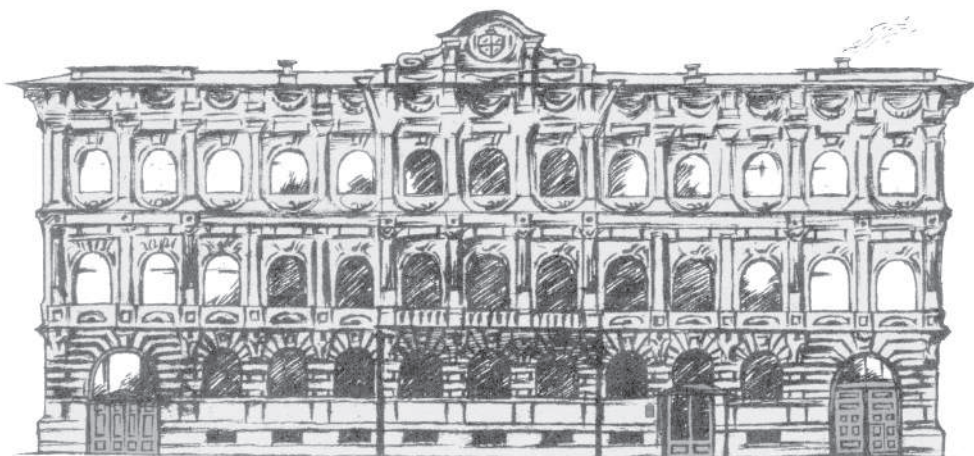


Министерство культуры Российской Федерации
Российский институт истории искусств

ВРЕМЕННОК ЗУБОВСКОГО ИНСТИТУТА

№ 2 (45) / 2024



*Санкт-Петербург
2024*

Учредитель и издатель:
Федеральное государственное бюджетное научно-исследовательское учреждение
«Российский институт истории искусств»

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе по надзору в сфере связи,
информационных технологий и массовых коммуникаций (Роскомнадзор).
Свидетельство о регистрации ПИ № ФС77-83300 от 07 июня 2022 г.

Редакционная коллегия:

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

С. В. Кучепатова — зам. главного редактора

Л. Н. Березовчук — канд. иск.

Д. А. Булатова — канд. иск.

Р. Гилиз — PhD

А. Д. Дудина

Ж. В. Князева — доктор иск.

Г. В. Ковалевский — канд. иск.

Г. В. Копытова

А. В. Королев — канд. филос.

А. Б. Никаноров — канд. иск.

Г. В. Петрова — канд. иск.

А. В. Ромодин — канд. иск.

А. Ю. Ряпосов — канд. иск.

И. Д. Саблин — канд. иск.

А. А. Тимошенко — канд. иск.

С. В. Хлыстунова — канд. иск.

С. Е. Энглин — канд. иск.

Редакция журнала не всегда разделяет точку зрения авторов.

При перепечатке ссылка на журнал обязательна.

Рукописи авторам не возвращаются.

Возрастные ограничения: (12+)

Редакционный совет:

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

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

С. М. Грачева — доктор искусствоведения, Санкт-Петербургский государственный
академический институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина
при Российской академии художеств

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

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

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

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

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

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

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

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

А. И. Климовицкий — доктор искусствоведения, профессор,
Российский институт истории искусств;
Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова

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

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

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

У. Моргентерн — доктор, профессор, Венский университет музыки
и исполнительских искусств (Австрия)

Редакционный совет:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Содержание

Исследования

Музыка

- Д. Г. Ломтев.* Элла фон Шульц-Адаевская и ее Двадцать четыре прелюдии для голоса и фортепиано 9
- Ф. М. Майер.* Различная критика функциональной гармонии: Роберт Лахман и Жак Гандшин 23

Музыкальный театр

- М. А. Константинова.* Артист императорского театра: «служебный» аспект биографии (на материале архива Дирекции императорских театров) 39
- О. А. Федорченко.* Выступления Амалии Феррарис в Петербурге (1858–1859): «виртуозное» завершение эпохи романтического балета в России 48
- Е. М. Колодина.* Типология русского театрально-декорационного искусства второй половины XIX — первой трети XX века в музыкальном театре 68

Драматический театр

- Д. В. Коновалова.* Предпосылки возникновения учебных пластических дисциплин в ленинградской театральной школе 84

Изобразительное искусство

- И. А. Чудинова.* Аудиальный жест и каллиграфия в монастырском искусстве. 2. Жестуальность рукописания и память слова (на материале келейных сборников Соловецкого монастыря XVI–XVII веков) 96
- У. Е. Власова.* Концепция рыцарского образа в живописи Э. Бёрн-Джонса 114
- Н. В. Кулькова.* Роспись художника Н. Н. Харламова Никольской церкви города Тейково. Иконографические новации и стилистические ориентиры 128

Юбилей. Памятные даты

К 150-летию со дня рождения Н. К. Рериха

- С. В. Ляшенко, В. Л. Мельников.* Творчество ученицы Школы Рериха и Зубовского института Н. С. Войтинской в контексте развития отечественного искусства и искусствознания первой половины XX века 147

Документы и материалы

- R. Chr. Gourley.* A Discography of Basile Kibalchich (Дискография Василия Кибальчича) 205

- Информация для авторов** 225

Contents

Research

Music

- D. Lomtev.* Ella von Schultz-Adaiewsky and her Twenty-four Preludes for Voice and Piano 9
- F. M. Maier.* Different Approaches to Functional Harmony: Robert Lachmann und Jacques Handschin 23

Musical Theatre

- M. Konstantinova.* The Artist of the Imperial Theater. Official Aspect of the Biography 39
- O. Fedorchenko.* Performances by Amalia Ferraris in Saint Petersburg (1858–1859). The Virtuoso End of the Era of Romantic Ballet in Russia 48
- E. Kolodina.* Typology of Russian Theatrical and Decorative Art of the Second Half of the 19th and the First Third of the 20th Century in the Musical Theater 68

Dramatic Theatre

- D. Konovalova.* Prerequisites for the Emergence of Educational Plastic Disciplines at the Leningrad Theater School 84

Fine Art

- I. Chudinova.* Audible Gesture and Calligraphy in Monastic Art. 2. Gestures of Manuscript and Memory of the Word (Based on Solovetsky Monastery Cell Collections of the 16th–17th Centuries) 96
- U. Vlasova.* The Concept of the Knight Image in the Painting of Edward Burne-Jones 114
- N. Kulkova.* The Church Painting by Nikolai Kharlamov in Saint Nicholas Church in Teikovo. Iconographic Innovations and Stylistic Guidelines 128

Anniversaries and Important Dates

150th Anniversary of Nicholas Roerich's Birth

- S. Lyashenko, V. Melnikov.* The Work of Nadezhda Voitinskaya a Student of the Roerich School and the Zubov Institute in the Context of the Development of Russian Art and Art Studies of the First Half of the 20th Century 147

Documents and Materials

- R. Chr. Gourley.* A Discography of Basile Kibalchich 205

№ 2 / 2024

ИССЛЕДОВАНИЯ

УДК
78.071 + 78.083.22

Элла фон Шульц-Адаевская и ее Двадцать четыре прелюдии для голоса и фортепиано

ЛОМТЕВ ДЕНИС GERMANOVICH

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

LOMTEV DENIS G.

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

E-mail: degelo@mail.ru

Никому не пришло бы в голову, что эти прелюдии написаны женщиной, если бы не титульный лист. Всё основательно и толково. Без колебаний и боязливости, уверенной рукой она создает совершенно неповторимые образы. Прелюдии, привлекающие своей очаровательной мелодичностью и необычной формой, можно было бы назвать совершенно чуждыми сему миру. Чуждыми потому, что они говорят на языке, нам неведомом, на своем собственном языке в строении тем, гармонии и хроматике. <...> Об этих прелюдиях, которые, несомненно, интересуют как музыканта, так и любого образованного человека, можно было бы написать целую аналитическую книгу. Но стоит ли исполнять столь прекрасные, благородные песни в концертном зале? Как раз там, на наш взгляд, они не будут восприняты должным образом. Скорее им подходит интимная атмосфера аристократического салона, где собираются истинные ценители духовного. Мы жееаем в высшей степени интересным песням самого широкого распространения¹.

Эта благожелательная, хотя и не лишенная социальных предрассудков рецензия была напечатана в «Боннской концертной и театральной газете» (1913) и касалась Двадцати четырех прелюдий для голоса и фортепиано Эллы Адаевской. Воспитанница Санкт-Петербургской консерватории, она была известна в Западной Европе прежде всего как виртуозная пианистка, а позже — как исследователь европейского песенного фольклора и древнегреческой музыкальной культуры. Однако ее композиторские опусы долгое время оставались в тени².

¹ *Hüsken R.* Ella Adaiewsky (1846–1926): Pianistin, Komponistin, Musikwissenschaftlerin. Köln: Dohr, 2005. S. 260–261.

² См.: *Ломтев Д. Г.* Элла фон Шульц-Адаевская — женщина-композитор // Русские музыкальные архивы за рубежом. Зарубежные музыкальные архивы в России. Вып. 8. М.: Московская консерватория, 2019. С. 129–139.

Элизабет (Елизавета Георгиевна) фон Шульц — таково ее настоящее полное имя — родилась в Санкт-Петербурге 10 февраля 1846 года в семье потомственного дворянина Эстляндской губернии Георга Юлиуса (Егора Христиановича) фон Шульца (1808—1875), хирурга, писателя и собирателя эстонского фольклора. Ее музыкальное будущее предопределила мать, Иоганна Катарина Теодора, урожденная фон Унцер (1821—1899), ученица и впоследствии ассистентка Адольфа Гензельта (1814—1889), пожалуй, самого знаменитого в те годы фортепианного педагога в России. Последний был частым гостем семьи Шульцев и обратил внимание на способности восьмилетней Элизабет, взявшись обучать ее фортепианной игре¹.

Концертные вариации Гензельта на тему из оперы Доницетти «Любовный напиток» и Пятый фортепианный концерт Бетховена значились в программе первого публичного выступления его воспитанницы зимой 1861 года в зале собраний петербургского доходного дома М. Ф. Руадзе. Несколько месяцев спустя, по совету А. Г. Рубинштейна, Теодора фон Шульц увезла дочь в Париж для обучения у Бертольда Дамке (1812—1875), немецкого пианиста и композитора, который представил ее своему коллеге и другу Г. Берлиозу. Благодаря новым знакомствам в течение последующих двух лет состоялись сольные выступления Элизабет на престижном французском морском курорте Трувиль-сюр-Мер, в Амстердаме, Гронингене, Гааге, Роттердаме и трижды в лондонском Хрустальном дворце (ноябрь 1863).

По возвращении в Санкт-Петербург юная пианистка активно включилась в концертную жизнь города, получив решающую для профессиональной карьеры поддержку великой княгини Елены Павловны, августейшей покровительницы Русского музыкального общества и первой русской консерватории. Об этом сохранились воспоминания баронессы Маргариты фон Лоз:

Когда Великая княгиня узнала, что госпожа [Иоганна Катарина Теодора] фон Шульц возвратилась в Петербург, но намеревается снова уехать с дочерью за границу, то распорядилась осведомиться, не желает ли та, чтобы молодая особа поступила в консерваторию, ведь преподавателей лучше, чем собранных в этом заведении, нужно было еще поискать. Госпожа Шульц возразила, что, хотя это, безусловно, так, дочь ее вынуждена давать концерты, дабы зарабатывать не только на собственное образование, но и на содержание себя и своих близких, а это невозможно, будучи студенткой института. Великую Княгиню сей ответ не удовлетворил, ведь ей хотелось привлечь в свое учреждение ученицу, чей талант говорил сам за себя. После долгих уговоров отцу семейства предложили место в

¹ О методике преподавания А. Гензельта и годах обучения у него Э. Шульц см.: *Lomtev D. Deutsche Musiker in Russland: Zur Geschichte der Entstehung der russischen Konservatorien*. Sinzig: Studio, 2002. S. 67—69; *Hüsken R. Ella Adaïewsky (1846—1926): eine Schülerin Henselts // Adolph Henselt und der musikkulturelle Dialog zwischen dem westlichen und östlichen Europa im 19. Jahrhundert: Konferenzbericht Schwabach 25.—27. Oktober 2002*. Sinzig: Studio, 2004. S. 255—265.

Министерстве императорского двора с гарантией получения первой вакантной должности цензора, а дочь приняли в [Санкт-Петербургскую] консерваторию, назначив ей стипендию Императрицы [Марии Александровны] и гарантировав в будущем профессуру или должность при дворе¹.

В период консерваторского обучения (1864–1869) педагогами Э. фон Шульц были А. Дрейшок (фортепиано), Н. И. Заремба, И. К. Воячек (теория музыки и композиция) и А. С. Фаминцын (история музыки). В середине мая 1869 года она выдержала выпускные испытания и была признана экзаменационной комиссией достойной диплома и звания свободного художника².

Неоднократные попытки в последующие десятилетия добиться признания как женщины-композитора в Российской империи и за ее пределами к каким-либо существенным результатам не привели. Именно в это время появился псевдоним *Ella Adaiëwsky* (в русском варианте — Элла Адаевская), очевидно, с расчетом на то, что он дольше останется в памяти слушателей, нежели неприметная немецкая фамилия Шульц. Два главных ее сочинения 1870-х годов, одноактная комическая опера «Непригожая, или Дочь боярина» (1873) и народная опера в четырех действиях «Заря свободы» (1877), несмотря на все усилия автора, так и не увидели света рампы³.

В 1882 году Шульц-Адаевская (псевдоним со временем закрепился как часть двойной фамилии) выбрала основным местопребыванием Венецию, куда также переехала ее младшая сестра, художница Паулина Гайгер (1851–1934), с тремя малолетними сыновьями. Венецианский отрезок жизни, продолвшийся почти тридцать лет, отмечен внушительным количеством музыковедческих работ. Большинство их, опубликованных на страницах журналов *Rivista musicale italiana*, *Mélusine* и *La Revue musicale*, посвящено песенному фольклору. Среди других тем — древнегреческая музыкальная культура, анализ отдельных сочинений оперного и ораториального жанра, рецензии на нотные издания и книги музыкальной тематики, обзоры концертной жизни⁴.

Будучи частой гостьей венецианского салона княгини Элизабет Харцфельд-Каролат, Шульц-Адаевская обрела верную подругу в лице сестры хо-

¹ *Hüsken R.* Ella Adaiëwsky (1846–1926): Pianistin, Komponistin, Musikwissenschaftlerin. S. 58.

² Некоторые консерваторские документы касательно обучения Э. Шульц опубликованы. См.: *Теплова И. Б.* Элла фон Шульц-Адаевски (1846–1926): творческая судьба музыканта и исследователя музыкального фольклора европейских народов // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2023. № 3. С. 399–400.

³ Об истории создания и неудавшихся постановках обеих опер см.: *Ломтев Д. Г.* Оперы Эллы фон Шульц-Адаевской (к истории музыкального театра в России 1870-х годов) // Научный вестник Московской консерватории. 2018. № 4 (35). С. 80–97.

⁴ *Kraack E.* Ella von Schultz-Adaiëwsky: Nachruf // Zeitschrift für Musik. 1926. Heft 11 (November). S. 625; *Webermann O. A.* Ella von Schultz-Adaiëwsky: Tonkünstlerin und Musikschriftstellerin // Baltische Hefte. 1954. Heft 1 (November). S. 21.



Ил. 1. Элла фон Шульц-Адаевская за роялем в замке Зегенхаус
(*Zeitschrift für Musik*. 1926)

зайки, баронессы Франциски фон Лоэ, и по ее приглашению прожила почти год (1909/10) в Бонне. Именно благодаря Лоэ о шестидесятитрехлетней пианистке, к тому же сочинявшей музыку, узнали влиятельные меценаты и постарались создать самые комфортные условия ее пребывания в Германии. Паулина Гайгер, навестив старшую сестру осенью 1909 года, сообщила родственникам по возвращении в Венецию:

Я была очень рада убедиться собственными глазами, насколько хорошо Элле живется в Бонне. Очаровательный маленький апартамент, питание, какое ей нужно, горничная в ее полном распоряжении, маленькие праздники и поздние ужины с шампанским, как она любит. К тому же любезнейшее, деятельное, высококультурное общество всех этих дам — более приятное окружение трудно себе представить. И она находится в центре всего этого, ее чествуют, ею восхищаются, ее носят на руках¹.

Вместе с баронессой фон Лоэ Шульц-Адаевская часто бывала в расположенном на берегу Рейна замке Зегенхаус, немецкой резиденции королевы Румынии Елизаветы (1843—1916), и по приглашению последней поселилась там с 1911 года (ил. 1). Благодаря новой постоялице замок буквально наполнился музыкой — она давала уроки дочери баронессы, Маргарите

¹ *Hüsken R.* Ella Adaiewsky (1846—1926): Pianistin, Komponistin, Musikwissenschaftlerin. S. 208.

фон Лоэ (1866—1943), много сочиняла сама, регулярно выступала как солистка и участница камерных ансамблей в расположенном по соседству замке Монрепо.

В феврале 1926 года Шульц-Адаевская отметила свое восьмидесятилетие, получив больше ста поздравительных писем. Не остались в стороне и музыкальные периодические издания, с которыми она регулярно сотрудничала в течение предшествующих десятилетий. Но уже пять месяцев спустя на страницах этих же журналов были напечатаны извещения о ее смерти 29 июля 1926 года в Бонне. Благодаря содействию влиятельных знакомых похороны состоялись на самом престижном старом кладбище недалеко от могил Роберта и Клары Шуман¹.

Деятельное участие в организации траурных мероприятий принял Бенно Гайгер (1882—1965), любимый племянник Шульц-Адаевской. Позже он установил на ее надгробии мраморную фигуру «Меланхолия» венецианского скульптора Антонио даль Зотто (1841—1918), стоящую там и в наши дни.

В Италии Гайгер стал успешным галеристом и авторитетным историком искусства, а в Германии получил известность как переводчик итальянских авторов на немецкий язык. Помимо этого, он сочинял стихи. Самые ранние из них легли в основу произведения Шульц-Адаевской, которое она считала квинтэссенцией своих стилевых предпочтений и исследовательских интересов, — Двадцати четырех прелюдий для голоса и фортепиано.

Интерес Гайгера к живописи и литературе Шульц-Адаевская всесторонне поддерживала с самого его детства, так что вполне понятно ее восхищение стихами юного племянника, преподнесенными в качестве подарка на ее именины 19 ноября 1903 года: «Бенно — мой любимый поэт. У него есть все то, что я надеялась найти в поэте, — с художественной точки зрения, с музыкальной, с идейной. Совершенно справедливо говорят, что написанное им легко представляется зримо, а я добавлю: в сочиненном им слышится музыка»².

В первые недели после получения поэтического подарка Гайгера она испытала необыкновенный творческий подъем, положив на музыку шесть стихотворений. Однако с 1904 года работа над научными статьями отнимала все больше времени, из-за чего для полной реализации композиторского замысла понадобилось около трех лет.

Пьесы создавались как отдельные вокальные миниатюры, а не как части заранее спланированного целого. Идея назвать их прелюдиями и расположить по тональностям, взяв за основу квинтовый круг с чередованием мажора и параллельного минора, возникла позже как отсылка к 24 фортепиан-

¹ *Mesching G.* Elisabeth v. Schultz-Adajewsky. In memoriam // *Revaler Bote*. Nr. 224 vom 2. Oktober 1926. S. 6.

² *Hüsken R.* Ella Adaiewsky (1846—1926): Pianistin, Komponistin, Musikwissenschaftlerin. S. 257.

ным прелюдиям Шопена и к аналогично построенному фортепианному сочинению И. Н. Гуммеля (*Préludes* op. 67). Именно в таком тональном порядке прелюдии были изданы двумя тетрадами в декабре 1912 года¹:

Тетрадь I		Тетрадь II	
1. Inschrift	C-dur	13. Verspätung	Ges-dur
2. Erster Schnee	a-moll	14. Sehnsucht nach Vergessen	es-moll
3. Rasche Fahrt	G-dur	15. Der Kanker	Cis-dur
4. Die Wüste	e-moll	16. In Memoriam (Elegie)	b-moll
5. Das Lied der Frauen	D-dur	17. Schall aus der Ferne	Aus-dur
6. Friede auf dem Athosberg	h-moll	18. Und...	f-moll
7. Weihnachtsgesang	A-dur	19. Das träumende Lied	Es-dur
8. Oktober	fis-moll	20. Fragen	c-moll
9. Worte	E-dur	21. Ave Maria	B-dur
10. Von Hörensagen	cis-moll	22. Bäumlein im Winde	g-moll
11. Die Tanne	H-dur	23. Einsicht	F-dur
12. Voraussetzung	gis-moll	24. Wiegenlied	d-moll

Шульц-Адаевская все же предпочитала говорить не о цикле, а о «внешней упорядоченности» лаконичных пьес, «не претендующих на то, чтобы считаться настоящими песнями»². Больше того, в ее заметках сохранились варианты их группировки по различным композиционным признакам: «в форме этюдов» (№ 2, 3, 8, 13–15, 17–20), «в сквозной форме» (№ 4, 5, 7, 9, 11, 16, 22–24), «в квартетной фактуре» (№ 1, 16, 24), «строфическая песня» (№ 6, 12, 21), «в народном стиле» (№ 10, 22, 23)³. Как можно заметить, четыре пьесы (№ 16, 22, 23 и 24) отнесены сразу к двум категориям.

Исполнителям предоставлялась свобода компоновки любого количества прелюдий, что подтверждается сохранившимися концертными программами: 13 июня 1910 года в Кёльне прозвучали четыре (№ 2, 4, 9 и 16; фортепианную партию исполнила сама композитор), 5 октября 1913-го в Лейпциге — десять (№ 1, 2, 4–6, 8, 11, 14, 16 и 22), 22 января 1914 года там же — две (№ 8 и 22).

В рукописях Шульц-Адаевской имеется подборка из девяти прелюдий под названием «Сын на чужбине», составленная ею для потенциальных исполнителей⁴. Соответствующие стихотворения повествуют об одиночестве и

¹ *Adaiewsky E. XXIV Praeludien für Gesang und Klavier. Texte von Benno Geiger. Heft I. Leipzig: C. F. Kahnt Nachfolger, 1912. 35 S.; Adaiewsky E. XXIV Praeludien für Gesang und Klavier. Texte von Benno Geiger. Heft II. Leipzig: C. F. Kahnt Nachfolger, 1912. 37 S.*

² *Hüsken R. Ella Adaiewsky (1846–1926): Pianistin, Komponistin, Musikwissenschaftlerin. S. 241.*

³ *Ibid. S. 244–245.*

⁴ *Ibid. S. 245.*

тоске по материнской любви и имеют биографическую подоплеку: девятнадцатилетним юношей Бенно Гайгер отправился учиться в Лейпциг и Берлин, однако долгая разлука с семьей и привычной домашней обстановкой далась ему нелегко. Предлагаемая очередность пьес обусловлена выстраиванием условной сюжетной линии и группировкой по их эмоциональной окраске. Первые две (№ 10 и 11) представляют собой монологи сына об одиночестве; за ними следуют три (№ 13, 7 и 2), объединенные рождественской тематикой; в последующих четырех (№ 17, 18, 20 и 12) по нарастающей проступает ощущение меланхолии.

Пять прелюдий (№ 1, 7, 11, 17 и 22) существуют в авторской версии для голоса и струнного квартета, созданной специально для концерта, прошедшего 20 апреля 1912 года в Кобленце. В рукописях этих переложений имеется указание на кларнет в качестве альтернативы пению. Это соотносится со словами Шульц-Адаевской о том, что вокальная партия, даже несмотря на ее часто ведущую роль в тематическом развертывании, мыслилась ею инструментально:

Голос не всегда выступает в качестве парящей мелодии, поддержанной сопровождением; он то перемещается среди других равноценных ему инструментальных голосов, то оказывается ниже их, так что может рассматриваться скорее как часть многоголосного изложения, в которое он встроен и которое он разукрашивает и по-особому оживляет контрастирующим тембром, подобно тому как кларнет на фоне струнного квартета символизирует авлетику на фоне кифаристики. <...> В определенном смысле эти прелюдии, по крайней мере некоторые из них, могли бы выражать мысль и настроение стихотворения только инструментально и исполняться как чисто фортепианные прелюдии¹.

Последнее из вышесказанного показательным иллюстрирует прелюдия № 14 *Sehnsucht nach Vergessen* («Тоска по забвению»). Ведущий голос представлен в ней двумя тембровыми версиями: вокальной и фортепианной, что подчеркивает его ярко выраженную инструментальную природу (пример 1). Одновременное проведение главной мелодической линии у обоих участников ансамбля (в унисон или в октаву) на всем или почти на всем ее протяжении имеется еще в шести номерах (№ 2, 9, 15 и 18–20). Возможно, что подчеркнутый инструментализм в первую очередь этих прелюдий позволил музыкальному критику Карлу Тиссену (1867–1945) выдвинуть гипотезу об отсутствии вокальной партии в их первоначальной версии:

Это, безусловно, редкий случай, когда вокально-педагогическое произведение создано под влиянием шопеновских прелюдий, — духовный прообраз здесь, вероятно, трудно не заметить. В остальном же от прелюдий веет прелестью свое-

¹ *Hüsken R. Ella Adaiewsky... S. 241–242.*

Allegro appassionato

Пример 1

образного индивидуального стиля. Тексты Бенно Гайгера, сочиненные с поэтическим вкусом, но не без напыщенного декламаторства, свойственного только дилетантам, явно подставлены к музыке позже. Это позволяет предположить, что здесь мы имеем дело вовсе не с оригинальным произведением, а с его обработкой¹.

«Тоска по забвению» отнесена самой Шульц-Адаевской к прелюдиям «в форме этюдов», очевидно, ввиду характерной «технической» фигурации фортепианного сопровождения в левой руке. Однако в ту же группу входят и прелюдии, нацеленные не на возможность продемонстрировать беглость

¹ Thiessen K. Ella Adaiewsky: 24 Präludien für Gesang und Klavier. Texte von Benno Geiger // Signale für die musikalische Welt. 1913. 10. September. Nr. 37. S. 1332.

пальцев, а на художественную разработку определенного композиционного элемента, что, собственно говоря, вполне соответствует французскому *étude* (изучение, разработка).

Ладофункциональное строение в № 8 *Oktober* («Октябрь»), за исключением краткого вступления, как раз сводится к многократному применению одного такого элемента — оборота, состоящего из тоники и судбодоминанты с добавленной секстой (формально совпадающей с Π^6_5) в условиях фригийского и натурального минора. Композиторская задача заключается здесь в выстраивании вокальной мелодической линии, способной объединить собой череду одинаковых аккордовых звеньев в более крупное целое, избежать монотонности изложения.

В «этудной» прелюдии № 17 *Schall aus der Ferne* («Звук издалека») объектами художественной разработки служат консекветные повторения и тональные переключения посредством увеличенного трезвучия. Нарочитая мелодическая тривиальность, граничащая со стилистикой упражнений по гармонии, как и назойливые энгармонические модуляции, словно спонтанные попытки освежить незатейливую музыкальную ткань яркими красками (e-moll и cis-moll при основной тональности As-dur), призваны подчеркнуть юмористический тон стихотворения о тщетности бездельного ожидания творческого озарения: «Что смог мне поведать услышанный звук? На ум ничего не пришло, кроме мук!»

Описывая типологические черты музыкального модерна, И. А. Скворцова выдвигает тезис об эмансипации выразительных средств, имея в виду прежде всего ритм, тембр, динамику и артикуляцию¹. С полным правом сюда можно отнести эмансипацию отдельных компонентов гармонической вертикали и горизонтали — их самоценность акцентируется средствами композиторской техники, как в двух приведенных выше прелюдиях № 8 и 17.

Еще одна типологическая черта музыкального модерна, по мнению Скворцовой, заключается в «поглощении тематизма фактурой», «растворении рельефа в фоне»², под которыми подразумеваются различные комбинации мелодически насыщенного многоголосия с затушеванной функцией ведущего голоса. Подобные особенности организации музыкальной ткани обнаруживаются в прелюдиях с «квартетной фактурой», как их назвала Шулц-Адаевская (вспомним ее же слова о встроенности вокальной партии в многоголосное изложение). «Растворение рельефа в фоне» можно наблюдать в № 1 *Inschrift* («Надпись»), где оба участника ансамбля образуют смешанный гомофонно-полифонический склад, насыщенный имитациями (пример 2).

¹ См.: Скворцова И. А. Стиль модерн в русском музыкальном искусстве рубежа XIX—XX веков. М.: Композитор, 2012. С. 208—209.

² Там же. С. 192 и 200.

The image shows a musical score for a piece titled "Largamente". It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The tempo is marked "Largamente". The dynamics are marked as *mf*, *sfz*, and *p flebile*. The lyrics are: "Und im-mer läuft der Strom zum Mee - re! Du weinst, mein Wil - le?". The score is written in 12/8 time and features a variety of musical notations, including slurs, accents, and dynamic markings.

Пример 2

В «Надписи» также примечателен прием избегания тоники: она появляется в виде реального аккорда только ближе к середине музыкального изложения, до того выступая в «скрытом режиссирующем значении» (выражение Ю. Н. Тюлина)¹ и порождая эффект некоего подразумеваемого гармонического подтекста. Похожий принцип завуалированного действия тоники во имя достижения экспрессивного звучания лежит в основе № 3 *Rasche Fahrt* («Стремительное движение») на философское стихотворение о круговороте жизненного цикла. Из тридцати семи тактов пьесы двадцать шесть занимает доминантовый органнй пункт в басу, а вышележащие голоса последовательно образуют с ним три диссонирующих аккорда доминантовой группы. Тоникальность первых двух, $V_7 \rightarrow G\text{-dur}$ (такты 3–10) и $V_5^6 \rightarrow E\text{-dur}$ (такты 11–26), обусловлена не просто длительным пребыванием на каждом, но в гораздо большей степени «окутывающими» их задержаниями, складывающимися в мнимые аккорды субдоминантовой группы (II_3^5 и IV_4^6). Таким образом, тональная основа представлена соприкосновением доминанты и субдоминанты, позволяющим ощутить тонику даже без ее реального появления (пример 3). Своеобразным катализатором в утверждении основной тональности становится третий аккорд на доминантовом органном пункте, $V_{b5}^7 \rightarrow G\text{-dur}$ (такты 27–28). В отличие от первых двух он звучит недолго, имеет остро выраженное тяготение из-за альтерации (пониженная квинта) и разрешается в долгожданную тонику.

Рассуждая о категории времени в музыкальном модерне, И. А. Скворцова указывает на роль органнй пунктов, благодаря которым «музыкальное событие актуализируется не как процесс, а как пребывание» и в нем становится возможным «смакование художественного приема»². Это можно наблюдать в разобранный выше пьесе.

¹ Тюлин Ю. Н. Современная гармония и ее историческое происхождение // Теоретические проблемы музыки XX века. Вып. 1. М.: Музыка, 1967. С. 134.

² Скворцова И. А. Стиль модерн в русском музыкальном искусстве рубежа XIX–XX веков. С. 234–236.

Moderato
p *gemächlich sotto voce*

Ü - ber die Tä - ler und ü - ber die Ber - ge has - tet das Le - ben der Ta - ge da - hin,

Пример 3

Andante religioso
p

An - dach - ten! Hüt - ten! Be - ten und bau - en! In Trau - mes - au - en

Пример 4

Сюда же следует отнести выдержанные тоны или так называемые педали в любых голосах музыкальной ткани. В фортепианной партии прелюдии № 4 *Die Wüste* («Пустыня») тон *h* равномерно пульсирующих четвертных нот в тенорово-альтовом регистре и затем в виде басового органного пункта целыми нотами подчеркивает состояние подавленности и оцепенения; в фортепианной партии прелюдии № 11 *Die Tanne* («Пихта») педаль *h* в верхнем регистре и сменяющий ее органний пункт *fis* в басу способствуют раскрытию статичного образа картины природы — одиноко стоящего дерева посреди залитой солнцем лужайки.

В № 6 *Friede auf dem Athosberg* («Мир на Афоне») функция выдержанного тона поручена вокальной партии. С точки зрения гармонической горизонтали она в подчиненном положении относительно ведущей мелодической линии у фортепиано, плотная аккордовая фактура которого задумана как аллюзия на церковное хоровое пение (пример 4).

В рассматриваемом опусе имеется еще одна прелюдия на стихотворение религиозной тематики, близкая «Миру на Афоне» по складу фортепианного сопровождения, но с более развитой мелодической линией — № 21 *Ave Maria* с отсылкой к элементам музыкального сопровождения католического богослужения. В заметках Шулльц-Адаевской обе они входят в группу «строфических песен». Туда же отнесен завершающий первую тетрадь № 12 *Voraussetzung* («Условие»), но религиозной тематики в его стихах нет. Прелю-

The musical score for Example 5 consists of two systems. The first system shows a vocal line with the lyrics "sie wä-re nicht so weit, so weit und wä-re wohl so gleich be-reit zu" and a piano accompaniment. The tempo is marked "Sostenuto" and the dynamics include "p". The second system shows a vocal line with the lyrics "kom-men, ja sie kä-me!" and a piano accompaniment. The tempo remains "Sostenuto" and the dynamics include "p".

Пример 5

дия представляет собой куплетно-вариационную форму, в которой трижды повторяется неизменная вокальная мелодия в духе протестантского хораля (пример 5) с разным текстом и с варьированным (прежде всего фактурно и в меньшей степени гармонически) фортепианным сопровождением.

В каждой из трех перечисленных прелюдий нетрудно заметить стилизацию церковного музицирования разных христианских конфессий. Однако выполнена она опять же в духе модерна, с гиперболизацией одних элементов за счет нивелирования других, и имеет целью не историзм звучания, а создание тонкой аллюзии.

Неясными остаются критерии, по которым три прелюдии (№ 10, 22, 23) в упомянутых заметках отнесены к пьесам «в народном стиле». За исключением двух контрастных вставок по четыре такта каждая в № 22 *Bäumlein im Winde* («Дерецце на ветру»), которые условно можно принять за весьма отдаленную аллюзию на детскую прибаутку, в указанных пьесах не найти фольклорных элементов — ни немецких, ни итальянских, ни русских, ни каких-либо иных. Между тем в данную группу не входит № 24 *Wiegengesang* («Колыбельная»), хотя фольклорная подоснова ее мелодики и гармонии, казалось бы, очевидна и подкреплена этнографическими исследованиями самой Шульц-Адаевской¹.

¹ Schoultz Adaiewsky E. de. La Berceuse Populaire // Rivista musicale italiana. 1895. Fasc. 3. P. 420—448; Schoultz-Adaiewsky E. de. Popular Cradle Songs // Music. A Monthly Magazine. Devoted to the Art, Science, Technic and Literature of Music. Vol. XI. 1897. March. P. 561—572.

Осознание ею обобщающей роли прелюдий в плане собственного композиторского творчества и музыковедческих интересов предшествующих десятилетий пришло ближе к завершению процесса их создания. 6 ноября 1907 года, по окончании работы над опусом, Шульц-Адаевская подытожила:

Эти прелюдии — своего рода музыкальное завещание, резюме всех моих устремлений, но в сверхмалом формате! Удивительное дело! В ранней юности я ставила перед собой самые большие задачи — начала я с церковной музыки, затем перешла к оперной. Потом я смело обратилась к сфинксу древнегреческой музыки, пытаюсь разгадать его тайны. Но чем старше я становилась, тем скромнее выглядели поставленные мною задачи. Так и эти маленькие прелюдии, в которых, возможно, найдутся следы всего перечисленного: церковные тоны, драматическая и древнеэллинская кровь, народная песенность — словом, все те области, которые я, увы, далеко не исчерпывающе изучала, но которые меня увлекали и влияли на мое собственное музыкальное восприятие и мышление¹.

Вместе с тем данный опус позволяет выявить некоторые типологические черты музыкального модерна. Очевидней всего они представлены в особенностях ладотональной организации и голосоведении, а также в подходе к стилизации. Таким образом, в плане эволюции индивидуального композиторского языка Двадцать четыре прелюдии для голоса и фортепиано не просто резюмируют предшествующие искания Шульц-Адаевской, но и адаптируют их к условиям нарождающейся музыкально-эстетической парадигмы XX столетия.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ломтев Д. Г. Оперы Эллы фон Шульц-Адаевской (к истории музыкального театра в России 1870-х годов) // Научный вестник Московской консерватории. 2018. № 4 (35). С. 80–97.
2. Ломтев Д. Г. Элла фон Шульц-Адаевская — женщина-композитор // Русские музыкальные архивы за рубежом. Зарубежные музыкальные архивы в России. Вып. 8. М.: Московская консерватория, 2019. С. 129–139.
3. Скворцова И. А. Стиль модерн в русском музыкальном искусстве рубежа XIX—XX веков. М.: Композитор, 2012. 353 с.
4. Теплова И. Б. Элла фон Шульц-Адаевски (1846–1926): творческая судьба музыканта и исследователя музыкального фольклора европейских народов // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2023. № 3. С. 396–412.
5. Тюлин Ю. Н. Современная гармония и ее историческое происхождение // Теоретические проблемы музыки XX века. Вып. 1. М.: Музыка, 1967. С. 129–182.
6. *Adaiewsky E.* XXIV Praeludien für Gesang und Klavier. Texte von Benno Geiger. Heft I. Leipzig: C. F. Kahnt Nachfolger, 1912. 35 S.
7. *Adaiewsky E.* XXIV Praeludien für Gesang und Klavier. Texte von Benno Geiger. Heft II. Leipzig: C. F. Kahnt Nachfolger, 1912. 37 S.

¹ *Hüsken R.* Ella Adaiewsky... S. 261–262.

8. *Hüsken R.* Ella Adaïewsky (1846–1926): eine Schülerin Henselts // Adolph Henselt und der musikkulturelle Dialog zwischen dem westlichen und östlichen Europa im 19. Jahrhundert: Konferenzbericht Schwabach 25.–27. Oktober 2002. Sinzig: Studio, 2004. S. 255–265.
9. *Hüsken R.* Ella Adaïewsky (1846–1926): Pianistin, Komponistin, Musikwissenschaftlerin. Köln: Dohr, 2005. 435 S.
10. *Kraack E.* Ella von Schultz-Adaiewsky: Nachruf // Zeitschrift für Musik. 1926. Heft 11 (November). S. 624–626.
11. *Lomtev D.* Deutsche Musiker in Russland: Zur Geschichte der Entstehung der russischen Konservatorien. Sinzig: Studio, 2002. 222 S.
12. *Mesching G.* Elisabeth v. Schultz-Adajewsky. In memoriam // Revaler Bote. Nr. 224 vom 2. Oktober 1926. S. 5–6.
13. *Schoultz Adaïewsky E. de.* La Berceuse Populaire // Rivista musicale italiana. 1895. Fasc. 3. P. 420–448.
14. *Schoultz-Adaïewsky E. de.* Popular Cradle Songs // Music. A Monthly Magazine. Devoted to the Art, Science, Technic and Literature of Music. Vol. XI. 1897. March. P. 561–572.
15. *Thiessen K.* Ella Adaïewsky: 24 Präludien für Gesang und Klavier. Texte von Benno Geiger // Signale für die musikalische Welt. 1913. 10. September. Nr. 37. S. 1332.
16. *Webermann O. A.* Ella von Schultz-Adaiewsky: Tonkünstlerin und Musikschriftstellerin // Baltische Hefte. 1954. Heft 1 (November). S. 18–23.

Аннотация

Впервые в отечественном музыкознании рассматриваются созданные в 1903–1907 годах композитором и музыковедом Эллой фон Шульц-Адаевской (1946–1926) Двадцать четыре прелюдии для голоса и фортепиано на стихи ее племянника, историка искусств и переводчика итальянской поэзии Бенно Гайгера (1882–1965). Сама Шульц-Адаевская считала данное сочинение подытоживающим собственные стиливые поиски предшествующих десятилетий. В ряде прелюдий рассматривается ведущая роль фортепианной партии и вписанность в нее вокальной линии как тембрового дополнения, а в их ладотональной организации и голосоведении выявляются типологические черты музыкального модерна.

Abstract

Twenty-four Preludes for Voice and Piano, created in 1903–1907 by Ella von Schultz-Adaïewsky (1946–1926), based on poems by her nephew, art historian and translator of Italian poetry Benno Geiger (1882–1965), are considered for the first time in Russian musicology. The composer herself presumed this work to sum up her own stylistic searches of the previous decades. In some preludes, the leading role of the piano part and the inclusion of the vocal line in it as a timbre complement are revealed. Special attention is paid to the analysis of the typological features of music of the Art Nouveau in their voice-leading and harmony.

- ✓ *Ключевые слова:* прелюдия, музыкальный модерн, песня, Бенно Гайгер.
- ✓ *Keywords:* prelude, music of the Art Nouveau, song, Benno Geiger.

УДК
781.4 + 78.072

Различная критика функциональной гармонии: Роберт Лахман и Жак Гандшин*

МАЙЕР ФРАНЦ МИХАЭЛЬ

*Доктор музыковедения, профессор,
Свободный университет Берлина (Берлин, Германия)*

MAIER FRANZ MICHAEL

*Doctor of Musicology, Professor,
Free University Berlin (Berlin, Germany)*

E-mail: franz_michael.maier@freenet.de

В недавно опубликованной статье «Культовая музыка, мелодический гештальт, песенная нотация, Запад»¹ мы проследили критику Гандшиным общей концепции «культовой музыки» (Kultmusik) Лахмана (то есть религиозной музыки, принципы которой являются общими для различных культур). Лахман (немецкий этномузыковед, к личности и научной позиции которого мы вскоре обратимся) понимал под этим исторически давнюю музыкальную реальность, которая продолжает жить в «восточной» музыке, тогда как в «западной» она оказалась переработана рациональностью и в конечном счете забыта. При описании этого научного спора остался без ответа вопрос о том, почему Гандшин — несмотря на всю разницу во взглядах — чувствовал тем не менее научную близость Лахману и почему он вообще проявлял интерес к исследованиям берлинских музыкальных психологов Карла Штумпфа и Эриха Морица фон Хорнбостеля. Чтобы ответить на этот вопрос и дополнить первую статью, в данной публикации будут представлены те идеи Гандшина, которые ведут в том же направлении, что и лахмановская «критика Запада», или даже отчасти совпадают с ней. В этом втором исследовании мы опираемся на неопубликованные версии статьи Гандшина «О количестве и качестве в музыке» («Über Quantität und Qualität in der Musik»);

* Данная статья продолжает и расширяет круг работ по изучению научного наследия выдающегося российско-швейцарского музыковеда и органиста Жака (Якова Яковлевича) Гандшина (1886, Москва — 1955, Базель). Краткий обзор международных публикаций по этому вопросу см.: *Князева Ж. В.* Жак Гандшин в поисках своей науки. Письма Карлу Крумбахеру // Научный вестник Московской консерватории. 2016. № 1 (24). С. 111. Новейшую библиографию (после 2000 года) см.: *Князева Ж. В.* Музыковедение: наука и образование. Две статьи Жака Гандшина (в печати). — *Прим. ред.*

¹ *Maier F. M.* «Kultmusik», «Melodiegestalt», «Gesangsnotation», «Abendland». Robert Lachmann und Jacques Handschin diskutieren über musikalische Allgemeinbegriffe // Archiv für Musikwissenschaft 81. 2024. S. 69–89.

Гандшин работал над ними начиная с 1930-х годов, и они легли в основу его книги 1948 года «Характер звука: Введение в музыкальную психологию»¹.

Пути, которые привели Гандшина и Лахмана к критическому взгляду на музыкальный мир мажорно-минорной тональности, были совершенно различны. Роберт Лахман (1892–1939) во время своей службы в армии в Первую мировую войну близко соприкоснулся с восточными музыкантами. Жак Гандшин (1886–1955), будучи в начале века учеником Макса Регера по классу органа, стал свидетелем конфронтации неустанно творившего современного композитора с функциональной гармонией. Результатом и того и другого явилось общее — лишенное восторга — отношение к «музыкальной практике современности, полностью владеющей своими художественными средствами»². И хотя Гандшина и Лахмана связывала научная позиция, ориентированная на наблюдение, опиралась эта позиция все же на разные основания, и различие это вело к расхождению в постановке вопросов и целях исследования. У Лахмана музыкальное «противопоставление принципов» соотносится с его военным опытом, связанным с ситуацией «друг-враг», тогда как музыкально-теоретический интерес Гандшина напоминает, с одной стороны, контрпозицию музыкальных стилей и технических приемов в оркестровой музыке Регера, а с другой — отражает то обстоятельство, что Гандшин набирался музыкального опыта в Германии и Франции, а затем творческая деятельность открыла ему музыкальную традицию России:

Гениальная, но односторонняя личность моего прежнего учителя, Макса Регера, вдохновила меня на занятия музыкой; краткое обучение у Шарля Мари Видора дало мне понятие об объективной духовной сущности музыки. Теперь же в творчестве современников-россиян я встретил нечто новое: музыку как течение мощного тока жизни и одновременно (как раз это «одновременно» произвело на меня особое впечатление) как представительницу культуры³.

Обратимся сначала к Роберту Лахману. Он родился в Берлине в 1892 году. Его мать была англичанка, и будущий ученый рос в многоязычной среде. Лахман изучал языки и освоил профессию библиотекаря. В этом качестве он работал в Берлинской государственной библиотеке и опубликовал по

¹ «Данную версию я рассматриваю как одиннадцатую...» (*Handschin J.* Der Toncharakter. Eine Einführung in die Tonpsychologie. Zürich, 1948. S. XV). Список и описание десяти версий статьи «О количестве и качестве в музыке» см.: *Maier F. M.* Jacques Handschins Toncharakter. Zu den Bedingungen seiner Entstehung. Stuttgart: Steiner, 1991. S. 223, Anm. 1; седьмая версия опубликована в книге: *Jacques Handschin.* Über reine Harmonie und temperierte Tonleitern. Ausgewählte Schriften / Hg. von F. M. Maier. Schliengen: Edition Argus, 2000. S. 316–345.

² *Riemann H.* Ideen zu einer 'Lehre von den Tonvorstellungen' // Jahrbuch der Musikbibliothek Peters XXI/XXII. 1914/15. Leipzig, 1915. S. 1; см. также: *Handschin J.* Der Toncharakter... S. 309.

³ *Handschin J.* Meine Begegnungen mit Professor Joseph Wihtol (1943) // *Kniazeva J.* Jacques Handschin in Rußland. Basel: Schwabe, 2011. S. 825.

случаю юбилеев работы, посвященные хранящимся там автографам Франца Шуберта и Йозефа Гайдна. Однако определяющим событием в жизни Лахмана стала его служба в армии в годы Первой мировой войны. Возможно, благодаря знанию языков он стал служить в лагере для военнопленных Вюнсдорф (Wünsdorf), расположенном на юге Берлина. Этот лагерь военнопленных предназначался для «перевоспитания» заключенных исламитов (поэтому его еще называли «лагерем полумесяца»). Пленных должны были цивилизованным образом побудить перейти на другую сторону и, вместо Англии или Франции, присоединиться к державам «Оси». С заключенными обращались хорошо, учитывали их религиозные обычаи и правила питания, для них построили мечеть. Эта стратегия набора военнопленных не скрывалась: есть немой фильм 1916 года под названием «Праздник Байрам в исламском лагере военнопленных „Полумесяц“» («Bayramfest im Mohamedaner-Gefangenenlager 'Halbmond'»)¹.

Когда в 1916 году Лахмана направили в Вюнсдорф, там с 1915 года уже осуществлялся один научно-исследовательский проект. Руководитель этого проекта, берлинский профессор философии Карл Штумпф (Stumpf; 1848–1936), пишет:

В 1915 году по предложению старшего преподавателя Дэгена (Doegen) ко мне присоединилось большое число лингвистов, дабы в роли исследователей музыки записать фонограммы родных диалектов, песен и других музыкальных сочинений военнопленных, прибывавших к нам из самых разных стран мира, зачастую даже из труднодоступных и практически не исследованных регионов².

Мы не знаем, общался ли 23-летний солдат Лахман со Штумпфом и его помощником Георгом Шюнеманом (Schünemann) в 1916 году, знал ли он о том, что они производят в Вюнсдорфе музыкальные записи на фонограф; мы также не можем сказать, вдохновили ли Лахмана именно эти исследования или что-либо иное, или же ему самому пришла в голову идея попросить заключенных спеть — и задокументировать их пение. Так или иначе, Лахману официально разрешили проводить такие исследования. Благодаря его лингвистическим и музыкально-коммуникативным способностям работа оказалась успешной.

Впечатление, произведенное пением заключенных из различных восточных и африканских стран, определило дальнейшую жизнь Лахмана. Его записи понравились, например, берлинскому этномузыковеду Эриху Морицу фон Хорнбостелю (Hornbostel; 1877–1935). Лахмана поддержали в его идее продолжить работу. Он предпринял путешествие в Северную Африку.

¹ Фильм можно найти здесь: <https://digitaler-lesesaal.bundesarchiv.de> (дата обращения: 03.11.2023).

² *Stumpf C.* [Selbstdarstellung] // *Philosophie der Gegenwart in Selbstdarstellungen* / Hg. von R. Schmidt. Leipzig: Meiner, 1924. S. 24 (= 228).

В 1922 году Лахман защитил диссертацию на тему «Музыка в тунисских городах» («Die Musik in den tunisischen Städten»), которая вышла из печати в 1923 году.

По целому ряду причин можно утверждать, что определенные мотивы научной деятельности Лахмана берут свое начало в специфической ситуации, которую можно обозначить как «друг-враг» лагеря Вюнсдорф.

А) Соотношение восточной и западной музыки Лахман выстраивает в виде строго антитетической фигуры. Восток представляет в ней исходное (изначальное — *ursprüngliche*) пение, связанное с озвучиванием религиозных текстов, — пение, которое хотя и не отвергает полностью фиксированные интервалы (поскольку в нем можно найти так называемые «рамочные интервалы»), однако характеризуется очень свободной интонацией. Запад же, напротив, предстает как мир рационализации и нормирования, посредством которых — в нотации, строении инструментов и сценической речи — исходный слой перерабатывается и то, что прежде было свободным, фиксируется. Лахман представляет тем самым некий руссоизм, рассматривая предрациональное пение (Лахман называет его «премодальным», а примерно с 1938 года — «немодальным») как добрую старину, а позднее — как нечто «доброе иное»¹.

При этом музыкальную теорию восточных народов, которую сам Лахман подробно описывает в своей книге «Музыка Востока» («Musik des Orients», 1929), он не принимает здесь во внимание, отбрасывает в сторону, поскольку ее воздействие напоминает отчуждающий эффект «западной» музыкальной теории.

Б) Рассматривая области контакта между культурами, Лахман пытается доказать, что базовую мелодическую структуру, идентифицируемую как восточная, можно найти также и в древнейших песнопениях христианской церкви, где она, правда, вскоре приводится в соответствие с ладами, порождаемыми тональной системой.

В) В лахмановском сопоставлении «витального» и «предписывающего» способов работы с музыкальным материалом можно увидеть отражение того факта, что в то время как в Первой мировой войне европейские, западные державы сражались друг с другом, — восточные военнопленные, по имеющимся сведениям, зачастую не имели ни малейшего понятия о том, что это за конфликт и за что их отправляют в бой. По мнению Лахмана, проект изучения языков и песен пленных есть типичный пример европейского научного интереса к иным народам и культурам, — тогда как сами исследуемые покоятся в себе. Штумпф говорит о «начинании, вызванном войной, но при

¹ См. письмо Лахмана Гандшину от 29.08.1938: «Впрочем я бы сейчас „премодальному“ предпочел „немодальный“; первый термин для меня слишком эволюционистский». Копия письма Лахмана в архиве автора статьи.

этом исключительно мирном»¹. Картина, представляемая Лахманом, подчеркивает очевидную покоренность пленников, а Штумпф пишет о ценности фонографических записей в связи с «вымиранием первобытных народов и европеизацией иных частей света»².

Как, по мнению Лахмана, «функционирует» музыка? Первый импульс — это желание сделать речь более торжественной путем ее организации: человек произносит слова речитативом, а начало и конец речи украшает начальной и заключительной формулами. Такое пение является непосредственным деянием, форму же ему придает повторение простых мелодических фраз, которым приписывается определенная экспрессия, а значит и определенное назначение, как, например, музыка свадебная или же музыка похоронная. В этом, по Лахману, заключена суть восточной музыки. Ей противопоставит интеллектуальный импульс к рациональному упорядочиванию звуков и связанного с ними эмоционального мира. Лахман не считает этот импульс (даже если он и вдохновляет восточных теоретиков) столь же специфически оригинальным и специфически музыкальным, как первый. Он рассматривает его как вторичный, возникающий в связи с намерением создавать музыкальные инструменты и закреплять на них звуки. «Культурная музыка» противопоставляется «рационализации». Согласно этой схеме Лахман строит свое представление о музыке, не столько опираясь на восточную теорию (которую он хорошо знает, подробно описывает, но которую не любит), — он, скорее, документирует реальное музицирование.

Противопоставление Востока и Запада в работах Лахмана постепенно усиливается. Он все меньше стремится к простому документированию эмпирической музыкальной практики экзотических культур, а все больше — к выдвиганию некоего «восточного» принципа, который — например, в виде формирования устойчивых мелодических форм — соединяет, по его мнению, самые разные культуры. Эту исследовательскую цель Лахмана четко сформулировал Бруно Неттль в статье «Роберт Лахман», опубликованной в 1958 году в энциклопедии MGG1:

Он стремился связать разнообразные особенности восточной музыки в некую теоретическую систему, в основе которого лежит понятие номоса, и представить тем самым всю восточную музыку как единство, сопоставимое с музыкой европейской³.

Неттль не объясняет, что здесь имеется в виду под «номосом», и не комментирует странность того факта, что «система» «восточной музыки» долж-

¹ *Stumpf C.* [Selbstdarstellung]. S. 24–25 (= 228–229).

² *Ibid.*

³ *Nettl B.* Robert Lachmann // Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG) 1. Bd. 8. Kassel: Bärenreiter, 1960. S. 28–29.

на быть в результате подстроена под исконно греческое понятие (ведь «номос» означает по-гречески, с одной стороны, привычку, обычай, а с другой — музыкальную манеру¹). В последнем смысле номос — это «традиционные и *узаконенные* виды мелодии (с фиксированной гармонией и определенным ритмом)»². Лахман сводит понятие «номос» к указанию на региональное происхождение, чтобы иметь возможность обобщить:

Именованье мелодических групп в соответствии с ландшафтами и племенами знакомо нам по древнегреческой художественной музыке. Подобно тому как там различали дорийские, фригийские и лидийские мелодии, — также индийские, персидские и арабские мелодии использовались для создания стиля придворной или городской художественной музыки³.

Схожесть между так называемым пифийским номосом (знаменитой инструментальной пьесой в пяти частях, которая трижды подряд приносила Сакадам победу на Пифийских играх в Дельфах начиная с 586 года до н. э.) и записанной им туниской «Мудростью льва», трактуемая Лахманом как родство, основана на подобию декламируемой истории о борьбе и победе — и возникающих при этом общих звукоподражательных эффектах исполнения⁴. Логично перевести «номос» у Лахмана просто как «мелодический гештальт». Это слово вынесено в заголовок третьей главы книги Лахмана «Музыка Востока». В ней Лахман излагает концепцию, которая еще с 1913 года разрабатывалась в берлинской школе психологии звука — например, у Хорнбостеля. Лахман использует понятие «мелодический гештальт» как немецкий перевод слова «макам». Он называет так распространенный на Востоке принцип мелодического формообразования, к которому еще в качестве основы добавляет физико-психологическую теорию гештальта.

Теперь обратимся ко второму музыковеду. Жак Гандшин родился в апреле 1886 года в Москве; он был на шесть с половиной лет старше Лахмана. Ранние годы Гандшина также были отмечены судьбоносным событием, но в его случае оно произошло еще до того, как ему исполнилось двадцать лет: в 1905 году 19-летний Гандшин знакомится в Мюнхене с Максом Регером и его музыкой. Отныне — наряду с изучением других дисциплин в Мюнхенском университете — он посвящает себя и игре на органе. Как и у Лахмана, путь Гандшина к музыковедческой мысли начался с собственно музыкаль-

¹ Artikel «Nomos»: «usage», «custom», «ordonance», «melody», «strain» (*Liddell S.J. A Greek-English Lexicon. Oxford: Clarendon Press, 1940. Band 2, S. 1180*).

² *Bode G. H. Geschichte der hellenischen Dichtkunst. 2. Band. Leipzig: Karl Franz Köhler, 1838. S. 194.*

³ *Lachmann R. Musik des Orients. Breslau: Ferdinand Hirt, 1929. S. 56.*

⁴ *Lachmann R. Die Weise vom Löwen und der pythische Nomos // Festschrift für Johannes Wolf / Hg. von Walter Lott u. a. Berlin: Martin Breslau, 1929. S. 97–106.*

ного опыта. Одно из сочинений юного Гандшина, ученика Регера, показывает его родственность стилю Регера; к тому же, находясь столь близко, он мог наблюдать за тем, как Регер справлялся с трудностями композиторского ремесла. Гандшин неоднократно ссылаясь на Регера, когда музыкально-теоретические размышления побуждали его с симпатией взглянуть на критические в отношении Запада идеи Лахмана.

Чтобы систематизировать подобную родственность мысли, разделим отношение Гандшина к Лахману на три позиции — критическую, нейтральную и одобрительную.

А) Гандшин противоречиво относится к лахмановскому доверию «современной научности»¹. В дополнение к критике той научной концепции, которую мы уже представляли в одной из прежних публикаций², здесь следует добавить следующий методологический аспект.

Подход Гандшина к музыкально-теоретическим идеям Лахмана представляет собой своего рода «малый ответ». Это выражение заимствовано из рассуждений Жюль Делёза (Gilles Deleuze) о «малой литературе» (*littérature mineure*) — той, что состоит из подчиненных и второстепенных произведений и чье теоретическое значение Делёз ставит высоко и противопоставляет масштабной «литературе мэтров»³. «Малый ответ» означает, что Гандшин, критикуя или соглашаясь, реагирует на интеллектуально и исторически размашистые построения Лахмана не столь же масштабными альтернативными конструкциями (вспоминаются «Звуковые представления» («*Tonvorstellungen*») Римана с их претензией на непреложность для любого адекватного слушания музыки), — он представляет детальные, эмпирические, исторические возражения или разграничения (дифференциации). В качестве примера приведем одно «малое» возражение такого рода из статьи «Культурная музыка» («*Kultmusik*»): Гандшин цитирует источник из эллинистической Сирии, автор которого восхваляет то, как орган усовершенствует (уточняет) воздушный поток, вместо того чтобы (следуя лахмановскому сравнению) осудить это как инструментально-техническую переделку природного оригинала⁴.

Б) Гандшин равнодушен к лахмановской концепции «мелодических типов» или, как выражается Гандшин, «мелодических моделей», — она встре-

¹ *Handschin J.* Der Toncharakter... S. XV.

² *Maier F. M.* Curtius, Handschin, und ihre Bücher von 1948 // Archiv für Musikwissenschaft 71. (2014). S. 292–294, 303f. В русском переводе см.: *Майер Ф. М.* Эрнст Роберт Курциус, Жак Гандшин и их книги 1948 года // Новые документы по истории искусствознания: XX век. Вып. 2: 1940–1960-е годы. СПб.: Петрополис, 2018. С. 87–115.

³ «Haïr toute littérature de maîtres» — «Ненавижу всю литературу мэтров» (*Deleuze G., Guattari F.* Kafka. Pour une littérature mineure. Paris: Les Éditions de Minuit, 1975. P. 48).

⁴ *Handschin J.* Antiochien, jene herrliche Griechenstadt // Archiv für Musikforschung. 7. 1942. S. 199; см. также: *Maier F. M.* «Kultmusik», «Melodiegestalt», «Gesangsnotation», «Abendland»... S. 78 bei Anm. 41.

чается у Гандшина только там, где он критикует ее практическое использование¹. При изложении пифийского номоса в его книге «Краткий обзор истории музыки» («Musikgeschichte im Überblick») нет никакого обобщающего взгляда в лахмановском смысле².

В) Лахман и Гандшин едины в своем сдержанном отношении к той концепции истории музыки, что представлена эпохальной работой Германа фон Гельмгольца по музыкальной акустике. Согласно Гельмгольцу, в ходе развития европейской истории музыки законы акустики открываются эмпирически; музыка, ведомая опытом, утверждает таким образом свои основы. В пользу этой точки зрения говорит немало наблюдений: обертоновый ряд благоприятствует введению заключительных аккордов in Dur; крайнее регистровое расположение (ограниченная способность уха различать при этом соседние звуки) запрещает использование терций в нижнем регистре; вибрато приглушает биения; движение мелодии по интервалам секунды облегчает слушателю задачу слежения за ней. Известное высказывание Гельмгольца о том, что в «прогрессивном развитии человечества» становится заметна изменчивость «эстетических принципов», — это приверженность не будущей музыкальной аллотрии (от *греч.* Ἀλλότριος — «чуждый, иной»), а взаимосвязанности принципов прогресса и развития³. В отличие от этой точки зрения, Гандшин и Лахман более осторожно выстраивают отношения между историей науки и историей культуры: Лахман — тем, что обращается к другим культурам, опираясь на теорию гештальта; Гандшин же рассматривает прославляемую Гельмгольцем форму прогресса сквозь призму приобретений и потерь.

Чтобы определить пересечения Лахмана и Гандшина, рассмотрим три ситуации: 1. Стиль Регера; 2. Сочинение Регера «Монахини» («Die Nonnen»); 3. Мелодия вместо звукоряда.

(1) Стиль Регера. Занятия Гандшина органом в Мюнхене и Лейпциге представляют для нас в данной статье интерес не из-за таланта Гандшина-виртуоза, который заинтересовал Регера и способствовал последующей петербургской карьере Гандшина-музыканта, — а из-за постижения Гандшиным того, каким именно образом Регер разбирается с тональностью. Понимание этого Гандшину дает один из компонентов обучения игре на органе — главный навык, которому учат каждого органиста: умение аккомпанировать прихожанам при пении церковных гимнов. Органистов обучают четырехголосному гармоническому аккомпанементу, в котором правая рука исполняет

¹ *Handschin J.* Antiochien, jene herrliche Griechenstadt. S. 195; *Handschin J.* Aus der alten Musiktheorie V [recte: IV] // *Acta musicologica.* 15. 1943. S. 22.

² См.: *Handschin J.* Musikgeschichte im Überblick. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag, 1981. S. 57.

³ См.: *Helmholtz H. v.* Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik. Braunschweig 31870. S. 370 (61913. S. 386); по вопросу интерпретации Гельмгольца см.: *Maier F. M.* Jacques Handschins Toncharakter... S. 17–18.



Пример 1. Ж. Гандшин. Хоральная фантазия Es-dur

партии сопрано и альты, левая — тенора, а педаль — баса. Своего рода «искушением» в таком аккомпанементе является «стиль Регера» — тип гармонизации, при котором органист не довольствуется основными функциями тоники, субдоминанты, доминанты и их параллелей, а также случайной проходящей доминантой, но делает аккомпанемент более разнообразным, гармонизируя ноты мелодии всеми возможными аккордами, к которым только эти ноты могут быть отнесены на хроматической клавиатуре как их элементы. При этом постоянно используются побочные септаккорды, проходящие доминанты, хроматические ходы в басу и ложные разрешения в медианты основных тональностей.

В соответствии с правилом сопровождения мелодий, Гандшин рассматривает мелодию и ее собственное гармоническое развитие как главное, как то, к чему гармонизация добавляется в качестве комментария. В одном черновике 1944 года к книге «Характер звука» («Der Toncharakter») сам Гандшин пишет о такого рода сочинении времен его учебы у Регера. Он показывает гармонизацию Регером тональной последовательности *b-a-c-h* в его *Фантазии* си-бемоль-минор и обсуждает ее альтернативный вариант, в котором «си» будет тоникой Си-мажора, а не квинтовым тоном Ми-мажора, и продолжает:

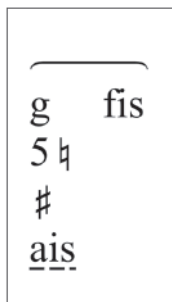
Впрочем, похоже, что такого рода «перестановки» особенно близки моему сердцу, потому что, будучи учеником Макса Регера, я начал в этом духе одну хоральную фантазию (в Ми-бемоль мажоре) (пример 1).

Таким образом, одна и та же нота трижды звучала в разном гармоническом «освещении» и разном расположении аккорда¹.

В машинописи Гандшина 1944 года этот пример записан буквами. Если сравнить эту нотацию с примером из «Toncharakter», то станет очевидной ошибка: в третьем такте перед четвертой восьмушкой во втором верхнем го-

¹ *Handschin J.* Zur Einführung in die Tonpsychologie: Der Toncharakter (Fassung 10, 1944). S. 79. Копия рукописи Гандшина в личном архиве автора статьи. Нотный пример: *Handschin J.* Der Toncharakter... S. 290.

лосе не хватает знака разрешения. То, что здесь имеется в виду доминантсепт-аккорд Фа диез-мажора с терцией в басу, ясно из расшифровки Гандшиным гармонической ситуации в версии 10 на странице 79:



Мы видим тон ля-бемоль, гармонизованный как терция в фа-миноре, затем как тоника в Ля бемоль-мажоре, затем как терция в Фа бемоль-мажоре. Затем следует тон фа диез, энгармонически замененный на соль бемоль и гармонизованный как терцовый тон в ми бемоль-миноре, затем как терцовый тон в Ре-мажоре с секстой и, наконец, как квинта в Си-мажоре.

В Хоральной фантазии Гандшина, с ее регулярными перегармонизациями тонов ля-бемоль и фа-диез, пересекаются две линии мысли: с одной стороны, это просто прием, которому Гандшин научился у Регера; с другой же — это первое у Гандшина проявление его внимания к независимо изменяемому параметру музыкального тона — параметру, который при этом не является высотой тона¹.

Как музыкант, Гандшин обучен гармонизовать ноты мелодии с помощью четырехголосной гармонизации. Историк Гандшину близка мысль, что такая гармонизация — всего лишь современная реализация всеобщей практики определения музыкального тона через его окружение (через другие тона). Исторически отдаленная реализация этого общего факта представлена в четырех знаках, через формы и трансформации которых *musica enchiriadis* демонстрирует взаимоотношения тонов. В рукописи статьи «Понятие „качества“ в психологии звука» («La notion de „qualité“ dans la psychologie du son»), которая, вероятно, датируется 1936 годом, Гандшин обсуждает вопрос о том, что подразумевают эти «графические знаки» (*caractères graphiques*)². Прилагательное «graphiques» надписано его рукой над машинописью, из чего становится ясно, что Гандшин подразумевает под «caractères» просто знаки. «Toncharaktere» — это знаки тонов.

¹ По вопросу об идентификации какого-либо свойства объекта путем определения изменчивости этого свойства согласно «шкале переменчивости» см.: *Stumpf C. Über den psychologischen Ursprung der Raumvorstellungen. Leipzig: S. Hirzel, 1873. S. 138.*

² *Handschin J. La notion de qualité dans la psychologie du son (Fassung 2). S. 3, 1. Zeile.* Копия рукописи Гандшина в личном архиве автора статьи.

85 Andante (♩ = 76-88)
div. *p*
Sopr. „O sü - ße Mut - ter des Ei - nen, um den wir be - ten
Alt „O sü - ße Mut - ter des Ei - nen, um den wir be - ten
Br. 4 fach geteilt *p*

Пример 2. М. Регер. Монахини: «O süße Mutter»

(2) «Монахини» («Die Nonnen»). В этом произведении для хора и оркестра, премьера которого состоялась в Дортмунде в 1910 году, Гандшин видит дискуссию Регера с различными уровнями гармонической тональности. Регер противопоставляет три звуковых мира: оркестр, смешанный хор с оркестровым сопровождением и женский хор монахинь. В пении монахинь Регер сталкивает обычное музыкальное представление о главных тонах — с торжественным звучанием гораздо менее строгих аккордовых взаимосвязей. Прежде всего, это особое обращение с доминантовым соотношением аккордов, которое впервые возникает в тактах с 89 по 91 (пример 2).

Строка «O süße Mutter des Einen» заканчивается на двух одинаково ударных слогах «Êi-nén»; более слабый слог «nén» поддерживается фермой в конце строки. Следуя языковой логике, пение продолжается ауфтактом: «im dép...» Текстовый смысл ставит акцент на «dép», делая незаметной доминантовую последовательность Фа диэз-мажор («nén») — си-минор («im»). Такое ослабление доминантового соотношения происходит намеренно. И происходит многократно: над басовой партией *до диэз — фа диэз — си — ми — ля* в тактах с 89 по 91 следуют друг за другом пять аккордов в квинтовом и, следовательно, в потенциально доминантовом соотношении. Но доминантовые отношения каждый раз аннулируются: от *до диэз-минора* к *Фа диэз-мажору* и от *си-минора* к *Ми мажору* (в тактах 89/90 и 90/91) минорным наклонением доминантового аккорда; от *Фа диэз-мажора* к *си-минору* и от *Ми-мажора* к *ля-минору* (в тактах 90 и 91) — штриховым и декламационным акцентом, перечеркивающим воздействие доминанты. Когда же последовательность доминанта-тоника (*Соль-диэз мажор — До-диэз мажор*) действительно встречается в тактах 122–123, то ее функционально-гармонический эффект ослаблен появлением нижнего вводного тона к *си диэз*, а также отсутствием терции в аккорде-разрешении и мелодическим продолжением пения с ноты *си*¹. Вме-

¹ Те же последования встречаются в тактах 179–181 (S. 34) и 213–214 (S. 35).

сто функционально-гармонической последовательности мы видим спокойное сопоставление звучаний. Гандшин не рассматривал этот гармонический рисунок подробно, но он видел в «Монахинях» Регера музыкально-историческую значимость. Так, в своей рецензии на Седьмой симфонический концерт Александра Зилоти 12 января 1913 года он пишет:

Три мотета Роже-Дюкасса для хора, сопрано соло и органа почти эпохальны (Германия может противопоставить им нечто подобное только в «Монахинях» Регера) в том смысле, что они стремятся возродить чисто вокальный стиль, который уже во времена Баха стал инструментальным, а в XIX веке ушел в стиль Лидертафель¹.

Книга «Краткий обзор истории музыки» также отводит «Монахиням» решающую роль в творчестве Регера². Для Гандшина это произведение — свидетельство тому, сколь высоко Регер ценил гармонию, не вписывающуюся в строгую линию доминантовых соотношений.

Другой фрагмент, в котором аккорд на пятой степени появляется как минорный, Гандшин нашел в 1935 году в 4–5-м тактах первого (ми-мажорного) из «Трех органных хоралов» Сезара Франка. И снова Гандшин рассматривает этот отрывок не с точки зрения гармонии, а с точки зрения эстетического впечатления, которое он производит:

Си-минорный аккорд кажется таким естественным, когда вы его играете, но все же он странный! В нем столько всего...³

Точнее Гандшин говорит о тактах 53–55:

Мелодия, скользящая между Ми-мажором и соль диез-минором, сопровождается (особенно ее второй и третий тоны) формами звучания, совершенно чуждыми функции тона в тональности (пример 3).

В книге «Der Toncharakter» Гандшин анализирует такты 47–55 этого произведения как более мягкую форму регеровской манеры⁴.

В другом наброске к книге «Toncharakter» мы видим, что перегармонизация мелодических тонов «в стиле Регера» интерпретируется как попытка

¹ Handschin J. [-c-] Siebentes Symphoniekonzert von A. Siloti // Sankt Petersburger Zeitung. 14. (27.) Januar 1913. S. 2–3. Цит. по: Kniazeva J. Jacques Handschin in Russland. S. 482.

² Handschin J. Musikgeschichte im Überblick. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag, 1981. S. 373.

³ Handschin J. Miscellen II: César Franck's Harmonik // Schweizerische Musikzeitung und Sängerbblatt 75. 1935. S. 77.

⁴ Handschin J. Der Toncharakter... S. 287–288.



Пример 3. С. Франк. Хорал. Такты 53–55

преодолеть то, что Гандшин называет «педантичной сверхопределенностью» (*Überbestimmtheit*) функционально гармонизированных диатонических мелодий. В диатонической системе существует пять вариантов взятого без сопровождения восходящего шага в большую секунду: *до-ре, ре-ми, фа-соль, соль-ля, ля-си*. Если этот шаг в большую секунду гармонизировать как шаг от тоники к доминанте, то в диатонической системе остаются только две возможности: *до-ре* и *фа-соль*. На это ограничение и реагирует регеровская стратегия делимитации. В позднейшей версии работы «*Der Toncharakter*» Гандшин более точно формулирует вопрос о композиционном принципе Регера:

У некоторых современных композиторов мы наблюдаем еще более далекоидущее, уводящее в область парадоксального устремление: они пытаются посредством аккомпанемента придать каждой ноте какой-либо данной диатонической мелодии характер иной, чем тот, что естественным образом вытекает из мелодического движения (так, например, поступает Макс Регер в отношении протестантского хорала). Может, это тоска по старой «свободе» проявляется в такого рода «насилии»? И мягкий Сезар Франк тоже использовал этот метод в своих «Органых хоралах»...¹

(3) Мелодия вместо звукоряда. Лахман обобщил контраст между Востоком и Западом в запоминающемся образе: на Востоке исполняют мелодии, а на Западе упражняются в пении звукорядов². Там музицируют, здесь занимаются вокальными экзерсисами. Звукоряд представляет для Лахмана предмузыкальный подсчет тонов и теоретизирующий взгляд на них; мелодия же означает живую реальность музыки. Размышления Гандшина о «тоске по старой свободе» у Регера и Франка готовят читателя к тому, что, возможно, и у него встретится отголосок этого сопоставления. И действительно, Гандшин не фокусирует свои мысли о музыкальных тонах исключительно на количестве, порядке и наименовании тонов (как это сде-

¹ Handschin J. Fassung 8. S. 14. Копия рукописи Гандшина в архиве автора статьи.

² См.: Lachmann R. Musiksysteme und Musikauffassung (I) // Zeitschrift für Vergleichende Musikwissenschaft III. 1935. S. 4.

лано, например, в статье «Определение тональности» («Tonbestimmung») Музыкальной энциклопедии Римана, где 110 тонов перечислены по возрастанию их высоты¹). Скорее, вслед за Лахманом Гандшин рассматривает мелодию как основной музыкальный феномен. В этом смысле он пишет о слуховом восприятии начала мелодии: «Первые ноты мелодии, например, всегда преисполнены сомнения»². Поскольку первые шаги от тона к тону не сразу выявляют какую-либо фиксированную ладовую систему, а лишь показывают интервал, в данный момент звучащий, то речь идет о «неполной» или «локальной» характеристиках этих двух тонов, — характеристике, которая не дает однозначной определенности ладовых функций ступеней. Совсем в духе лахмановских антитез он противопоставляет две возможности:

Представьте себе движение по восходящему целому тону — какой простор! Но теперь пусть первая нота сопровождается трезвучием с басом октавой ниже, а вторая — трезвучием с басом квинтой ниже. В результате поле внезапно сужается; вместо шести (sic; ошибка; верно: «пяти». — *Ф. М. М.*) возможностей теперь есть только две, и мы ощутимо сильнее привязаны к системе.

Таким образом, аккомпанемент сильно натягивает поводья, идущие от мелодической последовательности, взаимодействие фрагментарной и интегральной (комплексной) характеристики полностью смещается в пользу последней, или, скажем так: ситуация подобна некоему педанту, который будто бы комментирует каждый сделанный им шаг. Отсюда — то тягостное впечатление, которое часто производит аккордовое сопровождение мелодии, основанной на другом принципе (кстати, тому способствует еще и возникающая при этом ритмическая неповоротливость); в этом смысле «примитивная» полифония Средневековья и экзотических народов превосходит нашу, потому что квинты и кварты, стоящие там на первом месте, сковывают гораздо меньше, чем терции³.

Мы видим, что Гандшин использует аргументы, полученные из наблюдения за Регером и Франком, чтобы привести доводы в пользу концепции музыки, менее прогрессивной и не столь ориентированной на развитие, чем «прогрессивное развитие человечества» (Гельмгольц). В изложении этой аргументации Гандшин очень близко подходит к Лахману. Оба они разделяют мнение о том, что музыка на Западе организована в некий полностью рационализированный и фиксированный звуковой арсенал. Тем не менее, Гандшин — не сторонник жесткой антитезы Лахмана. Хотя мелоди-

¹ См.: *Tonbestimmung* // *Riemann H. Musik-Lexikon*. 9. Auflage, Berlin: Max Hesse, 1919. S. 1204–1209. В 11-м издании Словаря (1929 года) статью редактировал Гандшин.

² *Handschin J. Fassung 7*. S. 15. Цит. по: Jacques Handschin. *Über reine Harmonie und temperierte Tonleitern*. S. 327; см. также: *Handschin J. Der Toncharakter...* S. 22.

³ *Handschin J. Fassung 7*. S. 16–17. Цит. по: Jacques Handschin. *Über reine Harmonie und temperierte Tonleitern*. S. 328.

ческий шаг на целый тон, рассматриваемый Гандшиным, не является полностью определенным с точки зрения ладотональной системы, для Гандшина он принадлежит горизонту такого рода гармонических взаимоотношений, тогда как для Лахмана он связан только с мелодикой. Кроме того, для Лахмана рассматриваемый восходящий целый тон — это лишь расстояние между тонами, простое удаление тонов друг от друга, как в *Sprechgesang*. Когда же Гандшин говорит об отношениях, определяемых двумя квинтовыми шагами, он формулирует потенциальную связь с тоновым контекстом более широкого охвата.

В этом именно смысле Гандшин называет начало мелодии «интересным плавающим состоянием»¹. Ближе Гандшин и Лахман друг к другу не подошли.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Князева Ж. В.* Жак Гандшин в поисках своей науки. Письма Карлу Крумбахеру // Научный вестник Московской консерватории. 2016. № 1 (24). С. 110–123.
2. *Майер Ф. М.* Эрнст Роберт Курциус, Жак Гандшин и их книги 1948 года // Новые документы по истории искусствознания: XX век. Вып. 2: 1940–1960-е годы. СПб.: Петрополис, 2018. С. 87–115.
3. *Bode G. H.* Geschichte der hellenischen Dichtkunst. 2. Band. Leipzig: Karl Franz Köhler, 1838. 395 S.
4. *Deleuze G., Guattari F.* Kafka. Pour une littérature mineure. Paris: Les Éditions de Minuit, 1975. 159 p.
5. *Handschin J.* Antiochien, jene herrliche Griechenstadt // Archiv für Musikforschung. 7. 1942. S. 193–204.
6. *Handschin J.* Aus der alten Musiktheorie V [recte: IV] // Acta musicologica. 15. 1943. S. 15–23; Korrekturen auf S. 93–94 (unpaginierter Anhang).
7. *Handschin J.* Der Toncharakter. Eine Einführung in die Tonpsychologie. Zürich, 1948. XVI und 436 S.
8. *Handschin J.* Meine Begegnungen mit Professor Joseph Wihtol (1943) // *Kniazeva J.* Jacques Handschin in Rußland. Basel: Schwabe, 2011. S. 825–832.
9. *Handschin J.* Miszellen II: César Francks Harmonik // Schweizerische Musikzeitung und Sängerbblatt 75. 1935. S. 75–78.
10. *Handschin J.* Musikgeschichte im Überblick. Wilhelmshaven: Heinrichhofen's Verlag, 1981. 450 S.
11. *Handschin J.* [-c-] Siebentes Symphoniekonzert von A. Siloti // Sankt Petersburger Zeitung. 14. (27.) Januar 1913. S. 2–3.
12. *Helmholtz H. v.* Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik. 6. Auflage. Braunschweig: Friedrich Vieweg, 1913. XVII und 668 S.
13. Jacques Handschin. Über reine Harmonie und temperierte Tonleitern. Ausgewählte Schriften / Hg. von F. M. Maier. Schliengen: Edition Argus, 2000. 444 S.
14. *Kniazeva J.* Jacques Handschin in Russland: Die neu aufgefundenen Texte / Hg. vom Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Basel / Red. M. Kirnbauer und U. Mosch. Basel: Schwabe Verlag, 2011. 1045 S. (Resonanzen: Basler Publikationen zur älteren und neueren Musik. Bd. 1.).

¹ *Handschin J.* Der Toncharakter... S. 2–21.

15. *Lachmann R.* Die Weise vom Löwen und der pythische Nomos // Festschrift für Johannes Wolf / Hg. von Walter Lott u. a. Berlin: Martin Breslauer, 1929. S. 97–106.
16. *Lachmann R.* Musik des Orients. Breslau: Ferdinand Hirt, 1929. 136 S.
17. *Lachmann R.* Musiksysteme und Musikauffassung (I) // Zeitschrift für Vergleichende Musikwissenschaft III. 1935. S. 1–23.
18. *Liddell S.J.* A Greek-English Lexicon. Oxford University Press, 1843. 1705 S.
19. *Maier F. M.* Curtius, Handschin, und ihre Bücher von 1948 // Archiv für Musikwissenschaft 71. (2014). S. 292–306.
20. *Maier F. M.* Jacques Handschins Toncharakter. Zu den Bedingungen seiner Entstehung. Stuttgart: Steiner, 1991. 237 S.
21. *Maier F. M.* «Kultmusik», «Melodiegestalt», «Gesangsnotation», «Abendland». Robert Lachmann und Jacques Handschin diskutieren über musikalische Allgemeinbegriffe // Archiv für Musikwissenschaft 81. 2024. S. 69–89.
22. *Nettl B.* Robert Lachmann // Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG) 1. Bd. 8. Kassel: Bärenreiter, 1960. S. 28–29.
23. *Riemann H.* Ideen zu einer Lehre von den Tonvorstellungen // Jahrbuch der Musikbibliothek Peters XXI/XXII. 1914/15. Leipzig, 1915. S. 1–26.
24. *Riemann H.* Musik-Lexikon. 9. Auflage, Berlin: Max Hesse, 1919. 1355 S.
25. *Stumpf C.* [Selbstdarstellung] // Philosophie der Gegenwart in Selbstdarstellungen / Hg. von R. Schmidt. Leipzig: Meiner, 1924. S. 1–61 (= 205–265).
26. *Stumpf C.* Über den psychologischen Ursprung der Raumvorstellungen. Leipzig: S. Hirzel, 1873. 324 S.

Аннотация

Немецкий музыковед Роберт Лахман (1892–1939) во время службы в армии в годы Первой мировой войны интенсивно контактировал с восточной музыкой; российско-швейцарский музыковед и органист Жак Гандшин (1886–1955), будучи учеником Макса Регера по классу органа, познакомился со сложным взаимодействием современного композитора с мажорно-минорной функциональной гармонией. Оба (Лахман и Гандшин) формируют критический взгляд на «музыкальную практику современности, полностью владеющую своими художественными средствами» (Гуго Риман, 1915) и осознают научную связь друг с другом в этой критике. Однако за критической позицией каждого из них стоит свой опыт, и различие отражается в схематизации наблюдаемых музыкальных процессов: Лахман, автор монографии о музыке Востока (1929), противопоставляет принципы Запада и Востока, тогда как Гандшин — напоминая (в отношении дуализма Запада и Востока) о самостоятельности византийской и русской традиции — предлагает расширение основы.

Abstract

Robert Lachmann (1892–1939) comes to know and appreciate oriental music during his military service in the First World War; Jacques Handschin (1886–1955) witnesses his organ teacher's, Max Reger, confrontation with tonal harmony. Thus, both Lachmann and Handschin develop a critical stance vis-à-vis the European situation of composition and musical practice — a situation that Hugo Riemann in 1915 had proudly deemed in full possession of its artistic means. However, their criticism is based on different experiences, and this leads to different scientific attitudes: Lachmann, the author of a groundbreaking monograph on oriental music (1929), chooses a dualism of eastern versus western musical principles, while Handschin, trying to integrate both the Byzantine and Russian musical traditions into his concept, envisages a broadening of the general theoretical basis of music.

- ✓ *Ключевые слова:* тональность, мажорно-минор, Макс Регер, восточная музыка, прогресс как историческая категория, замкнутые и открытые звуковые последовательности, Роберт Лахман, Жак Гандшин.
- ✓ *Keywords:* Major-Minor-Tonality, Regerstil, oriental music, progress as a historical category, finite and open sets of musical notes, Robert Lachmann, Jacques Handschin.

УДК
78.071.2 + 792.8

Артист императорского театра: «служебный» аспект биографии¹ (на материале архива Дирекции императорских театров)

КОНСТАНТИНОВА МАРИАННА АЛЕКСАНДРОВНА

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

KONSTANTINOVA MARIANNA A.

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

E-mail: maryann.kon@gmail.com

Жизненный путь человека включен в высокодифференцированные многоуровневые общественные процессы и протекает, в частности, при структурирующем влиянии жизненных путей других людей, исторических событий, сложившихся и изменяющихся общественных институций и пр.² За многовековую историю развития биографического жанра были выработаны определенные модели исследований с соответствующими проблемами и методами. В большинстве случаев биографических исследований удастаиваются личности выдающиеся, чей вклад в историю, науку, искусство и пр. оказался оценен по достоинству современниками или потомками³. Один из популярных типов биографического жанра — тип «контекстуальной биографии». В подобных исследованиях тщательно подобранные и изученные факты жизни избранного индивида излагаются и интерпретируются на фоне общего контекста той эпохи, к которой данный индивид принадлежал⁴.

¹ Статья написана по материалам доклада, прочитанного на Международной научной конференции «Балет в музыкальном театре: история и современность» (21–25 ноября 2022, Российская академия музыки имени Гнесиных, Российский институт истории искусств, Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, Казанская государственная консерватория имени Н. Г. Жиганова).

² См. об этом: *Блоссфельд Х.-П., Хьюиник И.* Исследования жизненных путей в социальных науках: темы, концепции, методы и проблемы // Журнал социологии и социальной антропологии. 2006. Т. IX. № 1 (34). С. 18.

³ Проблеме получения «права на биографию» посвящена, в частности, статья Ю. М. Лотмана (*Лотман Ю. М.* Литературная биография в историко-литературном контексте // Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3 т. Т. 1: Статьи по семиотике и типологии культуры. Таллин: Александра, 1992. С. 365–376).

⁴ *Ретина Л. П.* «Персональная история»: биография как средство исторического познания // Казус. Индивидуальное и уникальное в истории / Под ред. Ю. Л. Бессмертного и М. А. Бойцова. М.: РГГУ, 1999. Вып. 2. С. 78.

Работа с архивом Дирекции императорских театров (ДИТ), изучение личных дел артистов (зачастую «забытых») дает основания для применения иного (можно сказать, противоположного) метода исследования, который в определенной степени восходит к так называемому типу «модальной биографии». Рассмотрение и структурирование многочисленных «служебных дел» артистов (как балета, так и всей петербургской русской труппы) позволяет исследователю выявить определенные закономерности функционирования труппы и обобщить типические черты внутренней организации, характеризующие, среди прочего, театральную институцию в целом.

Процесс изучения материалов по истории русского балета начала XIX века позволяет высветить ряд проблем. Одна из них — недостаток работ, в которых на основании достоверных источников была бы последовательно представлена жизнь и деятельность артистов балетной труппы в целом: от никому не известных фигурантов до выдающихся солистов балета.

Многие наблюдения, представленные в данной статье, сделаны мною в процессе работы над статьями энциклопедии «Музыкальный Петербург XIX века». Материалом послужили документы из архива Дирекции императорских театров. Ряд обобщений сделан на основании рукописных текстов Г. Н. Добровольской.

Прежде всего отмечу, что утверждение о бесправии русских артистов на долгие годы стало одним из излюбленных тезисов для поколений историков театра. Биографии многих артистов XIX века создавались с применением особой оптики. В советский период эта тема приобрела еще и идеологическую окраску. Положение артистов русского театра сравнивали по многим показателям с положением иностранных гастролеров, находя при этом заметную разницу в условиях службы и оплаты. Однако необходимо понимать, что воспитание и формирование русских артистов было предпринято ДИТ прежде всего для экономии средств, выделяемых на содержание театров. Иностранные гастролеры обходились казне слишком дорого, и их предполагалось по возможности заменять отечественными артистами.

Обратимся к личным делам артистов, чтобы на конкретных примерах проследить общие положения функционирования труппы. Документы позволяют выявить закономерность в биографиях многих русских артистов начала XIX века: служба на определенных условиях рассматривалась как компенсация за годы казенного обучения и содержания. Личные дела свидетельствуют, что путь на сцену для большинства артистов того времени проходил через период обучения в Театральном училище (ТУ). И если в артисты оперы или драмы уже в те годы могли поступать талантливые любители «со стороны», то для балета такой сценарий практически исключался, необходима была определенная выучка. При этом среди будущих артистов балета были представители разных сословий: дети из театральных семей или обедневших дворян, крепостные крестьяне, сироты и пр. Для многих из них пребывание

в ТУ означало вполне определенное будущее, а при наличии таланта и трудолюбия артисты могли обеспечить себе безбедное существование.

Примечательно, что со временем для артистов театра стало возможным соискание потомственного почетного гражданства и даже личного дворянства. Эти звания были доступны для ведущих артистов труппы. Так, например, Петр Иванович Дидье — сын французского кухмистра, осиротев, был принят в ТУ, а после 20 лет службы в балетной труппе получил потомственное почетное гражданство.

Большинство воспитанников ТУ обучались на казенный счет и по некоторым оценкам их содержание в начале XIX века обходилось казне в 500 руб. в год на человека¹. Расходы на содержание и обучение воспитанников ТУ в дальнейшем предполагалось компенсировать за счет обязательной для выпускников выслуги на сцене. Все выпускники ТУ были обязаны отслужить на сцене минимум 10 лет. Это изначально негласное правило было четко зафиксировано в распоряжении директора театров А. Л. Нарышкина после дерзкого побега артистки Д. М. Болиной в 1807 году. Болина — выпускница ТУ, не отслужив на сцене и половину положенного срока, вышла замуж и самовольно оставила службу в театре. В связи с «дерзким» поведением Болиной директор театров Нарышкин в докладе императору Александру I внес предложение о необходимости в дальнейшем строгого контроля за выпускниками ТУ: обучавшиеся за казенный счет не имели права покидать сцену ранее, чем через 10 лет службы².

После 10-летнего срока службы артист мог быть уволен без права получения пенсии. Редкие исключения делались в особых случаях. Так, успешная служба солистки балета Н. А. Азаричевой (в замужестве Новицкой) была прервана из-за серьезной травмы. В рапорте на имя директора театров она писала: «...несчастье, меня постигшее, произошло на службе 15-го июня 1827 года в данном балете „Разбойники“, во время действительного представления, при всей публике, во время коего спектакля и была освидетельствована Г. Доктором Мауни, который и по сие время продолжает лечение моей ноги»³. Азаричева-Новицкая не дослужила до десятилетнего срока 3 года и 7 месяцев, то есть пенсия ей не полагалась. Однако Дирекцией было сделано исключение: ей дали пенсию по 750 руб. в год⁴.

В целом 10 лет артист отрабатывал казенное обучение в училище, а еще 10 следовало отслужить, чтобы получить право на пенсию. После назначения

¹ Материалы по истории русского балета / Сост. М. В. Борисоглебского: В 2 т. Л.: Ленинградское гос. хореографическое училище, 1939. Т. 2. С. 328. См. также: Асенкова А. Е. Картины прошедшего: Записки русской артистки // Театральный и музыкальный вестник. 1857. № 42. С. 578.

² Российский государственный исторический архив (РГИА). Ф. 497. Оп. 1. Д. 125. Л. 1.

³ РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 3239. Л. 5—5 об.

⁴ РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 3239. Л. 18—18 об.

пенсии артисту полагалось отслужить еще два года «в благодарность за пенсию», и далее артисты балета, как правило, покидали сцену. Таким образом, стандартный срок службы для большинства танцоров — 22 года. И если артисты драмы или оперы могли оставаться в труппе и после назначения пенсии, получая пенсию и перспективную плату, среди танцоров такая практика почти не применялась: сказывалась усталость от физических нагрузок, давали о себе знать старые травмы и болезни. Приведу пример артистки балета А. И. Григорьевой (в замужестве Дидье), которой по окончании службы в 1844 году было предложено остаться в труппе. В ответ Григорьева-Дидье писала: «За предложение оставаться мне впредь на службу, принимаю за знак благодетельного внимания начальства: Но находясь не совсем в надежном здоровье и часто страдая болью ночами не осмеливаюсь принять на себя дальнейшую службу»¹. Известны случаи, когда артисты балета оставались в труппе после назначения пенсии, но не в качестве танцоров, а в качестве постановщиков сражений (П. К. Гамбуrow), режиссеров (П. Дидье) и пр.

Все годы службы артисты получали жалование и разного рода доплаты для решения бытовых нужд (квартирные деньги, дрова, в особых случаях гардеробные деньги и суммы на башмаки). Размер жалования в последние годы службы определял и размер пенсии. Так, простая фигурантка, получая жалование 300 руб. в год, могла рассчитывать на аналогичную сумму в качестве пенсии. А ведущие артисты балета получали пенсию, сопоставимую с максимальным жалованием, — то есть 4000 руб. (после денежной реформы эта сумма равнялась 1 143 руб. серебром).

Первые 10 лет артисты служили без контракта, получая стандартное жалование. Они выпускались из ТУ и поступали на службу в театр с определенной формулировкой. В большинстве случаев служба в театре для танцоров начиналась с назначения в фигуранты с минимальным окладом в 300 руб. в год (плюс расходы на бытовые нужды). Некоторых выпускников определяли в корифеи (как правило, это означало двойной размер жалования в сравнении с фигурантами), и только самые яркие танцовщики становились сразу солистами балета (с жалованием около 1000 руб.).

Карьерный рост предусматривался для всех категорий артистов. Например, фигурантка со временем могла стать солисткой. Так произошло с артисткой А. Ф. Азловой, она была выпущена в 1809 году из ТУ в балетную труппу фигуранткой с минимальным жалованием в 300 руб. За годы службы Азлова проявила весьма ярко свои таланты, так что в 1822 году балетмейстеры Ш. Дидло и О. Пуаро рекомендовали предоставить ей место солистки, указывая на особое дарование Азловой: ее способность легко переходить от характерных комических ролей к сложнейшим трагическим, исполнять как ведущие партии, так и эпизодические или ансамблевые. В итоге в 1826 году

¹ РГИА.Ф. 497. Оп. 1. Д. 5961. Л. 12.

с Азловой подписали контракт, где было указано амплуа первых балетных пантомимных ролей с соответствующим повышением жалования до 2600 руб. в год¹.

Состав балетной труппы в начале XIX века был определен следующим образом: по 4 солиста мужского и женского пола, а именно танцовщики и танцовщицы: «серiousный», 1-й комический, демикараактер, ба-комик. Сверх того, в труппе находилось по 12 фигурантов обоего пола². Следовательно, по штату в балетной труппе числилось 32 артиста. Со временем труппа расширилась, и в «Штате Балетной труппы» за 1825 год поименованы 12 корифей, 18 фигурантов и 24 фигурантки. Это данные без учета тех, что находились в составе труппы «сверх штата». В документе также прописаны различные амплуа и роли ведущих артистов. Так, в категории «роли мимические без танцев» выделены роли «молодых тиранов», «благородных отцов», «вторых благородных и демикараактерных отцов», «первых гримов и карикатур». Далее в списке выделены несколько амплуа, объединенных в группы: «Роли серьезных танцоров и благородных арабесков», «Роли легких арабесков», «Роли демикараактеров, пастораль и благородных комиков», «Пейзаны и карактерные танцы». Подобным образом формулировались амплуа и для ведущих танцовщиц³.

Взаимоотношения артистов с ДИТ регулировались целым рядом правил и положений. В самом общем виде эти положения излагались в контрактах артистов. Контрактная система была важна для ДИТ прежде всего в переговорах с иностранными артистами. В их контрактах прописывались все детали, в том числе амплуа или типы ролей, оплата проезда в Россию и обратно, квартира, дрова, костюмы и обувь, бенефисы и неустойки. Примерами могут послужить контракты Ш. Дидло или Л. Дюпора. Дюпор получал в год порядка 60 000 руб., и в копии его контракта прописаны все детали, вплоть до «греческих платий», необходимых для постановки его балетов⁴. Такие контракты имели юридическую силу, и по ним ДИТ могла взыскивать с иностранных гастролеров неустойку.

Контракты многих русских артистов были скорее формальностью с весьма общими формулировками. Подобные соглашения заключались с каждым артистом после 10 лет выслуги на сцене, срок контракта по усмотрению ДИТ мог быть от шести месяцев до трех лет. В контрактах обязательно находили отражение такие пункты, как готовность исполнять назначенные роли, необходимость являться вовремя на все репетиции и представления, обязательство еще до окончания соглашения оповестить начальство относительно

¹ РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 2703. Л. 1, 4–5, 11–11 об., 12.

² *Аранов П. Н.* Летопись русского театра. СПб.: Тип. Тиблена и Ко, 1861. С. 146.

³ РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 4110. Л. 30–36.

⁴ РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 641. Л. 9–9 об.

но своих дальнейших намерений, и пр. Отдельно для каждого оговаривались амплуа, условия оплаты, а также разные способы поощрения (например, бенефис или поспектакльная плата)¹.

Уже в первые годы XIX века в ДИТ стали применять печатные бланки контрактов, где текст соглашения был идентичным для всех артистов труппы. В печатном тексте было лишь несколько пробелов, которые заполнялись от руки, — туда вписывали ФИО, сумму жалованья, амплуа, сроки контракта и некоторые другие уточнения.

Следует заметить, что детализация амплуа предпринималась в контрактах крайне редко. Зато, как правило, присутствовала формулировка: исполнять партии и роли по усмотрению Дирекции. Изучение по афишам списка ролей артистов балета показывает, что они действительно могли быть привлечены к участию в балете в различных качествах. Нередки случаи, когда артист по штату находился на положении фигуранта, но принимал на себя амплуа корифея. Приведу пример артиста К. И. Дембровского, который был зачислен в труппу в 1822 году фигурантом, а в 1825 году подал прошение о прибавке жалованья. Прошение было поддержано Ш. Дидло и О. Пуаро: «Дембровский, будучи простым фигурантом, занимает нередко амплуа корифея и танцует соло в характерных танцах...»²

Другой пример: артистка Григорьева (Дидье) — в одном из документов указано, что Дидье числится фигуранткой, но является корифейкой, так как «служба ея простираясь до характерных танцев заслуживает жалованье, определенное корифеям»³.

Как для фигурантов, так и для ведущих артистов Дирекцией предусматривалась определенная шкала поощрений. Для фигурантов — при успешном исполнении своих обязанностей — повышение жалованья, квартирных денег и увеличение отпускаемых ежегодно дров, возможное повышение до корифеев и даже солистов.

Для ведущих артистов, кроме повышения жалованья до максимально возможного, предусматривалась система бенефисов, а также назначение поспектакльной платы, введенной примерно в 1820-х годах. Поспектакльная плата назначалась сверх жалованья и прочих выплат и стимулировала участие в спектаклях ведущих артистов, ведь именно их имена на афишах привлекали внимание публики.

Ведущих артистов также награждали ежегодным бенефисом — полным или половинным, на своих или казенных расходах. Самые успешные артисты получали полный бенефис на казенных расходах в зимние месяцы, то есть в период, когда публика была наиболее активна в посещении театров. Доход

¹ См.: Заключение контрактов // Полное собрание законов Российской империи с 1649 года. Т. 40. СПб.: Тип. II Отделения Собственной Его Имп. Вел. Канцелярии, 1830. С. 222.

² РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 2216. Л. 12.

³ РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 2217. Л. 13 об.

от бенефиса в подобном случае целиком поступал в распоряжение артиста, и эта могла быть сумма, превышающая ежегодное жалование ведущего артиста, то есть больше 4000 руб. Мемуаристы указывают, что у ведущих солисток балета доход с бенефиса мог превышать 20 000 руб.

Деятельность актеров строго регламентировалась правилами Дирекции, за нарушение которых часто следовали наказания, штрафы и даже аресты. Так, в 1811 году в ДИТ было принято решение о вычете из жалования танцовщицы Е. И. Колосовой 200 руб. «за ложный отзыв болезнию»¹. Внутренними правилами в обязанности режиссера труппы вменялось следить, чтобы актеры и актрисы были полностью готовы к началу театрального вечера. Опоздавших подвергали денежным штрафам². Среди наиболее частых причин ареста — пребывание на сцене в нетрезвом виде, опоздания, дерзость или грубость по отношению к начальству.

Особо отмечу злоключения фигуранта Дембровского. Судя по всему, он был весьма талантлив и мог бы сделать неплохую карьеру, но пагубное пристрастие к алкоголю заметно подпортило его личное дело. Так, 19 августа 1830 года Дембровский попал под арест за то, что во время представления комедии «Модная лавка» пришел за кулисы в Малый театр «в весьма не трезвом виде и завел громкий разговор... наделал много невместных возражений во весь голос, грозя дать пощечину тому, кто подойдет и употребит против него насилие»³. В связи с этим инцидентом в Конторе ДИТ было высказано намерение исключить Дембровского из театра и даже отдать в солдаты. Однако положение предписывало казенным воспитанникам Театральной школы отслужить 10 лет в благодарность за свое учение. В результате Дембровского перевели в помощники бутафора с жалованием 400 руб. в год, «но с тем, что ежели он хоть один раз замечен будет в пьяном виде, то непременно отдать его в солдаты»⁴. Два года Дембровский отработал без нареканий, отчего в ДИТ было решено перевести его обратно в танцовщицы с прежним окладом. Вслед за тем он вновь попал в полицию в нетрезвом виде, что повторялось впоследствии не раз. После 10 лет выслуги Дембровского уволили из театра без права на получение пенсии⁵.

Безусловно, определенные методы воздействия на поведение артистов и служащих театра были необходимы. Лишь при условии строгой дисципли-

¹ РГИА. Ф. 497. Оп. 4. Д. 9. Л. 274. Данный эпизод приведен в статье Г. Н. Добровольской о И. И. Валберхе (*Добровольская Г. Н. Валберх Иван Иванович // Музыкальный Петербург: Энциклопедический словарь. XIX век. 1801–1861. Персоналии: В / Отв. ред. Н. А. Огаркова СПб.: РИИИ; Композитор—Санкт-Петербург, 2022. Т. 16. С. 15*).

² В частности, в предписании директора театров А. Л. Нарышкина Конторе от 1811 года предлагалось штрафовать на 50 руб. актрис и актеров, опаздывающих к началу спектакля (РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 880).

³ РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 2216. Л. 30.

⁴ РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 2216. Л. 34.

⁵ РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 2216. Л. 35, 42, 55, 56, 59.

ны оказывалось возможным скоординировать действия большого количества людей, работавших над спектаклем. Поэтому любые сбои, происходившие во время репетиции или представления по вине артистов или рабочих сцены, неизменно влекли за собой наказания.

Изучение служебных дел артистов балета позволяет на основании конкретных примеров вывести общие закономерности функционирования труппы, касающиеся условий службы, оплаты, поощрений и наказаний. Столь различные артистические судьбы имеют общие точки соприкосновения, когда речь заходит о нормативах службы в ДИТ.

В заключение добавлю, что мелодраматический тон о бесправии русских артистов, свойственный некоторым мемуаристам и в еще большей степени советским исследователям, — это результат либо либеральных взглядов на устройство общества, либо идеологической трансформации мнений. Очевидно, что положение артиста в XIX веке определялось в целом нормативными документами. Давать оценку этому положению следует, исходя из представлений об устройстве общественного порядка, а никак не с высоты осознаний, обретенных гражданами в веке XX, о «равенстве» и высоком предназначении Артиста.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Арапов П. Н.* Летопись русского театра. СПб.: Тип. Тиблена и Ко, 1861. 386 с.
2. *Асенкова А. Е.* Картины прошедшего: Записки русской артистки // Театральный и музыкальный вестник. 1857. № 42. С. 578–580.
3. *Блоссфельд Х.-П., Хьюинк И.* Исследования жизненных путей в социальных науках: темы, концепции, методы и проблемы // Журнал социологии и социальной антропологии. 2006. Т. IX. № 1 (34). С. 15–43.
4. *Добровольская Г. Н.* Валберх Иван Иванович // Музыкальный Петербург: Энциклопедический словарь. XIX век. 1801–1861. Персоналии: В / Отв. ред. Н. А. Огаркова СПб.: РИИИ; Композитор—Санкт-Петербург, 2022. Т. 16. С. 15–31.
5. *Лотман Ю. М.* Литературная биография в историко-литературном контексте // Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3 т. Т. 1: Статьи по семиотике и типологии культуры. Таллин: Александра, 1992. С. 365–376.
6. Материалы по истории русского балета / Сост. М. В. Борисоглебского: В 2 т. Л.: Ленинградское гос. хореографическое училище, 1939. Т. 2. 356 с.
7. Полное собрание законов Российской империи с 1649 года. Т. 40. СПб.: Тип. II Отделения Собственной Его Имп. Вел. Канцелярии, 1830. 631, 136 с.
8. *Ретина Л. П.* «Персональная история»: биография как средство исторического познания // Казус. Индивидуальное и уникальное в истории / Под ред. Ю. Л. Бессмертного и М. А. Бойцова. М.: РГГУ, 1999. Вып. 2. С. 76–100.

Аннотация

Работа с архивом Дирекции императорских театров (первая половина XIX века), рассмотрение и структурирование многочисленных «служебных дел» артистов позволяют исследователю выявить определенные закономерности функционирования труппы, обобщить типические черты внутренней организации, характеризующие, среди прочего, театральную институцию в целом.

Abstract

The research deals with archival documents of the first half of the 19th century possessing by the Direction of the Imperial Theaters. The study and sequencing of the numerous artists' *personal files* of that time lead to numbers of conclusions about the internal structure and history of the theater in general.

- ✓ *Ключевые слова:* артисты оперы и балета, петербургская русская труппа, Дирекция императорских театров, служебные дела артистов.
- ✓ *Keywords:* artists of opera and ballet, Russian troupe in Saint Petersburg, Direction of the Imperial Theaters, personal files of artists.

Выступления Амалии Феррарис в Петербурге (1858—1859): «виртуозное» завершение эпохи романтического балета в России

УДК
792.8 + 782

ФЕДОРЧЕНКО ОЛЬГА АНАТОЛЬЕВНА

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

FEDORCHENKO OLGA A.

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

E-mail: olgafedorcenko@gmail.com

Последней иностранной балериной, которая выступала в Петербурге в «десятилетие Жюлья Перро» (1848—1858), стала Амалия Феррарис¹. На первый взгляд ее гастролы, продлившиеся лишь один сезон, не стали таким заметным явлением в истории петербургского балета, как, скажем, пребывание в российской столице Марии Тальони, Фанни Эльслер или Карлотты Гризи. С другой стороны, она очаровала многих поклонников балета уверенным профессионализмом и мастерством, прежде всего техническим (о высокой технике танца Амалии Феррарис говорили и писали абсолютно все современники).

Один «петербургский» год насыщенной творческой жизни Амалии Феррарис (ее исполнительская карьера длилась 27 лет, с 1841 по 1868 год) оставил не так много литературы. О европейском периоде творчества танцовщицы и ее творческих свершениях говорится в книгах Айвора Геста «Романтический балет в Лондоне»² и «Балет Второй империи»³. Летописцы петербургского балета XIX века (А. И. Вольф⁴, А. А. Плещеев⁵, С. Н. Худеков⁶) сово-

¹ Амалия Феррарис (Amalia Ferraris, 1828 или 1830—1904) — итальянская балерина.

² Guest I. F. The Romantic Ballet in England: Its Development, Fulfilment and Decline. London: Phoenix House, 1954.

³ Guest I. Rosati and Ferraris // Guest I. The Ballet of the Second Empire. Hampshire, 2014. P. 103—122; Guest I. The Last Year of Ferraris // Ibid. P. 162—180.

⁴ Вольф А. Хроника петербургских театров с конца 1826 до начала 1855 года. Ч. I и II. СПб., 1877.

⁵ Плещеев А. А. Наш балет (1673—1899). Балет в России до начала XIX столетия и балет в С.-Петербурге до 1899 года. СПб.: Тип. А. Бенке, 1899.

⁶ Худеков С. Н. История танцев. В 4 ч. Ч. 4. Петроград: Тип. «Петроградской газеты», [1918].

купно посвятили выступлениям Феррарис в Петербурге несколько абзацев в своих трудах. «Русские» гастролы балерины, звезды Парижской оперы в 1856–1863 годах, не привлекли внимания отечественных исследователей: имя Феррарис отсутствует на страницах монографии В. М. Красовской о русском балете середины XIX века; и лишь дважды бегло упоминается в исследовании, посвященном европейскому романтическому балету¹. Единственный развернутый очерк о балерине на русском языке, содержащий богатую фактическую информацию о деятельности Амалии Феррарис и в Европе, и в Петербурге, принадлежит перу петербургского исследователя И. А. Боглачёвой². Но в ее работе используется достаточно ограниченный круг источников.

Задачи настоящей статьи: рассмотреть годичный сезон Амалии Феррарис в контексте художественной политики Дирекции императорских театров 1850-х годов по приглашению иностранных балерин и определить его значение в истории петербургской балетной труппы. Для написания работы привлечены материалы, не попавшие в круг зрения предыдущих исследователей, — документы из фондов Дирекции императорских театров, мемуары и статьи в периодической печати, в том числе не упоминавшиеся прежде.

В мае 1858 года в Дирекции императорских театров произошли изменения — закончилось долгое, продолжавшееся четверть века правление Александра Михайловича Геденова (1833–1858), который, по словам Мариуса Петипа, «всегда был очень добр ко всем артистам»³. «Ворчуна-благодетеля»⁴ Геденова сменил Андрей Иванович Сабуров, принимавший довольно жесткие административные решения. Он внимательно проанализировал не слишком успешные для балетной труппы предыдущие два сезона и сделал выводы.

Приглашение на сезон 1858/59 года итальянской балерины Амалии Феррарис можно назвать своеобразным ответом Дирекции императорских театров на не очень удачные балеринские ангажементы предшествующих лет. Так, в 1855–1857 годах в Северной столице потерпела «вежливое фиаско»

¹ Красовская В. М. Русский балетный театр от возникновения до середины XIX века. Л.: М.: Искусство, 1958; Красовская В. М. Западноевропейский балетный театр. Очерки истории. Романтизм. М.: АРТ, 1996.

² Боглачёва И. А. Гастролы итальянской танцовщицы Амалии Феррарис в Петербурге (1858–1859) // Боглачёва И. А. Артисты Санкт-Петербургского императорского балета. XIX век. СПб.: Чистый лист, 2015. С. 80–91.

³ Петипа М. Мемуары // Мариус Петипа. Материалы. Воспоминания. Статьи. Л.: Искусство, 1971. С. 43.

⁴ Там же.

легенда романтического балета Фанни Черрито¹. Прохладно отнеслась петербургская публика к Екатерине Фридберг (1857 — 1859)², сменившей Черрито на посту приглашенной балерины. Возрастную Черрито нашли «не первой молодости» (танцовщица приехала в Петербург в возрасте 38 лет), юную Фридберг (ей было 19 лет) — недостаточно опытной. К Феррарис нельзя было адресовать претензии ни почтенного возраста, ни недостатка мастерства: она счастливо сочетала молодость (ей было 28 или 30 лет) и опыт (с 1856 года занимала положение балерины Парижской оперы).

Хроника покорения Амалией Феррарис Европы изложена в упоминавшейся выше статье Ирины Боглачёвой. Источники называют две даты ее рождения: 1828³ и 1830⁴ годы. Следующая важная дата в биографии Феррарис — дата ее дебюта — 1841-й, балет «Сильфида» в Ла Скала. Согласимся: даже при гениальном даровании непросто было бы танцевать в этом балете в возрасте 11 лет. Таким образом, согласимся с теми исследователями, которые называют годом ее рождения 1828-й.

Феррарис начала заниматься хореографией в Турине у педагога Шушу, завершала профессиональное образование у знаменитого профессора классического танца Карло Блазиса в Милане. Блазис, назвав ученицу «восхитительной танцовщицей», дал ей щедрую характеристику: «Талант ее замечателен и поэтичен. <...> Ее манера танцев... грандиозна и блестяща, а ее позы, группы и арабески полны привлекательной томности»⁵. Блазис всегда писал о своих воспитанницах в превосходных степенях, но в случае с Феррарис восторги педагога полностью подкрепляются не менее восторженными отзывами прессы.

В 1844 году Блазис сочинил для своей ученицы *pas de deux* в балете «Венера и Адонис», после блестящего исполнения которого 16-летняя Амалия получила контракт в Ла Скала на весь сезон. В последующие пять лет она завоевала крупнейшие балетные сцены Италии и танцевала в Неаполе, Турине, Генуе. В 1850 году Феррарис вышла на международный уровень — де-

¹ О выступлениях Ф. Черрито см.: Федорченко О. А. Выступления балерины Фанни Черрито в Петербурге (1855–1857): неочевидное фиаско романтической звезды // Временник Зубовского института. 2024. Вып. 1 (44). С. 64–78.

² О выступлениях Е. Фридберг см.: Федорченко О. А. Неизвестные иностранные балерины на сцене петербургского Большого театра. 1854–1859 годы (Роза Гиро, Луиза Флэри, Габриэль Йелла, Екатерина Фридберг) // Временник Зубовского института. 2019. Вып. 2 (25). С. 9–26.

³ Cell C. Ferraris Amalia // Dance: International Encyclopedia: In 6 Vol. New-York, 1998. Vol. 2. P. 586; Oxford Reference. URL: <https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/acref/9780195173697.001.0001/acref-9780195173697-e-0608> (дата обращения: 11.01.2024).

⁴ Статьи в Википедии; Панне В. М. Феррарис (Ferraris) Амалия // Балет: Энциклопедия. М.: Советская энциклопедия, 1981. С. 543; Guest I. The Ballet of the Second Empire.

⁵ Блазис К. Амалия Феррарис (из Турина) // Блазис К. Танцы вообще. Балетные знаменитости и национальные танцы. СПб.: Планета музыки; Лань, 2008. С. 114.

бютировала в Лондоне, в 1855-м — в Вене. 1856 год — кульминация карьеры балерины: она заключает контракт с Парижской оперой, где на равных соперничает с другой итальянкой, Каролиной Розати, которая была старше Феррарис на 4 года. Дебют Феррарис в Париже состоялся в балете «Эльфы». Через год Феррарис и Розати сошлись в творческом соревновании на премьере балета «Марко Спада, или Дочь бандита», где балетмейстер Жозеф Мазилье сочинил для них две равноценные балеринские роли — Розати станцевала Анжелу, дочь Марко Спада, а Феррарис — добродетельную маркизу Сампьетри. После успеха «Марко Спады» Амалия выступила в главной партии балета «Орфа», некогда сочиненного для Фанни Черрито. А 14 июля 1858 года состоялась премьера балета «Сакунтала», который для Феррарис сочинил Люсьен Петипа. Обладавшая блестящей техникой танца и редкой легкостью, Феррарис выиграла соперничество у Розати, которая более отличалась в мимике. Победу подтверждала и сумма ежегодного контракта с Парижской оперой — 40 000 франков в 1858 году у Феррарис, в то время как Розати получала 6000 франков жалованья ежемесячно, но только в те месяцы, когда она танцевала.

Амалия Феррарис была известна российским балетоманам благодаря корреспонденциям из европейских столиц. Одно из первых упоминаний ее имени в русской периодической печати относится к 1851 году. Говоря о балетных представлениях на сцене лондонского Театра Королевы, журналист назвал в числе солисток «девицу Феррари», «молоденькую итальянку... которая делает большие успехи»¹.

Через пять лет ее имя появилось в статьях парижских корреспондентов «Санкт-Петербургских ведомостей» и «Музыкального и театрального вестника» в связи с ее дебютом на сцене Парижской оперы в балете «Эльфы». Критик «Музыкального вестника» зафиксировал «очаровательную Ферари», которая «просто была обожаема»². Парижский корреспондент «Ведомостей» был более словоохотлив, он описал «красивую, стройную и необыкновенно ловкую танцовщицу», которую сравнил с «покойной Тальони» (оставим на совести журналиста более чем преждевременные похороны знаменитой Сильфиды): «Тот же изящный стан, та же прелестная плавность движений, которая из каждого танца делает поэму, из каждого па — стих или полустипше» — и восхитился ее невероятной техникой: «Г-жа Феррарис стоит и ходит на кончике больших пальцев так же легко, как ходят люди на своих плоских подошвах»³.

¹ Н. Фельетон. Письмо из Лондона // Санкт-Петербургские ведомости. 1851. 1 мая. С. 382.

² Иностраный вестник // Музыкальный и театральный вестник. 1856. 16 сент. Цит. по: Груццотова А. П. Театральный и музыкальный вестник о балете (1856–1858). СПб.: Лань; Планета музыки, 2022. С. 125.

³ Штахель К. Парижские новости // Санкт-Петербургские ведомости. 1856. 14 авг. С. 990.

Те же издания оперативно отчитались и о триумфальной премьере в Париже балета «Марко Спада», из которых больше подробностей сообщил рецензент «Санкт-Петербургских ведомостей»: «Со времени незабвенной создательницы Сильфиды мы не видали ни одной танцовщицы, которая в такой мере обладала бы неподражаемой прелестью ненарушимой гармонии и поэтической последовательности в самых лирических порывах страстного танца»¹.

«Воздушными танцами грациозной Феррарис»² любовался великий князь Константин Николаевич во время своего визита в Париж весной 1857 года, о чем не замедлил сообщить «Музыкальный и театральный вестник».

Об успехе премьеры возобновленной для балерины «Орфы» наперебой сообщали оба издания: «Г-жа Феррарис имела огромный успех»³; «Роль Орфы... совершенно в характере грациозной танцовщицы исполняющей ее превосходно»⁴. «Ведомости» к тому же дополнили публикацию текстами поэтических мадригалов, которые Феррарис поднесли Жорж Санд и Эжен Скриб.

Главной европейской премьерой 1858 года стал балет «Сакунтала», поставленный в Парижской опере Люсьеном Петипа для Амалии Феррарис. Этот спектакль не остался без внимания русской прессы и восторженных упоминаний балерины: «Амалия Феррарис. Эти два слова значат в хореографическом языке *крылья и грация*»⁵.

Мощный информационный поток сделал свое дело: директор императорских театров господин Сабуров остановил выбор на Амалии Феррарис. 15 мая корреспондент «Санкт-Петербургских ведомостей» сообщил радостную новость: «Г-жа Феррарис едет в Петербург»⁶. Подогревая интерес петербургской публики к предстоящим выступлениям балерины, «Театральный и музыкальный вестник» регулярно публиковал корреспонденции из Парижа, в которых описывался ажиотаж французских театралов на спектаклях с участием танцовщицы: «Всякий раз, когда танцевала Феррарис, театр был полон донельзя»⁷; «Феррарис простилась с парижской публикой.

¹ Штахель К. Великий пост в Париже // Санкт-Петербургские ведомости. 1857. 21 мая. С. 558.

² Иностраннный вестник // Музыкальный и театральный вестник. 1857. 2 июня. Цит. по: Груцынова А. П. Театральный и музыкальный вестник о балете... С. 190.

³ Дамке Б. Музыкальное обозрение // Санкт-Петербургские ведомости. 1857. 18 сент. С. 1032.

⁴ Иностраннный вестник // Музыкальный и театральный вестник. 1857. 28 июля. Цит. по: Груцынова А. П. Театральный и музыкальный вестник о балете... С. 212.

⁵ Иностраннный вестник // Театральный и музыкальный вестник. 1858. 3 августа. Цит. по: Груцынова А. П. Театральный и музыкальный вестник о балете... С. 335–336.

⁶ Вести с Запада // Санкт-Петербургские ведомости. 1858. 15 мая. С. 610.

⁷ Иностраннный вестник // Театральный и музыкальный вестник. 1858. 7 сент. Цит. по: Груцынова А. П. Театральный и музыкальный вестник о балете... С. 340.

<...> Парижане с трудом расстались с своей любимицей»¹. Незадолго до ее официального дебюта на сцене петербургского Большого театра «Театральный и музыкальный вестник» опубликовал большую биографию балерины².

Контракт Феррарис с Дирекцией императорских театров в качестве первой танцовщицы был заключен на срок с 1 октября 1858-го по 6 марта 1859 года с жалованьем 50 000 франков (12 500 рублей серебром) и один полубенефис³ (по контракту с Парижской оперой в 1858 году жалованье Феррарис составляло 40 000 франков за год). Дирекция «оценила» Феррарис ОЧЕНЬ высоко, сразу назначив балерине жалованье, которое получала лишь Карлотта Гризи, и только в свой второй петербургский сезон.

В октябре состоялся «закрытый дебют» Амалии Феррарис: балерина выступила перед императорской семьей в театре Гатчинского дворца. Что она танцевала — осталось неизвестным, но государь император в благодарность за выступление прислал балерине «Высочайший подарок» — брошь с изумрудом⁴.

Феррарис приехала в Петербург в сентябре. Между тем ее дебют перед петербургской публикой состоялся лишь в ноябре — Амалии была дарована редкая для приглашенной танцовщицы привилегия появиться в российской столице в новом балете, а не начинать гастроль с выступления в уже знакомом публике спектакле. Замечу, что в исследуемое десятилетие до Феррарис подобной чести удостоилась лишь Фанни Черрито, которая впервые появилась перед русскими зрителями на премьере балета «Армида». В предшествующие дебюту два месяца Феррарис исправно посещала репетиции и спектакли: ее часто видели в ложах Большого театра, где она «с видимым участием следила за нашими балетами и постоянно аплодировала г-жам Прихуновой и Муравьевой»⁵. Любители балета уже успели восхититься «выразительной физиономией, огненными глазами и матовым цветом лица» балерины⁶, а витрины книжных магазинов украсились литографиями с портретом гастролерши⁷.

¹ Иностраный вестник // Театральный и музыкальный вестник. 1857. 28 сент. Цит. по: Груцынова А. П. Театральный и музыкальный вестник о балете... С. 346.

² Биографические заметки о г-же Феррарис // Театральный и музыкальный вестник. 1857. 5 окт. Цит. по: Груцынова А. П. Театральный и музыкальный вестник о балете... С. 347–352.

³ Дело об ангажементе танцовщицы Амалии Феррарис на сезон 1858–1859 года // РГИА (Российский государственный исторический архив). Ф. 497. Оп. 2. Ед. хр. 16186. Л. 3.

⁴ Там же. Л. 10.

⁵ Фельетон. Петербургская летопись. Новый балет и г-жа Феррарис // Санкт-Петербургские ведомости. 1858. 2 нояб. С. 1407.

⁶ В. П. [Петров В. П.]. Фельетон. Петербургская летопись // Санкт-Петербургские ведомости. 1858. 2 нояб. С. 1407.

⁷ В. П. [Петров В. П.]. Фельетон. Петербургская летопись // Санкт-Петербургские ведомости. 1858. 14 сент. С. 1158.

Лишь через два томительных для петербургских балетоманов месяца после начала театрального сезона, когда им уже прискучили танцы Екатерины Фридрих в «Корсаре», Марфы Муравьевой в «Армиде», Анны Прихуновой в «Маркитантке», на сцену выпорхнула Амалия Феррарис. 4 ноября 1858 года состоялась премьера балета «Эолина, или Дриада», в котором приглашенная прима исполнила заглавную роль. Большой сложносочиненный балет, в котором перемежались сцены фантастические и бытовые, где балерина танцевала и классические, и характерные танцы, представала зачарованным существом и благовоспитанной невестой графа, был восторженно принят публикой. Последний спектакль Жюля Перро в Санкт-Петербурге поражал грандиозностью постановки, тонкой лирической идеей, роскошными танцами и невероятно сложной хореографической балеринской партией. Конечно, все внимание было сосредоточено на европейской звезде, и ожидания не обманулись.

Балет, в котором главная героиня — кроткая Эолина, ничего не знающая о своей фантастической сущности, — не нес новых смыслов для зрителей. Героиня нового балета Жюль Перро не жертвовала собой, как Жизель, спасая Альберта; не отвергала собственное бессмертие, подобно Ундине, лишь бы быть рядом с Маттео; не была отдана на смерть жестокому суду, как Эсмеральда... Эолина воплощала образ идеальной возлюбленной, не знающей смятений и душевных бурь. При этом нежная девушка-дриада в танцах демонстрировала стальной и негибкий характер: хореографическое решение партии Эолины можно однозначно считать самым технически сложным в истории романтического балета. Выступление Амалии Феррарис в этом спектакле подвело итоговую черту в развитии техники женского классического танца за четверть века, с момента, когда балерина поднялась на пуанты в балете «Сильфида» (1832).

Всего лишь 20 лет прошло с того момента, как петербургские зрители испытали чувство бесконечного восхищения, увидев невесомый танец Марии Тальони на пуантах¹. Способность легендарной Сильфиды замирать на кончиках пальцев в 1830-х годах казалась вызовом природе танца и «пределом, дальше которого балетное искусство идти не может» (традиционная фраза для рецензий, после которой правила хорошего тона предписывали прекращать описание технических сложностей). Теперь, в конце 1850-х, пуанты стали для балерин нормой и даже профессиональной рутинной. Но Амалия Феррарис подтвердила репутацию самой виртуозной европейской танцовщицы середины века и смогла удивить искушенную петербургскую публику.

Старт восхищениям дал Теофиль Готье: «У госпожи Феррарис сегодня нет соперниц. Нет соперниц ее грации, легкости, воздушности, ее полету, а под хрупкой ее внешностью таится невообразимая сила»². Вслед за Готье за-

¹ Мария Тальони впервые выступила в Санкт-Петербурге в 1837 году.

² Готье Т. Путешествие в Россию. М.: Мысль, 1990. С. 320.

пестрели восторгами русские газеты и журналы. «Это танцовщица в высшей степени замечательная. <...> Движения ее смелы, лицо выразительное и возбуждающее симпатию, позы ее пластичны; вообще танец ее правилен и отличается чистотою. <...> Г-жа Феррарис в полном смысле классическая танцовщица, владеющая особенным даром соединять старую школу с новою»¹, — писал рупор балетной прессы «Театральный и музыкальный вестник». Не отставал искушенный анонимный рецензент «Санкт-Петербургских ведомостей»: «Г-жа Феррарис как танцовщица чрезвычайно талантлива. <...> Она произвела на зрителей сильное впечатление. Мимика ее выразительна»². Много добрых слов нашел Иван Бочаров в «Золотом руне»: Феррарис «превосходная танцовщица, чувствительная женщина и истинная артистка в душе... Танцы г-жи Феррарис свободнее, пластичнее и выше, нежели танцы нашей незабвенной нимфы Богдановой; в выражениях душевных страстей Феррарис должна быть вторая Тальони и Фанни Эльслер; нам ошибиться в этом случае мудрено»³. Корреспондент солидных «Отечественных записок» степенно подытожил: «Г-жа Феррарис заслуживает вполне те рукоплескания, которыми ее... провожали со сцены. В танцах ее много легкости, грации и смысла»⁴.

Феррарис-балерина одержала в «Эолине» бесспорную победу. Однако у главной героини нового балета не было содержательных пантомимных сцен, в которых исполнительница могла бы проявить свое драматическое дарование. Экзамен на актрису состоялся месяц спустя: 7 декабря 1858 года Феррарис дебютировала в балете «Фауст», где исполнила роль Маргариты.

Балет в Петербурге шел уже почти 5 лет, его премьера состоялась 2 февраля 1854 года. Спектакль сразу же потряс русских зрителей чрезвычайно талантливым хореографическим воплощением знаменитой трагедии Гёте. Роль Маргариты, сложная и в танцевальном, и в пантомимном решении, сразу стала эталоном, по которому выносили «приговоры» в актерской состоятельности. Балет не был для Феррарис новинкой — версию Жюль Перро она танцевала в Милане⁵, но петербургский спектакль был значительно расширен и усложнен танцевально.

¹ Цит. по: *Груцынова А. П.* Театральный и музыкальный вестник о балете (1856–1858). С. 358–359.

² *В. П. [Петров В. П.]*. Фельетон. Петербургская летопись // Санкт-Петербургские ведомости. 1858. 9 нояб. С. 1441–1442.

³ *Бочаров И.* Эолина, или Дриада // Золотое руно. 1858. 9 нояб. С. 177.

⁴ Современная хроника России. Г-жа Феррарис в новом балете «Эолина» // Отечественные записки. 1858. № 11–12. С. 81.

⁵ Балет «Фауст» был поставлен Жюлем Перро в театре Ла Скала, Милан, в 1848 году. О том, что Феррарис танцевала этот спектакль, сообщает В. Петров в: *Василько Петров.* Беседы о театре // Театральный и музыкальный вестник. 1858. 14 дек. Цит. по: *Груцынова А. П.* Театральный и музыкальный вестник о балете. С. 366.

Феррарис стала третьей петербургской исполнительницей партии Маргариты после Габриэль Иелла, станцевавшей премьеру, и Надежды Богдановой, выступившей в «Фаусте» 29 ноября 1856 года. У любителей балета были основания ожидать интересной актерской интерпретации — «выразительное лицо» и «прекрасные глаза»¹ Амалии Феррарис, воспетые Василием Петровым, предполагали затаенный темперамент и чувственность танцовщицы.

В танцевальной части, особенно представляя призрак Маргариты в Первом акте, Амалия Феррарис «далеко превзошла»² прежних петербургских исполнительниц: она танцевала «восхитительно... невероятно легко и... грациозно»³ и впервые в истории спектакля бисировала вариацию⁴. Во втором акте, на балу в замке Фауста, исполняя невероятно трудный Pas d'action, Феррарис еще больше усложнила хореографию, «изумительно»⁵ станцевала свое соло. Она вновь «затмила своих предшественниц»⁶, привела публику в восторг и бисировала танец под непрекращающиеся аплодисменты публики.

Но вот в танцевально-драматических сценах балерине не удалось увлечь публику искренностью и горячностью переживаний. Знаменитая сцена «Семь смертных грехов», где Маргарита отчаянно борется с искушениями (их исполняли семь лучших солистов петербургской балетной труппы), не покорила в полной мере артистке. Не удалась ей и сцена сумасшествия в тюрьме, хотя рецензент «Золотого руна» (единственный из всех критиков) похвалил за нее балерину: «В третьем действии неутомимая итальянка заслужила полное одобрение самых просвещенных ценителей искусства за симпатичное выполнение роли в отношении к мимике»⁷.

Нет, явного провала не было, но зрители, восхищавшиеся блистательной техникой Феррарис, ожидали от нее и столь же блестящей актерской игры. Даже один из самых восторженных поклонников итальянской танцовщицы, рецензент «Санкт-Петербургских ведомостей», написавший более чем хвалебную статью на ее дебют в «Фаусте», осторожно признал: «Можно было бы пожелать для нее побольше страсти и увлечения в сценах мимических»⁸. Исполнение роли Маргариты у Феррарис вышло «обыкновенно», в чем и

¹ *Груцынова А. П.* Театральный и музыкальный вестник о балете. С. 367.

² Там же.

³ Там же. С. 366.

⁴ Петербургская летопись. Возобновление «Фауста». Госпожа Феррарис в роли Гретхен // Санкт-Петербургские ведомости. 1858. 14 дек. С. 610.

⁵ *М-тофель.* Балет «Фауст». Амалия Феррарис в роли Маргариты // Золотое руно. 1858. 14 дек. С. 197.

⁶ *Василько Петров.* Беседы о театре // Театральный и музыкальный вестник. 1858. 14 дек. Цит. по: *Груцынова А. П.* Театральный и музыкальный вестник о балете. С. 367.

⁷ *М-тофель.* Балет «Фауст». Амалия Феррарис в роли Маргариты.

⁸ Петербургская летопись. Возобновление «Фауста». Госпожа Феррарис в роли Гретхен.

признавался критик «Театрального и музыкального вестника»: «Сыграй так роль Гретхен другая актриса, мы сказали бы... что она сыграла вполне удовлетворительно, но к первой танцовщице в Европе мы имеем право быть строгими»¹.

Одним из возможных оправданий Феррарис может служить болезнь Жюлья Перро, который на протяжении пяти лет бесменно выступал в партии Мефистофеля. Но травма ноги не позволила ему выйти на сцену, роль Мефистофеля срочно приготовил Алексей Богданов. Возможно, лишившись поддержки и партнера по спектаклю, и балетмейстера, который, несомненно, ободрял и поддерживал дебютантку, Амалия почувствовала некоторую неуверенность именно в пантомимных эпизодах, где танцовщица ведет пластический «диалог» с другими участниками.

Впрочем, петербургские критики вскоре перестали пенять Феррарис на некоторые недостатки в пантомиме: в Северную столицу приехали «на просмотр» еще две артистки — Лора Пуссен из кордебалета Парижской оперы и Лидия Томпсон из Лондона. Как танцовщицы они оказались весьма посредственными, но неплохо показались в пантомимных ролях и характерных танцах. Томпсон сыграла Фенеллу в одноименной опере и продемонстрировала «прекрасный мимический талант»². «Молодая и милая»³ Лора Пуссен показала в дивертисменте балета «Брак во времена регентства», исполнив тарантеллу, после которой критики «все-таки не слишком остались довольны»⁴. После второстепенных Томпсон и Пуссен стала понятна та пропасть, которая лежала между посредственными танцовщицами и совершенной балериной. Вскоре петербургские журналисты забыли, что они находили у Феррарис некоторые отдельные недостатки в пантомимной игре.

Выбор Феррарис следующего спектакля, в котором она выступила перед петербургской публикой, — комический балет «Своенравная жена» (15 января 1859 года, в бенефис Христиана Иогансона), — можно объяснить стремлением балерины изменить мнение зрителей о ней как о недостаточно хорошей актрисе. «Своенравная жена» была танцевальным «хитом», ярким и веселым спектаклем, который способствовал раскрытию актерских индивидуальностей. Феррарис исполнила роль Берты, жены Корзинщика-выпивохи; волею волшебника простая крестьянка оказывалась во дворце, на месте Графини (которая отправлялась в хижину Корзинщика). Образ Берты — скром-

¹ Василько Петров. Беседы о театре // Театральный и музыкальный вестник. 1858. 14 дек. Цит. по: Груцынова А. П. Театральный и музыкальный вестник о балете. С. 367.

² М. Рапппорт. Театральные известия // Театральный и музыкальный вестник. 1858. 28 дек. Цит. по: Груцынова А. П. Театральный и музыкальный вестник о балете. С. 371.

³ В. П. [Петров В. П.]. Фельетон. Петербургская летопись // Санкт-Петербургские ведомости. 1858. 14 дек. С. 1609.

⁴ В. П. [Петров В. П.]. Фельетон. Петербургская летопись // Санкт-Петербургские ведомости. 1858. 21 дек. С. 1653.

ной, трудолюбивой и добродетельной молодой женщины — был более «гладким» по сравнению с «фуриозным» образом Графини-скандалистки. Но роль предлагала ряд игровых эпизодов, которые, не будучи сложными по эмоциональному содержанию (Берта сердилась, увидев мужа чуть «загулявшим»; оказавшись в роскошном дворце, она была вежлива со слугами и учтивая с «мужем»-Графом и проч.), не представляли больших актерских трудностей. Особенно публике нравились сцены, когда балерина изображала притворную неловкость на уроке танца, неуклюжесть в придворных церемониях и пыталась изящно уклониться от супружеских ласк Графа.

Дебют Амалии Феррарис в партии Берты произвел, по словам М. Раппапорта, «фурор»¹. Балерина в полной мере прочувствовала игровую стилистику балета, прекрасно исполнила пантомимные эпизоды («она... играя, побеждает невероятные трудности»²), а безупречно исполненные танцы (по обыкновению, усложненные танцовщицей) довершили картину триумфа. Дополнительным доказательством успеха было то, что ни один рецензент, откликнувшийся на возобновление «Своенравной жены», не сравнил Феррарис с первой исполнительницей роли Берты в Петербурге — Карлоттой Гризи. Лишь строгая Екатерина Вазем через почти восемь десятков лет припоминала, что «в драматической части... „Своенравной жены“ она была бледна»³.

Кульминацией зимнего балетного сезона всегда считался бенефис приглашенной балерины. Обычно для него первый балетмейстер Жюль Перро сочинял новый балет. Но в истории с Амалией Феррарис этого не случилось — Перро был болен. Поэтому балерина выступила в «сборном» спектакле, состоящем из фрагментов балетов (первое действие балета «Наяда и рыбак», первое действие «Жизели») и отдельных па (Grand pas de bouquet из «Своенравной жены» и специально сочиненное Мариусом Петипа pas de deux «Венецианский карнавал»).

Бенефис Феррарис состоялся 12 февраля 1859 года. За дежурными и избыточными фразами, что он был «истинным торжеством превосходной танцовщицы», скрывался неподдельный энтузиазм ревущей от восторга петербургской публики. По окончании спектакля балерину вызвали более 30 раз, а при выходе из театра Амалию у артистического подъезда ждала многочисленная толпа, которая провожала полюбившуюся танцовщицу до дома⁴. Высокопарное «знаменитая

¹ *Раппапорт М.* Театральная летопись // Театральный и музыкальный вестник. 1859. 18 янв. Цит. по: *Груцынова А. П.* Театральный и музыкальный вестник о балете. С. 380.

² Там же.

³ *Вазем Е. О.* Записки балерины Санкт-Петербургского Большого театра. 1867–1884. СПб.: Планета музыки, 2009. С. 127.

⁴ Фельетон. Петербургская летопись // Санкт-Петербургские ведомости. 1859. 1 марта. С. 127.

танцовщица принесла... в дар многочисленной... публике, наполнившей театр снизу доверху, все сокровища своего громадного таланта»¹ не было преувеличением. В последний вечер Амалия убедила зрителей в актерском даре — она сознательно взяла фрагменты из балета «Наяда и рыбак» и «Жизели», в которых преобладали пантомимные сцены. В ее лукавой Ундине было «много веселости и плутоватости»²; с «большим драматизмом»³ сыграла Феррарис сцену сумасшествия Жизели, где она предстала «непринужденно играющим ребенком»⁴.

Рецензенты докладывали о прочувствованных словах балерины, обратившейся на прощание с благодарностью русской публике («*Le souvenir de cette soirée restera à jamais gravé dans mon coeur*»⁵); о подаренных бенефициантке золотом браслете, украшенном бриллиантами и бирюзой, и таких же серьгах. Но главный подарок того вечера навсегда остался в Петербурге, а со временем сделался достоянием всего хореографического мира. 12 февраля 1859 года состоялась премьера *pas de deux* «Венецианский карнавал» в постановке Мариуса Петипа, он же танцевал с балериной.

Театральные критики все время, что Феррарис выступала в Санкт-Петербурге, отмечая инструментальную природу ее танца, называли Амалию «Паганини классического балета»⁶. В «Венецианском карнавале» Феррарис превзошла саму себя: сложнейшие пассажи и фиоритуры паганиниевской мелодии, казалось, «ткали» хореографическое полотно вариации, а танец зримо воплощал музыку. В сложнейшем адажио шла непрекращающаяся игра: партнер пытался увидеть лицо незнакомки, а она его пластически интриговала. Впившись стальным пуантом в пол, позволяла себя неторопливо поворачивать в обводках, так коллекционер любит изысканной статуэткой из драгоценного металла. Нежно и словно бессильно откинувшись назад, танцовщица доверчиво замирала в сильных руках кавалера и тут же, стремительно подняв корпус, дерзко вглядывалась в его лицо. Игриво отпрянув от партнера, она увлекала его за собой, заманивая пируэтами и аттитюдами. В вариации же, построенной на острой пальцевой технике, Феррарис «танцевала такие *pa*, которые в состоянии уложить в могилу нескольких танцовщиц»⁷. *Pas*

¹ М. Р. [Раппапорт М.]. Театральная летопись // Театральный и музыкальный вестник. 1859. 15 февр. Цит. по: Груцынова А. П. Театральный и музыкальный вестник о балете. С. 383.

² Василько Петров. Театральная летопись // Театральный и музыкальный вестник. 1859. 22 февр. Цит. по: Груцынова А. П. Театральный и музыкальный вестник о балете. С. 385.

³ Груцынова А. П. Театральный и музыкальный вестник о балете. С. 386.

⁴ Фельетон. Петербургская летопись. Бенефис г-жи Феррарис // Санкт-Петербургские ведомости. 1859. 13 февр. С. 150.

⁵ Воспоминания об этом вечере навсегда останутся в моем сердце (*фр.*).

⁶ Фельетон. Петербургская летопись. Возобновление «Фауста». Госпожа Феррарис в роли Гретхен // Санкт-Петербургские ведомости. 1858. 14 дек. С. 1610.

⁷ Фельетон. Петербургская летопись. Бенефис г-жи Феррарис // Санкт-Петербургские ведомости. 1859. 13 февр. С. 150.

de deux тут же объявили хореографическим шедевром, и в данном случае это не было художественным преувеличением. Номер вот уже более 150 лет исполняется в концертных программах с неизменным успехом и по-прежнему считается одним из сложнейших для балерины...

25 февраля 1859 года Амалия Феррарис покинула Санкт-Петербург «при большом стечении публики и литераторов»¹. Ее пришли проводить балетмейстер Жюль Перро, декоратор Андрей Роллер, композитор и дирижер Цезарь Пуни, танцовщики балетной труппы Мариус Петипа с супругой, Фредерик, Эжен Гюге, Христиан Иогансон, Алексей Богданов и многие другие. По окончании зимнего сезона не было объявлено ни о продлении контракта балерины с Дирекцией императорских театров, ни об его окончании. Поэтому петербургские зрители не прощались с Феррарис надолго, все были уверены, что после триумфального сезона балерина вернется на берега Невы: «А возвратится ли г-жа Феррарис? Полагаем, что да, потому что заменить ее в настоящее время невозможно. Все хорошие танцовщицы известны наперечет, и только одна из них, г-жа Розати, пользуется известностью наравне с г-жою Феррарис. Вряд ли могла бы, впрочем, г-жа Розати заменить у нас свою соперницу. Г-жа Розати танцует мало; она почти также полна как Фанни Черрито, и была бы не в состоянии выдержать наш балетный сезон и танцевать так, как г-жа Феррарис, два и три раза в неделю. <...> Заменить госпожу Феррарис на нашей сцене решительно некем!»² Прогноз корреспондента «Санкт-Петербургских ведомостей» сбился с точностью наоборот: осенью 1859 на смену Амалии Феррарис в столицу пригласили Каролину Розати. Но это будет другая история...

Амалия Феррарис, итальянская балерина, прима Парижской оперы, провела в Санкт-Петербурге лишь один сезон. И, признаемся, то был один из лучших сезонов десятилетия для Дирекции. Наконец приглашенная балерина удовлетворила всех и всем. Начиная с выступлений в Петербурге Фанни Эльслер, привередливая петербургская публика находила в гастролерше хоть один, но недостаток. Великие романтические балерины Фанни Эльслер и Карлотта Гризи приехали, по мнению отечественных театралов, слишком поздно, на закате карьеры; Габриэль Иелла не отличалась красотой, Роза Гиро и Луиза Флери — недостаточно известны; прославленная Фанни Черрито огорчила чрезмерной полнотой, которая не позволяла ей танцевать сложные классические балеты; Екатерина Фридберг была слишком молода и неопытна. К Амалии Феррарис не было никаких претензий: в Петербург приехала

¹ Фельетон // Золотое руно. 1859. 1 марта. С. 32.

² Петербургская летопись // Санкт-Петербургские ведомости. 1859. 1 марта. С. 191.

находящаяся в расцвете сил молодая (30 лет), опытная европейская звезда, выдающаяся виртуозка, хорошая мимистка. Капризным петербургским балетоманам не к чему было придирааться, разве только что к наличию мужа — итальянский поэт Джузеппе Торре сопровождал танцовщицу в ее поездке в Россию: Амалия «слыла добродетельной супругой»¹.

Репертуар Феррарис в Петербурге не был большим: она выступала лишь в трех балетах («Эолина», «Фауст» и «Своенравная жена» — и один раз исполнила отдельные акты из балета «Наяда и рыбак» и «Жизели») из двенадцати, которые составили программу балетного сезона 1858/59 года. Кроме того, в столице в ту зиму второй сезон выступала еще одна приглашенная балерина — Екатерина Фридберг, которая также вела три балета («Корсар», «Сомнамбула», «Катарина, дочь разбойника»).

Главный художественный итог гастролей Амалии Феррарис — знакомство петербургских зрителей и артистов труппы с новейшей техникой классического танца. Об этом вкладе Феррарис в историю балета вообще и петербургского в частности говорили, но вскользь, подразумевая, что некоторый недостаток мимического мастерства нивелировал ее действительно выдающиеся заслуги в развитии балетной техники. Беспристрастная Екатерина Вазем написала об итальянке весьма сдержанно: «Амалия Феррарис была первой балериной, показавшей в Петербурге технические трудности итальянской хореографической школы. <...> Она танцевала всегда четко и уверенно. <...> Большого успеха Феррарис здесь не имела»², но эти воспоминания уже пожилой балерины не очень соответствуют тем восторженным отзывам, которые постоянно появлялись на страницах петербургской прессы.

Многочисленные рецензии, опубликованные в русской периодической печати в течение полугода (ноябрь 1858 — март 1859), позволяют достаточно объективно представить все те невиданные доселе «трюки», которые исполнила Амалия Феррарис в спектаклях на сцене петербургского Большого театра. Отметим чрезвычайную точность описания движений, которые зафиксировали пишущие — не иначе как и им передались ясность и отчетливость танцев балерины.

Амалия Феррарис преобразила технику танца на пуантах. Теперь танцовщица не только поднимается на пуанты, чтобы зафиксировать позу, но практически не спускается с них. «Она... постоянно почти танцевала на носках (pointes) с силою сверхъестественною»³, — изумленно зафиксировал рецензент «Театрального и музыкального вестника». Критики отмечали крепость

¹ *Боглачёва И. А.* Гастроли итальянской танцовщицы Амалии Феррарис в Петербурге. С. 90.

² *Вазем Е. О.* Записки балерины санкт-петербургского Большого театра. С. 127–128.

³ *Ранпорт М.* Театральная летопись // Театральный и музыкальный вестник. 1858. 9 нояб. С. 519.

и уверенность танца Амалии Феррарис на пальцах: «На пуантах ее пальцы вонзались в пол, как железные наконечники стрел»¹. Теперь балерина не замирала на мгновение в неустойчивой летучей позе на кончиках пальцев, за которой следовал отрыв от земли, нет — на этих самых пальцах она победно останавливалась, демонстрируя невиданный и крепкий апломб. Журналисты зафиксировали эквилибристический трюк: пока в дуэте партнер Феррарис Христиан Иогансон выполнял свою танцевальную комбинацию, артистка все это время непоколебимо «стояла на пальцах одной ноги... и только изредка, и то слегка, подпрыгивала, чтоб удержать равновесие»².

На пальцах балерина не только стояла, но бегала («Г-жа Феррарис владеет необыкновенною силою в ногах, так что может на одних пальцах обойти кругом всей сцены»³) и даже прыгала: «Она делает скачки на пальцах»⁴, — изумлялся рецензент «Санкт-Петербургских ведомостей».

Феррарис стала одной из первых балерин середины XIX века, которая начала выполнять вращения на пуантах; именно ее туры на пальцах и прочие «удивительные *tour de force*» впечатлили зрителей и зафиксировали журналисты в своих рецензиях. Так, корреспондент журнала «Современник» перепечатал парижские рецензии о Феррарис, где рецензенты говорили: «Она пять или шесть раз обертывается на кончике носка с такою чистотою и быстротою, что даже мысль не может следовать за ее движениями»⁵. Вскоре пируэты на пальцах увидели и русские зрители, а петербургские корреспонденты оставили свидетельства о разнообразных «смелых и трудных поворотах»⁶, о «тройных пируэтах» на «стальном» носке⁷, которыми поразила Феррарис в «Эолине».

В ее арсенале был и сложнейший двойной тур *à la seconde* на пальцах, который и сегодня, в XXI веке, считается «высшим пилотажем». Описание этого трюка впечатляет чрезвычайной точностью: «Г-жа Феррарис делает два поворота на воздухе... одна нога ее вытянута параллельно с полом, т. е. перпендикулярно к другой ноге»⁸. Сделаю примечание: скорее всего, в данном случае критик, говоря о «повороте на воздухе», имеет в виду, что балерина

¹ Готье Т. Путешествие в Россию. С. 320.

² Петербургская летопись. Новый балет «Эолина» // Санкт-Петербургские ведомости. 1858. 9 нояб. С. 1442.

³ Дневник знакомого человека. Г-жа Феррарис и «Дриада» // Иллюстрация. 1858. 4 дек. С. 370.

⁴ Петербургская летопись. Новый балет «Эолина». С. 1442.

⁵ Петербургская жизнь. Заметки Нового поэта. Несколько слов о г-же Феррарис // Современник. 1858. № 10. С. 252.

⁶ Дневник знакомого человека. Г-жа Феррарис и «Дриада».

⁷ Петербургская летопись. Новый балет «Эолина». С. 1441.

⁸ Там же. С. 1442.

касалась пола лишь кончиком пальцев опорной ноги; но даже если двойной тур *à la seconde* был исполнен в прыжке, а не на пуантах, то получится еще более сложное движение, нежели тур на пальцах, которое сегодня могут исполнить лишь балерины экстрауровня.

Еще одной важной характеристикой танца Феррарис была ее невероятная, «тальяниевская» легкость — «стальной носок» балерины не выбивал дробь по планшету сцены. Айвор Гест приводит характерную цитату из парижской рецензии 1856 года: «Г-жа Феррарис станцевала *pas* под аккомпанемент арфы. Арфа звучала так тихо, что можно было услышать звук падающего листка. А балерина, взвившись на невероятную высоту в *entrechats huit*¹, опустилась на сцену так нежно, что казалось, будто она и не прикоснулась к полу»². Сравнение с Тальони возникает и в восторженных строках Теофиля Готье, гостившего в Санкт-Петербурге зимой 1858/59 года и видевшего воочию Амалию Феррарис. Знаменитый французский литератор не был скуп на цветистые и изысканные комплименты, он описал «неожиданные пируэты» Феррарис, которые она исполняла «с таким порывом, что можно было бы подумать, что ее несли невидимые крылья»³.

Выдающаяся пальцевая техника, невероятный апломб снискали Феррарис славу балерины, «не нуждающейся в поддержке танцоров: они могут спокойно глядеть на нее, сложив руки, когда она делает свои... чудные пируэты»⁴. Это замечание нам представляется важным, так как подтверждает определенный «трюковый» характер танцев балерины. Как правило, в дуэтом танце середины XIX века танцовщик-мужчина стремился быть незаметным в сложных подержках, чтоб создавать иллюзию самостоятельного исполнения балериной трудных движений. Феррарис же, выработавшая и крепкий апломб, и отличную технику вращений, подчеркивает свою независимость от партнера, когда танцовщик нарочито далеко отходит от партнерши и в буквальном смысле «складывает руки на груди», чтоб эффектно преподнести трюк балерины.

Амалия Феррарис стала первой балериной в Петербурге, которая показала новые горизонты балетной техники и танца на пуантах. Любовь Блок в капитальном исследовании «Классический танец. История и современность» с некоторым осуждением формулирует стиль этой техники, определяя ее важнейшие черты как «сила и наклонность к трюковому танцу»⁵. Но

¹ *Entrechats huit* — сложнейшее движение классического танца; прыжок, во время которого ноги восемь раз скрещиваются между собой; в настоящее время исполняется исключительно мужчинами.

² Цит. по: *Guest I. The Ballet of the Second Empire*. P. 106.

³ *Готье Т.* Путешествие в Россию. С. 320.

⁴ Петербургская жизнь. Заметки Нового поэта. Несколько слов о г-же Феррарис.

⁵ *Блок Л. Д.* Классический танец. История и современность. М.: Искусство, 1987. С. 325.

для петербургской балетной труппы конца 1850-х годов труднейшие па Феррарис стали откровением и произвели фурор, сравнимый только с эффектом 32 фуэте, продемонстрированных Пьериной Леньяни через 35 лет, в 1893 году (а это, между прочим, два поколения танцовщиков!).

Гастроли Амалии Феррарис в Санкт-Петербурге и премьера балета «Эолина, или Дриада» завершили блестящую эпоху европейской романтической хореографии. Стали они итоговыми и для женского классического танца, который за короткий период в четверть века перешел на совершенно иной качественный уровень. Эпоха романтизма началась с невесомого подъема на пальцы Марии Тальони в «Сильфиде» и завершилась двойными пируэтами и скачками на пуантах Амалии Феррарис в «Эолине».

Феррарис, воспитанная романтическим балетом и исполнившая свои лучшие роли именно в романтических постановках, стала «пограничной» балериной. Хронологически принадлежала к эпохе хореографического романтизма, она открывает новый тип балерины — блестящей концертной виртуозки, который найдет идеальное хореографическое воплощение в постановках Мариуса Петипа конца XIX века. Балерин этого типа в европейском балете второй половины XIX века, до появления в 1880-е годы нового поколения итальянских танцовщиц, очень немного — рядом (но не наравне!) с Феррарис ставили лишь Генриетту Дор, выступавшую в России в конце 1860-х годов. Традиции танца Феррарис отечественные журналисты видели в искусстве Екатерины Вазем, вышедшей на балетную сцену через восемь лет после отъезда итальянки. В этой преемственности нет случайностей: педагогом Вазем был Эжен Гюге, петербургский партнер Феррарис, который, танцуя вместе с итальянской виртуозкой, не мог не наблюдать острым профессиональным взглядом за секретами мастерства.

Амалию Феррарис, несмотря на кратковременное пребывание в Санкт-Петербурге, здесь долго не забывали. Первые годы после отъезда ее воспринимали как «свою», писали о ее парижских триумфах и выступлениях в Европе. Даже когда Амалия оставила сцену в 1868 году, ее имя вплоть до 1890-х годов¹ появлялось на страницах отечественных периодических изданий, где ее упоминали исключительно в положительном контексте и именуя не иначе как «звезда первой величины».

Но выступления Амалии Феррарис оставили более значимый след в русской культуре, нежели рецензии в газетах и журналах и несколько строчек о ней в балетных исследованиях. Феррарис стала одним из первых самых сильных балетных впечатлений 18-летнего студента-правоведа Петра Чайковского. Юноша был очарован ее танцем и, по свидетельству брата компо-

¹ См., например, замечание К. А. Скальковского в 1896 году: «Более успеха имела силою техники Феррарис» (*Скальковский К. А. Статьи о балете. 1868–1905. СПб.: Чистый лист, 2012. С. 291*).

зителя и его биографа, Модеста Чайковского, ставил Феррарис «выше всех балерин»¹. Первые впечатления часто становятся эмоциональной опорой на всю дальнейшую жизнь; благодаря искусству Амалии Феррарис Чайковский полюбил балет. Итальянская балерина стала для него эталоном, из ее танцев он вынес идеальное понимание хореографического искусства. Модест Чайковский писал: «В балетных танцах плавность, отсутствие резких... движений поставлялись им как главное достоинство». В танцах Феррарис композитор нашел свой эстетический идеал, главными чертами которого были «плавность и классичность движений»².

Как знать, не воплотил ли Чайковский свои юношеские воспоминания о безупречном и чарующем танце Амалии Феррарис в самой знаменитой женской вариации русского классического балета — танце феи Драже из балета «Щелкунчик» под волшебное соло хрустальных звуков челюсты...

ЛИТЕРАТУРА

1. Блазис К. Амалия Феррарис (из Турина) // Блазис К. Танцы вообще. Балетные знаменитости и национальные танцы. СПб.: Планета музыки; Лань, 2008. С. 114–115.
2. Блок Л. Д. Классический танец. История и современность. М.: Искусство, 1987. 556 с.
3. Боглачёва И. А. Гастроли итальянской танцовщицы Амалии Феррарис в Петербурге (1858–1859) // Боглачёва И. А. Артисты Санкт-петербургского императорского балета. XIX век. СПб.: Чистый лист, 2015. С. 80–91.
4. Бочаров И. Эолина, или Дриада // Золотое руно. 1858. 9 нояб. С. 177.
5. В. П. [Петров В. П.]. Фельетон. Петербургская летопись // Санкт-Петербургские ведомости. 1858. 14 сент. С. 1158.
6. В. П. [Петров В. П.]. Фельетон. Петербургская летопись // Санкт-Петербургские ведомости. 1858. 2 нояб. С. 1407.
7. В. П. [Петров В. П.]. Фельетон. Петербургская летопись // Санкт-Петербургские ведомости. 1858. 9 нояб. С. 1441–1442.
8. В. П. [Петров В. П.]. Фельетон. Петербургская летопись // Санкт-Петербургские ведомости. 1858. 14 дек. С. 1609.
9. В. П. [Петров В. П.]. Фельетон. Петербургская летопись // Санкт-Петербургские ведомости. 1858. 21 дек. С. 1653.
10. Вазем Е. О. Записки балерины Санкт-петербургского Большого театра. 1867–1884. СПб.: Планета музыки, 2009. 448 с.
11. Вести с Запада // Санкт-Петербургские ведомости. 1858. 15 мая. С. 610.
12. Вольф А. Хроника петербургских театров с конца 1826 до начала 1855 года. Ч. I и II. СПб., 1877. 462 с.
13. Готье Т. Путешествие в Россию. М.: Мысль, 1990. 400 с.
14. Груццьева А. П. Театральный и музыкальный вестник о балете (1856–1858). СПб.: Лань; Планета музыки, 2022. 580 с.
15. Дамке Б. Музыкальное обозрение // Санкт-Петербургские ведомости. 1857. 18 сент. С. 1032.

¹ Цит. по: Слонимский Ю. И. П. И. Чайковский и балетный театр его времени. М.: Музгиз, 1956. С. 68.

² Цит. по: Познанский А. Чайковский в Петербурге. СПб.: Композитор, 2011. С. 113.

16. Дневник знакомого человека. Г-жа Феррарис и «Дриада» // Иллюстрация. 1858. 4 дек. С. 370.
17. *Красовская В. М.* Западноевропейский балетный театр. Очерки истории. Романтизм. М.: АРТ, 1996. 432 с.
18. *Красовская В. М.* Русский балетный театр от возникновения до середины XIX века. Л.; М.: Искусство, 1958. 312 с.
19. Мариус Петипа. Материалы. Воспоминания. Статьи. Л.: Искусство, 1971. 446 с.
20. *М-тофель.* Балет «Фауст». Амалия Феррарис в роли Маргариты // Золотое руно. 1858. 14 дек. С. 197.
21. *Патте В. М.* Феррарис (Ferraris) Амалия // Балет: Энциклопедия. М.: Советская энциклопедия, 1981. С. 543.
22. Петербургская жизнь. Заметки Нового поэта. Несколько слов о г-же Феррарис // Современник. 1858. № 10. С. 252.
23. Петербургская летопись // Санкт-Петербургские ведомости. 1859. 1 марта. С. 191.
24. Петербургская летопись. Возобновление «Фауста». Госпожа Феррарис в роли Гретхен // Санкт-Петербургские ведомости. 1858. 14 дек. С. 610.
25. Петербургская летопись. Новый балет «Эолина» // Санкт-Петербургские ведомости. 1858. 9 нояб. С. 1441–1442.
26. *Плещеев А. А.* Наш балет (1673–1899). Балет в России до начала XIX столетия и балет в С.-Петербурге до 1899 года. СПб.: Тип. А. Бенке, 1899. 474 с.
27. *Познанский А.* Чайковский в Петербурге. СПб.: Композитор, 2011. 544 с.
28. *Раппапорт М.* Театральная летопись // Театральный и музыкальный вестник. 1858. 9 нояб. С. 519.
29. *Скальковский К. А.* Статьи о балете. 1868–1905. СПб.: Чистый лист, 2012. 576 с.
30. *Слонимский Ю. И.* П. И. Чайковский и балетный театр его времени. М.: Музгиз, 1956. 336 с.
31. Современная хроника России. Г-жа Феррарис в новом балете «Эолина» // Отечественные записки. 1858. № 11–12.
32. *Федорченко О. А.* Выступления балерины Фанни Черрито в Петербурге (1855–1857): неочевидное фиаско романтической звезды // Временник Zubovskogo instituta. 2024. Вып. 1 (44). С. 64–78.
33. *Федорченко О. А.* Неизвестные иностранные балерины на сцене петербургского Большого театра. 1854–1859 годы (Роза Гиро, Луиза Флэри, Габриэль Иелла, Екатерина Фридберг) // Временник Zubovskogo instituta. 2019. Вып. 2 (25). С. 9–26.
34. Фельетон // Золотое руно. 1859. 1 марта. С. 32.
35. Фельетон. Петербургская летопись // Санкт-Петербургские ведомости. 1859. 1 марта. С. 127.
36. Фельетон. Петербургская летопись. Бенефис г-жи Феррарис // Санкт-Петербургские ведомости. 1859. 13 февр. С. 150.
37. Фельетон. Петербургская летопись. Возобновление «Фауста». Госпожа Феррарис в роли Гретхен // Санкт-Петербургские ведомости. 1858. 14 дек. С. 1610.
38. Фельетон. Петербургская летопись. Новый балет и г-жа Феррарис // Санкт-Петербургские ведомости. 1858. 2 нояб. С. 1407.
39. *Худеков С. Н.* История танцев. В 4 ч. Ч. 4. Петроград: Тип. «Петроградской газеты», [1918]. 309 с.
40. *Штахель К.* Великий пост в Париже // Санкт-Петербургские ведомости. 1857. 21 мая. С. 558.
41. *Штахель К.* Парижские новости // Санкт-Петербургские ведомости. 1856. 14 авг. С. 990.
42. *Н.* Фельетон. Письмо из Лондона // Санкт-Петербургские ведомости. 1851. 1 мая. С. 382.
43. *Guest I. F.* The Romantic Ballet in England: Its Development, Fulfilment and Decline. London: Phoenix House, 1954. 176 p.
44. *Guest I.* The Ballet of the Second Empire. Hampshire, 2014. 474 p.

Аннотация

В статье рассматриваются гастрольные выступления в Санкт-Петербурге в 1858/59 году итальянской балерины-виртуозки Амалии Феррарис и ее выступления в балетах «Эолина», «Фауст», «Наяда и рыбак». Балерина была известна как выдающаяся виртуозка, она воплощала самую смелую хореографическую технику и демонстрировала трюки невиданной сложности. В статье исследуется вклад, который внесла Феррарис в развитие техники классического танца, и делаются выводы о влиянии искусства итальянской балерины на мастерство русских исполнительниц второй половины XIX века.

Abstract

The article focuses on the tour of the Italian virtuoso ballerina Amalia Ferraris to Saint Petersburg in 1858–1859 and her performances in the ballets *Eolina*, *Faust*, *Nayada and the Fisherman*. The ballerina was known as an outstanding virtuoso, she embodied the most daring choreographic technique and demonstrated stunts of unprecedented complexity. The article explores the contribution that Ferraris made to the development of classical dance technique and draws conclusions about the influence of the Italian ballerina's art on the skills of Russian performers of the second half of the 19th century.

- ✓ *Ключевые слова:* Амалия Феррарис, Жюль Перро, Христиан Иогансон, романтический балет.
- ✓ *Keywords:* Amalia Ferraris, Jules Perrot, Christian Johansson, romantic ballet.

Типология русского театрально-декорационного искусства второй половины XIX — первой трети XX века в музыкальном театре

УДК
792.02

КОЛОДИНА ЕЛИЗАВЕТА МИХАЙЛОВНА

Студентка 4 курса, Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой; член Общероссийской общественной организации «Ассоциация искусствоведов» (Санкт-Петербург, Россия)

KOLODINA ELIZAVETA M.

Final Year Student, Vaganova Ballet Academy; Member of All-Russian Public Organization „Association of Art Critics” (Saint Petersburg, Russia)

E-mail: eliz.kolodina@yandex.ru

Существующие типологии театрально-декорационного искусства, дающие возможность определять типы сценического оформления, допускают разночтения. Данная статья дает краткий обзор известным классификациям и предлагает типологию русского театрально-декорационного искусства второй половины XIX — первой трети XX века, в которой типы сценического оформления выделяются на основании конструктивных особенностей доминирующего типа декораций. Выбор конструктивных особенностей в качестве основания деления предполагает высокую объективность и позволяет давать однозначную трактовку сценическому оформлению спектаклей.

Классификации театрально-декорационного искусства можно найти в работах многих исследователей XX—XXI веков. В. Гиляровская¹ делит декорации по выразительным средствам, на плоские и объемные; Г. В. Стебницкий² — по выразительным средствам; А. А. Бартошевич³ — на плоские и объемные, необходимые и декоративные, активные и пассивные; Э. Ф. Гол-

¹ *Гиляровская Н. В.* Театрально-декорационное искусство за 5 лет. Казань: Комбинат издательства и печати, 1924. С. 17.

² *Стебницкий Г. В.* Об основных течениях в декорационном искусстве (по постановкам лнг. Академических театров 1917—27 гг.) // Театрально-декорационное искусство в СССР. 1917—1927: Сборник статей / Под ред. Э. Ф. Голлербаха и др. Л.: Издание ком. выставки театрально-декорационного искусства, 1927. С. 55—88.

³ *Бартошевич А. А.* Театральное действо и художник (сравнительная характеристика постановок Москвы и Ленинграда) // Театрально-декорационное искусство в СССР. 1917—1927. С. 87—111.

лербах¹ — на необходимые и декоративные; В. В. Ванслов² — на плоские и объемные, повествовательные и метафорические; М. Н. Пожарская³, Ф. Я. Сыркина, Е. М. Костина⁴, Е. И. Струтинская⁵, М. В. Давыдова⁶ — по стилям; Т. И. Бачелис⁷ — по роли в раскрытии конфликта, Э. Сурио⁸ — на буквальные и метафорические, В. И. Березкин⁹ — по стилям и типам мест действия. В. В. Базанов¹⁰ и Г. В. Литвинов¹¹ рассматривают декорации с точки зрения их конструктивных особенностей. Л. И. Санникова¹² выделяет типы декораций по конструктивным и выразительным качествам.

Наиболее объективным основанием, позволяющим типологизировать сценическое оформление, видятся конструктивные особенности, поэтому представленная в работе типология основывается на классификации Л. И. Санниковой. Предлагаемая типология уточняет классификацию Л. И. Санниковой, исключает макет и добавляет 4 типа сценического оформления: объемно-пластическую установку, архитектурно-пространственную, динамическую и световую декорации.

Кулисно-арочная декорация — плоская декорация, представляющая ряд арок, состоящих из кулис и падуг, подвешенных к колосникам параллельно рампе; обусловлена параметрами сцены. Кулисы были изобретены архитектором Джованни-Батиста Алеотти в XVII веке в Италии. Они пришли на смену телариям (вращающимся на стержне трехгранным призмам) и оказались более компактными и обладающими большей вариативностью. Ку-

¹ Голлербах Э. Ф. Театр как зрелище // Театрально-декорационное искусство в СССР. 1917–1927: Сборник статей. С. 17–55.

² Ванслов В. В. Вступительная статья // Художники театра о своем творчестве: Сборник статей / Сост. Ф. Я. Сыркина и др. М.: Советский художник, 1973. С. 6–16.

³ Пожарская М. Н. Русское театральное-декорационное искусство конца XIX — начала XX века. М.: Искусство, 1970.

⁴ Сыркина Ф. Я., Костина Е. М. Русское театральное-декорационное искусство: Учебное пособие / Под ред. В. Ф. Рындиной и В. В. Ванслова. М.: Искусство, 1978.

⁵ Струтинская Е. И. Искания художников театра: Петербург — Петроград — Ленинград: 1910–1920-е годы. М.: ГИИ, 1998.

⁶ Давыдова М. В. Художник в театре начала XX века. М.: Наука, 1999.

⁷ Бачелис Т. И. Эволюция сценического пространства (от Антуана до Крэга) // Западное искусство: XX век: Сборник статей. М.: Наука, 1978. С. 148–212.

⁸ Там же. С. 202–203.

⁹ Березкин В. И. Искусство сценографии мирового театра: В 12 т. Т. 12: Сценографы России в контексте истории и современной практики мирового театра. М.: Красанд, 2011. С. 10–36.

¹⁰ Базанов В. В. Техника и технология сцены: Учебное пособие. Л.: Искусство, 1976. С. 86–147.

¹¹ Литвинов Г. В. Сценография: Учебное пособие. Челябинск: Челябинская гос. академия культуры и искусств, 2013. С. 89–127.

¹² Санникова Л. И. Художественный образ в сценографии: Учебное пособие. Пермь: Пермская гос. академия искусства и культуры, 2013. С. 14–28.



Ил. 1. Декорация 1-й картины 1-го акта балета «Лебединое озеро» П. И. Чайковского, балетмейстер М. И. Петипа, Л. И. Иванов. Мариинский театр, 1895. Выполнена по эскизу М. И. Бочарова. Фотокопия. © Государственный мемориальный музыкальный музей-заповедник П. И. Чайковского

лисно-арочная система, расширившая пространство сцены и позволившая быстро менять место действия, возникла также в XVII веке как декорация балетного театра. Тогда же с появлением порталной арки, обрамлявшей сцену как картину, произошел переход к сцене-коробке с высоко поднятым перекрытием. На русскую сцену кулисно-арочная декорация была перенесена итальянским художником-декоратором Джироламо Боном в 1735 году и развита Джузеппе Валериани. Этот тип декорации был ведущим на сцене Большого (Каменного), впоследствии Мариинского театра XVIII–XIX веков и был характерен для оперно-балетных постановок. В этот период кулисно-арочная декорация выполнялась по законам линейной и воздушной перспективы и создавала иллюзию глубокого сценического пространства. Кулисно-арочная декорация и сейчас является наиболее удобной для оформления балетов, так как оставляет планшет сцены свободным для танца.

Этот вид декорации использовался в оформлении многих балетов М. И. Петипа. Классическим примером кулисно-арочной декорации является оформление 1-й картины 1-го акта «Лебединого озера», поставленного М. И. Петипа в 1895 году, выполненное по эскизу М. И. Бочарова (ил. 1). Кулисы представляют стволы и ветви деревьев, кроны которых смыкаются над сценой в виде арки. В декорациях 3-го акта кулисы являются стенами скал со стволами деревьев, которые также смыкаются над сценой. В 1-м и 3-м актах кулисно-арочная декорация создает романтический пейзаж. Несмотря на то что типичной декорацией, используемой для изображения интерьера,

является павильон, во 2-м акте, выполненном по эскизу Г. Левота и представляющим интерьер замка, использовалась кулисно-арочная декорация: кулисы изображают стены с колоннами, плавно переходящими в арочные своды. По этому же принципу выполнена декорация 1-го и 3-го актов возобновления балета «Баядерка» 1900 года. Кулисно-арочная декорация использовалась в опере «Аида» 1877 года, поставленной в Большом (Каменном) театре — предшественнике Мариинского, балетах «Жертвы Амура» 1886 года, «Спящая красавица» 1890 года, «Щелкунчик» 1892 года и многих других.

Живописный задник — плоская декорация, представляющая задний фоновый занавес, подвешенный к колосникам параллельно рампе; обусловлена параметрами сцены. В Средневековье и эпоху Ренессанса, во время площадного театра, задник выполнял функцию ограничения сценического пространства по задней линии. С появлением театральных зданий этот тип декорации превратился в картину больших размеров, обозначающую место действия. Живописный задник как самостоятельная декорация впервые был использован в России в 1894 году В. Д. Поленовым для живой картины «Афродита», показанной в зале Дворянского собрания. Впервые использованный художниками-станковистами мамонтовского кружка, живописный задник представлял художественное высказывание автора, увеличенное до громадных размеров. На сцене Мариинского театра, чуждого экспериментам, живописный задник появится только после революции 1917 года. В это время создание перспективной иллюзии отходит на второй план и задачей становится не правдоподобие, а создание обобщенного, часто символического образа спектакля.

Живописный задник использован в балете В. М. Дешевова «Красный вихрь» 1924 года, поставленного Ф. В. Лопуховым. Автором эскизов декорации является Л. Т. Чупятов. Идея балета заключалась в представлении борьбы абстрактных сил революции и контрреволюции. Было создано три эскиза: на первом — стилизованное изображение вихря, на втором — красная звезда, составленная из стен и крыш домов, третий представляет изогнувшуюся звезду, взмывающую в небо. Рисунок задника не только подчеркивал танец, но и обыгрывался балетмейстером, вступая в отношения с танцующими группами, участвовал в действии. Так, на сохранившейся фотографии (ил. 2) запечатлена поддержка танцовщицы в белом костюме, фигура которой находится в центре изображения вихря, на месте белого пятна, присутствующего на эскизе. Е. Я. Суриц отмечает, что задник, изображавший вихрь, менялся во время борьбы темных и светлых сил: вначале он был полностью красным с оттенками от желтовато-оранжевого до темно-бурого; когда светлые силы начинали брать верх, в спиралевидном вихре появлялись белые плоскости¹.

¹ Суриц Е. Я. Хореографическое искусство двадцатых годов: Тенденции развития. М.: Искусство, 1979. С. 291.



Ил. 2. *Сцена 1-го процесса (акта) из балета «Красный вихрь» В. М. Дешеева, балетмейстер Ф. В. Лопухов. ГАТОБ, 1924. Фотокопия. Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства*

Изогнувшаяся, парящая звезда 2-го акта «сливалась с флагами, которые несли люди, и сама звезда напоминала рвущийся из рук алый стяг»¹.

Живописно-объемная декорация — декорация, состоящая из плоских и объемных элементов, расположенных на планшете сцены. Впервые живописно-объемная декорация стала применяться Мейнингенским театром в семидесятых годах XIX века: помимо плоских элементов, на сцене появились объемные детали, разнообразные станки, придававшие сцене рельеф и позволявшие выстраивать более сложные мизансцены, что расширяло выразительные возможности театра.

Живописно-объемная декорация на сцене Мариинского театра использовалась в опере К. В. Глюка «Орфей и Эвридика», поставленной В. Э. Мейерхольдом в 1911 году. Постановку оформил А. Я. Головин, стремившийся показать Античность, какой она представлялась в XVIII веке. На эскизе, изображающем сцену на кладбище (ил. 3), плоскими декорациями являются задник и деревья, выполненные как мягкие драпировки, прикрепленные к сетке, а памятники и кусты представляют объемные декорации, имеющие каркас. Тропинка, спускающаяся к могиле Эвридики, предполагает пандус. На эскизе декорации ко 2-й картине 2-го акта также изображены деревья, являющиеся плоской мягкой декорацией, а холм посередине и разбросанные камни, беседка и фонтан, колонна и статуя являются объемными декорациями и обладают каркасом. Сцена «У входа в ад» могла быть выполнена с помощью плоских драпировок,

¹ Суриц Е. Я. Хореографическое искусство двадцатых годов... С. 295.



*Ил. 3. А. Я. Головин. Эскиз декорации к опере «Орфей и Эвридика»
К. В. Глюка, постановщики В. Э. Мейерхольд, М. М. Фокин. Мариинский театр,
1911. Ткань на картоне, темпера, белла. 83,5 x 108 см. Санкт-Петербургский
государственный музей театрального и музыкального искусства*

натянутых на раму и прикрепленных к колосникам; камни, скорее всего, были объемными. Эскиз «Дорога в ад» предполагает живописный задник и драпировку, декорирующую пандус. На двух вариантах декорации 3-го действия изображены объемные колонны и живописный плоский задник. По словам М. Н. Пожарской, живописный задник в опере «Орфей и Эвридика» определял образ картины, а объемные элементы служили для перехода от задника к просцениуму. Сочетание плоской и объемной декорации в поэтическом, утонченном оформлении А. Я. Головина позволило, задействуя вертикаль, создать разнообразные фантастические картины, более живописную мизансцену.

Павильон — декорация, расположенная на планшете сцены, представляющая коробку с отсутствующей стеной со стороны зрительного зала. Впервые павильон был применен немецким режиссером Ф. Л. Шредером в 1794 году и получил развитие в психологической драме, требующей создания на сцене интимной обстановки комнаты, интерьера. О выразительных качествах павильона пишет А. П. Варламова: «Благодаря тому, что сценическое пространство оказывается отчетливо ограниченным стенами павильона, данное сценографическое решение способствует созданию „особого, замкнутого в самом себе мира“... (что) отвечает родовой специфике драматического искусства»¹.

¹ Варламова А. П. Павильон // Театральные термины и понятия: Материалы к словарю. Вып. 1 / Сост. С. К. Бушуева, А. П. Варламова, Н. А. Таршис; ред. А. П. Варламова, А. В. Сергеев. СПб.: РИИИ, 2005. С. 164–166.

Павильонная декорация активно использовалась в операх на сцене Мариинского театра. Ее применяет М. А. Шишков в оформлении оперы М. П. Мусоргского «Борис Годунов» 1874 года. На эскизе видна голая изба с тремя деревянными стенами и потолком. А. Я. Головин использует павильон в оформлении оперы А. С. Даргомыжского «Каменный гость» 1917 года, о чем свидетельствуют сохранившиеся эскизы «Ужин у Лауры» и «Комната доны Анны». На обоих эскизах изображено сценическое пространство, ограниченное тремя стенами и потолком.

Конструктивистская установка — объемная декорация, расположенная на планшете сцены, представляющая игровой станок с обнаженным каркасом, выразительным средством которого является внешний вид конструкции. По словам В. И. Березкина, конструктивизм в театральном-декорационном искусстве является сценической версией общих идей конструктивизма в целом. Согласно ему, «главное положение конструктивизма — это целесообразная организация материальных элементов, отобранных исходя из их функциональной необходимости»¹. Конструктивизм как направление русского авангарда конца 1910-х — начала 1930-х годов характеризует «простота, утилитарность, целесообразность предметного мира, отказ от станковой живописи, стремление к инженеризму»². Эти эстетические требования воплотились в создании конструктивистской установки. Н. В. Песочинский утверждает, что «конструктивистский метод предполагал создание утилитарного пространства для игры актёров — не обладающей собственной образностью „установки“ инженерного порядка, сценического „станка“... Установка скомпонована из „вещей“, „вещественное оформление“ бессюжетно, отличается целесообразностью, имеет прикладной характер по отношению к работе актёра»³.

Конструктивистская установка применялась в балете «Болт» Ф. В. Лопухова, поставленном в 1931 году на сцене Государственного академического театра оперы и балета (ГАТОБа), оформление к которому создали Т. Г. Бруни и Г. Н. Коршиков. От постановки не сохранилось ни одного оригинального эскиза, однако представление об облике декорации можно составить на основании авторского повторения, созданного Т. Г. Бруни намного позднее. На ее эскизе «Завод» изображена конструкция, представляющая многоярусный игровой станок с лестницами, площадками, платформами и решетками. Использование конструктивистской установки отвечало тематике спектакля и было удачным. Еще одним примером спектакля, в котором планировалось

¹ Березкин В. И. Искусство сценографии мирового театра: В 12 т. Т. 12: Сценографы России в контексте истории и современной практики мирового театра. С. 114.

² Песочинский Н. В. Конструктивизм // Театральные термины и понятия: Материалы к словарю. Вып. 3 / Отв. ред. В. М. Миронова; сост.: В. М. Миронова, И. Р. Складаревская, Н. А. Таршис. СПб.: РИИИ, 2015. С. 102.

³ Там же. С. 103.



Ил. 4. В. В. Дмитриев.
Эскиз декорации
к балету «Щелкунчик»
П. И. Чайковского,
балетмейстер
Ф. В. Лопухов. ГАТОБ,
1929. Бумага, карандаш,
гуашь. 34,5 x 49,4 см.
Государственный
центральный театральный
музей имени А. А. Бахрушина



Ил. 5. В. В. Дмитриев.
Эскиз декорации
к балету «Щелкунчик»
П. И. Чайковского,
балетмейстер
Ф. В. Лопухов. ГАТОБ,
1929. Бумага, карандаш,
гуашь. 34,5 x 49,5 см.
Государственный
центральный театральный
музей имени А. А. Бахрушина

использовать конструктивистскую установку, является балет «Щелкунчик» Ф. В. Лопухова, поставленный в 1929 году на сцене ГАТОБа, в оформлении В. В. Дмитриева (ил. 4, 5). На двух эскизах художника изображен единый игровой станок с лестницами, платформами и вращающимися щитами, на ярусах которого видны фигуры артистов; в левой части станка расположена карусель, в правой — спиральная горка. Смелая идея использовать конструктивистскую установку в балете не была осуществлена, вместо этого бы-

ла создана динамическая декорация. Одной из причин могла быть травмоопасность танца на ярусах станка.

Динамическая декорация — движущаяся декорация, главным выразительным средством которой является движение, создающее образ спектакля. О выразительности динамической декорации пишет Т. И. Бачелис: «на пустой сцене функциональное или символическое движение одной какой-нибудь простейшей детали, которая сама по себе абсолютно ничего не значит, лишена всякого смысла — точно так же, как ничего не значит отдельно взятая крагевская „ширма“. Однако, будучи приведена в движение, эта деталь вдруг обретает образный смысл и оказывается способной мгновенно изменить место действия»¹. Впервые в русском театре обращение к динамической декорации произошло в спектаклях Вс. Э. Мейерхольда. В исследуемый период динамическая декорация снабжалась колесиками и либо могла передвигаться по сцене в любом направлении, либо двигалась по рельсам. Тем не менее для приведения динамической декорации в движение могут употребляться самые разные механизмы.

Динамическая декорация «Щелкунчика» Ф. В. Лопухова, поставленного в 1929 году в оформлении В. В. Дмитриева, представляла восемь щитов в коричневато-красной гамме, установленных на колесики и свободно передвигавшихся по сцене. Ф. В. Лопухов оригинально использовал возможности динамической декорации, о чем писал В. В. Дмитриев: «Декорации как бы расширяют и дополняют возможности танца, то подчеркивая расположение тех или иных групп, то своими движениями дополняя движения актера, то заменяя собой, как бы увеличивая кордебалет»². Таким образом, динамическая декорация становилась героем балета: плоскости «вращались, открывались и закрывались, по-разному двигались — „танцевали“»³. Цветовые комбинации складывавшихся при движении разноцветных щитов (беж, сиреневый, брусничные, малиновый, розовый) создавали зрительный образ музыки П. И. Чайковского. При этом решение использовать динамическую декорацию имело не только художественное, но и утилитарное значение: балет Ф. В. Лопухова, состоявший из двадцати двух эпизодов, требовал быстрой перемены места действия, которая достигалась изменением положения щитов и добавлением пространственного маркера (окна, кровати, шлагбаума и т. п.).

Г. Н. Добровольская отмечает три роли динамической декорации в этом балете, которая использовалась «в качестве условного обозначения места действия, фона, оттеняющего исполнителя и его пластику, а также самосто-

¹ Бачелис Т. И. Эволюция сценического пространства... С. 196.

² Художники театра о своем творчестве: Сборник статей / Сост. Ф. Я. Сыркина и др. М.: Советский художник, 1973. С. 107.

³ Березкин В. И. В. В. Дмитриев. Л.: Художник РСФСР, 1981. С. 74.

ятельного, созвучного музыке и хореографии компонента, дополняющего и оттеняющего общее содержание спектакля»¹.

Конструктивистская установка и динамическая декорация являются специфическими типами сценического оформления, ставшими революционными для опыта консервативной системы театрально-декорационного оформления конца XIX века. Использование этих типов сценического оформления на сцене бывшего Мариинского театра стало возможным после Октябрьской революции, принесшей изменения во все сферы общественной жизни и стимулировавшей поиск новых художественных форм. Используя конструктивистскую установку и динамическую декорацию, художники переосмысливали ее привычную роль и раскрывали в ней новые выразительные возможности.

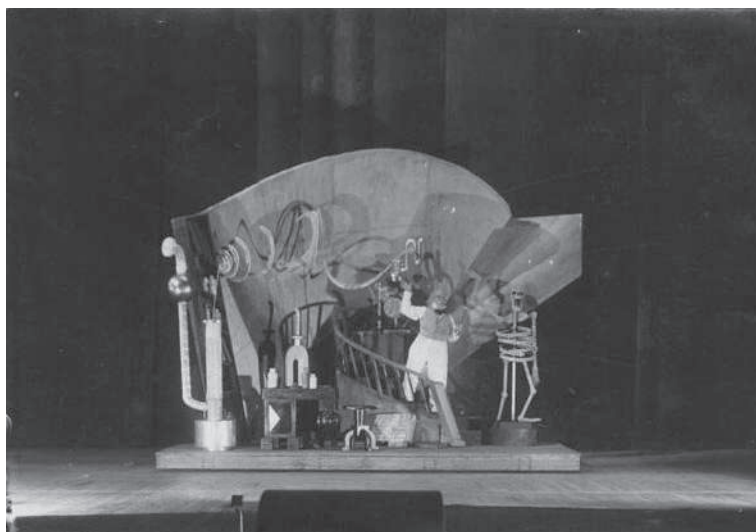
Единая объемно-пластическая установка — объемная декорация, расположенная на планшете сцены, представляющая облицованный игровой станок. А. А. Бартошевич так характеризует этот тип декорации: «Пластическая установка... приобретает элементы конструкции, вытекающей из жеста актера. Но, вместе с тем, она не теряет элемента декоративности, она часто „служит великолепию“. В ней очень много сценически-нецелесообразного, бездейственного, внеутилитарного для актера»².

Единая объемно-пластическая установка применялась в опере «Воцтек» А. Берга в постановке С. Э. Радлова 1927 года на сцене ГАТОБа. Оформление создал М. З. Левин. Сохранился ряд фотографий, изображающих сцены «Кабинет Доктора» (ил. 6), «Комната капитана», «Комната Мари вечером», на которых виден облицованный игровой станок — компактные, экспрессивные конструкции, представляющие разные интерьеры. Объемно-пластическая установка также использовалась в «Сцене под Кромами» оперы «Борис Годунов» в постановке С. Э. Радлова 1928 года, по эскизам В. В. Дмитриева. На сохранившейся фотографии виден спиралевидно возвышающийся пандус, изображающий обрыв, с воткнутыми в него стволами засохших деревьев. Установка передает возрастание народного волнения, грозящее обрывом. Эскиз этой сцены В. В. Дмитриева передает динамику вихря, сбивающего с ног и поглощающего взбунтовавшийся народ.

Архитектурно-пространственная декорация — объемная декорация, расположенная на планшете сцены, представляющая совокупность облицованных игровых станков, главным выразительным средством которых является пластика. Архитектурно-пространственная декорация, как и конструктивистская установка, с одной стороны, определяет жест и пластику актера, с другой — будучи лишена декоративных элементов, не довлеет над ним и является инструментом его игры.

¹ Добровольская Г. Н. Федор Лопухов. Л.: Искусство, 1976. С. 211–212.

² Бартошевич А. А. Театральное действо и художник... С. 96.



Ил. 6. Декорация «Кабинет Доктора» 4-й картины 1-го действия оперы «Воццек» А. Берга, постановщик С. Э. Радлов. ГАТОБ, 1927. Выполнена по эскизу М. З. Левина. Фотография. Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства

На сцене ГАТОБа архитектурно-пространственную декорацию создал В. В. Дмитриев для балета «Пульчинелла», поставленного Ф. В. Лопуховым в 1926 году. Она представляла цепочку белых воздушных строений: колонны, башенки, арки, беседки на фоне ярко-синего задника, по-разному обыгрываемые актерами в красно-синих костюмах¹. При этом в оформлении «Пульчинеллы» присутствовали элементы динамической декорации. «Объемная конструкция с вращающимися башнями и беседкой усиливала динамику представления. <...> Башни весело кружились, словно танцуют. В кульминационный момент на сцене уже ничего не могло остаться в покое, стихии карнавального веселья становились подвластны и люди и вещи»². Другим примером использования архитектурно-пространственной декорации является опера «Саломея» 1924 года в постановке И. М. Лапицкого, оформленная М. И. Курилко и М. Ф. Домрачевым (ил. 7). Она представляла соединение лестниц и платформ — простое по форме строение, лишенное орнамента, максимально задействованное для построения мизансцен. «Благодаря такой исключительной „сценической пригодности“ постройки, художнику и режиссеру удалось достичь равновесия всех элементов спектакля, ибо все они были как бы спаяны в одну четкую, ясную и музыкально-оправданную систему»³.

¹ Березкин В. И. В. В. Дмитриев. С. 67.

² Суриц Е. Я. Хореографическое искусство двадцатых годов... С. 310.

³ Стебницкий Г. В. Об основных течениях в декорационном искусстве... С. 71.



Ил. 7. Декорация к опере «Саломея» Р. Штрауса, постановщик И. М. Лапицкий. ГАТОБ, 1924. Выполнена по эскизу М. Ф. Домрачева. Фотография. Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства

Игровая сценография — декорация, представляющая собой реквизит, несимый актером, обозначающий персонажа, место действия или обстоятельства происходящего. В. И. Березкин утверждает, что этот тип декорации основывается на игре-действии-манипуляции актеров с элементами сценографии. Реквизит может иметь разнообразную конструкцию, однако он должен быть приспособлен для ношения актером в руках или на себе. Игровая сценография берет истоки в фольклорном игровом театре Античности и Средневековья.

На сцене ГАТОБа впервые игровая сценография была задействована в балете Ф. В. Лопухова «Байка про лису, петуха, кота да барана», поставленном в 1927 году (ил. 8¹, 9²). В. В. Дмитриев, оформляя этот балет, стремился в костюмах артистов соединить образ русских скоморохов и их персонажей. В «Байке» существовали «двойники»: танцующих артистов, изображающих персонажей, озвучивали оперные певцы, которые присутствовали на сцене и держали в руках соответствующие их персонажу маски. «В спектакле действовали и такие персонажи, как „лискины ноженки“, „чучелки“, „подчучелки“, „подай-пирожок“, „зажми-кулачок“, „курочки-рябушки“ и т. п. Наконец, еще одну группу персонажей образовывало, по замыслу Лопухова, „все то, что должно изображать более сложную бутафорию, неудобную при скоморошьих переездах с места на место, но что также может быть забавно препо-

¹ Опул. в: Суриц Е. Я. Хореографическое искусство двадцатых годов...

² Опул. в: Добровольская Г. Н. Федор Лопухов.



Ил. 8. *Сцена из балета «Байка про лису, петуха, кота да барана» И. Ф. Стравинского, балетмейстер Ф. В. Лопухов. ГАТОБ имени С. М. Кирова, 1927. Выполнена по эскизам В. В. Дмитриева. Фотография*



Ил. 9. *Сцена из балета «Байка про лису, петуха, кота да барана» И. Ф. Стравинского, балетмейстер Ф. В. Лопухов. ГАТОБ имени С. М. Кирова, 1927. Выполнена по эскизам В. В. Дмитриева. Зарисовка*

дано в виде тех же скоморохов. К ним принадлежат „гужи“, „нож“, „деревышка“, на которое взлетывает и откуда слетывает петух“¹. Черты игровой

¹ Березкин В. И. В. В. Дмитриев. С. 68.

сценографии прослеживаются и в балете «Болт» в оформлении Т. Г. Бруни, о котором уже говорилось ранее. «Иногда костюм вбирает в себя реквизит, а в крайнем изводе сам становится декорацией — таковы, например, танцующая часовенка и деревья из второго, „деревенского“ акта»¹. Ярким примером игровой сценографии этого балета являются образы американского и японского флотов.

Световая сценография — декорация, ведущим выразительным средством которой является свет. Любая сценография содержит элементы световой, однако в чистом виде световая сценография стала возможна с введением в театр электрического освещения и стала использоваться в начале XX века. Так как свет не имеет конструкции, в качестве конструктивной особенности этого типа декорации было принято наличие осветительных или проекционных приборов.

На сцене ГАТОБа впервые световая сценография была использована в танцсимфонии «Величие мироздания» Ф. В. Лопухова, премьера которой состоялась в 1923 году. Действие балета происходило на фоне однотонных кулис и задника, который благодаря свету окрашивался в разные тона: голубоватый, розоватый, зеленоватый и т. д.² В разное время танцующие группы подсвечивались разными цветами, например: в первой части группа юношей, идущих цепочкой, прикрыв глаза одной рукой, освещалась голубым светом³; в этой же части «круги, образованные телами танцовщиков в позе эмбриона и высвеченные желтым светом, должны были символизировать „зарождение солнца“»⁴; пятая часть под названием «Вечное движение», в которой участвовал весь состав исполнителей, была освещена красным⁵. Использование световой сценографии было обусловлено желанием Ф. В. Лопухова сконцентрировать внимание зрителя на движении, не отвлекая его ни красочными костюмами, ни живописной декорацией.

Предложенная типология позволяет описывать и классифицировать типы сценического оформления второй половины XIX — первой трети XX века в России, а также может быть применена к современным постановкам.

¹ Болт. 1931 // Мариинский театр. URL: <https://www.mariinsky.ru/about/exhibitions/shostakovich111/bolt/> (дата обращения: 10.03.2023).

² Франгопуло М. Х. Память сердца / Вступ. статья Н. М. Цискаридзе; предисл. Е. Р. Адамченко. СПб.: Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой, 2021. С. 58.

³ Суриц Е. Я. Хореографическое искусство двадцатых годов... С. 281.

⁴ Деген А. Б., Ступников И. В. Балет Лопухова «Величие мироздания» // Belcanto.ru: Классическая музыка, опера и балет. URL: https://www.belcanto.ru/ballet_greatness.html (дата обращения: 16.04.2023).

⁵ Суриц Е. Я. Хореографическое искусство двадцатых годов... С. 282.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Базанов В. В.* Техника и технология сцены: Учебное пособие. Л.: Искусство, 1976. 366 с.
2. *Бартошевич А. А.* Театральное действо и художник (сравнительная характеристика постановок Москвы и Ленинграда) // Театрально-декорационное искусство в СССР. 1917–1927: Сборник статей / Под ред. Э. Ф. Голлербаха и др. Л.: Издание ком. выставки театрально-декорационного искусства, 1927. С. 87–111.
3. *Бачелис Т. И.* Эволюция сценического пространства (от Антуана до Крэга) // Западное искусство: XX век: Сборник статей. М.: Наука, 1978. С. 148–212.
4. *Березкин В. И.* В. В. Дмитриев. Л.: Художник РСФСР, 1981. 295 с.
5. *Березкин В. И.* Искусство сценографии мирового театра: В 12 т. Т. 12: Сценографы России в контексте истории и современной практики мирового театра. М.: Красанд, 2011. 654 с.
6. Болт. 1931 // Мариинский театр. URL: <https://www.mariinsky.ru/about/exhibitions/shostakovich111/bolt/> (дата обращения: 10.03.2023).
7. *Ванслов В. В.* Вступительная статья // Художники театра о своем творчестве: Сборник статей / Сост. Ф. Я. Сыркина и др. М.: Советский художник, 1973. С. 6–16.
8. *Варламова А. П.* Павильон // Театральные термины и понятия: Материалы к словарю. Вып. 1 / Сост. С. К. Бушуева, А. П. Варламова, Н. А. Таршис; ред. А. П. Варламова, А. В. Сергеев. СПб.: РИИИ, 2005. С. 164–166.
9. *Гиляровская Н. В.* Театрально-декорационное искусство за 5 лет. Казань: Комбинат издательства и печати, 1924. 62 с.
10. *Голлербах Э. Ф.* Театр как зрелище // Театрально-декорационное искусство в СССР. 1917–1927: Сборник статей / Под ред. Э. Ф. Голлербаха и др. Л.: Издание ком. выставки театрально-декорационного искусства, 1927. С. 17–55.
11. *Давыдова М. В.* Художник в театре начала XX века. М.: Наука, 1999. 150 с.
12. *Деген А. Б., Ступников И. В.* Балет Лопухова «Величие мироздания» // Belcanto.ru: Классическая музыка, опера и балет. URL: https://www.belcanto.ru/ballet_greatness.html (дата обращения: 16.04.2023).
13. *Добровольская Г. Н.* Федор Лопухов. Л.: Искусство, 1976. 319 с.
14. *Литвинов Г. В.* Сценография: Учебное пособие. Челябинск: Челябинская гос. академия культуры и искусств, 2013. 184 с.
15. *Песочинский Н. В.* Конструктивизм // Театральные термины и понятия: Материалы к словарю. Вып. 3 / Отв. ред. В. М. Миронова; сост.: В. М. Миронова, И. Р. Складаревская, Н. А. Таршис. СПб.: РИИИ, 2015. С. 102–107.
16. *Пожарская М. Н.* Русское театрально-декорационное искусство конца XIX – начала XX века. М.: Искусство, 1970. 408 с.
17. *Санникова Л. И.* Художественный образ в сценографии: Учебное пособие. Пермь: Пермская гос. академия искусства и культуры, 2013. 84 с.
18. *Стебницкий Г. В.* Об основных течениях в декорационном искусстве (по постановкам лнг. Академических театров 1917–27 гг.) // Театрально-декорационное искусство в СССР. 1917–1927: Сборник статей / Под ред. Э. Ф. Голлербаха и др. Л.: Издание ком. выставки театрально-декорационного искусства, 1927. С. 55–88.
19. *Струтинская Е. И.* Искания художников театра: Петербург – Петроград – Ленинград: 1910–1920-е годы. М.: ГИИ, 1998. 247 с.
20. *Суриц Е. Я.* Хореографическое искусство двадцатых годов: Тенденции развития. М.: Искусство, 1979. 360 с.
21. *Сыркина Ф. Я., Костина Е. М.* Русское театрально-декорационное искусство: Учебное пособие / Под ред. В. Ф. Рындина и В. В. Ванслова. М.: Искусство, 1978. 246 с.
22. *Франгопуло М. Х.* Память сердца / Вступ. статья Н. М. Цискаридзе; предисл. Е. Р. Адамченко. СПб.: Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой, 2021. 152 с.
23. Художники театра о своем творчестве: Сборник статей / Сост. Ф. Я. Сыркина и др. М.: Советский художник, 1973. 422 с.

Аннотация

В статье рассматриваются типологии театрально-декорационного искусства исследователей XX–XXI веков. Предлагается типология русского театрально-декорационного искусства второй половины XIX – первой трети XX века, в которой типы сценического оформления выделяются на основании конструктивных особенностей доминирующего типа декораций. Выделенные типы рассматриваются на примере постановок русского музыкального театра указанного периода.

Abstract

The article concerns typologies of theatrical and decorative art by researchers of the 20th and 21st centuries. A typology of Russian theatrical and decorative art of the second half of the 19th and the first third of the 20th century, where types of stage decoration are distinguished based on the structural features of the dominant decoration, is suggested. The selected types are considered on the example of Russian musical theater of the specified period.

- ✓ *Ключевые слова:* типология, русское театральное-декорационное искусство, музыкальный театр, рубеж XIX–XX веков.
- ✓ *Keywords:* typology, Russian theatre and decorative art, musical theatre, turn of the 19th and 20th centuries.

Предпосылки возникновения учебных пластических дисциплин в ленинградской театральной школе

УДК
792

КОНОВАЛОВА ДАРЬЯ ВЛАДИМИРОВНА

Аспирант, Российский государственный институт сценических искусств (Санкт-Петербург, Россия)

KONOVALOVA DARIA V.

Postgraduate Student, Russian State Institute of Performing Arts (Saint Petersburg, Russia)

E-mail: ddasha.konovalova@gmail.com

Целью статьи является описание и анализ явлений, предшествующих возникновению кафедры пластического воспитания ленинградской театральной школы. Для достижения этой цели нам необходимо решение двух основных задач: определение фактологии и характера режиссерских и педагогических поисков пластической выразительности в театре начала XX века и обнаружение степени их влияния на современников и последователей.

В первые послереволюционные годы сфера театрального образования характеризовалась отсутствием единых методик и хаотичностью педагогических взглядов на пластическое обучение, при этом стремящихся сосуществовать в рамках одного театрального заведения. Такие дореволюционные предметы, как танец и фехтование, нуждались в переосмыслении. Великие мастера сцены К. С. Станиславский и В. Э. Мейерхольд пытались постичь, какие дисциплины наиболее пригодны для воспитания пластического артиста. Их теоретические труды, статьи и положения оказались подспорьем для педагогов еще только формирующейся ленинградской театральной школы.

Точкой отсчета ленинградской театральной школы, которую в настоящее время представляет Российский государственный институт сценических искусств (РГИСИ), принято обозначать открытие Школы актерского мастерства (ШАМ) в 1918 году¹. Л. С. Вивьен и В. Э. Мейерхольд составили «Про-

¹ В 1922 году произошло слияние Школы актерского мастерства, Курсов мастерства сценических постановок, Школы Ритма, Драматической школы Сорабис (Союз работников искусств) и Хореографического техникума. На их месте возник Институт сценических искусств, в 1926-м преобразованный в Техникум сценического искусства, в 1936-м — в Центральное театральное училище, в 1939-м — в Ленинградский театральный институт, в 1948-м — в Ленинградский театральный институт имени А. Н. Островского, в 1962-м — в Ленинградский государственный театральный институт театра, музыки и кинематографии (ЛГИТМиК), в 1991-м — в Санкт-Петербургский государственный институт театра, музыки и кинематографии имени Н. К. Черкасова, в 1993-м — в Санкт-Петербургскую государственную академию театрального искусства (СПбГАТИ), в 2015-м — в Российский государственный институт сценических искусств (РГИСИ).

ект положения о Школе актерского мастерства»¹, в котором предложили курс «Движение на сцене». В него входили: гимнастика, фехтование, жонглирование, танец (классический экзерсис), сценические движения. Причем гимнастика включала в себя, помимо упражнений со снарядами, такие рекомендуемые виды спорта, как бег, метание диска, верховая езда, вольгитировка, лаун-теннис, парусный и лыжный спорт². Такое широкое понимание дисциплины «Сценическое движение» свидетельствует о попытке создать систему пластического воспитания драматического артиста, отсутствовавшую до сих пор. Это был план, побуждавший к поискам и реформированию ленинградского театрального образования. Он не был реализован в полной мере, однако повлиял на дальнейшую систему обучения в Институте сценических искусств.

Осознанная теоретически Л. С. Вивьеном и В. Э. Мейерхольдом необходимость в выстраивании новой концепции пластического воспитания постепенно все больше и больше давала о себе знать. Несколько событий заставили педагогов театра перейти к практическим действиям. Первое — еще одна реорганизация, преобразование Центрального театрального училища в Ленинградский театральный институт. Второе — издание первого тома К. С. Станиславского «Работа актера над собой» (1938), и третье, как следствие, — необходимость осмысления этого труда и создания единой методологической системы. Четвертое — все более расширяющийся «разрыв» между задачами, которые ставили режиссеры в театрах, и возможностями актеров исполнять данные им указания. Иван Эдмундович Кох (1901—1979), начав работать в театрах Ленинграда в 1933 году в качестве консультанта и педагога по движению, обнаружил, что «степень движенческой подготовленности часто отстает от требований профессии»³. Он также отметил отрыв театральной педагогики Ленинграда от методических работ других театральных школ, в частности от открытий К. С. Станиславского, Е. Б. Вахтангова, В. Э. Мейерхольда.

Становилось ясно, что в образовании необходимо откликнуться на вышеперечисленные изменения. Леонид Федорович Макарьев (1892—1975) записал тезисы, которые на первых заседаниях кафедры актерского мастерства ректор Б. М. Сушкевич назвал принципиальными в этом вопросе: «мировоззрение, культура, индивидуальность (личность) актера, работа над ролью (технология), коллективизм»⁴. Обратим внимание, что «работа над ролью

¹ См.: Мейерхольд В. Э. Лекции: 1918—1919. М.: ОГИ, 2001. С. 219.

² См.: Там же. С. 220.

³ Методическое пособие «Основы сценического движения» // Центральный государственный архив литературы и искусства Санкт-Петербурга (ЦГАЛИ СПб). Ф. Р-352. Оп. 1-1. Д. 664. Л. 1.

⁴ Макарьев Л. Б. М. Сушкевич — педагог // Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии. Л.: Володарский Лениздат, 1971. С. 275.

(технология)» стоит в одном ряду с развитием студенческого мировоззрения и индивидуальности. В образовании становится незыблемой установка на то, что работа над ролью должна быть методична.

Решительный поворот в сторону технологии был подготовлен как поисками К. С. Станиславского, так и биомеханикой В. Э. Мейерхольда. Мейерхольд был первый, кто ввел один из «технологичных» предметов — сценическое движение. Его класс назывался в разное время по-разному: «Сценическое движение», «Движение на сцене», «Пантомима», «Техника сценических движений»¹. Такая дисциплина была необходима Мейерхольду для подготовки артиста к биомеханике.

Термин «биомеханика», возникший в 1880-х годах в медицине, попал в Россию в начале XX века благодаря Петру Францевичу Лесгафту (1837—1909). Практическая дисциплина и книги о ней появляются на медицинских факультетах института Лесгафта² в 1920-х годах. После революции Мейерхольд стал полагать, что нужно не только практиковать сценические движения, но и изучать строение тела и движения теоретически. В 1918 году в проекте Мейерхольда, называвшемся Экспериментальным театральным институтом, появляется анатомия как вспомогательная учебная дисциплина³.

Стремление к подробному изучению своего тела, с тем чтобы в дальнейшем знать, как нужно его разрабатывать, — важнейшее открытие этого периода. На этом построена современная педагогика сценического движения. Повышенный интерес к этой теме можно увидеть в системе В. И. Степанова, описанной А. А. Горским⁴. «Прежде чем заняться изучением знаков для записывания движений человеческого тела, необходимо познакомиться с устройством этого тела, а также и с движениями, наблюдаемыми в нем»⁵, — писал Горский.

В конце XIX века молодой артист кордебалета Владимир Иванович Степанов (1866—1896) предложил новую систему записи танца, одобренную Дирекцией императорских театров. Его заботила мысль: почему речь и звуки имеют способ записывания, а движения — нет. Развивая эту мысль, он решил сочинить азбуку движений человеческого тела на основе анатомических

¹ См.: *Круглова А.* Сценическое движение. Педагогика телесного воспитания. М.: [б. и.], 2008. С. 21—22.

² С 1910 по 1919 год учреждение носило название «Высшие курсы Лесгафта», а с 1919 по 1924 год — «Государственный институт физического образования».

³ См.: *Мейерхольд В.* Проект Экспериментального театрального института // Мейерхольд В. Э. Лекции: 1918—1919. С. 203.

⁴ См.: *Горский А.* Таблица знаков для записывания движений человеческого тела по системе артиста Императорских С.-Петербургских театров В. И. Степанова. [СПб.]: Имп. С.-Петерб. театр. уч-ще, [1899]. 12 с.

⁵ Там же. С. 4.

данных и под руководством профессора Лесгафта, и разработал ее в Париже по указаниям профессора Ж.-М. Шарко¹. Как и Туанет Арбо (1520—1595) в трактате «Оркезография», Степанов записывал движения с помощью музыкальных нот, используя немногие дополнительные знаки и отмечая ритм каждой ноты. Хореографическая нотация напоминала музыкальную: три нотных стана, нижний — для записи движений ног, средний — рук, верхний — головы и тела. Движения корпуса и головы, рук, ног записываются на отдельных строках друг под другом. Запись Степанова была одобрена к использованию комиссией из хореографов и ведущих артистов. Система Степанова не стала популярной в театральной школе, однако из пособия А. А. Горского о ней узнал танцовщик и хореограф Вацлав Нижинский (1889—1950), который продолжил развивать это направление.

Вернемся к исканиям Мейерхольда. Следующая учебная организация, образованная Мейерхольдом, в которой обязательными дисциплинами числятся гимнастика и спорт, были Курсы мастерства сценических постановок (Курмасцеп²). Сюда был приглашен Александр Петрович Петров (1876—1941) «преподавать гимнастику по какой-то новой системе»³.

Петров был учеником Лесгафта, универсальным атлетом⁴, олимпийским чемпионом лондонских игр 1908 года по борьбе⁵. Вдобавок он был медиком, в частности Петров владел спортивной медициной. В 1910-е годы он преподавал гимнастику и анатомию будущим педагогам-физкультурникам.

Как полагает И. Е. Сироткина, исследователь возникновения и становления биомеханики в искусстве, вполне вероятно, что именно Петров познакомил Мейерхольда с термином «биомеханика». Известно, что на Курсах мастерства сценических постановок Петров преподавал биомеханику, а позже делал это в Институте сценических искусств с 1922 по 1927 год наряду с преподаванием анатомии⁶. В Школе актерского мастерства он преподавал

¹ См.: *Горский А.* Таблица знаков для записывания движений человеческого тела по системе артиста Императорских С.-Петербургских театров В. И. Степанова. С. 3—4.

² Инструкторские курсы по обучению мастерству сценических постановок (Курмасцеп) были созданы в июне 1918 года при театральном отделе Народного комиссариата просвещения в Петрограде. Мейерхольд был заведующим курсами и преподавал там режиссуру и сценостроение до весны 1919 года. В 1920 году произошло объединение курсов со школой актерского мастерства, руководимой Л. С. Вивьеном.

³ Цит. по: *Сироткина И.* Загадочный доктор Петров, биомеханика, Тефизкульт и Всевобуч // *Вопросы театра.* 2014. № 2. С. 171.

⁴ Петров побеждал в соревнованиях по следующим видам спорта: гимнастике, плаванию, конькам, лыжам, легкой атлетике, фехтованию, борьбе, велоспорту.

⁵ См.: Петров Александр Петрович (1876—1941) // *Знаменитые люди Липецкой области.* URL: <https://person.lib48.ru/petrov-aleksandr-petrovich> (дата обращения: 17.03.2024).

⁶ См.: *Страницы истории.* Санкт-Петербургская академия театрального искусства / Отв. ред. Г. А. Лапкина. СПб: СПбГАТИ, 2000. С. 123.

естественную гимнастику Лесгафта¹. Вероятно, курс биомеханики состоял из теоретической части, в которую были включены анатомия и физиология человека, и практических занятий по гимнастике. Когда Мейерхольд открывает Государственные высшие режиссерские мастерские (ГВЫРМ), то там уже начинает преподавать биомеханику самостоятельно².

Прежде чем приступить к биомеханике, актеру необходимо было подготовить тело. Акробатика и иной физический тренаж давал возможность «развернуть» биомеханическую систему, что, в свою очередь, побуждало артиста переходить к мыслительному и вербальному процессам. «Когда приходит слово, оно должно быть на третьей ступени: сначала движение, потом мысль, потом слово. Сначала должен происходить тренаж по акробатической или биомеханической системе, чтобы человек в хорошо провентилированном помещении расправил свои мускулы, научился хорошо дышать, хорошо кричать, в эмоциях, как кричит ребенок»³. Получается, что расправление мускул, правильное построение скелета, приобретение навыка ритмического движения — это начальный этап в формировании артиста, «фундамент» системы его воспитания.

При всей важности этой подготовительной ступени физкультура, акробатика, танец, ритмика, бокс и фехтование воспринимались Мейерхольдом как прикладные предметы. Их роль в отношении к биомеханике — вспомогательная.

Законы биомеханики, основанные на точном изучении человеческой физиологии, дают «основы движения человеческого организма как такового и возможности создания новой механики движущегося человека — новой его двигательной организации»⁴. Время диктовало новый быт. С. М. Эйзенштейн, ученик Мейерхольда, видел его механическим, машинным, и поэтому он считал необходимым воспитание актера нового типа. Мейерхольд же, впервые упоминая биомеханику, противопоставил «новую телесную выразительность» старой актерской пластике⁵.

¹ *Естественная гимнастика Лесгафта* — новый принцип в теории физического воспитания, принцип сознательности выполнения упражнений. В этом было главное открытие П. Ф. Лесгафта: учащегося «научают приводить в движение отдельные мышцы и мышечные группы совершенно самостоятельно и по собственной своей воле». Только таким образом можно воспитать «правильное тело», удовлетворяющее «эстетическому чувству» (*Лесгафт П. Основы естественной гимнастики* // Лесгафт П. Собрание педагогических сочинений: В 5 т. М.: Физкультура и спорт, 1953. Т. 4. С. 9, 7).

² См.: *Сироткина И.* Загадочный доктор Петров, биомеханика, Тефизкульт и Всевобуч. С. 171.

³ *Мейерхольд В. Э.* Из выступления на дискуссии «Творческая методология „Театра имени Мейерхольда“» // Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы: В 2 ч. М.: Искусство, 1968. Ч. 2. С. 239.

⁴ *Эйзенштейн С.* Биомеханика. Из беседы с лаборантами Вс. Мейерхольда // Эйзенштейн о Мейерхольде: 1919–1948 / Сост. В. В. Забродин. М.: Новое издательство, 2005. С. 126.

⁵ Цит. по: *Сироткина И.* Свободный танец в России: история и философия. М.: Новое литературное обозрение, 2021. С. 65.

«Современный актер должен быть показываем со сцены как совершенный автомат»¹, — отметил Эйзенштейн. Актер, благодаря биомеханике, получает возможность изучить себя, с тем чтобы в дальнейшем владеть своим физическим аппаратом и совершенствовать его.

Нет четкого представления о том, как реализовывалась биомеханика на практике, как и отсутствует понимание того, насколько педагоги ленинградской театральной школы были знакомы с исканиями Мейерхольда и его коллег. Однако очевидно, что даже теоретические размышления об этом дали почву для формирования методики учебной дисциплины «Основы сценического движения». Поэтому кажется важным отметить следующие аспекты из лекций С. М. Эйзенштейна, посвященных биомеханике.

Интересно, что биомеханика призвана была учить ориентации в пространстве не в рискованных ситуациях (как на акробатике), а в приближенных к реальности. В этом она была более других физических дисциплин близка к природе движения на сцене — как внешнего, так и внутреннего. «Биомеханика — метод давать актеру здоровое возбуждение»². В биомеханике виделась сознательность подхода к движению на сцене и к его выразительности. Выразительность же искалась в органических закономерностях движения, которые обнаруживались уже при практическом изучении.

Разработка биомеханики — новой системы актерского воспитания, так внимательно относящейся и изучающей движение, — была одним из поводов к обновлению системы пластического воспитания артиста. Искания педагогов движенических дисциплин первой половины XX века в ленинградской театральной школе будут связаны с решением задач, которые ставил перед собой Мейерхольд, разрабатывая биомеханику.

На педагогические умы, помимо исканий Мейерхольда, большое влияние оказали теоретические рассуждения Станиславского о пластическом воспитании. И. Э. Кох разрабатывал методику предмета «Основы сценического движения», соглашаясь и полемизируя с точкой зрения Станиславского на пластические дисциплины. После войны под руководством Н. В. Романовой, заведующей кафедрой сценического движения, были организованы обсуждения трудов Станиславского³. Кох был последователем Станиславского в главном: воспитание пластической культуры актера для него было «воспитанием движения как внешней части действия»⁴. Поэтому артисту

¹ Цит. по: *Сироткина И.* Свободный танец в России... С. 65.

² *Эйзенштейн С.* Биомеханика... С. 129.

³ В «Протоколе № 5 заседания кафедры движения от 28 октября 1948 г.» повесткой дня являлось «Распределение тем по работе над книгой Станиславского „О пластике, танце и темпоритме“». На следующем заседании, 11 октября 1948 года, каждый присутствовавший высказывался на конкретные положения Станиславского. Так, И. Э. Кох уделил большое внимание темпоритму, расслаблению и походке.

⁴ *Кох И.* Основы сценического движения. СПб.: Планета музыки; Лань, 2010. С. 415.

так необходимо уделять большое внимание телесному аппарату. Приобретенная физическая техника нужна для того, чтобы «делать невидимую творческую жизнь артиста видимой»¹. Неподготовленное тело не готово к работе с бессознательным.

Из движенческих дисциплин Станиславский предлагал пластику, танцы, гимнастику, фехтование и акробатику². Гимнастика призвана воспитывать тело скульптурно, создавать его идеальное сложение. Она вырабатывает резкие, прямые движения. Акробатика развивает решимость — в ней необходимо бросаться в процесс как в ледяную воду, нельзя передумывать; она делает ученика более ловким, позволяет ему двигаться в быстром темпе и ритме. Танец выправляет тело, в отличие от гимнастики делает движения плавными, широкими, законченными.

О таинственной дисциплине «пластика» Станиславский рассказывает мало. «Нам нужны простые, выразительные, искренние, внутренне содержательные движения. Где же их искать?»³ Предмет этой дисциплины — это поиск выражения действия через тело. Само же действие «зарождается в тайниках души»⁴. Станиславский приводит упражнение, где ученики представляют, как по их телу неспеша переливается ртуть. Спустя некоторое время его выполнения появляется плавность движения, оно кажется бесконечным. Движение ртути — это внутреннее движение энергии, что и является основой пластики. Когда энергия, пишет Станиславский, сочетается с «ритмическими моментами темпо-ритма», рождается то самое внутреннее ощущение, которое и есть «чувство движения»⁵.

Второй задачей предмета «пластика», помимо поиска плавного движения, идущего из души артиста, является сочетание движения с ритмом. Поэтому Станиславский указывает на то, что педагог по пластике должен в дополнении вести курс ритмической гимнастики Э. Жак-Далькроза.

Эмиль Жак-Далькроз (1865—1950) назвал свою систему «эвритмией», позже сменив название на «ритмическую гимнастику». Первое название задает нам вектор понимания далькрозовского учения: с древнегреческого языка «эвритмия» переводится как «соразмерность, слаженность, гармоничность». Искания Жак-Далькроза были направлены на упорядоченность человеческой жизни, утратившей, по его мнению, гармонию. Создавая свою систему, Жак-Далькроз исходил из необходимо-

¹ Станиславский К. Собрание сочинений: В 8 т. Т. 3: Работа актера над собой. М.: Искусство, 1955. С. 28.

² См.: Там же. С. 27.

³ Там же. С. 42.

⁴ Там же.

⁵ Там же. С. 49.

сти «пробудить в людях и создать в душах будущих поколений новую энергию, сильное сознание своей личности и благородное стремление к обществу, к альтруизму, к взаимопомощи и к взаимному умственному проникновению»¹. Суть его побуждений была не в разработке определенного комплекса упражнений, а в стремлении с его помощью изменить человеческую духовность. Путь к ней он видел через возвращение к естественности, отсюда формировался характер упражнений ритмической гимнастики: они должны быть простыми и естественными, «выросшими из жизни»².

Одним из исходных пунктов Жак-Далькроза была проблема исчезновения ритма из жизни. Ритм было нужно вернуть нашему воспитанию, образованию, личности, искусству, возродив его в жизни³. Ритм представляет собой «универсальное начало, творящее и организующее жизнь во всех ее проявлениях»⁴. Ритм — это движение. Из него возникает пластика и музыка; музыка, в свою очередь, преобразует тело. Движение материально, оно протекает в пространстве и времени. Чтобы упорядочить движения, необходимо прежде всего воспитать чувство ритма.

Это чувство можно развить с помощью «дисциплины чувственных восприятий и тренировки импульсов»⁵. Ученики Жак-Далькроза изучали ритм и его многочисленные проявления, отстукивая сложные ритмические фигуры руками, ногами, головой. Рождалось нечто напоминающее танец. Далькроз подчеркивал, что пластика не является целью, она возникает вслед за стремлением передать ритм⁶. Точное соответствие движения музыке — вот что бессознательно ведет к пластике. Получалось, что «музыка преобразует телесность»⁷. Ученики Далькроза добивались бессознательной реакции тела на события в музыкальной композиции.

В России ритмика преподавалась выпускниками школы Далькроза. Преломляясь через индивидуальность педагога, предмет эволюционировал. Первой, кто познакомил с ритмикой российскую публику, была Нина Георгиевна Гейман. Она была ученицей Далькроза и получила от него право на преподавание.

¹ Жак-Далькроз Э. Цель системы // Листки Курсов ритмической гимнастики / Директор кн. С. М. Волконский. СПб.: Типолитография «Братья Ревины», 1913—1914. С. 6.

² Там же. С. 7.

³ См.: Ритм: Ежегодник института Жак-Далькроза в Геллерау близ Дрездена. Т. 1. Берлин; Фриденау: А. Боровский, 1912. С. 1.

⁴ Жак-Далькроз Э. Ритм. М.: Классика-XXI, 2001. С. 15.

⁵ Жак-Далькроз Э. Что дает вам ритмическая гимнастика и чего она от вас требует? // Ритм: Ежегодник института Жак-Далькроза в Геллерау близ Дрездена. Т. 1. Берлин; Фриденау: А. Боровский, 1912. С. 31.

⁶ См.: Там же. С. 41.

⁷ Жак-Далькроз Э. Ритм. С. 16.

давание ритмики. С 1909 года она стала вести занятия в музыкальной московской школе сестер Гнесиных. Это было направление ритмики как музыкальной дисциплины.

В 1912 году открывается филиал Института Жак-Далькроза в Петрограде¹, курсы ритмической гимнастики, директором которых становится Сергей Михайлович Волконский (1860–1937). Далькроз писал, что Петербургское отделение его Института представляется ему самым точным и последовательным проводником ритмики вне стен Хеллерау. С возникновением курсов ритмической гимнастики под руководством Волконского в Ленинграде ритмика зарождается как театральная дисциплина.

Волконский не только дал возможность появлению и практическому развитию этой дисциплины в России — он был озабочен теоретическими изданиями по этой теме. «Одно из значительных мероприятий Волконского было издание маленького журнала под названием „Листки курсов“, которые выходили по мере накопления материала. В них печатались статьи Далькроза, переведенные с французского языка, и Вольфа Дорна (директора Хеллерауского Института) — в переводе с немецкого»². Там же публиковался сам Волконский, принявший непосредственное участие на уроках Далькроза, записывал свои размышления по поводу пережитого.

В современном театре Волконскому не нравилось отсутствие музыкальности в актерском танце. Ритмика Далькроза представлялась ему одним из способов обретения музыкальности в сценическом движении. Он так и называл далькрозовскую систему — «воспитание движения»³.

Курсы ритмической гимнастики были преобразованы в Школу Ритма, одним из организаторов которой выступила Нина Валентиновна Романова. С 1913 по 1916 год она сама обучалась в филиале Института Жак-Далькроза в Петрограде на курсах ритмической гимнастики, после чего ездила в Дрезден за получением диплома. После слияния Школы с Институтом сценических искусств в 1922 году Романова начинает свою работу в Институте в качестве педагога по ритмике, руководит ритмическим отделением в ИСИ до 1930 года, с 1939 года выполняет работу заведующей кафедрой, с 1945-го — заведующей циклом по движению.

Сразу после войны, в 1945 году, педагог по ритмике Н. В. Романова, педагог по сценическому движению И. Э. Кох, педагог по актерскому мастерству Л. Ф. Макарьев и педагог по танцу Х. Х. Кристерсон с помощью кафедры ак-

¹ В Хеллерау (Дрезден, Германия) Эмилем Жак-Далькрозом был учрежден Институт Ритма.

² *Гринер В.* Мои воспоминания о С. М. Волконском // *Минувшее: Исторический альманах.* Вып. 10. М.: Прогресс Феникс, 1992. С. 333.

³ *Волконский С.* Воспитательное значение ритмической гимнастики Жака-Далькроза // *Листки Курсов ритмической гимнастики.* 1913–1914. С. 10.

терского мастерства образовали в Институте кафедру движения. К ней были прикреплены следующие дисциплины, которые к этому моменту уже имели некоторую методическую базу, требующую уточнений и изменений: танец, ритмика, сценическое движение, фехтование.

Вышеописанные теоретические поиски начала XX века показывают, что возникало множество вопросов: что такое сценическая пластика, какая именно пластика нужна театру, как нужно обучать ей. На эти вопросы давались самые разные ответы, возникало множество направлений по этой теме. На практике в ленинградском театральном институте в учебных планах появлялись, исчезали, видоизменялись различные пластические дисциплины, и в этом можно увидеть отклики на идеи Станиславского и Мейерхольда: гимнастика, танец, фехтование, физкультура, мимодрама, ритмика и даже бокс¹. Ленинградской театральной школе необходимо было систематизировать все это, и в первые пять лет после окончания войны педагоги занимались именно этим.

Поиски пластической выразительности в театре начала XX века многочисленны и разнообразны. Режиссерский театр все прочнее завоевывал свои позиции, и повышение режиссерского интереса к сценической пластике вполне закономерно. Несколько десятилетий потребовалось на пробы и эксперименты, с тем чтобы ушло лишнее и осталось сущностное. Теоретические замыслы Станиславского и Мейерхольда были опробованы на практике в рамках учебного процесса, переосмыслены и выражены в новые формы. Их идеи лежат в основе современных дисциплин «Танец», «Основы сценического движения» и «Сценическое фехтование». Система Жак-Далькроза, переработанная педагогами-ритмистами под задачи советского театра, стала частью предмета «Ритмика». Кох включает ее в свою дисциплину «Основы сценического движения» в качестве одного из разделов. Она существует и поныне как самостоятельная дисциплина в нескольких мастерских РГИСИ. При обращении к истокам зарождения кафедры пластического воспитания ленинградской театральной школы мы обнаруживаем проблемы пластического воспитания артиста, проблемы достижения пластической выразительности на сцене, которые пытались решать выше-рассмотренные театральные деятели. Благодаря этому историческому экскурсу современный театральный образовательный процесс предстает перед нами более понятным и глубинным, во всей полноте своих достоинств и недостатков.

¹ Сохранилась программа по боксу от 29 октября 1926 года, написанная преподавателем Эрнестом Ивановичем Лустолло, основателем отечественной школы бокса. На первых двух курсах бокс преподавали в чистом виде, на 3-м курсе студентам предлагалось освоить французский и английский виды бокса (Программы движенческих дисциплин // ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-352. Оп. 1-1. Д. 678. Л. 47).

ИСТОЧНИКИ

- Методическое пособие «Основы сценического движения» // ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-352. Оп. 1-1. Д. 664. 36 л.
Программы движенческих дисциплин // ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-352. Оп. 1-1. Д. 678. 49 л.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Волконский С.* Воспитательное значение ритмической гимнастики Жака-Далькроза // Листки Курсов ритмической гимнастики / Директор кн. С. М. Волконский. СПб.: Типо-литография «Братья Ревины», 1913–1914. С. 9–18.
2. *Горский А.* Таблица знаков для записывания движений человеческого тела по системе артиста Императорских С.-Петербургских театров В. И. Степанова. [СПб.]: Имп. С.-Петерб. театр. уч-ще, [1899]. 12 с.
3. *Гринер В.* Мои воспоминания о С. М. Волконском // Минувшее: Исторический альманах. Вып. 10. М.: Прогресс Феникс, 1992. С. 330–343.
4. *Жак-Далькроз Э.* Ритм. М.: Классика-XXI, 2001. 248 с.
5. *Жак-Далькроз Э.* Цель системы // Листки Курсов ритмической гимнастики / Директор кн. С. М. Волконский. СПб.: Типо-литография «Братья Ревины», 1913–1914. С. 5–8.
6. *Жак-Далькроз Э.* Что дает вам ритмическая гимнастика и чего она от вас требует? // Ритм: Ежегодник института Жак-Далькроза в Геллерау близ Дрездена. Т. 1. Берлин; Фриденау: А. Боровский, 1912. С. 28–67.
7. *Кох И.* Основы сценического движения. СПб.: Планета музыки; Лань, 2010. 512 с.
8. *Круглова А.* Сценическое движение. Педагогика телесного воспитания. М.: [б. и.], 2008. 175 с.
9. *Лесгафт П.* Основы естественной гимнастики // Лесгафт П. Собрание педагогических сочинений: В 5 т. М.: Физкультура и спорт, 1953. Т. 4. С. 7–22.
10. *Макарьев Л. Б. М.* Сушкевич — педагог // Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии. Л.: Володарский Лениздат, 1971. С. 271–281.
11. *Мейерхольд В. Э.* Из выступлений на дискуссии «Творческая методология „Театра имени Мейерхольда“» // Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы: В 2 ч. М.: Искусство, 1968. Ч. 2. С. 229–240.
12. *Мейерхольд В. Э.* Лекции: 1918–1919. М.: ОГИ, 2001. 280 с.
13. Петров Александр Петрович (1976–1941) // Знаменитые люди Липецкой области. URL: <https://person.lib48.ru/petrov-aleksandr-petrovich> (дата обращения: 17.03.2024).
14. Ритм: Ежегодник института Жак-Далькроза в Геллерау близ Дрездена. 1 т. Берлин; Фриденау: А. Боровский, 1912. 88 с.
15. *Сироткина И.* Загадочный доктор Петров, биомеханика, Тефизкульт и Всевобуч // Вопросы театра. 2014. № 2. С. 171–174.
16. *Сироткина И.* Свободный танец в России: история и философия. М.: Новое литературное обозрение, 2021. 424 с.
17. *Станиславский К.* Собрание сочинений: В 8 т. Т. 3: Работа актера над собой. М.: Искусство, 1955. 504 с.
18. Страницы истории. Санкт-Петербургская академия театрального искусства / Отв. ред. Г. А. Лапкина. СПб: СПбГАТИ, 2000. 383 с.
19. *Эйзенштейн С.* Биомеханика. Из беседы с лаборантами Вс. Мейерхольда // Эйзенштейн о Мейерхольде: 1919–1948 / Сост. В. В. Забродин. М.: Новое издательство, 2005. С. 126–128.

Аннотация

Статья посвящена изучению явлений, благодаря которым сформировалась кафедра пластического воспитания ленинградской театральной школы (РГИСИ), ее педагогические методы. Научная новизна состоит в попытке представить ясную картину пластических поисков начала XX века в обращении к программам, манифестам, размышлениям В. Э. Мейерхольда, К. С. Станиславского, Э. Жак-Далькроза, С. М. Волконского и др. Их теоретические и практические опыты позволили в дальнейшем определить направления и цели поисков театральных педагогов на институциональном уровне, уже окончательно оформившихся в первые послевоенные годы.

Abstract

The article is devoted to the study of the phenomena led to the formation of the Department of Plastic Education of the Leningrad Theater School and its pedagogical methods. The scientific novelty of the work attempts to present a distinctiveness in the search of the plastics in the early 20th century, referring to the programs, manifestos, reflections of Vsevolod Meyerhold, Konstantin Stanislavski, Emile Jaques-Dalcroze, Sergey Volkonsky, etc. Their theoretical and practical experiences made it possible to determine the directions and goals of the further theater teachers' search at the institutional level, which had already been finalized in the first post-war years.

- ✓ *Ключевые слова:* Э. Жак-Далькроз, К. С. Станиславский, В. Э. Мейерхольд, С. М. Волконский, биомеханика, акробатика, пластика, сценическое движение, движение, ритмика, И. Э. Кох, гимнастика, Н. В. Романова, В. И. Степанов.
- ✓ *Keywords:* Emile Jaques-Dalcroze, Konstantin Stanislavski, Vsevolod Meyerhold, Sergey Volkonsky, biomechanics, acrobatics, plastics, stage movement, movement, rhythmic, Ivan Koch, gymnastics, Nina Romanova, Vladimir Stepanov.

Аудиальный жест и каллиграфия в монастырском искусстве. 2. Жестуальность рукописания и память слова (на материале келейных сборников Соловецкого монастыря XVI—XVII веков)¹

УДК
783.2 + 091

ЧУДИНОВА ИРИНА АНАТОЛЬЕВНА

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

CHUDINOVA IRINA A.

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

E-mail: irinachud@gmail.com

Понимание искусства рукописания как живого слова, сказанного учителем во услышание ученику с ожиданием запоминания и исполнения сказанного, характерно для монашеской традиции, в которой с древнейших времен — от «Геронтиконов» египетских пустынножителей до севернорусских монастырских сборников «Старчество» — чтение было соединено с понятиями «послушание» и «память».

Изучение рукописания и чтения как важнейшей составляющей православной монашеской традиции в единстве и нераздельности ее устной и письменной парадигм является главной задачей нашего исследования. В статье осуществляется искусствоведческий подход к изучению церковной письменности, которую мы рассматриваем с точки зрения взаимосвязи аудиально-жестовой стороны рукописания, произнесения слова и слухового восприятия чтения. Ставится задача выявления принципов создания и чтения монастырских рукописей, исходя из цели, навыков и приемов рукописного искусства, благодаря которым они были созданы, а также особой «искусности» восприятия этих произведений, связанной с характером монашеского жития и мироощущения, не затрагивая при этом специальных вопросов текстологии.

Богатый источниковый материал для такого исследования мы находим в рукописном собрании Соловецкого монастыря, уделяя особое внимание

¹ Продолжение. Начало см.: Чудинова И. А. Аудиальный жест и каллиграфия в монастырском искусстве. 1. Жест, поза, слушание // Временник Зубовского института. 2024. Вып. 1 (44). С. 104–123.

прежде всего келейным рукописям (XVI—XVII веков), поскольку именно в них, благодаря специфике их бытования, наиболее ярко проявляется своеобразие личностей их создателей и читателей, непосредственно причастных к «художеству из художеств» — искусству монастырского жития. В этих рукописях ярко проявляется «риторская», интонационно-учительная сторона искусства рукописания, предназначенного осуществить непосредственную связь «учитель—ученик», «старец—послушник», необходимую для непрерывности воссоздания монашеской традиции¹.

Цель нашего исследования — выявление и систематика высказываний, касающихся чтения и слушания слова, избранных писцами рукописей из святоотеческих писаний и аскетических текстов в соответствии со своими духовными запросами; уставные указания относительно порядка чтения в келье и храме, определяющие его место в монашеском быту и богослужении; приемы рукописного искусства, направленные на привлечение внимания к отдельным фрагментам текста; а также графические знаки, определяющие интонационный рельеф интонируемого текста при его прочтении, — весь этот спектр наблюдений в совокупности дает нам возможность осмысления значимости рукописного слова с точки зрения самих создателей и читателей — монашеской братии Соловецкого монастыря XVI—XVII веков.

В наши дни понимание смысла рукописания и чтения в древней монастырской традиции может быть воспринято как весьма своеобразное и странное: тенденции современной культуры сегодня все больше затрагивают и смещают базисные структурные компоненты искусства также и в богослужебной практике. Современный мир глохнет, все больше и больше обращаясь в зрение и виртуальную иллюзорность. Зрелищный компонент культуры приобретает главенствующую значимость, а потому возникает необходимость коррекции восприятия с помощью различных усилителей, произвольно изменяющих акустическую среду, а в лучшем случае — необходимость для слушания видеть текст перед глазами, что происходит нередко даже и при богослужении в современном православном храме.

Древняя литургическая традиция, византийская, а позже древнерусская, имеет другой внутренний ориентир — продолжая достижения античного риторского искусства, она исходит из первенствующей роли восприятия слова слухом, как возможности непосредственного личного общения, и речевой жестуальности, позволяющей передать глубинные смыслы, способные полностью преобразить

¹ Л. А. Успенский в работе «Богословие иконы православной церкви» отмечает, что церковное искусство, как изобразительное, так и словесное, по своей природе литургично, изначально имеет воспитательную, проповедническую направленность и обращено к личному восприятию опыта святых (*Успенский Л. А. Богословие иконы православной церкви. Переславль: Изд-во Братства во имя святого князя Александра Невского, 1997. С. 89—90, 159, 200*). Монастырская традиция наиболее последовательно сохраняла эти изначальные установки христианского искусства.

существо человека¹. Цель рукописания осознается в необходимости произнесения написанного слова вслух ради убеждения и побуждения к действенному следованию услышанному, к духовному преображению всей жизни слушающего.

Таким образом, рукописание в традиционном монастырском быту неизменно связано с интонированием слова, а чтение книги вслух в церковном собрании или в монашеской келье осознается как соучастие в передаче и хранении монашеской традиции, что невозможно вне слушания, памяти слова и исполнения сказанного. Это нераздельный процесс личного и коллективного творческого общения — поскольку главной задачей писания и чтения рукописей в монастырском искусстве полагается достижение христианского совершенства каждым и всеми вместе. Обращение к севернорусским монастырским рукописям, в которых адаптированы и осмыслены многообразные византийские и славянские источники, дает нам возможность уяснить то, каким образом происходило усвоение и передача монастырской традиции, какие побуждения и стимулы имели писец и читатель монастырской рукописи в XVI—XVII веках.

Две важнейшие стороны монашеского предания — устная и письменная — с древнейших времен неразрывно связаны в монастырском жизнеустройстве. Преподобный Афанасий Афонский говорил о монастырском типиконе как предании святых отцов, которое воспринимается и продолжается в конкретном месте и определенном сообществе как собрании личностей, указывая, что цель устава — сохранить и продолжить то, что было установлено в порядке монашеского бытия «письменно и бесписьменно» (εγγράφως τε καὶ ἀγράφως)². В своем рассуждении он подчеркивает главенствующее значение произнесения слова старцем-игуменом, наставления братии Божественным словом, передаваемым «живым голосом» (δια ζώσης φωνῆς) и практическим действием³.

¹ Подробнее см.: *Chudinova I. A. Soundscape of monastic worship. The Greek and Russian Liturgical tradition: Dissertation. Thessaloniki, 2020. XLVII + 376 p.* (Τσιουντινοβα Ε. Ηχοτοπίο της μοναχικής λατρείας: ελληνική και ρωσική λειτουργική παράδοση. Διδακτορική διατριβή υποβληθείσα στο Τμήμα Κοινωνικής Θεολογίας και Χριστιανικού Πολιτισμού ΑΠΘ. Θεσσαλονίκη, 2020. XLVII + 376 σ. DOI 10/12681/eadd/48753; *Чудинова И. А. Звуковой ландшафт монашеского богослужения: греческая и русская литургическая традиция. Докторская диссертация, защищенная на кафедре социального богословия и христианской культуры Богословского факультета Университета имени Аристотеля в Салониках; на греч. яз.). URL: <http://hdl.handle.net/10442/hedi/48753>.*

² «Ταῦτα δὴ πάντα καὶ ὅσα ἕτερα παρ' ἡμῶν εγγράφως τε καὶ ἀγράφως ἐξελάβου» (Τιπικόν ἤτοι κανονικὸν τοῦ ὁσίου καὶ θεοθόρου πατρὸς ἡμῶν Ἀθανασίου τοῦ ἐν τῷ Ἄθῳ // *Meyer Ph. Die Haupturkunden für die Geschichte der Athosklöster. Leipzig: J. C. Hinrichs'sche Buchhandlung, 1894. S. 121*).

³ «Ἀλλὰ δεῦρο καὶ ὑμεῖς, τέκνα καὶ ἀδελφοὶ καὶ πατέρες, ἀκούσατέ μου τῆς οἰκτροτάτης φωνῆς» (Τιπικόν ἤτοι κανονικὸν τοῦ ὁσίου καὶ θεοθόρου πατρὸς ἡμῶν Ἀθανασίου τοῦ ἐν τῷ Ἄθῳ // *Meyer Ph. Die Haupturkunden für die Geschichte der Athosklöster. S. 122*). «Βούλομαι γὰρ καθάπερ διὰ ζώσης φωνῆς, οὕτω καὶ διὰ τῆς παρουσίας γραφῆς πᾶσιν ἀποκαλύψαι τὰ τῆς ἐμῆς διανοίας, καὶ τὴν φροντίδα ἣν διὰ μερίμνης ἔχων ἀεὶ» (Ἡ διατύπωσις τοῦ ὁσίου καὶ μακαρίου πατρὸς ἡμῶν Ἀθανασίου // *Ibid. S. 123*). «διαφυλαχθῆναι τε τοὺς τύπους τοὺς τε εγγράφως ἐκτεθεντας καὶ ἀγράφως παραδοθέντας ἐν τε τῇ ἀγία τοῦ θεοῦ ἐκκλησία καὶ ἐν τῷ ἀριστηρίῳ καὶ ἐν πάσαις ταῖς ἄλλαις διακονίαις, οὓς ἔθεντο μὲν οἱ ἅγιοι καὶ θεοφόροι πατέρες, ἡμεῖς δὲ οἱ ἀνάξιοι ἐκ τῆς ἐκείνων γραφῆς καὶ παραδόσεως μερικῶς ἐξειλήφαμεν καὶ παραδεδώκαμεν εἰς κανόνα καὶ τύπον τῆς καθ' ἡμᾶς λαύρας» (*Ibid. S. 124*).

В древнерусском поучении о молитвенном правиле монаха, многократно приводимого в соловецких рукописях, также говорится о том, что опыт приобретается обоюдно: при чтении «божественных писаний» и в общении со святыми старцами:

НЕ БЕЗДѢЛНО ОУБО СЕ ЕСТЬ . НО ѿ БЖТВЕННЫХЪ ПИСАНІИ ИЗГЪВРѢТОУХЪ МНОГА ОУБО ПРЕДАНІА ИНОУСКАГА ПРОУТОУХЪ . И СЪ МНОГИМИ СТАРЦЫ ДОСТОУЮДНЫМИ МѢЖИ ВЕСѢДОВА ѿ ТѢ КАКО НАУЧАТИ ПРАВИЛО СВОЕ . ДЕРЖАТИ В КЪЛІИ СВОЕИ . (Сол. 1162/1272, л. 96).

В исследовании литургической жестуальности как «телесного», артикуляционного аспекта литургической речи (жест руки, поклоны, место стояния, схемы перемещения и принципы ориентации в пространстве храма в их взаимосвязи с произносимым вслух литургическим словом, словом, изображаемым на стенах храма и на иконах, словом, артикулируемым многообразным спектром взаимодействия событий литургического действия как единого целого) мы указывали на важность усвоения и развития античной риторской традиции в становлении певческой жестуальности — одной из составляющих единой аудиально-жестовой системы византийского литургического искусства¹. Риторское начало, соединяющее в себе интонационность и жестуальность, ярко проявляется в монастырском искусстве рукописания и чтения².

Для адекватного понимания значения круга чтения и рукописания в монастырском искусстве необходимо соотнести его координаты с аудиально-жестовым строем монашеской жизни в целом. Совершение важнейшего таинства Церкви — Евхаристии — является функциональным центром, структурирующим в богослужебно-временном и организационно-жизнен-

¹ Чудинова И. А. Жест руки и звучащее слово в византийском литургическом искусстве. 1. Слушание жеста в православном храме // Временник Зубовского института. 2022. Вып. 2 (37). С. 76–97; Чудинова И. А. Жест руки и звучащее слово в византийском литургическом искусстве. 2. Аудиальное пространство богослужения и певческий жест // Временник Зубовского института. 2022. Вып. 3 (38). С. 27–47; Чудинова И. А. Жест руки и звучащее слово в византийском литургическом искусстве. 3. Монофония и полифония жеста // Временник Зубовского института. 2022. Вып. 4 (39). С. 44–60.

² На значимость риторского начала в литургическом контексте, в котором реализуется сложнейшая символика *Slavia Orthodoxa*, указывает М. Гардзанити. Ученый исследует этот вопрос с позиции филологии и приходит к выводу, что передача риторических приемов происходила посредством переработки образцов в эпоху патристической словесности и осуществлялась в процессе «ментализации» (осмысления) слова в литургическом тексте. М. Гардзанити пишет: «классическая риторика, получившая свое дальнейшее развитие в эпоху средневековой латыни, прежде всего в схоластике, пришла в *Slavia Orthodoxa* из Византии посредством литургических и паралитургических книг и в более широком понимании была опосредована через монастырскую книжность, что стало причиной глубочайших изменений как риторических функций, так и их семантики» (Гардзанити М. Библейские цитаты в литературе *Slavia Orthodoxa* // Труды Отдела древнерусской литературы. СПб.: Наука, 2007. Т. 58. С. 31). В нашем исследовании мы делаем акцент на рассмотрении аудиально-жестовой стороны античного риторского искусства, получившего свое развитие и в преобразованном виде адаптированное в восточнохристианском литургическом искусстве.

ном аспектах как пространство храма, так и всего монастыря¹. Звуковой ландшафт и аудиально-жестовая структура богослужения определяется той же функциональностью².

В соответствии с архитектурой и аудиальным ландшафтом монастыря, также и весь корпус монастырской книжности осознается в традиции как неделимая совокупность — с первенствующей значимостью Священного Писания (Евангелие, Апостол и Псалтирь), соединяющая в себе все многообразие богослужебных и внебогослужебных книг. Необходимая составляющая этой совокупности — уставные тексты различного назначения (Типики, Обиходы, отдельные уставные статьи и монашеские поучения в составе рукописных сборников), выполняющие своего рода «навигационную» и направляющую роль, определяя как иерархический порядок использования рукописных текстов, так и пространственно-временную топографию монастырского жизнеустройства в целом.

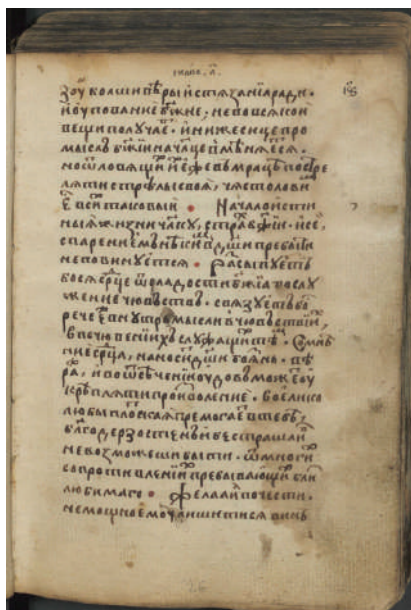
Значимость иерархической взаимосвязи литургических и внелитургических письменных текстов с невербальными элементами богослужения (жестами и движением) для воссоздания коллективной и индивидуальной памяти, понимаемой как жизненно-действенное восприятие оглашаемого и слышимого Божественного Слова в богослужении, отмечена М. Гардзанити. Он пишет: «Церковная память является прежде всего „памятью слова“, которая сложилась в контексте богослужения под воздействием богослужебных книг, иконографии, музыки, архитектуры и даже облачения и утвари, поскольку богослужение включает в себя и невербальные элементы (жесты и движения). Эта память постоянно обогащалась и преображалась, став своеобразным и хорошо устроенным „архивом“ ссылок и цитат, содержащихся в церковнославянских текстах, включая и те произведения, которые не используются непосредственно в литургии»³. Вся совокупность хранимого в памяти и стремление к стяжанию полноты Слова Божия направлены не на приобретение и обладание знанием, но на изменение жизни человека, запоминание призвано преобразить существование и изменить образ его жизни.

В церковной письменности обретает свое продолжение и сущностное преобразование античное риторское искусство, суть которого в том, чтобы убедить и побудить к слушанию и активному действию живым словом, в котором звуковая артикуляция и телесный жест нераздельны. Суть риторского искусства была определена Цицероном как «язык тела», «значимое движение рук, сопро-

¹ См.: Александр (Федоров), архимандрит. Традиционный христианский храм: тенденции формообразования. СПб.: Библикон; Свое издательство, 2022.

² Чудинова И. А. Православная аскетика и звукотворчество. Кн. 1. Слушание и мимесис: Аудиальный строй монашеской жизни. РИИИ (в печати); Чудинова И. А. Аудиальный жест в литургическом пространстве храма // Opera musicologica. 2023. Т. 15. № 2. С. 196–219.

³ Гардзанити М. Библейские цитаты в литературе Slavia Orthodoxa. С. 35.



Ил. 1. РНБ. ОР Сол. Анз. 22/1388. Исаак (Сирин). Слова. Л. 26. Соловецкий Спасо-Преображенский монастырь. 1588

вождающее слово», «не имитация речи, но указание и выявление смысла телесным движением»¹ ради убеждения говорящим слушающих. Действенная, проповедническая направленность письменного слова, запечатленного рукой писца в монашеской рукописи, осознается ее монахами-читателями как указание к действию и необходимость следовать письменному высказыванию. Риторское начало проявляется и в особенностях графики, указывающих способ произнесения, а также в выделении отдельных слов, фраз и фрагментов рукописного текста, необходимых для запоминания, с целью духовного совершенствования личности в соответствии с преданием святости (ил. 1).

Л. А. Успенский в своей работе «Богословие иконы православной церкви» обращает внимание на характерный ракурс изображения на православных иконах: «Святых почти никогда не изображают в профиль... Профиль в какой-то мере прерывает непосредственное общение; он уже начало отсутствия. Поэтому... в профиль изображаются обычно только люди, не достигшие святости, как например волхвы или пастухи в иконе Рождества Христова»².

¹ «Actio quasi sermo corporis» (Cicero. De oratore. 3.222); «manus autem minus arguta, digitis subsequens verba non exprimens» (Ibid. 3.220); «omnes autem hos motus subsequi debet gestus, non hic verba exprimens scaenicus, sed universam rem et sententiam non demonstration sed significatione declarans» (Ibid).

² Успенский Л. А. Богословие иконы православной церкви. С. 219.

Подобный ракурс непосредственного общения «в кругу святости» в восприятии произносимого вслух слова — важный момент монастырского чтения и рукописания, который особо ярко проявляется в рукописях келейных.

В обширном кругу монастырского рукописания келейные рукописи занимают особое место: это книги, написанные, читаемые в келье, нередко хранящие имена монахов, которыми они были написаны или которым принадлежали, часто содержащие личные, дополнительные к основному тексту записи. В рукописном собрании Соловецкого монастыря сохранилось большое количество подобных рукописей: это Псалтири, Часословы, Каноники и Сборники; все они были неотъемлемой частью личного жизненного пространства монаха — одной из составляющих единого уставного пространства монастырского жизнеустройства и богослужения¹.

Наименее изученной частью соловецкого письменного наследия являются келейные Часословы, Каноники и Псалтири. Тип келейного сборника «Старчество» тщательно изучен С. А. Семячко, которой удалось проследить историю его становления и выявить текстологические особенности в связи с преемственностью письменной традиции Кирилло-Белозерского и Соловецкого монастырей². Выполненный исследователем подробный обзор подобных рукописей в Соловецком собрании Российской национальной библиотеки и описание некоторых из них дали нам возможность приступить к рассмотрению этого корпуса текстов с позиции их функционирования и восприятия в монастырской культуре XVI—XVII веков.

Надписания имен писцов и владельцев келейных рукописей, а также личные записи биографического характера весьма часто встречаются на их листах — все келейные рукописи были важной принадлежностью личного пространства и каждодневного быта соловецкого монаха.

¹ Подробное филологическое исследование письменного наследия Соловецкого монастыря с позиции личностной характеристики рукописания, исходя из книжного наследия и почерка писца, выполненное О. В. Панченко (*Панченко О. В.* Писатели и книжники Соловецкого монастыря XVII в. (20 — середина 50 гг.): Дис. ... кандидата филологических наук: 10.01.01 / ИРЛИ РАН (Пушкинский Дом). СПб., 2002), дало нам возможность развить тему личностного начала рукописания в искусствоведческом направлении, ставя проблему его интонационно-жестуальной специфики. См.: *Панченко О. В.* Книжники Соловецкого монастыря XVII в. Статья 1. 1620-е — нач. 1640-х гг. // Труды Отдела древнерусской литературы. СПб.: Дмитрий Буланин, 2006. Т. 57. С. 688—793.

² *Семячко С. А.* История текста «Предания старческого новонаначальному иноку» и ранняя история сборника «Старчество» // Книжные центры Древней Руси. Кирилло-Белозерский монастырь. СПб.: Дмитрий Буланин, 2008. С. 25—71; *Семячко С. А.* Сборник «Старчество». Вариант Соловецкого монастыря // Труды Отдела древнерусской литературы. СПб.: Дмитрий Буланин, 2004. Т. 55. С. 343—357; *Семячко С. А.* Сборник «Старчество» в Соловецком монастыре // Книжные центры Древней Руси. Книжники и рукописи Соловецкого монастыря. СПб.: Дмитрий Буланин, 2004. С. 123—169.

Сравнение рукописного текста и жизни человека с ее изменчивостью и непрерывной возможностью совершенствования — одна из характерных тем аскетической письменности.

Так, в одной из соловецких рукописей выписаны слова святого Исаака Сирина, пользовавшегося на протяжении многих веков неизменным авторитетом в кругу православного монашества, где преподобный говорит о «рукописании жизни»:

Господи сподоби мѧ возненавидети живот мой, за живот иже в тебе. Жительство мира сего подобно есть начертанному некая писмена, также в начертанных еще сѣшем. И егда хошет кто и желаетъ, пролагаетъ в них и отелетъ. И творит изменение в писменех. Жительство бѣдѣщих, подобно есть рѣкописанием писанным в телесех чистыхъ, и запечатлевшимся печатню царьскою. В них же ниже приложение ниже оскѣдение. Елико збо есмь посреде изменениа, внимаем себе, и егда обладаем над рѣкописанием живота нашего, еже збо рѣками нашими написахом, подвигнемся сотворити в нем приложение в жителстве благом, и отрѣвим от него змениа перваго жителства, Елико бо есмь в мире сем, не полагает Богъ печати ниже о благом ниже о злымъ (Сол. 23/1389, л. 126).

Усвоение рукописного слова понимается как сердечное восприятие Божественной благодати. Так, в одной из соловецких рукописей выписано святоотеческое поучение о духовном преуспянии в чтении, приписываемое Иоанну Златоусту и отсылающее к словам апостола Павла (2 Кор. 3: 3):

Словеса и поученїа стѣхъ ѿцѣ . на прѣспѣанїа конкѣное , Златоустово ѿ ма . в прочитанїи . Достоаше на . не требовати также ѿ писанїа помощи . но тако житїе ѣто имѣти , тако свѣтаго дѣа бл҃гѣ в книгѣ мѣсто бѣти нашимъ дѣшамъ . іакѡ писмена черниломъ , сице срѣца наша дѣхомъ стѣнымъ написана бѣти . ельма ѿ себе сїю ѿразихѡ бл҃гѣ , поне к сеюму написанїю второму прїидѣ . рече во пророкѡ б҃гѣ , воудите вси наоучени б҃гоу . потреба же на паки еже ѿ писмѣ возпоинанїю . разоумѣ оубо колико ѣ зло еже писменъ не требовати . внимаѣ в кратїе со впасетѣ пианїю , аплѣ глѣтѣ . готови бѣвайте во ѿтвѣтѣ всакомѣ просащемоу ѡ васъ слово ... да боудѣ же ти прочитанїе наединѣ , не въ гласѣ гордына велехваласѧ , не въ тцанїи бл҃гоазычїа оукрашено или доврѣренїе слова или пѣсненою сладостїю , тако тоу стѣи страстнѣ крадомъ не ѣдствено оужоженїю и ненасытно , тако всака мѣра изащна , нїѡ високо нї лѣнивѣ , но ѣтѣ кротко разоумно , бл҃гоуинїо обмноже и дошвенѣ . всї оукреплемъ оумъ въ ѣ молити дръзостнѣ . (Сол. 671/729, л. 15–16.).

Чтение — произнесение и слушание рукописного слова и его запоминание — в монастырском уставе келейного пребывания неразрывно связано с молитвенным правилом, которое постоянно и на протяжении всей жизни должно совершаться монахом в келье одним или вместе с послушником, живущим с ним. Так же как устав келейного правила, который, будучи в осно-

вах своих неизменен и постоянен, постоянно обогащался и дополнялся в соответствии с духовным возрастанием каждого монаха, так и келейная рукопись дополнялась, расширялась и «выстраивалась» на протяжении долгого времени. Эти рукописи становились свидетельством и материальным отражением жизненного пути и духовного становления своего владельца. Будучи составленными по благословию игумена или старца, однако в соответствии с личным предпочтением и по личному выбору, они отражали индивидуальный облик своего создателя. В то же время эти рукописи являются свидетельством его преданности монастырскому братству и отеческому преданию. Обычно по смерти своего писца и владельца рукопись передавалась его послушнику или духовному брату как благословение или же определялась в монастырское рукописное собрание в качестве вклада, для сохранения вечной памяти о своем создателе и читателе. Многочисленные примеры находим на листах соловецких сборников XVI–XVII веков.

Например:

Сол. 359/379 — на листе, приклеенном к внутренней стороне верхней крышки переплета, надпись: «Канонник казенной Соловецкого монастыря дачи соборново старца Павла Вологжанина По смерти послушника своего иеродиакона Арсения... 1687 году во 2 день», на л. 360 — «Книга иеромонаха Павла Соловецкого монастыря келейная»; Сол. 369/389, л. 11 — «Макарья Ноугородца»; Сол. 383/403, л. 1–13 — скрепа полууставом «Книга канонник старца Афонасия Спицы а дал сию книгу по своей души в вечный поминок в братскую болницу»; Сол. 385/405, л. II — «По смерти старца Васьяна отдать клирику Капитону послушнику его»; Сол. 391/411, л. 1 — «Сия книга канонник Соловецкого монастыря черньца Афонасища того ж Соловецкого монастыря уставщика инока Никодима благословение»; Сол. 438/457, л. 1 об. — «Канонник дание старца Гурья Заицова»; Сол. 441/460, л. 1 — скорописью «канонник священноинока Елевферия», л. 4–16 — скрепа киноварью «Сия книга канонник старца Ельфериа Соловецкого монастыря родом. Писана в лето 1649 году»; Сол. 443/462, л. 1 — «Сия книга инока Левкея Солвецкого монастыря послушника диякона Аркатия... Лета 1664-го году мая... день»; Сол. 445/464, на подклейке верхней крышки переплета — «Преставися раб Божий инок Тарасии схимонах в Кемии на мельнице 1675-го году месяца ноября в 21 день»; Сол. 657/715 — «1674-го году сию книгу продал чернец Зосимо священноиноку Геронтию. А подписал аз Зосимо своею рукою», «Черной попь Геронтей благословишь сею книгою учника своего инока Ефрема. А подписал аз Геронтей своею рукою»; Сол. 668/726 л. 4–5 — «книга о старчестве митрополита Исидора соловецкая»; Сол. 676/734 л. 52–156 — «Сия книга сумлянина старца Левкея».

Своего рода монастырский «помянник» из имен писцов и владельцев соединяется на листах рукописных книг с именами святых отцов, слова которых приводятся на листах тех же келейных рукописей. Следуя обыкновению

раннехристианских аскетических сборников¹, слова поучений обычно вводятся как устная речь. Так, например, в Сборнике старца Илариона (Сол. 842/952): «Рече старец»... «Рече паки»... «Рече авва Макарий Великий»... «Глаголаше паки старец» (л. 68 об. — 69 об.); «Брат вопроси старца глагола»... «Старец же въздохнув рече» (л. 71 об. — 72); «Ангель Господень напишет слово от Господа къ мнящимся христианом а не имущим страха Божия и глагола сице...» (л. 160). Это касается не только выписок из переводных славянских Патериков², но и из святоотеческих книг из круга чтения соловецких монахов. Например, в сборниках преподобного Елеазара Анзерского: Сол. Анз. 68/1434, л. 1 — «Рече преподобнии Исак Сирина аще хочещи чести какову книгу кроме молитвы и прошение помощи от Бога да не приближишия таин божественных видети...», л. 12 об.: «От пролога... глаголет святыи Иоан Златоуст Яко Бог естеством сыи всех равно любит...», л. 78 об.: «От старчества Рече авва Афонасие...», л. 144 об.: «Рече святыи Иоан Лествичник Яко сего ради немногословити нам повеле Господь в молитве своеи, да не како от взыскание словес многогопение разыдется оум...», л. 1: «Рече святыи Иоан Златоуст Блажен иже не обленится о себе в жизни сеи имуще попечение о души своеи»; Сол. Анз. 67/1433, л. 1: «Глаголет преподобный Исак Сирина...», л. 37 об.: «Глаголет Иоан Лествичник...», л. 173: «Рече Симеон...», л. 204 об.: «Глаголет преподобный отец наш Исаак Сирина Не мощно бо кроме искушение бесовскаго оупремудритис во бранех духовных и разумети своего промысления...», л. 206: «Того ж Исаака О хранении и памяти...», л. 222 об.: «Глаголет Григорий Синаит...», л. 248 об.: «Рече Нил Синайский...»

Диалогичность речи, передающей духовное состояние как жизненный навык, искусность в поведении, осознанность и разумность в поступках, как необходимый жизненный шаг к началу духовного возрастания, — характерная особенность письменной передачи монашеской традиции, сохраняющая свою значимость с древнейших времен до XVII века. Эта особенность раскрывает важнейший психологический ракурс восприятия рукописной книги в качестве пространства непосредственного общения и духовного «собе-

¹ «Απλοφθέγματα τῶν ἁγίων γερόντων», «ἀπλοφθέγματα τῶν πατέρων», «τὸ γερωντικόν», «арорпегmata partum». См.: PG 65, 71-440, CPG 5558-6515; *Троицкий И. Е.* Обзорение источников начальной истории египетского монашества. Сергиев Посад: Тип. Свято-Троицкой Сергиевой лавры, 1907; *Guy J.-Cl.* Recherches sur la tradition grecque des Apophthegmata Patrum. Bruxell: Société des Bollandistes, 1962 (1984). (SH; 36).

² См.: *Преображенский В. С.* Славяно-русский Скитский патерик: Опыт историко-библиографического исследования. Киев, 1909; *Николаев Н. И.* Патерик Азбучно-Иерусалимский // *Словарь книжников и книжности Древней Руси. Вып. 1: XI — первая половина XIV в. Л.: Наука, 1987. С. 299—302; Николаев Н. И.* Патерик Скитский // Там же. С. 321—325; *Давыдова С. А.* Патериковые чтения в составе древнерусского Пролога // *Труды Отдела древнерусской литературы. Л.: Наука, 1990. Т. 43. С. 263—281; Давыдова С. А.* Переводные патерики в составе древнерусского Пролога: Автореф. дис. ... кандидата филологических наук: 10.01.01 / ИРЛИ РАН (Пушкинский Дом). СПб., 1993. 21 с.

седования», соответствующий пространственному ракурсу в православном иконописании, указанному Л. Успенским в качестве его характерной черты.

Келейное чтение монаха XVI–XVII веков представляет собой одну из составляющих единой системы монастырской письменности, центральное место в которой занимает Евангелие. В монашеское молитвенное правило, помимо молитвы, всегда входило как чтение Евангелия и Псалтири, так и святоотеческих, а также аскетических, «старческих» поучений, избранные фрагменты которых выписывались в келейные сборники нередко в переработанном виде, вполне вероятно — по памяти¹. Общение с такой рукописной книгой понимается, прежде всего, как общение с Богом, благодаря восприятию опыта святых в «слушании» слова святых собеседников, поучения которых в книге выписаны.

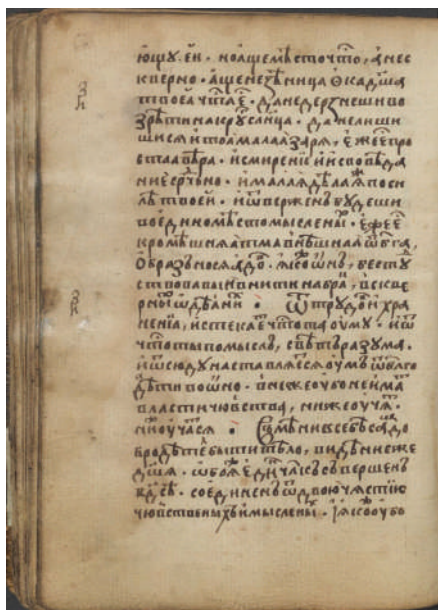
вопрѡ. Чѡ ѣ вѣсѣдованіе с вѣгѡ всегда. Се есть ѣ почитати стѡе евліе і апѡлѡ і молитис немѣжноу мѡлтѡю ісѡвою ѣ ѣ гѡ ісѡ хѣ снѡ вѣжѡи полнѡи мѡ грѣшнаго. а кто истинно хѡщѡ искати хѡ. хѣ во сокровѣе есть во стѡе евліи и хоти кто вѡврѣсти его должен ѣ продати вс имѣніе і дати нищѡ і кѡпити стѡе евліе, і не токмо вѡврѣсти его всегда. но да и прѡимѡт его внѣтрѡ себе. да со вниманіем прѡчитѡт заповѣди гѡи і творити наумѡ. глѡетѡ стѡи мѡксѡи. нѣкѡтѡ должѡ искати внѣ хѡ, нѡ внѣтрѡ себе, да вѣдетѡ тѣло, і дѡша іакоже хѣ. (Сол. 68/1434, Соборник прп. Елеазара, л. 47 об. — 48. См.: Сол. 656/714, Слова Петра Дамаскина, л. 81 об. — 82).

Дхѡ во стѡи глѡ или ... потѡнитисѡ оубѡ вѣсѣдовати стѡи мѡ книгами вѣжѡтвенѡи. и терпѣлиѡ терпѣти въ мѡлтѡѡ. елиждѡи во вѣсѣдѡеши бѡи или, толѡидѡтѡ ѡбѡцѡетисѡ дѡша і тѣло і оумѡ. се оубѡ вѣждѡ братѡ. іако егдѡ вѣсѣдѡеши вѣжѡтвенѡѡ книги ѡбѡцѡешисѡ, потѡнитисѡ чѡсто вѣсѣдовати внѡ. (Сол. 669/727, л. 65).

Аудиально-жестовое начало такого духовного собеседования проявляется в указательных знаках «зри» на полях рукописи, которые, подобно риторским жестам, исходя от писца-учителя к читателю-ученику, интонационно выделяют наиболее важные моменты речи, требующие особого внимания и запоминания (ил. 2). Этой же цели служат и особые знаки, служащие интонационному выделению важных для писца и читателя мыслей, продолжающие принципы невменного и экфонетического письма в севернорусском искусстве XVI–XVII веков².

¹ Подробный указ келейного правила дан в рукописи, принадлежавшей преподобному Кирику Соловецкому: Сол. 1162/1272, л. 92–104 об. Он включает в себя молитвы с поклонами, определенное число поясных и земных поклонов, произнесение молитвословий, определенное число молитв Иисусовых (по четкам), чтение Псалтири, Апостола и Евангелия, канонов святым, а также Часы, Повечерие и Полунощницу (в определенные уставом дни).

² Подобного рода графическим символам уделено большое внимание в исследовании: Загребин В. М. Исследование памятников южнославянской и древнерусской письменности. М.: СПб.: Альянс-Архео, 2006.



Ил. 2. РНБ. ОР Сол. Анз. 22/1388. Исаак (Сирин). Слова. Л. 36 об. Соловецкий Спасо-Преображенский монастырь. 1588

Чтение книги понимается как непосредственное духовное общение в кругу собеседников — учителей и учеников, старцев и их послушников, но также и как «пристанище» такой беседы — «дом души»:

Танное пооученіе и утеніе до^д есть д^дши непреходе^д, и столпъ неподвиж^д, и пристанище тихо и нематежно, и недвижимо д^дшъ спасае^д. (Сол. 669/727, л. 67.).

Сокровеное пооученіе и утеніе до^д е^д д^дши непреходе^д. и столпъ неподвиж^д. и пристанище тихое. нематен^д и неподвижн^д д^дшъ спасаа. много смѣцаютса и молва^д в^дсковы. егда мнѣ в^дворждаетса сокровен^д пооученіе. еже е^д г^ди ісе х^де с^дне в^дж^ди помилш^д ма. и сокровен^д утен^де на един^д. (Сол. 682/740, л. 74–74 об.).

В таком контексте слушатель или писец рукописи ощущают себя домостроителем, созидающим собственный «храм душевный», как евангельский книжник «износи и новое и ветхое» (См.: Мф. 13: 52).

Предисловіе сн^д книги ѿ ст^дго ап^дла павла. И ин^дтъ ст^дтъ и пр^дпн^дтъ ѿц^дъ наш^д. Прочти со вниманіемъ и ползешиса zelo. ѿверзан оуста своа слов^д б^дж^дий (на полях: евліе). Вса^дкъ книжн^дкъ, набуивса ц^др^дтв^дію н^дном^д, подовен^д е^д дом^дв^длц^дъ, иже изн^дшн^дтъ ѿ сокровица своег^до н^доваа и ветх^даа. Т^дкованіе анастасіа синаискаго. Книжн^дка зд^дкъ гл^детъ прил^дж^дн^дым

проуцтаніемъ бжественъ писаніи, в себѣ бжественыхъ сокровища разума полужившаго ветхаго закона и новаго, износаше из него во время бесѣды, яко солнце оубо сѣть всюдѣ просвѣщающе и согрѣвающе всякъ тварь; неискъснїи же бжественъ писаніемъ яко во тмѣ шатаются и невѣсть камо идѣ сїи не сѣть домъ вѣки. (Сол. Анз. 71/1437, л. 1–1об.)¹.

Молитва, писание и чтение книги служат ограждению, подобно строительству дома, избавлению человека от злых сил и укреплению его в добрых намерениях. Так, например, в одном из соловецких келейных сборников приводится сюжет из Патерика:

Ѡ патерика ктоиже . Обвѣрса старць видѣти бываемаа и глаше . яко видѣхъ во вѣще житїи иногда брата оуѣшася бжтвенномъ писанїю в келїи и се вѣсть прише стоаше прѣ хижю . зане оуѣшеся братъ вѣсть не можаше внити , егда же престгааше оуѣсася , тогда вхожаше в хижѣ . (Сол. 671/729, л. 13 об.).

В Житии преподобного Елеазара Анзерского говорится о написании им изречения на стенах келии, с целью ограждения от бесовских напастей: *«Иногда же приходяще съкрегичуе зубы и грозяще убийствомъ, глаголы многоразличными устрашая. И до сего дни безпрестанно. Иногда же напрасно пришедше, яко изъ тысячи въдругъ самопаловъ удариша, съ первыхъ днехъ жития моего, отъ Покрова пресвятей Богородицы до Рождества Христова, бога нашего. Зело мне тяжко — не дающе сна и покоя ни в день, ни в ноцѣ. И не в кое время, спяще и не спяще мне, прииде ко мне въ видении Святая Богородице, глаголюще ми тако: «Мужайся и крепися, господь с тобою. И напиши в келлии своей на стенахъ: «Христосъ с нами уставися»». И даде мне посохъ и четки. Азъ же, востахъ, написахъ по глаголу ея. И умалися мнози рати»* (Сол. 599/618, л. 155 об. — 156).

Этот поступок преподобного повторяет действие, описанное в одном из слов преподобного Исаака Сирина, рукописи которых переписывались и читались соловецкими монахами²: *«Старецъ некий написа на стенах келии своя слова и мысли многообразныя и вопрошен быв что суть сия и рече си суть помыслы правды приходящеи от ангела стрегущаго мя, и разъмысли естества правыя движимы во мне и преписуя техъ въ время техъ движения яко дав время омрачения моего поглумлюсь в нихъ и избавит мя прельсти»* (Сол. 264/264, л. 173).

Различия в отношении к книжному слову, соответствующие духовной мере читателя, были известны соловецким старцам. Помимо особенностей личного духовного устройства, они связывают их также и с ходом исторического времени. Так, в одной из келейных рукописей выписано:

¹ См.: Григорий Синаит. Творения / Пер. еп. Вениамина (Милова). М.: Новоспасский монастырь, 1999. С. 70.

² В собрании соловецкого Анзерского скита сохранилась рукопись слов преподобного Исаака: Сол. Анз. 22/1388.

Ѡ стѡуѣства рѣ старецъ . прѡроци книгы стѣтвориша . и приидоша
ѡци нши и дѣлашаа . вѣвшии же по нѣ наѡуиша ѿ нѣ из ѡбѣтъ . прѣиде же рѡ
сѣи и написа ѡ . и положи ѡ въ оконцѣхъ праздни . (Сол. 682/740, л. 72 об.).

Идеалом духовного совершенства и важнейшим делом на монашеском по-
прище полагается действенное восприятие рукописного слова как путевод-
ной нити в «рукописании» своей жизни и исполнении воли Бога:

Ѣгда хоѣши ѡести книгѡ глѣ гдѣ гдѣ дажѣ ми ѡуѣство приати
силы ажѣ в нѣ написана в книги сѣи, наѡуи на заповѣдѣ твоимѣ и творити
волю твою. (Сол. Анз. 22/1388, л. II об.).

В соответствии с таким пониманием смысла чтения, рукопись функцио-
нирует как своего рода практический путеводитель в личном духовном стро-
ительстве и как рукописная «прорись» в духовном иконописании личности,
что проявляется в структуре келейных сборников, соотносимой с порядком
келейного пребывания и келейного молитвенного правила.

Своеобразный устав монашеского жития, определяющий основные ори-
ентиры монашеского мирочувствия и быта, представляют собой сборники
«Старчество». Эти рукописи, обычно представляющие собой систему вы-
писок и статей, избранных из многих книг, запечатлевают устав келейно-
го пребывания «по преданию святых старец» и отражают его практическое
претворение в быту своего писца и владельца. Обычное начало такого сбор-
ника — статья или ряд статей, посвященных значению книжного чтения,
которое ставится во главу угла всего монастырского устройства и в один
ряд с обязательством послушания старцу, которое каждый монах прини-
мает на себя при своем постриге. Другой важной составляющей этих сбор-
ников является ряд статей, касающихся порядка молитвенного правила и
способов его исполнения. Обычно этот раздел предваряется выписками из
аскетических писаний, передающих молитвенный опыт святых отцов. Не-
которые сборники имеют также раздел, в котором запечатлен личный мо-
литвенный опыт пишущего — тексты молитвословий, выбранных или, воз-
можно, самостоятельно составленных в особом порядке. Каждая келейная
рукопись имеет свои особенности, отражающие личный духовный опыт их
писца и владельца.

Статьи «Как подобает чтения послушати и внимати», «Како почитати свя-
тыя писания», сопровождаемые статьями сходной тематики, присутствуют
во многих келейных сборниках, определяя книжное чтение как стержневой
момент передачи монашеской традиции, объединяющей значимость устного
и письменного слова для духовного совершенствования монаха¹.

¹ См.: Сол. 657/715, л. 4–5; Сол. 670/728, л. 5–12; Сол. 668/726, л. 4–5; Сол. 669/727,
л. 57–68; Сол. 670/728, л. 5–12; Сол. 671/729, л. 4–19; Сол. 829/939, л. 509–522; Сол. 842/952,
л. 8–11 об.

В одной из рукописей поучение «Как подобает чтения послушати» сопровождается указанием возгласа «Благослови отче», что означает, что этот текст мог произноситься вслух в монашеском собрании (в трапезе или келье — при совместном совершении правила старца со своими учениками).

Иже во стѣхъ ѿца нашего иоана златоустаго . како подобаѣ утѣи послѣшати . и внимати бл҃ги ѿче . Рече бл҃жѣи іоа златоустѣи . сѣдѣши ти на почитаніи словесѣхъ бж҃ихъ . то прѣ помолѣсѣ бж҃е . да ѿверзѣши ми оуши сѣр҃дци . не токмо уести написана но и творити . да не во грѣхѣхъ себѣ стѣхъ жити и словеса почитаѣ , но на оуспѣхѣхъ дшевныхъ и на сп҃нии...егда же хощеши уести , или иного утѣща послѣшати . то помолѣна бж҃е съ оумилениѣмъ , г҃л сице , Ги ісе х҃е , ѿверзи ми оуши і оуши сѣр҃дци оуслышати слово твое и разсудити е и творити воля твою . яко пришлецъ азъ есмь на земли , не сокрыи ѿ мене заповѣдей твоихъ . но ѿкрыи оуши мои , да разсудѣна видѣса ѿ закона твоего . скажи ми безвѣстна и танага премудрости твое . на т бо оуповаа бже мои , да ты ми просвѣтиши оумъ и смыслъ съвѣсто разсуда твоего . не токмо уести написаны но и творити . да не во грѣхѣхъ себѣ жити и словеса стѣхъ прочитана . но во обновленіе , и въ просвѣщеніе и во ст҃ыню , и въ сп҃ние души моеи і въ провоженіе жизни вѣчны , яко ты еси просвѣщеніе лежащій въ тмѣ . и ѿ тебе есть всѣко даваніе бл҃го , и всѣкъ даръ совершенъ . и тебѣ слава въ з҃сылаемъ съ ѿцѣ и съ ст҃ымъ дх҃омъ ннѣ и присно и во вѣки вѣкомъ аминь . (Сол. 813—923, л. 12).

Ряд статей, посвященных указанию литургического поведения и жестуальному порядку келейного пребывания, также является обязательным компонентом келейных сборников. Важно отметить, что такого рода указания не осознаются как некое понижение стиля речи и переход к маловажным вещам. Все детали монастырского быта осознаются в соотношении с высотой монашеского предназначения и Евангельским словом, образуя единое литургическое пространство монастыря. Такое внимание к бытовым деталям и поступкам отличает слово преподобного Исаака Сирина «О чину новоначальных и уставе», с большей или меньшей полнотой приводимое во многих келейных сборниках¹.

В этом же ряду стоит «Предание старческое», которое можно рассматривать как устав келейного пребывания, составленный на основании многих аскетических источников в Кирилло-Белозерском и Соловецком монастырях как образец и «путеводитель» воспитания монашеского образа².

¹ См.: Сол. 668/726, л. 26—29 об.; Сол. 671/729, л. 66—70; Сол. 674/732, л. 68 об. — 72; Сол. 676/734, л. 95—95 об.

² История этого текста изучена С. А. Семячко: *Семячко С. А.* История текста «Предания старческого новоначальному иноку» и ранняя история сборника «Старчество».

Монастырская келья — это средоточие духовной жизни монаха, поскольку здесь, в ночной тишине, он остается один с Богом, выходя на свой молитвенный подвиг. Потому важнейшей частью келейных сборников являются поучения о том, как нужно молиться, и устав келейного молитвенного правила¹. В связи с такой предназначенностью келейных сборников интонационно-личное начало, свойственное всей монастырской рукописной традиции, для них особенно характерно. Эти рукописи передают неповторимый «голос» своего создателя и владельца, при этом оставаясь неразрывно связанными с многоголосием того духовного круга, к которому он принадлежит.

Ярким примером жестуальности келейного чтения являются сборники преподобного Елеазара Анзерского, хранящиеся в рукописном собрании Соловецкого монастыря Российской национальной библиотеки (Сол. Анз. 67/1433 и Сол. Анз. 68/1434).

Рукописное слово, услышанное внутренним духовным слухом, записанное и усвоенное, претворяется святым подвижником в новое рукописание — собственные молитвословия, произнесенные с особой, личной интонацией, однако твердо хранящие память написанного и прочитанного ранее. Поучения о молитвенном делании дополняют и «резюмируют» краткие стихи, составленные, по всей вероятности, самим преподобным как письменный жест «схваченного» смысла и усвоение услышанного в памяти. Стержневым компонентом келейных сборников преподобного Елеазара становится составленное им молитвенное правило — как собственный духовный опыт, передаваемый ученикам «из рук в руки».

Итак, исследование соловецких келейных сборников приводит к выводу, что, следуя древней монастырской традиции, жестуальность искусства рукописания, ставящего целью формирование пространства живого общения учителя—ученика, старца—послушника в произнесении, слушании и памяти слова, сохраняет свою значимость в соловецкой книжности и в XVI—XVII веках.

ИСТОЧНИКИ

Российская национальная библиотека: Сол. 264/264; Сол. 369/389; Сол. 383/403; Сол. 385/405; Сол. 391/411; Сол. 409/429; Сол. 437/456; Сол. 438/457; Сол. 441/460; Сол. 443/462; Сол. 445/464; Сол. 454/473; Сол. 599/618; Сол. 656/714; Сол. 657/715; Сол. 359/379; Сол. 668/726; Сол. 669/727; Сол. 670/728; Сол. 671/729; Сол. 674/732; Сол. 676/734; Сол. 682/740; Сол. 813/923; Сол. 829/939; Сол. 842/952; Сол. Анз. 22/1388; Сол. Анз. 23/1389; Сол. Анз. 67/1433; Сол. Анз. 68/1434; Сол. Анз. 71/1437.

¹ См.: Сол. 383/403, л. 341; Сол. 409/429, л. 7 1—6 об.; Сол. 437/456, л. 7 8—17 об.; Сол. 454/473, л. 26; Сол. 657/715, л. 340—341; Сол. 668/726, л. 195—198; Сол. 671/729, л. 28—34.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Александр (Федоров), архимандрит.* Традиционный христианский храм: тенденции формообразования. СПб.: Библикон; Свое издательство, 2022. 336 с.
2. *Гардзанти М.* Библейские цитаты в литературе Slavia Orthodoxa // Труды Отдела древнерусской литературы. СПб.: Наука, 2007. Т. 58. С. 28–40.
3. *Григорий Синаит.* Творения / Пер. еп. Вениамина (Милова). М.: Новоспасский монастырь, 1999. 157 с.
4. *Давыдова С. А.* Патериковые чтения в составе древнерусского Пролога // Труды Отдела древнерусской литературы. Л.: Наука, 1990. Т. 43. С. 263–281.
5. *Давыдова С. А.* Переводные патерики в составе древнерусского Пролога: Автореф. дис. ... кандидата филологических наук: 10.01.01 / ИРЛИ РАН (Пушкинский Дом). СПб., 1993. 21 с.
6. *Загребин В. М.* Исследование памятников южнославянской и древнерусской письменности. М.; СПб.: Альянс-Архео, 2006. 304 с.
7. *Николаев Н. И.* Патерик Азбучно-Иерусалимский // Словарь книжников и книжности Древней Руси. Вып. 1: XI — первая половина XIV в. Л.: Наука, 1987. С. 299–302.
8. *Николаев Н. И.* Патерик Скитский // Словарь книжников и книжности Древней Руси. Вып. 1: XI — первая половина XIV в. Л.: Наука, 1987. С. 321–325.
9. *Панченко О. В.* Книжники Соловецкого монастыря XVII в. Статья 1. 1620-е — нач. 1640-х гг. // Труды Отдела древнерусской литературы. СПб.: Дмитрий Буланин, 2006. Т. 57. С. 688–793.
10. *Панченко О. В.* Писатели и книжники Соловецкого монастыря XVII в. (20 — середина 50 гг.): Дис. ... кандидата филологических наук: 10.01.01 / ИРЛИ РАН (Пушкинский Дом). СПб., 2002. 478 с.
11. *Преображенский В. С.* Славяно-русский Скитский патерик: Опыт историко-библиографического исследования. Киев, 1909. 220 с.
12. *Семячко С. А.* История текста «Предания старческого новонаначальному иноку» и ранняя история сборника «Старчество» // Книжные центры Древней Руси. Кирилло-Белозерский монастырь. СПб.: Дмитрий Буланин, 2008. С. 25–71.
13. *Семячко С. А.* Сборник «Старчество». Вариант Соловецкого монастыря // Труды Отдела древнерусской литературы. СПб.: Дмитрий Буланин, 2004. Т. 55. С. 343–357.
14. *Семячко С. А.* Сборник «Старчество» в Соловецком монастыре // Книжные центры Древней Руси. Книжники и рукописи Соловецкого монастыря. СПб.: Дмитрий Буланин, 2004. С. 123–169.
15. *Троицкий И. Е.* Обзорение источников начальной истории египетского монашества. Сергиев Посад: Тип. Свято-Троицкой Сергиевой лавры, 1907. 400 с.
16. *Успенский Л. А.* Богословие иконы православной церкви. Переславль: Изд-во Братства во имя святого князя Александра Невского, 1997. 656 с.
17. *Чудинова И. А.* Аудиальный жест в литургическом пространстве храма // *Oregra musicologica*. 2023. Т. 15. № 2. С. 196–219.
18. *Чудинова И. А.* Аудиальный жест и каллиграфия в монастырском искусстве. 1. Жест, поза, слушание // *Временник зубовского института*. 2024. Вып. 1 (44). С. 104–123.
19. *Чудинова И. А.* Жест руки и звучащее слово в византийском литургическом искусстве. 1. Слушание жеста в православном храме // *Временник зубовского института*. 2022. Вып. 2 (37). С. 76–97.
20. *Чудинова И. А.* Жест руки и звучащее слово в византийском литургическом искусстве. 2. Аудиальное пространство богослужения и певческий жест // *Временник зубовского института*. 2022. Вып. 3 (38). С. 27–47.
21. *Чудинова И. А.* Жест руки и звучащее слово в византийском литургическом искусстве. 3. Монофония и полифония жеста // *Временник зубовского института*. 2022. Вып. 4 (39). С. 44–60.

22. *Guy J.-Cl.* Recherches sur la tradition grecque des Apophthegmata Patrum. Bruxell: Société des Bollandistes, 1962. 247 p.
23. *Meyer Ph.* Die Haupturkunden für die Geschichte der Athosklöster. Leipzig: J. C. Hinrichs'sche Buchhandlung, 1894. 304 S.
24. *Chudinova I. A.* Soundscape of monastic worship. The Greek and Russian Liturgical tradition: Dissertation. Thessaloniki, 2020. XLVII + 376 p. (Τσιουντίνοβα Ε. Ηχοτόπιο της μοναχικής λατρείας: ελληνική και ρωσική λειτουργική παράδοση. Διδακτορική διατριβή υποβληθείσα στο Τμήμα Κοινωνικής Θεολογίας και Χριστιανικού Πολιτισμού ΑΠΘ. Θεσσαλονίκη, 2020. XLVII + 376 σ. DOI 10/12681/eadd/48753. *Чудинова И. А.* Звуковой ландшафт монашеского богослужения: греческая и русская литургическая традиция. Докторская диссертация, защищенная на кафедре социального богословия и христианской культуры Богословского факультета Университета имени Аристотеля в Салониках; на греч. яз.). URL: <http://hdl.handle.net/10442/hedi/48753>.

Аннотация

Ставится задача выявления принципов создания и чтения монастырских рукописей, исходя из цели, навыков и приемов искусства, благодаря которым они были созданы, а также особой «искусности» восприятия этих произведений, связанной с характером монашеского жития и мирочувствия. Раскрывается важнейший психологический стимул создания рукописной книги в качестве пространства непосредственного общения и духовного «собеседования», соответствующий пространственному ракурсу в православном иконописании — слушания традиции и памяти слова.

Abstract

The article aims to identify the principles of creating and reading monastic manuscripts according to skills and techniques used for its formation, as well as the special ability of perception of these works, associated with the nature of the monastic life and worldview. The author reveals the most important psychological incentive for creating a handwritten book as a space of direct communication and spiritual *conversation*, corresponding to the spatial perspective in Orthodox icon painting — listening to the tradition and memory of the word.

- ✓ *Ключевые слова:* литургическое искусство, монастырская традиция, рукописание, келейные рукописи, жестикуляция, церковный обряд, аудиальный жест, литургическая речь.
- ✓ *Keywords:* liturgical art, monastic tradition, handwriting, cell manuscripts, gestures, church ritual, auditory gesture, liturgical speech.

Концепция рыцарского образа в живописи Э. Бёрн-Джонса

УДК
75.041 + 7.071.1

ВЛАСОВА УЛЬЯНА ЕВГЕНЬЕВНА

Аспирант, Ленинградский государственный университет имени А. С. Пушкина (Санкт-Петербург, Россия)

VLASOVA ULIANA E.

Postgraduate Student, Leningrad State University Named after A. S. Pushkin (Saint Petersburg, Russia)

E-mail: svet.valinora@yandex.ru

Введение

Ученик Д. Г. Россетти, последний крупный представитель прерафаэлитизма второй половины XIX столетия, художник Эдвард Коли Бёрн-Джонс, как и многие представители этого направления в искусстве, был в плену романтического Средневековья, образ которого развивался и популяризировался в викторианской Британии. Сам Бёрн-Джонс, вдохновленный предшественниками, внес немалый вклад в эту тему.

Статья акцентирует внимание на одном из ключевых образов творчества означенного мастера — образе рыцаря.

Целью данного исследования является изучение этого образа и рассмотрение его с различных ракурсов: биографического, религиозно-философского, эстетического.

В качестве примеров были отобраны несколько известных живописных произведений художника: акварель «Милостивый рыцарь», полотно «Песнь любви», работы из серий: «Чудо святого Георгия» — «Святой Георгий, убивающий дракона» и «Персей» — «Скала рока».

Несмотря на известность Бёрн-Джонса в России, его творчество редко подвергается скрупулезному изучению и часто описывается в контексте сотрудничества с мастерской Уильяма Морриса. Хотя единственной работой этого художника в отечественном музейном собрании как раз и является шпалера «Поклонение волхвов» компании Morris&Co, композицию которой разрабатывал Эдвард Бёрн-Джонс. Шпалера была заказана в начале XX века С. И. Щукиным для своего московского особняка, и до сих пор она остается единственным образцом прерафаэлитического искусства в нашей стране.

Таким образом, мастерская У. Морриса и именно Бёрн-Джонс стали «лицом» Прерафаэлитов в России. Не обретя здесь явных подражателей, ис-

кусство этого художника несло идеи и черты, созвучные творчеству русских живописцев последней трети XIX века, например: тяга к мистицизму и символизму Михаила Врубеля, метафоричность и вдохновение Средневековья Михаила Нестерова; литературная, фольклорная основа образов Виктора Васнецова, тщательное изучение природы, характерное для всех трех мастеров.

Поэтому обращение к творческому наследию Эдварда Бёрн-Джонса позволит лучше понять тенденции и роль прерафаэлитизма, а также схожесть методов и смыслов в отечественном искусстве.

Сэр Эдвард из ордена Галахада

Творчество Эдварда Бёрн-Джонса, как и любого выдающегося мастера, наполнено автобиографическими аллюзиями. Особенностью же Бёрн-Джонса стала преданность идеям и идеалам своей юности, которые он разрабатывал на протяжении всей жизни.

На творческую стезю Бёрн-Джонс вступил не сразу. Прежде чем прийти в мастерскую Россетти и посвятить свою жизнь искусству, он несколько лет проходил обучение в Эксетерском колледже, мечтая стать священником.

В 1853 году Эдвард Бёрн-Джонс покидает родной Бирмингем и прибывает в Оксфорд. Английский город, несущий на себе печать прошлых столетий, способствовал мечтаниям художника, которые впоследствии отразились в его картинах. Это было место его первых видений романтического, задумчивого средневекового мира. В окрестностях Оксфорда он посетил руины древних монастырей и места паломничеств. Об одном из них он написал: «День прошел великолепно! С берега реки я вернулся в радостном бреду, земля была зачарована яркими красками, разлитыми в небе: синими и пурпурными, подернутыми золотой пылью дождя. Вода, похожая на зеркало, колебалась легким западным ветром, и мое воображение рисовало старые времена: аббатство, длинные процессии верующих, знамена, кресты, ризы, веселые рыцари и дамы на берегу реки, пиршества (*hawking parties*) и все зрелища золотого века. Это делало меня безумным, и мне приходилось бросать камни в реку, пытаясь разбить мечту»¹.

Такой опыт восприятия Бёрн-Джонса был типичным для многих оксбриджских² студентов Викторианской эпохи. Мечтательные шпигели Оксфорда, распространение построек в неоготическом стиле, активно разрабатываемом Кембридж-Кемденским сообществом архитекторов, — все это

¹ *MacCarthy F.* The Last Pre-Raphaelite: Edward Burne-Jones and the Victorian Imagination. London: Faber & Faber, 2011. P. 14.

² *Оксбридж* — термин, обозначающий совокупность Оксфорда и Кембриджа, двух старейших, самых богатых и известных университетов Соединенного Королевства.

приводило, по замечанию Поля Десландеса, к тому, что студенты, обсуждая окружающую обстановку, «подчеркивали... свою связь со славными событиями прошлого», что часто напоминало им «о людях, которые служили христианской церкви и вере»¹.

На вступительных испытаниях в колледж Эдвард Бёрн-Джонс знакомится с будущим основателем легендарной компании Morris & Co Уильямом Моррисом. Несмотря на различия в происхождении, общая любовь к Средневековью и древним рукописям сблизила молодых людей и положила начало дружбе длиною в жизнь. Оба были поклонниками Томаса Мелори, на чьей книге «Смерть Артура» (1485) произвела неизгладимое впечатление. Через десятилетия Бёрн-Джонс воплотит образы истории о поиске Святого Грааля в серии gobelенов для особняка Стенмор-Холл (1891–1894), а будучи студентом Эксетера, он выбирает свой идеал — целомудренного рыцаря, сэра Галахада.

Бёрн-Джонс вместе с У. Моррисом, также желавшим посвятить жизнь служению церкви, планировали организовать в самом сердце Лондона миссионерский монастырь, который будет помогать бедным. Подобно героям — рыцарям Средневековья, они мечтали о «Крестовом походе» против материализма и социального неравенства, ведя «Священную войну против века, „бессердечной холодности“»².

Покровителем ордена должен был стать сэр Галахад. Галахад олицетворял монашеские идеалы: духовную чистоту, целомудрие и безупречный характер. Тесные узы Круглого стола также послужили моделью для разработки концепции Оксфордского братства Бёрн-Джонса.

Несмотря на то что реализовать проект не удалось, идеи рыцарства и его идеалы нашли свое отражение в будущих изобразительных работах Бёрн-Джонса...

Еще одной значимой книгой, питавшей фантазию Э. Бёрн-Джонса, стал «*Braidstoynne honore*» — «Правила для джентльменов Англии» (1822), или «Истинный смысл и практика рыцарства». Популярный труд англо-ирландского писателя Кенелма Генри Дигби (1797–1880), ставший, по меткому выражению ученого Мордаунта Крука, «требником» молодых англичан, который был гимном героическим рыцарям, мученикам и монахам средневековой католической церкви³.

¹ *Deslandes P. R. Oxbridge Men: British Masculinity and the Undergraduate Experience, 1850–1920.* Bloomington: Indiana University Press, 2005. P. 20.

² *Crossman C. Art as Lived Religion: Edward Burne-Jones as Painter, Priest, Pilgrim, and Monk.* PhD dissertation. University of Maryland, 2007. P. 301.

³ *Chandler A. The Dream of Order: The Medieval Ideal in Nineteenth-Century English Literature.* Lincoln: University of Nebraska Press, 1970. P. 160.



*Ил. 1. Милостивый рыцарь. 1863.
Бирмингемский музей и художественная галерея*

Именно средневековая легенда, описанная К. Дигби в его книге, вдохновила Бёрн-Джонса на первое самостоятельное серьезное произведение — акварель «Милостивый рыцарь» (1863). Эта картина, ныне находящаяся в музее Бирмингема (Birmingham Museum and Art Gallery), стала своеобразным манифестом художника, «подведением итогов и печатью десяти лет, прошедших с тех пор, как Эдвард впервые поступил в Оксфорд»¹. Ко времени написания представленной акварели Бёрн-Джонс, разочаровавшийся в англиканстве и не закончивший Эксетерский коллеж, уже несколько лет учился в мастерской прерафаэлиты Д. Г. Россетти.

В основу «Милостивого рыцаря» (ил. 1)² легла история о флорентийском рыцаре Джовани Гуальберто (Giovanni Gualberto), с именем которого связано основание монастыря Валломброзо и римско-католического ордена. Джовани, выходец из влиятельной семьи, узнал, что его брата убили и, по обычаю того времени, поклялся отомстить. Однажды в Страстную пятницу

¹ Burne-Jones G. The Memorials of Edward Burne-Jones. New York: Macmillan Co., 1906. P. 312.

² Birmingham Museum & Art Gallery. URL: <https://www.birminghammuseums.org.uk/birmingham-museum-and-art-gallery> (дата обращения: 28.01.2023).

на узкой тропинке близ церкви Сан-Миниато Гуальберто встретил убийцу. Вместо того чтобы лишить его жизни, он простил этого человека, потому что тот молил о пощаде именем распятого Спасителя. После случившегося милосердный рыцарь вошел помолиться в церковь, и Христос склонился с распятия и обнял его. Спустя время Джовани Гуальберто основал монастырь и впоследствии был канонизирован.

Картина Бёрн-Джонса сдержит пояснительную надпись (на раме) о том, что перед зрителем «рыцарь, который простил своего врага, когда мог его уничтожить, и о том, как образ Христа поцеловал его в знак того, что его действия были угодны Богу»¹.

Художник помещает героя вместо церкви Сан-Миниато в придорожную часовню, через которую открывается вид на окружающий пейзаж и удаляющегося всадника, которого простил рыцарь. Растительный фон, хоть и несет второстепенное значение, не безлик и играет свою роль в произведении. Зритель видит шпалеру, увитую шиповником, замечает головки бархатцев под сваями часовни. Впоследствии такое тщательное воспроизведение природных мотивов будет часто повторяться в работах Бёрн-Джонса, трансформироваться в говорящие детали, глубже раскрывающие его замысел.

По своей структуре двухмерная композиция и некоторая угловатость фигур, отсылающая к средневековым изображениям, напоминает исследователям (в частности, Стефану Вилдману) рыцарские акварели Д. Россетти, например: «Сэр Галахад в разрушенной часовне» (1859), но в то же время невозможно не заметить мастерское владение художником светотенью, умение, которое он приобрел, изучая полотна Ренессанса, сложный колорит и предпосылки той узнаваемой стилистики, которая прославит Э. Бёрн-Джонса.

Нельзя отрицать, что две работы и, таким образом, два художника как наставник и ученик находились в прямом и постоянном диалоге. Однако, если оставить в стороне повествовательные контрасты и сравнения, с акварели «Милостивый рыцарь» начинается самостоятельный творческий путь Бёрн-Джонса, где «он познал тайну своих сил и понял, что нужно делать, и ему не было необходимости опираться на кого-либо еще»². Кроме сложной смысловой нагрузки — художник поместил несколько сюжетных линий (тема молитвы рыцаря, чудо с Распятием, отъезжающий прощенный убийца), — Бёрн-Джонс по-своему трактует фигуру рыцаря. Он создает определенный эстетический тип, который будет развиваться и повторяться в его дальнейших произведениях.

¹ *Frantzen A. J.* Chivalry, Sacrifice & The Great War: The Medieval Contexts of Edward Burne-Jones „The Miracle of the Merciful Knight“. Pegasus Press, 2001. P. 620.

² *Baldry A. L.* Burne-Jones. London: T. C. & E. C. Jack; New York: Frederick a. Stokes Co, 1909. P. 45.

Хотя проект ордена не стал реальностью, сама идея рыцарства была близка художнику на протяжении всего творческого пути и воплотилась в работах, посвященных средневековым легендам, мифологии артуровского цикла.

Рыцарь печального образа

Несмотря на то что фигура Джованни Гуальберто в акварели Бёрн-Джонса выглядит достаточно корпулентно в сравнении с будущими героями работ мастера, художественные критики уже в этом произведении заприметили росток той отстраненной, печальной мечтательности и отсутствия мускулинности, часто приписываемой рыцарскому типу.

Обозреватель журнала «Art-Journal» в 1864 году подверг критике «Милостивого рыцаря», заявил, что герой, «кажется, дрожит, гремя своими доспехами»¹. Тот же образ задумчивого меланхоличного рыцаря художник изображает в акварели 1865 года «Песнь любви» («Chant d'Amour»)². Изначально задуманный как эскиз для небольшого пианино, подаренного на свадьбу Бёрн-Джонсу, превратился в самостоятельную станковую композицию, выполненную акварельными красками, а в 1868–1877 годах художник повторил его маслом, создав окончательную версию «Песнь любви» (ил. 2)³. В основе сюжета работ 1865 и 1868 годов лежат строки старинной бретонской песни, которые Э. Бёрн-Джонс помещает на раму в итоговой версии: «Увы, я знаю песнь о любви / То печальную, то радостную»⁴.

Композиция представляет собой идиллию рыцаря, слушающего песню возлюбленной, которой слепой Купидон аккомпанирует на органе. Как и в предыдущей работе, здесь явно прослеживаются реминисценции мастеров Возрождения (Джорджоне), в то же время сами герои и декорации отсылают зрителя ко временам короля Артура. Несмотря на поэтический и явный чувственный контекст, все участники происходящего погружены в себя, без всякого намека на взаимодействие.

Типичный «взгляд сквозь» и отрешенность не покидают героя-воина даже в напряженные и эмоциональные моменты. Работа художника того же итальянского периода «Святой Георгий, убивающий дракона» («St George Kills

¹ Wildman S., Christian J. Edward Burne-Jones. Victorian Artist-Dreamer. New York: Metropolitan Museum of Art, 1998. P. 95.

² Песнь любви («Chant d'Amour»). 1865. Бумага, акварель. 56 x 78 см. Музей изящных искусств, Бостон.

³ Песнь любви («Chant d'Amour»). 1868–1877. Холст, масло. 114,3 x 155,9 см. Метрополитен-музей. URL: <https://www.metmuseum.org/> (дата обращения: 28.01.2023).

⁴ Hélas! Je sais un chant d'amour,
Triste ou gai, tour à tour (фр.).



Ил. 2. Песнь любви
(*Chant d'Amour*).
1868–1877.
Метрополитен-музей



Ил. 3. Святой Георгий,
убивающий дракона
(*St George Kills the Dragon*).
1866. Художественная галерея
Нового Южного Уэльса

the Dragon») 1866 года из серии «Чудо святого Георгия» (ил. 3)¹ изображает схватку святого Георгия в образе молодого рыцаря в доспехах и дракона, похожего на рептилию.

¹ Это шестая из семи картин серии «Святой Георгий и дракон», которую Бёрн-Джонс выполнил для столовой дома Майлса Биркета Фостера «Хилл» в Уитли, графство Суррей. Холст, масло. 105,4 x 130,8 см. Художественная галерея Нового Южного Уэльса (Art Gallery of New South Wales). URL: <https://www.artgallery.nsw.gov.au/> (дата обращения: 28.01.2023).

Глядя на это полотно, можно испытать скорее умиротворение, чем волнение. Стройная фигура в красиво облегающих латах аккуратно пронзает мечом голову чудовища, нанося ему последний удар. Смертельная угроза, исходящая от дракона, храбрость и доблесть святого Георгия передаются здесь не динамичной композицией, экспрессией образов, а скорее намеком в виде говорящих символов: сломанное копье, человеческий череп на траве. Еще одно, более позднее изображение святого Георгия (холст, масло; 1873—1877) наглядно демонстрирует эволюцию мужского образа, и, в частности, образа рыцаря, в сторону еще большей утонченности и изящества, которые настаивали современники и исследователи творчества Э. Бёрн-Джонса.

Так, немецкий искусствовед XX века Отто Шлейниц писал об этой картине, что святого Георгия можно принять за сэра Галахада и данное полотно обнаруживает «недостаток, который достаточно часто повторяется в мужских типах Бёрн-Джонса: слишком большая мягкость черт лица, которую можно считать выражением утонченной кротости», а положение ног и чрезмерная вытянутость фигуры воина «создает ощущение неустойчивости»¹.

Тот же исследователь указывал на «кельтский мужской тип» образов Э. Бёрн-Джонса, «который кажется почти женоподобным, покладистым, бессильным и бездеятельным и тяготеет больше к квиетизму, чем к героизму»².

Как замечает куратор ретроспективной выставки Э. Бёрн-Джонса в Галерее Тейт (2019) Элисон Смит: «Описать кого-то „в стиле Бёрн-Джонса“ — значит вызвать в воображении видение худощавого, бледного юноши с мечтательным выражением лица: это андрогинный тип красоты (*androgynous type of beauty*), который тревожит, но завораживает»³. Объяснением такой трактовки героев, противоречащей общепринятым представлениям, является личность самого Бёрн-Джонса.

Автор одной из последних биографий художника, Фиона МакКарти, отмечает, что, судя по фото и описаниям, оставленным женой, молодой художник был достаточно красив и походил на одного из своих рыцарей из Святого Грааля: светло-серые глаза, высокий рост, стройное телосложение, широкие плечи. Сила и свет озаряли лицо, когда он говорил⁴. Сам художник, даже когда к нему пришли слава и признание, предпочитал вести уединенную жизнь, часто был подвержен приступам депрессии, хотя обладал прекрасным чувством юмора, в том числе самоиронии, о чем свидетельствуют его многочисленный карикатуры на себя и окружающих. Он украсил свою переписку и

¹ *Schleinitz O. von.* Burne-Jones. Bielefeld und Leipzig: Velhagen & Klasing, 1901. P. 32.

² *Ibid.* P. 50.

³ *Smith A.* The Strange World of Edward Burne-Jones // Tate Etc. 20 October 2018. URL: <https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-44-autumn-2018/edward-burne-jones-strange-world-alison-smith> (дата обращения: 28.12.2023).

⁴ *MacCarthy F.* The Last Pre-Raphaelite... P. 45.

личные документы зарисовками, изображая себя — переутомленного, понурого, а своего давнего друга и соавтора Уильяма Морриса — крепкого, милого, нетерпеливого несколькими быстрыми штрихами¹. Именно эти рисунки доказывают, что Бёрн-Джонс был полностью способен наделить героев своих работ индивидуальностью и энергией, но сознательно шел другим путем.

Кроме мотивов психологии и самоанализа с «грустным чувством отчужденности», о котором пишет Фиона МакКарти, исток такой мягкой и утонченной рыцарской природы в работах мастера можно найти в религиозных и литературных взглядах, которым симпатизировал Эдвард Бёрн-Джонс.

Акварель «Милостивый рыцарь» подверглась резкой критике, потому что противоречила викторианскому стремлению к мускулистым, героическим изображениям победоносного Христа и, прежде всего, средневековых рыцарей, которые должны были быть грубыми, но идеализированными воинами — как общественный идеал конкурирующей Британской империи.

Хотя в самой же Британии подобному образу противостоял иной, духовный, романтизированный, «милосердный» образ — образец христианского служения.

Его разрабатывал К. Дигби, которым так увлекался Бёрн-Джонс. В таких книгах, как «The Broad Stone of Honor» и «Католические нравы», подчеркивались сострадание и мягкость средневекового рыцаря; его образ жизни, прежде всего, заключался в подражании и служении Христу. Сам Джон Рёскин, покровительствующий прерафаэлитам и восхищавший Бёрн-Джонса, однажды заявил, что он «впервые научился любить благородство» у Дигби².

Наконец, эти идеи отражались в богословии Джона Ньюмана, покорившего будущего художника, благодаря которому Бёрн-Джонс изначально и выбрал духовную стезю. Один из идеологов Трактарианского или Оксфордского движения, Ньюман сделал человеческую слабость, ее покаяние и исправление во Христе центральными в идеале благочестия. Богослов подчеркивал смирение Христа как пример для верующих: «Прежде всего, в Новом Завете Божественный характер открывается нам не просто как любовь, или милосердие, или святость (атрибуты, которые имеют неопределенность в наших представлениях о них из-за их необъятности), но эти и другие качества проявляются в акте самоотречения — таинственном качестве, которое приписывается Тому, кто есть всё в Самом Себе (who is all things in Himself)»³.

¹ Например, карикатура «Уильям Моррис читает стихи Бёрн-Джонсу» (William Morris reading poetry to Burne-Jones). 1861. Бумага, карандаш. Музей Виктории и Альберта (Victoria and Albert Museum. URL: <https://collections.vam.ac.uk/item/O16499/william-morris-reading-poetry-to-drawing-edward-coley-burne/> (дата обращения: 28.01.2023)).

² Crook J. *Mordaunt*. William Burges and the High Victorian Dream. London: John Murray Ltd, 1981. P. 21.

³ Newman J. H. Sermon II: The Influence of Natural and Revealed Religion Respectively. 25–26. URL: <https://www.newmanreader.org/works/oxford/sermon2.html> (дата обращения: 28.12.2023).

То, что одним представлялось как тяготеющее к женственности, могло быть зримым выражением кроткого смирения возвышенной души.

Неслучайно современник Бёрн-Джонса, шотландский теолог Питер Форсайт (1848—1921) в картине «Песнь любви» увидел духовный смысл. Он утверждал, что работа художника была поэтическим заявлением об этой «идеальной... духовной природе Любви». В его интерпретации земная любовь, которую символизирует невидящий Купидон, противопоставляется возвышенному чувству смотрящего рыцаря, чье сердце «подчиняется благоговеющей привязанности силой, более благородной и ясной, чем слепая любовь, питаемая простой страстью. Чистота любви достигает неземной святости нетронутой зари только тогда, когда ее честный пыл поражен, изменен и вознесен перстом Божиим»¹.

Сияющие доспехи

Рыцарь в работах Бёрн-Джонса — юн, высок, худощав и гибок, черты его лица тонки и изящны, как и доспехи, как правило плотно облегающие фигуру. Эта особенность снаряжения воина появилась в ранних работах художника и затем стала неотъемлемой частью образа, в зрелых произведениях приобретая характер изысканной фантазии. Вышеприведенные примеры работ интересны и с точки зрения эволюции образа рыцарских доспехов.

Благодаря посещению Италии в 1859 и 1862 годах, Эдвард Бёрн-Джонс попал под влияние мастеров Ренессанса, особенно увлекшись венецианской школой. Поэтому рыцари Бёрн-Джонса периода шестидесятых годов чаще всего носят латы явно итальянского происхождения. При создании героев картин, в частности серии «Святой Георгий и дракон», художник отталкивался от образов Витторе Карпаччо. В музее Фицуильяма в Кембридже хранятся акварельные этюды-копии с работ этого мастера. В частности, копия с картины «Битва святого Георгия с драконом» (1507), этюд воина из произведения «Прибытие святой Урсулы и паломников в Кёльн» (1490)².

Взяв за основу структуру типичного латного доспеха XV века, Бёрн-Джонс все же по-своему интерпретировал его. Он отказался от тяжеловесности и массивности формы в пользу силуэта, выгодно подчеркивающего стройную фигуру рыцаря. Это заметно в вышеприведенных работах «Песнь любви» и «Святой Георгий, убивающий дракона». Броня скорее украшает, чем защищает героя. Позже концепция рыцарского обмундирования становилась все более затейливой и декоративной. В своей статье Каролина Аскотт

¹ Forsyth P. T. Religion in Recent Art. London: Hodder and Stoughton, 1901. P. 69.

² Fitzwilliam Art Gallery. URL: <https://fitzmuseum.cam.ac.uk/> (дата обращения: 28.01.2023).

дает точную характеристику рыцарскому облачению зрелого стиля художника: «Его античные и средневековые герои носят сложные, богато украшенные доспехи, которые скреплены между собой маленькими заклепками, металлическими звеньями и шнуровкой. Броня выглядит легкой и состоит из десятков элементов, включая накладывающиеся друг на друга пластины, похожие на чешую или листья»¹.

Несмотря на то что художник изображал в своих произведениях «красивую, романтическую мечту о том, чего никогда не было и никогда не будет»², как и большинство прерафаэлитов, он стремился к скрупулезной и тщательной проработке формы, придающей убедительность любому утонченному вымыслу. В основе всех предметов и объектов придуманного мира Бёрн-Джонса лежат либо специально разработанные трехмерные модели, либо стилизация на основе реально существующих вещей.

В «Воспоминаниях», написанных женой художника, Джорджианой Бёрн-Джонс, зафиксирована информация, что прототипом брони героев как для серии работ «Персей» (с 1875), так и для серии «Шиповник» (1885–1890) была коллекция доспехов, принадлежащих сэру Куттсу Линдсею (Sir Coultts Lindsay), сооснователю галереи Гросвенор, где выставлялся Бёрн-Джонс³. Но Эдвард Бёрн-Джонс часто не стремился к исторической достоверности, прибегая к стилизации, которая была медиевалистической по своей сути, но без национального и временного контекста.

Так, образ Персея в интерпретации художника наделяется рыцарскими чертами, а пространство вокруг героя напоминает Средневековье. В 1875 году политик лорд Артур Бальфур поручил Бёрн-Джонсу создать серию картин для музыкальной комнаты его лондонского дома. Сюжетом послужил пересказ мифа о Персее в стихотворении У. Морриса «Земной рай». В качестве примера разработки Э. Бёрн-Джонсом собственной фэнтезийной концепции доспехов можно рассмотреть одну из работ серии «Скала Рока» («The Rock of Doom») 1885–1888 (ил. 4)⁴. Фронтальное положение Персея полностью раскрывает концепцию брони героя: вымышленные вороненые латы, в которых прослеживаются растительные мотивы. Доспехи, как и в предыдущих произведениях, плотно облегают фигуру. Подобный эффект почти исклю-

¹ *Arscott C. Mutability and Deformity: Models of the Body and the Art of Edward Burne-Jones // Nineteen: Interdisciplinary Studies in the Long Nineteenth Century. 2008. № 7. URL: <https://19.bbk.ac.uk/article/id/1553/> (дата обращения: 28.12.2023).*

² *Burne-Jones G. The Memorials of Edward Burne-Jones.*

³ «У сэра Куттса Линдсея была прекрасная коллекция старинных доспехов, с которых Эдвард делал рисунки, и в дополнение к этому с помощью мистера Бенсона он сам спроектировал многие предметы специально для того, чтобы они не ассоциировались с каким-либо историческим временем» (*Burne-Jones G. The Memorials of Edward Burne-Jones. P. 580.*)

⁴ Холст, масло. 155 x 130 см. Государственная галерея Штутгарта, Германия (State Gallery Stuttgart). URL: <https://www.staatsgalerie.de/en> (дата обращения: 28.01.2023).



*Ил. 4. Скала Рока (The Rock of Doom). 1885–1888.
Государственная галерея Штутгарта (Германия)*

чает главное назначение брони — защиту, но в то же время придает образу волшебный мечтательный характер.

Как выглядел прототип из коллекции Линдсея, вдохновивший художника, можно увидеть по этюду, выполненному для серии «Персей», — «Обнаружение Медузы» (1880)¹, где герой предстает в образе средневекового английского рыцаря.

Заключение

Одна из тем творчества Бёрн-Джонса — хрупкий и меланхоличный рыцарь, совершающий свои подвиги вопреки всему, — он восхищал и подвергался жесткой критике. В основе такой концепции можно проследить влияние литературных источников (К. Дигби), а также религиозно-философских идей (Трактарианство), которым симпатизировал художник, создавая рыцарский образ, сосредоточенный на красоте формы и духа.

¹ Обнаружение Медузы. 1880. Бумага, гуашь. 54 x 38,2 см. Музей Фицуильяма (Fitzwilliam Art Gallery).

Эстетическая и визуальная основа первых зрелых работ художника на эту тему продиктована влиянием итальянского Ренессанса. Позже художник изобрел собственную идиосинкразическую (уникальную) практику создания для картин собственных трехмерных моделей объектов и предметов, благодаря которой однажды созданные и нарисованные, они существовали как «отражение чего-то чисто воображаемого»¹. Броня героев стала представлять сложную стилизацию на основе исторических аналогов (например, коллекция К. Линдсея).

ЛИТЕРАТУРА

1. *Arcscott C.* Mutability and Deformity: Models of the Body and the Art of Edward Burne-Jones // *Nineteen: Interdisciplinary Studies in the Long Nineteenth Century*. 2008. № 7. URL: <https://19.bbk.ac.uk/article/id/1553/> (дата обращения: 28.12.2023).
2. *Baldry A. L.* Burne-Jones. London: T. C. & E. C. Jack; New York: Frederick a. Stokes Co, 1909. 78 p.
3. *Burne-Jones G.* The Memorials of Edward Burne-Jones. New York: Macmillan Co., 1906. 777 p.
4. *Chandler A.* The Dream of Order: The Medieval Ideal in Nineteenth-Century English Literature. Lincoln: University of Nebraska Press, 1970. 278 p.
5. *Crook J. Mordaunt.* William Burges and the High Victorian Dream. London: John Murray Ltd, 1981. 431 p.
6. *Crossman C.* Art as Lived Religion: Edward Burne-Jones as Painter, Priest, Pilgrim, and Monk: PhD dissertation. University of Maryland, 2007. 483 p.
7. *Deslandes P. R.* Oxbridge Men: British Masculinity and the Undergraduate Experience, 1850–1920. Bloomington: Indiana University Press, 2005. 340 p.
8. Fitzwilliam Art Gallery. URL: <https://fitzmuseum.cam.ac.uk/> (дата обращения: 28.01.2023).
9. *Forsyth P. T.* Religion in Recent Art. London: Hodder and Stoughton, 1901. 816 p.
10. *Frantzen A. J.* Chivalry, Sacrifice & The Great War: The Medieval Contexts of Edward Burne-Jones „The Miracle of the Merciful Knight“. Pegasus Press, 2001. 625 p.
11. *MacCarthy F.* The Last Pre-Raphaelite: Edward Burne-Jones and the Victorian Imagination. London: Faber & Faber, 2011. 629 p.
12. *Newman J. H.* Sermon II: The Influence of Natural and Revealed Religion Respectively. 25–26. URL: <https://www.newmanreader.org/works/oxford/sermon2.html> (дата обращения: 28.12.2023).
13. *Schleinitz O. von.* Burne-Jones. Bielefeld und Leipzig: Velhagen & Klasing, 1901. 158 p.
14. *Smith A.* The Strange World of Edward Burne-Jones // *Tate Etc.* 20 October 2018. URL: <https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-44-autumn-2018/edward-burne-jones-strange-world-alison-smith> (дата обращения: 28.12.2023).
15. Victoria and Albert Museum. URL: <https://collections.vam.ac.uk/item/O16499/william-morris-reading-poetry-to-drawing-edward-coley-burne/> (дата обращения: 28.01.2023).
16. *Wildman S., Christian J.* Edward Burne-Jones. Victorian Artist-Dreamer. New York: Metropolitan Museum of Art, 1998. 361 p.

¹ *Burne-Jones G.* The Memorials of Edward Burne-Jones.

Аннотация

Статья освещает один из ярких образов в творчестве Эдварда Бёрн-Джонса — образ рыцаря, наглядно раскрывая его на примере известных работ художника. Автор обращается как к раннему периоду творчества Бёрн-Джонса, так и к произведениям, относящимся к зрелому стилю мастера, прослеживая эволюцию образа. Выбранные для изучения работы Э. Бёрн-Джонса рассматриваются в историческом, биографическом, эстетическом контексте. В статье описывается определенный мужской тип, характерный для героев полотен художника, и анализируются причины его формирования. В частности, прослеживается связь с богословием Дж. Ньюмана и различными литературными источниками, вдохновлявшими Бёрн-Джонса. Отдельное внимание уделяется изучению брони и латного рыцарского доспеха в картинах художника на предмет исторических аналогов и реминисценций эпохи Возрождения.

Abstract

The article highlights one of the most vivid images in the Edward Burne-Jones oeuvre, the image of the Knight, discovering it by outstanding works of the artist. The author turns to both the early period of Burne-Jones's work and master's mature style, tracing the evolution of the image. The selected works for study are considered in a historical, biographical, and aesthetic context. The article describes a certain male type, distinctive for the heroes of the artist's paintings, and analyzes the reasons for its formation. In particular, there is a connection with the Tractarian movement, the theology of John Newman and other literary sources that inspired Burne-Jones. Special attention is paid to the study of armor and plate knight armor in the artist's paintings for historical similarities and reminiscences of the Renaissance.

- ✓ *Ключевые слова:* Эдвард Бёрн-Джонс, Прерафаэлиты, британское искусство второй половины XIX века, средневекизм, живопись викторианской Англии.
- ✓ *Keywords:* Edward Burne-Jones, Pre-Raphaelites, British art of the second half of the 19th century, medievalism, Victorian England painting.

Роспись художника Н. Н. Харламова Никольской церкви города Тейково. Иконографические новации и стилистические ориентиры

УДК
726.54+726.5.03+7.04+75.03

КУЛЬКОВА НАТАЛЬЯ ВАСИЛЬЕВНА

*Искусствовед, соискатель кафедры русского искусства,
Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина
(Санкт-Петербург, Россия)*

KULKOVA NATALIA V.

*Art Critic, Candidate for a Scientific Degree Department of Russian Art,
Saint Petersburg Academy of Fine Arts (Saint Petersburg, Russia)*

E-mail: chadushka@bk.ru

На рубеже XIX и XX веков происходит переосмысление религиозного искусства, создаются новые иконописные подлинники в духе идеалов и потребностей времени, формируется новый русско-византийский стиль с элементами зарождающегося модерна. Ярким выразителем этих национально-патриотических и религиозных идей, новой эстетической повестки времени, стал Виктор Михайлович Васнецов.

Вдохновив на переосмысление академической архаики в церковном искусстве, Васнецов стал ориентиром для многих художников, условно обозначенных исследователями как «васнецовский круг», — последователей его религиозной живописи. Одним из таких последователей называют Николая Николаевича Харламова, монументальная живопись которого в большинстве своем, к сожалению, не сохранилась.

Помимо созданных им мозаик для Воскресенского собора (Спаса на Крови) и Великокняжеской усыпальницы в Санкт-Петербурге, икон для иконостаса посольской церкви Николая Чудотворца в Вене, не сохранились до наших дней его росписи в соборе Святого Александра Невского и церкви Святого Мартиниана в Варшаве, в соборе Иоанна Предтечи в Кунгуре и Тихвинской церкви в Холуе. Одним из таких памятников, где полностью утрачены работы Харламова, является тейковская Никольская церковь.

Храм Николая Чудотворца в селе Тейково Шуйского уезда Владимирской губернии (ныне город Тейково Ивановской области) был заложен по благословию епископа Суздальского и Юрьевецкого Никона в третьей четверти XVIII века. Изначально церковь была однопрестольной, но позже приобрела еще два придела: Рождества Пресвятой Богородицы — в 1795



Ил. 1. Никольская церковь. Современный вид

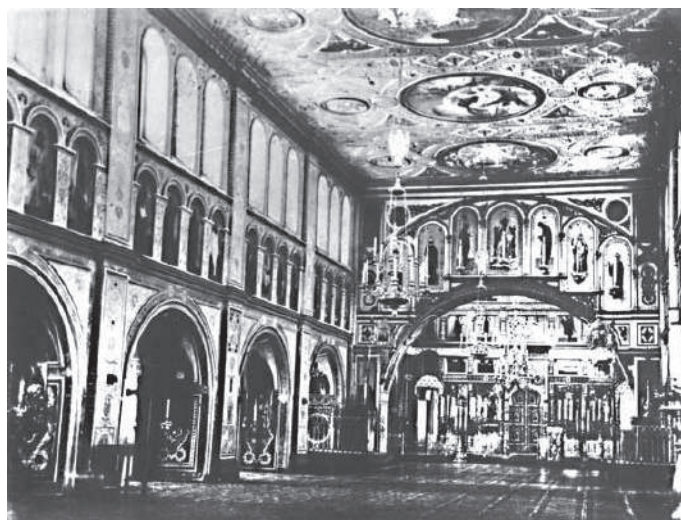
году и Святых Апостолов Петра и Павла — в 1833 году. В 1892—1895 годах по инициативе купцов Степана Васильевича и Ивана Васильевича Каретниковых церковное здание подверглось масштабной перестройке и обрело новый облик¹ (ил. 1).

По окончании ремонтно-восстановительных и строительных работ внутренняя часть храма заметно увеличилась в размерах. Церковный интерьер стал включать в себя бесстолпный, перекрытый лотковым сводом четверик с примыкающей к нему с востока полуциркульной алтарной апсидой, просторную и светлую базиликального типа трапезную с 40 оконными проемами, а также две расположенные по сторонам от трапезной боковые одноэтажные галереи (ил. 2)². Верхнюю часть храмовой композиции формировали шатер и главки с крестами луковичной формы. Пятая луковичная главка венчала конструкцию шатра.

Иконостасы четверика и приделов с входящими в них резными Царскими вратами и чиновными иконами середины XIX века ктитория и клир церкви менять не стали. Из кассовых книг прихода известно, что иконы для Никольского храма писались в 1841—1850 годах художником Рома-

¹ О храме. Приход Свято-Никольского собора города Тейково Ивановской области. URL: <https://teykovo.cerkov.ru/main-page/?ysclid=lvznpbocl394907982> (дата обращения: 02.09.2023).

² Фотография с сайта Ростовского кремля. URL: <https://www.rostmuseum.ru/museum/biblioteka/istoriya-i-kultura-rostovskoy-zemli/materialy-konferentsii-2005g-rostov-2006/cheryemushkin-i-yu-kareva-g-a-teykovo-ivanovo-iz-perepiski-khudozhnika-r-f-vinogradova-s-rostovskim-meshchaninom-m-a-khlebnikovym-c-154/> (дата обращения 26.05.2018).



Ил. 2. Внутренний вид Никольского храма. 1900-е годы

ном Федоровичем Виноградовым¹. В те же годы главный иконостас церкви был поправлен и вызолочен — подрядчиком в этом деле выступал некто Д. И. Воинов².

Настенную роспись и декоративное убранство новых церковных интерьеров (включая создание новых иконных образов) было предложено исполнить выпускнику Императорской Академии художеств Николаю Николаевичу Харламову (1863—1935)³.

К моменту росписи Никольской церкви Харламов уже четыре года заведовал Холуйской иконописной школой. Приняв заказ и детально просчитав свои возможности, холуйский мастер привлек к масштабным художественным работам лучших воспитанников — порядка десяти человек. Данное решение, по утверждению известного специалиста в области отечественного церковного искусства В. Т. Георгиевского, посвятившего одну из своих публикаций истории становления Холуйской иконописной школы и внимательно следившего за работой Харламова в тейков-

¹ Черёмушкин И. Ю., Карева Г. А. Из переписки художника Р. Ф. Виноградова с ростовским мещанином М. А. Хлебниковым // История и культура Ростовской земли. 2005: Материалы научной конференции 9—11 ноября 2005 г. Ростов: Гос. музей-заповедник «Ростовский кремль», 2006. С. 154—173.

² О храме. Приход Свято-Никольского собора города Тейково Ивановской области. URL: <https://teykovo.cerkov.ru/main-page/?ysclid=lvznpboc1394907982> (дата обращения: 02.09.2023).

³ Художественные работы производились на средства И. В. Каретникова. Его брат — С. В. Каретников — умер в 1895 году.

ской церкви, было принято для «разностороннего развития учеников в иконописании»¹.

Иконописная школа в Холуе была организована в 1883 году Министерством народного просвещения при частичном финансировании проекта владимирским Православным братством имени Александра Невского. Поводом для создания нового учебного заведения послужило снизившееся качество иконописи в старинных иконописных центрах — в Мстёре, Палехе и в том же Холуе. Как следует из статьи В. Т. Георгиевского, являвшегося членом братства и входившего в Совет правления школы, стремление местных артелей увеличить количество продаваемых икон от 100 до 300 в день сильно сказывалось на художественном уровне последних². С распространением в конце XIX века машинного производства икон, иконописцы были вынуждены конкурировать с распространителями дешевой фабричной продукции и в разы увеличили число своих изделий. Такое положение дел пагубно сказывалась как на благополучии иконописных мастерских, так и на качестве написания икон³. Обозначившаяся проблема требовала к себе внимания и какого-то решения.

«Братство, — по словам В. Т. Георгиевского, — ...долгое время не могло найти лица с высшим художественным образованием, которое пожелало бы поступить в учителя школы иконописания за сравнительно ничтожное вознаграждение (600 рублей в год) и притом в глухом селе, удаленном от железной дороги на 40 в., и от городских центров. Но наконец, в 1892 году такое лицо нашлось, — это был художник Николай Николаевич Харламов... Он решил послужить родине своим талантом и знанием»⁴.

Николай Харламов (1863—1935) происходил из семьи сельского священника Владимирской губернии и имел за плечами, помимо высшего художественного, незаконченное семинарское образование. Молодой художник искал возможность продемонстрировать в храмовой живописи обретенные в годы учебы в Петербурге знания и профессиональное мастерство. Работа в древнем иконописном центре рассматривалась им как первый и важный шаг в деле освоения достижений мастеров прошлого и возрождения в церковном искусстве национальной художественной традиции.

С 1895 года обязанности почетного попечителя Холуйской иконописной школы принял на себя вице-президент Императорской Академии художеств граф Иван Иванович Толстой. Будучи знаком с Толстым еще по своей пе-

¹ Георгиевский В. Т. Школа иконописания в селе Холуе Владимирской губернии // Искусство и художественная промышленность. 1899. № 11. С. 861.

² Там же. С. 854.

³ Тарасов О. Ю. Икона и благочестие. Очерки иконного дела в императорской России. М.: Прогресс-культура, Традиция. 1995. С. 253—261.

⁴ Георгиевский В. Т. Школа иконописания в селе Холуе Владимирской губернии. С. 857.

тербургской жизни, Харламов в одном из своих писем выразил графу глубокую и искреннюю признательность за интерес, проявляемый им к его деятельности. *«Согласие Ваше, — писал художник, — произвело на Школу самое отрадное впечатление: рад и Совет, рады и ученики, а обо мне и говорить нечего, как я рад. Буду работать, насколько смогу, и скажу Вам все радости и печали, в чем буду нуждаться, и сомневаться, все, что будет на душе, относящегося до Школы, до дела, а со своими личными делами не надоскучу. Теперь я чувствую и верю, что я тут не один»*¹.

И. И. Толстой оказал школе огромную материальную поддержку. Благодаря его помощи Харламову удалось приобрести для учебных классов наглядные пособия — гипсовые фигуры, гравюры, фотографии, рисунки, иконографические материалы, а также последние научные публикации по вопросам церковной археологии и церковного искусства. Образцы для копирования (как правило, это были черно-белые фотографии) Харламову присылал известный знаток и собиратель древнерусской иконописи Н. П. Лихачев².

Наглядные пособия для учеников школы Харламов создавал сам. Опирался он в таких случаях на фотографии с работ художников в московском храме Христа Спасителя в киевском Владимирском соборе³.

Разработанная Харламовым система подготовки художников-иконописцев была многоступенчатой. Помимо приобщения к художественной практике, учащиеся школы получали знания в области церковной истории, истории искусства, иконографии, археологии и Закона Божьего. Много внимания уделялось также изучению церковной гимнографии. В отличие от палехских и мстёрских мастеров, ориентировавшихся в большинстве своем на изводы и образцы XVII века и традиционно писавших иконные образы на яйце, харламовские ученики старались самостоятельно разрабатывать иконные композиции и писали свои иконы фабричными масляными красками. В этой связи иконописцы других сел нередко называли холуян «рабами фряжской живописи»⁴.

¹ Во главе Императорской Академии художеств. Граф Толстой и его корреспонденты. 1889—1898 / Отв. ред. Р. Ш. Ганелин. М.: Индрик, 2009. С. 402.

² Там же. С. 403.

³ Известно, что в 1892 году с просьбой о высылке в Холуй снимков с икон и фресок киевского собора к В. М. Васнецову по настоянию Харламова обращался В. Т. Георгиевский. Фотографии были присланы, и на их основе в 1895 году учениками школы были исполнены три иконы: Спасителя, Богоматери и святителя Николая (ОР ГТГ (Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи). Ф. 66. Оп. 1. Ед. хр. 326. Л. 2 об.).

⁴ Как отмечалось в одной из публикаций «Владимирских епархиальных ведомостей» (ВЕВ. 1906. № 34): «Мстерец старается вообще быть верным иконописному преданию и пишет иконы по-дониконовски, холуец — раб фряжской живописи, не сумевший, однако, добиться верности природе и естественности изображений, а палеховец держится середины между двумя этими пошибами». Цит. по: *Тарасов О. Ю.* Икона и благочестие. С. 175.

Учебная методика Харламова во многом была созвучна системе обучения в мастерской православного иконописания Академии художеств. Она была ориентирована на совмещение академических способов письма ликов и объемной моделировки складок одежд с традиционным древнерусским и византийским силуэтным рисованием. Наряду с копированием, учащиеся рисовали карандашом гипсовые слепки и писали живую натуру. Такой подход к освоению мастерства оказался весьма эффективным. Каждый год свидетельства об окончании иконописных классов получали порядка 60 человек. Несколько выпускников холуйской школы смогли продолжить свое обучение в Императорской Академии художеств. Среди них известны: А. И. Мочалов, С. Ф. Савельев, С. П. Тепляков и И. И. Зверев¹.

Кроме налаживания учебного процесса, Харламовым были организованы работы по возведению нового здания школы. Одноэтажное бревенчатое строение возводилось по собственному проекту художника на деньги, выделенные И. И. Толстым. Во время строительства в дирекцию учебного заведения пришло письмо с предложением принять участие в украшении интерьеров Никольского храма в Тейково. Это был первый и для школы, и для художника заказ, включавший, помимо написания иконных образов, создание монументальной настенной росписи. До этого момента харламовские ученики в качестве исполнителей участвовали только в написании 38 чиновных икон для иконостаса холуйской церкви Тихвинской Божьей Матери. К большому сожалению, здание Тихвинской церкви в советское время было полностью разрушено, а все иконы, входившие в состав ее иконостаса, — уничтожены. Некоторое представление о стилистических особенностях иконных композиций, создававшихся художником и его воспитанниками в середине 1890-х годов, дают иконы, опубликованные в 1995 году О. Ю. Тарасовым. Одна из них — «Благословение детей» письма самого Н. Н. Харламова — находится в настоящее время в собрании Музея холуйского искусства, другая — «Господь Вседержитель», созданная учащимся школы А. Соловьевым, хранится в Отделе русского искусства Государственного Эрмитажа². В обоих случаях мы имеем дело с произведениями академического толка. При этом «Вседержитель» Соловьева не что иное, как повторение композиции В. М. Васнецова в куполе киевского Владимирского собора. Примечательно, что после переезда Харламова из Холуя на постоянное место жительства в Тименку (село в Ивановской области, в 5 км к югу от Палеха) для сторонников традиционной дониконовской иконописи тихвинские образа все еще оставались предметом раздора: новая эстетика и академический слог харла-

¹ Печкин М. Б. Холуйское художественное училище имени Н. Н. Харламова. М.: Формула цвета, 2003. С. 13.

² Тарасов О. Ю. Икона и благочестие. С. 274–276.

мовской школы вызывали у консервативно настроенных сельских жителей негодование и раздражение.

Не обращая внимания на происки конкурентов, как и устойчивую неприязнь местного населения ко всему новому, Харламов не менял своих художественных установок и внимательно следил за новациями в области церковной живописи. С особым интересом наблюдал он по доступным ему изданиям и фотографиям за деятельностью главного творца новой художественной версии русско-византийского стиля Виктора Михайловича Васнецова. Порвав с традиционным академизмом, Васнецов создал поистине новое направление в церковном искусстве, которое воплотило в себе новую эстетику, этические предпочтения и религиозные идеалы времени. Новизна васнецовских церковных образов определялась как ярко выраженной внутренней и внешней экспрессией персонажей, так и более разнообразной и интенсивной, по сравнению с традиционной академической живописью, цветовой палитрой.

Заказ на оформление интерьеров тейковского Никольского храма Харламов принял с воодушевлением. Новая работа не только позволяла повысить авторитет иконописной школы и доказать ее состоятельность, но давала также возможность попробовать себя в роли художника-монументалиста — испытать себя стеной.

Создание росписи и икон тейковской церкви осуществлялось в несколько этапов с 1895 по 1898 год. Подряд стоил 5000 рублей, что по расценкам того времени было очень немного, учитывая, что храм был обширным и имел два придела — в одном было расписано около 400 кв. м, в другом — более 1000 кв. м плоскости¹. Когда после завершения работ у Харламова с настоятелем храма возникли разногласия относительно оплаты его труда, он пожаловался В. Т. Георгиевскому: «*И это после того как я за 5000 написал им в течение 4 лет по крайней мере на 10000*»². Цены, которые выставлял художник за свои работы и работы своих учеников, как правило, были весьма умеренными³.

Над проектом тейковской декорации Харламов вдохновенно трудился несколько зимних месяцев. Граф И. И. Толстой эскизы одобрил. К исполнению заказа холуяне приступили в мае 1896 года. Наиболее сложную и ответственную часть работ Харламов взял на себя. Толстому по этому поводу было со-

¹ Георгиевский В. Т. Школа иконописания в селе Холуе Владимирской губернии С. 863.

² ОР ГРМ (Отдел рукописей Государственного Русского музея). Ф. 122. Ед. хр. 135. Л. 12.

³ В письменном отчете Харламова за 1895 году (послание адресовано И. И. Толстому), где художник сообщает о положении дел в школе, своей деятельности и планах на будущее, есть упоминание и о тейковском храме. Обозначая объем и цену будущих художественных работ, художник пишет следующее: «*Расписать в Тейкове трапезную Никольского храма и главный алтарь за 2000 руб. Написать для трапезной Тейковской церкви 50 изображений ветхозаветных старцев на 2[-]ар[шинных] листах железа за 1 000 руб.*» (Во главе Императорской Академии художеств. С. 463).

общено следующее: «Ученики пишут уборку, всех со мной пока 10 человек из младшего отделения Иконописного класса и один из Рисовального класса. Сам я пишу дни Творения. Пока написал только один первый день. Материала никакого (русского) не достали на эти темы»¹.

Шесть композиций, иллюстрирующих историю создания Творцом неба и земли, дня и ночи, небесных ангелов, земных тварей и человека, — были размещены в помещении трапезной на поверхности плоского потолка. Харламов вписал их в круглые трехметровые медальоны. Обрамление этих медальонов состояло из геометрических элементов византийского типа и изображений ангельских чинов. Выполнялись все композиции масляными красками по покрытому олифой левкасу².

«Кроме стильности, — отмечал по окончании художественных работ в храме на страницах журнала „Искусство и художественная промышленность“ В. Т. Георгиевский, — „Дни творений“ привлекают еще яркостью красок и их гармонией. Особенно эффектны картины: Сотворение света — солнца, луны и звезд. Отделение воды на тверди и под твердию и Творение растительности... Приходится жалеть лишь об одном, что эти картины... занимают очень неудобное место, будучи размещены вдоль плоского и узкого потолка»³. Данная публикация сопровождалась общим снимком церковного интерьера, а также фотографиями фрагментов потолочной росписи — композиций с 1-м и 4-м «Днями творения» (ил. 3, 4)⁴.

По завершении потолочной декорации Харламов начал готовиться к росписи стен. Как и на потолке, на стенах трапезной должны были быть размещены картины ветхозаветного содержания. Докладывая И. И. Толстому о ходе работ и своих планах, художник писал следующее: «На август предстоит: „Крест начертан“, „Моисей“ — картина 4-арш[инная]; „Авраам — встр[еча] 3[-х] стран[ников] картина 4-арш[инная], „Потоп“ — 4 арш[ина] = 4 карт[ины] по 16 квадр[атных] арш[ин]. Кроме сего, 16 одноличных поколенных фигур в натуральную величину и 14-ть Праотцов на железе почти в натуральную величину»⁵.

¹ Во главе Императорской Академии художеств. С. 474. В Киеве в боковых нефях Владимирского собора «Дни творения» писали украинские художники П. А. Сведомский и В. А. Когарбинский.

² Из отчета художника Владимирскому братству Александра Невского (ГАВО (Государственный архив Владимирской области). Ф. 534. Оп. 1. Ед. хр. 3) известно, что в процессе своей первой монументальной работы Харламов советовался с профессорами Академии художеств и своими друзьями-сокурсниками: И. Е. Репиным, В. Е. Маковским и А. П. Соколовым. В одном из писем Георгиевскому он упоминает об этом: «Послал Вам... фотографии. Посмотрите и пришлите назад. Оставить Вам такие маленькие и неважные снимки — совестно. Послал в Питер графу и приятелям, мнения собираю» (ОР ГРМ. Ф. 122. Ед. хр. 135. Л. 6—6 об.).

³ Георгиевский В. Т. Школа иконописания в селе Холуе Владимирской губернии. С. 864.

⁴ Там же.

⁵ Во главе Императорской Академии художеств. С. 485.



*Ил. 3. Н. Н. Харламов.
Первый день творения.
Фотография росписи потолка*

*Ил. 4. Н. Н. Харламов.
Четвертый день творения.
Фотография росписи потолка*





Ил. 5. Трапезная Никольской церкви. Конец XIX века. Фотография

Одноличные поколенные фигуры, как мы можем сейчас судить по фотографии интерьера трапезной, опубликованной В. Т. Георгиевским (ил. 5), Харламов разместил на склонах восьми широких арок, связывающих трапезную с боковыми галереями. Что же касается упомянутых в письме протцев, то их изображения стали частью многофигурного Деисуса, развернутого художником над арочными проходами южной, северной и восточной стен рассматриваемого помещения. Помимо протцев, в чин предстоящих Христу святых (изображения главных персонажей Деисуса: Христа, Богородицы и Иоанна Предтечи — были расположены на центральной оси архитектурного пространства над аркой восточной стены при входе в наос церкви) входили, по всей видимости, изображения родоначальников 12 колен Израилевых и библейских пророков. Иконы с их образами (в общей сложности 50 персонажей — художник называет их «ветхозаветными старцами»; см. выше) могли быть исполнены не самим Харламовым, а его учениками.

О характере сотрудничества художника со своими помощниками мы можем составить представление из краткого описания процесса художественных работ, сделанного Георгиевским. Воспитанники Харламова, по словам ученого, работали в главном объеме храма и в приделах. Свои композиции они создавали по рисункам и эскизам учителя. «Все картины и одноличные изображения составлены были предварительно самим художником Харламовым, а также и мотивы для орнаментальной уборки всего храма и картин — на основании византийских и древнерусских иконографических источников»¹.

¹ Георгиевский В. Т. Школа иконописания в селе Холуе Владимирской губернии. С. 861—862.

О программе росписи четверика и содержании созданных холоуянами композиций Георгиевский сообщает следующее: «В средней части храма, на восточной стене крестового свода, учениками были написаны: „Господь в Силах“ (на слова церковного пения: „Господи сил, с нами буди“) и 3 картины на северной, южной и западной стенах, на слова: „Хвалите Бога во Святых Его“»¹.

Важно отметить, что здесь речь идет не о двух, а только об одном песнопении. Оно было создано византийскими гимнографами на основе текста 150-го псалма царя Давида. Время исполнения его приходится на будние дни Великого поста. Начинается славословие восклицаниями: «Хвалите Бога во святых Его, хвалите Его во утверждение силы Его; Хвалите Его в силах Его...» Во время исполнения строчки псалма перемежаются молитвенными прошениями, определившими название песнопения «Господи Сил с нами буди»: «Господи сил, с нами буди, иного бо разве Тебе помощника в скорбех не имамы: Господи сил, помилуй нас». В данном случае молящиеся и прославляют Бога, и просят Его о заступничестве. В контексте литургического действия песнопение было призвано как воодушевлять верующих, так и напоминать им о великом милосердии Всевышнего.

О постоянном участии небесного Владыки в жизни каждого отдельного христианина, как и всей апостольской церкви в целом, в разработанной Харламовым композиции должна была напоминать надпись на церковнославянском языке, воспроизведенная на страницах раскрытого и удерживаемого Господом Евангелия: «*се, азъ съ ка́мнѣ емь во всѣ дни до скончаниа вѣка*».

Этот фрагмент текста является напоминанием о «великом поручении», которое было дано Христом апостолам по воскресении в Галилее: «...идите, научите все народы, крестя их во имя Отца и Сына и Святаго Духа, уча их соблюдать все, что Я повелел вам» (Мф. 28: 19–20). В христианской традиции данное поручение всегда рассматривалось как идейная основа миссионерской деятельности апостолов — как призыв к приобщению к истинной вере представителей самых разных стран и национальностей.

Главными исполнителями молитвенного пения «Господи сил, с нами буди» у Харламова являются бесплотные силы. В соответствии с составом небесной иерархии, известной по сочинению ученика апостола Павла епископа Афинского Дионисия Ареопагита, в прославлении Бога Вседержителя традиционно участвуют три ангельских лика. Каждый из ликов состоит из трех чинов. Учитывая это положение, при разработке композиции, занимающей в церковном интерьере четыре склона сомкнутого свода, Харламов разместил на восточном лепестке конструкции над иконостасом, помимо изображения самого Господа, представляющего в данном случае одновременно и Первую, и Вторую Божественные ипостаси, ангелов двух первых ликов. Его Пантократор пребывает в окружении шестикрылых Херувимов, восседает на ог-

¹ Георгиевский В. Т. Школа иконописания в селе Холоуе Владимирской губернии. С. 861–862.

ненных Серафимах и опирается ногами на многоочитых (глаза располагаются на крыльях безликих существ) Престолов — первый лик¹.

Светлоликие белокрылые ангелы, стоящие по сторонам от сформированной крыльями херувимов мандорлы, являют собой образы небесных сил второго лика — Господств, Сил и Властей. Рядом с ними на первом плане композиции Харламов разместил ростовые изображения архангелов Михаила и Гавриила (третий ангельский лик) и фигуры главных молителей за род человеческий — Богоматери и Иоанна Предтечи. Изображения других представителей третьего ангельского лика, участвующих в небесном песнопении, — Начал, архангелов: Рафаила, Уриила, Селафиила, Иегудиила и Варахиила, а также неисчислимых ангелов и ангелов-хранителей, — заполняли в росписи свода, скорее всего, поверхности южного, западного и северного склонов, однако об их количестве и внешнем облике мы в настоящее время можем только догадываться — у В. Т. Георгиевского эти участки харламовской композиции не описаны.

Размещение в самой верхней части церковного интерьера композиций, созданных на материале псалтырного текста, было для рассматриваемого времени явлением совершенно новым и оригинальным. При такой организации церковного пространства участники церковного богослужения, наряду с воспроизведенными на склонах сводчатой конструкции небесными чинами и святыми подвижниками, также становились исполнителями великой похвалы Всемогущему Богу. Торжественное молитвенное пение, по замыслу Харламова, должно было объединять мир горний — мир ангелов с миром дольным — с людьми, пребывающими на земле и пока только мечтающими о соединении с Создателем. Всеобщая многоликая похвала Творцу жизни и всего сущего являлась главной темой и лейтмотивом живописного ансамбля. Участниками великого предстояния, в соответствии с общей концепцией храмовой декорации, были и многочисленные святые, изображенные на стенах и сводах церкви, и персонажи иконостасных чинов.

Разработанный и исполненный Харламовым эскиз главной композиции свода четверика «Господь в Силах» по инициативе И. И. Толстого демонстрировался в 1896 года на Нижегородской ярмарке (ил. 6). В каталог масштабной устроенной по этому поводу выставки была включена фототипия с этого картона². Благодаря этому снимку удастся составить представление как об иконографических составляющих утраченного ныне настенного изображения, так и о стилистических особенностях сцен верхней зоны росписи тейковской церкви в целом.

¹ Престолы Харламова выглядят очень необычно. Художник придал им подковообразную форму и наделил большим числом глаз, что в средневековом искусстве считалось отличительной иконографической особенностью херувимов.

² Обзор выставки картин в Москве. 1896 год. М.: Типо-лит. О. И. Лашкевич, 1896. 4 с.



Ил. 6. Н. Н. Харламов. Господь сил. Фототипия К. Фишера. 1896

Общее художественное решение созданной Харламовым композиции во многом созвучно настенным изображениям Владимирского собора в Киеве (роспись 1885–1896 годов). Как и в купольной фреске В. М. Васнецова, фоном фигуры Вседержителя служит здесь ночное усеянное звездами небо. Пластическое решение крылатых херувимов, серафимов и престолов, представленных в разнообразных ракурсах и разворотах, опять же является отражением васнецовской эстетики, ориентированной не столько на петербургский академизм, сколько на художественный язык и образность нового большого европейского стиля ар-нуво. Отталкиваясь от этих наблюдений, мы можем заключить, что «новое» в контексте художественной выразительности и стилевой ориентации заметно превосходит у Харламова «традиционное», соотносимое мастерами церковной живописи с искусством Древней Руси и Византии.

К узнаваемым изобразительным элементам, напоминающим о средневековой иконографии и генетической связи харламовского Господа в силах с древнерусскими Спасами в силах (помимо фронтальности, позы и благословляющего жеста Вседержителя), относятся в тейковской композиции лишь обозначающие Божественную и человеческую природу Христа условные изображения неба и земли. Символом неба служит формирующее кольцо мандорлы венка из крыльев и ликов херувимов; символом земли — прямоугольник с вогнутыми краями (в иконах всегда красного цвета). В углах прямоугольника, в соответствии с византийской традицией, художник воспроизвел условные образы четырех евангелистов — орла, ангела, быка и льва. Не прибегая к прямому цитированию известных средневековых образцов,



*Ил. 7. Н. Н. Харламов. Христос во славе. Мозаика в конхе алтаря
собора Воскресения Христова (Спаса на Крови) в Санкт-Петербурге*

Харламов в данном случае очень корректно и ненавязчиво сумел напомнить зрителю как об истоках национальной художественной культуры, так и о глубокой генетической связи нового церковного искусства с искусством канувшей в Лету великой православной империи. Несколькими годами позже, уже работая над картонами для петербургского собора Спаса на Крови, он вернется к своим тейковским иконографическим наработкам и использует сочиненный им для Никольской церкви извод в алтарном мозаичном панно «Христос во славе»¹ (ил. 7).

Помимо росписи сводов в наосе храма, учениками Холуйской иконописной школы были исполнены две живописные композиции, посвященные небесному покровителю тейковской церкви святителю Николаю Чудотворцу. Южную стену четверика украсила разработанная Харламовым композиция «Тайная милостыня», северную — многофигурная сцена, иллюстрирующая рассказ о спасении святым Николаем трех невинно осужденных². О том, какие изображения украшали стены приделов Никольской церкви, сведений не имеется. В. Т. Георгиевским эта часть живописного ансамбля не описана.

Тейковский успешно выполненный подряд принес Холуйской школе небывалую ранее известность. В 1896 году на Всероссийской художественно-промышленной выставке в Нижнем Новгороде ее директор «За хорошую постановку художественного образования» был награжден спе-

¹ Кулькова Н. В. Мозаики по картонам Н. Н. Харламова в интерьере петербургского храма Спаса на крови // Месмахеровские чтения — 2023. СПб.: СПГХПА им. А. Л. Штиглица, 2023. С. 21—27.

² Георгиевский В. Т. Школа иконописания в селе Холуе Владимирской губернии. С. 864.

циальным дипломом¹. А через два года после указанного события Харламову было предложено возглавить декоративно-религиозный отдел при художественном училище барона Штиглица в Санкт-Петербурге. Менять место жительства и род своей деятельности художник, однако, категорически отказался. «По тщательному обсуждению этого предложения очень лестного и заманчивого, — писал он члену совета Императорской Академии художеств, академику живописи М. П. Боткину, очень рассчитывавшему на согласие Харламова, — по рассмотрении работ учеников центр. Учил. Штиглица, а также принимая в соображение отсутствие преемника, кому я мог бы передать холуйскую школу и сознавая ограниченность своих способностей, долгом почитаю с искреннею благодарностью отказаться от предложения Вашего»². Чопорность и казенный дух Петербурга мастеру были не близки. Он охотно принимал заказы на оформление столичных храмов, сохранял связи и вел активную переписку с людьми, с мнением которых всегда считался, но терять связь с землей, которая давала ему силы, наполняла душу светом и делала его русским художником, не хотел. Для петербургских друзей и чиновников от Академии художеств он так и остался художником из Тименки.

ЛИТЕРАТУРА

1. Во главе Императорской Академии художеств. Граф Толстой и его корреспонденты. 1889—1898 / Отв. ред. Р. Ш. Ганелин. М.: Индрик, 2009. 941 с.
2. *Георгиевский В. Т.* Школа иконописания в селе Холуе Владимирской губернии // Искусство и художественная промышленность. 1899. № 11. С. 851—866.
3. *Кулькова Н. В.* Мозаики по картонам Н. Н. Харламова в интерьере петербургского храма Спаса на крови // Месмахеровские чтения — 2023. СПб.: СПГХПА им. А. Л. Штиглица, 2023. С. 21—27.
4. О храме. Приход Свято-Никольского собора города Тейково Ивановской области. URL: <https://teykovo.cerkov.ru/main-page/?ysclid=lvznnpbocl394907982> (дата обращения: 02.09.2023).
5. Обзор выставки картин в Москве. 1896 год. М.: Типо-лит. О. И. Лашкевич, 1896. 4 с.
6. *Печкин М. Б.* Холуйское художественное училище имени Н. Н. Харламова. М.: Формула цвета, 2003. 29 с.
7. *Тарасов О. Ю.* Икона и благочестие. Очерки иконного дела в императорской России. М.: Прогресс-культура, Традиция. 1995. 495 с.
8. *Черёмушкин И. Ю., Карева Г. А.* Из переписки художника Р. Ф. Виноградова с ростовским мещанином М. А. Хлебниковым // История и культура Ростовской земли. 2005: Материалы научной конференции 9—11 ноября 2005 г. Ростов: Гос. музей-заповедник «Ростовский кремль», 2006. С. 154—173.

¹ ГАВО. Ф. 534. Оп. 1. Ед. хр. 3. Отчет Холуйской школы иконописания Владимирскому Братству Святого Александра Невского за 1897—1898 годы.

² ОР ИРЛИ РАН (Отдел рукописей Института русской литературы Российской академии наук). Ф. 365. Оп. 1. Ед. хр. 62. Л. 1.

Аннотация

Статья ориентирована на отражение деятельности Н. Н. Харламова в области церковной живописи и изучение художественного наследия мастера. Освещает историю работы художника над росписью Никольской церкви города Тейково. Предметом стилистического и иконографического анализа являются утраченные ныне росписи потолка церкви и иконы в иконостасе. Проблематика данного труда определяется как выявлением влияния средневековых художественных традиций на творчество мастера, так и уяснением того нового, что было привнесено Харламовым в церковную иконографию и русское монументальное искусство эпохи модерна. Работа построена на анализе письменных источников, не публиковавшихся ранее архивных документов и фотоматериалов.

Abstract

The article discusses the activities of Nikolai Kharlamov in the field of church painting, studies the artistic heritage of the master and highlights the history of the artist's work for the painting of Saint Nicholas Church in Teikovo. The subject of stylistic and iconographic analysis is the lost ceiling paintings of the church and the icons in the iconostasis. The range of aspects examined in this work is determined by both the identification of the medieval artistic traditions' influence on the work of the master, and by the clarification of the Kharlamov's novelty introduced into church iconography and Russian monumental art of the Art Nouveau. The work is based on the analysis of written sources, previously unpublished archival documents, and photographic materials.

- ✓ *Ключевые слова:* Российская империя, Никольский собор города Тейково, Холуйская иконописная школа, роспись стен, иконы Холуя, русско-византийский стиль, модерн, художник Николай Харламов.
- ✓ *Keywords:* Russian Empire, Saint Nicholas Cathedral in Teikovo, Kholuy Icon Painting School, mural painting, icons of Kholuy, Russian-Byzantine style, Art Nouveau style, artist Nikolai Kharlamov.

№ 2 / 2024

**ЮБИЛЕИ.
ПАМЯТНЫЕ
ДАТЫ**

К 150-летию
со дня рождения
Н. К. Рериха

УДК
7.071.1

Творчество ученицы Школы Рериха и Зубовского института Н. С. Войтинской в контексте развития отечественного искусства и искусствознания первой половины XX века

ЛЯШЕНКО СВЕТЛАНА ВЛАДИМИРОВНА

Кандидат искусствоведения, научный сотрудник, Центр культурных и научных проектов «АРС» (Санкт-Петербург, Россия)

LYASHENKO SVETLANA V.

PhD (History of Art), Researcher, Scientific and Cultural Center „ARS“ (Saint Petersburg, Russia)

E-mail: academy1757@gmail.com

МЕЛЬНИКОВ ВЛАДИМИР ЛЕОНИДОВИЧ

Кандидат культурологии, генеральный директор, Центр культурных и научных проектов «АРС» (Санкт-Петербург, Россия)

MELNIKOV VLADIMIR L.

PhD (Culturology), Director-General, Scientific and Cultural Center „ARS“ (Saint Petersburg, Russia)

E-mail: msssm9@yandex.ru

Я смотрю судьбе в глаза в упор.

Е. Ю. Кузьмина-Караваева. Руфь. Петроград. 1916

Двадцать лет назад при непосредственном участии одного из авторов данной статьи в Санкт-Петербургский государственный Музей-институт семьи Рерихов (далее — СПбГМИСР) от Ады Львовны Левидовой (1914—2012) поступили художественные произведения и материалы, связанные с жизнью и творчеством ее матери, известной петербургской художницы-литографа, искусствоведа и переводчика Надежды Савельевны Войтинской (1886—1965) (ил. 2—4, 6).

Поскольку известно, что в 1920—1930-е годы Н. С. Войтинская сначала училась, а потом преподавала в Российском институте истории искусств (далее — РИИИ)¹, данное исследование уместно представить на страницах «Временника Зубовского института».

¹ В 1912—1920 годах Институт истории искусств; в 1920—1924 годах Российский институт истории искусств; в 1924—1931 годах Государственный институт истории искусств; с 1992 года, после полосы смены наименований, вновь Российский институт истории искусств.



Ил. 1. Мемориальная доска при входе в Российский институт истории искусств. Санкт-Петербург, Исаакиевская площадь, д. 5. 2023

В полученном СПбГМИСР архиве Н. С. Войтинской выявлены ранее неизвестные исторические документы, имеющие отношение к Рисовальной школе Императорского общества поощрения художеств (далее — ИОПХ), которой 12 лет руководил известный петербургский художник, с 1909 года академик Императорской академии художеств Николай Константинович Рерих (1874—1947), что и определило интерес этого учреждения культуры к наследию художницы. Попутно отметим, что имя Н. К. Рериха также не чуждо «Временнику Зубовского института», поскольку на известной мемориальной доске при входе в РИИИ его имя присутствует среди 64 имен тех, кто «бывал и работал» в этом доме, ставшем, «благодаря В. П. Зубову», «центром искусствознания» (ил. 1).

В целом структура дарения А. Д. Левидовой в СПбГМИСР, систематизированная В. Л. Мельниковым в 2002—2009 годах¹, следующая.

1. Живопись и графика (включая литографии) Н. С. Войтинской 1906—1917 годов.

2. Подборка открыток, репродукций и фотоснимков художественных произведений из архива Н. С. Войтинской (в основном конца XIX — начала XX века).

¹ Мельников В. Л. Неизвестные документы Надежды Савельевны Войтинской (1886—1965) // Рериховское наследие: Труды Международной научно-практической конференции. Т. VI: 150 лет школе выдающегося петербургского педагога-просветителя К. И. Мая; Проблемы сохранения культурного наследия в чрезвычайных ситуациях. СПб.: Рериховский центр СПбГУ, 2008. С. 397—401.

3. Литературные работы Н. С. Войтинской в рукописях: повести, доклады, искусствоведческие исследования, публицистика, переводы с белорусского, украинского, немецкого, польского, венгерского, персидского и других языков (1924–1950-е); среди работ есть те, что были созданы в период работы в РИИИ, в том числе «О марксистском понимании изобразительного искусства» (доклад, прочитанный в Государственном институте истории искусств в 1924/25 учебном году), «Спартак» (1932), «Кровь и уголь» (1932), «Рафаэль» (1933), «Синие куртки» (без даты), «Коммунистический манифест» (глава «Зимняя сказка», без даты), «Маркс и Гейне» (глава «Германия — зимняя сказка», без даты) и некоторые другие.

4. Письма и другие документы Н. С. Войтинской (в том числе периода учебы и работы в РИИИ), включая фрагмент переписки Н. С. Войтинской и С. И. Бодуэн-де-Куртене 1916–1926 годов, «Отчетный вечер Н. С. Войтинской» (протокол «3-го заседания секции переводчиков» 10 ноября 1944 года) и другие материалы.

5. Фотодокументы, в том числе периода работы в РИИИ: фотографии «Н. С. Войтинская на 2-й Советской ул., д. 14, кв. 15», «Рабочий стол Н. С. Войтинской в квартире на 2-й Советской ул., д. 14» (1933) и ряд других.

6. Фотокопии живописи и графики Н. С. Войтинской, в том числе литографий из серии портретов для журнала «Аполлон» 1909 года (среди них портреты С. А. Ауслендера, А. Н. Бенуа, М. А. Волошина, А. Л. Волынского (Флексера), З. Н. Гиппиус, Н. С. Гумилёва, М. В. Добужинского, М. А. Кузмина, К. И. Чуковского и других), отдельных портретов Е. Ю. Пиленко (Кузьминой-Караваевой), В. Д. Семёновой-Тян-Шанской и литографированных портретов самой Н. С. Войтинской, выполненных в 1906–1908 годах в Берлине ее учителем Вилли Шварцем.

7. Аудио- и видеоматериалы, в том числе запись документального фильма о Н. С. Войтинской режиссера А. Ильина по сценарию В. Шубина под названием «Знакомьтесь: Надежда Войтинская» (1988)¹.

8. Биографические материалы о Н. С. Войтинской 1944–2000 годов, включая отзывы о ее переводах, стенограмму «Вечера памяти художника Н. С. Войтинской (1886–1965)» в Ленинградском отделении Союза советских художников 3 марта 1977 года, афиши выставок и публикации о творчестве Н. С. Войтинской.

9. Биографические материалы о двоюродном брате Н. С. Войтинской, поэте Лазаре Васильевиче (Вульфовиче) Бермане (1894–1980).

10. Мемориальные предметы Н. С. Войтинской, включая такие редкости, как «Слепок стопы Н. С. Войтинской, выполненный одним из ее поклонников в начале XX в.», «Флёрдоранж Н. С. Войтинской» — свадебный венок

¹ Сценарий этого фильма хранится в Отделе рукописей Российской национальной библиотеки (далее — ОР РНБ). Ф. 1156. Оп. 2. Ед. хр. 36. 9 л.

из проволоки, ткани и воска, датированный 1914 годом, «Шляпка Н. С. Войтинской с цветком» из крашеной соломки, нити, плюша и крепдешина производства ленинградской фабрики имени Самойловой 1940-х годов, и другие.

Этот дар стал основой выставки, открытой в СПбГМИСР в 2009 году в преддверии 170-летнего юбилея Рисовальной школы ИОПХ¹. Известно, что в начале XX века Н. С. Войтинская являлась ученицей Рисовальной школы ИОПХ, хотя проучилась в ней относительно недолго — не более двух лет². Это учебное заведение, одно из старейших в России, сменило за долгую историю своего существования несколько названий: Рисовальная школа для вольноприходящих, Школа Императорского общества поощрения художников, Школа Соцвоса ЛООНО, Художественно-педагогический техникум, Художественное училище имени В. А. Серова, Художественное училище имени Н. К. Рериха³.

Началом ее активного развития стал 1857 год, когда Рисовальная школа для вольноприходящих была принята в ведение Общества поощрения художников, именовавшегося в 1882—1917 годах Императорским обществом поощрения художеств; с 1917 — Всероссийским обществом поощрения художеств.

В 1905 году Н. К. Рерих принял предложение возглавить Рисовальную школу ИОПХ. Он занимал пост директора с 1906 по 1917 год; на этом посту осуществил ряд преобразований, которые коснулись как организации школьной жизни, так и программ обучения. Увеличилось число женских классов, был устроен женский этюдный класс. Были введены специальные классы: рисования с животных (руководитель А. А. Рылов), съемки с натуры (занятия проходили в Художественно-промышленном музее, руководитель В. А. Щуко), графического искусства (руководитель И. Я. Билибин), рисования живых цветов и стилизации (руководитель А. Э. Линдеман). Были

¹ Н. К. Рерих и художники Императорского Общества поощрения художеств. Надежда Войтинская: Работы 1910—1920-х годов: Выставка / Идея проекта: В. Л. Мельников; отв. ред.: А. А. Бондаренко; сост.: В. А. Шуршина, М. В. Раян, М. Н. Чеснокова. СПб.: СПбГМИСР, 2009.

² О занятиях в Рисовальной школе ИОПХ известно со слов дочери художницы А. Л. Левидовой (*Левидова А. Л.* Воспоминания о Н. С. Войтинской // Петербургский Рериховский сборник. Вып. IV. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2001. С. 262). О том же художница рассказывала искусствоведа, научному сотруднику ГРМ Алле Степановне Сыговой незадолго до смерти (см.: *Сытова А. С.* Забытое имя // Огонек. М., 1987. 26 сент. — 3 окт. № 39 (3140). С. 24. Вкладыш с ил. между с. 24 и 25). В автобиографиях Н. С. Войтинской 1925 и 1929 годов про Школу ИОПХ, к сожалению, нет ни слова. Вероятно, накануне ликвидации Всероссийского Общества поощрения художеств в 1929 году художница по политическим мотивам избегала упоминать этот факт в своем прошлом. См.: ОР РНБ. Ф. 1156 («Н. С. Войтинская»). Оп. 1. Ед. хр. 1 и 2.

³ См.: *Макаренко Н. Е.* Школа Императорского Общества поощрения художеств: [75 лет]. 1839—1914: Очерк, составленный по поручению Комитета ИОПХ. Пг.: Тип. «Якорь», 1914; Художественное училище имени Николая Рериха: Страницы истории / [Авт.-сост.: Э. М. Романовская]. СПб.: Лань, 2001.

открыты медальерный класс (руководитель Г. И. Малышев) и класс обсуждения эскизов, в котором занятия вел сам Н. К. Рерих и приглашенный им И. Ф. Ционглинский. В начале 1909/10 учебного года в Рисовальной школе открылась иконописная мастерская. К 1910 году сформировалась и начала функционировать в школе литографско-граверная мастерская под руководством художников Э. А. Кюрта, Н. Н. Герардова и В. В. Матэ. В годы Первой мировой войны продолжали открываться новые мастерские, такие как обойная, архитектурная (руководили В. А. Щуко и младший брат Николая Константиновича Б. К. Рерих), педагогический класс.

По воспоминаниям А. А. Рылова, приглашенного Н. К. Рерихом к сотрудничеству, «Школа не стояла на месте, каждый год открывались новые классы или новые художественно-промышленные мастерские, увеличивался состав преподавателей приглашением выдающихся художников»¹.

На выставке в СПбГМИСР, идею которой предложил один из авторов данной статьи в 2008 году, были представлены работы преподавателей и учеников Школы ИОПХ, которые отличаются стилистическим, тематическим и даже колористическим единством. Это позволило напомнить, что в Школе Рериха (как называли Рисовальную школу ИОПХ в то время даже члены дома Романовых) был выработан особый узнаваемый художественный язык, свойственный творчеству художников, в разное время обучавшихся здесь. Одна из задач выставки состояла в том, чтобы продемонстрировать, как выражается этот язык в творчестве Н. С. Войтинской. И об этом мы вновь хотим напомнить данной статьей в год 150-летия академика Н. К. Рериха.

Творческая биография Н. С. Войтинской интересна и разнообразна. Как точно заметили А. А. и С. А. Троицкие², Надежда Савельевна словно прожила не одну, а три творческие жизни. Каждый период ее деятельности не был продолжением предыдущего, но представлял собой новую страницу жизни.

С Николаем Рерихом ее объединяет не столько кратковременное обучение в Рисовальной школе ИОПХ под его началом и совместное участие в ряде художественных акций в дальнейшем, сколько страстное увлечение стилистикой древнерусского искусства, встраивание его приемов в актуальные формы живописи, обращение к народному и поэтическому символизму. На лицо близость к тем страницам творческих достижений начала XX века, где встречаются идеи и образы, вербально проявленные в наследии поэтов из круга Николая Рериха — Александра Блока, Валерия Брюсова, Максимилиана Волошина, Сергея Городецкого, Николая Гумилёва, Николая Клюева. Наиболее полно это творческое родство Н. С. Войтинской и Н. К. Рериха проявилось уже в послереволюционный период, когда художница оставила

¹ Рылов А. А. Воспоминания. 4-е изд. Л.: Художник РСФСР, 1977. С. 149.

² Троицкий С. А., Троицкая А. А. Три жизни Н. С. Войтинской // Философия и культура. 2016. № 6. С. 824–833.

изобразительное искусство, став переводчицей, публицистом и философом. Н. К. Рерих также тяготел к философской публицистике; в 1920–1940-е годы вышло более десяти книг его статей, написаны тысячи искусствоведческих эссе и «листов дневника художника». Неслучайно в семейной переписке Н. С. Войтинской 1920-х годов искусство Н. К. Рериха характеризуется позитивными эпитетами¹. Не одна Надежда Савельевна знала и ценила наследие художника. Вся ее семья демонстрировала заинтересованное и уважительное отношение к Н. К. Рериху.

В 1929 году увидел свет путеводитель по музеям Ленинграда, авторами которого явились Б. П. Брюллов² и Н. С. Войтинская. Совершенно осознанно в этом издании Надежда Савельевна делает акцент на хорошо ей знакомом Музее Общества поощрения художеств, завершая ценный музееведческий обзор отдельной главой о нем. Авторы книги, конечно, понимали, что и бывший Музей ИОПХ, и само Общество уже находятся в процессе ликвидации, которая состоялась в 1929 году. Но они решились дать достойное место этому очагу культуры на страницах своего труда, подчеркнув все то, что по-прежнему объединяло их со Школой Рериха.

Со знанием дела Б. П. Брюллов и Н. С. Войтинская пишут: *«В былые времена материал этого музея был подобран и расположен по принципу эпох и стран или же по принципу стиля, причём ни тот, ни другой не были строго выдержаны. В настоящее время незаконченный ещё музей строится по-новому и весьма любопытному принципу, имеющему огромное значение для всякого интересующегося художественными вопросами, а тем более для художника-производственника»*³.

Далее те, кто знаком с рериховской концепцией реформирования Рисовальной школы ИОПХ в Свободную Академию⁴, могут прочесть много со-

¹ Например, в письме от 26 октября 1924 года к Надежде Савельевне ее невестка, жена брата В. С. Войтинского, Эмма Савельевна Войтинская (урожденная Шатхан; 1893–1968) пишет: «Мы были недавно на балете Дягилева, но не особенно удачно попали, и, в общем, нам обоим не особенно понравилось: очень много искусства, изящества, но нет естественного слияния движущегося тела с музыкой, нет музыки в танцующем теле, нет естественной необходимости в каждом отдельном движении. Притом, красиво и нарядно на сцене, прекрасные декорации Рериха, прекрасные костюмы» (ОР РНБ. Ф. 1156. Оп. 1. Ед. хр. 588. Л. 7 об. — 8).

² Борис Павлович Брюллов (1882–1940) — историк искусства, краевед, один из организаторов экскурсионного дела в Петербурге—Петрограде—Ленинграде. Внук архитектора А. П. Брюллова (1798–1877). В 1908 году окончил историко-филологический факультет Петербургского университета, ученик профессора И. М. Гревса. В 1902–1925 годах занимался организацией художественных экскурсий по Эрмитажу, Русскому музею, Музею Академии художеств.

³ Брюллов Б. П., Войтинская Н. С. По пути в музей. [Л.]: Изд-во «Красная газета», 1929. С. 96–97.

⁴ Рерих Н. К. Свободная Академия // Н. К. Рерих. 1917–1919: Материалы к биографии / Отв. ред. А. П. Соболев. СПб.: Коста, 2008. С. 216–225.

звучного с идеями Н. К. Рериха, который главной задачей своей школы считал воспитание художественного вкуса учащихся, поддержку их творческой самобытности, широкое распространение искусства в повседневной жизни. Выступая 31 декабря 1917 года на заседании комиссии, созванной и избранной Комитетом Всероссийского общества поощрения художеств для рассмотрения проекта Свободной Академии, Н. К. Рерих говорил: *«Будем мыслить явно, громко, ибо в наших исканиях и достижениях всё должно быть гласно и едино, как едино в своём многообразии подлинное искусство»*¹.

Б. П. Брюллов и Н. С. Войтинская не понаслышке знали о том, как из Рисовальной школы ИОПХ выросла подлинно народная, внесловная Школа Рериха. Далее в своей книге они пишут: *«В настоящее время, после Революции, когда все вопросы искусства подверглись коренному пересмотру, особенно остро стал вопрос о роли искусства в повседневной жизни масс. Мы слишком давно привыкли делить искусство на высшее и низшее. В XVIII веке, в силу условий всей жизни, были выделены и вознесены на вершину „три знатнейшие искусства“: живопись, скульптура и архитектура. Искусства, оформлявшие утварь, одежду, мебель, оружие и вообще все предметы быта, стали называться прикладным искусством. Такое деление, конечно, в корне неправильно. В искусстве нет высшего и низшего, а есть хорошее и плохое. Самое название „прикладное искусство“ основано на недоразумении, так как нет существенной разницы между миниатюрой, или портретом, написанным на слоновой кости и вставленным в медальон, и такой же миниатюрой, написанной на фарфоровой чашке. И то и другое есть живопись. Статуэтка остаётся скульптурой, высечена ли она в мраморе, или сделана из хрупкого фарфора. Различие между ними сводится к технике производства и только отчасти к способу их применения в жизни. Весьма нередки случаи, что высокое мастерство изымает предмет, к которому оно применено, из бытового обихода, делая его непригодным для практического применения и превращая в предмет любования, то есть в вещь станковую. Поэтому невозможно провести твёрдую границу между станковым искусством и так называемым прикладным. Приходится искать других оснований для деления искусства и для изучения предметов художественного обихода. Одним из таких оснований является изучение самой художественной техники. Вот по этому-то принципу и стремятся организовать новый музей Общества поощрения художеств. <...> Музей этот только ещё разворачивает свою деятельность и пока ещё осторожно нащупывает новые пути музейной экспозиции»*².

Есть люди, похожие на облака, которые плывут по небу, подчиняясь ветру. Есть люди, подобные ветру, который, наталкиваясь на препятствия, меняет

¹ ЦГИА СПб. Ф. 448 («Всероссийское Общество поощрения художеств»). Оп. 1. Д. 1750 а. Л. 55. Машинопись. Автограф Н. К. Рериха.

² Брюллов Б. П., Войтинская Н. С. По пути в музей. С. 97–98.

лишь направление, но не внутреннюю сущность. К последним принадлежит и Надежда Войтинская. Неслучайно эпиграфом и к выставке, и к данной публикации мы выбрали строку из стихотворного сборника «Руфь» (Петроград, 1916)¹ близкой подруги художницы Е. Ю. Кузьминой-Каравасовой²: «Я смотрю судьбе в глаза в упор». Надежда Войтинская, эта хрупкая, очаровательная женщина, смотрящая на нас со старинных фотографий, обладала сильным и цельным характером, который не позволял ей идти на компромиссы ни в жизни, ни в творчестве³.

Огромную помощь в атрибуции полученного архива Н. С. Войтинской оказала доктор исторических наук О. Б. Вахромеева. Дополненное архивом Н. С. Войтинской в Отделе рукописей Российской национальной библиотеки (далее — ОР РНБ), коллекцией ее предметов в Государственном музее истории Санкт-Петербурга (далее — ГМИ СПб), собрание документов в СПбГМИСР составляет базу для дальнейших биографических исследований. Благодаря публикациям В. Воинова (1923), А. Сытовой (1967, 1974, 1980), В. Воропанова (1976), Г. Черненко (1977)⁴, А. Гонтаренко (1985), В. Шубина (1987), Н. Аумова (1989), В. Лукницкой (1990), Л. Сидоровского (1992)⁵, З. Дичарова (1993), А. Рабинянц (2000), А. Левидовой (2001, 2013), С. Глезерова (2002), К. Кривошеиной (2004), В. Мельникова (2008), А. и С. Троицких (2014—2017) и некоторых других о Н. С. Войтинской можно говорить как о крупной художнице-мыслительнице.

Ранний период творчества Надежды Савельевны Войтинской совпал с Серебряным веком русской культуры. Ее, как и многих ее современников, волновали вопросы религиозно-философского характера. В круг общения Надежды Войтинской входили художники популярного в те годы объединения «Мир искусства», известные писатели и поэты, многие из которых оставили яркий след в культуре не только России, но и других стран мира, поскольку после 1917 года стали эмигрантами.

Родилась Надежда Войтинская 30 ноября (13 декабря по новому стилю) 1886 года в Санкт-Петербурге в семье профессора математики Петербургского Электротехнического института Савелия Иосифовича (Осиповича) Войтинского (1857—1918), автора многих учебных пособий по высшей математике, и «домашней учительницы» Валентины (Вильгельмины) Лаза-

¹ Кузьмина-Каравасова Е. Ю. Руфь: [Стихи]. Пг.: Тип. АО тип. дела, 1916.

² Елизавета Юрьевна Кузьмина-Каравасова (в девичестве Пиленко; во втором браке Скобцова; 1891—1945) — русская поэтесса, мемуаристка, публицистка, общественный деятель. С 16 марта 1932 года — монахиня Мария, известная как преподобномученица мать Мария (фр. Mère Marie). Участница французского Сопротивления.

³ Н. К. Рерих и художники Императорского Общества поощрения художеств... С. 2.

⁴ Черненко Г. Под монограммой «Н. В.» // Вечерний Ленинград. 1977. 30 июня. № 151. С. 3.

⁵ Сидоровский Л. Кто вы, «НВ»? // Смена. 1992. 26 марта. № 71. С. 2.

ровны (Лазаревны) Войтинской (1859–1929). 10 декабря 1893 года (в возрасте семи лет) ее крестили в Крестовоздвиженской Ямской церкви Санкт-Петербурга¹. Учиться Надежду родители отдали в престижную женскую гимназию Любови Степановны Таганцевой (1845–1914)², в которой преподавали лучшие педагоги того времени, «*которых тщательно отбирала сама директриса*»³. В 1903 году Надежда Войтинская с отличием окончила гимназию и «*за успехи в науках, согласно статье 30 Положения о женских гимназиях, получила право на золотую медаль*»⁴. В этом же году она поступила в состоящий при гимназии специальный класс, где «*оказала отличные успехи по Педагогике и Дидактике, Истории... <...> Педагогическим советом гимназии удостоена звания наставницы Истории*»⁵.

С детских лет Надежда Войтинская проявляла талант в рисовании. Еще во время учебы в гимназии делала успехи и брала уроки у художника Михаила Давидовича Берштейна (1875–1960), впоследствии известного педагога⁶. По воспоминаниям дочери художницы А. Л. Левидовой, учителя Таганцевской гимназии показали ее рисунки Валентину Александровичу Серову (1865–1911), «*который сказал, что девочка одарённая, ей нужно серьёзно учиться*»⁷. Кто-то из первых ее наставников посоветовал начинающей художнице поступить в Рисовальную школу ИОПХ, которая в те годы пользовалась большой популярностью у творческой молодежи. Однако учеба Надежды Войтинской в этом учебном заведении продлилась недолго. Вероятно, и до учебы в Рисовальной школе ИОПХ, и после нее художница продолжала обучение за границей: во Франции, в Италии и Швейцарии занималась живописью; в Берлине изучала искусство литографии в студии немецкого художника Вилли Шварца (Willi Schwarz), который высоко оценил талант ученицы. В 1906–1908 годах он сделал два ее ли-

¹ Так назывался этот храм до 1938 года, когда был закрыт. Ныне — Крестовоздвиженский казачий собор. Известен с 1718 года. Современное здание возведено в середине XIX века по проекту архитектора Егора Диммерта. В 1991 году возрожден. Тогда же митрополит Санкт-Петербургский и Ладожский Иоанн (Снычёв) благословил передачу храма казачьему приходу. Адрес: Санкт-Петербург, Лиговский пр., д. 126.

² Свою гимназию Л. С. Таганцева, сестра известного сенатора, члена Государственного совета, юриста Николая Степановича Таганцева (1843–1923), организовала в здании на Моховой улице на деньги, выигранные по лотерее. Став ее директрисой, она создала учебные программы на новых началах, придавая особое значение гуманитарным предметам, русской литературе и истории, тем самым пытаясь привить молодежи критическое отношение к действительности и принципам прав человека. Ее брат также выступал как попечитель гимназии.

³ Помелов В. Б. Судьба российско-бразильского психолога Е. В. Антиповой // Вестник Шадринского государственного педагогического университета. Шадринск, 2022. № 3 (55). С. 213.

⁴ ОР РНБ. Ф. 1156. Оп. 1. Ед. хр. 42. Л. 1.

⁵ ОР РНБ. Ф. 1156. Оп. 1. Ед. хр. 42. Л. 1.

⁶ В 1907–1916 годах он преподавал в организованной им частной художественной школе в Санкт-Петербурге—Петрограде.

⁷ Левидова А. Л. Воспоминания о Н. С. Войтинской. С. 262.

тографированных портрета¹, навсегда привив желание постигать внутренний мир человека через этот жанр изобразительного искусства. Надежда Войтинская запечатлена им вдохновенной, радующейся, счастливой. Спустя годы своей дочери она рассказывала, что Вилли Шварц просил ее руки, и сетовала, «*какую непоправимую ошибку она сделала, не приняв предложение своего учителя*»².

Вернувшись в родной город на Неве, художница демонстрировала новые методы работы в технике литографии: рисовала прямо на литографском камне, без предварительного наброска. У современников это вызывало удивление и даже восхищение. Одним из первых ею был выполнен литографированный портрет отца, профессора С. И. Войтинского³. Очень редко Надежда Войтинская свои литографии подкрашивала⁴, они были удивительны именно монохромной выразительностью. Она одинаково умело исполняла как персональные изображения, так и многофигурные композиции⁵.

Для истории женского художественного образования в России особую ценность представляют ее портреты современниц, активных участниц общественной жизни начала XX века. В 1907–1909 годах Надежда Войтинская четырежды с большой любовью запечатлела образ подруги — Елизаветы Пиленко⁶, дочери известного в те годы юриста и виноградаря Юрия

¹ См. их фотокопии в СПбГМИСР (НВ-247 и НВ-249) и ОР РНБ (Ф. 1156. Оп. 2. Ед. хр. 165. Л. 1, 2).

² Левидова А. Л. Воспоминания о Н. С. Войтинской. С. 263.

³ Бумага, литография. 45,9 × 33,5 см. Собрание Омского областного музея изобразительных искусств имени М. А. Врубеля (далее — ООМИИ). КП 5218. Инв. № Гр 1119.

⁴ Как в случае с одной пейзажной литографией, фотография которой сохранилась в СПбГМИСР, НВ-216.

⁵ Такова литография на бумаге «Три фигуры» из Вологодской областной картинной галереи (далее — ВОКГ). Изображение: 22,0 × 17,8 см. Лист: 26,7 × 18,8 см. КП ОФ-5081. Инв. № 4017-Г. Другой ее оттиск под названием «Японские мотивы» хранится в ОР РНБ. Ф. 1156. Оп. 1. Ед. хр. 271. 1 л.

⁶ Вот данные, что нам удалось собрать о четырех литографированных портретах Елизаветы Пиленко, выполненных на бумаге Надеждой Войтинской. **Первый** некоторые музейщики по ошибке считают незаконченным. Он известен в нескольких оттисках, среди которых отметим следующие: **1.** 22,5 × 19,5 см. Собрание ГМИ СПб. КП 120305. Инв. № I-A-4199 л. **2.** 22,4 × 19,6 см. Собрание ООМИИ. КП 5140. Инв. № Гр 1051. **3.** 22,5 × 19,8 см. Собрание Государственного музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина (далее — ГМИИ). КП 350668. Инв. № ГР-125312. **4.** 22,0 × 19,8 см. Собрание Государственного Эрмитажа (далее — ГЭ). КП ГЭ.2012-56995. Инв. № ЭРГ-34520. **5.** 18,3 × 21,0 см. Собрание ВОКГ. КП ОФ-4160. Инв. № 3260-Г. А. Л. Левидова датировала его 1907 годом, о чем свидетельствует ее надпись на обороте фотографии произведения из собрания СПбГМИСР (НВ-231). **Второй** портрет известен по фотографии в собрании СПбГМИСР (НВ-232). А. Л. Левидова датировала его 1908–1909 годами, о чем сделала надпись на обороте. **Третий** портрет с датой «1909 год» и надписью на лицевой стороне «*Е. Пиленко*» сохранился в собрании ГМИ СПб. 22,8 × 19,6 см. КП 295800. Инв. № I-A-4958 л. **Четвертый** портрет, датированный 1909 годом, хранится в собрании ГМИ СПб как «Портрет девушки». 22,8 × 19,6 см. КП 120310. Инв. № I-A-4204 л.

Дмитриевича Пиленко (1857—1906). Такое число попыток передать образ одного человека максимально для творчества Н. С. Войтинской, его можно объяснить лишь особенностями характера ее подруги, в котором многие современники усматривали, с одной стороны, молодую порывистость и неудержимую энергию, а с другой стороны, невероятное «присутствие». Подруги Лизы отмечали, что она была как сгусток энергии, вовлекая ею все и всех вокруг. Она никогда «не могла сидеть спокойно». Все время в движении, в вихре, в действии¹. А. С. Сытова считала, что «*модель не давалась художнице, и, недовольная своей работой, она настойчиво возвращалась к ней*». По ее мнению, портреты чрезвычайно интересны: они дают возможность судить, в каком направлении шли поиски Войтинской, что она пыталась уловить в характере своей модели: «*Войтинская пыталась передать в портретах сильную, целеустремленную, может быть даже героическую натуру*»².

В феврале 1908 года Лиза Пиленко, будущая Мать Мария, в свою очередь, выполнила карандашный портрет Н. С. Войтинской. В правом нижнем углу на рисунке стоит дата: «8. II. 08. Е. П.». В 1979 году он поступил в собрание Государственного Русского музея (далее — ГРМ) от дочери художницы — А. Л. Левидовой. Сохранились его фотокопии с атрибутивными надписями А. Л. Левидовой на обороте³. Портрет был нарисован вскоре после того, как произошла самая главная, как считала Лиза Пиленко, встреча в ее жизни — с Александром Александровичем Блоком (1880—1921).

Еще Н. С. Войтинская создала портреты художниц Веры Дмитриевны Семёновой-Тян-Шанской (1883—1984)⁴ и Виктории Казимировны Русиновой (1887—1966)⁵, поэтесс и писательниц Зинаиды Николаевны Гиппиус (по мужу Мережковской; 1869—1945)⁶ и Анны Андреевны Ахматовой (при

¹ Азеева С. И. Встреча с А. Блоком. URL: <https://mere-marie.com/creation/vstrecha-s-a-blokom/> (дата обращения: 26.02.2024).

² Сытова А. С. Неизвестные портреты поэтессы Е. Ю. Кузьминой-Караваевой // Памятники культуры. Новые открытия: Письменность. Искусство. Археология: Ежегодник. 1979. Л.: Наука, 1980. С. 319—325.

³ См., например, в ОР РНБ (Ф. 1156. Оп. 2. Ед. хр. 163. Л. 1) и в СПбГМИСР (НВ-250).

⁴ Два разных литографированных портрета на бумаге. Первый выполнен в 1909 году, второй — в 1910-м. См., например: 1. 48,5 × 22,0 см. Собрание ГМИ СПб. КП 120304. Инв. № I-A-4198 л. 2. 47,0 × 33,0 см. Собрание ГМИ СПб. КП 290705. Инв. № I-A-4304 л.

⁵ Ее образ использован в композиции карандашного эскиза росписи «Элемент повествовательный. Портрет Виктории», фотокопия которого хранится в СПбГМИСР. НВ-226. В архиве Н. С. Войтинской сохранились три письма и телеграмма от В. К. Русиновой 1960-х годов. ОР РНБ. Ф. 1156. Оп. 1. Ед. хр. 653. 4 л.

⁶ Сохранилось несколько литографированных отпечатков около 1909 года на бумаге, все с монограммой «НВ». И только один — подписанный автором: *Н. Войтинская*. 22,6 × 20,4 см. Собрание ГЭ. КП ГЭ. 2012-56998. Инв. № ЭРГ-34512.



Ил. 2. Надежда Войтинская во время работы над портретом Анны Ахматовой. 1912. Воспроизведен: Сытова А. С. *Забывтое имя // Огонек*. 1987. 26 сент. — 3 окт. № 39 (3140). С. 24

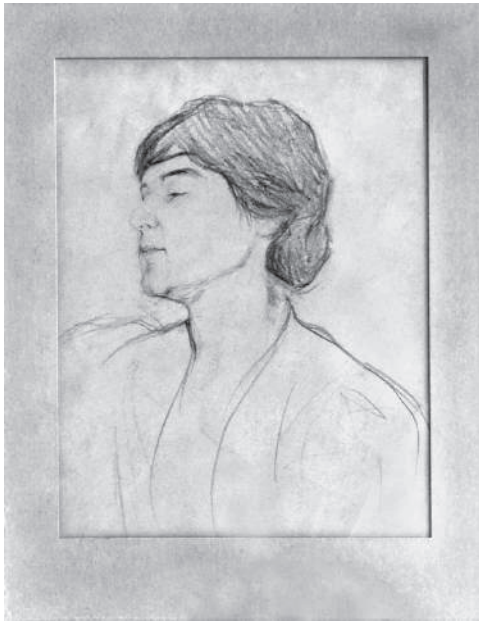
рождении Горенко, 1889—1966)¹ (ил. 2), бактериолога и врача Лидии Львовны Кемпнер (в девичестве Рабинович; 1871—1935)² и некоторых других женщин с активной жизненной позицией.

Судьба многих запечатленных ею женщин оказалась тесно связанной как со Школой Рериха, так и с РИИИ³. Саму себя она также неоднократно

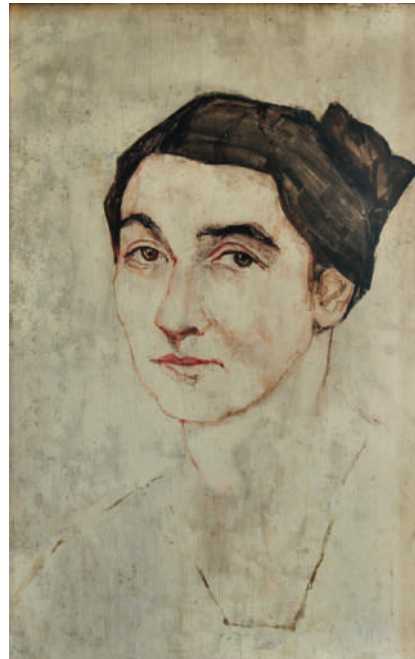
¹ На обороте литографированного портрета обнаженной фигуры 1909 года в собрании Ярославского художественного музея (далее — ЯХМ) имеется надпись синим карандашом: *Анна Ахматова*. Размеры листа: 20,0 × 21,9 см. КП ЯХМ-1925. Инв. № Л-1497. При передаче фотографии этой работы в СПбГМИСР А. Л. Левидова высказала сомнение, что на ней запечатлена А. А. Ахматова, и предположила, что в данном случае это образ известной танцовщицы И. Л. Рубинштейн (1883—1960), о чем оставила надпись (СПбГМИСР. НВ-241).

² Два варианта литографированного портрета на бумаге. Первый с датой «1908 год», второй — 1908—1909 годов. 1. 44,5 × 29,0 см. Собрание ГМИИ. КП-350681. Инв. № ГР-125325. 2. 44,2 × 28,9 см. Собрание ВОКГ. КП ОФ-4909. Инв. № 3869-Г.

³ Например, судьба художницы В. Д. Семёновой-Тян-Шанской (Болдыревой). Член Ленинградского отделения Союза художников СССР. Внучка русского географа Петра Петровича Семёнова-Тян-Шанского (1827—1914). В 1909—1910 годах училась в Рисовальной школе ИОПХ. Окончила Государственный институт истории искусств в 1931 году. Много работала в области оформительского искусства. В годы Великой Отечественной войны находилась в блокадном Ленинграде, принимала активное участие в сохранении памятников культуры города, работала как художник. Участник выставок с 1910 года.



Ил. 3. Н. С. Войтинская.
Автопортрет. 1917. Бумага,
карандаш. Фото В. Л. Мельникова
в квартире А. Д. Левидовой
2 июля 2009 года. Местонахождение
неизвестно



Ил. 4. Н. С. Войтинская.
Автопортрет. 1918.
Фанера, темпера.
Фото В. Л. Мельникова
в квартире А. Д. Левидовой
2 июля 2009 года. Местонахождение
неизвестно

но портретировала (ил. 3)¹. Наиболее яркий ее автопортрет, выполненный в 1918 году темперой на фанере, был представлен на выставке в СПбГМИСР в 2009 году (ил. 4)².

Ее литографии пользовались популярностью у современников. Работами заинтересовался Сергей Константинович Маковский (1877–1962) — издатель популярного в те годы журнала «Аполлон», который публиковал материалы по истории классического и современного русского и зарубежного искусства, обзоры выставок, театральной и музыкальной жизни в России и в других странах; освещал проблемы изучения и охраны памятников рус-

¹ Карандашный портрет матери А. Л. Левидова датировала 1917 годом, о чем свидетельствует ее надпись на обороте фотографии произведения из собрания СПбГМИСР (НВ 248).

² Н. К. Рерих и художники Императорского Общества поощрения художеств... С. 12. С датой «1917 год».

ского искусства. В 1909 году он предложил художнице создать серию литографированных портретов сотрудников журнала¹.

С «Аполлоном» сотрудничали и печатали свои произведения представители различных течений в русском искусстве начала XX века. Поэт Михаил Алексеевич Кузмин (1872–1936) был ведущим рубрики «Заметки о русской беллетристике», Сергей Абрамович Ауслендер (1886–1937) вел рубрику «Петербургские театры», Сергей Митрофанович Городецкий (1884–1967) и Николай Степанович Гумилёв (1886–1921) печатались в разделе «Письма о русской поэзии». С «Аполлоном» сотрудничали Александр Николаевич Бенуа (1870–1960), Максимилиан Александрович Волошин (фамилия при рождении — Кириенко-Волошин; 1877–1932), Мстислав Валерианович Добужинский (1875–1957), Корней Иванович Чуковский (имя при рождении — Николай Корнейчуков; 1882–1969), Аким Львович Вольнский (литературный псевдоним; настоящее имя — Хайм Лейбович Флексер; 1861 или 1863–1926). Появление «Аполлона», по замыслу его основателей, должно было ознаменовать новый этап в развитии русской культуры, и первые номера предполагалось сделать программными, определяющими позицию журнала.

Как установили авторы каталога выставки Н. С. Войтинской в СПбГМИСР в 2009 году, по заказу С. К. Маковского художница выполнила девять психологических портретов деятелей Серебряного века². Это портреты Николая Гумилёва, Зинаиды Гиппиус, Михаила Кузмина, Корнея Чуковского, Сергея Ауслендера, Акима Вольнского, Максимилиана Волошина, Александра Бенуа, Мстислава Добужинского. В архиве последнего художника сохранилось письмо Надежды Войтинской, написанное «по поручению С. К. Маковского с просьбой разрешить сделать портрет для „Аполлона“»³.

Все работы, кроме портрета Михаила Кузмина, были выполнены за один-два сеанса в мастерской художницы⁴. Она, видимо, была неплохим физиономистом: по манере держаться, говорить, по мимике лица она чувствовала внутреннее состояние модели. Это помогало ей живо передавать образ портретируемого. Например, за один сеанс был выполнен портрет Корнея Чуковского, о чем он спустя годы вспоминал: *«Мой портрет она сделала очень быстро — в один сеанс — удивив меня своей смелой и молниеносной манерой. Была она молода, привлекательна и производила впечатление вдумчивой, на-*

¹ По воспоминаниям подруги Н. С. Войтинской по Бестужевским курсам М. П. Генкиной, первоначально С. К. Маковский обращался с этим предложением к А. Н. Бенуа и М. В. Добужинскому, но они отказались (см.: *Левидова А. Л.* Воспоминания о Н. С. Войтинской. С. 264).

² Н. К. Рерих и художники Императорского Общества поощрения художеств... С. 7. Воспроизведены: Там же. С. 21–28.

³ ОР ГРМ. Ф. 115. Ед. хр. 93. 3 л.

⁴ Мастерская находилась в квартире родителей Н. С. Войтинской по адресу: Могилевская ул., д. 25, кв. 2. Этот же адрес указан в письме Н. С. Войтинской М. В. Добужинскому. Однако в существующих изданиях и в воспоминаниях дочери А. Л. Левидовой указан более ранний адрес мастерской: набережная реки Фонтанки, д. 163.

читанной женщины»¹. А вот портрет Михаила Кузмина быстро не получился. Из дневниковых записей поэта, опубликованных в 2005 году, известно, что работать над его портретом художница начала 5 сентября 1909 года. Сам автор писал следующее: «15 (вторник). Тотчас после обеда отправился я к Войтинской. <...> У Войтинской я всё шалил и строил гримасы, за что она меня не кончила»². «21 (понедельник). К Войтинской не поехал, писал „Пчелы“ <...>. 22 (вторник). С утра поехал к Войтинской. Так долго позировал, что чуть не засыпал. Обедал у них; были любезны»³. «Звонила Войтинская, что не сегодня»⁴. Через несколько дней Кузмин опять посещал художницу: «26 (суббота). Было холодно, когда я ехал к Войтинской; я не люблю рано выходить из дому. Она меня всё ещё не кончила, говорила, что Маковский очень меня любит и ценит, и говорил ей об этом. <...> Теперь ей для иллюстраций статьи Врангеля о эротизме предстоит рисовать какую-то знакомую Маковского, которую он не хочет показывать другим. Меня ещё не кончила»⁵. Тут речь идет о статье барона Н. Н. Врангеля «Любовная мечта современного русского художника»⁶, но там были помещены иллюстрации других художников. В это время С. К. Маковский печатал стихи Черубины де Габриак⁷. Никто не знал, кто это и как выглядит, но редактор «Аполлона» так идеализировал незнакомую поэтессу, что хотел поместить ее романтический портрет. У А. Л. Левидовой вместе с циклом литографированных портретов сотрудников журнала «Аполлон» хранились два литографских оттиска — портрет женщины в широкополой шляпе и испанском воротнике-горгерере. На обороте одного из них надпись рукой автора: «Имени не знаю / Сделано по заказу / Маковского / „Аполлон“»⁸. Возможно, в данном случае перед нами легендарная Черубина де Габриак, она же Е. И. Дмитриева, хотя А. Л. Левидова предполагала, что это портрет некоей «Андреевой, жены купца»⁹, а хранители ря-

¹ Цит. по: Левидова А. Л. Воспоминания о Н. С. Войтинской. С. 265.

² Кузмин М. А. Дневник, 1908—1915 / Предисл., подгот. и коммент. Н. А. Богомолова и С. В. Шумихина. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2009. С. 168.

³ Там же. С. 169.

⁴ Там же. С. 170.

⁵ Там же. С. 171.

⁶ Врангель Н. Н. Любовная мечта современных русских художников // Аполлон. 1909. № 3. С. 30—45.

⁷ Черубина де Габриак — псевдоним Елизаветы Ивановны Дмитриевой (1887—1928). Русская поэтесса, драматург. Автором идеи ее псевдонима-мистификации был М. А. Волошин.

⁸ От «Мира искусства» к «Аполлону». Журналы «Личной свободы»: Альбом-каталог [к выставке 17 ноября 2022 г. — 12 февраля 2023 г.] / МК РФ, ГМИРЛИ; Автор-составитель [и автор предисловия]: О. Л. Залиева, авторы статей и публикаций: В. М. Бялик [и др.]. М.: ГМИРЛИ, 2022. С. 458.

⁹ Об этом она записала на обороте фотографии произведения из собрания СПбГМИСР (НВ-237).

да музеев определили это произведение как портрет актрисы Марии Фёдоровны Андреевой (урожденной Юрковской, в первом браке Желябужской; 1868—1953)¹, гражданской жены и литературного секретаря Максима Горького в 1904—1921 годах.

Далее из дневника М. А. Кузмина мы узнаём: «28 [сентября 1909 г.] (понедельник). Был у Войтинской; я привыкаю к ним; портрет улучшается. <...> 29 (вторник). Был у Войтинской, портрет кончил»².

По договору с Сергеем Маковским портреты планировали опубликовать в нескольких номерах журнала как вклейки. Во втором номере журнала «Аполлон» за 1909 год был воспроизведен портрет Николая Гумилёва. В похожей манере были исполнены образы Александра Бенуа, Сергея Ауслендера, Корнея Чуковского, Мстислава Добужинского. А вот портреты Максимилиана Волошина, Михаила Кузмина и Акима Волынского, скорее всего, оказались неожиданными и неприемлемыми, по мнению издателя, для печати. Современный исследователь А. В. Наумов сделал такой вывод: «Маковский, одобрявший портрет Гумилёва и, возможно, видевший какие-то другие работы, мог рассчитывать на штриховый модернистский рисунок, с хорошо найденным силуэтом, с характерной подачей персонажа, вплотную подходящий к грани гротеска, но умеющий удержаться на этом пределе. И острый формальный эксперимент Войтинской, внезапно погрузившей персонажей в цветную тьму, мог быть для него достаточно неожиданным»³.

Между Надеждой Войтинской и Сергеем Маковским произошла ссора, приведшая к разрыву отношений⁴. Весь тираж листов с литографиями вернули в мастерскую художницы. Эта ситуация привела к тому, что зритель так и не увидел уникальных работ, а художница больше не работала в технике литографии. В третьем номере журнала «Аполлон» за 1909 год был опубликован портрет Максимилиана Волошина, выполненный Александром Яковлевичем Головиным (1863—1930). В этом же номере вышла статья барона Николая Врангеля, о которой шла речь выше, но иллюстрации Надежды Войтинской не были использованы, а заменены рисунками Вениамина Павловича Белкина (1884—1951). Портреты

¹ По данным ГК МФ РФ, экземпляры хранятся в ГЭ (КП ГЭ.2012-56997. Инв. № ЭРГ-34519), ГМИРЛИ (КП 46952/1 и КП 46952/2) и ГМИ СПб. (КП 120308. Инв. № I-A-4202 л). См.: Государственный каталог Музейного фонда Российской Федерации (Госкаталог РФ). URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/> (дата обращения: 03.03.2024).

² Кузмин М. А. Дневник, 1908—1915. С. 172.

³ Наумов А. В. «Лица и маски» // От «Мира искусства» к «Аполлону». Журналы «Личной свободы»... С. 454.

⁴ К. И. Чуковский утверждал, что причиной разрыва художницы с «Аполлоном» были его трения с С. К. Маковским: «Я рассорился с Сергеем Маковским (из-за Репина), и он не поместил в „Аполлоне“ моего портрета, нарисованного Войтинской. Что стало с нею впоследствии, я, к сожалению, не знаю» (Сытова А. С. Забытое имя. С. 24).

Корнея Чуковского и Александра Бенуа, выполненные художницей, были крайне неудачно воспроизведены в 1910 году в изданиях, никакого отношения к «Аполлону» не имеющих¹, а остальные портреты так и не увидели свет при ее жизни.

Однако этот во многом трагичный случай не сломал Н. С. Войтинскую, не прервал ее творчество. И спустя полвека она оставалась компетентным специалистом в области литографии, писала о ней и давала советы коллегам и подругам, за что получала благодарные отзывы. Художница Лидия Максимовна Бродская (в девичестве Сегаль; 1892–1977) писала ей из Москвы 2 ноября 1958 года: «Надюша, Вы так пишете о литографском камне и алюминиевых пластинках словно эти вещи продаются как булки. Знаю, что люди изобретают какие-то способы гравировки на стекле, плексигласе и даже на клеёнке — последнее, вероятно, самое доступное»².

Тайну особой, «мистической» убедительности выполненных ею литографированных портретов художница приоткрыла лишь в конце жизни в разговоре с искусствоведом Майей Вячеславовной Вечесловой (Фёдоровой), которая оставила воспоминание о нем в небольшой записи «Н. Войтинская». Приведем полностью эту запись по автографу в Отделе рукописей РНБ: «Мы сидели в полутёмной мансарде загородного дома академика Бехтерева на Финском заливе, и старая женщина, художница, рассказывала о французском живописце Эжене Каррьере. Художник забытый, но в своё время волновавший любителей искусства. Он имел многих учеников, и русская художница Надежда Войтинская была одной из них. В его ателье она рисовала любимую натурщицу Родена, его возлюбленную, послужившую моделью для многих его работ. И — удивительное дело! — художественное дарование, так интересно воплотившееся в портретах, впоследствии как-то заглохло, было загружено переводческими и литературными работами. Талант часто сам не оценивает своей силы. Она хотела стать педагогом, литератором, художником, искусствоведом. Что же главное, ценное для нас? Конечно — художник! Несмотря на то, что десятилетия отделяют нас от его расцвета. И изумительная „игра глаз“ в её портретах (среди них особенно интересен К. Чуковский) является завоеванием, новым словом в искусстве. Люди ценят её, и хотя ещё мало знают, оценивают и любят»³.

В этом фрагменте очень ценным является упоминание Эжена Каррьера (Eugène Carrière; 1849–1906) — французского художника, которого от-

¹ Портрет К. И. Чуковского был воспроизведен в «Вестнике литературы» (СПб.: Издание Т-ва М. О. Вольф, 1910. Январь. № 1. С. 1). Портрет А. Н. Бенуа издан в журнале «Искусство и печатное дело» (Киев, 1910. № 2–3. С. 48).

² Автограф. ОР РНБ. Ф. 1156. Оп. 1. Ед. хр. 369. Л. 2.

³ Вечеслова (Фёдорова) М. Вяч. Н. Войтинская. Ленинград. [1954]. Автограф // ОР РНБ. Ф. 1156. Оп. 2. Ед. хр. 37. 2 л.

носят к представителям символистского искусства. Он начал заниматься преподаванием с конца 1880-х годов. Надежда Войтинская посещала его мастерскую в частной Академии Палет на бульваре Клиши, где он преподавал до 1905 года (когда был вынужден отойти ото всех дел по болезни). Еще он вел класс в Академии Камилло на улице Вье Коломбье в 1898–1902 годах, подхватив его после смерти Гюстава Моро. Обе студии со временем стали называть Академией Каррьера (*фр.* Académie Carrrière), хотя юридически организации с таким названием никогда не существовало. Академия Каррьера — это неформальное объединение художников, которым отказали в других студиях и которые мечтали о том, чтобы иметь возможность работать и выставляться. Среди учеников Эжена Каррьера числятся художники из Австрии, Америки, Англии, Бразилии, Германии, Италии, Мексики, Норвегии, России, Финляндии, Швейцарии и других стран. Среди прочих некоторое время у него учились Анри Матисс, Андре Дерен, Жан Пюи, Эстер Хелениус; приехавшие из России Ольга Николаевна Мечникова (1858–1944), Елизавета Сергеевна Кругликова (1865–1941), Мария Васильевна Якунчикова (1870–1902), Нина Яковлевна Ефимова (урожденная Симонович; 1877–1948), Елена Андреевна Киселёва (1878–1974), ровесник Надежды Войтинской Александр Васильевич Шевченко (1883–1948), а также упомянутый выше портретируемый Надеждой Войтинской Максимилиан Волошин¹. В 1905 году развернутую статью о портретах Каррьера опубликовал С. К. Маковский² — тот самый, кто пригласил ее к созданию серии литографированных портретов сотрудников журнала «Аполлон». Высказывание С. К. Маковского о портретах мастера можно воспринимать как своеобразную установку Надежде Войтинской: *«В дни реакции против ложно-реализма „отцов“, в дни увлечения фантастической аллегорическими образами, — он, за редкими исключениями, остаётся верен самой обыденной, самой знакомой ему действительности и довольствуется передачей её поэзии аккордами светотени. Он пишет детей, женщин и близких своим настроениям художников и мыслителей; он пишет их в полумраке закрытых помещений, куда проникают солнечные лучи только для того, чтобы превратиться в мягкое излучение предметов или вспыхнуть серебристым отсветом на изломах полувоздушных тканей. И в этой атмосфере вкрадчивой, зыбкой таинственности он пристально вглядывается в человеческие лица, тайную жизнь которых знает до глубин. И знакомые черты долго не кажутся ему достаточно выраженными. С терпением и любовью мудреца*

¹ Петрова Ю. В. Академия Эжена Каррьера и его русские ученики // Новое искусствознание. История, теория и философия искусства = New art studies. History, theory and philosophy of art. 2021. № 2. С. 94–101.

² Маковский С. К. Портреты Каррьера // Искусство / Ред.-изд.: Н. Тароватый. М.: И. Н. Холчев и К^о, 1905. № 5–7. С. 75–82.

он углубляет их всё больше и больше, и доходит до тех неуловимых разумом границ, которые отделяют осязаемое глазами от невидимых, скрытых истоков жизни»¹.

Тонкий знаток искусства, художник, искусствовед и поэт Евгений Григорьевич Лисенков (1885—1954), переписывавшийся с С. К. Маковским, писал о живописце: «Каррьер — художник утончённейший. Из туманной тьмы восстают образы в виде каких-то флюидов, каких-то „потенциальных форм“. Каррьер замыслил создать литографированный „Пантеон современников“. Листы с портретами этих последних являются скорее портретами их „духов“. Литографии Каррьера живообразны, впечатление от них сходно с впечатлением от его полотен»². Эти слова многого стоят для понимания источника вдохновения юной художницы. Их значимость еще весомее, если мы вспомним, что их написал человек, ставший в 1917 году за несколько месяцев до начала революции сотрудником Эрмитажа³, в дальнейшем читавший лекции об искусстве графики на историко-филологическом факультете Петроградского университета и в РИИИ.

То же можно сказать и о серии литографий Надежды Войтинской, явившей свой пантеон соотечественников с особым мистическим и поэтическим флёром. В таких литографиях Эжена Каррьера, как «Задумавшаяся женщина»⁴, «Портрет Родена»⁵ и в некоторых других из собраний ГЭ и ГМИИ намечены те же решения и та же «вкрадчивая, зыбкая таинственность», что и в литографированных портретах Максимилиана Волошина, Михаила Кузмина, Акима Волынского и особенно некоторых женщин, выполненных Надеждой Войтинской в 1909—1910 годах.

Остается только догадываться, что же не устроило С. К. Маковского в выполненном ею задании? Возможно, буквальное, на грани эпигонства следование манере Эжена Каррьера, по крайней мере, в части литографий. Именно эту манеру французского мастера хорошо прочувствовал главный редактор журнала «Аполлон», о чем говорит его глубокая статья в журнале «Искусство», изданная накануне ухода из жизни художника. И все же в значительной части листов художница отошла от «туманности» мистицизма, явив острый «поэтический портрет» как свой личный опыт проникновения в духовную природу изображенных.

¹ Маковский С. К. Портреты Каррьера. С. 75—76.

² Цит. по: Эжен Каррьер // Эрмитажная Академия. URL: <https://academy.hermitagemuseum.org/materials/ehzhen-karrer> (дата обращения: 09.03.2024).

³ В 1930 году сменил Г. С. Верейского в должности заведующего Отделом гравюр ГЭ и проработал в этом качестве до конца жизни.

⁴ Конец XIX — начало XX века. Франция. Бумага, литография. 31,5 × 24,7 см. Собрание ГЭ. КП ГЭ.1980-837/74. Инв. № ОГ-406740.

⁵ Без даты. Франция. Бумага, литография. 94,7 × 65,2 см. Собрание ГМИИ. КП-65657. Инв. № Г-112359.

В дальнейшем талантливая художница обратилась к созданию серий живописных полотен¹, пробовала силы в художественной педагогике² и драматургии³, продолжила поиски в книжной графике⁴.

Здесь надо отметить, что художественная деятельность Надежды Войтинской совпала с бурным ростом печатного дела в стране. Издательства привлекали к иллюстрационной работе лучших художников своего времени. Особое внимание искусству книги уделялось и в Рисовальной школе ИОПХ, где класс графики вел Иван Яковлевич Билибин (1876–1942). Например, рисунок для обложки «Полного собрания сочинений А. П. Чехова», выполненный Антониной Христиановной Вестфален (1881–1942), ученицей класса графики И. Я. Билибина, посещавшей также классы рисования с животных А. А. Рылова и обсуждения эскизов Н. К. Рериха, выделялся мастерством, пониманием темы иллюстрации и композиционной гармонией, как, впрочем, и остальные ее работы⁵. Благодаря наставникам и наставницам рисунки начинающих художников и художниц были хорошо

¹ Такова, например, ее серия образов женщин в Ветхом Завете, написанная в 1916–1917 годах. Сохранились лишь эскизы к этой серии в ОР РНБ. Ф. 1156. Оп. 1. Ед. хр. 262. 12 л. Фотокопии эскизов в СПбГМИСР. НВ-226 («Элемент повествовательный. Портрет Виктории»), НВ-230 («Девы мудрые»), НВ-256 («Кедры ливанские»), НВ-257 («Матери»), НВ-258 («Матери»), НВ-275 («Девы неразумные») и др. Сама серия, куда входили, кроме упомянутых, картины «Суламифь», «Печальная девушка», «Земля обетованная», «Сбор винограда», «Виноград земли Ханаанской», «Сборщица винограда», «Беглецы», «Помолвка», «Стена плача в Иерусалиме», «Женщины у реки», «Сказка», «Руфь и Ноеминь» и ряд других, была представлена весной 1917 года в Гельсингфорсе на выставке в Салоне Стриндберга, о чем свидетельствовал ее каталог. Судьба живописных полотен неизвестна. См. каталог выставки на шведском, финском и русском языках в ОР РНБ. Ф. 1156. Оп. 1. Ед. хр. 279. 4 л.

² С начала 1910-х годов она служила учительницей рисования в петербургском Приюте принца Петра Георгиевича Ольденбургского, располагавшемся по адресу: Измайловский полк, 12-я рота, д. 36 (современный адрес: 12-я Красноармейская улица, д. 36–38). За успехи на этом поприще ей было *предоставлено право ношения на груди Высочайше учреждённой, в память 300-летия Царствования Дома Романовых, светло-бронзовой медали*. Свидетельство об этом от 1 мая 1914 года сохранилось в ее личном архиве (ОР РНБ. Ф. 1156. Оп. 1. Ед. хр. 7. 1 л.). В конце 1910-х годов она состояла преподавательницей Первой бесплатной народной гимназии и Первой советской гимназии, находившейся в бывшей офицерской казарме Преображенского полка на Кировской улице, д. 37. Удостоверения об этом от 28 октября 1918 года и 22 марта 1919 года соответственно см.: ОР РНБ. Ф. 1156. Оп. 1. Ед. хр. 74 и 75. 2 л.

³ См., например, недатированную рукопись ее пьесы «В доме бургомистра». ОР РНБ. Ф. 1156. Оп. 1. Ед. хр. 347. Машинопись. Пометы рукой Н. С. Войтинской и неустановленного лица. 71 л.

⁴ Известны два литографированных элемента книжного оформления с изображениями мужских фигур, выполненные Н. С. Войтинской в готическом стиле, хранящиеся в ЯХМ (КП ЯХМ-1918 и КП ЯХМ-1919), где они отнесены к 1900-м годам.

⁵ Голикова С. П. «Государем царем и великим князем всея Руси быть» // Художественный музей. 2013. № 1 (11). URL: <https://www.nsartmuseum.ru/journal/id/79> (дата обращения: 03.03.2024).

известны современникам: они экспонировались на ученических выставках в Большом и Малом залах ИОПХ, воспроизводились в «Сборниках работ учащихся Школы И. О. П. Х.»¹. Упомянутый рисунок А. Х. Вестфален был воспроизведен в «Сборнике» 1910 года², а затем был использован для обложки книги популярной в те годы писательницы и актрисы Лидии Алексеевны Чарской (настоящее имя — Лидия Алексеевна Воронова; 1875—1937) «Заслуженное счастье»³. Несомненно, Н. С. Войтинская посещала эти выставки, видела «Сборники», знала оформленные знакомыми «поощренками» книги; также не исключено, что имело место взаимное влияние и заимствование⁴.

Деятельность Школы Рериха широко освещалась в периодической печати тех лет. За ней пристально следила искусствовед и преподавательница, активная участница женского движения и его историк Ольга Георгиевна Базанкур-Штейнфельд (1879—1942), входившая в круг доброжелательного общения Н. К. Рериха⁵. Она освещала выставки, анализировала работы учащихся, отмечала успехи и недостатки. В частности, в мае 1911 года газета «Санкт-Петербургские ведомости» опубликовала ее статью «По школьным выставкам», в которой она дала следующее наблюдение: *«Отдел графики (руководит И. Я. Билибин) очень щеголеват по выполнению, но крайне несамостоятелен: вот кусочек Англии — Бёрн-Джонс, Крон, Лантери, вот типичный Мюнхен, вот и сам Билибин. Тем не менее, отдел этот настолько уже себя зарекомендовал, что туда зачастую обращаются различные фирмы с заказами»*⁶.

¹ В 1910—1914 годах было издано 4 выпуска «Сборников работ учащихся Школы ИОПХ». Всего 6 комплектов, так как выпуски 2 и 3 состояли из двух частей.

² Сборник работ учащихся Школы И. О. П. Х. СПб.: ИОПХ, 1910. Вып. 1. Л. 27.

³ Чарская Л. А. Заслуженное счастье: Повесть для юношества / Рисунки А. Вестфален. М.: И. Кнебель, 1914.

⁴ Как в случае с книжным украшением-концовкой в виде розария, выполненным в 1910-х годах (ОР РНБ. Ф. 1156. Оп. 2. Ед. хр. 61. Л. 6). Этот рисунок тушью напоминает своей композицией известный Знак Знамени Мира Н. К. Рериха.

⁵ Об этом свидетельствуют сохранившиеся фрагменты их переписки. В Российском государственном архиве литературы и искусства (далее — РГАЛИ), в ф. 1904 («Базанкур Ольга Георгиевна (1877—1943) — искусствовед»), оп. 1, ед. хр. 4, хранятся письма Н. К. Рериха к О. Г. Базанкур-Штейнфельд 1906 года, в одном из которых художник писал: *«Всегда рад служить Вам словом и указаниями»*. В свою очередь, одно письмо О. Г. Базанкур-Штейнфельд к Н. К. Рериху 4 марта 1907 года сохранилось в архиве художника в Отделе рукописей Государственной Третьяковской галереи (далее — ГТГ), ф. 44 («Н. К. Рерих»), оп. 1, ед. хр. 634. См. также: Возвращенные имена. Книги памяти России: Электронный ресурс / Руководитель: А. Я. Разумов. СПб.: РНБ, 2003—2024. URL: <https://visz.nlr.ru/> (дата обращения: 06.03.2024).

⁶ Николай Рерих в русской периодике. 1891—1918 / [Отв. ред.: А. П. Соболев; сост.: О. И. Ешалова, А. П. Соболев]. Вып. 4: 1910—1912. СПб.: Коста; Исследовательский Фонд Рерихов, 2007. С. 329—331.

Статьи О. Г. Базанкур-Штейнфельд, увидевшие свет под псевдонимами «Б-р, О.», «Базанкур О.», «О. Б.», «О. де-В.», «О. Лутугин»¹, несомненно, читала Н. С. Войтинская. Как выяснилось в процессе изучения архива художницы, женщины были много лет знакомы. Сохранилось письмо О. Г. Базанкур-Штейнфельд к Н. С. Войтинской от 14 октября 1942 года. Она сообщала, что находится в больнице Урицкого (набережная реки Фонтанки, д. 148), и делилась своей мечтой «*устроиться на время в каком-либо общежитии при учёных или писателях*». И далее: «*Будьте моим ангелом-хранителем, как были всегда. Укажите, куда бы я могла обратиться*»².

В 1911 году по инициативе Кружка любителей изящных изданий³ в Рисовальной школе ИОПХ был объявлен конкурс на создание экслибриса. Вероятно, неслучайно как раз в это время Надежда Войтинская создала экслибрис для книг отца, С. И. Войтинского⁴. В том же году вышел сборник «К двадцатипятилетию учено-педагогической деятельности Ивана Михайловича Гревса»⁵, для которого Н. С. Войтинская еще в 1909 году исполнила два эскиза контртитула⁶ и другие элементы украшения⁷. Кроме этого, Н. С. Войтинская — автор рисунков обложек и заставок в книгах ее брата, известного революционера и экономиста Владимира Савельевича Войтинского (1885—1960) «Вне жизни. Очерки тюрьмы и каторги» (1914)⁸ и «В тайге. По Сиби-

¹ Всего ею было опубликовано 40 рассказов и более 1000 статей и заметок, преимущественно по вопросам искусства и литературы (см.: *Гучева Р. Н., Шилов Л. А.* Базанкур-Штейнфельд Ольга Георгиевна // *Сотрудники РНБ — деятели науки и культуры: Биографический словарь.* Т. 1—4. URL: https://nlr.ru/nlr_history/persons/info.php?id=892 (дата обращения: 03.03.2024)).

² ОР РНБ. Ф. 1156. Оп. 1. Ед. хр. 555. Л. 1.

³ Кружок возник в 1903 году среди действительных членов ИОПХ. Его председателем был избран Василий Андреевич Верещагин (1859—1931), заместителем председателя — Евгений Николаевич Тевяшев (1846—1914). Первым проектом кружка было издание «Медного Всадника» А. С. Пушкина в иллюстрациях Александра Николаевича Бенуа, активно участвовавшего в те годы в деятельности ИОПХ (см.: *Верещагин В. А.* Кружок любителей изящных изданий. Санкт-Петербург. 1903—1916 // *Временник общества друзей русской книги.* Кн. 2 / [Ред.: Г. Л. Лозинский, Я. Б. Полонский]. Париж: Я. Поволоцкий и К°, 1928. С. 74).

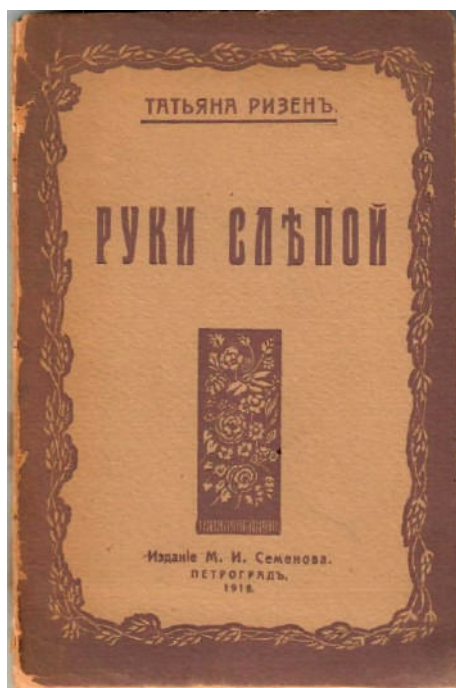
⁴ Бумага. Ксилография. 10,2 × 15,0 см. Собрание ВОКГ. Инв. № 4502-Г. Воспроизведен в: Н. К. Рерих и художники Императорского Общества поощрения художеств... С. 28.

⁵ К двадцатипятилетию учено-педагогической деятельности Ивана Михайловича Гревса. 1884—1909: Сборник статей его учеников. СПб.: Тип. т-ва «Общественная польза», 1911.

⁶ Первый хранится в архиве художницы в ОР РНБ (Ф. 1156. Оп. 2. Ед. хр. 61. Л. 1). Второй принадлежит ВОКГ, инв. № 3873-Г. Воспроизведен в: Н. К. Рерих и художники Императорского Общества поощрения художеств... С. 29.

⁷ Ф. 1156. Оп. 2. Ед. хр. 61. Л. 2 и 3.

⁸ В начале книги напечатано: «*Эти страницы, написанные в тюрьме и каторге, посвящаю моей сестре Надежде Савельевне Войтинской. Автор*» (*Войтинский В. С.* Вне жизни: Очерки тюрьмы и каторги / Обл. и заставки работы худож. Н. Войтинской. СПб.: Изд. В. С. Войтинского, [1914]. С. 3).



*Ил. 5. Н. С. Войтинская. Обложка книги Татьяны Ризен
«Руки слепой» (Пг.: М. И. Семёнов, 1918)*

ри» (1916)¹. В 1918 году вышел сборник стихотворений Татьяны Ризен «Руки слепой», рисунок обложки которой также выполнила она (ил. 5)².

В эти годы художница, как и многие представители художественных слоев общества, заинтересовалась стариной и изобразительным искусством Древней Руси IX—XVI веков, основными видами которого были иконы, фрески, мозаики, миниатюры лицевых подлинников. Многие в художественном наследии Н. С. Войтинской с 1910-х годов соотносятся с этими видами искусства. Таковы, например, ее композиции «Благовещенье» и «Этюд для фрески» (оба произведения выполнены в 1916 году темперой на фанере)³.

В 1909 году по инициативе Н. К. Рериха начала работу иконописная мастерская в Рисовальной школе ИОПХ. Занятия вел иконописец из Мстёры Дмитрий Матвеевич Тюлин. Работа мастерской и успехи учеников были из-

¹ Эскиз обложки книги сохранился в ОР РНБ. Ф. 1156. Оп. 1. Ед. хр. 275. Л. 1. См.: *Войтинский В. С. В тайге. По Сибири*. Пг.; М.: Тип. П. Ф. Вошинской, 1916.

² *Ризен Т. Руки слепой: [Стихотворения] / Обложка работы художницы Н. С. Войтинской*. Пг.: М. И. Семёнов, 1918.

³ Воспроизведены в: Н. К. Рерих и художники Императорского Общества поощрения художеств... С. 13 и 18.

вестны современникам. Эта сторона деятельности Школы Рериха широко освещалась в периодической печати. Н. С. Войтинская знала о ней и от коллег.

Вероятно, она также слышала мнение о русской иконе известного французского художника Анри Матисса (Henri Matisse; 1869—1954), который побывал в России в 1911 году: *«Я десять лет потратил на искание того, что ваши художники открыли ещё в XIV веке. Не вам надо ездить учиться к нам, а нам надо учиться у вас... Русские не подозревают, какими художественными богатствами они владеют... Ваши соборы прекрасны, величественны. Это монументально и стильно... Иконы — интереснейший образчик примитивной живописи»*¹.

В то время именно с подачи Н. К. Рериха многих бывших и настоящих учеников Рисовальной школы ИОПХ, таких как Александр Александрович Громов (1886—1956) и Марк Захарович (Моисей Хацкелевич) Шагал (1887—1985), иконы привлекали особым способом построения перспективы, системой пропорций, плоскостностью фигур. Многие художники Школы Рериха писали свои работы темперой на деревянной основе, представляя тщательно выписанные «миниатюры» наподобие икон. Н. С. Войтинская не была исключением, ее художественное наследие свидетельствует об огромном воздействии на нее русской иконы. А. С. и А. А. Троицкие отмечали: *«Отсутствие тщеславия, подобное анонимности иконописцев, было не единственным свойством, сближавшим Н. С. Войтинскую с древнерусскими художниками: она старалась использовать технические приёмы иконописи в своём творчестве. Интересно заметить, что сама Н. С. Войтинская происходила из еврейской семьи, и её творчество являет собой пример <...> творческой ассимиляции»*².

На рубеже 1909—1910 годов она особенно сблизилась с сыгравшим большую роль в популяризации и осмыслении памятников древнерусского искусства художественным объединением «Мир искусства»³, председателем которого в 1910 году стал Н. К. Рерих. Об этом свидетельствует ее активное участие в самых разнообразных проектах «мирискусников». Н. С. Войтинская участвовала в «Салоне 1909 года», открытом в Санкт-Петербурге в помещениях Первого Кадетского корпуса — Меншиковском дворце⁴, в Ше-

¹ Цит. по: Семёнова Н. Ю. Московские коллекционеры: С. И. Щукин, И. А. Морозов, И. С. Остроухов: Три судьбы, три истории увлечений. М.: Молодая гвардия, 2010. URL: <https://www.tphv-history.ru/books/moskovskie-kollektsyonery.html> (дата обращения: 09.03.2024).

² Троицкий С. А., Троицкая А. А. Древнерусское искусство в творчестве Н. С. Войтинской и С. И. Бодуэн де Куртенэ // Вече. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2013. № 25. С. 213.

³ Троицкий С. А., Троицкая А. А. Три жизни Н. С. Войтинской. С. 826.

⁴ Салон 1909: Каталог выставки живописи, графики, скульптуры и архитектуры, устроенной в 1909 году в помещении Музея и в «Меншиковских комнатах» Первого кадетского корпуса / [Устроитель С. Маковский; архитектор М. М. Успенский; обложка каталога по рис. И. А. Фомина]. СПб.: Типолит. «Якорь», 1909. С. 15. Кат. 37: «Этюды и олеография». Н. К. Рерих представил 44 произведения, включая картины, этюды, эскизы стенописей, театрально-декорационные эскизы, книжную графику, мозаичное панно (Там же. С. 55—57. Кат. 288—331).

стой выставке картин «Нового общества художников» в Санкт-Петербурге, в помещении на Невском проспекте, д. 40 (1909)¹, в «Выставке рисунков и эстампов в залах Императорской Академии художеств» (Санкт-Петербург, декабрь 1909 — январь 1910)², в Семнадцатой выставке картин Московского товарищества художников (Москва, 1909—1910)³. Также в 1909 году состоялся одесский «Салон Издебского»⁴, где искусство Петербурга *«представляли видные мирискусники и талантливо начинающие графики Г. И. Нарбут, Н. В. Войтинская и Г. К. Лукомский»*⁵. Художественные критики ставили ее имя в одном ряду с выдающимися мастерами изобразительного искусства начала XX века.

К 1910—1911 годам относятся живописные работы Н. С. Войтинской, ставшие известными только в наше время благодаря выставке в СПбГМИСР в 2009 году: «Женский портрет» (он же «Портрет фрекен П.»⁶), «Портрет дамы в испанском», «В парусной лодке», «Белорусское», «Грузинка»⁷. Вскоре ею был написан портрет А. А. Ахматовой, следы которого ныне затерялись. В 1987 году А. С. Сытова издала фотографию художницы⁸, запечатленной в 1912 году с палитрой в руках во время работы над этим произведением (ил. 2). Вероятно, именно эти работы имел в виду искусствовед, специалист в области русского авангарда Евгений Фёдорович Ковтун (1928—1996), соединивший в своей речи на «Вечере памяти художника Н. С. Войтинской (1886—1965)» в Ленинградском отделении Союза советских художников 3 марта 1977 года живопись Надежды Савельевны *«с целым кругом интерес-*

¹ Шестая выставка картин Нового общества художников 1909 года: Каталог / [Текст: М. Далькевич]. СПб., [1909]. С. 4. Кат. 45—52: «Литографии» (восемь предметов). Из «мирискусников» свои вещи представили К. Ф. Богаевский, Е. С. Кругликова, Г. К. Лукомский, Г. И. Нарбут, А. А. Рылов, Л. В. Шервуд и В. А. Щуко. Участвовали и некоторые недавние ученики Рисовальной школы ИОПХ (например, Николай Трийк и Мария Чемберс-Билибина).

² Выставка рисунков и эстампов в залах Императорской Академии художеств. Декабрь 1909 — январь 1910. СПб.: Т-во Р. Голике и А. Вильборг, [1910]. С. 3.

³ Семнадцатая выставка картин Московского Товарищества художников. М.: Типолит. Е. Кудинова и К°, 1909. С. 8. Кат. 40 («Портрет г-жи А.»). Кат. 41 («Портрет г-жи Б.»).

⁴ *Владимир Алексеевич Издебский (1882—1965)* — киевский скульптор, художник, критик, пропагандист «нового» искусства и предприниматель.

⁵ *Круглов В.* Салоны В. А. Издебского // Владимир Издебский и его «Салоны»: [Выставка произведений в Гос. Русском музее] / Вступ. статья: В. Круглов. СПб.: Palace Edition, [2003]. С. 7.

⁶ Фотография этой работы с надписью А. Л. Левидовой на обороте: «Портрет фрекен П., 1916. Находится у А. Л. Левидовой» сохранилась в ОР РНБ (Ф. 1156. Оп. 2. Ед. хр. 60. Л. 24). Возможно, «поэтический портрет» Елизаветы Пиленко.

⁷ Воспроизведены в: Н. К. Рерих и художники Императорского Общества поощрения художеств... С. 12, 14, 15, 17, 20.

⁸ *Сытова А. С.* Забытое имя. С. 24.

ных художников, связанном с какими-то ранневозрожденческими явлениями, с интересом к миниатюре, к восточному искусству»¹.

В 1912 году Н. С. Войтинская поступила на Высшие женские Бестужевские курсы, где посещала лекции известного философа Николая Онуфриевича Лосского (1870—1965)².

Еще в 1906 году появились композиции Н. С. Войтинской, видимо, под впечатлением общения с новыми для нее людьми из круга философов, в которых художница демонстрирует вкус к философскому дискурсу. Эти произведения напрямую отсылают нас к ее планам связать свой личностный рост с Высшими женскими (Бестужевскими) курсами, а также с теми предметами, которые там преподавались и которые все больше ее интересовали: философией, логикой, психологией, историей, правом, иностранными языками. Это как привычные для художницы по способу исполнения литографии на бумаге 1906—1910 годов: портреты Алисы Лолмсен (Alice Lolmsen)³, Марии Бастиан⁴ и «бестужевок»⁵, так и совершенно новые по содержанию вещи, написанные темперой на картоне или фанере в 1915—1917 годах: натюрморты, пейзажи, жанровые сцены, «поэтические портреты»⁶. Мы имеем в виду, прежде всего, произведения «Ваза» (1915), «Двое в лодке» (1916), «Юноши с птицей» (1916), «В мясной лавке» (1917), «Дама в красном платье» (1917), «Дама под зонтом» (1917), «Отдохновение» (1917) и «Портрет дамы на голубом фоне» (1917)⁷.

18 апреля 1916 года Совет профессоров Петроградских высших женских курсов выдал Н. С. Войтинской свидетельство об окончании «*полного курса*

¹ Вечер памяти художника Н. С. Войтинской (1886—1965): Ленинградское отделение Союза советских художников. Стенографический отчет. 3 марта 1977 года. ОР РНБ. Ф. 1156. Оп. 2. Ед. хр. 35. Л. 14. См. также: *Ковтун Е. Ф.* Что такое эстамп. Л.: Художник РСФСР, 1963.

² Сохранилась фотография 1916 года, на которой «бестужевки» Н. Войтинская, М. Генкина, М. Петровская, Э. Гурлянд, М. Жидкова и В. Россиенская запечатлены вместе с профессором Н. О. Лосским на его семинаре. На обороте — поясняющая надпись дочери Н. С. Войтинской А. Л. Левидовой. Собрание СПбГМИСР. НВ-185.

³ Фотографии двух портретов, выполненных в Берлине в 1906 году, хранятся в СПбГМИСР. НВ-238 и НВ-246.

⁴ Известны два портрета 1909—1910 годов. **Первый:** 43,2 × 34,5 см. Собрание ГМИ СПб. КП 290711. Инв. № I-A-4292 л. **Второй:** 33,3 × 24,3 см. Собрание ГМИ СПб. КП 120307. Инв. № I-A-4201 л.

⁵ Некоторые хранители этих произведений считают их автопортретами художницы, которая таким способом «вживалась» в роль «бестужевки» задолго до поступления на Высшие женские (Бестужевские) курсы в 1912 году.

⁶ Ко второй половине 1910-х годов относится запись Н. С. Войтинской об «*идее поэтического портрета*» на одном из карандашных эскизов парного портрета благородных юноши и девушки с геральдическими элементами. Фотография эскиза с трудночитаемой надписью в СПбГМИСР. НВ-274.

⁷ Воспроизведены в: Н. К. Рерих и художники Императорского Общества поощрения художеств... С. 13—19.

наук историко-филологического отделения, группы *Философии*»¹. Его подписали ректор Высших женских курсов, один из организаторов и декан факультета музыки РИИИ (с 1920 года), профессор Сергей Константинович Булич (1859—1921), декан историко-филологического отделения Высших женских курсов, профессор Иван Михайлович Гревс (1860—1941) и секретарь Совета, профессор астрономии, член-корреспондент АН СССР (с 1925 года) Александр Александрович Иванов (1867—1939).

В этом Свидетельстве обращает на себя внимание следующая запись о художнице: «...*Надежда Савельевна Левидова, рождённая Войтинская, иудейского исповедания...*» Действительно, еще в 1913 году канцелярией управления Санкт-Петербургского градоначальства Н. С. Войтинской было выдано извещение об исключении ее из православных метрик на основании ее прошения о переводе в иудейское вероисповедание. 5 декабря 1913 года в Свидетельстве о крещении была сделана соответствующая приписка². В 1914 году она вышла замуж за помощника присяжного поверенного, члена Петроградского областного комитета Всероссийского союза городов, юриста Льва Ионовича Левидова (1880—1942)³. Согласно сохранившемуся бланку «Приглашение на венчание»⁴, бракосочетание состоялось 9 марта 1914 года в Санкт-Петербургской хоральной синагоге на Лермонтовском проспекте, д. 2, а поздравление новобрачных — там же, в зале училищ Общества распространения просвещения между евреями в России. Ровно через 9 месяцев, 10 декабря 1914 года, в семье родилась дочь Ада, которая впоследствии станет хранителем наследия матери.

Замечательную характеристику своему избраннику дала художница в феврале 1914 года в письме к брату, В. С. Войтинскому: «*Он окончил еврейскую учительскую семинарию и лет 12 учительствовал. За это время сдал на аттестат зрелости и окончил юридический факультет; побывал 4 раза в Америке; 1 раз совершил кругосветное путешествие. Пишет в газетах, организует всякие новые предприятия, энергичен, деятелен, умён, талантлив. Но в то же время он бесконечно заботлив, трогательно нежен, поэтичен, весел, остроумен; играет хорошо на сцене, музыкален, хорошо владеет словом, красив*»⁵.

¹ ОР РНБ. Ф. 1156. Оп. 1. Ед. хр. 44. 1 л.

² ОР РНБ. Ф. 1156. Оп. 2. Ед. хр. 1. Л. 5.

³ В дальнейшем Л. И. Левидов принял пост секретаря Еврейского театрального общества, учрежденного в 1916 году. С 1920-х годов был «членом коллегии защитников», то есть адвокатом. Согласно «Книги памяти» («Блокада, 1941—1944»), на начало Великой Отечественной войны проживал по адресу: улица Слуцкого (современная Таврическая улица), д. 37, кв. 12. Дата смерти: апрель 1942. Место захоронения: по пути в эвакуацию.

⁴ ОР РНБ. Ф. 1156. Оп. 2. Ед. хр. 6. Л. 1.

⁵ Цит. по: *Троицкий С. А., Троицкая А. А.* Письма Надежды Войтинской-Левидовой к Владимиру Войтинскому // *Обсерватория культуры*. М.: РГБ, 2015. № 4. С. 78—79.

Получая от супруга полную — и духовную, и материальную — поддержку, Н. С. Войтинская продолжала активную творческую деятельность. В 1915 году она вновь стала соэкспонентом одной выставки с директором Рисовальной школы ИОПХ Н. К. Рерихом. Это была акция «Мир искусства» в зале на Невском проспекте, д. 27, в котором 14 мая 1915 года состоялся «художественный аукцион картин, рисунков, гравюр и литографий старых и новых мастеров в пользу русских художников, бедствующих в настоящее время в Париже». В каталоге мероприятия отмечены две литографии Н. С. Войтинской-Левидовой¹. Н. К. Рерих представил рисунок костюмов к «Принцессе Мален»². Экспонировались работы не только старших «мирискусников» (М. В. Добужинского, Е. Е. Лансере, А. П. Остроумовой-Лебедевой, К. А. Сомова и др.), но и бывших учеников Рисовальной школы ИОПХ и подмастерьев Н. К. Рериха (Н. Ф. Blumenфельд, А. А. Громова, И. Н. Гурвича, П. С. Наумова, А. В. Щекатихиной-Потоцкой и др.).

В творчестве Н. С. Войтинской все явственнее звучали еврейские мотивы. В 1916 году ее произведение было приобретено в Музей еврейских художников³. В 1917 году ее рисунок «Еврейская школа», выставленный в Петрограде на «Выставке этюдов» в Художественном бюро Н. Е. Добычиной⁴, был воспроизведен в известном иллюстрированном еженедельном журнале «Солнце России»⁵. Как известно, у первой в России профессиональной галеристки Надежды Евсеевны Добычиной (настоящее имя Гинда-Нека; урожденная Фишман; 1884—1950) активно выставлялись и на страницах журнала «Солнце России» регулярно воспроизводились и картины Н. К. Рериха⁶. Но не все в ближайшем окружении художницы поддерживали ее устремления, из-за чего на «Выставке живописи и скульптуры еврейских художни-

¹ Художественный аукцион картин, рисунков, гравюр и литографий старых и новых мастеров в пользу русских художников, бедствующих в настоящее время в Париже / Мир искусства: 14 апреля 1915 г. Невский, 27: [Каталог]. Пг., [1915]. С. 4 (кат. 21) и 6 (кат. 86).

² Там же. С. 6 (кат. 94).

³ *Троицкий С. А., Троицкая А. А.* Письма Надежды Войтинской-Левидовой к Владимиру Войтинскому. С. 80.

⁴ На этой выставке, кроме уже признанных мастеров-«мирискусников», принимали участие также Ю. Анненков, В. Ходасевич, В. Баранов, Н. Гончарова и многие другие «новые» художники. См.: Художественное бюро Н. Е. Добычиной. Выставка этюдов: Каталог. Пг., 1917.

⁵ Фотокопия воспроизведена на с. 3 № 28 (386) за 1917 год, хранится в ОР РНБ (Ф. 1156. Оп. 2. Ед. хр. 60. Л. 21).

⁶ На упомянутой выше «Выставке этюдов» в Художественном бюро Н. Е. Добычиной Н. К. Рерих представил пять произведений: эскиз пейзажа для картины «Зов», две работы из «Карельской сюиты» — «Грозное облако» и «Утро», а также пастель «День ливней» и эскиз декорации «Портал для „Ночи на Лысой горе“». См.: Художественное бюро Н. Е. Добычиной. С. 12—13 (кат. 218—222).

ков», проходившей в Москве в галерее Лемерсье с 4 по 30 апреля 1917 года, ей даже пришлось выставлять свои произведения под псевдонимом¹. С болью о наступившем времени Первой мировой войны писала художница своему брату В. С. Войтинскому: «...Мы живём в атмосфере абсолютного озверения. Идёт переоценка всех ценностей, но в каком нежелательном направлении. Стыдно бывает читать. Как шатко, как относительно всё, что считали прочным завоеванием...» И при этом сама она находила силы радоваться всему светлому в людях, легко зажигалась «чудной поэтичностью» близких, оставалась верящей в доброе начало и была неизменно деликатной, «не хотела тёмных нот»².

Весной 1917 года Н. С. Войтинская выставила свои работы в художественной галерее «Салон Стриндберга» в Гельсингфорсе. Эта первая и крупнейшая в Финляндии художественная галерея существовала на Эспланаде в 1898—1992 годах, представляла финское и зарубежное искусство и была посвящена памяти Юхана Августа Стриндберга (Johan August Strindberg; 1849—1912), шведского писателя и публициста, основоположника шведской литературы и театра. Галерея была создана стокгольмским бизнесменом, племянником писателя Свенном Стриндбергом (1874—1957). С 1917 года и до своей кончины ее директором был финский писатель Арвид Линдеккен (1884—1960)³. Здесь же 29 марта 1919 года была открыта выставка картин Н. К. Рериха, на которой было представлено 137 произведений⁴.

В художественной галерее «Салон Стриндберга» экспозиция была разделена на две части. В одной были собраны живопись, графика и проекты финской художницы, графика, иллюстратора, скульптора, дизайнера, феминистки-суфражистки Вендлы (Венни) Ирен Сольдан-Бруфельдт (Vendla (Venny) Irene Soldan-Brofeldt; 1863—1945), в другой — экспозиция трех приславших свои произведения из Петрограда россиянок, которую сформировали, кроме Н. С. Войтинской, София Ивановна Бодуэн де Куртенэ (Zofia Baudouin de Courtenay; 1887—1967), изучавшая живопись в начале 1900-х годов в Рисо-

¹ Организатор выставки — Еврейское общество поощрения художеств. Сведений об участии Н. С. Левидовой-Войтинской под своим именем в выставке не найдено.

² Цит. по: *Троцкий С. А., Троцкая А. А.* Письма Надежды Войтинской-Левидовой к Владимиру Войтинскому. С. 79. См. также: *Войтинская-Хвостенко А.* Из воспоминаний о Н. С. Войтинской-Левидовой // Искусство. М., 1971. Окт. № 10. С. 67—68.

³ Архив Салона Стриндберга 1898—1991 годов хранится в Национальной галерее Финляндии в Хельсинки. См. также: *Anttonen E.* Salon Strindberg: Helsingiläisen taidegallerian vaiheita. Helsinki: Kuvateiteen keskusarkisto, 2004; *Черняев В. Ю.* 150 лет Маннергейму // Петербургский исторический журнал: исследования по российской и всеобщей истории. 2018. № 1 (17). С. 306.

⁴ *Сойни Е. Г.* Финляндия в русском искусстве. 1890—2010. Петрозаводск: Карельский научный центр РАН, 2013. С. 55; Художественные произведения Н. К. Рериха в русских и зарубежных изданиях. 1894—1920: Иллюстрированный каталог / Авт.-сост., [отв. ред.]: А. П. Соколов. СПб.: Коста, 2012. С. 170—173.



Ил. 6. Н. С. Войтинская (справа) и С. И. Бодуэн де Куртенэ. Гельсингфорс. Салон Стриндберга. Апрель 1917. Воспроизведено: *Suomen Kuvalehti*. Helsingfors, 1917. *Huhtik.* 21. № 16. S. 236. Фотокопии журнальной репродукции в собрании СПбГМИСР (НВ-182) и в ОР РНБ (Ф. 1156. Оп. 2. Ед. хр. 62. Л. 1)

вальной школе ИОПХ¹, и «армянско-персидская художница»² Осанна Георгянц (Osanna Georgianz). Согласно перечню работ на финском языке, предлагавшемуся посетителям выставки, экспонировалось 48 живописных работ и 9 литографий Н. С. Войтинской³. Открытие выставки трех россиянок состоялось 14 апреля 1917 года⁴.

Выставка была хорошо принята посетителями, а также финской и шведской критикой. 21 апреля 1917 года «Финский иллюстрированный журнал» («*Suomen Kuvalehti*») опубликовал фотографию художниц на выставке (ил. 6) со следующим пояснением: «Художницы [С.] И. Бодуэн де Куртенэ и Надин Войтинская устраивают свою выставку в Художественном салоне

¹ Троицкий С. А., Троицкая А. А. Н. С. Войтинская и С. И. Бодуэн де Куртенэ: история дружбы в переписке // Рериховское наследие: Труды Международной научно-практической конференции. Т. XIII: История изучения Азии. Новые открытия. От Серебряного века русской культуры к современности. СПб., 2014. С. 447.

² ОР РНБ. Ф. 1156. Оп. 1. Ед. хр. 57. Л. 1.

³ ОР РНБ. Ф. 1156. Оп. 1. Ед. хр. 279. Л. 1–2.

⁴ ОР РНБ. Ф. 1156. Оп. 1. Ед. хр. 57. Л. 2.

Стриндберга, которая вызвала интерес, особенно в художественных кругах. Их работы богаты воображением и насыщены цветом, как и в целом у славян. В своем направлении они присоединяются к „примитивистам“, стремящимся создать новое содержание в старом оригинальном церковном и народном искусстве. Особенно характерным для этого направления является полное отсутствие перспективы»¹.

26 апреля 1917 года в «Столичной газете» («Hufvudstadsbladet»), крупнейшей ежедневной шведоязычной газете Финляндии, выходящей в Гельсингфорсе с 1864 года и до наших дней, сообщалось: «*Надин Войтинская из трёх художниц — наиболее доходчивая. Её краски темпераментны и декоративны, её линии очень выразительны. Чистая декоративность многих работ придаёт им известную условность. Некоторые из фигурных композиций нежны и красиво выработаны. Пара монограмм с цветами и птицами, наполненная цветами корзина на голубом фоне скомпонованы со вкусом и без излишеств. Литографии, особенно портреты, не имеют той целостности и производят несколько искусственное впечатление»².*

6 мая 1917 года другой обозреватель той же газеты делился своим взглядом на представленные произведения: «*Г-жа Войтинская-Левидова, изучавшая искусство графики у художника Шварца в Берлине, также выставила коллекцию интересных литографий. Она позднее, чем Фрекен Бодуэн, начала учиться живописи. Пара ее портретов маслом не без достоинств и оставляют в изобразительном искусстве заметный след. Также стоит посмотреть пару цветочных композиций»³.*

На эту выставку Н. С. Войтинская ездила несколько раз, несмотря на ограничения передвижений, установленные в период военных действий⁴, и бережно хранила все отзывы, составив их сводку в собственном переводе⁵.

¹ Suomen Kuvalehti: Ilmestyys joka lauantai. Helsingfors, 1917. Huhtik. 21. № 16. S. 236. Перевод с финского В. Л. Мельникова. Экземпляр журнала с публикацией о выставке сохранился в ОР ГРМ. Ф. 168. Ед. хр. 3. 10 л.

² S. T—lt. Konstutställningarna i Salon Strindberg // Hufvudstadsbladet / Ansvarig redaktör: A. R. Frenckell. Helsingfors, 1917. 26 April. № 111. S. 10. Перевод со шведского Н. С. Войтинской. ОР РНБ. Ф. 1156. Оп. 1. Ед. хр. 57. Л. 1.

³ Mz Mxn. I Salon Strindberg // Hufvudstadsbladet / Ansvarig redaktör: A. R. Frenckell. Helsingfors, 1917. 6 Maj. № 121. S. 13. Перевод со шведского В. Л. Мельникова.

⁴ «Штаб Петроградского военного округа на театре военных действий» выдал ей 8 мая 1917 года удостоверение. В нем сообщалось, что «согласно решения Штаба Армии не имеется препятствий к выезду жены присяжного поверенного Надежды Савельевны Левидовой, 28 лет [sic!], на стан[цию] Гельсингфорс по личным делам» сроком на 14 дней. К удостоверению подшита фотография с атрибутивной пометой. Подписи генерал-квартирмейстера Генерального штаба, полковника Филиппа Ивановича Балабина (1881—1938) и других, чьи имена неразборчивы. ОР РНБ. Ф. 1156. Оп. 1. Ед. хр. 9. 2 л.

⁵ ОР РНБ. Ф. 1156. Оп. 1. Ед. хр. 57. 3 л.

Еще одним своеобразным «отзывом» явился обмен подарками с финской художницей и скульптором В. И. Сольдан-Бруфельдт, чья экспозиция была тогда размещена в Салоне Стриндберга. Ее скульптурной композицией, покрытой белой глазурью, Н. С. Войтинская очень дорожила и хранила всю жизнь¹.

В то же самое время, весной 1917 года, в Петрограде проходили собрания художественной общественности, посвященные вопросам развития сферы культуры в условиях нового времени. 7 марта 1917 года в помещении Института истории искусств на Исаакиевской площади, д. 5, под председательством академика Сергея Фёдоровича Ольденбурга (1863–1934) состоялось Собрание представителей всех родов искусства для обсуждения вопроса о создании министерства изящных искусств, которое, как предполагалось, должно было ведать театрами, консерваторией, Академией художеств и т. д. На собрании рассматривались задачи будущего министерства. Круг вопросов, предлагаемых для исполнения новым установлением, довольно точно совпадал с теми идеями, с которыми выступала Комиссия по делам искусства (так называемая Комиссия Горького), куда входили в качестве «товарищей председателя» А. Н. Бенуа и Н. К. Рерих. В итоге собрание в Зубовском институте поручило А. Н. Бенуа возглавить новую комиссию для составления проекта министерства искусства Временного правительства. Он стремился собрать вокруг себя и планируемого органа управления единомышленников по взглядам на искусство, о чем свидетельствует сохранившаяся в его архиве запись лиц, желательных для работы в министерстве, среди которых были названы: М. В. Добужинский, С. П. Дягилев, З. И. Гржебин, В. Ф. Нувель, Н. К. Рерих, С. П. Яремич. Как указывал в своей монографии известный советский искусствовед, летописец русского Серебряного века В. П. Лапшин (1983), сохранилась и другая запись его о лицах, «абсолютно недопустимых на амплуа в Министерство искусства»: здесь Бенуа называет С. М. Волконского, А. И. Гидони, А. В. Щусева, всю Академию художеств, исключая Д. К. Кардовского². В итоге к концу весны 1917 года при Комиссаре Временного правительства был образован Совет по делам искусств, которому было предоставлено право давать заключения по вопросам художественного характера, изыскивать меры, обеспечивающие сохранность художественных памятников и собраний, принимать участие в организации

¹ Об этом свидетельствует ее фотография в квартире на Каменноостровском проспекте, сделанная в конце 1950-х годов. На обороте снимка надпись дочери А. Л. Левидовой: «*слева статуэтка, подаренная Надежде Савельевне на выставке в Гельсингфорсе финской художницей в благодарность за подаренную Н[адеждой] С[авельевной] картину с выставки*». Собрание СПбГМИСР. НВ-83.

² Лапшин В. П. Художественная жизнь Москвы и Петрограда в 1917 году. М.: Советский художник, 1983. С. 187–188.

проверки и приемки художественных сокровищ¹. «Список лиц, приглашенных в Совет по делам искусств» включал 38 человек, среди которых были художники: М. В. Добужинский, Н. Е. Лансере, А. Т. Матвеев, П. И. Нерадовский, К. С. Петров-Водкин, Н. К. Рерих, И. А. Фомин, С. П. Яремич, а также искусствоведы: В. П. Зубов, С. К. Маковский, С. Н. Троицкий².

Многие упомянутые выше люди или входили в круг общения Н. С. Войтинской, или были ей хорошо знакомы по совместным выставкам и занятиям в мастерской. В поле их идей она сформировалась не только как мастер изобразительного искусства, но и как личность.

Несомненно, она знала еще от своего наставника Эжена Каррье о его большом проекте «Всеобщей народной академии изящных искусств». Открыть ее Эжен Каррье не успел, однако заметки к проекту были опубликованы в 1907 году вместе с другими записями художника. Базовым принципом Всеобщей народной академии Каррье видел *«единство морального и физического, формы и духа»*. По его установкам, к учебе должны быть равно допущены *«как мужчины, так и женщины, любые насмешки над новичками категорически воспрещаются»*³. Эти идеи Н. С. Войтинская восприняла в годы первой русской революции.

В год второй русской революции директор Рисовальной школы Всероссийского (уже не Императорского) общества поощрения художеств Н. К. Рерих выдвинул проект превращения его школы в *«вольную народную академию»*, о чем общественность оповестил журнал «Аполлон»⁴. Н. К. Рерих подготовил три версии проекта «Свободной Академии» — так велико было его желание сохранить традиции возглавляемого им художественно-образовательного учреждения.

Летом 1917 года при Совете по делам искусств была учреждена художественно-музейная секция. На заседании 16 (29) июня 1917 года среди других вопросов была доложена «записка Н. К. Рериха о выдаче субсидии школе Общества Поощрения Художеств в Петрограде»⁵. Борьба за само существование целых художественных направлений шла нешуточная, о чем писал Н. К. Рериху известный историк искусства, художественный критик и коллекционер Степан Петрович Яремич (1869—1939), преподававший в Рисовальной школе ИОПХ с 1913 года: *«...Нет отвратительнее зрелища, как ви-*

¹ РГАЛИ. Ф. 1900 («Аргутинский-Долгоруков Владимир Николаевич, князь (1874—1920) — коллекционер, искусствовед»). Оп. 3. Ед. хр. 2. Л. 7.

² РГАЛИ. Ф. 1900 («Аргутинский-Долгоруков Владимир Николаевич, князь (1874—1920) — коллекционер, искусствовед»). Оп. 3. Ед. хр. 2. Л. 17 и 17 об.

³ Петрова Ю. В. Академия Эжена Каррье и его русские ученики. С. 96.

⁴ А. Р.—в. [Ростиславов А. А.]. Выставки и художественные дела // Аполлон. Пг., 1917. Октябрь—декабрь. № 8—10. С. 91.

⁵ Латшин В. П. Художественная жизнь Москвы и Петрограда в 1917 году. С. 372.

деть какое-нибудь ничтожество взбирающимся на поверхность с намерением властвовать и решать судьбы учреждения, когда за душой нет ни единой идеи, ни единой мысли, и единственная пружина, двигающая этими ничтожествами, зависть к подлинной заслуге и низкая ненависть к таланту, в каких бы формах он ни проявлялся. У нас вообще мало друзей. Это даже видно по Совету [по делам искусств], который образовался из бывшего Совецания, царство ему небесное. В Совете всё носит более чинный и даже „деловой“ характер, каждый раз бывает Комиссар, чего в былое время не бывало, по крайней мере, при мне. Все эти Фармаковские, Жабелёвы <...> и даже Петр[овы]-Водкины удивительные пройдохи и удивительно неверный народ, а они-то теперь в значительном большинстве и, разумеется, гнут всё в свою пользу. Для примера: издание разного рода рефератов в Инст[итуте] Гр[афа] Зубова принято на счёт государства, а субсидия нашей школе отклонена, т. е. сдана в Комиссию при Акад[емии] Художеств! А это, конечно, провал»¹.

О том же сетовал в письме к А. Н. Бенуа и сам Н. К. Рерих: «Надо придумать для Школы, хотя бы и сокращённые, но такие формы, чтобы она без нищенства могла бы стоять на своих ногах. Трудно это говорить, мне, строителю, но нужно что-то сделать своими средствами, нежели ждать наше правительство, которое богачу Зубову помогает. Мне представляется тип свободных худож[ественных] мастерских, и живописных, и прикладных. Таким путём, без громоздких „классов“, мы всё же сохраним идею единого искусства. Если вообще творчество и строительство будет возможно»².

Н. К. Рерих умел налаживать сотрудничество; до самого своего отъезда из России в 1918 году он не терял надежды поднять свою школу на новый уровень государственной поддержки. Это ясно хотя бы из его спокойного пояснения секретарю Всероссийского общества поощрения художеств, председателю Комитета популяризации художественных изданий Ивану Михайловичу Степанову (1857—1941) о том, как можно выстроить взаимодействие возглавляемого ими коллектива преподавателей с Институтом истории искусств: «Сторону истории искусств можно усилить конъюнктурой с Зубовским Институтом — у меня есть обдуманная идея, но предложу её лично. Словом, думаю, что мой опыт и предвидение не обманут меня»³.

Приход к власти большевиков был неизбежен — это ясно не только из военно-политических и экономических предпосылок, очевидность которых стала ясна только в наше время. В 1917 году весь художественный процесс

¹ Яремич С. П. Письмо Н. К. Рериху. 18 июля 1917 г. // Н. К. Рерих. 1917—1919: Материалы к биографии. С. 9.

² Рерих Н. К. Письмо А. Н. Бенуа. 7 октября 1917 г. // Н. К. Рерих. 1917—1919: Материалы к биографии. С. 21.

³ Рерих Н. К. Письмо И. М. Степанову. 6 декабря 1917 года. Автограф. РГАЛИ. Ф. 873 («И. М. Степанов»). Оп. 1. Д. 4. Л. 18.

в России двигался в сторону большевизма. Спустя два года, уже в эмиграции, Н. К. Рерих вынес ему свой «приговор»: *«Вульгаризм и лицемерие. Предательство и подкуп. Искажение всех святых основ человечества — вот что такое большевизм. Это наглый монстр, обманывающий человечество. Монстр, который владеет россыпями драгоценных камней. Но подойдите поближе! Не бойтесь взглянуть! Камни-то ненастоящие. Только слабый зрением не увидит, что их блеск фальшив. В этих отблесках гибнет мир. В этих отблесках гибнет настоящая духовная культура»*¹.

С изменением государственного строя в России происходили серьезные трансформации в сфере искусства. Появлялось множество новых проектов, художественные течения бурлили и искали выхода, что сказалось и на «Выставке современной живописи и рисунка» в Художественном бюро Н. Е. Добычиной с участием Н. С. Войтинской², открывшейся в июне 1918 года на втором этаже знаменитого «дома Адамини» на углу Марсова поля, набережной Мойки и Аптекарского переулка.

Еще до Октябрьской революции 1917 года именно здесь проходили вернисажи «Союза русских художников», «Союза молодежи», «Ослиного хвоста», «Голубой розы», «Мира искусства», фотографа Мирона Шерлинга. Н. Е. Добычина, отдававшая предпочтение «мирискусникам», чтобы поддержать репутацию своего бюро как независимого выставочного пространства в Санкт-Петербурге—Петрограде, с готовностью откликнулась на появление откровенно левацких объединений художников. «Последняя футуристическая выставка картин „0,10“», проходившая здесь с 19 декабря 1915 года по 17 января 1916 года, с полной ясностью продемонстрировала, куда «катится» весь художественный процесс в Российской империи. На выставке были показаны работы художника-авангардиста польского происхождения Казимира Севериновича Малевича (1879—1935) и его соратников, представивших новое направление в русском авангарде — супрематизм. Многих тогда ошеломила авторская развеска Малевича: *«свои картины он расположил на двух стенах, с „Черным квадратом“ на месте иконы „в красном углу“*³. Могла ли в этом потоке найти себя Надежда Войтинская, автор перевода «Еврейских четверостиший», художница-духовидица и в то время уже воспитательница художников? Вчитаемся в ее перевод:

¹ Рерих Н. К. Разрушители культуры // Н. К. Рерих. 1919—1920: Материалы к биографии / Отв. ред. А. П. Соболев. СПб.: Коста, 2011. С. 68.

² На выставке участвовало 35 художников, среди них Натан Альтман, Юрий Анненков, София Бодуэн де Куртенэ, Георгий Верейский, Константин Дыдышко, Владимир Лебедев, Марк Шагал, Александра Экстер и другие. Значительная часть — выпускники Рисовальной школы ИОПХ. В каталоге перечислено 212 произведений. См.: Выставка современной живописи и рисунка: [Каталог] / Художественное бюро Н. Е. Добычиной. Пг., 1918.

³ Пендина П. Бюро Надежды Добычиной и его история. URL: <https://www.culture.ru/materials/257751/byuro-nadezhdy-dobychinoi-i-ego-istoriya> (дата обращения: 11.03.2024).

Я жил в стране, где в дни печали в белый,
Не в чёрный цвет одеты люди. Я
Обычай принял их: утратив юность,
Оделась белым голова моя.

Когда бы слёзы лил я в меру горя,
По суше не ступала б никогда нога.
Но светит радуга и над водами Ноя.
Она к слезам моим нисходит иногда.

Склонись ко мне скорей, владыка славы,
И песне не внимай ничьей другой!
Могилу рой для песен тех лукавых.
И если много их, могилу шире рой!¹

Чтобы сохраниться духовно, Н. С. Войтинская предпочла выйти из текущего художественного процесса и уйти во «внутреннюю эмиграцию», переключиться на самообразование и преподавание. Об этом моменте в ее духовной биографии читаем в воспоминаниях ее дочери А. Л. Левидовой, которая много раз задавала вопрос матери: «Как ты могла бросить искусство?» Надежда Савельевна отвечала: «*Революции был необходим плакат, или надо было расписывать кабаки. Ни того, ни другого я не умела. А то, что в предреволюционные годы делала я, пытаюсь освоить древнерусскую живопись в условиях двадцатого века, никому тогда не было нужно*»². Художница не захотела повесить в «красном углу» любимого ею искусства «черный квадрат» разрушения культуры и поклонения тьме. По семейным обстоятельствам физический отъезд из России в эмиграцию она никогда не рассматривала.

В те темные для нее годы рубежа 1910–1920-х годов Н. С. Войтинская выступила с докладом на заседании Вольной философской ассоциации (Вольфила). Как известно, в деятельности этой общественной организации участвовали представители той части российской интеллигенции, которая в целом готова была принять Октябрьскую революцию, но считала, что для построения нового общества необходима также и духовная революция. Первые упоминания о создании Вольно-философской академии (первоначальное название Вольфила) можно встретить в записных книжках Александра Блока еще в 1918 году³. Ассоциация была создана в 1919 году по инициативе Разумника Васильевича Иванова-Разумника (настоящая фамилия Иванов; 1878–1946), Андрея Белого (настоящее имя Борис Николаевич Бугаев; 1880–1934) и других членов редакционной коллегии альманаха «Ски-

¹ ОР РНБ. Ф. 1156. Оп. 2. Ед. хр. 45. 1 л. Без даты.

² Левидова А. Л. Воспоминания о Н. С. Войтинской. С. 271.

³ Штейнберг А. З. Друзья моих ранних лет (1911–1928). Париж: Синтаксис, 1991. С. 278.

фы» для исследования и пропаганды философских вопросов культуры и свободного творческого общения. Целью была названа «разработка в духе философии вопросов культурного творчества», работа ассоциации предполагалась «в духе философии и социализма». Устав ассоциации был утвержден коллегией Наркомпроса РСФСР 10 октября 1919 года, затем зарегистрирован исполкомом Петросовета и утвержден Главнаукой Наркомпроса РСФСР. Среди членов-учредителей ассоциации были А. А. Блок, Л. П. Карсавин, Н. О. Лосский, А. А. Мейер, В. Э. Мейерхольд, С. Д. Мстиславский, К. С. Петров-Водкин, Д. М. Пинес, А. А. Чебышёв-Дмитриев, А. З. Штейнберг, К. А. Эрберг. Руководящим органом был Совет ассоциации (его председателем в 1919–1921 годах был Андрей Белый, а с 1921 года — Р. В. Иванов-Разумник), в состав которого вошли четыре члена-учредителя: Андрей Белый, Р. В. Иванов-Разумник, А. З. Штейнберг и К. А. Эрберг¹. Среди лекторов и докладчиков были Андрей Белый, А. А. Блок, И. А. Бодуэн де Куртенэ, А. А. Гизетти, И. М. Гревс, Е. И. Замятин, Н. О. Лосский, В. Э. Мейерхольд, К. С. Петров-Водкин, С. Ф. Платонов, Е. Г. Полонская, В. А. Пяст, А. М. Ремизов, П. А. Сорокин, В. Г. Тан-Богораз, Е. В. Тарле. Активными участниками собраний были Э. Л. Радлов, Н. И. Гаген-Торн, М. М. Зоценко, О. Д. Форш, Л. В. Пумпянский.

Н. С. Войтинская бывала в Вольфиле на экспериментальных хореографических выступлениях, о которых остались записи ее младшей современницы, художницы Анны Александровны Лепорской (1900–1982). Например, деятельницы русского художественного авангарда Ксения Владимировна Эндер (1895–1955) и Мария Владимировна Эндер (1897–1942) давали там «свои балетные постановки — пластические упражнения — под музыку М. В. Матюшина»². Михаил Васильевич Матюшин (1861–1934) — художник и музыкант, получивший профессиональное художественное образование в Рисовальной школе ИОПХ (1894–1898) и в петербургских студиях Я. Ф. Ционглинского (1902–1905) и Е. Н. Званцевой (1906–1908) у Л. С. Бакста и М. В. Добужинского.

Как видим, круг общения Н. С. Войтинской со временем не сужался, а становился все богаче и разнообразнее. Там же проводились вечера поэта, одного из основоположников русского футуризма Велимира Хлебникова (настоящее имя — Виктор Владимирович Хлебников; 1885–1922), литературным наследием которого интересовался Н. К. Рерих, и знал его настолько хорошо, что цитировал по памяти спустя десятилетия его ныне утраченные поэмы. Например, Николаю Константиновичу нравилось «стихийное звучание» следующих слов Велимира Хлебникова: «Ставят новую правду

¹ Штейнберг А. З. Друзья моих ранних лет (1911–1928). С. 280.

² ОР ГРМ. Ф. 174. Оп. 1. Ед. хр. 1. 3 л.

зодчие наши на новых основах»¹. В этих «новых основах» искала выражение и Надежда Войтинская, создававшая еще до 1917 года в иконной темперной стилистике оригинальные композиции, где присутствуют необычные герои из прошлого и будущего человечества. Вероятно, с некоторыми из них Надежда Войтинская себя отождествляла. Именно на отождествление художницы с созданными ею образами героев и героинь прошлого намекает архивная фотография², где она, демонстрируя полное созвучие, позирует рядом с изображением двух фигур на монументальном произведении, выполненном темперой на деревянной основе, высотой не менее 2 м. Таковы и ее композиции «Дары»³, «Сказочное»⁴, «Цыганки»⁵, «Трое спящих»⁶, «L'ennui de vivre»⁷ (все выполнены в 1915–1916 годах), часть которых явно соотносится с поэтическим наследием московского поэта, драматурга, переводчика, критика и журналиста Валерия Яковлевича Брюсова (1873–1924)⁸. Так в ее творчестве многовековая культурная традиция процвела *«новой правдой»*. Уникальность художественной манеры Н. С. Войтинской в том, что она сумела вплавить многообразие религиозного опыта и мировосприятия разных народов в совершенно новые по форме произведения на основе русской иконописной стилистики.

Вероятно, своеобразным «следом» Вольфила в творческом наследии художницы явился выполненный ею в 1928 году портрет Андрея Белого — на сегодняшний день это последнее по времени ее художественное произведение, которое удалось найти⁹. Смотря на него, можно согласиться с высказыванием одного из учредителей Вольфила философа Аарона Захаровича Штейнберга (1891–1975) о поэте и музыканте Андрее Белом: *«Белый не человек, а сосуд, содержащий духовную энергию, которая творит помимо его воли»*¹⁰.

¹ Рерих Н. К. Стихия. 1938 г. // Рерих Н. К. Листы дневника: В 3 т. Т. II (1936–1941). М.: Международный Центр Рерихов и др., 1995. С. 166.

² СПбГМИСР. НВ-178 и НВ-190.

³ Фотография произведения в СПбГМИСР. НВ-209.

⁴ Фотография произведения в СПбГМИСР. НВ-192.

⁵ Фотография произведения в СПбГМИСР. НВ-193.

⁶ Фотографии произведения в СПбГМИСР. НВ-191 и НВ-207.

⁷ «Скука жизни» (*фр.*). Произведение Н. С. Войтинский «L'ennui de vivre» известно по фотографиям в ОР РНБ (Ф. 1156. Оп. 2. Ед. хр. 60. Л. 16) и в СПбГМИСР (НВ-213).

⁸ Известно стихотворение В. Я. Брюсова «L'ennui de vivre» (1902), вошедшее в его поэтический сборник «Urbi et Orbi», выпущенный московским издательством «Скорпион» в 1903 году. См.: Брюсов В. Я. Urbi et orbi: Стихи 1900–1903 гг. М.: Скорпион, [1903].

⁹ Портрет А. Белого. 1928. Бумага, ксилография. 20,8 × 13,4 см. На изображении справа: Н. В. 1928 г. Собрание ГМИРЛИ. ГЛМ КП 46910.

¹⁰ Штейнберг А. З. Друзья моих ранних лет (1911–1928). С. 52.

В 1923 году в Петрограде, в Государственном Русском музее, прошла выставка «Русская литография за последние 25 лет»¹. В работе выставки приняли участие 30 художников, и среди них были Н. С. Войтинская и несколько художников бывшей Рисовальной школы ИОПХ. Экспонировались работы Л. С. Бакста, А. Н. Бенуа, К. Ф. Богаевского, О. Э. Бразза, В. И. Быстрина, А. М. Васнецова, В. А. Ватагина, Г. С. Верейского, Н. Н. Герардова, А. Я. Головина, Н. С. Гончаровой, М. В. Добужинского, Д. Н. Кардовского, В. М. Конашевича, П. В. Кузнецова, Н. И. Кульбина, Б. М. Кустодиева, Е. Е. Лансере, М. Ф. Ларионова, Ф. А. Малявина, Н. И. Нерадовского, А. П. Остроумовой-Лебедевой, А. О. Пастернака, И. Е. Репина, Н. К. Рериха, В. Д. Фалилеева, Н. И. Фешина, П. А. Шиллинговского, М. В. Якунчиковой, причем многие экспоненты даже не были извещены об этом проекте, их работы отбирались без их участия. Отпечатанная к выставке листовка содержала список художников без указания названий и количества работ. Это была последняя выставка, в которой принимала участие Войтинская-художница.

В 1920 году Н. С. Войтинская поступила в Российский институт истории искусств, основанный в 1912 году на личные средства искусствоведа, графом Валентином Платоновичем Зубовым (1884–1969). После успешного окончания учебы она осталась работать в институте. Из автобиографии, подписанной Н. С. Войтинской 29 мая 1929 года, известно, что за труд «О проблеме формы А. Гильдебранда» она получила звание «научного сотрудника II разряда»². Отзыв об этой работе Н. С. Войтинской был написан 23 марта 1925 года лично В. П. Зубовым. Приведем его целиком: «В дополнение к устному отзыву, данному в разряде о работе Н. С. Войтинской, считаю нужным добавить, что по-моему автор вполне владеет материалом и с выводами работы можно согласиться. Работа свидетельствует о большой научной подготовке автора и умении с большой убедительностью и ясностью излагать свои взгляды. Считаю автора вполне достойной звания научного сотрудника 2-й категории. 23/III 25. Проф. В. Зубов»³.

Примечательна дата этого отзыва. В. П. Зубов возглавлял РИИИ до декабря 1924 года⁴. 16 июля 1925 года он уехал в заграничную командировку и больше в Россию не вернулся. Институт к этому времени, во многом благодаря Валентину Платоновичу, перерос свои первоначальные рамки и превратился в крупное научно-исследовательское учреждение. К 1925 году он

¹ Воинов В. В. Русская литография за последние 25 лет / Рус. музей. Худож. отд. Пг.: Гос. тип. им. И. Федорова, 1923.

² ОР РНБ. Ф. 1156. Оп. 1. Ед. хр. 2. Л. 1.

³ ОР РНБ. Ф. 1156. Оп. 1. Ед. хр. 80. Л. 1.

⁴ Государственный институт истории искусств. 1912–1927. Л.: Academia, 1927. С. 7.

насчитывал около тысячи студентов и около ста преподавателей и научных сотрудников¹.

В выданном Н. С. Войтинской 1 декабря 1924 года РИИИ для предъявления фининспектору удостоверения уточнялось, что в должности научного сотрудника 2-й категории Н. С. Войтинская состояла «сверх штата без содержания»². Далее из ее автобиографии известно, что она «в 1927/28 гг. вела семинары по общей теме „Теоретики искусства в XIX веке“. А в 1928/29 гг. вела семинары по общей теме „Теоретики классицизма и теоретики барокко“»³.

В те годы Надежда Савельевна занималась вопросами марксистского понимания искусствознания. Она вела семинарские занятия со студентами и оставила значительное число научных трудов по этому направлению, среди них «Диалектический метод в искусствознании», «О марксистском искусствознании», «О марксистском понимании изобразительного искусства», «Социология искусства и исторический материализм», «Социология искусства и марксизм»⁴. Как отметили в своем исследовании А. А. и С. А. Троицкие (2016), в конце 1920-х годов в связи с идеологическим давлением на РИИИ, кампаниями по «оптимизации» социально-значимых институций ученых вынуждали заниматься разработкой марксистской теории искусства, а именно — «усиливать присутствие материализма в трактовках, отказаться от всех методов в искусствознании, кроме социологического и диалектического»⁵. Н. С. Войтинская какое-то время мирилась с этой ситуацией, но вскоре решила уйти из института и прекратила заниматься наукой. В очередной раз она смотрела «судьбе в глаза в упор», описывая в одной из своих рукописей с предельной откровенностью то, что происходит: «...теперь, когда перед искусствознанием поставлены новые задачи, мы видим... ясно и чётко осознанную задачу социологического исследования искусства, ради которого мы готовы совершить непоправимое зло — отказаться от наследия европейского искусствоведения и начать возводить здание из обломков наук, ничего общего не имеющих с искусством»⁶.

Фактически она была вытеснена из круга известных русских философов, историков и теоретиков искусства, несмотря на то что оставила значительный корпус научных трудов, подробно описанных А. А. и С. А. Троицкими в

¹ Семёнов В. А. Граф Валентин Платонович Зубов // Зубов В. П. Павел I / Пер. с нем. В. А. Семенова. СПб.: Алетейя, 2007. С. 8–9.

² ОР РНБ. Ф. 1156. Оп. 1. Ед. хр. 77. Л. 1.

³ ОР РНБ. Ф. 1156. Оп. 1. Ед. хр. 2. Л. 1.

⁴ Рукописи всех упомянутых сочинений хранятся в ОР РНБ, кроме труда «О марксистском понимании изобразительного искусства», который хранится в СПбГМИСР.

⁵ Троицкий С. А., Троицкая А. А. Три жизни Н. С. Войтинской. С. 829.

⁶ Войтинская Н. С. Земпер и Ригль. Рукопись доклада 1920-х годов // ОР РНБ. Ф. 1156. Оп. 1. Ед. хр. 298. Л. 1.

предуведомлении к публикации выдающегося философского исследования Н. С. Войтинской об аристотелизме¹. Изучение научного наследия Н. С. Войтинской в настоящее время «даёт представление о том круге вопросов и проблем, которыми занимались сотрудники РИИИ»², а также показывает один из вариантов развития отечественного искусствознания в двадцатые годы XX века, вынудившего Н. С. Войтинскую-философа сделать выбор в пользу более приносящего прибыль и менее нервного литературного труда.

Здесь хотелось бы привести две значимые параллели. Н. К. Рерих и Н. С. Войтинская оба должны быть воспринимаемы как художники-мыслители. Определение «художник-мыслитель» применительно к Н. К. Рериху давно ни у кого не вызывает удивления. Оно стало общим местом с 1937 года, когда вышла книга писателя и философа Всеволода Никаноровича Иванова (1888—1971) с таким названием³. Применительно к Н. С. Войтинской эта характеристика получает освещение в отечественной историографии только в наше время. Сравним два их философских высказывания об источниках *единства искусства*.

Н. К. Рерих: «Искусство объединит человечество. Искусство едино и нераздельно. Искусство имеет много ветвей, но корень един. Искусство есть знамя грядущего синтеза. Искусство — для всех. Каждый чувствует истину красоты. Для всех должны быть открыты врата „священного источника“. Свет искусства озарит бесчисленные сердца новою любовью»⁴.

Н. С. Войтинская: «Мы увидим, что вновь назрела необходимость противопоставить бесконечной обобщённости отвлечённых понятий богатое и содержательное представление о конкретном едином искусстве, что за закономерностью сменяющихся типов искусства должен быть вскрыт закон необходимого перехода от одного полярного стиля к другому. Мы увидим, что назрел целый ряд проблем, разрешить которые может только возврат к пониманию искусства в духе органического мирозерцания...»⁵

Здесь налицо общность не только Н. К. Рериха и Н. С. Войтинской. Само время и принадлежность к одному кругу светлых творцов даёт такую закаленную убежденность в правоте единого искусства и его служителей. Такова объединяющая черта многих деятелей русского Серебряного века. Именно *служение искусству* является тем, что всех их роднит и делает одним кругом.

¹ Троцкий С. А., Троцкая А. А. Статья Н. С. Войтинской об аристотелизме // Вопросы философии. 2017. № 7. С. 181—191.

² Троцкая А. А. Теория стиля в рукописях Н. С. Войтинской // Культура и искусство. 2017. № 4. С. 21. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/teoriya-stilya-v-rukopisyah-n-s-voytinskoy/viewer> (дата обращения: 17.03.2024).

³ Иванов В. Н. Рерих. Художник-мыслитель. Riga: Uguns, 1937. 101 с.

⁴ Рерих Н. К. Credo. 1938 г. // Рерих Н. К. Листы дневника. Т. II (1936—1941). С. 172.

⁵ Войтинская Н. С. Аристотелизм // Вопросы философии. 2017. № 7. С. 204.

В середине 1920-х годов Н. С. Войтинская начала переводческую деятельность. Ее привлекали для работы в международной организации «Коммунистический интернационал» (Коминтерн, III Интернационал), возникшей в 1919 году. Она переводила корреспонденцию из разных стран для Коминтерна. В 1927 году в ее переводе были изданы «Статьи и речи» Розы Люксембург и «Воспоминания» Клары Цеткин¹. Также Надежда Савельевна переводила художественную литературу иностранных авторов. Известны ее переводы книг Макса Валье², Генриха Гейне, Иоганнеса Бехера, Эриха Вайнерта, Шандора Петёфи, Фридриха Вольфа, Артура Конан Дойля³ и др.⁴

К середине 1920-х годов относится и начало писательской деятельности Н. С. Войтинской. Ее «литературная история» достаточно подробно описана А. А. и С. А. Троицкими, которые собрали и наиболее полный перечень написанных ею сочинений⁵. Под ее именем были изданы научно-популярные и исторические книги для юношества: «На Север. История полярных экспедиций от давних времен до наших дней» (совместно с Б. Эббель; 1929), «По пути в музеи» (совместно с Б. П. Брюлловым; 1929), «Советские корабли. Очерки советских морских экспедиций» (совместно с А. М. Лавровым; 1929), «В кольце льдов (Три года на острове Врангеля)» (1930), «Земля Нансена» (1930)⁶, «Заговор равных. Повесть о первом коммунистическом заговоре» (1931), «Пугачевщина» (1931), «На баррикадах. Повесть о Парижской коммуне» (совместно с М. Равичем; 1933)⁷. Известны ее писательские работы двадцатых-пятидесятых годов, так и оставшиеся в рукописях, распределенные А. Л. Левидовой между ОР РНБ и СПбГМИСР. В первом месте хранятся такие ее сочинения, как «Принцип стиля в современной науке об искусстве», «Стиль и пространство», «Вёльфлин», «Франц Викгоф», «Земпер и Ригль»⁸, «Энгр», «Рафаэль» и др. Во втором — «Коммунистический ма-

¹ Левидова А. Л. Воспоминания о Н. С. Войтинской. С. 273.

² Валье М. Полет в межпланетное пространство: С 31 иллюстрацией в тексте / Пер. Н. С. Войтинской. Л.; М.: Книга, 1926. 112 с. Личный экз. Н. С. Войтинской в собрании СПбГМИСР. КП-6135.

³ Дойл А. К. Баскэрвилльская собака: [Рассказы] / Пер. с англ. и обработка Н. С. Войтинской; рис. худ. М. А. Таранова. [Л.]: Лениздат, 1947. 379 с.: ил. Личный экз. Н. С. Войтинской в собрании СПбГМИСР. КП-6136.

⁴ Сытова А. С. Забытое имя.

⁵ Троицкий С. А., Троицкая А. А. Три жизни Н. С. Войтинской. С. 830—831.

⁶ Войтинская Н. С. Земля Нансена: [Очерк] / Рис. А. Крыловой. М.: Крестьянская газета, 1930. 64 с.: ил., карт. (Библиотечка журнала «Дружные ребята»). Личный экз. Н. С. Войтинской в собрании СПбГМИСР. КП-6133.

⁷ Войтинская Н. С. На баррикадах. Повесть о Парижской коммуне / Н. Войтинская, М. Равич; обл.: Щербаков. М.: Изд-во ЦК МОПР СССР, 1933. 80 с. Личный экз. Н. С. Войтинской в собрании СПбГМИСР. КП-6134.

⁸ Войтинская Н. С. Земпер и Ригль. Рукопись доклада 1920-х годов. ОР РНБ. Ф. 1156. Оп. 1. Ед. хр. 298. 22 л.

нифест» (глава «Зимняя сказка»), «Кровь и уголь», «Маркс и Гейне» (глава «Германия — зимняя сказка»), «Палеховцы», «Рафаэль» (вариант той же рукописи, что и в ОР РНБ), «Синие куртки», «Спартак».

В 1936 году она стала собирать материалы по генеалогическому древу своей семьи, желая, вероятно, по примеру своего брата В. С. Войтинского, соавтора книги «Евреи в Иркутске» (1915)¹, написать очерк о роли еврейства в Императорской России². Очевидно, тогда же она перевела на русский язык «Еврейские четверостишия», приведенные выше.

Согласно «Списку основных литературных трудов Н. С. Войтинской», хранящемуся в СПбГМИСР³, перу Надежды Савельевны принадлежат и многочисленные «работы в журналах», среди которых статьи на исторические темы в журнале «Юный пролетарий» (1929–1931), заметки по отделе занимательной науки журнала «Дружные ребята» (1930–1932), серия очерков в журнале «Человек и природа» (1930), цикл публикаций из обработанных ею западнославянских сказок в журнале «Костер» (1945–1946), отдельные статьи в периодических изданиях «Ёж», «Красная газета», «Ленинград», «Лесная правда» и других, включая тексты «История одного процесса» (1934), «Первые шаги Гитлера» (1934), «Провокаторы Ленской области» (совместно с П. Андриановым; 1937), «Художники-балтийцы (о группе художников при Политуправлении Балтфлота)» (1943), «Содружество» (1950).

Также Н. С. Войтинская разрабатывала сценарии для радиопередач и принимала участие в работе авторско-правовой комиссии Ленинградского отделения Союза писателей СССР. Формат нашей статьи не позволяет рассмотреть подробно всю литературную деятельность Н. С. Войтинской, поэтому данный аспект ее творческой жизни может стать темой дополнительного исследования.

В ночь на 23 февраля 1938 года Н. С. Войтинская была арестована Управлением НКВД по Ленинградской области, обвинялась по статье 58-10 (антисоветская агитация и пропаганда) и 58-11 (организационная деятельность, направленная к совершению контрреволюционного преступления) УК РСФСР. Из рассказа ее дочери А. Л. Левидовой известно, что представители власти провели обыск, в результате которого был изъят листок бумаги, на котором рукою Надежды Савельевны было записано генеалогическое дерево ее семьи. В этом листке следователи усмотрели зашифрованный

¹ *Войтинский В. С., Горштейн А. Я.* Евреи в Иркутске. Иркутск: Хозяйственное правление Иркутского еврейского молитвенного дома и Иркутского отделения Общества распространения просвещения между евреями в России, 1915.

² Генеалогическое древо семьи Войтинских, составленное Н. С. Войтинской. Ленинград. 1936. ОР РНБ. Ф. 1156. Оп. 1. Ед. хр. 4. 2 л.

³ См. также дополняющую его публикацию: Н. С. Войтинская: краткая биобиблиография: [Сост.: А. Л. Левидова] // Петербургский Рериховский сборник. Вып. IV. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2001. С. 276–277.

«список террористической организации», готовившей взрыв трибун на Дворцовой площади 7 ноября 1938 года. Было «установлено», что во главе этой террористической организации якобы стояла Н. С. Войтинская. Во время семичасового обыска она сидела в кресле неподвижно, словно окаменевшая, не глядя в сторону производивших обыск. На все вопросы следователей отвечала ее дочь¹. Одной из косвенных причин ареста послужил тянувшийся с 1932 года конфликт Войтинской с Ленинградским групповым комитетом писателей, связанный с тем, что Ленинградское областное издательство отвергло предложенную к печати книгу писательницы о Карле Марксе «Спартак» как контрреволюционную, политически неверную и непригодную к печати, с чем Надежда Савельевна была категорически не согласна². Лишь через шестнадцать месяцев постановлением следственной части Управления НКВД по Ленинградской области от 25 марта 1939 года Н. С. Войтинская была освобождена из-под стражи вследствие недостаточности улик для предания суду³. Как свидетельствовали сидевшие с ней женщины, «Надежду Савельевну били по голове, по груди, били жестоко», «но она упорно не подписывала обвинение»⁴. Дочери она никогда не рассказывала об этом.

В годы войны, несмотря на возможность эвакуации⁵, Н. С. Войтинская с семьей осталась в осажденном Ленинграде. По свидетельству А. Л. Левидовой, позже стало известно, что баржа, на которой семья должна была эвакуироваться на «Большую землю», была потоплена. 21 августа 1942 года ей было вручено за подписью военного комиссара мобилизационное предписание, согласно которому она привлекалась на работу по защите города⁶.

С лета 1943 года Н. С. Войтинская служила в Бюро пропаганды Союза писателей. В ее обязанности входила организация поездок писателей на фронт для выступления перед бойцами, подготовка текстов для радиопередач. Сама она также выступала перед бойцами. Например, 14 июля 1943 года Н. С. Войтинская была командирована в Дом Красной Армии в Левашово-Южки для выступления и беседы с бойцами и командирами⁷.

¹ Левидова А. Л. Воспоминания о Н. С. Войтинской. С. 273.

² Сохранился протокол заседания Ленинградского областного издательства от 14 сентября 1932 года по рукописи Н. С. Войтинской «Спартак». ОР РНБ. Ф. 1156. Оп. 1. Ед. хр. 171. 4 л.

³ Распяты: Писатели — жертвы политических репрессий / Авт.-сост. З. Дичаров. Вып. 1. Тайное становится явным. СПб.: Историко-мемориальная комиссия Союза писателей Санкт-Петербурга; Северо-Запад, 1993. С. 120—126.

⁴ Левидова А. Л. Воспоминания о Н. С. Войтинской. С. 273.

⁵ Эта возможность подтверждается выпиской из протокола заседания Исполкома Ленинградского городского Совета от 19 августа 1942 года об эвакуации из Ленинграда работников искусства и писателей (ОР РНБ. Ф. 1156. Оп. 1. Ед. хр. 25. 1 л.).

⁶ ОР РНБ. Ф. 1156. Оп. 1. Ед. хр. 26. Л. 1.

⁷ ОР РНБ. Ф. 1156. Оп. 1. Ед. хр. 123. Л. 1.

На стене дома на Кировском (современном Каменноостровском) проспекте, где жила Н. С. Войтинская с семьей, была большая металлическая доска с надписью: «При артобстреле эта сторона улицы наиболее опасна». В ночь на 17 ноября 1943 года в квартиру Н. С. Войтинской попал снаряд. К счастью, она и ее дочь А. Л. Левидова остались живы.

На годы войны приходится сотрудничество Н. С. Войтинской с журналом «Ленинград». 7 августа 1943 года ей было выдано удостоверение редакцией журнала, позволяющее «вести переговоры с художниками Политуправления Балтийского флота и использовать полученные материалы в статьях для журнала»¹.

10 ноября 1944 года в Доме писателей имени В. В. Маяковского² состоялся творческий вечер переводчицы Н. С. Войтинской. Мероприятие было организовано «бюро секции переводчиков Ленинградского областного Союза советских писателей», о чем говорит сохранившееся приглашение³.

Тяжелые годы войны Н. С. Войтинская переживала с достоинством⁴. Сохранилось письмо, отправленное ею родственнице Е. Д. Войтинской⁵, повествующее о жизни в блокадном Ленинграде. Письмо без даты, предположительно это середина ноября 1942 года. Надежда Савельевна писала: «...Люблю я Ленинград, люблю, как никогда, жизнь, которую было трудно сохранить и поддерживать. Не прельщает меня изобилие еды, о котором пишут эвакуировавшиеся. В нашей суровой жизни много хорошего. Я научилась работать в темноте, приберегая светлые часы на то, что нельзя сделать впотьмах. В прошлом году около месяца хворала и оставалась сутками одна в тёмной комнате. Но я слушала радио, и мне было хорошо. Сейчас много работаю в Доме писателей по жилищно-бытовому сектору. С осени запасала овощи, чтобы не заболеть авитаминозом; сама пилю, рублю, колю дрова, хотя правая рука у меня повреждена. В нашей жизни много хорошего. Ада недавно ездила на фронт с подарками бойцам и вернулась в восторженном настроении, с уверенностью, с бодростью»⁶.

Работая в годы войны в Литературном фонде, Н. С. Войтинская перевела десятки стихотворений немецких поэтов-антифашистов⁷. В качестве при-

¹ ОР РНБ. Ф. 1156. Оп. 1. Ед. хр. 124. Л. 1.

² Дом писателей с 1934 года располагался в бывшем особняке графа А. Д. Шереметева по адресу: набережная Кутузова, д. 4; Шпалерная улица, д. 18; Кричевский переулок, д. 2.

³ ОР РНБ. Ф. 1156. Оп. 1. Ед. хр. 126. 1 л.

⁴ Об этом упоминал в своих материалах Б. Д. Сурис. См.: Сурис Б. Д. «...Больше, чем воспоминанья»: Письма ленинградских художников, 1941–1945. Кн. 1. СПб.: КультИнформПресс, 1993.

⁵ Евгения Давыдовна Войтинская — жена старшего брата Н. С. Войтинской Иосифа Савельевича Войтинского (1884–1944), профессора юриспруденции.

⁶ Ф. 1156. Оп. 1. Ед. хр. 542. Л. 1.

⁷ Демидова О. Войтинская Надежда Савельевна // Энциклопедический словарь «Литераторы Санкт-Петербурга. XX век». 2019–2021. URL: <https://lavkapisateley.spb.ru/enciklopediya/v/vojtinskaaya-> (дата обращения: 27.02.2024).

мера приведем произведение поэта и переводчика, общественного деятеля Германской Демократической Республики, председателя Национального комитета «Свободная Германия», основателя Академии искусств ГДР Эриха Бернхарда Густава Вайнерта (Erich Bernhard Gustav Weinert; 1890–1953).

Мать

За сыном в дом полиция пришла.
«Я ждал. Не плачь!» И руку сжал ей сын.
Она не плакала, как мел бела
От ужаса. Он был у ней один.
Она очнулась в полночь и пошла

В полицию. «Он взят сегодня, в семь.
Ганц Фишер, Якобштрассе двадцать два».
«Из Якобштрассе нет у нас совсем».
В президиум полиции бежит.

«Ганс Фишер здесь? Прошу вас мне сказать!»
«Такого нет у нас». Она стоит,
Как мел бела: «Скажите, где искать?»
Они смеются: «Трудно дать совет...»

.....
Так матери у тысячи ворот
Кончают жизнь. Но скоро час пробьёт,
И буйный ветер скорбь их разметёт,
И краской лица бледные зальёт.
И тысячи восстанут матерей
Под знаменем убитых сыновей¹.

В мае 1945 года Ленинградский радиокomiteт заключил общий договор с Н. С. Войтинской и детской писательницей, драматургом, переводчицей, руководившей с 1933 года литературным отделом Ленинградского Театра юного зрителя Софьей Давыдовной Зельцер (1890–1972). Радиокomiteт заказывал создание радиопьесы «Василий Золотокудрый» по чешской народной сказке. Договор содержал следующие технические условия: «длина передачи — 40 минут; срок сдачи — 10 июня 1945 г.; за передачу радиокomiteт выплачивает 1200 рублей; изменения радиокomiteта выполняются без оплаты; присутствовать на всех репетициях»².

17 июня 1947 года писателем Вильгельмом Вениаминовичем Левиком (1906/1907–1982) была дана рекомендация Н. С. Войтинской в члены Со-

¹ Машинописный экземпляр этого перевода Н. С. Войтинской хранится в Рукописно-документальном фонде СПбГМИСР.

² ОР РНБ. Ф. 1156. Оп. 1. Ед. хр. 219. Л. 1.

юза советских писателей¹. С этим известным русским поэтом-переводчиком, литературоведом и художником Надежду Савельевну объединяла огромная любовь к наследию Генриха Гейне. В 1942 году была издана большая работа В. В. Левика — перевод его поэмы «Германия. Зимняя сказка»². Многие именитые литераторы отмечали, что переводы Левика отличаются высокой культурой, поэтичностью и точностью в передаче подлинника³, что не могло оставить равнодушной и Надежду Савельевну.

С 1948 года Н. С. Войтинская стала сотрудничать с Обществом распространения научных и политических знаний⁴. Сохранилась рекомендация в совет этой организации, данная ей 28 февраля 1948 года доктором химических наук, профессором Николаем Николаевичем Андреевым (1880—1960), который писал: «*Надежда Савельевна Войтинская окончила Историко-филологический факультет Высших Женских курсов и Институт истории искусств. <...> Зная Надежду Савельевну Войтинскую, как высоко культурного человека и талантливого творческого работника, умеющего ярко и красочно излагать научные материалы, делая их доходчивыми и доступными массовому читателю, рекомендую Надежду Савельевну в члены Общества по Распространению Научных и Политических знаний*»⁵.

Подобную поддержку Надежда Савельевна получала от многих коллег, кому посчастливилось сотрудничать с ней на поприще преподавания и просвещения. Еще до войны, в конце 1930-х годов, она начала работу в Лесотехнической академии имени С. М. Кирова⁶. Ее имя значится в приказе о поощрении преподавателей от 15 февраля 1941 года, подписанном директором Михаилом Фёдоровичем Малюковым⁷. Во Всесоюзном заочном лесотехническом институте, образованном в 1948 году, она несколько лет заведовала кафедрой иностранных языков⁸. Преподавательскую деятельность она вела до 1954 года, когда вышла на заслуженный отдых в статусе «персонального» пенсионера. Однако и на пенсии Н. С. Войтинская не переставала вести активную творческую деятельность.

В декабре 1964 года, за несколько месяцев до смерти Надежды Савельевны Войтинской, к ней и ее дочери, А. Л. Левидовой, неожиданно пришли науч-

¹ ОР РНБ. Ф. 1156. Оп. 1. Ед. хр. 132. Л. 1.

² *Гейне Г. Германия (Зимняя сказка) / Пер. В. Левика; предисл. А. Дейча. Ташкент: Советский писатель, 1942. 112 с.*

³ К девятидесятилетию со дня рождения художника и переводчика Вильгельма Вениаминовича Левика // Компьютерная хроника: ежемесячник научной, технической и коммерческой информации с приложениями. М.: Интерсоциоинформ, 1997. Июнь. № 6. С. 131—166.

⁴ В наше время существует как Общероссийская общественно-государственная просветительская организация «Российское общество „Знание“».

⁵ ОР РНБ. Ф. 1156. Оп. 1. Ед. хр. 146. Л. 1.

⁶ В настоящее время это Санкт-Петербургский государственный лесотехнический университет имени С. М. Кирова.

⁷ ОР РНБ. Ф. 1156. Оп. 1. Ед. хр. 84. Л. 1.

⁸ *Левидова А. Л. Воспоминания о Н. С. Войтинской. С. 274.*

ные сотрудники из Отдела гравюры ГРМ. Они сказали, что с 1933 года у них хранятся литографированные портреты работы Н. С. Войтинской, поступившие из коллекции А. Н. Бенуа. На каждом листе рукою А. Н. Бенуа стояло: «*Надежда Войтинская*»¹. Специалисты Русского музея начали разыскивать автора литографий. Обратились сначала к К. И. Чуковскому. Тот ответил, что у него нет никаких сведений. Все решил «случайный» разговор Е. Ф. Ковтуна с ученым и общественным деятелем, известным географом, экономистом, этнографом, литературоведом, библиографом, критиком и писателем Михаилом Алексеевичем Сергеевым (1888—1965), во время которого было упомянуто ее имя. «*Мы столько лет ищем художницу Надежду Войтинскую, — поделился проблемой Е. Ф. Ковтун. — Не знаете, что с ней стало?*» М. А. Сергеев ответил, что только вчера разговаривал с Надеждой Савельевной по телефону и что она проживает с дочерью в отдельной квартире на Кировском проспекте. На следующий день искусствоведы Е. Ф. Ковтун и А. С. Сытова были у Н. С. Войтинской и А. Л. Левидовой в гостях. Состоялся важнейший разговор, определивший многое в судьбе наследия Н. С. Войтинской-художницы.

Она любезно предоставила свои работы на выставку «Русский эстамп конца XIX — начала XX века», которая прошла в залах Государственного Русского музея в 1967 году, уже после ее кончины. После долгого перерыва имя художницы вновь зазвучало среди мастеров, внесших весомый вклад в развитие оригинальной русской гравюры. Ее литографии экспонировались вместе с произведениями Н. Н. Герардова, Н. С. Гончаровой, М. Ф. Ларионова, Н. Я. Ефимовой, О. В. Розановой и др.²

В 1974 году в Доме писателей имени В. В. Маяковского состоялась первая персональная выставка Н. С. Войтинской.

В 1977 году в Ленинградском отделении Союза советских художников, располагавшемся в бывшем здании ИОПХ, была проведена вторая персональная выставка художницы. Интерес к портретной серии литографий Н. С. Войтинской вспыхнул с новой силой, что было также обусловлено и интересом к личностям портретируемых, многие из которых стали жертвами «красного террора», репрессий, политического забвения.

Работы художницы экспонировались на выставке «Гравюра и литография XVIII — начала XX века» в ГРМ в 1979 году и вновь были по достоинству оценены. Автор вступительной статьи к каталогу В. А. Наумов писал: «*Листы Войтинской сохраняют живое ощущение литографской специфики, они были, пожалуй, первой удачной попыткой вернуть искусству литографии его лучшие качества*»³.

¹ Левидова А. Л. Воспоминания о Н. С. Войтинской. С. 275.

² См.: Русский эстамп конца XIX — начала XX вв.: Каталог выставки / Гос. Русский музей; [Сост.: С. С. Шерман, Е. Ф. Ковтун]. Л.: Изд. Гос. Русского музея, 1967.

³ Выставка новых поступлений: К 80-летию со дня открытия [музея]. Гравюра и литография XVIII — начала XX в.: Каталог / Гос. Рус. музей; [Авт. вступ. статьи В. А. Наумов]. Л.: Художник РСФСР, 1979. С. 10—12.

В 2000 году состоялась третья персональная выставка работ художницы в старейшем Пушкинском музее России в Санкт-Петербурге, на набережной реки Мойки, д. 12. Автор статьи о выставке под заголовком «Как ты могла бросить искусство?», старший научный сотрудник Всероссийского музея А. С. Пушкина Алла Григорьевна Рабинянц заключила свой обзор словами: «*Дочь художницы сохранила её работы, передавала листы в разные музеи Петербурга, Москвы и других городов. Она любезно предоставила все мемориальные вещи; редчайшие живописные полотна и прославленные литографии, авторские книги Надежды Войтинской на выставку. Её мать прожила подвижническую жизнь подлинного художника, и, может быть, поэтому искусство „Серебряного века“, которое впечатляет нас в её работах, так естественно и органично воспринимается рядом с именем Пушкина*»¹.

С 17 декабря 2009 года по 14 февраля 2010 года в Музее-институте семьи Рерихов прошла четвертая персональная выставка художницы из цикла «Н. К. Рерих и художники Императорского Общества поощрения художеств», на которой наследие Н. С. Войтинской впервые было представлено в контексте вклада «Школы Рериха» в художественную культуру Санкт-Петербурга—Петрограда—Ленинграда первой четверти XX века.

В широком контексте развития всего русского искусства литографированные портреты, выполненные Н. С. Войтинской в 1909 году для журнала «Аполлон», были представлены на выставке «От „Мира искусства“ к „Аполлону“». Журналы „личной свободы“, которая работала осенью 2022 года в выставочных залах ГМИРЛИ. С 17 ноября 2022 года по 12 февраля 2023 года эта же выставка проходила в Государственном объединенном музее-заповеднике истории Дальнего Востока имени В. К. Арсеньева во Владивостоке. Партнерами этого проекта выступили Государственная Третьяковская галерея, Государственный мемориальный историко-художественный и природный музей-заповедник В. Д. Поленова (Тульская область), Государственный историко-художественный и литературный музей-заповедник «Абрамцево» (Московская область), Российская национальная библиотека и Фонд поддержки и развития детского образования Минзали Ишмуратовой.

«*Раковина, в конце концов, проломилась, в пустоту рухнул целый мир, о котором нам, к счастью, не дают забыть*»², — утверждал художественный критик Андрей Васянин по итогам последнего выставочного проекта, где были представлены произведения Н. С. Войтинской.

¹ Рабинянц А. Г. «Как ты могла бросить искусство?» // Вечерний Петербург. 2000. 22 февр. № 33 (21718). С. 3.

² Васянин А. «От „Мира искусства“ к „Аполлону“». Гослитмузей вспоминает великие русские журналы. М., 2022. 13 сент. URL: <https://godliteratury.ru/articles/2022/09/13/ot-mira-iskusstva-k-apollonu-zhurnaly-lichnoj-svobody-goslitmuzej-vspominaet-velikie-russkie-zhurnaly> (дата обращения: 26.02.2024).

Но творческий мир Надежды Войтинской не рухнул, и уж тем более не низвергнулся в пустоту. Он был поднят («восхищен») ее упорным трудом в надземные области величественной Державы Рериха, о которой ее свидетель, великий русский писатель Леонид Андреев однажды изрек: «*Можно по-смертному позавидовать тому рериховскому человеку, что сидит на высоком берегу и видит — видит! — такой прекрасный мир, мудрый, преображённый, прозрачно светлый и примирённый, поднятый на высоту сверхчеловеческих очей*»¹. Именно таким «рериховским человеком» была и осталась до конца своих дней Надежда Войтинская. В ее жизни и творчестве нашли свое отражение лучшие традиции Рисовальной школы Императорского общества поощрения художеств, благодаря ей претворенные в традиции уникального образовательного и научного учреждения, каким был и, слава Богу, остается Российский институт истории искусств в Санкт-Петербурге.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

ВОКГ — Вологодская областная картинная галерея.

Вольфила — Вольная философская ассоциация.

ГДР — Германская Демократическая Республика.

ГК — Государственный каталог.

ГМИ СПб — Государственный музей истории Санкт-Петербурга.

ГМИИ — Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина.

ГМИРЛИ — Государственный музей истории российской литературы имени В. И. Даля (Москва).

ГРМ — Государственный Русский музей.

ГТГ — Государственная Третьяковская галерея.

ГЭ — Государственный Эрмитаж.

ИОПХ — Императорское общество поощрения художеств.

ЛООНО — Ленинградский областной отдел народного образования Народного комиссариата просвещения РСФСР.

МК — Министерство культуры.

МОПР — Международная организация помощи революционерам.

МФ — Музейный фонд.

НКВД — Народный комиссариат внутренних дел.

ООМИИ — Омский областной музей изобразительных искусств имени М. А. Врубеля.

ОР — Отдел рукописей.

РГАЛИ — Российский государственный архив литературы и искусства (Москва).

РИИИ — Российский институт истории искусств (Санкт-Петербург).

РНБ — Российская национальная библиотека (Санкт-Петербург).

¹ Андреев Л. Н. Держава Рериха. 1919 г. // Русская жизнь: Ежедневная газета / Ред.-изд. П. И. Леонтьев. Гельсингфорс, 1919. 29 марта. № 23. С. 2–3.

РФ — Российская Федерация.

Соцвос — Управление социального воспитания и политехнического образования детей.

СПбГМИСР — Санкт-Петербургский государственный музей-институт семьи Рерихов.

УК — Уголовный кодекс.

ЦК — Центральный комитет.

ЦГИА СПб — Центральный государственный исторический архив Санкт-Петербурга.

ЯХМ — Ярославский художественный музей.

ЛИТЕРАТУРА

1. *А. Р-в.* [Ростиславов А. А.]. Выставки и художественные дела // Аполлон. Пг., 1917. Октябрь—декабрь. № 8—10. С. 87—93.
2. *Агеева С. И.* Встреча с А. Блоком. URL: <https://mere-marie.com/creation/vstrecha-s-a-blokom/> (дата обращения: 26.02.2024).
3. *Андреев Л. Н.* Держава Рериха. 1919 г. // Русская жизнь: Ежедневная газета / Ред.-изд. П. И. Леонтьев. Гельсингфорс, 1919. 29 марта. № 23. С. 2—3.
4. *Брюллов Б. П., Войтинская Н. С.* По пути в музей. [Л.]: Изд-во «Красная газета», 1929. 100 с.: ил. (Библиотечка «Юного пролетария»). Личный экз. Н. С. Войтинской в собрании СПбГМИСР. КП-6129.
5. *Брюсов В. Я.* Urbi et orbi: Стихи 1900—1903 гг. М.: Скорпион, [1903]. [8], 190, [2], IV с.
6. *Валье М.* Полет в межпланетное пространство: С 31 иллюстрацией в тексте / Пер. Н. С. Войтинской. Л.; М.: Книга, 1926. 112 с. Личный экз. Н. С. Войтинской в собрании СПбГМИСР. КП-6135.
7. *Васянин А.* «От „Мира искусства“ к „Аполлону“». Гослитмузей вспоминает великие русские журналы. М., 2022. 13 сент. URL: <https://godliteratury.ru/articles/2022/09/13/ot-mira-iskusstva-k-apollo-nu-zhurnaly-lichnoj-svobody-goslitmuzej-vspominaet-velikie-russkie-zhurnaly> (дата обращения: 26.02.2024).
8. *Верещагин В. А.* Кружок любителей изящных изданий. Санкт-Петербург. 1903—1916 // Временник общества друзей русской книги. Кн. 2 / [Ред.: Г. Л. Лозинский, Я. Б. Полонский]. Париж: Я. Поволоцкий и К°, 1928. С. 73—84.
9. Возвращенные имена. Книги памяти России: Электронный ресурс / Руководитель: А. Я. Разумов. СПб.: РНБ, 2003—2024. URL: <https://vizz.nlr.ru/> (дата обращения: 06.03.2024).
10. *Воинов В. В.* Русская литография за последние 25 лет / Рус. музей. Худож. отд. Пг.: Гос. тип. им. И. Федорова, 1923. [8] с.: ил.
11. *Войтинская Н. С.* Аристотелизм // Вопросы философии. 2017. № 7. С. 192—204. Рукопись доклада 1920-х годов: ОР РНБ. Ф. 1156. Оп. 1. Ед. хр. 280. 24 л.
12. *Войтинская Н. С.* Земля Нансена: [Очерк] / Рис. А. Крыловой. М.: Крестьянская газета, 1930. 64 с.: ил., карт. (Библиотечка журнала «Дружные ребята»). Личный экз. Н. С. Войтинской в собрании СПбГМИСР. КП-6133.
13. *Войтинская Н. С.* На баррикадах. Повесть о Парижской коммуне / Н. Войтинская, М. Равич; обл.: Щербаков. М.: Изд-во ЦК МОПР СССР, 1933. 80 с. Личный экз. Н. С. Войтинской в собрании СПбГМИСР. КП-6134.
14. *Войтинская-Хвостенко А.* Из воспоминаний о Н. С. Войтинской-Левидовой // Искусство. М., 1971. Окт. № 10. С. 67—68.
15. *Войтинский В. С.* Вне жизни: Очерки тюрьмы и каторги / Обл. и заставки работы худож. Н. Войтинской. СПб.: Изд. В. С. Войтинского, [1914]. 255 с.

16. *Войтинский В. С.* В тайге. По Сибири. Пг.; М.: Тип. П. Ф. Вошинской, 1916. 178, [1] с.
17. *Войтинский В. С., Горништейн А. Я.* Евреи в Иркутске. Иркутск: Хозяйственное правление Иркутского еврейского молитвенного дома и Иркутского отделения Общества распространения просвещения между евреями в России, 1915. [2], XVI, 393 с.
18. *Врангель Н. Н.* Любовная мечта современных русских художников // Аполлон. 1909. № 3. С. 30–45.
19. Выставка новых поступлений: К 80-летию со дня открытия [музея]. Гравюра и литография XVIII – начала XX в.: Каталог / Гос. Рус. музей; [Авт. вступ. статьи В. А. Наумов]. Л.: Художник РСФСР, 1979. 35 с.: ил.
20. Выставка рисунков и эстампов в залах Императорской Академии художеств. Декабрь 1909 – январь 1910. СПб.: Т-во Р. Голике и А. Вильборг, [1910]. 18 с., 12 л. ил.
21. Выставка современной живописи и рисунка: [Каталог] / Художественное бюро Н. Е. Добычиной. Пг., 1918. 14 с.
22. *Гейне Г.* Германия (Зимняя сказка) / Пер. В. Левика; предисл. А. Дейча. Ташкент: Советский писатель, 1942. 112 с.
23. *Голикова С. П.* «Государем царем и великим князем всея Руси быть» // Художественный музей. 2013. № 1 (11). URL: <https://www.nsartmuseum.ru/journal/id/79> (дата обращения: 03.03.2024).
24. Государственный институт истории искусств. 1912–1927. Л.: Academia, 1927. 63 с.
25. Государственный каталог Музейного фонда Российской Федерации (Госкаталог РФ). URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/> (дата обращения: 03.03.2024).
26. *Гучева Р. Н., Шилов Л. А.* Базанкур-Штейнфельд Ольга Георгиевна // Сотрудники РНБ – деятели науки и культуры: Биографический словарь. Т. 1–4. URL: https://nlr.ru/nlr_history/persons/info.php?id=892 (дата обращения: 03.03.2024).
27. *Демидова О.* Войтинская Надежда Савельевна // Энциклопедический словарь «Литераторы Санкт-Петербурга. XX век». 2019–2021. URL: <https://lavkapisateley.spb.ru/enciklopediya/v/vojtinskaaya-> (дата обращения: 27.02.2024).
28. *Дойл А. К.* Баскэрвилльская собака: [Рассказы] / Пер. с англ. и обработка Н. С. Войтинской; рис. худ. М. А. Таранова. [Л.]: Лениздат, 1947. 379 с.: ил. Личный экз. Н. С. Войтинской в собрании СПбГМИСР. КП-6136.
29. *Зубов В. П.* Павел I / Пер. с нем. В. А. Семенова. СПб.: Алетейя, 2007. 264 с., [16 с.] ил.
30. *Иванов В. Н.* Рерих. Художник-мыслитель. Riga: Uguns, 1937. 101 с.
31. К двадцатипятилетию учено-педагогической деятельности Ивана Михайловича Гревса. 1884–1909: Сборник статей его учеников. СПб.: Тип. т-ва «Общественная польза», 1911. [4], VIII, 476 с., 1 л. фронт. (портр.).
32. К девяностолетию со дня рождения художника и переводчика Вильгельма Вениаминовича Левика // Компьютерная хроника: ежемесячник научной, технической и коммерческой информации с приложениями. М.: Интерсоциоинформ, 1997. Июнь. № 6. С. 131–166.
33. *Ковтун Е. Ф.* Что такое эстамп. Л.: Художник РСФСР, 1963. 91, [4] с., [8] л. цв. ил.: ил., портр.
34. *Круглов В.* Салоны В. А. Издебского // Владимир Издебский и его «Салоны»: [Выставка произведений в Гос. Русском музее] / Вступ. статья: В. Круглов. СПб.: Palace Edition, [2003]. С. 7–21.
35. *Кузмин М. А.* Дневник, 1908–1915 / Предисл., подгот. и коммент. Н. А. Богомолова и С. В. Шумихина. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2009. 861, [1] с.
36. *Кузьмина-Караваева Е. Ю.* Руфь: [Стихи]. Пг.: Тип. АО тип. дела, 1916. 140, III с.
37. *Латшин В. П.* Художественная жизнь Москвы и Петрограда в 1917 году. М.: Советский художник, 1983. 495 с.: ил.
38. *Левидова А. Л.* Воспоминания о Н. С. Войтинской // Петербургский Рериховский сборник. Вып. IV. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2001. С. 262–276.

39. *Макаренко Н. Е.* Школа Императорского Общества поощрения художеств: [75 лет]. 1839—1914: Очерк, составленный по поручению Комитета ИОПХ. Пг.: Тип. «Якорь», 1914. 115, [4] с., 12 л. ил., портр.
40. *Маковский С. К.* Портреты Карьера // Искусство / Ред.-изд.: Н. Тароватый. М.: И. Н. Холчев и К^о, 1905. № 5—7. С. 75—82.
41. *Мельников В. Л.* Неизвестные документы Надежды Савельевны Войтинской (1886—1965) // Рериховское наследие: Труды Международной научно-практической конференции. Т. VI: 150 лет школе выдающегося петербургского педагога-просветителя К. И. Мая; Проблемы сохранения культурного наследия в чрезвычайных ситуациях. СПб.: Рериховский центр СПбГУ, 2008. С. 397—401.
42. Н. К. Рерих. 1917—1919: Материалы к биографии / Отв. ред. А. П. Соболев. СПб.: Коста, 2008. 496 с.: ил.
43. Н. К. Рерих. 1919—1920: Материалы к биографии / Отв. ред. А. П. Соболев. СПб.: Коста, 2011. 246, [1] с.: ил., портр., факс.
44. Н. К. Рерих и художники Императорского Общества поощрения художеств. Надежда Войтинская: Работы 1910—1920-х годов: Выставка / Идея проекта: В. Л. Мельников; отв. ред.: А. А. Бондаренко; сост.: В. А. Шуршина, М. В. Раян, М. Н. Чеснокова. СПб.: СПбГМИСР, 2009. 32 с.: ил. (Н. К. Рерих. Круг жизни. Санкт-Петербург).
45. Н. С. Войтинская: краткая библиография: [Сост.: А. Л. Левидова] // Петербургский Рериховский сборник. Вып. IV. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2001. С. 276—277.
46. Николай Рерих в русской периодике. 1891—1918 / [Отв. ред.: А. П. Соболев; сост.: О. И. Ешалова, А. П. Соболев]. Вып. 4: 1910—1912. СПб.: Коста; Исследовательский Фонд Рерихов, 2007. 582, [2] с.: ил., портр.
47. От «Мира искусства» к «Аполлону». Журналы «Личной свободы»: Альбом-каталог [к выставке 17 ноября 2022 г. — 12 февраля 2023 г.] / МК РФ, ГМИРЛИ; Автор-составитель [и автор предисловия]: О. Л. Залиева, авторы статей и публикаций: В. М. Бялик [и др.]. М.: ГМИРЛИ, 2022. 478, [1] с.: ил., цв. ил., факс., портр.
48. *Пендина П.* Бюро Надежды Добычиной и его история. URL: <https://www.culture.ru/materials/257751/byuro-nadezhdy-dobychinoi-i-ego-istoriya> (дата обращения: 11.03.2024).
49. *Петрова Ю. В.* Академия Эжена Карьера и его русские ученики // Новое искусствоведение. История, теория и философия искусства = New art studies. History, theory and philosophy of art. 2021. № 2. С. 94—101.
50. *Помелов В. Б.* Судьба российско-бразильского психолога Е. В. Антиповой // Вестник Шадринского государственного педагогического университета. Шадринск, 2022. № 3 (55). С. 212—221.
51. *Рабиняц А. Г.* «Как ты могла бросить искусство?» // Вечерний Петербург. 2000. 22 февр. № 33 (21718). С. 3.
52. Распятые: Писатели — жертвы политических репрессий / Авт.-сост. З. Дичаров. Вып. 1. Тайное становится явным. СПб.: Историко-мемориальная комиссия Союза писателей Санкт-Петербурга; Северо-Запад, 1993. 236, [3] с.: ил.
53. *Рерих Н. К.* Листы дневника: В 3 т. Т. II (1936—1941). М.: Международный Центр Рерихов и др., 1995. 512 с.
54. *Ризен Т.* Руки слепой: [Стихотворения] / Обложка работы художницы Н. С. Войтинской. Пг.: М. И. Семёнов, 1918. 99, [2] с.
55. Русский эстамп конца XIX — начала XX вв.: Каталог выставки / Гос. Русский музей; [Сост.: С. С. Шерман, Е. Ф. Ковтун]. Л.: Изд. Гос. Русского музея, 1967. 80, [2] с.: ил.
56. *Рылов А. А.* Воспоминания. 4-е изд. Л.: Художник РСФСР, 1977. 287 с.: ил.
57. Салон 1909: Каталог выставки живописи, графики, скульптуры и архитектуры, устроенной в 1909 году в помещении Музея и в «Меншиковских комнатах» Первого кадетского корпуса / [Устроитель С. Маковский; архитектор М. М. Успенский; обложка каталога по рис. И. А. Фомина]. СПб.: Типолит. «Якорь», 1909. 101 с.

58. Сборник работ учащихся Школы И. О. П. Х. СПб.: ИОПХ, 1910. Вып. 1. 30 л.: ил., цв. ил.
59. *Семёнова Н. Ю.* Московские коллекционеры: С. И. Щукин, И. А. Морозов, И. С. Остроухов: Три судьбы, три истории увлечений. М.: Молодая гвардия, 2010. 402, [1] с., [24] л. ил., портр.: ил. (Жизнь замечательных людей: серия биографий; Вып. 1475 (1275)). URL: <https://www.tphv-history.ru/books/moskovskie-kollektsyonyer.html> (дата обращения: 09.03.2024).
60. Семнадцатая выставка картин Московского Товарищества художников. М.: Типолит. Е. Кудинова и К°, 1909. 28 с.
61. *Сидоровский Л.* Кто вы, «НВ»? // Смена. 1992. 26 марта. № 71. С. 2.
62. *Сойни Е. Г.* Финляндия в русском искусстве. 1890—2010. Петрозаводск: Карельский научный центр РАН, 2013. 170 с.: ил, цв. вкл.
63. *Сурис Б. Д.* «...Больше, чем воспоминанья»: Письма ленинградских художников, 1941—1945. Кн. 1. СПб.: КультИнформПресс, 1993. 207 с.
64. *Сытова А. С.* Забытое имя // Огонек. М., 1987. 26 сент. — 3 окт. № 39 (3140). С. 24. Вкладыш с ил. между с. 24 и 25.
65. *Сытова А. С.* Неизвестные портреты поэтессы Е. Ю. Кузьминой-Караваевой // Памятники культуры. Новые открытия: Письменность. Искусство. Археология: Ежегодник. 1979. Л.: Наука, 1980. С. 319—325.
66. *Троицкая А. А.* Теория стиля в рукописях Н. С. Войтинской // Культура и искусство. 2017. № 4. С. 1—24. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/teoriya-stilya-v-rukopisyah-n-s-voytinskoj/viewer> (дата обращения: 17.03.2024).
67. *Троицкий С. А., Троицкая А. А.* Древнерусское искусство в творчестве Н. С. Войтинской и С. И. Бодуэн де Куртенэ // Вече. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2013. № 25. С. 203—215.
68. *Троицкий С. А., Троицкая А. А.* Н. С. Войтинская и С. И. Бодуэн де Куртенэ: история дружбы в переписке // Рериховское наследие: Труды Международной научно-практической конференции. Т. XIII: История изучения Азии. Новые открытия. От Серебряного века русской культуры к современности. СПб., 2014. С. 447—467.
69. *Троицкий С. А., Троицкая А. А.* Письма Надежды Войтинской-Левидовой к Владимиру Войтинскому // Обсерватория культуры. М.: РГБ, 2015. № 4. С. 76—81.
70. *Троицкий С. А., Троицкая А. А.* Статья Н. С. Войтинской об аристотелизме // Вопросы философии. 2017. № 7. С. 181—191.
71. *Троицкий С. А., Троицкая А. А.* Три жизни Н. С. Войтинской // Философия и культура. 2016. № 6. С. 824—833.
72. Художественное бюро Н. Е. Добычиной. Выставка этюдов: Каталог. Пг., 1917. 14 с.
73. Художественное училище имени Николая Рериха: Страницы истории / [Авт.-сост.: Э. М. Романовская]. СПб.: Лань, 2001. 410, [1] с., [16] л. ил., цв. ил.: ил., факс., портр. (Библиотека Всемирного клуба петербуржцев). (Мир культуры, истории и философии).
74. Художественные произведения Н. К. Рериха в русских и зарубежных изданиях. 1894—1920: Иллюстрированный каталог / Авт.-сост., [отв. ред.]: А. П. Соболев. СПб.: Коста, 2012. 180 с.: ил.
75. Художественный аукцион картин, рисунков, гравюр и литографий старых и новых мастеров в пользу русских художников, бедствующих в настоящее время в Париже / Мир искусства: 14 апреля 1915 г. Невский, 27: [Каталог]. Пг., [1915]. 8 с.
76. *Чарская Л. А.* Заслуженное счастье: Повесть для юношества / Рисунки А. Вестфален. М.: И. Кнебель, 1914. 98 с., 6 л. ил.
77. *Черненко Г.* Под монограммой «Н. В.» // Вечерний Ленинград. 1977. 30 июня. № 151. С. 3.
78. *Черняев В. Ю.* 150 лет Маннергейму // Петербургский исторический журнал: исследования по российской и всеобщей истории. 2018. № 1 (17). С. 298—310.
79. Шестая выставка картин Нового общества художников 1909 года: Каталог / [Текст: М. Далькевич]. СПб., [1909]. 35 с.: портр.
80. *Штейнберг А. З.* Друзья моих ранних лет (1911—1928). Париж: Синтаксис, 1991. 288 с.

81. Эжен Каррьер // Эрмитажная Академия. URL: <https://academy.hermitagemuseum.org/materials/ehzhen-karrer> (дата обращения: 09.03.2024).
82. *Anttonen E.* Salon Strindberg: Helsingiläisen taidegallerian vaiheita. Helsinki: Kuvateiteen keskusarkisto, 2004. 160 s.
83. *Mz Mxn.* I Salon Strindberg // Hufvudstadsbladet / Ansvarig redaktör: A. R. Frenckell. Helsingfors, 1917. 6 Maj. № 121. S. 13.
84. *S. T—lt.* Konstutställningarna i Salon Strindberg // Hufvudstadsbladet / Ansvarig redaktör: A. R. Frenckell. Helsingfors, 1917. 26 April. № 111. S. 10.

Аннотация

Личность художницы, писательницы и переводчицы Н. С. Войтинской сегодня привлекает внимание широкого круга ученых, в том числе занимающихся исследованием жизни и творчества деятелей культуры русского Серебряного века. В связи с этим по-прежнему востребованы ее портретные литографии, выполненные в 1909 году для журнала «Аполлон». Целью статьи является представить многогранную деятельность Н. С. Войтинской в контексте развития русского искусства в первой половине XX века. Данный материал дополняет и уточняет ранее опубликованные сведения, акцентируя на том времени, когда она училась и затем работала в Zubov Institute — современном Российском институте истории искусств.

Abstract

The personality of Nadezhda Voitinskaya as an artist, writer and translator attracts the attention of a wide range of scientists, including those studying the life and work of cultural figures of the Russian Silver Age. In this regard, her portrait lithographs, made in 1909 for *Apollo magazine*, are still in demand. The article explores the multifaceted activity of Voitinskaya in the context of the development of Russian art in the first half of the 20th century. This material complements and clarifies previously published information, focusing on the time when she studied and then worked at the Zubov Institute — the modern Russian Institute for the History of the Arts.

- ✓ *Ключевые слова:* Н. С. Войтинская, художница, писательница, литографии, выставки, переводы, Российский институт истории искусств, философия искусства.
- ✓ *Keywords:* Nadezhda Voitinskaya, artist, writer, lithographs, exhibitions, translations, Russian Institute for the History of the Arts, philosophy of art.

№ 2 / 2024

ДОКУМЕНТЫ
И МАТЕРИАЛЫ

УДК
681.84 + 78.071

A Discography of Basile Kibalchich Дискография Василия Кибальчича

ГУРЛЕЙ РАЙАН КРИСТОФЕР

Аспирант кафедры этномузыкологии,
Калифорнийский университет в Беркли (Беркли, США)

GOURLEY RYAN CHRISTOPHER

Postgraduate Student in Ethnomusicology,
University of California, Berkeley (Berkeley, USA)

E-mail: ryangourley@berkeley.edu

Throughout his entire performing career, Russian émigré conductor Basile Fedorovich Kibalchich (1884–1981)¹ produced a total of 16 musical recordings — all within the brief period from January 1926 to October 1927. The dates and locations of these recordings have been well-documented; a concise list appears in Spottswood’s *Ethnic Music on Records* under the heading *8.90 Russian Symphonic Choir*.² Several crucial details are missing from the entry, however, including Kibalchich’s name. Even in his own time, Kibalchich did not always receive full credit as the director of the ensemble and sometimes had his name misspelled in the reviews of his recordings. Nevertheless, his most popular record circulated as far as Argentina and Japan and several of his recordings were incorporated into a well-known textbook. In this article, I examine Kibalchich’s time in the recording studio, the production of his records, and the reception of his music. The resulting story illuminates the typical experience of an immigrant musician’s interactions with commercial record companies during the heyday of ethnic and foreign-language recordings in the United States.

This article augments Spottswood’s entry with additional information compiled from the Discography of American Historical Recordings (DAHR), The Gramophone Company Discography, archival copies of *The Phonograph Monthly Review*, and other magazines. Most importantly, I have tried to account for the sound and appearance of archival copies of Kibalchich’s records. As the curator of the Collection of Recorded Sound at the Museum-Archive of Russian Culture, San Francisco, I have worked closely with Mikhail Tolstoy to collect, catalog, and digitize Kibalchich’s records for the museum’s collection, funded by a grant from

¹ In Russian: Василий Фёдорович Кибальчич.

² *Spottswood R. Ethnic Music on Records: A Discography of Ethnic Recordings Produced in the United States, 1893–1942. Vol. 2: Slavic. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1990. P. 908.*

the National Recording Preservation Foundation. During this process, I resolved, via some musicological detective work, a curious conundrum presented by a misprinted label on one of Kibalchich's records (see section II). Whenever possible, I have provided links for listening and noted the availability of Kibalchich's records in other archives.

I. Kibalchich in the Recording Studio

Active from 1912–1938, Basile Kibalchich's performing career coincided with the sharp rise in popularity and commercial availability of 78 rpm shellac recordings. Following turbulent years as a student in St. Petersburg, the conductor made a name for himself in Geneva, where he stayed for just over a decade.¹ He moved to the United States in 1924, just as the Russian émigré community in New York began to flourish and American demand exploded for recordings of ethnic and foreign language music. As Mikhail Tolstoy has previously shown, Kibalchich fabricated some details about his background to market himself as an authentic musician of Old Russia to American audiences, and falsely claimed to be the former student of the great Rimsky-Korsakov.² He achieved early success with this embellished identity and at the end of his first year in the country, his choir performed as part of the Christmas program at Carnegie Hall in New York.³ By the time the conductor first stepped into the recording studio in 1926, he had already gained a solid reputation in America.

Kibalchich and his choir worked exclusively with Victor Records, the American branch of the Gramophone Company. At that time, Victor was one of the two largest record companies in the United States (the other being Columbia Records). Both companies invited many musicians in the late 1920s to the recording studio for the first time to make recordings of „ethnic music“ — folk songs, religious music, and other genres performed primarily by immigrants for commercial distribution.⁴ Given the classical repertoire that he recorded, Kibalchich likely did not consider his music to be „ethnic“ in nature. Nevertheless, Victor marketed Kibalchich's music as part of their line of Russian „Domestic Foreign Recordings,“

¹ Толстой М. Н., Петрова М. В. Деятели русской культуры за рубежом и в эмиграции в переходный период. Феномен хормейстера Кибальчича // Нансеновские чтения, 2019. СПб.: Русская эмиграция, 2020. С. 416–449.

² Толстой М. Н. Русская хоровая школа за рубежом: А. А. Архангельский и В. Ф. Кибальчич // Нансеновские чтения, 2014. СПб.: Русская эмиграция, 2016. С. 362.

³ Concert Program, 27 Dec 1924. New York Philharmonic Shelby White & Leon Levy Digital Archives. Program ID 10293. URL: <https://archives.nyphil.org/index.php/artifact/6692b963-5b41-4587-820c-4c81eaac41a9-0.1>.

⁴ Gronow P. Ethnic Recordings: An Introduction // Ethnic Recordings in America: A Neglected Heritage. Washington: American Folklife Center, Library of Congress, 1982. P. 1–31.

denoted with a black-colored label. Though some of the labels of Kibalchich's records included Russian text alongside English translations, Victor always listed the official performer as „Russian Symphonic Choir,“ followed by Kibalchich's name on the next line. It is perhaps for this reason that many reviews and references to his records did not refer to the conductor directly.

Starting in 1925, Victor's recording engineers employed the company's new „orthophonic“ process — an electric method of sound recording that produced higher fidelity records. To keep track of the sessions, the engineers assigned each recording an internal „matrix number“ for use within the company. In the United States, they added the prefix BVE or CVE to the matrix, which referred to a 10-inch record (B) or 12-inch record (C) using the Victor Electrical process (VE).¹ It was standard practice at that time to attempt each recording three times, though more difficult repertoire sometimes required a few more takes. Victor's engineers designated the best among these takes as the „master“ take to be commercially issued. They marked the other two „hold“ to be retained for a potential secondary release or „destroy“ — to be discarded altogether. A single matrix number was assigned to the medleys that Kibalchich recorded (considered as a single composition, even with a few seconds of silence between songs), though the final printing on the record label usually enumerated each component song.

The conductor attended three recording sessions with his ensemble. The first occurred on Wednesday, 6 January 1926 in Camden, New Jersey in one of Victor's regular studio rooms. In addition to Kibalchich's choir, a few other ensembles visited the studio that day: the Art Landry Orchestra recorded a foxtrot, and tenors Giuseppe De Vita and Giuseppe Di Benedetto performed Italian arias and Neapolitan songs respectively. Victor's ledgers listed Kibalchich's choir in the studio as „6 sopranos, 4 contraltos, 4 tenors, 5 basses“ (19 voices total). He only managed to produce three recordings during this first session: „Lord Have Mercy“ (Господи помилуй), „Czecho-Slovakian Dance Song-Dance! Gypsy!“ (Танцуй, танцуй), and finally a medley of Christoph Gluck's „Tantum Ergo“ and Alexander Gretchaninov's „Gloria Patri“ (misprinted on the label in Russian as «Тантум Ерго» and «Слава Отцуц Сыну»). Though the engineers marked take two of „Czecho-Slovakian Dance“ as „Master“ for publication, they later revised it to „destroy“ following the conductor's return to the studio a few months later.

Kibalchich returned for a second session with a larger ensemble of 21 voices (6 sopranos, 4 altos, 5 tenors, 6 basses) later the same year on Tuesday, October 26. In search of better acoustics, the engineers moved his ensemble to Victor's „Church Building“ — just down the road from the standard recording studio where he conducted the first recording session. Victor purchased the nearby

¹ Moran W. Victor Master Numbering Systems // *Discography of American Historical Recordings*. 1995. URL: <https://adp.library.ucsb.edu/index.php/resources/detail/57>.

Trinity Baptist Church (North 5th St) in 1918 after financial problems forced it to close.¹ With vaulted ceilings and a spacious interior, the church provided Victor with the optimal space for recreating the sound of a cathedral or large concert hall. Two other artists joined Kibalchich's choir in the church building that day. Pianist Alfred Cortot recorded works by Liszt, Chopin, and Carl Maria von Weber. Scottish-American soprano Mary Garden recorded works by Franco Alfano and Charles Wakefield Cadman. She also made three unsuccessful takes of Gretchaninov's „Over the Steppe“ («Степью иду я унылою» из издания «4 романа для голоса с сопровождением фортепиано» (Лейпциг, 1894), опус 5, № 1); she made a total of eight more takes on four other occasions before settling on take 11 from November 5, 1929. It is uncertain if Kibalchich had any influence on her failure to produce a usable take of the Russian-language song that day.

The second session occurred in the middle of the conductor's tour of New England. Kibalchich and his choir had performed in Boston just a few nights earlier, and following their day in the studio in Camden, they continued to Pittsburgh.² In high spirits from the tour, Kibalchich's choir produced two more takes of „Czecho-Slovakian Dance,“ with the fifth take deemed acceptable and the fourth take marked as „Hold.“ The ensemble also recorded five other songs in the church building: Glinka's „Song of the Cherubim“ (Херувимская), „Prayer of St. Simeon“ (Молитва святого Симеона) by Mikhail Strokin, „Volga Boatmen Song“ (Эй, ухнем) arranged by Mily Balakirev, an excerpt of the church scene from Rimsky-Korsakov's Opera „Christmas Eve“ (Ночь перед Рождеством), and „The Little Gypsy“ (Цыганочка) by Vasily Zolotarev. Victor marked both takes of „The Little Gypsy“ as „hold“ and published neither.

A year later, Kibalchich produced his final set of recordings — this time not in Camden but at Liederkrantz Hall in New York (East 58th St), known at the time as the finest recording venue in the city, famed for its loud „Liederkrantz sound.“³ He entered the hall on Friday, 28 October 1927 with an ensemble of 5 sopranos, 4 altos, 5 tenors, and 6 basses (20 voices total). Victor's ledgers listed Alfredo Cibelli as the assistant director for these recordings. Originally from Naples, Cibelli worked as Musical Director of Victor's Foreign Department and helped to produce over 6800 recordings spanning a range of genres and styles during his time

¹ *Kragting B., Coster H.* Victor's Church Studio, Camden (1918–1935): Lost and Found? // *Vintage Jazz Mart: The Magazine for Collectors of Jazz and Blues 78s and LPs.* URL: https://www.vjm.biz/new_page_25.htm.

² The Russian Symphonic Choir, Basile Kibalchich, Director: Recent Press Comments (Advertisement) // *Singing: The Voice Magazine.* New York. Dec. 1926. P. 2.

³ *Horning S.* Chasing Sound: Technology, Culture, and the Art of Studio Recording from Edison to the LP. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2013. P. 87–88.

with the company.¹ Also present at Liederkranz Hall on that day was Juan Pulido, a Spanish Baritone from the Canary Islands.

During this third session, Kibalchich primarily recorded longer compositions to be issued as 12-inch records (CVE): „Glorification of the Virgin“ (Достойно есть), „Ziteiskoye morey (The Sea of Life)“ „Glorification of the Virgin“ (Житейское море) by composer Alexander Arkhangelsky, a medley consisting of two contrasting songs titled „Slow and Plaintive / Gay“ (Протяжная / Весёлая) that featured several soloists, „The Little Club“ (Дубинушка), „Potchayeff“ (Почаев) by Mikola Leontovych featuring a solo by baritone Stephan Slepushkin, „Credo (I Believe)“ (Верую) by Alexander Gretchaninov featuring a solo by alto Effimia Stetzenko, a vocal arrangement of Rachmaninoff’s Prelude in C sharp minor (Прелюдия до-диез минор) for piano, and a medley for female voices titled „Cradle Song / Wedding Song“ (Колыбельная/Свадебная) featuring a solo by soprano A. Shlikevitch.

Victor issued Kibalchich’s recordings on two-sided shellac discs, marked side A and B with a single „catalog number“ for Victor’s monthly trade catalogs. Aside from „The Little Gypsy,“ which was never issued, Victor grouped the remaining 15 recordings into pairs — sometimes from different recording sessions. „The Little Club“ was paired with the work of another musician, though the wrong information was printed onto the label. I have transcribed the label of this record below:²

V-21010-A	V-21010-B
Дубинушка	То не вѣтеръ вѣтку клонитъ
Dubinushka	To ne veter vetkou klonit
(The Little Club) (arr. Kibalchich)	(A Breeze Bends the Branch)
Русский Симфонический Хоръ Кибальчича	Хоръ Д. Аристова
Russian Symphonic Choir	D. Aristoff Choir
Basile Kibalchich directing	Mixed Chorus-unaccompanied
Mixed Chorus-unaccompanied	(Recorded in Europe)

Upon listening to a copy of V-21010-B at the Museum of Russian Culture San Francisco, the sound of the recording on the B side of the record is undoubtedly not a performance by an unaccompanied choir — and likely not related to Aristoff at all. Instead, we hear a balalaika ensemble performing the folk song „The Red Sarafan“ (Красный сарафан) by Alexander Varlamov. Upon further investigation, I found that the museum’s copy was not the only one with this discrepancy. A review published in *The Phonograph Monthly Review* in 1929 noted the same error:

¹ *Frasca S.* Italian Birds of Passage: The Diaspora of Neapolitan Musicians in New York. New York: Palgrave Macmillan. 2014. P. 165–166.

² The Little Club (Дубинушка) / A Breeze Bends the Branch (То не ветер ветку клонит) // MRCSE. Victor V-21010.

Victor's leaders are V-21010, coupling the Russian Symphonic Choir—less interesting than usual—in Kabilchich's [sic] arrangement of Dubinushka, coupled with an arrangement of the Red Sarafan apparently for balalaikas, although the label credits the Aristoff Choir with the performance; and V-71017 a Benediction sketch.¹

It is likely, then, that Victor misprinted all the labels for record V-21010. Who performed the track on side B and why did Victor make this mistake?

II. The Mystery of a Mislabeled Record: Victor V-21010

My investigation began with director Dmitry Ivanovich Aristoff (1879–1957). During the Russian Civil War, he served in the Black Sea Fleet as regent of the church choir aboard the ship „Saint George“ (Георгий Победоносец).² After the war he settled in Paris, where he rubbed shoulders with many of the best Russian musicians in emigration. He collaborated with Serge Diaghilev's *Ballet Russe* in the mid-1920s,³ the Orchestre Symphonique de Paris in 1929,⁴ and L'Opera Russe a Paris in the early 1930s.⁵ Highlights from his career included conducting the Russian choir at the premiere of Stravinsky's opera-oratorio *Cedipus rex* at the Théâtre Sarah Bernhardt in 1927,⁶ and performing with Feodor Chaliapin at the Lyceum Theatre in London in the summer of 1931.⁷ Like his contemporary Nicholas Afonsky, Aristoff remained an active performer of sacred music and consistently worked with church choirs around the city.⁸ As far as the archive indicates, Aristoff never played the balalaika.

¹ Foreign Records // The Phonograph Monthly Review. Boston. Vol. III, No. 12. September 1929. P. 431.

² Волков С. Белое движение: Энциклопедия гражданской войны. СПб.: Нева; М.: Олма-пресс. 2002. С. 488.

³ Noces. Ballets russes de Serge de Diaghilew. Théâtre des Champs-Élysées, Paris. 26 May 1924 and 3 June 1926 // BnF. FRBNF41353270, FRBNF41346024.

⁴ Concerts de la Semaine // Le Guide du Concert et des Théâtres Lyriques. XV Année № 19. 8 Février 1929. P. 548.

⁵ Аристов Дмитрий Иванович // Российское Зарубежье во Франции, 1919–2000: Биографический словарь: В 3 т. / Под общ. ред.: Л. Мухина, М. Авриль, В. Лосской. Т. 1: А–К. М.: Наука: Дом-музей Марины Цветаевой, 2008. С. 75.

⁶ *Cedipus rex*. Ballets russes de Serge de Diaghilew. Théâtre Sarah Bernhardt. 30 May 1927 // BnF. Musical performance. FRBNF41345144.

⁷ *Wearing J.* The London Stage 1930–1939: A Calendar of Productions, Performers, and Personnel // Rowman & Littlefield. 2014. P. 219–228.

⁸ Аристов Дмитрий Иванович // Российское Зарубежье во Франции, 1919–2000. Т. 1: А–К. С. 75.

Aristoff did visit the recording studio in Paris several times during the fall of 1927, however.¹ While looking through these recordings, one track in particular caught my attention. Feodor Chaliapin's recording of „Rise, Red Sun“ (Ты взойди солнце красное) from Tuesday, September 27 listed two ensembles as accompaniment: Aristoff's choir and a balalaika orchestra under the direction of A. A. Scriabin. Not only did Aristoff's choir happen to record in the same studio as a balalaika ensemble, but they performed together on the same track. The following Friday, September 30, Scriabin's Balalaika Orchestra made a recording of „The Red Sarafan“ and just four days later, Aristoff's choir recorded „A Breeze Bends the Branch.“ Could it be that Victor accidentally swapped these two recordings on side B of V-21010? Upon closer inspection of an archival copy of V-21010, the matrix pressed into the mirror space of the shellac was BTR-3104, confirming that Victor accidentally pressed Scriabin's audio onto the gramophone disc.

Alexander Alexandrovich Scriabin (1890–1969) has often been overshadowed by his cousin, the composer Alexander Nikolaevich Scriabin. He graduated from the Tver Cavalry School and served in the Life Guard Horse Regiment during WWI.² He emigrated to Paris in 1920, and like other Russian musicians in France, took a French name — Alexandre de Scriabine. His ensemble of *cosaques balalaïkistes* performed in bars and theatres across the city, chief among them at Le Prado (41, Avenue de Wagram).³ He toured across Europe, to London, Stockholm, Budapest, and Zurich.⁴ His radio broadcasts reached listeners in French Algeria⁵ and Morocco.⁶ By 1932, Scriabin's balalaika music had appeared in 37 films and his ensemble recorded at least 133 songs (primarily for the company Pathé).⁷ Second only to Kirilloff's Balalaika Ensemble in New York, Scriabin's ensemble was arguably the most famous balalaika orchestra in Europe.⁸ Though his record-

¹ Kelly A. His Master's Voice: Matrix Series prefixed BT/CT // The Gramophone Company Discography. June 2000. 231 p.

² Романенко И. Александр Александрович Скрябин — офицер и музыкант // Ученые записки. М.: Государственный мемориальный музей А. Н. Скрябина. 2002. Вып. 4. С. 249–251.

³ Street J. Where Paris Dines: With Information about Restaurants of All Kinds, Costly and Cheap, Dignified and Gay, Known and Little Known: and how to Enjoy Them. Doubleday, Doran, Inc., 1931. P. 161.

⁴ Alexandre de Scriabine et ses Cosaques Balalaïkistes: Programmes des Concerts, 1922 X 1932. // IOWA. MSC0150. 37 p.

⁵ Ecoutez Radio-Alger // L'Africain. Vol. XV, № 231. 19 Aug. 1934. p. 3.

⁶ Paris P. T. T. // Radio Marocaine. Vol. VIII, № 200. 3 Sept. 1937. p. 5.

⁷ Alexandre de Scriabine et ses Cosaques Balalaïkistes: Programmes des Concerts, 1922 X 1932. // IOWA. MSC0150. 37 p.

⁸ Скрябин Александр Александров // Российское Зарубежье во Франции, 1919–2000: Биографический словарь: В 3 т. Т. 3: С–Я. 2020. С. 125.

ings never gained popularity in the United States, several of his recordings were reissued in China for the Russian diaspora in Harbin.¹

What caused the mistake on V-21010? Not only were the two recordings produced just a few days apart, but Victor was in the middle of a corporate merger when the record was issued in the fall of 1929. The Radio Corporation of America (RCA) acquired a majority control of Victor's stock and changed the company's name from Victor Talking Machine to RCA Victor.² During this transition, mistakes were bound to happen, especially as international shipments from other branches of the Gramophone Company arrived in New York. To complicate matters further, Victor changed the groupings of Aristoff's and Scriabin's recordings for the American editions of the records — often with different takes of the same song. As these recordings were shuffled around for publication in America, RCA Victor accidentally swapped Aristoff's song for Scriabin's. As I have learned through several other examples in the archive, mistakes like these were common among recordings by immigrants — especially when they were listed with Russian-language titles.

III. The Publication and Reception of Kibalchich's Records

Kibalchich's recordings were not published immediately after each session in the studio. Victor gradually issued his records from January of 1927 (a full year after the first recording session) to September 1929 (almost two years after the last recording session). This was not uncommon for the time, though it sometimes caused problems (as described in the previous section). Victor did not include most Kibalchich's records in their general catalog; instead, they were listed in Victor's Foreign Record (Russian) catalogs. His breakout record, Victor 78890 („Lord Have Mercy“ and „Tantum Ergo / Gloria Patri“), was the only one listed in Victor's 1927 General Catalog.³ One contributor to the *Phonograph Monthly*

¹ After Columbia Records took over Pathé's record factory in Shanghai in 1930, they began to reissue several Pathé records under the Columbia label, including a few recordings by Scriabin's Balalaika Orchestra. The label of these recordings omitted Scriabin's name, but included the original Russian title, as well as English and Chinese translations. MRCSF holds the following examples: „The Tempest Roared / Ревела буря / 雨暴風狂“ (Columbia C127 / Pathé N19064), „Laughing Through Tears / Эх распошел / 笑為涕破“ (Columbia C127 / Pathé N19143), „Song of the Volga Boatmen / Эй, ухнем! / 曲夫船“ (Columbia C128 / Pathé N19075) and „On the Volga River / Вниз по матушке по Волге / 河加爾伏“ (Columbia C128 / Pathé N19074).

² Wenaas E. Radiola: The Golden Age of RCA, 1919–1929. Chendler, Arizona: Sonoran, 2007. P. 386.

³ Catalog of Victor Records 1927 with Biographical Material, Opera Notes, Artists Portraits, and Special Red Seal and Green Selections. Camden, New Jersey: Victor Talking Machine Company, 1927. 222 p.

Review bemoaned that other foreign language records did not receive the recognition that they deserved:

In glancing through the Victor catalogue it was noticed that the Russian Symphonic Choir record (78890, 75c) of Lord Have Mercy, mentioned with such high praise some months ago, has been listed in the regular catalogue as we had hoped would be done. Undoubtedly there are many works in the foreign lists that deserve similar transference.¹

None of Kibalchich's records made it in the 1928 Victor Catalog.² The following year, Victor included record № 78890 („Lord Have Mercy“ and „Tantum Ergo / Gloria Patri“) and record № 20309 („Volga Boatmen Song“ and „Czecho-Slovakian Dance Song-Dance! Gypsy!“) in the general catalog, but Kibalchich's name was omitted from the entry entirely.³ The inclusion of record № 78890 again in the 1929 catalog likely meant that Victor reissued the record for a second time with the alternate (transliterated) title „Hospodee Pomeelooy.“

Among all of Kibalchich's records, Victor 20309 („Volga Boatmen Song“ and „Czecho-Slovakian Dance Song-Dance! Gypsy!“) was by far the most successful, with side B marketed as Russian, Slovak, and Czech („Bohemian“). It was not uncommon for record companies to market the same recording to different ethnic groups and abroad for different audiences.⁴ His Master's Voice reissued the record for the German market as „Das Lied der Volga Bootleute / Tschechoslowakisches Tanzlied (Zigeuner Tanz).“ As the European branch of the Gramophone Company, His master's Voice used the exact same recordings as Victor, but assigned their own catalog and matrix numbers. In Buenos Aires, Victor reissued the record as „Canción de los Boteros del Volga / Canción de Baile Czecho-Slovakio recorded by Coro Sinfónico Ruso.“ In Japan, Victor reissued the record as part of the „Victor Record Library for Every Home“ series, record № HL-24. Side A featured the German tune „Das gibt's nur einmal“ sung by Irene Eisinger for the film *Der Kongress tanzt*, and side B featured Kibalchich's „Volga Boatmen Song“ (ヴォルガの船).

Despite the limited inclusion of Kibalchich's records into Victor's general catalogs, they usually sold well and received favorable reviews. His 10-inch records were sold for \$0.75 each and his 12-inch records were sold for \$1.25 each.

¹ *R. D. D. Special* // The Phonograph Monthly Review. Boston. Vol. 1, № 8. May 1927. P. 361.

² Catalog of Victor Records 1928 with Biographical Material, Opera Notes, Artists' Portraits, and Special Red Seal and Green Selections for Current and Historic Red Seal Records. Camden, New Jersey: Victor Talking Machine Company, 1928. 238 p.

³ Catalog of Victor Records 1929 with Biographical Material, Opera Notes, Artists' Portraits, and Special Red Seal Selection. Camden, New Jersey: Victor Talking Machine Company, 1929. 246 p.

⁴ *Slobin M., Spottswood R.* David Medoff: A Case Study in Interethnic Popular Culture // *American Music*. 1985. № 3 (3). P. 261–276.

Anne Shaw Faulkner included eight of Kibalchich's recordings in the seventh edition of the textbook *What We Hear in Music*, aimed at high schools, colleges, and conservatories.¹ She continued to use several of these recordings as examples in subsequent revisions up to the tenth edition, published in 1936. Several generations of musicians likely heard his recordings in the classroom. Looking back on all Kibalchich's recordings in June of 1930, critic Roy Gregg wrote in the *Phonograph Monthly Review*:

Victor issues a remarkable and surprisingly little known series by the Russian Symphonic Choir, of which the astoundingly virtuoso Hospodee Pomeeloo is perhaps the most outstanding (10). The Song of the Cherubim (10) and Gretchaninow's Credo (12) are also to be warmly recommended. (The latter is coupled with a vocalization of Rachmaninoff's notorious Prelude, and like most of the Russian Symphonic Choir's releases is issued in the Victor Russian Catalogue only.)²

Looking back nearly 100 years later in 2024, it seems to me that Kibalchich's rendition of Rachmaninoff's Prelude in C sharp minor stands out as his most impressive recording. Not only does it venture outside the standard choral canon, but it showcases Kibalchich's ability to create a vocal arrangement of a harmonically complex piece originally composed for piano.

What follows is a list of each of Kibalchich's records, complete with the recording details, information about archival copies, links to websites and digital archives where the music can be heard, and published reviews. Note that when Victor printed the labels for the records, they often used American capitalization rules for the titles written in Russian (e.g. Господи Помилуй), and also transliterated the Russian Language titles using Latin letters (e.g. Hospodee Pomeeloo). Somewhat amusingly, these transliterated titles did not conform to a set of standard rules and sometimes resulted in strange spellings — the recordist that was present at the studio simply attempted to write down what they heard. Given that the vast majority of the staff at Victor did not speak or read Russian, these transliterated titles were necessary for the company to keep track of the recordings. The list below includes these transliterated titles as they appeared on the final labels printed for the Kibalchich's records, including any abbreviations used (e.g. «св.» for «святого»). Misspelled or misprinted words have been noted in the commentary.

¹ *Faulkner A.* What We Hear in Music: A Course of Study in Music History and Appreciation for use in the Home, High Schools, Normal Schools, Colleges, and Universities. Also for special courses in Conservatories and Music Clubs. Camden, New Jersey: Victor Talking Machine Company. 7th Ed. 1928, 8th Ed. 1929, 9th Ed. 1931, 10th Ed. 1936. 661 p.

² *Gregg R.* Bargain Counter: A Survey of the most important music available on black label records // *The Phonograph Monthly Review*. Boston. Vol. IV, № 9. June 1930. P. 296.

Victor 78890 10 inches, 78 rpm	
The record was first issued for sale in the United States in January 1927 and later reissued for foreign release (Victor V-126). Archival copies are held by the Museum-Archive of Russian Culture, San Francisco and the University of California, Santa Barbara.	
Side A: Lord Have Mercy	
Other Titles Listed	Господи помилуй, Hospodee Pomeelooy
Composer	No composer listed
Date / Place of Recording	6 Jan 1926 / Camden, New Jersey
Matrix Number / Take	BVE-34086 / Take 2
Digital Copies	DAHR ¹ and RR ²
Side B: Tantum Ergo / Gloria Patri	
Other Titles Listed	Tantum Ergo / Слава Отцу и Сыну
Composer	C. W. Gluck / A. T. Gretchaninov
Date / Place of Recording	6 Jan 1926 / Camden, New Jersey
Matrix Number / Take	BVE-34088 / Take 3
Commentary	Tantum Ergo was transliterated into Cyrillic and misprinted on the label as «Тантум Ерго», alongside the misspelled «Слава Отцуц Сыну».
Digital Copies	DAHR ³ and RR ⁴
Published Review	
Through a most pleasant conversation with Mr. Maranis of the Artist and Repertoire Department of the Victor Company who happened to be passing through Boston for a day, our attention has been drawn to the finest choral recordings heard at the Studio to date. These are both by the Russian Symphonic Choir, Victor Nos. 20309 and 78890. The latter, particularly the virtuosic „Lord Have Mercy“ with its amazing modulations, is easily the peak of choral recording and performance today. It was issued some time ago among the foreign releases, but it should be looked up and heard by every one. It cannot be missed! ⁵	

¹ https://adp.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/800008339/BVE-34086-Hospodee_pomeelooy.

² https://russian-records.com/details.php?image_id=36987&l=russian.

³ https://adp.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/800008341/BVE-34088-Tantum_ergo.

⁴ https://russian-records.com/details.php?image_id=36988&l=russian.

⁵ Staff Critics [Johnson A. B.]. Analytical Notes and Reviews // The Phonograph Monthly Review. Boston, United States. Vol. I, № 4. Jan. 1927. P. 178–181.

Victor 20309 10 inches, 78 rpm	
The record was sold in the United States from January 1927 to 1944. It was reissued in the United States by Montgomery Ward (M-6065), in Germany by His Master's Voice (X2515), in Argentina by Victor (20309), and in Japan by Victor (HL-24) as part of the „Victor Record Library for Every Home,“ only on Side B (Volga Boatmen Song). Copies are held the Museum-Archive of Russian Culture, San Francisco (both original and Argentinian editions), and at Illinois University (Champaign, Illinois).	
Side A: Volga Boatmen Song	
Other Titles Listed	Эй ухнем, Ой ухнем, Ау Uchnem
Composer	Folk song arranged by M. A. Balakirev
Date / Place of Recording	26 Oct. 1926 / Camden, Church Building
Matrix Number / Take	BVE-36738 / Take 2
Digital Copies	DAHR (text only) ¹ RR ² IA ³
Side B: Czecho-Slovakian Dance Song-Dance! Gypsy!	
Other Titles Listed	Танцуй! Танцуй! Tanzuj! Tanzuj!
Composer	No composer listed
Date / Place of Recording	26 Oct. 1926 / Camden, Church Building
Matrix Number / Take	BVE-34087 / Take 5
Commentary	First three takes were made on 6 Jan. 1926
Digital Copies	DAHR (text only) ⁴ RR ⁵ IA ⁶
Published Review	
<p>DANCE, GYPSY! (Czecho-Slovakian Dance Song); VOLGA BOATMEN SONG. Sung by Russian Symphonic Choir, conducted by Basile Kibalchich. Victor. TANTEM ERGO (Gluck), GLORLA PATRI (Gretchaninoff); LORD, HAVE MERCY. Sung by Russian Symphonic Choir, conducted by Basile Kibalchich. Victor.</p> <p>The two records above are remarkable both for the music itself and for the way it is sung. There is something strange and altogether lovely about the Russian Symphonic Choir. Its voices have a remarkable quality—especially the resonant basses. Its rhythm is dynamic, contagious. Each phrase has a nervous vitality of its own. Such a shop-worn number as the „Volga Boatmen Song“ becomes fresh and wonderful. Gluck's setting of the ancient hymn „Tantum Ergo“ is given fascinating treatment, hummed without words. And the music for both the Czecho-Slovakian dance and the Russian chant is worth hearing. The recording is strong and clear. As I understand it, these records are not in the regular Victor catalogue, but are issued as domestic foreign-language records (numbers 20309 and 78890).⁷</p>	

¹ https://adp.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/800010985/BVE-36738-Volga_boatmen_song.

² https://russian-records.com/details.php?image_id=26600.

³ <https://archive.org/search?query=Kibalchich+AND+%28boatmen+OR+bootleute%29>.

⁴ https://adp.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/800008340/BVE-34087-Dance_Gypsy.

⁵ https://russian-records.com/details.php?image_id=26599&l=russian.

⁶ <https://archive.org/search?query=%22Kibalchich%22+AND+%28%22Dance%22+OR+%22X+2515%22%29>.

⁷ *Abbott L. Rolls and Discs // The Outlook. New York. Vol. 145, № 5. 2 Feb. 1927. P. 152.*

Victor 20358 10 inches, 78 rpm	
The record was only issued from February 1927 to 1928. It was intended to be reissued for the European market (France) by His Master's Voice (7-29252 / 7-29253), though this likely never happened. A copy is held the Museum-Archive of Russian Culture, San Francisco.	
Side A: Song of the Cherubim	
Other Titles Listed	Херувимская, Chant des cherubins
Composer	M. I. Glinka
Date / Place of Recording	26 Oct. 1926 / Camden, Church Building
Matrix Number / Take	BVE-36736 / Take 3
Digital Copies	DAHR (text only) ¹ RR ²
Side B: Church Scene from „Christmas Eve“	
Other Titles Listed	Сцена в церкви из оперы «Ночь перед Рождеством»
Composer	N. A. Rimsky-Korsakov
Date / Place of Recording	26 Oct. 1926 / Camden, Church Building
Matrix Number / Take	BVE-36739 / Take 2
Commentary	Label misprint: Господне Рождество
Digital Copies	DAHR (text only) ³ RR ⁴
Published Review	
20358 – Song of the Cherubim (Glinka), and Church Scene (from Rimsky-Korsakov's „Christmas Eve“). Russian Symphonic Choir led by Basile Kibalchich. Readers of the last issue of the Phonograph Monthly Review will expect this choir to live up to a very high standard. They do so on this record. The second side has a regular virtuoso display of a remarkable contra-bass singer. The recording, however, is uneven. ⁵	

Victor 68916 12 inches, 78 rpm	
Alfredo Cibelli was listed as the assistant director for both recordings. A copy is held by the University of California, Santa Barbara.	
Side A: Slow and Plaintive / Gay	
Other Titles Listed	Протяжная / Весёлая
Composer	No composer listed

¹ https://adp.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/800010983/BVE-36736-Song_of_the_cherubim.

² https://russian-records.com/details.php?image_id=58083.

³ https://adp.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/800010986/BVE-36739-Church_scene_from_Christmas_Eve.

⁴ https://russian-records.com/details.php?image_id=58084.

⁵ Choral // The Phonograph Monthly Review. Boston. Vol. I, № 5. Feb. 1927. P. 232.

Date / Place of Recording	28 Oct 1927 / New York, Liederkrantz Hall
Matrix Number / Take	CVE-40673 / Take 2
Commentary	Soloists: Z. Novitsky, Peter Korolevich, A. Shlikevich (soprano)
Digital Copies	DAHR ¹
Side B: Cradle Song / Wedding Song	
Other Titles Listed	Колыбельная / Свадебная
Composer	No composer listed
Date / Place of Recording	28 Oct 1927 / New York, Liederkrantz Hall
Matrix Number / Take	CVE-40678 / Take 1
Commentary	Soloist: A. Shlikevich (soprano)
Digital Copies	DAHR ²
Published Review	
There is also a new release by the Russian Symphonic Choir in the Foreign List, but it hardly warrants mention here. ³	

Victor 80392 10 inches, 78 rpm	
For „Potchayeff,“ Alfredo Cibelli was listed as the assistant director. A copy is held by Bowling Green State University (Toledo, Ohio).	
Side A: Prayer of St. Simeon	
Other Titles Listed	МОЛИТВА СВ. СИМЕОНА, Molitva Sv. Simeona
Composer	M. P. Strokin
Date / Place of Recording	26 Oct. 1926 / Camden, Church Building
Matrix Number / Take	BVE-36737 / Take 2
Commentary	Soloist: Mikhail Grabenetsky (bass)
Digital Copies	DAHR (text only), ⁴ IA ⁵

¹ https://adp.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/800014904/CVE-40673-Protiajnaya_Slow_and_plaintive.

² https://adp.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/800014909/CVE-40678-Kolibeinaya_Cradle_song.

³ Choral // The Phonograph Monthly Review. Boston. Vol. II, № 5. Feb. 1928. P. 196.

⁴ https://adp.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/800010984/BVE-36737-Molitva_Sv_Simeona.

⁵ https://archive.org/details/78_moltiva-sv-simeona-prayer-of-st-simeon_russian-symphonic-choir-m-grebenetzky-s_gbia0451138a.

Side B: Potchayeff	
Other Titles Listed	Почаев
Composer	M. D. Leontovich
Date / Place of Recording	28 Oct 1927 / New York, Liederkrantz Hall
Matrix Number / Take	BVE-40675 / Take 2
Commentary	Soloist: Stephan Slepushkin (baritone)
Digital Copies	DAHR (text only), ¹ IA ²
Published Review	
<p>Victor (Russian list) 80392 (D10, 75c) Leontovich: Potchayeff, and Strokine: Prayer of St. Simeon, sung by the Russian Symphonic Choir.</p> <p>Again we have Basile Kabalchich's [sic] remarkable organization represented at its best. Potchayeff, in particular, is a most striking piece, with a baritone solo magnificently sung by S. Slepushkin. One needs to have no knowledge of Russian or even of what the title signifies to be moved by the purely musical and dramatic qualities of the work. The Prayer, on the reverse, is less interesting, but boasts a bass solo by M. Grebenetzky which alone is worth the modest cost of the disk. The recording – it goes without saying – could hardly be surpassed.³</p>	

Victor 68970 12 inches, 78 rpm	
<p>The record was also reissued in America as Victor 20-68970. „Prelude in C Sharp Minor“ was also intended to be reissued for the European market, likely for France as His Master's Voice 04972. Alfredo Cibelli was listed as the assistant director for both recordings. A copy is held the Museum-Archive of Russian Culture, San Francisco. The record was digitized and published online for the first time by Ryan Gourley as part of a project funded by the National Recording Preservation Foundation.</p>	
Side A: Prelude in C Sharp Minor	
Other Titles Listed	Прелюд в до # миноре, Morceaux de fantaisie, op. 3. Prélude
Composer	S. V. Rachmaninoff
Date / Place of Recording	28 Oct 1927 / New York, Liederkrantz Hall
Matrix Number / Take	CVE-40677 / Take 1
Digital Copies	DAHR (text only), ⁴ IA, ⁵ RR ⁶

¹ <https://adp.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/800014906/BVE-40675-Potchayeff>.

² https://archive.org/details/78_potchayeff_russian-symphonic-choir-s-slepushkin-leontovich-basile-kibalchich_gbia0451138b.

³ Choral // The Phonograph Monthly Review. Boston. Vol. II, № 6. Mar. 1928. P. 233.

⁴ https://adp.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/800014908/CVE-40677-Prelude_in_C_sharp_minor.

⁵ <https://archive.org/details/victor-20-68970-a>.

⁶ https://russian-records.com/details.php?image_id=63677&l=russian.

Side B: Credo (I Believe)	
Other Titles Listed	Верую
Composer	A. T. Gretchaninoff
Date / Place of Recording	28 Oct 1927 / New York, Liederkrantz Hall
Matrix Number / Take	CVE-40676 / Take 2
Commentary	Soloist: Effimia Stetsnenko (alto)
Digital Copies	DAHR (text only), ¹ IA, ² RR ³
Published Review	
<p>Victor (Russian list) 68970 (D12, \$1.25) Gretchaninoff: Credo, and Rachmaninoff: Prelude in C sharp minor, sung by the Russian Symphonic Choir.</p> <p>A sufficiently startling coupling: Gretchaninoff's liturgical Credo and his compatriot's apotheosis of the prelude! The latter work is sung in a vocal arrangement by Kabalchich [sic], the talented director of the Russian Symphonic Choir. It is first of all a tour de force, a bravura feat of singing of a remarkable order. Note particular the vivid accentual impact that voices can be made to give. The middle section of the piece does not lend itself to vocalization but the rest is worth the attention of both studious and frivolous music lovers. Kabalchich [sic] exploits a few significant possibilities of the use of various vowels to secure effects of color, accent, and dynamics. Modern composers will find it worth their while to hear and ponder the effects obtained here, and then put them to finer artistic use in original compositions for choral wordless vocalization. The Credo is equally remarkable, but for musical rather than merely technical merits. It is a moving performance with first honors going to the solo contralto, whose truly magnificent voice is given full exploitation. A record of unusual merits and appeal; not to be passed by!⁴</p>	

Victor 59081 12 inches, 78 rpm	
<p>The record first went on sale in the United States in December 1928, and was later reissued as Victor 20-59081. It was also intended to be reissued abroad in Russia as Victor EL-6 and in Europe as His Master's Voice 42-1073 и 42-1047. Alfredo Cibelli was listed as the assistant director for both recordings. As of April 2024, the record has not been digitized and is not readily available in any archive.</p>	
Side A: Glorification of the Virgin	
Other Titles Listed	Достойно есть
Composer	No composer listed
Date / Place of Recording	28 Oct 1927 / New York, Liederkrantz Hall
Matrix Number / Take	CVE-40671 / Take 1
Digital Copies	DAHR (text only) ⁵

¹ <https://adp.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/800014907/CVE-40676-Credo>.

² <https://archive.org/details/victor-20-68970-b>.

³ https://russian-records.com/details.php?image_id=63678&l=russian.

⁴ Choral // The Phonograph Monthly Review. Boston. Vol. II, № 8. May 1928. P. 310.

⁵ https://adp.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/800014902/CVE-40671-Dostoyno_yest.

Side B: The Sea of Life	
Other Titles Listed	Житейское море
Composer	A. A. Arkhangelsky
Date / Place of Recording	28 Oct 1927 / New York, Liederkrantz Hall
Matrix Number / Take	CVE-40672 / Take 1
Digital Copies	DAHR (text only) ¹
Published Review	
<p>Victor (Russian list) 59081 (D12, \$1.25) Glorification of the Virgin, and Arkhangelsky: The Sea of Life, sung by the Russian Symphonic Choir, unaccompanied, under the direction of Basile Kibalchich.</p> <p>The pieces sung here are of greater devotional than purely musical significance, but one, „The Glorification of the Virgin“ (apparently [sic] an excerpts from some Russian church [sic] service), is by no means without general interest. The singing is of a very moving sincerity and fervor; the recording, as in the previous record, is thoroughly excellent.²</p>	

Victor V-21010 10 inches, 78 rpm	
<p>The record first went on sale in the United States in November 1928. For „The Little Club,“ Alfredo Cibelli was listed as the assistant director. A copy is held the Museum-Archive of Russian Culture, San Francisco. The record was digitized and published online for the first time by Ryan Gourley as part of a project funded by the National Recording Preservation Foundation.</p>	
Side A: The Little Club	
Other Titles Listed	Дубинушка
Composer	No composer listed
Date / Place of Recording	28 Oct 1927 / New York, Liederkrantz Hall
Matrix Number / Take	BVE-40674 / Take 1
Digital Copies	DAHR (text only), ³ RR, ⁴ IA ⁵
<p>Russian-Records: Internet Archive:</p>	
Side B: The Red Sarafan (Alexander Scriabin's Balalaika Orchestra)	
Другие названия	Красный сарафан
Композитор	A. E. Varlamov

¹ https://adp.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/800014903/CVE-40672-Ziteiskoye_morey.

² Choral // The Phonograph Monthly Review. Boston. Vol. III, № 3. Dec. 1928. P. 100.

³ <https://adp.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/800014905/BVE-40674-Dubinushka>.

⁴ https://russian-records.com/details.php?image_id=63675.

⁵ <https://archive.org/details/victor-v-21010-a>.

Дата / Место записи	30 Sept. 1927 / Paris
Матричный № / Вариант	BTR-3014 / Take 1
Комментарии	Misprinted as „A Breeze Bends the Branch“ by Dmitry Aristoff’s Choir
Digital Copies	RR, ¹ IA ²
Published Review	
Victor’s leaders are V-21010, coupling the Russian Symphonic Choir—less interesting than usual — in Kabilchich’s [sic] arrangement of Dubinushka, coupled with an arrangement of the Red Sarafan apparently for balalaikas, although the label credits the Aristoff Choir with the performance; and V-71017 a Benediction sketch. ³	

LIST OF ABBREVIATIONS

BnF – Bibliothèque nationale de France.

DAHR – Discography of American Historical Recordings.

IA – Internet Archive.

IOWA – University of Iowa, Iowa Digital Libraries.

RR – Russian-Records: Мир русской грамзаписи.

MRCSE – Museum-Archive of Russian Culture, San Francisco.

SOURCES

1. Alexandre de Scriabine et ses Cosaques Balalaïkistes: Programmes des Concerts, 1922 X 1932 // IOWA. Bound promotional book. MSC0150. 37 p.
2. Concert Program, 27 Dec 1924. New York Philharmonic Shelby White & Leon Levy Digital Archives. Program ID 10293. URL: <https://archives.nyphil.org/index.php/artifact/6692b963-5b41-4587-820c-4c81eaac41a9-0.1>.
3. Lord Have Mercy (Господи помилуй) / Tantum Ergo / Gloria Patri (Слава Отцу и Сыну) // MRCSE. Musical Recording. Victor 78890.
4. Noces. Ballets russes de Serge de Diaghilew. Théâtre des Champs-Élysées. 1924-05-26 and 03-06-1926. BnF. Musical performance. FRBNF41353270, FRBNF41346024.
5. Oedipus rex. Ballets russes de Serge de Diaghilew. Théâtre Sarah Bernhardt. 30 May 1927 // BnF. Musical performance. FRBNF41345144.
6. Prelude in C Sharp Minor (Прелюд в до # миноре) / Credo (I Believe) (Верую) // MRCSE. Musical Recording. Victor 68970.
7. Song of the Cherubim (Херувимская) / Church Scene from „Christmas Eve“ (Сцена в церкви из оперы «Ночь перед Рождеством») // MRCSE. Musical Recording. Victor 20358.
8. Song of the Volga Boatmen (Эй, ухнем! / 曲夫船) / On the Volga River (Вниз по матушке по Волге / 河加爾伏) // MRCSE. Musical recording. Columbia C128.
9. The Little Club (Дубинушка) / A Breeze Bends the Branch (То не ветер ветку клонит) // MRCSE. Musical recording. Victor V-21010.

¹ https://russian-records.com/details.php?image_id=63676.

² <https://archive.org/details/victor-v-21010-b>.

³ Foreign Records // The Phonograph Monthly Review. Boston. Vol. III, No. 12. September 1929. P. 431.

10. The Tempest Roared (Ревела буря / 雨暴風狂) / Laughing Through Tears (Эх распoшел / 笑為沸破) // MRCSE. Musical recording, Columbia C127.
11. Volga Boatmen Song (Эй ухнем) / Czecho-Slovakian Dance Song-Dance! Gypsy! (Танцуй! Танцуй!) // MRCSE. Musical Recording, Victor 20309.

BIBLIOGRAPHICAL REFERENCES

1. *Волков С.* Белое движение: Энциклопедия гражданской войны. СПб.: Нева; М.: Олма-пресс. 2002. 671 с.
2. Российское Зарубежье во Франции, 1919–2000: Биографический словарь: В 3 т. / Под общ. ред.: Л. Мухина, М. Авриль, В. Лосской. Т. 1: А–К. М.: Наука: Дом-музей Марины Цветаевой, 2008. 796 с.; Т. 3: С–Я. 2020. 752 с.
3. *Романенко И.* Александр Александрович Скрябин — офицер и музыкант // Ученые записки. М.: Государственный мемориальный музей А. Н. Скрябина. 2002. Вып. 4. С. 249–251.
4. *Толстой М. Н.* Русская хоровая школа за рубежом: А. А. Архангельский и В. Ф. Кибальчич // Нансеновские чтения, 2014. СПб.: Русская эмиграция, 2016. С. 360–382.
5. *Толстой М. Н., Петрова М. В.* Деятели русской культуры за рубежом и в эмиграции в переходный период. Феномен хормейстера Кибальчича // Нансеновские чтения, 2019. СПб.: Русская эмиграция, 2020. С. 416–449.
6. *Abbott L.* Rolls and Discs // The Outlook. New York. Vol. 145, № 5. 2 Feb. 1927. P. 152–153.
7. Catalog of Victor Records 1927 with Biographical Material, Opera Notes, Artists' Portraits, and Special Red Seal and Green Selections. Camden, New Jersey: Victor Talking Machine Company, 1927. 222 p.
8. Catalog of Victor Records 1928 with Biographical Material, Opera Notes, Artists' Portraits, and Special Red Seal and Green Selections for Current and Historic Red Seal Records. Camden, New Jersey: Victor Talking Machine Company, 1928. 238 p.
9. Catalog of Victor Records 1929 with Biographical Material, Opera Notes, Artists' Portraits, and Special Red Seal Selection. Camden, New Jersey: Victor Talking Machine Company, 1929. 246 p.
10. Choral // The Phonograph Monthly Review. Boston. Vol. I, № 5. Feb. 1927. P. 232.
11. Choral // The Phonograph Monthly Review. Boston. Vol. II, № 5. Feb. 1928. P. 196.
12. Choral // The Phonograph Monthly Review. Boston. Vol. II, № 6. Mar. 1928. P. 233.
13. Choral // The Phonograph Monthly Review. Boston. Vol. II, № 8. May 1928. P. 310.
14. Choral // The Phonograph Monthly Review. Boston. Vol. III, № 3. Dec. 1928. P. 100.
15. Concerts de la Semaine // Le Guide du Concert et des Théâtres Lyriques. XV Année № 19. 8 Février 1929. P. 548.
16. Ecoutez Radio-Alger // L'Africain. Vol. XV, № 231. 19 Aug. 1934. p. 3.
17. *Faulkner A.* What We Hear in Music: A Course of Study in Music History and Appreciation for use in the Home, High Schools, Normal Schools, Colleges, and Universities. Also for special courses in Conservatories and Music Clubs. Camden, New Jersey: Victor Talking Machine Company. 7th Ed. 1928, 8th Ed. 1929, 9th Ed. 1931, 10th Ed. 1936. 661 p.
18. Foreign Records // The Phonograph Monthly Review. Boston. Vol. III, No. 12. September 1929. P. 431.
19. *Frasca S.* Italian Birds of Passage: The Diaspora of Neapolitan Musicians in New York. New York: Palgrave Macmillan. 2014. 263 p.
20. *Gregg R.* Bargain Counter: A Survey of the most important music available on black label records // The Phonograph Monthly Review. Boston. Vol. IV, № 9. June 1930. P. 293–297.
21. *Gronow P.* Ethnic Recordings: An Introduction // Ethnic Recordings in America: A Neglected Heritage. Washington: American Folklife Center, Library of Congress, 1982. P. 1–31.
22. *Horning S.* Chasing Sound: Technology, Culture, and the Art of Studio Recording from Edison to the LP. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2013. 292 p.

23. *Kelly A.* His Master's Voice: Matrix Series prefixed BT/CT // The Gramophone Company Discography. June 2000. 231 p.
24. *Kragting B., Coster H.* Victor's Church Studio, Camden (1918–1935): Lost and Found? // Vintage Jazz Mart: The Magazine for Collectors of Jazz and Blues 78s and LPs. URL: https://www.vjm.biz/new_page_25.htm.
25. *Moran W.* Victor Master Numbering Systems // Discography of American Historical Recordings. 1995. URL: <https://adp.library.ucsb.edu/index.php/resources/detail/57>.
26. Paris P. T. T. // Radio Marocaine. Vol. VIII, № 200. 3 Sept. 1937. p. 5.
27. *R. D. D.* Special // The Phonograph Monthly Review. Boston. Vol. 1, № 8. May 1927. P. 361.
28. *Slobin M., Spottswood R.* David Medoff: A Case Study in Interethnic Popular Culture // American Music. 1985. № 3 (3). P. 261–276.
29. *Spottswood R.* Ethnic Music on Records: A Discography of Ethnic Recordings Produced in the United States, 1893–1942. Vol. 2: Slavic. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1990. 558 p.
30. *Staff Critics [Johnson A. B.]*. Analytical Notes and Reviews // The Phonograph Monthly Review. Boston, United States. Vol. I, № 4. Jan. 1927. P. 178–181.
31. *Street J.* Where Paris Dines: With Information about Restaurants of All Kinds, Costly and Cheap, Dignified and Gay, Known and Little Known: and how to Enjoy Them. Doubleday, Doran, Inc., 1931. 321 p.
32. The Russian Symphonic Choir, Basile Kibalchich, Director: Recent Press Comments (Advertisement) // Singing: The Voice Magazine. New York. Dec. 1926. P. 2.
33. *Wearing J.* The London Stage 1930–1939: A Calendar of Productions, Performers, and Personnel // Rowman & Littlefield. 2014. 1133 p.
34. *Wenaas E.* Radiola: The Golden Age of RCA, 1919–1929. Chendler, Arizona: Sonoran, 2007. 475 p.

Аннотация

В середине 1920-х годов, в эмиграции в США, дирижер Василий Федорович Кибальчич со своим Русским симфоническим хором сделал 16 музыкальных записей. На основе обширных архивных исследований дополнены существующие дискографические материалы о музыканте, предложена детальная история пребывания Кибальчича в студии звукозаписи, производства его пластинок и отзывов. Попутно раскрыта тайна одной из его пластинок с опечаткой на этикетке. Приведена подробная информация о каждой записи, включая их доступность в различных архивах. Работа дает новые сведения об опыте музыканта-эмигранта, который работал с коммерческими звукозаписывающими компаниями в период расцвета в США музыкальных записей на языках народов мира.

Abstract

Émigré conductor Basile Kibalchich created a total of 16 recordings with his Russian Symphonic Choir in the mid-1920s. Based on extensive archival research, the article augments existing discographic entries about the musician by offering a descriptive history of Kibalchich's time in the recording studio, as well as the production and reception of his records. Along the way, the mystery of a misprinted label on one of his records is solved. A detailed list of each record is provided, including the availability of the recordings in various archives. This article sheds new light on the typical experience of an immigrant musician who worked with commercial record companies during the heyday of ethnic and foreign-language recordings in the United States.

- ✓ *Ключевые слова:* Василий Федорович Кибальчич, Дмитрий Иванович Аристов, Александр Александрович Скрябин, индустрия звукозаписи, «Виктор», 78 об/мин, дискография, хор, балалайка, народная песня, музыкальная торговля.
- ✓ *Keywords:* Basile Kibalchich, Dmitry Aristoff, Alexander Scriabin, discography, record industry, Victor, 78 rpm, discography, choir, balalaika, émigré, folk song, musical marketing.

Информация для авторов

Журнал «Временник Зубовского института» принимает ранее не публиковавшиеся материалы (статьи, научные обзоры, рецензии), оформленные в соответствии с изложенными ниже требованиями.

Материалы передаются в редакцию в формате файлов Microsoft Word (расширение *.doc, *.docx) (имя файла — фамилия автора) на электронном носителе или по электронной почте (vremennik.riii@artcenter.ru) как приложение к письму.

Присланные статьи авторам не возвращаются.

1. Объем статьи, включая сноски и список литературы, — 0,5–1,0 п. л. (20 000–40 000 печатных знаков с пробелами). Статьи большего объема могут быть приняты к публикации по решению редколлегии в исключительных случаях. Объем рецензии, научного обзора, научной хроники — не более 0,5 листа (20 000 печатных знаков).

Материалы должны быть набраны в текстовом редакторе, шрифт Times New Roman. В статье могут быть использованы *курсив* или **полужирный шрифт**. Просим авторов не применять разрядку для выделения фрагментов текста.

2. Статьи могут содержать нотные примеры и графические изображения (рисунки, карты, схемы, таблицы). Они должны быть вставлены в документ, а также приложены в виде отдельных файлов. Нотные примеры принимаются в формате TIF (расширение *.tiff или *.tif). В тексте ссылка на нотный пример — в круглых скобках: (пример 3). Все графические материалы должны быть в растровых форматах TIF или JPEG с разрешением 600 dpi. В имени файла следует указать автора и название публикации, а также порядковый номер фотографии, рисунка или схемы. К тексту статьи должен прилагаться полный перечень иллюстраций и нотных примеров.

3. Примечания и ссылки на литературу должны быть подстрочные. Ссылки на литературу оформляются в соответствии с Государственным стандартом ГОСТ Р 7.0.5–2008 «Библиографическая ссылка». Номера сносок обозначаются арабскими цифрами.

Примеры ссылок в тексте:

Порфирьева А. Л. «Парсифаль» и его средневековые корни // Традиция в истории музыкальной культуры. Античность. Средневековье. Новое время: Сб. науч. трудов / Сост. и отв. ред. В. Г. Карцовник. Л.: ЛГИТМиК, 1989. С. 109.

Список литературы помещается в конце текста в алфавитном порядке. Иностранные источники перечисляются после литературы на русском языке. В списке обязательно указывается название издательства и количество страниц в книгах; для статей — страницы в сборниках и журналах. В описании сборников просим указывать научного редактора (редактора-составителя).

Название источника приводится на языке оригинала. Названия источников на языках, использующих алфавиты, кроме кириллицы и латиницы (например, на арабском, греческом, иврите и др.), должны даваться в транслитерации латинским шрифтом. В конце ссылки в круглых скобках необходимо указать язык оригинала.

При оформлении ссылок на электронный ресурс необходимо указание даты размещения материала либо даты обращения к нему.

Примеры ссылок на электронный ресурс:

Огаркова Н. А. «Гром победы раздавайся» Г. Р. Державина — О. А. Козловского // Гимн А. Ф. Львова «Боже, царя храни!» в культурной и политической жизни императорской России. Глава 1. Российские гимны до 1834 г. URL: <http://hymn.artcenter.ru/book/1> (дата обращения: 26.01.2015).

Указания на архивные источники даются в тексте (сносках) в виде аббревиатуры (например: ЦГА СПб. Ф. 82. Оп. 3. № 38. Л. 59). Аббревиатуры расшифровываются при первом упоминании. Сокращения расшифровываются и подаются отдельным списком в конце статьи.

Рукописи, не отвечающие изложенным требованиям, в печать не принимаются, не редактируются и не рецензируются.

Авторы статей несут полную ответственность за точность и достоверность сведений, цитат, ссылок и списка литературы.

Исправления стилистического и фактологического характера согласовываются с автором.

4. К статье должна быть приложена краткая аннотация на русском языке (до 500 печатных знаков с пробелами) и на английском языке (возможна более объемная — до 1000 печатных знаков с пробелами), название статьи

на английском языке, а также список ключевых слов (от пяти до десяти слов и словосочетаний) на русском и английском языках.

5. Мы просим авторов прислать нам следующие сведения о себе: фамилия, имя, отчество, ученая степень, звание, должность, место работы на русском и английском языках, контактная информация (адрес электронной почты, телефон).

ВРЕМЕННОК ЗУБОВСКОГО ИНСТИТУТА. ВЫП. 2 (45). 2024

Дизайн и верстка *А. В. Келле-Пелле*

Дизайн обложки *А. М. Томеров*

Адрес редакции и издателя:

190000, С.-Петербург, Исаакиевская пл., д. 5

Тел.: (812)314-41-36

E-mail: vremennik.riii@artcenter.ru

www.artcenter.ru

Подписано к печати 28.06.2024 г.

Бумага офсетная. Гарнитура «Петербург».

Формат 70×100/16. Усл. печ. л. 18,53. Тираж 500 экз.

Дата выхода в свет: 22.07.2024 г.

Цена свободная

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

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

Подписной индекс 013362 в Каталоге подписки Урал-Пресс

© Российский институт истории искусств, 2024

Отпечатано в соответствии с предоставленными материалами
в ООО «Амирит», 410004, г. Саратов, ул. Чернышевского, 88.

Тел.: 8-800-700-86-33 | (845-2) 24-86-33

E-mail: zkaz@amirit.ru

Сайт: amirit.ru