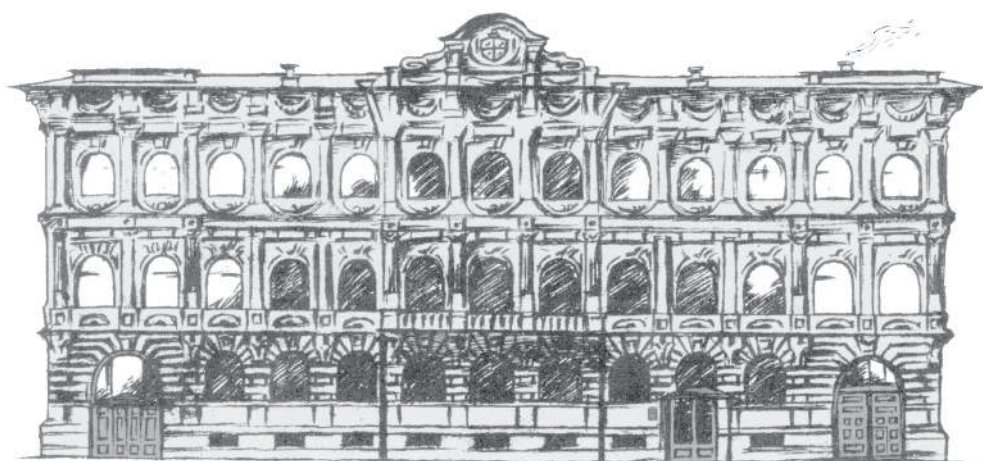


Министерство культуры Российской Федерации
Российский институт истории искусств

ВРЕМЕННОК ЗУБОВСКОГО ИНСТИТУТА

№ 2 (49) / 2025



*Санкт-Петербург
2025*

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 — доктор иск.

И. Д. Саблин — канд. иск.

А. А. Тимошенко — канд. иск.

С. В. Хлыстунова — канд. иск.

С. Е. Энглин — канд. иск.

Редакция журнала не всегда разделяет точку зрения авторов.

При перепечатке ссылка на журнал обязательна.

Рукописи авторам не возвращаются.

Возрастные ограничения: (12+)

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-Петербургская
Академия художеств имени Ильи Репина

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

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

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

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

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

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

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

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

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. Моргентштерн — 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. Палагуца* — 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

И. А. Чудинова. Клиросное мастерство и искусство рукописания в византийской и древнерусской монастырской традиции.

1. Диаграмма восточнохристианского певческого мира..... 9

А. Н. Юдин. Из истории эстрадного аккомпанемента:

Александр Цфасман и Раймонд Паулс.....31

Музыкальный театр

Е. Н. Байгузина. Илья Репин: балет vs танец40

А. В. Русских. Малоизвестная рукопись: Тамара Карсавина

о некоторых фактах своей биографии56

Драматический театр

А. О. Лейкин. Сюжеты к творческой биографии

актрисы-любителя П. И. Мятлевой (с 1792 по 1819)66

Ю. Е. Галанина. Пьесы Ф. Сологуба на русской сцене:

постановка проблемы. Часть 2.....87

А. С. Серенко. Синтез переводов как способ работы над спектаклем:

«Король Лир» Юрия Бутусова в театре «Сатирикон» 107

К. А. Кожев. Спектакль Р. Р. Кудашова «Мы» (БТК, 2009):

сюжет, жанр, драматургия спектакля, структура

сценического образа и способ существования актера 119

Изобразительное искусство

А. М. Курьянова. Китайский бум в Российской империи:

выставки Павла Пясецкого и их восприятие в печати 132

К. А. Гаязетдинова. Выставочные практики

Центрального училища технического рисования

барона А. Л. Штиглица в конце XIX — начале XX века 152

Культурология

Е. А. Цуканов. Гностическое мировоззрение

и его влияние на современную культуру 167

К 80-летию Великой Победы

А. О. Лейкин. Российский институт истории искусств в годы

Великой Отечественной войны: рукопись Н. И. Каценеленбоген 183

Обзоры, рецензии, хроники

А. Ю. Ряпосов. Рецензия на: *Изотов Д. В.*

Русская опера на службе у государства. СПб.:

Питер, 2024. 384 с.: ил. 197

Информация для авторов..... 204

Contents

Research

Music

- I. Chudinova.* Choir Mastery and the Art of Manuscript Writing in the Byzantine and Old Russian Monastic Tradition.
1. Diagram of the Eastern Christian Chant World..... 9

- A. Yudin.* A Historical Perspective on Popular Music Accompaniment:
Alexander Tsfasman and Raimonds Pauls31

Musical Theatre

- E. Baiguzina.* Ilya Repin: Ballet vs Dance40

- A. Russkikh.* An Overlooked Manuscript:
Tamara Karsavina's Account of Biographical Episodes.....56

Dramatic Theatre

- A. Leykin.* On the Creative Biography of the Amateur
Actress Praskovya Myatleva from 1792 to 181966

- Y. Galanina.* Plays by Fyodor Sologub on the Russian Stage:
A Problem Statement. Part 287

- A. Serenko.* Translation Synthesis in Theater Production:
King Lear by Yuri Butusov at the Satyricon Theater 107

- K. Kozhev.* Performance by Ruslan Kudashov *We* (Bolshoi Puppet Theatre, 2009):
Plot, Genre, Dramaturgy of the Performance, Structure of the Stage
Image and the Way of Existence of the Actor..... 119

Fine Art

- A. Kuryanova.* Chinese Fever in the Russian Empire.
Pavel Pyasetsky's Exhibitions and Their Critical Reception..... 132

- K. Gajazetdinova.* Exhibition Practices of the Central School
of Technical Drawing Named After Baron A. L. Stieglitz
in the Late 19th — Early 20th Century 152

Culturology

- E. Tsukanov.* Gnostic Worldview and its Impact
on Contemporary Culture..... 167

80th Anniversary of the Great Victory

- A. Leykin.* The Russian Institute for the History of the Arts During
the Great Patriotic War. A Manuscript by Nadezhda Katsenelenbogen 183

Reviews and Chronicles

- A. Ryaposov.* Review of Dmitry Izotov,
Russian Opera in the Service of the State 197

№ 2 / 2025

ИССЛЕДОВАНИЯ

Клиросное мастерство и искусство рукописания в византийской и древнерусской монастырской традиции.

1. Диаграмма восточнохристианского певческого мира

ЧУДИНОВА ИРИНА АНАТОЛЬЕВНА

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

CHUDINOVA IRINA A.

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

E-mail: irinachud@gmail.com

В данном исследовании мы ставим задачу выявить и обосновать принципы клиросного мастерства в его связи с рукописным искусством на основании византийской и древнерусской иконографии, а также текстов византийских (XII–XIV века) и севернорусских (XVI–XVII века) типиконов времени расцвета литургической письменности в каждой из рассматриваемых традиций. Мы рассмотрим систему монастырских клиросных послушаний, а также уставной порядок соотношения клиросных должностей и богослужебных книг в исполнении церковной службы.

Соотнесение византийских типиков и севернорусских не является случайным, но имеет соответствие в традиции и религиозном сознании. В севернорусских монастырских типиконах конца XVI – XVII века (особенно в соловецком) высказывается большой интерес к сравнению существующей практики богослужения в различных монастырях (кирилловском, троицком, заволжских) и студийских, иерусалимских, палестинских обычаев. Так, например, в Типике Сол. Анз. 87/1452 (начало XVII века) более десяти раз обсуждается подобный вопрос: «Кириловское... В Кириллове...» (л. 244), «В новгородских уставах... Еже оубо в новгородских такъ...» (л. 246), «Кириловской...» (л. 246 об.), «Кириловский о предпразднествах... Кириловской...» (л. 251 об.), «Кирил...» (л. 258), «В прочих же великих обителях в Сергиеве и прочих...» (л. 258 об.), «О выходе на воду на праздник... Новгородское...» (л. 265), «Сергиевское... В заволжских великих обителях на Прилуке...» (л. 297), «В Кириллове аще прилучится праздник четьырдесятницы в понедельник...» (л. 298 об.), «Кирилов... В задонских обителях и новгородских ...» (л. 301), «Кириловское...» (л. 303 об.), «В Кириллове» (л. 304), «В Кириллове...»

(л. 310), «В Новом градскомъ уложении в печатном триоде, на Каменом...» (л. 311 об.), «Кириловское...» (л. 312 об.), «В прочих же задонских великих обителях на Прилуке...» (л. 313 об.). Аналогично и в соловецкой рукописи Сол. Анз. 90/1455: «Поклоны в Кирилове монастыре» (л. 240 об. — 241), «О особых обителях идеже не бывает бдение всенощное» (л. 260), «В русских же монастырях» (л. 273, 273 об.), «В Кирилове монастыре...» (л. 245), «В русских монастырях» (л. 275 об.), «О еже како бывает в Соловецкой обители звон...» (л. 280 об.), «Студийская же обитель» (л. 301 об. — 302, 305), «Студийская гора» (л. 313), «О том же пятаце устава Студитова» (л. 301 об.), «По уставу же горы великой» (л. 302 об.), «В типиче великих монастырей Студийских... Святыя горы» (л. 309 об. — 310).

В названии устава, помещенного в рукописи Анзерского скита Соловецкого монастыря, упоминаются типики иерусалимский, святогорский и студитов: «Оустав еже есть око церковное, избран святыми отцы от многих типиков от иерусалимскаго, и от святыя горы, и от студитова, и от многих святых отец, и от вселенских святых собор, и предан святей божией церкви еже исправляти тоя чин и пение соборное, без того бо мняися исправити правило церковное и неведении яко во тме шатается, и греху повинен есть таковой яко преобидев божественное писание, еже рече приточник не буди мудръ о себе и тако положися» (Сол. Анз. 89/1454, л. 4 об.).

Следует особо отметить, что при всем внимании составителей севернорусских монастырских типиков к сравнению и изучению обычаев других монастырей — как русских, так и византийских — существенно то, что нигде не встречается противопоставление или осуждение, но лишь констатация своеобразия. Составители севернорусских типиконов, практики и аналитики богослужебного обычая, ощущают себя частью единой живой и полноценной конструкции, организованной на общих для всего восточнохристианского монашества принципах, сохраняемых уставным порядком. Именно об этих принципах и уставных указаниях, связанных с ними, и пойдет речь в настоящей статье.

Система клиросного мастерства, о которой мы будем говорить, неразрывно связана с монодическим, «знаменным» пением, более того — вне этой системы русское знаменное пение «сиротеет» и значимость его ослабевает — ведь при переходе к нотному, партесному пению изменяется певческая психология, принципиально переосмысляются принципы, на которых основывалось клиросное искусство раньше.

В средневековом искусстве было излюбленной темой представление мира в виде диаграммы: например, изображение микрокосмоса и макрокосмоса в рукописи Исидора Севильского (VIII век)¹. Поскольку мы собираемся

¹ См.: Atlas der Weltbilder / Hg. von C. Marksches, I. Reichle, J. Brüning und P. Deuffhard unter Mitarbeit von S. Siegel und A. Spelten. Band 25. Berlin: Akademie Verlag GmbH, 2011.

говорить о структуре византийского и древнерусского «певческого мира», то перед началом наших рассуждений мы обратимся к двум византийским изображениям, которые являются своего рода диаграммой «макрокосмоса и микрокосмоса» певческого искусства в представлении художника-византийца.

В миниатюре рукописи второй половины XIV века из афонского монастыря Кутлумуши дана своеобразная диаграмма пространства литургического интонирования. Здесь представлены три фигуры: это протопсалт Иоаннис Гликис (Ιωάννης Γλυκός) со своими учениками Ксеносом Коронисом (Ξένος Κορώνης) и Иоаннисом Кукузелисом (Ιωάννης Κουκουζέλης). В начале рукописи дано описание этого изображения: «Ἀρχὴ σὺν Θεῷ ἁγίῳ τοῦ Μεγάλου Ἑσπερινοῦ, ἀπὸ χοροῦ, περιέχει δὲ ἀλλάγματα παλαιὰ τε καὶ νέα, διαφόρων ποιητῶν, τοῦ τε θαυμαστοῦ πρωτοψάλτου τοῦ Γλυκοῦ καὶ τῶν διαδόχων αὐτοῦ καὶ φοιτητῶν κὺρ Ξένου καὶ πρωτοψάλτου τοῦ Κορώνη καὶ τοῦ Παπαδοπούλου κυροῦ Ἰωάννου καὶ μαΐστορος τοῦ Κουκουζέλη, σὺν αὐτοῖς καὶ ἐτέρων πολλῶν» («Начало с Богом великой вечерни от клироса содержит мелодии старые и новые различных творцов, замечательного протопсалта Гликиса и его последователей и учеников господина мастера Иоанниса Кукузелиса, а с ними многих прочих»)¹.

Группа из трех фигур как бы вписана в пространственный треугольник, где верхний уровень занимает изображение, подписанное как: «Ο Διδάσκαλος Μαΐστωρ Ἰωάννης Γλυκός» — «учитель-мастер Иоаннис Гликис». Он руководит жестом двух поднятых рук, обращенных к правому и левому членам группы, изображение которых расположено ниже. Руки подняты со сложением пальцев, аналогичным жесту благословения. Этот жест можно сопоставить с тем, что указано в греческой рукописи XIV века: «Ὁ μονοφωνάρης· πλ. β' Εὐλογήσατε κυρήττω δόξα — Ὁ δομέστικος· Κύριε, δόξα Πατρί — ὁ δομέστικος εὐλογήσας· ὅλοι· καὶ νῦν, ἅγιος ὁ Θεός» — «Монофонарис. Глас второй побочный. Благословите. Слава. Доместик. Господи. Слава Отцу. Доместик благословляя. Все. И ныне. Святой Боже»². Жезл на коленях мастера — знак византийского придворного глашатая, в обязанности которого входило возведение священного слова императора слушателям³.

¹ Рукопись афонского монастыря Кутлумуши 457, л. 1.

² Рукопись афонского монастыря Ватопед 1495, л. 181 об.

³ Подробнее об искусстве придворных глашатаев в связи со становлением византийской церковно-певческой культуры см.: *Chudinova I. A. Soundscape of monastic worship. The Greek and Russian Liturgical tradition: Dissertation. Thessaloniki, 2020. XLVII + 376 p.* (Τσιουντινόβα 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>.*

Два лица, изображения которых расположены ниже примерно на одном уровне — «*διαδόχων αὐτοῦ καὶ φοιτητῶν*» (преемников и учеников учителя-мастера Иоанниса), — держат в левой руке книгу, а правую поднимают с жестом, обозначенными в миниатюре как «*οἰεῖα*» (ὁ Μαῖστορ ὁ Κουκουζέλης) и «*ἴσον*» (Ξένος ὁ Κορωνίς καὶ πρωτοψάλτης). Соответствующие надписанию жеста названия существуют в византийской нотации.

Необходимо подчеркнуть, что это — символическое изображение, и потому все три фигуры представлены сидящими. Относительно ритуальной значимости позы сидения, которая характерна также для изображений византийских и древнерусских каллиграфов, мы отсылаем слушателей к нашей статье «Аудиальный жест и каллиграфия»¹, где мы доказываем, что поза сидения в византийской традиции — знак возгласения и слушания пророческого слова.

Подобно иконописцам, поющие и чтущие в храме — «люди не простые» (как говорит о них священник Павел Флоренский в своей работе «Иконостас»²), но они — пророческой стати. Это — священные глашатаи, «*κράκτες*», они — слушатели и «*послушники*» Божественного слова, обладающие правом и умением возглашать его остальным членам общины. Поза сидения трех участников группы в рассматриваемом изображении есть знак такого пророческого служения.

Миниатюру из рукописи монастыря Кутлумуши можно сопоставить с другим символическим изображением — миниатюрой из рукописи Великой Лавры³. Надпись указывает, что это протопсалт Иоаннис Гликис («ὁ πρωτοψάλτης Ἰωάννης ὁ Γλυκῆς»). В правом верхнем углу изображена протягиваемая с неба благословящая Божественная десница, пальцы сложены в жесте речи (аналогичном жесту благословения). Протопсалт, так же как и на предыдущем изображении, держит в левой руке раскрытую книгу с чистыми листами, а в правой руке — перо, готовое к записи. Протопсалт Иоаннис Гликис обращен взглядом к протянутой с неба Божественной деснице во внимании к слушанию слова, произносимого с неба.

Что же объединяет эти две рукописные миниатюры? Во-первых, ситуация «благословения-подчинения», выраженная в пространственной композиции. Во-вторых, концентрация внимания зрителя на раскрытой книге и жесте произнесения и писания слова.

Эти два византийских символических изображения можно рассматривать как своеобразные диаграммы, в которых отображен «четвероконачный

¹ Чудинова И. А. Аудиальный жест и каллиграфия в монастырском искусстве. 1. Жест, поза, слушание // Временник Зубовского института. 2024. № 1 (44). С. 104–123.

² «Иконописцы — люди не простые: они занимают высшее, сравнительно с другими мирянами, положение» (Флоренский П. А. Иконостас: Избранные труды по искусству. СПб.: Мифрил; Русская книга, 1993. С. 75).

³ Рукопись афонского монастыря Великая Лавра 165, л.10 об.

мир» монастырского церковно-певческого искусства. Они указывают на основу литургического интонирования — взаимосвязь понятий «благословение — послушание» и «рукописная книга — певческий жест», которая многократно подтверждается не только в иконографии, но и в византийской и древнерусской уставной письменности.

Рассмотрим систему клиросных послушаний, как она выявляется на основании изучения византийских и древнерусских монастырских типиконов.

Духовное единство, необходимое для полноценной жизни монашеской общины, в монастырской традиции обеспечивается иерархическим устройством и разумным распределением разнообразных обязанностей — как основе ее жизнедеятельности. В византийском уставе говорится о единстве братии, обладающей различием в духовных достоинствах и практических возможностях исполнения необходимых обязанностей, которое обеспечивает предстательство игумена: «Во всей полноте братства вашего, с предстоящим вместе с вами во Христе, составляющим совершенное тело, состоящее из главы и из различных, всегда взаимно сопутствующих и составляющих единое целое членов, имеющих различие в силе и энергии, я молюсь, чтобы в этом единстве и согласии среди вас, по слову членов этого тела, каждый из вас был удостоен согласно своих заслуг и соответствия» («Ἐπεὶ δὲ πᾶν τὸ τῆς ὑμετέρας ἀδελφότητος πλήρωμα μεθ' ἅμα τῆς προκαθημένης ὑμῶν ἐν Χριστῷ ὁλοκλήρῳ σώματι ἔοικεν, ἐκ τε κεφαλῆς καὶ διαφόρων συγκεκμημένων τε καὶ ἀπληρτιμένων μελῶν, διάφορον καὶ τὴν δύναμιν ἔχόντων καὶ τὴν ἐνέργειαν, καὶ χρὴ κἀνταῦθα ἐν τῇ ὑμετέρᾳ δὴ ταύτῃ συναφείᾳ καὶ ἁρμονίᾳ φημι κατὰ τὸν λόγον τῶν μελῶν τοῦ σώματος τούτου μιᾷ ἐκάστη ὑμῶν τὸ κατ' ἀξίαν καὶ ἀνάλογον ἀπονεμηθῆναι»)¹.

Важная особенность монастырской традиции, на которую обращает особое внимание выдающийся греческий литургист И. Фундулис, — обязательность участия всей братии в богослужении². В отличие от городских храмов, в византийских (так же как позднее в древнерусских) монастырях действует система «послушаний» («διακονήματα», греческое слово «διακονίτης» означает «служащие»). Византийский устав указывает, что «игумен избирает и благословляет всех служителей монастыря, выбирает их согласно знанию своего братства; во всяком случае, если он благословляет одних прежде других, то согласно добродетели и искусности их в служении» («Καὶ πάντων δὲ τῶν τῆς μονῆς διακονητῶν τὴν πρόκρισιν καὶ προχείρισιν ὁ καθηγούμενος ἔσται ποιῶν, κατὰ γνῶμην οἰκείαν καὶ προκρίνων, καὶ προχειρίζομενος πάντως γὰρ ἂν τοὺς τῶν

¹ Τυπικὸν τῆς μονῆς τῆς Θεοτόκου τῆς Βεβαίας Ἑλπίδος (1402? — около 1345) (Типикон монастыря Богородицы Верной Надежды (1402? — около 1345); на греч. яз.) // *Delehaye H. Deux typica byzantins de l'époque des Paléologues*. Bruxelles: M. Lamertin, 1921. P. 45—46.

² *Fundulis I. M. I ikositetraoros akimitos doksologia*. Athina, 1963 (Φουντούλη Ἰωάννου Μ. Ἡ εἰκοσιτετράωρος ἀκοίμητος δοξολογία. Αθήναι, 1963; *Фундулис И. М.* Нескончаемое бдение славословия. Афины, 1963; на греч. яз.).

ἄλλων προέχοντας προχειριεῖται, κατὰ τὴν ἀρετὴν καὶ δεξιότητα τοῦ τῆς διακονίας ἀποτελέσματος»)¹.

Разнообразие «послушаний» — это единая система многообразных служений братии монастыря, гармонично организованная программа деятельности каждого на пользу всех. В рамках этой общей программы выделяется группа тех, кто обладает духовными достоинствами и навыками в искусстве пения и чтения (прежде всего, грамотность), именуемая в византийских рукописях «ἐκκλησιαστές» — иерархически выстроенная группа, разделяемая по непосредственным обязанностям в исполнении богослужения. Те же, кто не обладает грамотностью и навыками интонирования, — исполняют столь же важную, как и клиросное послушание, должность — в византийских типиках они определяются как «λαός» («народ», хотя это члены братии), которые в некоторые моменты богослужения, согласно уставу, могут не только слушать, но и отвечать на определенные возгласы и даже петь. Все участники богослужения связаны единой жестуальностью — это поклоны, моменты вставания и сидения, моменты крестного знамения и, конечно же, прежде всего, это общая молитва и совместное участие в Святой Трапезе.

Упорядоченность группы «ἐκκλησιαστές» (церковнослужителей-клирошан), распределение внутренних обязанностей на основании иерархического принципа, основана как на умениях, так и мере духовного состояния. Монастырская программа клиросных послушаний основывается на главенствующем монастырском каноне, правиле «благословения—послушания», реализующего в системе: «учитель—ученик», «говорящий—слушающий», «указывающий—подчиняющийся». Как византийские, так и древнерусские типиконы настаивают, что необходимое единство участников богослужения реализуется в послушании: выше всех игумен — затем еkkлисиарх — потом монастырская братия, которая «должна прилежно учиться, охотно и с радостью, в песнопениях святой церкви как днем, так и ночью» («Οἱ δὲ λοιποὶ πάντες τῆς ἀδελφότητος ἐν ταῖς ὑμνωδαῖς τῆς ἁγίας ἐκκλησίας ἐν τε ταῖς νυχτεριναῖς καὶ ταῖς καθημεριναῖς προθύμως θερπῶς τε καὶ ἐμμελῶς σχολαζέτωσαν»)². Устав указывает, что «те, кто назначается к клиросному пению и церковному служению, имеют только одну задачу, и если они выполняют ее как функцию, специ-

¹ Τυπικόν τῆς σεβασμίας μονῆς τῆς ὑπεραγίας Θεοτόκου τοῦ Ἡλίου Βωμῶν ἡτοι τῶν Ἐλεγκμῶν (1162) (Типикон достославного монастыря Пресвятой Богородицы Илиу Вомон, или Милостивой (1162); на греч. яз.) // *Дмитриевский А. А.* Описание литургических рукописей, хранящихся в библиотеках Православного Востока. Т. 1: Τυπικά. Киев: Тип. Г. Т. Корчак-Новицкого, 1895. С. 727.

² Τὸ τυπικὸν τὸ ἐκτεθὲν παρὰ τοῦ μεγάλου δομεστίκου τῆς δύσεως κυροῦ Γρηγορίου τοῦ Πακουριανοῦ πρὸς τὴν παρ' αὐτοῦ κτισθεῖσαν μονὴν τῆς ὑπεραγίας Θεοτόκου τῆς Πετριτζιώτισσης (1083) (Типикон, составленный великим доместиком Востока господином Григорием Пакурианом для основанного им Петрицонского монастыря Богородицы (1083); на греч. яз.) // *Gautier P.* Le Typikon du Sévaste Grégoire Pakourianos // *Revue des études byzantines*. 1984. Vol. 42. P. 61.

ально им назначенную, то они остаются в стороне от всякого другого служения и посвящают себя только этой одной великой задаче» («Αἱ γὰρ μὴν αὐταὶ αἱ ἐκκλησιαστικαὶ καὶ τὰς ἐπιτελουμένας ἐν τῇ ἐκκλησίᾳ συνάξεις ἔργον ἄσχολον ἔχουσαι μόνον καὶ τοῦθ' ὡς λειτουργίαν ἰδίως ἀνατεθειμένην αὐταῖς ἐκπληροῦσαι, πάσης μὲν ἐτέρας διακονίας καὶ ὑπηρεσίας ἀφέζονται, ἐνὸς δὲ μόνον τούτου τοῦ μείζονος ἔργου γενήσονται»)¹.

Прежде всего, из тех, кто назначается к клиросному послушанию, выбирается первенствующий. Так, в типике византийского женского монастыря о выборе уставщицы говорится следующее: «В начале церковных собраний будет выбрана та, которая из членов всей монашеской общины выделяется мудростью и благочестием, нравственной порядочностью и твердостью, и особенно внутренней непорочностью и чистотой души, которая более усердна и научена в пении мелодий гимнов и псалмодии и которая изучила церковный канон и форму гораздо точнее, чем другие, которая также полна святых гимнов и божественных хвалений, которая терпелива и усердна и которая пламенна и жива духом, лучшая во всем, что касается церкви, показав себя примером доброго дела» («Καὶ γοῦν εἰς τὸ ἐξάρχειν τῶν ἐκκλησιαστικῶν ἀπασῶν ἐκλεγῆσεται παρὰ τε τῆς τε ἀφηγουμένης αὐτῆς παρὰ τε τῶν λοιπῶν ἀδελφῶν ἢ κρείττων καὶ διαφέρουσα κατὰ τε σύνεσιν καὶ εὐλάβειαν, κατὰ τε ἡθικὴν κοσμιότητα καὶ εὐστάθειαν καὶ μάλιστα τὴν ἑνδον τῆς ψυχῆς ἀγνείαν καὶ καθαρότητα, ἐμμελέστερόν τε καὶ ἐπιστημονικώτερον μελωδεῖν καὶ ψάλλειν εἰδυῖα καὶ τὸν ἐκκλησιαστικὸν ἐπισταμένη κανόνα καὶ τύπον τῶν ἄλλων παρὰ πολὺ ἀκριβέστερον, ἔτι γὰρ μὴν καὶ περὶ τοὺς ἱεροὺς ὕμνους καὶ τὰς θείας δοξολογίας καρτερικὴ τις καὶ φιλόπονος οὖσα καὶ τῷ πνεύματι πεπυρωμένη καὶ ζέουσα, τὸ μὲν ἵνα καὶ τὰς ἄλλας ὅσαι τῆς ἐκκλησίας, ἑαυτὴν ὑπόδειγμα τοῦ ἔργου τοῦ καλοῦ προτιθεῖσα»)².

Главенствующий в церковном пении именуется в иерусалимском типике «ἐκκλησιάρχης», а в студийском — «κανονάρχης». В славянском языке эта должность станет именоваться «уставщик» или «екклисиарх». Изначально же функция уставщика определялась как «μέσος» («срединный»)³ — потому что внимание всей группы (при стоянии в кругу у аналоя или в разомкнутом кругу при

¹ Τυπικὸ Βεβαίας Ἑλπίδος // *Delehaye H. Deux typica byzantins de l'époque des Paléologues*. P. 49.

² Ibid. P. 46—47.

³ В исследовании Е. Спираку приводятся ссылки на следующие византийские рукописи XIV—XV веков, в которых употребляются термины «μέσος», «δομέστικός», «δομέστικός τῶν ψαλτῶν», «δομέστικός τοῦ ἁμβωνος»: Λαύρας I 185, фф. 226β-227р; Σινά 1294 του фф. 85β-86р. Также приводится уставной текст по рукописи ΕΒΕ 2406, фф. 220β-221р, в котором также встречается термин «μέσος»: «ἦχος πλ. α' Ανεανες, Ὅσοι εἰς Χριστὸν ἐβαπτίσθητε, ἀλληλοῦα — Τὸ δεῦτερον· Ὅσοι εἰς Χριστὸν — Τὸ τρίτον, Ὅσοι εἰς Χριστὸν — Ὁ ἀναγνώστης μονοφωνάρης· Δόξα τὸ αὐτό — Ὁ μέσος· Ανεανες, Δόξα Πατρί — Καὶ νῦν, Χριστὸν ἐνεδύσασθε, ἀλληλοῦα — Ὁ δομέστικός μονοφωνάρης· ἦχος πλ. α' Δύναμις, Ὅσοι εἰς Χριστὸν» (*Spiraku E. X. I hori psalton kata tin vizantini paradosi. Athina, 2008. P. 173; Σπυράκου Ε. Χ. Οἱ χοροὶ ψαλτῶν κατὰ τὴν βυζαντινὴν παράδοσιν. Αθήνα, 2008. Σ. 173; Спираку Ε. Χ. Хоры певчих согласно византийской традиции. Афины, 2008. С. 173; на греч. яз.).*

выходе перед алтарем «на сходе» и в круге всего храмового богослужебного пространства) постоянно должно быть направлено именно на него. Круг — это важнейшая пространственно-акустическая координата богослужебного действия.

Поскольку «ἐκκλησιάρχης» — второй после игумена в монастырской братии, его место — справа от игумена. Византийский устав определяет: «Пусть великому еkkлeсиарху, уступающему только настоятелю, будет воздана богатая честь. На вхождении, на стояниях и во всем остальном. По этой причине устав запечатлевает, что на клиросе должно быть место игумена справа, а великого еkkлeсиарха — справа от него» («Ἀεὶ ὁ μέγας ἐκκλησιάρχης τὴν δευτέραν μετὰ τὸν καθηγούμενον πλουτεῖτω τιμῇ. Ἐν τε τῇ εἰσόδῳ, καὶ στάσει καὶ τοῖς λοιποῖς πᾶσι. Διὰ τοῦτο καὶ ἐν τοῖς χοροῖς, τὴν μὲν τοῦ καθηγουμένου στάσιν ἐν τῷ δεξιῷ ὑπάρχειν τετίπωται τὴν δὲ τοῦ μεγάλου ἐκκλησιάρχου ἐν τῷ εὐωνύμῳ πρὸ πάντων»)¹.

Место стояния основного помощника еkkлeсиарха (который в византийских уставах называется «епистимонарх», или «доместик») — левый аналой. В древнерусском иерусалимском уставе в главе «О канонархе» сказано: «Ведомо и сие буди яково церковнее службе на деснои стране начинает еkkлeсиарх а на левои епистимонарх сиречь доместик» (Сол. Анз. 85/1450, л. 20 об.).

Такой обычай расположения мест стояния (и сидения) в храме есть один из важных моментов координации динамики литургического действия, поскольку правая сторона, правый клирос, согласно древней традиции, является главенствующей. Значение правого клироса как инициатора действия — важный конструктивный принцип восточнохристианского церковного обряда.

Согласно византийскому уставу начальствующий в организации церковного богослужения («ἐκκλησιάρχης», «μέσος») избирает и назначает всех тех, кто будет подчиняться ему («окружать») в исполнении клиросного послушания («ἐκκλησιαστικῆς»). Распределение клиросных обязанностей в ходе исполнения богослужения может происходить заранее, но может осуществляться и после начала службы. В уставе сказано: «Но в церковных собраниях и богослужениях пусть служат со всяким благоговением каждый по мере своего знания, времени, благоговения и чина» («Πλὴν αἱ μὲν αὐτῶν ἐν ταῖς ἐκκλησιαστικαῖς συνάξεσι καὶ ὑπηρεσίαις πανευλαβῶς λειτουργήσουσιν, ἐκάστη ὡς ἔχει καὶ γνώσεως καὶ χρόνου καὶ εὐλαβείας καὶ τάξεως»)².

Разумно избрать своих «послушников» в клиросном деле и распределить по соответствующим группам, оптимально использовав их возможности, — это поле ответственности еkkлeсиарха и важная часть его искусности. В уставах сказано: «каждый назначается еkkлeсиархом» («καὶ πᾶς δὲ ταχθεὶς

¹ Mess. gr. 115. (1131) // Le Typicon du monastère du Saint-Saveur à Messine. Codex Messinensis GR 115 A. D. 1131 / Introduction, text critique et notes par Miguel Arranz, s. j. [Orientalia Christiana Analecta 185]. Roma: Pontificium Institutum Orientalium Studiorum, 1969. P. 293.

² Τυπικὸ Βεβαίαις Ἐλπίδος // Delehaye H. Deux typica byzantins de l'époque des Paléologues. P. 32.

παρὰ τοῦ ἐκκλησιαρχοῦντος»)¹; «Один из поющих братьев стоит на ступенях перед амвоном и получает от еkkлисиарха псалтырь» («Εἷς τῶν ψαλλόντων ἀδελφῶν ἐν τῷ βήματι πρὸ τοῦ ἁμβωνος ἵσταται, καὶ λαμβάνει τὸ ψαλτήριον παρὰ τοῦ ἐκκλησιάρχου»)²; «Тот, кто должен совершать последующее чтение, если таковое будет, будет определен еkkлисиархом. На стихологии, когда начинается второй антифон, а также гимны, определяются на все это, и те, которые читают, и те, кто исполняют кафизмы или ипакои, или что другое, что должно петь» («Τὸν δὲ μέλλοντα τὴν ἀνάγνωσιν ποιήσασθαι, οἷα ἂν ἐστί, τασσέτω ὁ ἐκκλησιάρχης. Ἐν μὲν ταῖς στιχολογίαις, ὅτε γένηται ἡ ἑναρξίς τοῦ β' ἀντιφώνου, ἐν δὲ ταῖς ᾠδαῖς ὁμοίως πρὸ τούτου τασσέτω πάντας καὶ τοὺς ἀναγινώσκοντας, καὶ τοὺς καθίσματα ἢ ὑπακοὰς ἢ ἄλλο τι ὀφείλοντας ψάλλειν»)³.

Должности тех, кто подчиняется главенствующему в монастырском клиросном служении, в византийской традиции определяются как «δομέστικός», «παραδομέστικός», «κανονάρχης». Так, в типике монастыря Пантократора перечислен состав клироса — два доместика, шесть священников, шесть диаконов, два канонаρχа, два помощника доместика и будильник: «ἀφορισθέντων τῇ ἐκκλησίᾳ, γενέσθωσαν... δομέστικοι δύο, ἱερεῖς ἕξ, διάκονοι ἕξ, εἰ δὲ καὶ πλείονες εἶναι δυνήσονται ἱερεῖς ἢ διάκονοι... κανονάρχαι δύο, παραδομέστικοι δύο καὶ ὁ ὠρολόγος»⁴. В византийских рукописях упоминаются имена монахов-доместиков разных афонских монастырей⁵.

¹ Ἐκθεσις καὶ ὑποτύπωσις τοῦ βίου τῶν ἐν τῇ μονῇ τῆς ὑπεραγίας Θεοτόκου τῆς Εὐεργέτιδος μοναχῶν, παραδοθεῖσα παρὰ Τιμοθέου μοναχοῦ, ἱερέως καὶ καθηγουμένου γεγονότος μετὰ τὸν κτήτορα τῆς αὐτῆς μονῆς (1054—1070) (Изложение и устав жизни монахов в монастыре Пресвятой Богородицы Благодетельницы, переданный монахом Тимофеем, священником и игуменом после основателя этого монастыря (1054—1070); на греч. яз.) // *Дмитриевский* А. А. Описание литургических рукописей, хранящихся в библиотеках Православного Востока. Т. 1: Τυπικά. С. 614.

² Mess. gr. 115. (1131) // Le Typicon du monastère du Saint-Saveur à Messine. Codex Messinensis GR 115 A. D. 1131. P. 196.

³ Mess. gr. 115. (1131) // Le Typicon du monastère du Saint-Saveur à Messine. Codex Messinensis GR 115 A. D. 1131. P. 297.

⁴ *Дмитриевский* А. А. Описание литургических рукописей... Т. 1. С. 671.

⁵ «Δομέστικοι τῆς Μονῆς Μεγίστης Λαύρας ὁ Ἀγάθων μοναχός καὶ Δομέστικος, ἀδελφὸς τοῦ Ξένου Κορώνη, Γρηγόριος Γλυκὺς, Βαθολομαῖος μοναχός καὶ Ἀνθίμος ἱερομόναχος; ὁ Ἰωάσαφ Δομέστικος Βατοπεδίου καὶ ὁ Παγκράτιος ἱερομόναχος καὶ Δομέστικος Ἰβήρων» (*Stathis G.* Ta hirografa Byzantinis Musikis — Agion Oros. Katalogos perigrafikos ton hirografon kodikon byzantinis musikis ton apokimenon en tes bibliothikes ton ieron monon ke skiton tu Agiou Oros. T. 3. Idrima Byzantinis Musikologias. Athina, 1993. P. 953—972 (Στάθης Γ. Τα χειρόγραφα Βυζαντινῆς Μουσικῆς — Ἅγιον Ὄρος. Κατάλογος περιγραφικὸς τῶν χειρογράφων κωδικῶν βυζαντινῆς μουσικῆς τῶν ἀποκειμένων ἐν ταῖς βιβλιοθήκαις τῶν ἱερῶν μονῶν καὶ σκητῶν τοῦ Ἁγίου Ὄρους, τ. Γ', Ἰδρυμα Βυζαντινῆς Μουσικολογίας. Αθήναι, 1993. Σ. 953—972; *Стафис* Г. Рукописи византийской музыки — Агион Орос (Афон). Описание рукописных книг византийской музыки, хранящихся в библиотеках святых монастырей и скитов Афона. Т. 3. Институт византийского музыкознания. Афины, 1993. С. 953—972; на греч. яз.). Λαύρ. I 178 (1377 год), л. 250 об.: «Ἐγράφησαν αἱ παροῦσαι ἀκολουθίαι κυρίῳ Χαρίτωνι καὶ ἐμῷ ἐπιστημονάρχῃ διὰ χειρὸς κάμου τοῦ ἀμαρτολοῦ Βαρθολομαίου μοναχοῦ καὶ Δομεστίχου ταύτης τῆς ἁγίας Λαύρας καὶ οἱ ψάλλοντες δότε συγγνώμην» (Σπυράκου Ε. Χ. Οἱ χοροὶ ψαλτῶν κατὰ τὴν βυζαντινὴν παράδοσιν. Σ. 237).

В севернорусских монастырских типиках и певческих рукописях мы встречаем два именованія главенствующаго над клиросом в монастырском богослужении: «уставщик» и «екклисиарх». Так, о своем служении в Соловецком монастыре Игнатій Римскій-Корсаков пишет: *«Пребых бо тамо по очищении обители, в том Соловецком монастыре три лета, послушание проходя еkkлeсиарха, еже есть уставщиком церковного благочиния»*¹. Другой соловецкий старец, Игнатій, жившій в монастыре также в XVII веке, но ранее Игнатія Римскаго-Корсакова (он был в числе тех, кто не принял книжное исправление и пострадал в связи с этим), также употребляет оба именованія своей должности. Так, в Первой соловецкой челобитной от 14 февраля 1666 года стоит подпись «уставщик чернец Игнатій»², а его «Челобитная царю Алексею Михайловичу о титуле на кресте Христовом» начинается: *«Соловецкой обители екклисиарх Игнатій челом бьет...»*³

Об обязанностях уставщика в предисловии устава, записанного в соловецкой рукописи, говорится следующее: *вѣдомо жъ вѣдн. iako подобаетъ оуставщикѣ, повсегда во оустав зрѣти. и цркви бжїи о преданнѣи слзжкѣ нелѣностно прилежанїе с разсмотрѣнїем, и с великим разсжженїемъ, тцанїе и кодрость показовати. еже бы ни в чем погрѣшити о преданнѣх законѣх, i слзжках црковнаго исполненїа. i еже бы влѣсто хвалы, хлгы не прѣобрѣсти. наипаче ж на дшїх грѣхх не привлещи...* (Сол. Анз. 89/1454, л. 358 об.).

Среди должностей, находящихся в подчинении главенствующему в клиросном служении уставщику, в соловецких и кирилло-белозерских рукописях упомянуты:

- Конархист: «сказывает», «кличет», «конархает». Кроме того — он «дирижер — хореограф»: *«сказывает просто стихиру на клиросе левом, таж шед скажет первому лику, ставится посередине, кланяется, шед ко второму лику, отидет на место», «стихиры носит по крылосом», «пришед ко второму лику канархает последний стих от стихир, обратясь к первому лику скажет глас славнику», «пришед ко второму лику канархает последний стих от стихир, обратясь к первому лику скажет глас славнику»*⁴.

- Головщик: не только поет, но и «читет», «говорит», «глаголет»: *«читут головщики, а псаломщики не чтут, пролог чтут головщики с обеих клиросов»,*

¹ Послания блаженнаго Игнатія, митрополита Сибирскаго и Тобольскаго, изданные в Православном собеседнике. Казань: В Тип. Губернскаго правленія, 1855. С. 144.

² Материалы для истории раскола за первое время его существованія, издаваемые редакціей «Братскаго слова» / Под ред. Н. Субботина. М.: Тип. Т. Рис, 1878. Т. 3. С. 45.

³ Памятники старообрядческой письменности. Вып. 1 / Статья, сост., подгот. текста, коммент. Н. Ю. Бубнова, О. В. Чумичева. СПб.: Рус. христианскій гуман. ин-т, 2000. С. 39.

⁴ Сол. Анз. 89/1454, л. 360, 363 об.; Кир. Бел. 740/997, л. 233; Сол. 1059/1168, л. 3 об., 5 об., 6, 6 об., 10; Сол. 1126/1235, л. 64—64 об.

«запоет стихиру храму перед литией после первого часа», «головицк отвеча глаголет, потом поет»¹.

- Псаломщик и минейщик: «псаломщик говорит псалмы», «сказывает минейщик»².

- Статейщик: читает на службе в храме статьи святоотеческих писаний³. В Соловецком уставе, написанном уставщиком Геласием, сказано о том, что по завершении чтений на Часах шестой недели Великого поста, когда Евангелие читает игумен, а Лествицу Иоанна Синайского — «статейщик», игумен кланяется статейщику, а служащий священник — конархисту, те отвечают на поклон поклоном, или «прощаются»: *проуѣтъ несѣ ѿлѣ въ олѣ. и братна вса поклѣ в зѣмлю. игѣмѣ прощаетсѣ со статеникиѣ влѣ по крылосѣ. и станѣ на мѣ. и статениѣ проститсѣ оу него по обѣчаю. а по прощаетсѣ оу игѣмена с конархистѣ. всѣ ѿлистѣ научнаѣ игѣмѣ.* (Сол. 1126/1235, л. 76 об.).

Определение певческой должности «дьяк» также встречается в соловецком уставе: *Оѣ прѣзѣника поѣт всенощное сѣщеннѣ со дѣаконоѣ, и дѣаки по оуставѣ.* (Сол. 1126/1235, л. 24 об.); а в *храмѣ оу сѣса вѣрна вѣз литїи.и задреню, и лиргїю ѿпѣцаѣ сѣщеннѣ со дѣаконоѣ. поѣт дѣаки.* (Сол. 1126/1235, л. 4).

Именованье певчего определением «дьяк», этимологически родственным слову «диако́н» — от греческого «*διακονῶ*» («служу, прислуживаю»), не случайно. Отличие диакона и дьяка в том, что первый «прислуживает» как в литургическом интонировании, так и в священнодействии, а второй — только в «служении слова» (Григорий Нисский). Однако «служение слова» (которое всегда сочетается в церковном обряде со «служением рук», то есть жестуальностью, согласно святителю Григорию) входит и в обязанности диакона. Певческой составляющей в круге обязанностей диакона, рассматриваемой в исторической перспективе, уделяется достаточно внимания в замечательном исследовании греческого ученого Е. Спираку⁴: она утверждает, что в определенные моменты византийской истории слово «диако́н» подразумевало именно понятие «певчий».

Не следует забывать, что специфика православного литургического искусства в целом, а также характерная особенность монастырского богослужения — это соучастие в обряде всех стоящих в храме: как интонирующих литургическое слово (возглашающих, чтущих, поющих), так и слушающих, которые в определенные моменты, указанные уставом, также вслух произносят ответ на возгласы (например, в пасхальном богослужении) или поют, (например, «Символ веры», «Верую», тропари праздников). В Соловецком

¹ Сол. 431/451, л. 194, 253 об.; Кир. Бел. 740/997, л. 235 об.; Сол. 1059/1168, л. 9; Сол. 1126/1235, л. 64, 74, 84—84 об.

² Сол. Анз. 89/1454, л. 363 об.; Сол. 431/451, л. 193 об.

³ Сол. 431/451, л. 214.

⁴ Σπυράκου Ε. Χ. Οἱ χοροὶ ψαλτῶν κατὰ τὴν βυζαντινὴ παράδοσιν. Σ. 203—211.

уставе XVII века богослужение по-прежнему продолжает определяться как «пение». Например: *Казанскій ѱодотворцѣ г҃рью, и варсоноѡю, поѣ с полїеосоѡ. по оуставѣ. (Сол. 1126/1235, л. 23); Трїемѣ ст҃лѣ московскїи, петрѣ, алесѣю, и юнѣ, поѣ по оуставѣ, венощное. (Сол. 1126/1235, л. 23).*

Не только занятые в клиросном послушании церковнослужители, но и священство — священники и диаконы также участвуют в интонировании. Более того, поскольку любое богослужение начинает возглас священника, тон этого возглашения служит «камертоном» для дальнейшего пения и чтения. Важная задача клирошан — сохранить взятый «тон» на протяжении службы и постоянно следовать за изменением высоты уровня интонирования священства, подающих возгласы и произносящих молитвы.

Интонационный «рельеф» богослужения выстраивается во всей полноте взаимодействия священнических и диаконских возгласов, «кликания» и голошения головщиков, «конархания» конархистов, стихословия псалмов псаломщиками, а также соотношения различных интонационных стилей: чтения Евангелия, Апостола с чтением «статей» (жития, святоотеческие поучения, синаксарь) с более или менее протяженным пением клирошан и дьяков («на глас», знаменное, путное). Весьма убедительный пример единства интонационного развития, передаваемого «из уст в уста» — от диакона к головщику и далее к певческому клиросу, дает начало всенощного бдения праздника Рождества Богородицы, как оно запечатлено в Соловецком уставе. В рукописи, написанной уставщиком Соловецкого монастыря старцем Геласием, этот важный момент очень тщательно прописан. Благодаря тому что старец Геласий уточняет ритм интонационного развития с помощью особых графических знаков (точка с оксией), мы можем ясно понять его структуру: возглас диакона — постепенно динамически усиливающаяся восходящая интонация головщика — переход головщика к пению и начало пения группы клирошан.

Дїакѡ г҃летъ, г҃и бл҃ви. таже с҃щеннїи каѡ речѣ; Слава ст҃ѣи и єдиносѣщнїѣи животворѡщи и нераздѣлимѣи трїци, всегда и ннѣ и пр҃но, и во вѣки вѣкѡмѣ. (точка с оксией) и головщїи г҃лѣ, аминь. Прїидѣте поклонимсѧ цр҃єви нашємѣ б҃гѣ. прїидѣте поклонимсѧ х҃ѣ цр҃єви и нашємѣ б҃гѣ. прїидѣте поклонимсѧ к самоѡмѣ х҃ѣ цр҃єви и б҃гѣ нашємѣ. (точка с оксией) по сѣ запоетъ. Прїидѣте поклонимсѧ и припадѣ, бл҃венъ єси г҃и. и прочѧ стихи поютъ всенощнаѧ. (точка с оксией). (Сол. 1126/1235, л. 4 об. — 5); Дїакѡ г҃лѣ, прєдїроств прости свѣтѣ тихин. клирицы поѡ, ст҃ѣмѣ славы. (Сол. 1126/1235, л. 6).

Рукописи уставов отмечают, что также и возгласы диакона важны в интонационном развитии богослужебного действия. Например, в рукописи Кирилло-Белозерского монастыря сказано о том, что диакон «кличет» многолетие в предпраздновании Рождества Христова (на Часах): *дїакон. снем стихар. приходитъ ко архимандритѣ бл҃гословляется кликати многолѣтїе. и прощается по крылосом. таже. облаучѣ в стихѣ. кличетъ среди цр҃кви предъ нами. днѣ ражаецѧ. ѿ дѣтъ. і многолѣтствуетъ...цр҃ѧ і цр҃ѣцѣ і патрїарха і о ѡбѣдѣ цр҃ѧ... (Кир. Бел. 740/997, л. 80).*

«Малый» состав, необходимый для церковного служения, руководимого игуменом монастыря, соловецкий типикон указывает следующий: четыре клирошанина и конархист (помимо двух диаконов и двух священников): *Оста, Ё, а поста, в па вѣр, прѣ павѣрнею игѣмѣ во грѣницѣ оу германа поѣ понахидѣ меншии соворѣ, с нѣ два сѣеника, и два дѣакона, и со ѡвоѣ клиросѣ по два крилошанина, да конархистѣ. поминаю германа. а прои сѣенници и дѣаконѣ пою понахидѣ в бошѣ соворѣ в трапезѣ.* (Сол. 1126/1235, л. 70 об.). В другом случае говорится о двух головщиках, двух псаломщиках и кононархе (помимо двух священников и двух диаконов): *во хрѣ ко аплѣ к вѣ, ходѣ игѣмѣ. с нѣ два сѣенника, да два дѣакона, два головщика, да конархѣ, два псаломщика.* (Сол. 1126/1235, л. 39).

Как византийский, так и древнерусский типикон нигде не дает указания на пение хора, но указывает — «клирос» (правый или левый), то есть положение, место в храмовом пространстве, где стоит группа поющих и чтущих (именование «клирос» переносится и на эту группу). На клиросе не обязательно должны стоять все монастырские братья, определенные к клиросному послушанию, но могут быть лишь два клирошанина (как указано в вышеприведенных примерах). Для взаимодействия клиросов необходим канонарх, который перемещается от одного клироса к другому. Понимание отличия понятий «хор» и «клирос» весьма важно для осознания принципа организации искусства интонирования литургического слова в церковном богослужении.

Статус клирошан в монастырском братстве подтвержден в указаниях типикона. Поскольку клиросное послушание считается одним из наименее трудных и ответственных, та часть монастырской братии, которая в нем занята, выделяется особым статусом в монастырской общине, а потому византийский устав указывает различные поблажки клирошанам, участникам богослужения, особенно праздничного как наиболее продолжительного и трудоемкого. Так, в период Великого поста типик Евергетидского монастыря разрешает вино для понедельника, среды и пятницы по причине «всенощного стояния и непрерывного псалмопения и бдения» («τῆς τε ὀλονυκτίου στάσεως καὶ ἐπιτεταμένης ψαλμωδίας καὶ ἀγρυπνίας»)¹. Еще более щедр Типикὸς Ἡλίου Βωριῶν, который разрешает вино и в первую неделю Великой четырехдесятницы, ссылаясь на то, что многие поклоны и продолжительное пение измощают певчих².

Также и обиходник Кирилло-Белозерского монастыря («Обиходник Кириловский старца Матфея Никифорова») устанавливает дополнительное «утешение» для священства и клирошан, потрудившихся при праздновании Рождества Христова. Причем священники, диаконы, уставщик и головщики одариваются «погребом с медом», псаломщикам «большим», так же как служебникам «большим» и братии больницы «с поддельным», а «меншим»

¹ Дмитриевский А. А. Описание литургических рукописей... Т. 1. С. 654—655.

² Там же. С. 734.

старцам — «с яшным»: на ѿж братїи шти і молоко, квас брацкои в болших чашах. В вечерѣ попом дѣаконом, оуставщикѣ головщиком. погребѣть с медомъ. ѿаломщиком болшим сѣлжевником болшим болницѣ братїи с поддѣлним. а меншиє болниц старцем съ ѡшнїи. (Соф. 1162, л. 93 об.).

Важно отметить, что вся стройная система клиросной деятельности, основанная на главенствующем принципе послушания ученика учителю, послушника — старцу, — подвижна и динамична. Все клиросные назначения — это «послушания», они изменяются (раз в год, раз в неделю или же — по мере конкретной необходимости) по воле игумена, как «отца» и «учителя» всего братства, ответственного за то, чтобы любая деятельность в кругу монастырской общины приносила ее участникам духовную пользу. В этом — существенное отличие от понимания профессионализма в светском искусстве. Монастырский «мастер», искусный или даже совершенный в клиросном послушании, в любой момент может его оставить по благословению старшего — игумена или еkkлисиарха, переключившись на указанную ими деятельность, возможно совершенно иную, поскольку главное, и в каком-то смысле единственное его послушание, — это искусство монашества.

Как и другие клиросные обязанности, должностные обязанности главенствующего в клиросном служении с развитием певческого искусства и ростом специализации подвергаются уточнениям. Так, в описании афонских монастырей Максима Грека уже упоминаются «екклесиарх», «типикарь» и «уставщик»¹, между которыми распределяется полнота обязанностей византийского «екклесиарха» (забота о хранении благочестия и благолепия церковного служения, поддержание монастырской богослужебной традиции и точности соблюдения устава, а также непосредственная практическая организация церковного богослужения). Также и должности клирошан, подчиненных еkkлисиарху, с развитием искусства литургического интонирования подвергаются специализации — в севернорусской монастырской традиции появляется немало уточняющих конкретные их обязанности терминов (статейщик, минейщик и т. д.).

Анализ документов и рукописей приводит к выводу, что, согласно византийской и древнерусской традиции, в монастырском клиросном служении каждый брат должен был обладать необходимыми навыками грамотности и владения голосом, общими для всех (в том числе и для уставщика-екклесиарха), а в зависимости от того, к какой клиросной должности он определялся еkkлисиархом в соответствии с его мастерством и духовным ростом (к чтению, конарханию, пению простому или мелизматическому), его клиросное послушание уточнялось соответствующим термином. Как показыва-

¹ Синецкая Н. В. Послание Максима Грека Василию III об устройстве Афонских монастырей (1518–1519 гг.) // Византийский временник. М.: Наука, 1965. Т. 26. С. 133–134. (По рукописи: РНБ Соф. № 1498, л. 289–305 об.).

¹ Τυπικὸ Ἠλίου Βωφιδῶν // *Дмитриевский А. А. Описание литургических рукописей...* Т. 1. С. 727.

оу црковныѣ дверей по дѣисомѣ. и утѣ в лѣствици стѣю. на ,с, м уасѣ послѣ парѣи, по в ризѣ възѣ налон съ евліѣ, постави на обѣуно мѣ, и утѣ. прочетѣ несѣ евліѣ во олѣа. и братиѣ всѣ поклѣ в земли. игѣмѣ прощаетсѣ со статенициѣ вѣмѣ по крылосѣ. и станѣ на мѣ. и статенициѣ проститсѣ оу него по обѣуно. а по прощаетсѣ оу игѣмена с конархистѣ. всѣ евлістѣ науинаѣ игѣмѣ. на дрѣгон стати евліа каженіа нѣ, аще и евліистѣ науинаѣтсѣ. во всю ,ѣ, днѣи зѣво по, б, уаса. а дрѣгон , ѣ, уасѣ. на , с, м уасѣ в лѣ стати не утѣ. а в кон днѣ обѣднѣ ѣ, и евліѣ дрѣгѣю стати утѣ на ,ф, ѣсѣ. во вѣѣ, и в средѣ кадѣ прѣ евліѣ, на ,г, м уасѣ радовон по, швразѣ в трапезѣ и крылосѣ. а братію не кадѣ. глѣ во науалѣ всѣа евліста, прѣлѣрѣ прости. в ѣѣ, с, д ѣли на штрени, ѣсти вѣ еорѣмѣ, о антихристѣ на ѣтверо. в пѣ на штрени ѣсти о прекраснѣ юсиѣѣ, ѣтѣре стати. а досталь дочитати в великіи пѣ, на уасѣ. (Сол. 1126/1235, л. 76—77).

Толковое Евангелия головщики читают в храме, а поучения произносят игуменом в алтаре перед Царскими вратами: по ,г, пѣ утѣ. прѣ голо, вѣ евлѣ тѣ. по ,с, пѣ лѣ голо, утѣ в бѣсловѣ... тѣ пошѣнѣи утѣ игѣмѣ во олѣари в црскѣи дверѣ. (Сол. 1126/1235, л. 84—84 об.).

В статье уставной рукописи Анзерского скита «О заутрени, иже в Палестине» подробно описан порядок утреннего богослужения, в котором стихология, возглашения и пение произносятся как клирошанами, так и священством: иерей возглашает «Честнейшую», игумен читает «Оглашение» Феодора Студита (или избирает кого-то из священников или старейших братьев):

По скончаніи ексаѣѣ, и по возгласѣ, оустановленѣи инѣ, иже прокиминѣ на вѣрни сказѣт, тои сотвори поклѣ ко игѣменѣ, и сказѣт бѣтъ гѣ со стихи его. Егда цѣлѣю, евліѣ. братиѣ два два, творѣще поклѣ, единѣ, прѣ цѣлованіа. и по цѣлованіи едѣи поклѣ тоуѣю и на ова лика по единолѣ поклѣнѣ. Подѣаѣ вѣдати на ф, пѣни іако аще нѣстѣ праз, гѣдскіи, то всегда стихѣлогісѣѣ ѣтѣнишѣ, аще и великое славословіѣ вѣдет, аще ли вѣдет гѣдскіи праз, то не стѣлогісѣѣ ѣтѣнишѣ, но глѣ ирмѣ с его науинающѣи иерѣю велегѣно во олѣари.

Здѣ же обѣуан іаѣ, иерѣи возглашати вѣмѣсто ирмоса, ѣцѣ в пѣснѣ возвеличѣи. и мѣ поѣ ирмѣ ф д пѣни. и по отпѣщеніи заштрени творѣи исхожденіѣ в прѣтворѣ аще гѣдскіи праз, совоксѣплѣшѣмасѣ обѣма ликѣма, и поѣ . с, ѣ, стѣрѣ, евлѣсѣю, настоѣщаго глѣса, и потом, прѣдлагаетсѣ, оглашенѣ стѣдѣитѣво. и прочѣтат игѣмен сам или избѣраѣт единаго ѣ шѣникѣ, или от дрѣвнѣи братиѣ. По скончаніи же ѣтѣниѣ, глѣ клирицѣи трѣ, глѣ, иѣ. православіѣю настѣа. конец с пѣнѣѣ. глѣ же, вѣ и, лѣ. с, ѣ, вѣ, глѣ, тоѣи, иже на ради рожденсѣ, и по сѣ, дѣ и, ѣѣ, и совершенѣи ѣпѣ. (Сол. Анз. 89/1454, л. 361—361 об.).

Чтение «статей», фрагментов из святоотеческих книг, Соловецкий устав упоминает постоянно — оно обязательно на всех службах. Особое внимание уделяется времени Великого поста и Пятидесятницы¹. Чтение может совершаться попеременно с двух клиросов (правого и левого) или с одного клироса («на налое»)². Начатый в храме порядок богослужебного чтения про-

¹ Сол. 1126/1235, л. 74, 78.

² Соф. 1169, л. 368 об.

должается чтением во время трапезы¹. Например, в Соловецком уставе на Цветной неделе: втѣ на ѿр, ѹести зладѣ, о ѹаши, натрое. на ѹсѣ ѹести о десѣти дѣвѣ. за столѣ тоже. или о сшествіи предъ отечествѣ. в средѣ на ѿтр, ѹести, ефрѣмово, о вѣдницѣ натрое, на ѹсѣ ѹести, зладѣ, овладни. за столѣ тоже. (Сол. 1126/1235, л. 78).

Основные черты «диаграммы церковно-певческого мира», в основе которой лежит соотношенность ее основных координат «благословение — послушание — рукописная книга — певческий жест», выявляются как в византийской и древнерусской иконографии, так и в системе указаний византийских и севернорусских типиконов. Анализируя данные византийских и севернорусских уставных текстов, мы приходим к выводу, что в основании организации литургического интонирования в монастырской традиции лежит принцип соотношения системы богослужбных книг, предназначенных для чтения и системы клиросных послушаний. Искусство произнесения вслух написанного в богослужбной и святоотеческой книге слова есть основа клиросного мастерства. Православное богослужение может совершаться с большим или меньшим певческим элементом (этим отличаются, например, скитское и общежительное богослужение), в особых случаях может даже только вычитываться (например, правило совершения службы на пути предполагает такое исключение), но без произнесения слова вслух оно не может совершиться. Богослужбные и святоотеческие рукописи живут интонированием, слушанием и, главное — исполнением услышанного. Поэтому как уставщик, так и все клиросные должности определяются, согласно византийскому уставу, «согласно добродетели и искусности» («κατὰ τὴν ἀρετὴν καὶ δεξιότητα»)², а все монастырские послушания, в том числе и клиросное, исполняются как послушание Богу и всему монастырскому братству.

Если изобразить систему монастырского клиросного мастерства графически: представить круг — центр круга — эпицентр круга, то в эпицентре должна быть помещена книжная искусность. Рукописная книга хранит в себе литургическое слово, благодаря которому «явление словес Твоих вразумляет и просвещает младенцев» (Пс. 118: 130). Восточнохристианская певческая традиция — это культура устно-письменного предания, но прежде всего это единая культура рукописной книги и мастерства клирошанина, искусного в произнесении вслух книжного слова. Это может быть и произнесение «чтешеское», и возглашение, может быть пропевание «просто», «на глас» или мелизматическое протяженное интонирование, — от того, в каком роде интонационного мастерства преуспевает и чаще всего бывает задействован при церковном служении монастырский брат, зависит его именование — головщик, псаломщик, минейщик и т. д. Ответственность за достоверность «явле-

¹ Соф. 1169, л. 364 об., 365, 366 об., 368, 369.

² Τὸ πικρὸ Ἠλίου Βορῶν // Дмитриевский А. А. Описание литургических рукописей... Т. 1. С. 727.

ния» литургического слова в храме возложена на первенствующего в богослужебном и клиросном искусстве: в разные исторические периоды византийской и древнерусской истории он именуется как «μέσος», «ἐκκλησιάρχης», «κανονάρχης», «уставщик». Он — хранитель литургического слова (поскольку именно еkkлисиарх указывает книгу, необходимую в богослужении, и держит книгу в руках, как и его помощник канонарх, во время богослужения — остальные клирошане следуют его голосу и жесту).

В Соловецком уставе говорится, что конархист не только «*кличет глас стихир*», но и то, что он «*носит по крылосом*». Что носит? Ответ простой — носит книгу, держа ее в руках и глядя в которую выкрикивает с особой протяженной и определенной звуковысотной интонацией (то есть «конархает») тексты, в ней написанные: перебегает с одного клироса к другому, повернувшись к поющей братии «конархает» необходимое, например тропарь канона, а затем бежит обратно к тому клиросу, с которого начал. Таким образом осуществляется особая форма «дирижирования» пением. Необходимость для кононарха умения связать интонирование с пространственно-временной координацией усугубляется тем, что одновременно с его «беготней» могут происходить и другие действия, например каждение, к продолжительности которого нужно приноровиться и вовремя, всем одновременно, завершить этот отрезок службы. Так, например, на всенощном бдении праздника Рождества Богородицы:

тѣ. конархистъ кликнѣ гла̑ стѣръ. и клирицы поютъ, гѣ възвѣ к тевѣ, на гла̑ стѣръ. и в то время дѣакѣ кади̑ оltарь, и црковь, и в трапезѣ стѣа икѣны, и игѣмена, и всю братию по чинѣ. прѣ нѣ ходѣ пономарь с лампадою. клирицы пою̑ стѣры на, и̑. на гла̑. конархистъ носѣ по крылосѣ. (Сол. 1126/1235, л. 5).

Исходя из того, что смысл клиросной искусности заключается в достижении ясности и внятности восприятия литургического слова всеми участниками богослужения, во всей полноте слушания, видения и кинесиса — как еkkлисиарха, так и его помощников-клирошан можно назвать «рукописателями» литургического слова: написанное в богослужебной рукописи они «переписывают», «копируют», «вписывают» в богослужебное пространство храма. Важнейший навык клиросной искусности — соотнести архитектуру и акустическое пространство храма (выбрать правильную точку стояния) с динамикой действия (уточнить моменты перемещения чтецов и певчих), с конкретными возможностями группы интонирующих, находящихся в его распоряжении (поскольку по уставу и принятой практике еkkлисиарх в ходе службы или же заранее назначает братьев к исполнению определенного интонационного задания) с главной задачей — достоверностью и внятностью «явления» литургического слова, записанного в книге. Однако же, и рукописание книги как таковое является важнейшей составляющей клиросного искусства (о чем будет подробно сказано в следующей статье данного цикла).

Известно, что книга имеет для христианской культуры особое значение. Не случайно Евангелие начинается словом «книга»: (Мф. 1: 1: «Книга ро-

дословия Иисуса Христа») и заканчивается особым акцентом на написании книг (Ин. 21: 25: «которые, если бы они писались каждая по отдельности, то и сам мир, я думаю, не мог бы вместить написанных книг»). В своем сравнительном исследовании Библий и Коранов VII—IX веков ученые Умберто Бонгианино и Бенджамин Тилгман¹ приходят к выводу, что различие материального и каллиграфического облика этих рукописей происходит от того, что в отличие от мусульманской традиции, в которой основное место занимает произнесение вслух по памяти священных писаний, а рукопись служит лишь напоминанию, в христианстве книга имеет другое значение — это хранилище священного текста, которое должно быть многократно «обнаружено» и «раскрыто» в явлении литургического слова, которое вновь и вновь произносится в храме².

Такой вывод о значении священной книги в христианской традиции подтверждают наши наблюдения. Исследование византийских и севернорусских типиконов убеждает, что церковно-певческое мастерство как в византийской, так и в севернорусской монашеской традиции неразрывно связано как с искусством произнесения вслух (певческого или чтеческого) литургического слова, так и с рукописанием. Искусство монастырского рукописания — это часть искусства литургического интонирования.

Говоря о божественном даре слова, святитель Григорий Нисский указывает важность прямого стояния и «служение рук» («говорящий» жест руки и возможность написания слова рукою) как его важнейшую составляющую³. Григорий Нисский пишет: «Для стояния выпрямившись достаточно одно основание, две ноги поддерживают эту позу с уверенностью. Кроме того, потребности слова содействует и служение рук, и кто особенностью словесного естества назовет услужение рук, тот не вполне погрешит. Не только к общей, простейшей и приблизительной обращая мысли, тому, что благим вдохновением рук мы обозначаем слово письменах (ибо не лишены мы в словесном даровании и этого — произнесению слова посредством писмен, некоторым образом собеседованию рукою, сохраняя звуки в элементарных буквенных начертаниях), но я усматриваю и другое, имея в виду содействие рук в возглашении слова» («Τοῦ γὰρ ὀρθίου σχήματος αὐτάρκης ἦν πρὸς τὴν χρεῖαν μία βάσις, διπλοῖς ποσὶν ἐν ἀσφαλείᾳ τὴν στάσιν ἐρείσουσα. Ἄλλως δὲ καὶ τῇ τοῦ λόγου χρεῖα συνεργός ἐστιν ἡ τῶν χειρῶν ὑπουργία· καὶ τις ἴδιον τῆς λογικῆς φύσεως τὴν τῶν χειρῶν ὑπηρεσίαν εἰπὼν, οὐ τοῦ παντὸς ἀμαρτήσεται· οὐ μόνον πρὸς

¹ *Bongianino U. and Tilghman B. C. Kufa and Kells: The Illuminated Word as Sign and Presence in the Seventh-Ninth Centuries // Imagining the Divine: Exploring Art in Religions of Late Antiquity across Eurasia / Ed. by J. Elsner and R. Wood. London: The British Museum, 2021. P. 40–65.*

² *Ibid.* P. 51.

³ См.: Γρηγορίου Νύσσης. Περί κατασκευῆς ἀνθρώπου (*Григорий Нисский. О строении человека*; на греч. яз.). PG 44, 125–256.

τὸ κοινὸν τοῦτο καὶ πρόχειρον ἀποτρέχων τῇ διανοίᾳ, ὅτι γράμμασι τὸν λόγον διὰ τῆς τῶν χειρῶν εὐθυΐας ἐνσημαινόμεθα· ἔστι μὲν γὰρ οὐδὲ τοῦτο λογικῆς χάριτος ἄμοιρον, τὸ φθέγγεσθαι διὰ γραμμάτων ἡμᾶς, καὶ τρόπον τινὰ διὰ χειρὸς διαλέγεσθαι, τοῖς τῶν στοιχείων χαρακτηῖσι τὰς φωνὰς διασώζοντας· ἀλλ' ἐγὼ πρὸς ἕτερον βλέπων, συνεργεῖν φημι τὰς χεῖρας τῇ ἐκφωνήσει τοῦ λόγου»¹).

«Εὐήγορος δεξιὰ» («благотлаголющая десница», Григорий Нисский) клирошанина и уставщика, как при руководстве певческой группой, интонировании литургического слова, так и при писании литургической книги, сохраняет один и тот же приоритет: ясность и точность произнесения слова, исходящего от Бога, как необходимый навык в созидании пространственно-акустического единства богослужения, что необходимо для его духовного восприятия.

(Продолжение следует)

ИСТОЧНИКИ

ПУБЛИКАЦИИ ВИЗАНТИЙСКИХ ТИПИКОНОВ:

Ἐκθεσις καὶ ὑποτύπωσις τοῦ βίου τῶν ἐν τῇ μονῇ τῆς ὑπεραγίας Θεοτόκου τῆς Εὐεργέτιδος μοναχῶν, παραδοθεῖσα παρὰ Τιμοθέου μοναχοῦ, ἱερέως καὶ καθηγουμένου γεγονότος μετὰ τὸν κτήτορα τῆς αὐτῆς μονῆς (1054—1070) (Изложение и устав жизни монахов в монастыре Пресвятой Богородицы Благотельницы, переданный монахом Тимофеем, священником и игуменом после основателя этого монастыря (1054—1070); на греч. яз.) // *Дмитриевский А. А.* Описание литургических рукописей, хранящихся в библиотеках Православного Востока. Т. 1: Туріка. Киев: Тип. Г. Т. Корчак-Новицкого, 1895. С. 614—655.

Τυπικὸν τῆς μονῆς τῆς Θεοτόκου τῆς Βεβαίας Ἑλπίδος (1402? — около 1345) (Типикон монастыря Богородицы Верной Надежды (1402? — около 1345); на греч. яз.) // *Delehaye H.* Deux typica byzantins de l'époque des Paléologues. Bruxelles: M. Lamertin, 1921. P. 18—105.

Τυπικὸν τῆς σεβασμίας μονῆς τῆς ὑπεραγίας Θεοτόκου τοῦ Ἡλίου Βωμῶν ητοι τῶν Ἑλεγκῶν (1162) (Типикон достославного монастыря Пресвятой Богородицы Илиу Вомон, или Милостивой (1162); на греч. яз.) // *Дмитриевский А. А.* Описание литургических рукописей, хранящихся в библиотеках Православного Востока. Т. 1: Туріка. Киев: Тип. Г. Т. Корчак-Новицкого, 1895. С. 715—769.

Τὸ τυπικὸν τὸ ἐκτεθὲν παρὰ τοῦ μεγάλου δομεστίκου τῆς δύσεως κυροῦ Γρηγορίου τοῦ Πακουριανοῦ πρὸς τὴν παρ' αὐτοῦ κτισθεῖσαν μονὴν τῆς ὑπεραγίας Θεοτόκου τῆς Πετριτζιωτίσσης (1083) (Типикон, составленный великим доместиком Востока господином Григорием Пакурианом для основанного им Петрицонского монастыря Богородицы (1083); на греч. яз.) // *Gautier P.* Le Typikon du Sévaste Grégoire Pakourianos // *Revue des études byzantines.* 1984. Vol. 42. P. 19—133.

Mess. gr. 115. (1131) // *Le Typicon du monastère du Saint-Saveur à Messine. Codex Messinensis GR 115 A. D. 1131 / Introduction, text critique et notes par Miguel Arranz, s. j.* [Orientalia Christiana Analecta 185]. Roma: Pontificium Institutum Orientalium Studiorum, 1969. 449 p.

¹ Γρηγορίου Νύσσης. Περὶ κατασκευῆς ἀνθρώπου (*Григорий Нисский. О строении человека*; на греч. яз.). Кεφ. η'. Διατὶ ὄρθιον τοῦ ἀνθρώπου τὸ σχῆμα, καὶ ὅτι διὰ τὸν λόγον αἱ χεῖρες, ἐν ᾧ τις καὶ περὶ διαφορὰς ψυχῶν φιλοσοφία. PG 44, 144.

ГРЕЧЕСКИЕ РУКОПИСИ:

Βατοπαίδιου 1495; Κουτλουμουσίου 457 (вторая половина XIV века); Μεγ. Λαυρα Α165 (XV век); ΕΒΕ 2406 (1453 год).

Γρηγορίου Νύσσης. Περὶ κατασκευῆς ἀνθρώπου (*Григорий Нисский. О строении человека*; на греч. яз.). PG 44, 125–256 (CPG 3154).

ДРЕВНЕРУССКИЕ РУКОПИСИ РОССИЙСКОЙ НАЦИОНАЛЬНОЙ БИБЛИОТЕКИ:

Кир. Бел. 740/997 (XVI век); Сол. 431/451; Сол. 1058/1167; Сол. 1059/1168; Сол. 1119/1228; Сол. Анз. 85/1450; Сол. Анз. 89/1454; Сол. Анз. 90/1455; Соф. 1162; Соф. 1169 (XVII век).

ЛИТЕРАТУРА

1. Материалы для истории раскола за первое время его существования, издаваемые редакцией «Братского слова» / Под ред. Н. Субботина. М.: Тип. Т. Рис, 1878. Т. 3. 458 с.
2. Памятники старообрядческой письменности. Вып. 1 / Статья, сост., подгот. текста, коммент. Н. Ю. Бубнова, О. В. Чумичева. СПб.: Рус. христианский гуман. ин-т, 2000. 382 с.
3. Послания блаженного Игнатия, митрополита Сибирского и Тобольского, изданные в Православном собеседнике. Казань: В Тип. Губернского правления, 1855. 176 с.
4. *Синицына Н. В.* Послание Максима Грека Василию III об устройстве Афонских монастырей (1518–1519 гг.) // Византийский временник. М.: Наука, 1965. Т. 26. С. 110–136.
5. *Флоренский П. А.* Иконостас: Избранные труды по искусству. СПб.: Мифрил; Русская книга, 1993. 365 с.
6. *Чудинова И. А.* Аудиальный жест и каллиграфия в монастырском искусстве. 1. Жест, поза, слушание // Временник Зубовского института. 2024. № 1 (44). С. 104–123.
7. Atlas der Weltbilder / Hg. von C. Marksches, I. Reichle, J. Brüning und P. Deuffhard unter Mitarbeit von S. Siegel und A. Spelten. Band 25. Berlin: Akademie Verlag GmbH, 2011. 480 S.
8. *Bongianino U. and Tilghman B. C.* Kufa and Kells: The Illuminated Word as Sign and Presence in the Seventh-Ninth Centuries // Imagining the Divine: Exploring Art in Religions of Late Antiquity across Eurasia / Ed. by J. Elsner and R. Wood. London: The British Museum, 2021. P. 40–65.
9. *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>.
10. *Fundulis I. M.* I ikositetraoros akimitos doksologia. Athina, 1963 (Φουντούλη Ι. Μ. Ἡ εἰκοσιτετράωρος ἀκοίμητος δοξολογία. Ἀθήναι, 1963; *Фундулис И. М.* Нескончаемое бдение славословия. Афины, 1963; на греч. яз.).
11. *Spiraku E. X.* I hori psalton kata tin vizantini paradosi. Athina, 2008. 678 s. (Σπυράκου Ε. Χ. Οἱ χοροὶ ψαλτῶν κατὰ τὴν βυζαντινὴν παράδοση. Ἀθήνα, 2008. 678 σ.; *Спиряку Е. Х.* Хоры певчих согласно византийской традиции. Афины, 2008. 678 с.; на греч. яз.).

12. *Stathis G.* Ta hirografa Byzantinis Musikis — Agion Oros. Katalogos perigrafikos ton hirografon kodikon byzantinis musikis ton apokimenon en tes bibliothikes ton ieron monon ke skiton tu Agiou Orus. T. 3. Idrima Byzantinis Musikologias. Athina, 1993 (Στάθη Γ. Τα χειρόγραφα Βυζαντινῆς Μουσικῆς — Ἅγιον Ὅρος. Κατάλογος περιγραφικὸς τῶν χειρογράφων κωδίκων βυζαντινῆς μουσικῆς τῶν ἀποκειμένων ἐν ταῖς βιβλιοθήκαις τῶν ἱερῶν μονῶν καὶ σκητῶν τοῦ Ἁγίου Ὁρους, τ. Γ', Ἰδρυμα Βυζαντινῆς Μουσικολογίας. Αθήναι, 1993; *Стафис Г.* Рукописи византийской музыки — Агион Орос (Афон). Описание рукописных книг византийской музыки, хранящихся в библиотеках святых монастырей и скитов Афона. Т. 3. Институт византийского музыкознания. Афины, 1993; на греч. яз.).

Аннотация

На основании византийской иконографии, а также текстов византийских (XII—XIV века) и севернорусских типиконов (конец XVI — XVII век) исследуются принципы клиросного мастерства в его связи с рукописным искусством. Рассматривается система монастырских клиросных послушаний, а также уставной порядок соотношения клиросных должностей и богослужебных книг в исполнении церковной службы.

Abstract

This article explores the principles of choir mastery and its connection with the art of manuscript writing, based on Byzantine iconography and texts from Byzantine (12th — 14th centuries) and North Russian typikons (late 16th — 17th centuries).

The system of monastic choir duties is considered, as well as the statutory order of the relationship between choir positions and liturgical books in the performance of church services.

- ✓ *Ключевые слова:* монастырское искусство, клиросное мастерство, литургическое искусствознание, церковное пение.
- ✓ *Keywords:* monastic art, choir art, liturgical art history, chant.

Для цитирования: *Чудинова И. А.* Климорное мастерство и искусство рукописания в византийской и древнерусской монастырской традиции. 1. Диаграмма восточнохристианского певческого мира // Временник Зубовского института. 2025. Вып. 2 (49). С. 9—30.

Из истории эстрадного аккомпанемента: Александр Цфасман и Раймонд Паулс

ЮДИН АЛЕКСАНДР НАУМОВИЧ

*Кандидат искусствоведения, профессор,
Российский государственный педагогический
университет имени А. И. Герцена; профессор,
Санкт-Петербургская духовная академия
(Санкт-Петербург, Россия)*

YUDIN ALEXANDER N.

*PhD (History of Arts), Professor, Herzen State
Pedagogical University of Russia; Professor,
Saint Petersburg Theology Academy
(Saint Petersburg, Russia)*

E-mail: u_rojala@mail.ru

Начиная разговор о двух музыкантах, сыгравших значительную роль в истории эстрадного исполнительства XX столетия, автор, сфера научных интересов которого связана с эволюцией концертмейстерского искусства, испытывает некоторую нерешительность. В самом деле, для любого исследования, объединяющего те и или иные факты, события, личные биографии, необходима общая база, на основе которой проводятся сравнения и обобщения. На первый взгляд в данном случае предпосылок для этого не слишком много. Оба пианиста относятся к различным эпохам развития эстрадной музыки внутри прошедшего столетия, не много общего у них с точки зрения стиля, как композиторского, так и исполнительского. Но, кроме этого, существует и еще один важнейший вопрос: правомерно ли вообще рассматривать биографии А. Цфасмана и Р. Паулса в рамках истории искусства аккомпанемента? Несмотря на то что большая часть жизни каждого из них была связана с солистами-вокалистами, в подавляющем количестве случаев они выходили на сцену не в дуэтом тандеме с солистом, а в составе ансамбля или оркестра. Профессионалам известно, что такая ситуация имеет ряд принципиальных отличий психологического и исполнительского характера. Это, прежде всего, отсутствие непосредственного интимного контакта с солистом, влекущее за собой более организованное ритмическое пространство, меньшую, за исключением сольных эпизодов, агогическую и гармоническую свободу. Иными словами, все это составляет и представляет совершенно особый модус существования музыканта, выступающего на сцене с солистом. Разумеется, все это можно и нужно отнести к концертмейстерско-

му искусству как таковому, но правомочно ли говорить в этом случае не о коллективах, а отдельно и пианистах, пусть и авторах исполняемой музыки?

Тем не менее автор убежден в возможности обсуждения заявленной темы, и тому видится несколько важнейших оснований. При ближайшем рассмотрении оказывается, что творческий почерк Александра Цфасмана, исполнительский расцвет которого приходится на первую половину XX века, и нашего современника Раймонда Паулса удивительно схож, также много параллелей в их биографиях. В определенном смысле каждый из них является символом своего времени, потому так непохожи их стилистические приемы как композиторов и пианистов, слишком изменилась эстрадная музыка за десятилетия, их разделившие. Но блестящая виртуозность, невероятная по своей свободе гармоническая фантазия (базирующаяся на интересе к джазу), наконец, отношение к партиям солиста и сопровождающего его музыкального материала как к равноценным участникам творческого процесса объединяют их в более широком смысле, не ограниченном историческими рамками.

На второй же вопрос можно ответить утвердительно. Дело в том, что видео- и аудиозаписи, находящиеся в нашем распоряжении, недвусмысленно свидетельствуют либо о ведущей роли пианиста (Р. Паулс), либо, по примеру джазового исполнительства, о равном доступе каждого из участников ансамбля к солирующим функциям так, что голос оказывается лишь одним из них (А. Цфасман). Таким образом, в данном случае в качестве партии сопровождения выступает не один монолитный коллектив, направляемый, предположим, волей дирижера, но либо «ансамбль аккомпаниаторов»¹, либо оркестр и рояль, которому в значительной степени позволено брать на себя лидирующие функции.

В этой связи необходимо коснуться еще одного непростого вопроса, непосредственно связанного с обсуждаемой темой. Речь об уже упомянутой ориентации музыкантов на джазовую стилистику. Слишком часто в этом отношении происходит терминологическая путаница, берущая свое начало еще со времен популярности оркестра, с которым выступал Леонид Вайнсбейн (Утесов)². Этот коллектив сам певец называл «джазовым», о чем красноречиво говорит его название «Теа-джаз», позже «Джаз-оркестр под управлением Л. Утесова». В то же время совершенно очевидно, что в данном случае нельзя в полном смысле слова говорить об указанном стилистическом направлении, появившемся на Юге США в конце XIX — начале XX века и обладающем своей ярко выраженной спецификой, можно лишь рассуждать о его элементах как в гармоническом, так и в сценическом воплощении. В ре-

¹ Автор понимает всю условность подобного «термина», приводя его только для уточнения указанных смысловых нюансов.

² В разговорном обиходе чаще всего можно услышать «оркестр Леонида Утесова». Это представляется не совсем верным, ибо, очевидно, что для полноценного руководства симфоническим коллективом у певца не было необходимой профессиональной подготовки.

альности звучала советская эстрадная песня. В похожем отношении к джазовым принципам находилась исполнительская (а следовательно, и аккомпаниаторская) практика А. Цфасмана и Р. Паулса. Разумеется, в количественном смысле этих элементов у них было достаточно много, как и в целом ориентации и интереса к западной культуре, но каждый из музыкантов представлял собой абсолютно самобытное явление, не позволяющее смешивать его полностью с джазовой исполнительской традицией.

Возвращаясь к вопросу о собственно концертмейстерской практике, необходимо отметить, что отношение двух пианистов к работе с солистами-вокалистами было непростым. Несмотря на то что своей популярностью как композиторы и исполнители (аккомпаниаторы) они обязаны в большой мере именно песенному творчеству, приоритеты обоих мастеров находились всегда в области инструментальной музыки. Главной причиной этого был блестящий потенциал двух пианистов-виртуозов, получивших великолепное консерваторское образование. Необходимо подчеркнуть, что оба они воспитывались в классах выдающихся профессоров, имевших обширную концертмейстерскую практику. Александр Наумович был выпускником Ф. Блуменфельда¹, имевшего репутацию непревзойденного аккомпаниатора, а Раймонд Вольдемарович, рассказывая о своем наставнике по классу специального фортепиано (!) в Латвийской консерватории, прямо указывает: «Я учился у выдающегося концертмейстера Германа Брауна, которого считаю своим учителем с большой буквы»². Эти слова не случайны. Будучи прекрасным пианистом, именно Г. Браун представлял республику во всесоюзном масштабе, выступая и много гастролируя с певцами. Он был отмечен различными наградами, благодарностями, в том числе на Третьем международном конкурсе имени П. И. Чайковского от министра культуры СССР Е. А. Фурцевой³. Символична была и его смерть. Он умер после концерта, прислонившись головой к плечу своего постоянного партнера, баритона Эдгара Звея (1924—1986)⁴. Именно Эдгару Эрнестовичу принадлежит одна из самых исчерпывающих характеристик уже ученика своего коллеги по сцене — Р. Паулса: «Такого концертмейстера я в своей жизни еще не видывал, хотя уже тогда проработал в „певчих“ театрах 11 лет. Любой нотный материал безошибочно играл на месте, с ходу, словно даже и во сне только о нем и думал»⁵.

¹ Подробнее о его обширной концертмейстерской практике см.: Юдин А. Н. Из истории отечественного концертмейстерства: Ф. М. Блуменфельд — аккомпаниатор // Вестник кафедры ЮНЕСКО «Музыкальное искусство и образование». 2015. № 4 (12). С. 125—132.

² Паулс Р. В., Загоровская К. В. Музыка моей жизни. Воспоминания маэстро. М.: АСТ, 2016. С. 26.

³ Петерс Я. Р. Паулс. Версии. Видения. Документы. Рига: Лиесма, 1986. С. 102.

⁴ Там же. С. 103.

⁵ Там же. С. 100.

Последнее замечание красноречиво свидетельствует о глубоко неверном представлении о существующей пропасти между эстрадными и академическими музыкантами, первые из которых не используют в своей работе записанный нотный текст, а вторые прочно связаны с ним. Такому пониманию способствует скорее сложившаяся система музыкального образования в нашей стране, которая при всех своих многочисленных достоинствах имеет принципиальный недостаток, в результате которого музыкант с раннего детства приучается к полной зависимости от нотного материала. При этом собственная исполнительская фантазия ребенка редко получает поощрение от преподавателей. Подобные «репрессии», применяемые к творческому воображению, приводят к ситуации, при которой в обучении превалирует «нотная» традиция, и взрослый музыкант перед лицом необходимости элементарной импровизационной свободы остается абсолютно беспомощным. В случае же параллельного развития двух указанных аспектов, «нотного» и «безнотного», становление исполнителя происходит более естественным путем, а при наличии соответствующих природных способностей — к ярким художественным результатам в различных жанрах. Таким образом развивается естественная склонность к быстрому схватыванию фактуры целиком, независимо от того, существует ли она лишь в слуховом сознании (воображении) музыканта или записана на бумаге¹.

Зачастую именно такой путь приводит исполнителя к концертмейстерской работе в эстрадном жанре. Но и здесь ей должна предшествовать серьезная подготовка, в основе которой лежит академическая музыка (в рамках обучения в вузах и училищах), в то же время не исключающая обращения к иным стилистическим формам. Для поколения, к которому принадлежал А. Цфасман, такой школой часто становилась работа тапером в немом кино². Представляется, что для него подобное иллюстрирование драматических сюжетов, происходящих на экране, также стало одной из ступеней формирования исполнительского стиля. Еще один вид концертмейстерской работы, с которым пришлось столкнуться музыканту, — балетный аккомпанемент. Этот период его жизни связан с хореографическим училищем Большого театра, где Цфасман знакомится с Игорем Моисеевым, что привело к сотрудничеству танцора с композитором³. Несмотря на то что уже в 1926 году (еще до описываемого периода) А. Цфасман основал собственный коллектив, который носил название «АМА-джаз», расцвет его испол-

¹ Разумеется, речь не идет об эстрадных музыкантах-самоучках, которые встречаются довольно редко в современной исполнительской практике.

² Подробнее об этом см.: Юдин А. Н. Живой голос немого кино // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2021. № 2 (60). С. 57–61.

³ Гинзбург Э. Король джаза. URL: <https://evrejskaja-panorama.de/article.2021-02.koroldzhaza.html> (дата обращения: 26.01.2025); Голубев А. Н. Александр Цфасман. Корифей советского джаза. М.: Музыка, 2006. С. 14.

нительской деятельности, в том числе и как аккомпаниатора, пришлось на тридцатые годы XX века.

Теперь перейдем к вопросу о солистах, с которыми выступали А. Цфасман и Р. Паулс. Прежде всего, необходимо упомянуть о пластинке, вышедшей в 1946 году и на которой звучал голос Л. Утесова в сопровождении А. Цфасмана. Сын пианиста, Роберт Александрович, вспоминал о том, как, со слов отца, происходила эта запись: «Песня называлась „Когда проходит молодость“ (музыка В. Сидорова, стихи А. Фатьянова). Отец, естественно, аккомпанировал на фортепьяно и, когда он сыграл вступление, запись пришлось прервать: по лицу Утёсова катились слёзы, губы дрожали... Так подействовали на него аккорды, вылившиеся из-под пальцев Цфасмана. Когда Леонид Осипович взял себя в руки и немного успокоился, запись начали снова»¹. Думается, что на певца произвело такое сильное впечатление индивидуальное, личное прочтение пианистом песни В. Сидорова. Это касается как общей выразительности прозвучавшего вступления, так и его гармонического наполнения. Причем в начале, в фортепианном варианте, пианистом было исполнено не несколько тактов вступления, как это принято в подобных случаях, а представлен полностью основной музыкальный материал произведения.

Среди солистов, с которыми сотрудничал музыкальный коллектив пианиста, были самые разные исполнители: оперная певица Антонина Николаевна Клещева (1909—1970)², артистка оперетты Клавдия Михайловна Новикова (1895—1968), эстрадный певец Аркадий Соломонович Погодин (1901—1975). Во всех сохранившихся записях со всей очевидностью прослеживаются неизменные стилевые черты, которыми отмечена партия сопровождения: яркая исполнительская подача звукового материала с участием солирующих инструментов в оркестровых фрагментах перемежается вокальными эпизодами, обрамляемыми выразительной и естественной партией сопровождения. Кроме этого, существовала и еще одна немаловажная черта исполнительского стиля пианиста, которая до сих пор является своеобразной загадкой для многих профессионалов и любителей. Филигранное, отточенное техническое мастерство здесь непостижимым образом соседствует с выразительностью подачи музыкального материала независимо от темпа произведения. В иных случаях это могло бы произвести впечатление ненужного «фокусничества», тем более что пианист буквально жонглирует элементами фортепианной фактуры, но исполнительская манера Цфасмана всегда подчиняет внешний блеск музыкально-образным задачам. В известной ме-

¹ Щербаков А. Е. Александр Цфасман — «некоронованный король» джаза. URL: https://www.retroportal.ru/aleksandr_tsfasman/kniga_11.html (дата обращения: 26.01.2025).

² Интересно отметить, что первоначальное музыкальное образование Антонина Николаевна получила как пианистка, будучи ученицей Е. Ф. Гнесиной.

ре пианист так и остался непревзойденным в найденном им самим характере общения со звуками фортепиано.

Точно так же уникальным исполнителем он остается и в истории концертмейстерского искусства, несмотря на то что не так много сохранилось аудиозаписей, где бы он исполнял партию фортепиано самостоятельно. Кроме упомянутой выше записи с Л. Утесовым, можно вспомнить также необычный тандем пианиста со своей женой Гертрудой Грандель, закончившей Ленинградскую консерваторию по классу ударных инструментов. На записи звучит солирующая маримба-ксилофон с аккомпанементом А. Цфасмана. Несмотря на неприветливость музыкального материала (Л. Бом «Венгерский танец»), исполненного, по всей видимости, в точном соответствии с записанным нотным текстом, пьеса производит яркое впечатление на слушателя, чему способствует не только профессиональное мастерство солистки, но и блестяще исполненная партия фортепиано.

Р. Паулс еще реже выступает самостоятельно в роли концертмейстера, на сцене почти всегда помимо рояля существуют ударные, различного рода электронные инструменты или в роли второго или третьего партнера выступает полноценный симфонический оркестр. Тем не менее именно фортепиано принадлежат лидирующие функции, что обусловлено в первую очередь тем, что на эстраде не только пианист, но и автор исполняемых сочинений. Поскольку творчество Паулса принадлежит современной эпохе, то имена его солистов известны широкой публике. Это А. Пугачева, Л. Вайкуле, В. Леонтьев и многие другие представители поколения советской эстрады, которая была связана со всей предыдущей традицией жанра, в частности с лирической песней и старинным русским романсом¹. Иное время принесло не только иные ритмы, но и иные стилистические возможности для исполнителей. Р. Паулс в большей степени вплетает в свою фактуру джазовые элементы, демонстрируя полную гармоническую свободу. При этом возможности эстрадного аккомпаниатора, благодаря звуковой аппаратуре, в это время уже иные. И здесь кроется одно из важнейших отличий работы пианиста в жанрах популярной музыки и академической. Если во втором случае с течением времени не происходит никаких принципиальных изменений, касающихся количества исполнителей и их художественных возможностей и функций, то в жанре эстрады многое зависит от того, на каком уровне находятся технологические возможности века. Музыка конца прошлого столетия естественным образом предполагает большие концертные залы и, как следствие, высокотехнологичное звуковое оборудование. Соответственно этому меняются задачи, стоящие перед композиторами и исполнителями. В частности, для аккомпаниатора это означает более пристальное внимание к вопросам баланса, параллельно актуализируются вопросы, связанные с приемами звукоизвлечения.

¹ Речь идет лишь о стилистических корнях обсуждаемого явления.

В этом отношении необходимо сделать одну важную оговорку. Дело в том, что до сих пор в сознании слушателей бытует образ Раймонда Паулса как композитора, играющего на рояле. Думается, что вся его творческая жизнь является подтверждением того, что обе эти ипостаси лишь различные стороны его художественного дарования. С той же степенью уверенности можно сказать о том, что перед нами пианист, пишущий музыку. Ибо его исполнительская практика, известная нам прежде всего по творческим тандемам с вокалистами¹, представляет собой не менее уникальное явление. И это еще один факт, объединяющий творческую биографию Р. Паулса и А. Цфасмана.

Искусство эстрадного аккомпанемента в России на протяжении своего развития, пик которого приходится на XX столетие, неоднократно принимало все новые и новые исполнительские формы: начиная с голоса или иного солирующего инструмента с аккомпанирующим роялем и заканчивая различными музыкальными коллективами, выступающими в той же роли. Но такая вариабельность отнюдь не означает последовательной смены одних форм концертмейстерского искусства иными, более «совершенными» его видами. Каждая стала занимать свою нишу в концертной практике. И даже столь зависимая в историческом отношении ее форма, как закадровое сопровождение немого кино, также, несколько видоизменяясь, осталась существовать в виде импровизационного сопровождения мелодекламации или в импровизационном звуковом оформлении, которое призвано создавать определенный эмоциональный настрой на различных мероприятиях. Как уже было отмечено, работа в эстрадном жанре в большей степени зависит от уровня технологического развития общества и запросов широкой публики. Нельзя также забывать, что подобный вид исполнительской работы подразумевает, как правило, более масштабные сценические площадки, в отличие от сравнительно камерных залов, в которых звучит академическая музыка. Все это вносит определенные коррективы в концертную практику, в том числе в искусство аккомпанемента. В частности, бытует мнение, что для больших залов звучание голоса в сопровождении одного лишь фортепиано недостаточно, необходим коллектив музыкантов. Без сомнения, в иных случаях это верно, но определяющее значение здесь должно принадлежать жанровым и стилистическим особенностям исполняемого репертуара. Если речь идет о масштабном сценическом шоу, то чаще всего существует необходимость в большом количестве исполнителей; если предполагается концерт, посвященный русскому городскому или цыганскому романсу, то в большинстве случаев мастерства пианиста оказывается вполне достаточно для обрамления и сопровождения вокала².

¹ Впрочем, не только. Существует достаточное количество аудио- и видеозаписей, где музыкант выступает как солист, обычно вместе с различными инструментальными коллективами.

² Что, впрочем, не исключает участия в таких концертах иных инструменталистов.

Таким образом, концертмейстерское искусство А. Цфасмана и Р. Паулса в определенном смысле фиксирует и аккумулирует в себе важнейшие жанровые черты двух различных этапов развития эстрадной музыки. Все отмеченные выше схожие творческие характеристики двух мастеров (блестящий пианизм, опора и ориентир на джазовую стилистику, предпочтение ансамблевого аккомпанемента, параллели в биографии и многое другое) помогают исследователю, на основе проведенного анализа, составить более целостную картину развития обсуждаемой исполнительской сферы. Если песенное творчество А. Цфасмана еще тесно связано с романсовой культурой, то профессиональный путь Р. Паулса, который приходится на вторую половину ушедшего столетия, уже прочными нитями соединен с песенной традицией¹. Все это непосредственно находит свое отражение в формах и видах концертмейстерского искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Гинзбург Э.* Король джаза. URL: <https://evrejskaja-panorama.de/article.2021-02.korol-dzhaza.html> (дата обращения: 26.01.2025).
2. *Голубев А. Н.* Александр Цфасман. Корифей советского джаза. М.: Музыка, 2006. 104 с.
3. *Паулс Р. В., Загоровская К. В.* Музыка моей жизни. Воспоминания маэстро. М.: АСТ, 2016. 304 с.
4. *Петерс Я.* Р. Паулс. Версии. Видения. Документы. Рига: Лиесма, 1986. 176 с.
5. *Щербаков А. Е.* Александр Цфасман — «некоронованный король» джаза. URL: https://www.retroportal.ru/aleksandr_tsfasman/kniga_11.html (дата обращения: 26.01.2025).
6. *Юдин А. Н.* Живой голос немого кино // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2021. № 2 (60). С. 57–61.
7. *Юдин А. Н.* Из истории отечественного концертмейстерства: Ф. М. Блуменфельд — аккомпаниатор // Вестник кафедры ЮНЕСКО «Музыкальное искусство и образование». 2015. № 4 (12). С. 125–132.

Аннотация

В предлагаемой статье автор, сферу научных интересов которого составляет история и эволюция концертмейстерского искусства в России, рассматривает творческий путь двух композиторов и пианистов XX столетия, Александра Цфасмана и Раймонда Паулса, с точки зрения их аккомпаниаторской практики. Относясь к различным историческим периодам эстрадного исполнительства в нашей стране (первая и вторая половина столетия), их обширная концертная практика может служить своеобразной квинтэссенцией основных тенденций и направлений в этой области. Концентрируя внимание на объединяющих музыкантов чертах, одновременно не игнорируя отличие стилистических и исполнительских почерков, автор выявляет наиболее характерные особенности и принципы их концертмейстерского мышления. Таким образом, удалось продемонстрировать преемственность искусства эстрадного аккомпанемента, прошедшего в XX веке большой путь, связанный не только с жанровыми трансформациями, но и с меняющимися запросами слушательской аудитории. При этом важно отметить, что понятия прогресса и регресса в данном случае неприменимы и все найденные исполнительские формы остаются актуальными по сей день в концертной практике.

¹ Речь не идет о более низких или высоких ступенях творческого развития жанра.

Abstract

This article studies the artistic careers of two 20th-century composers and pianists, Alexander Tsfasman and Raimonds Pauls, with a focus on their work as accompanists. The author, a specialist in the history and development of accompanist art in Russia, analyzes their contributions within this context. Representing distinct periods in popular music history of Russia (the first and second halves of the 20th century), extensive performing careers of Tsfasman and Pauls encapsulate the essential trends and evolution of the genre. By examining both the unifying traits and distinct stylistic-performance practices of these musicians, the author identifies the most characteristic features and principles of their accompaniment aesthetics. This study reveals the historical continuity of Russian popular accompaniment, which evolved throughout the 20th century through genre innovations and shifting audience-performer dynamics. Crucially, the analysis rejects linear narratives of progress or decline; instead, it demonstrates how all documented performance approaches retain artistic validity and practical application in contemporary concert culture.

- ✓ *Ключевые слова:* Александр Цфасман, Раймонд Паулс, искусство эстрадного аккомпанемента, вокалисты, пианисты.
- ✓ *Keywords:* Aleksandr Tsfasman, Raimonds Pauls, art of popular music accompaniment, vocalists, pianists.

Для цитирования: Юдин А. Н. Из истории эстрадного аккомпанемента: Александр Цфасман и Раймонд Паулс // Временник Зубовского института. 2025. Вып. 2 (49). С. 31–39.

Илья Репин: балет vs танец

УДК
7.071.1 + 75.041.5

БАЙГУЗИНА ЕЛЕНА НИКОЛАЕВНА

Кандидат искусствоведения, доцент, Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой (Санкт-Петербург, Россия)

BAIGUZINA ELENA N.

*PhD (History of Arts), Associate Professor,
Vaganova Ballet Academy (Saint Petersburg, Russia)*

E-mail: baielena@mail.ru

Название статьи может вызвать некоторое недоумение. Действительно, навскидку сложно вспомнить работы Ильи Репина на тему балета, великий художник никогда не был не то чтобы балетоманом (хотя театр любил), но и искренне признавался, что откровенно скучает на балетных спектаклях. Тем не менее некоторые точки пересечения Репина с балетной тематикой и балетными персонажами можно обнаружить в его жизни и творчестве.

Впервые слово «балет» в своем произведении Репин употребил еще в период обучения в Императорской Академии художеств в 1870 году в названии рисунка «Первые ряды театралов в балете». Работе присуща, с одной стороны, некоторая документальность, с другой — заостренность характеристик в образах стареющих балетоманов, можно сказать, карикатурность сластолюбивых персонажей. Уже здесь проявилось ироничное отношение художника к миру балета, в котором он видит лишь вальяжных театралов в антракте.

Куда загадочнее название работы «Сцена из балета»¹ (картина из Третьяковской галереи, выполнена Репиным в 1874 году в масляной технике и напоминает по своей композиции эскиз к спектаклю). Однако Репин эскизов к балетам не писал, да и ничего собственно балетного в пространстве холста не происходит — по театральной сцене степенной вереницей шествуют разряженные девы вовсе не балетной выправки и пропорций. Их созерцают двое — один, лежа на царственном ложе, другой, стоя рядом. Действо развивается в сказочных восточных декорациях, напоминающих причудливый дворец Альгамбра.

Работа создана Репиным во время его пенсионной поездки в Париж, право на которую он получил как обладатель большой золотой медали по окончании Императорской Академии художеств. Поездка длилась с 1873 по 1876 год, по ее результатам на родине от Репина ждали творений, сопоставимых с «Бурлаками на Волге». В Париже на тот момент обосновалась целая колония русских художников (В. Васнецов, В. Polenov, К. Савицкий и др.). Там через А. Боголюбова Репин получил заказ от августейшей особы — цесаревича Александра Александровича — написание картины «Садко».

¹ И. Е. Репин. Сцена из балета. Эскиз. 1874. Картон, масло. 22,5 x 29. ГТГ.

Поиски ее композиции и содержания были долгими и непростыми, о чем свидетельствуют многочисленные эскизы к картине и подробности в переписке художника с В. Стасовым. Так, 11 декабря 1873 года Репин делился своими замыслами с критиком: «Сообщаю Вам под глубочайшим секретом тему будущей моей картины: Садко богатый гость на дне морском; водяной царь показывает ему невест. Картина самая фантастичная, от архитектуры до растений и свиты царя. Перед Садко проходят прекрасные девицы всех наций и всех эпох: пройдут и гречанки, и великолепные итальянки Веронеза и Тициана (экстракт всего, что создало искусство этого чудесного по этой части, красота форм, красота костюмов); наивный малый Садко вне себя от восторга, но крепко держит наказ угодника выбирать девушку-чернавушку, идущую позади. Это русская девушка. Идея, как видите, не особенная, но идея эта выражает мое настоящее положение и, может быть, положение всего русского пока еще искусства»¹.

В Париже, несмотря на обосновавшуюся там колонию соотечественников, Репин чувствовал себя одиноко и тосковал по России. Плохо зная французский язык, он был не в состоянии уследить за всеми многовекторными пульсами художественной жизни (к примеру, мимо него прошли первые выставки импрессионистов). Впервые работы Э. Мане и К. Моне удостоились внимания русского художника после посещения им Салона 1875 года. Репин, неверно выписывая название группировки «импрессионистов», характеризовал их манеру письма как разнузданную, от которой «не успеешь опомниться»².

В этом смысле образ Садко на дне морском для Репина стал автобиографичным, в письме к П. Ф. Исееву он признавался: «В Европе, с ее удивительными вещами, я чувствую себя таким же Садко — глаза разбегаются. В каждой из прекрасных женщин я постараюсь изобразить (незаметно) всех любимых и гениальных художников, т. е. их идеал — Пракситель, Рафаэль, Веронез, Тициан, Мурильо, Рембрандт, Рубенс и пр.»³.

Стасов первоначально одобрил идею картины, чем немало воодушевил художника, и Репин, как реалист до мозга костей, с энтузиазмом бросился на поиски парадоксального — натурального материала для сюжета сказочного. В письме от 25 декабря 1873 года художник обратился за помощью к Стасову: «Да, пожалуйста, дайте мне указания на все материалы, какие есть, и я Вам изложу, какие мне нужны: во-первых, былинку о Садко (я ее очень дав-

¹ Письмо И. Е. Репина В. В. Стасову от 11 декабря 1873, Париж // *Репин И. Е. Избранные письма*: В 2 т. Т. 1: 1867–1892. М.: Искусство, 1969. С. 96.

² *Грбарь И. Э.* Репин: В 2 т. Т. 1: От первых шагов до эпохи расцвета. М.: Изогиз, 1937. С. 140.

³ Письмо И. Е. Репина П. Ф. Исееву, декабрь 1873, Париж // *Грбарь И. Э.* Репин. Т. 1. С. 119.

но читал и почти не помню). 2-е — костюмы всевозможных эпох (Кречмера¹ я имею), 3-е — архитектуру всяких стилей (для мотивов), особенно мавританской, индийской, японской и американской, 4-е — политипажи из естественной истории. Преимущественно морских растений и животных (сколь возможно полнее). Ах, как я жалею, что нет на свете Гартмана! У него было так много причудливых фантазий архитектуры. Не найду ли я чего-нибудь в этом роде здесь, хотя бы даже в декорациях балета или других каких? (У нас в „Коньке-Горбунке“ и в „Руслане“ ужасно много; впрочем, „Конька“ я помню, как во сне, давно видал)»².

Из этого отрывка видно, что первоначально картина виделась Репину как театральная мизансцена. Еще одна работа художника, «Садко в подводном царстве»³ из Таганрогской картинной галереи того же 1874 года, аналогичная по композиции «Сцене из балета», окончательно проясняет назначение обеих — эскизы к масштабному полотну. Таганрогский вариант, отличаясь высокими живописно-пластическими качествами, разработан детальнее. Садко и Морской царь получили более яркие пластические характеристики, контрастнее проставлены световые акценты, пространство сказочного подводного дворца дополнено хрустальными фонтанами, высокой курительницей и даже морским котиком, с любопытством взирающим на вереницу красавиц. Ритмически упорядочивая шествие, изящно организуя аркады дворца и струи фонтана, увиденные как бы сквозь толщу морской воды, художник добивался музыкальности театральной мизансцены.

Соблазнительно было бы воспринять работу как эскиз или иллюстрацию к опере Н. А. Римского-Корсакова «Садко», но на тот момент она еще не была поставлена. Ее премьера состоялась более чем через двадцать лет на сцене Русской частной оперы Мамонтова 27 декабря 1897 года. Хотя если к периоду создания двух рассматриваемых эскизов художник не мог ее видеть, то мог слышать. Музыкальная картина «Садко», написанная композитором в 1867 году, была впервые исполнена в концерте Русского музыкального общества 9 декабря того же года, когда Репин был студентом Академии художеств⁴.

Работа над большим станковым полотном «Садко в подводном царстве» продолжалась до 1876 года, по словам самого художника, он написал к нему

¹ Die Trachten der Völker: vom Beginn der Geschichte bis zum neunzehnten Jahrhundert: in 100 Tafeln / zsgest., gez. u. lithogr. von Albert Kretschmer; mit Text von Carl Rohrbach. Leipzig: Bock, 1864.

² Письмо И. Е. Репина В. В. Стасову от 25 декабря 1873, Париж // Репин И. Е. Избранные письма. Т. 1. С. 100.

³ И. Е. Репин. Садко в подводном царстве. 1874. Дерево, масло. 29 x 43. Таганрогская картинная галерея.

⁴ Новое о Репине: Статьи и письма художника: Воспоминания учеников и друзей: Публикации / Ред.-сост.: И. А. Бродский и В. Н. Москвинов. Л.: Художник РСФСР, 1969. С. 378.

около 150 эскизов¹. Композиция постепенно менялась, в эскизах 1875 года из Русского музея², при сохранении мотива торжественного шествия царевен, исчезла театральная сцена, а с нею и сам царь с ложем, зато появилась размывающая силуэты толща морской воды. В поисках натуральных эффектов художник специально ездил смотреть знаменитые аквариумы в Берлине и Хрустальном дворце в Лондоне, изучал атласы океанической флоры и фауны. С Виктора Васнецова в шапке и шубе из чернобурой лисицы был написан этюд к образу Садко³, хотя в окончательном варианте картины лицо было заменено. Однако чем ближе к завершению, тем больше Репин охладевал к полученному результату. 26 марта 1876 года он с досадой писал Стасову: «Признаюсь Вам по секрету, что я ужасно разочарован своей картиной „Садко“, с каким бы удовольствием я ее уничтожил... Такая это будет дрянь, что просто гадость во всех отношениях, только Вы, пожалуйста, никому не говорите; не говорите ничего. Но я решил кончить ее во что бы то ни стало и ехать в Россию; надо начать серьезно работать что-нибудь по душе; а здесь все мои дела выеденного яйца не стоят»⁴.

В итоговом варианте в картине «Садко» слишком много было чересчур: она была чересчур достоверна для фантастического сюжета, чересчур салонна и пикантна для русской реалистической школы и чересчур эротична для самого Репина. Чего только стоила полуобнаженная невеста-русалка, бросающая на Садко яростный взгляд отвергнутой женщины! Поистине, подобная чувственность могла родиться у глашатая критического реализма только в Париже. Стасов и другие передвижники встретили работу скептически, что, впрочем, не помешало Репину получить за нее в Петербурге звание академика. Возвращаясь к эскизу 1874 года «Сцена из балета», можно предположить, что это не авторское название, а данное условно. В Третьяковскую галерею полотно поступило в 1936 году из закупок Антиквариата, находясь до этого, скорее всего, в частных коллекциях. В музейных каталогах галереи за 1936 и 1937 годы эскиз значился и вовсе под обобщенным названием «Балет»⁵.

Несмотря на так и не сложившийся роман с балетом, осенью 1909 года Репин был вовлечен в полемику о нем на страницах газеты «Театральный

¹ Письмо И. Е. Репина В. В. Стасову от 25 апреля 1875, Париж // *Репин И. Е. Избранные письма*. Т. 1. С. 152.

² И. Е. Репин. Садко. Этюд для картины «Садко». 1875. Холст, масло. 28,7 x 20,1. ГРМ.
Садко. Эскиз для картины «Садко». 1875. Картон, масло. 19,7 x 13,2. ГРМ.

³ Письмо И. Е. Репина Н. В. Челищеву — директору московского ломбарда, коллекционеру. 15 июля 1908, Пенаты // *Новое о Репине...* С. 122.

⁴ Письмо И. Е. Репина В. В. Стасову от 26 марта 1876, Париж // *Репин И. Е. Избранные письма*. Т. 1. С. 176.

⁵ Илья Репин: Живопись. Графика: Альбом // Авт. вступ. статьи Ю. Г. Стернин; сост. Н. А. Ватенина и др. Л.: Аврора, 1985. С. 252.

день». Подробно об этом изложено в публикации И. Кронрод¹, мы же приведем несколько характерных высказываний Ильи Ефимовича из дискуссии. В своем письме-интервью И. Э. Лунцу от 16 октября 1909 года, опубликованном журналистом в «Театральном дне», художник в целом оценивал современное ему театральное искусство и в самом конце критически отзывался о классическом балете, противопоставляя его характерным танцам. «Вы желаете знать мое мнение о балете? — Я совершенный профан в этом искусстве. И когда милые барышни семенят на носках и, вытягивая высоко ногу, ставят прямой угол к своему торсу, мне делается так скучно и так жаль этих добросовестно откалывающих все одно и то же, одно и то же... Главное, это так казенно и так некрасиво...

Танцы характерные я люблю, в них много огня, жизни, души...

Лезгинка, мазурка, краковяк, трепак, сальторелла... Ах, вижу, вы скучаете и жалеете о своем вопросе — мы тратим время. Баста»².

Письмо Репина было опубликовано с большими купюрами, отчего мнение художника прозвучало излишне резко, вызвало переполох среди балетоманов и резкую полемику с А. Плещеевым на страницах той же газеты. Театральный критик, подтверждая сложное, переходное состояние балетного искусства, язвительно замечал, что «редко встречал И. Е. Репина в балете, да и не помню с точностью, встречал ли, но хотел бы встречать его почаще. Он бы гнев на милость сменил»³. В свою очередь, уязвленный подобным выпадом и желая быть понятым точнее, Репин публикует вторую заметку — «Еще И. Е. Репин о балете», в которой вновь подчеркивает свое предпочтение характерных танцев и непонимание классических: «Хотел сказать, что я очень люблю характерные танцы. Мазурка в „Жизни за царя“, лезгинка в „Руслане“, пляска персидок в „Игоре“, да все национальные танцы — кто же найдет их скучными, глупыми? Я имел в виду так называемый „классический балет“: на носках с вытянутой, перпендикулярно торсу, ногой, верчение, словом, ту рутину и скуку, о которой нельзя сказать, как о чем-то изящном»⁴.

Почему Репин высказывал столь максималистские суждения о балете в 1909 году? Это после на шумевших в мае «Русских сезонов» в Париже, о триумфе которых не мог не знать. Одной из причин мог быть его разрыв с мир-искусниками и С. Дягилевым, случившийся еще в 1899 году. Первоначально Репин всячески поддерживал молодую группировку «Мир искусства» и даже входил в редакцию их журнала. Дягилев тоже был заинтересован в знаменитом художнике, чье имя могло придать больше веса их начинаниям. Однако

¹ *Kronrod I.* Неизвестные письма Ильи Репина в коллекции Французской национальной библиотеки // *Revue des études slaves*. 2005. Т. 76, fasc. 4. P. 531–544.

² *Репин И. Е.* Ответы на вопросы, 16 октября 1909 // Новое о Репине... С. 22.

³ *Плещеев А. А.* И. Е. Репин о балете // Театральный день. 1909. 28 окт. (10 нояб.). № 70.

⁴ *Репин И. Е.* Еще И. Е. Репин о балете // Театральный день. 1909. 4 (17) нояб.

противоречия в мировоззрениях быстро обнаружили, когда на страницах журнала стала появляться критика передвижников и мэтров русской академической школы¹. В печати развернулась ожесточенная полемика между двумя сторонами, закончившаяся полным разрывом отношений. Ситуация усугублялась сближением княгини М. К. Тенишевой с мирискусниками, ее постепенным расхождением в художественных взглядах с Репиным, преподававшим в Тенишевской школе. Это не на шутку раздосадовало живописца, отстранившегося после этого от педагогической деятельности у княгини.

Сторону художника в полемике о балете неожиданно занял Михаил Фокин, хореографический гений первых «Русских сезонов», опубликовав интервью «Революция в балете» в ноябре того же 1909 года. В ней главный реформатор русского балетного театра начала XX века сам обрушивался с критикой на старый балет: «„До сих пор балет был казён, скучен, однообразен и глуп“... Так говорит не „голос из толпы“... так отозвался недавно в печати Илья Ефимович Репин. И я думаю... художник прав. <...> Старый балет опоздал умереть. <...> Танцовщица, сторонница балетной рутины, говорит о „старинной классической школе“, а сама все более и более уходит в нелепое соединение танца с акробатизмом. Сделать 2—3 тура, пройти на одной ноге через всю сцену и т. д. — вот мечты, вот жалкий идеал танцовщицы!»²

Репин, сам того не желая, довольно часто попадал в центр полемических баталий того времени. Во многом это было обусловлено и его личностными качествами, он «отличался неустойчивостью политических и художественных суждений»³, был пристрастен и порой необъективен. Дискуссиями о кризисе балетного жанра и путях его преодоления была пронизана не только критика, но и литература рубежа веков. Если в XIX столетии русские литераторы весьма скептически относились к балету (поэма Н. Некрасова «Балет», критические статьи Ф. Достоевского, М. Салтыкова-Щедрина), то в начале XX века балет превратился в высокое элитарное искусство. Репин, понимая, что не вполне компетентен в этой области, продолжал тем не менее высказываться предельно категорично, в народническом духе. Тогда как антитеза *балет vs танец*, озвученная художником, наглядно визуализировалась в его собственном творчестве в ряде «плясовых» картин.

Строго говоря, даже портреты людей балетных Репин не писал, исключением является работа 1900 года из Третьяковской галереи «Голова де-

¹ Прибульская Г. И. Репин в Петербурге. Л.: Лениздат, 1970. С. 248.

² Фокин М. М. Против течения. Воспоминания балетмейстера. Сценарии и замыслы балетов. Статьи, интервью и письма / Ред.-сост. Ю. И. Слонимский. Л.; М.: Искусство, 1981. С. 303.

³ Грабарь И. Э. Репин: В 2 т. Т. 2: От первых портретов эпохи расцвета до последних лет творчества. М.: Изогиз, 1937. С. 173.

вушки. Портрет С. В. Сазоновой»¹. На нем изображена родная племянница художника, Софья Васильевна (1879—1950), которая родилась в семье брата Репина — Василия Ефимовича, музыканта, оркестранта Мариинского театра. Девочка обучалась в Императорском петербургском театральном училище, где ее одноклассницей была Агриппина Ваганова. Последняя вспоминала о Сонечке как о жизнерадостной, пухленькой грациозной девушке². В восемнадцатилетнем возрасте Соня Репина была зачислена в Мариинский театр в 1897 году как артистка кордебалета, но карьера танцовщицы не сложилась, поскольку она довольно рано вышла замуж за Леонида Ивановича Сазонова и отбыла с ним к месту службы в провинцию³. Приблизительно к этому периоду и относится пленэрный репинский портрет, исполненный в темпере. В трактовке образа художник не дает никаких намеков на балетную стезю племянницы, хотя живость и артистизм ее натуры явственно выделены.

Софья Сазонова вспоминала, что ее дядя очень любил театр, подчас и сам выступал в любительских спектаклях. Племянница видела, как блестяще Репин исполнил роль дворника в водевиле Натальи Борисовны Нордман-Северовой «Ласточка права»⁴. Соня постеснялась подойти и поздравить его, родственники художника недолюбливали гражданскую жену Репина настолько, что даже не появлялись в «Пенатах» до ее отъезда за границу в 1914 году⁵.

Влияние Натальи Борисовны («Манилова в юбке», по едкой характеристике К. И. Чуковского) на Репина в поздние годы было всеобъемлющим и зачастую чудаческим. Всем были приснопамятны ее вегетарианство и обеды из сена, подаваемые гостям в «Пенатах», панибратство с прислугой. Были и иные ребячества, например увлечение танцем и плясками, «повышающими у нас чувство пластики»⁶. По воспоминаниям М. Н. Толстой, Репин с Нордман, гостя в Ясной Поляне, устраивали там плясовые оргии под граммофон над комнатой писателя, «не знавшего, как дождать отъезда этого явно „рех-

¹ И. Е. Репин. Голова девушки. Портрет С. В. Сазоновой. 1901. Бумага, наклеенная на картон, сангина, темпера, уголь. 63 x 47,6. ГТГ.

² Агриппина Яковлевна Ваганова. 1879—1951: Статьи. Воспоминания. Материалы / Ред. Н. Д. Волков и Ю. И. Слонимский. Л.; М.: Искусство, 1958. С. 45.

³ Там же. С. 47.

⁴ Пьеса гражданской жены Репина Н. Б. Нордман-Северовой «Ласточка права» впервые была исполнена в феврале 1909 года на сцене Тенишевского училища, второй раз — 5 февраля 1910 года в Новом театре Л. Яворской. Ее содержание сводилось к любимой проблематике автора — раскрепощению прислуги и женской эмансипации. См.: *Медведева И. Ю.* Илья Репин и актриса Лидия Яворская. История создания портретов Л. Б. Яворской и ее супруга князя В. В. Барятинского // От Репина к Бродскому: Сборник материалов Международной научной конференции. СПб.: НИМ РАХ, 2024. С. 211.

⁵ *Шевцова-Споре Л. А.* // Новое о Репине... С. 149.

⁶ *Грабарь И. Э.* Репин. Т. 2. С. 197.

нувшего человека»¹. В те годы свою возлюбленную Репин писал и рисовал неоднократно, в музее Атенеум хранится рисунок 1900-х годов, изображающий танцующую Нордман². Упиваясь собой, она энергично исполняет русскую пляску, подбоченившись и взмахивая рукой. Виртуозный натурный рисунок, исполненный теплой красной сангиной, передает всю живость танцевального движения, в нем чувствуется задушевное отношение художника к эксцентричной музе. Увы, танцы Нордман в подражание популярным в начале XX века «босоножкам» обернулись трагедией, зимой 1913/14 года, проплясав на снегу, она смертельно простудилась, заболела чахоткой и в июне 1914 года скончалась.

Подлинной стихией Репина были народные танцы, прежде всего малороссийские, их энергию он впитал с детских лет, лихого гопака он был не прочь поплясать от души и сам. Историк Д. Я. Яворницкий вспоминал о посещении Репиным его вечернего приема, куда были приглашены украинские артисты (М. Л. Кропивницкий, Н. К. Садовский, П. К. Саксаганский, М. К. Заньковецкая, А. П. Затыркевич), гастролеровавшие в Петербурге зимой 1891 года. После застолья начались песни и пляски. «И вдруг на диво всем внезапно срывается с места Илья Ефимович, бросается на середину залы и пускается в пляс! И как пошел, как пошел „викозулювати“ ногами, так „куди там“! Кудри у него разлетаются во все стороны, а ноги у него! То стукнет по полу носком сапога, приударит каблуком так, что вся посуда задребезжит на столе; то мелкою и ровною „дрібушкою“ по полу от одной стены до другой вперед, а потом такую же „дрібушкою“, не поворачивая лица, назад. И после всего того вдруг опустился на диван, сел и сидит, как будто и не он! Гром аплодисментов — награда плясуну»³.

Энергию народных танцев Репин воплотил в своих пусть и немногочисленных, но самых жизнерадостных «плясовых» работах. После возвращения из парижской поездки в 1877 году художник несколько месяцев провел на своей малой родине, в Чугуеве, вновь вернулся в Малороссию в 1880-м, когда собирал материал для масштабного исторического полотна «Запорожцы пишут письмо турецкому султану». Выполненная тогда серия беглых рисунков с танцующими сельчанами послужила основой для картины «Вечорниці» (1881) и автолитографии «Казачок» (1880), изданной в «Альбоме русских художников» журнала «Свет и тени» за 1880 год. Эти рисунки свидетельствовали об утверждении новых стилистических приемов в графике Репина. Контур фигур и предметов строился мелкими штрихами, придающими

¹ Грабарь И. Э. Репин. Т. 2. С. 198.

² И. Е. Репин. Танцующая Наталья Нордман. 1900-е. Сангина, мел. 37 x 26,5. Атенеум, Хельсинки.

³ Яворницкий Д. Я. Воспоминания. URL: <http://ilyarepin.ru/memori262> (дата обращения: 19.12.2024).

ему прерывистость и подвижность, пластическая лепка объемов выявлялась тонкими тональными переходами, фигуры органично взаимодействовали со световоздушной средой.

Жизненно достоверные образы «Казачка» отличаются, с одной стороны, национальной характерностью, с другой — ярким психологизмом и индивидуальностью. Энергично прорисовывая сценку, художник расставил акцент на игровом характере парного танца, включающем и задорный пляс, и кокетливо-лукавую пантомиму сельской пары. Танец являл одну из форм официально санкционированного обществом заигрывания между мужчиной и женщиной. Широко улыбающийся парень, руки в боки, призывно заглядывался на партнершу, выделявая ногами «ковырялочку» (происхождение этого движения связано с традицией демонстрировать новые сапожки на народных гуляньях)¹. Разряженная дивчина, прикрыв глаза, как бы демонстративно не замечала пристального мужского внимания и с упоением исполняла свой притоп.

Если легкая улыбка, играющая на лицах героев «Казачка», звучала камерной интимной нотой, то смех в живописном полотне «Вечорниці» слышался уже в полную силу, в работе «Гопак. Танец запорожских казаков» приобретал гротесковые черты и достигал своего апогея. Этот аспект в восприятии Репиным малороссийской казачьей культуры стоит выделиться особо, именно смех (по М. М. Бахтину) способен перенести человека в мир карнавальной утопии, высвобождая из тягот обыденной жизни и социальных рамок. Таковы «Вечорниці»², в основу которых легли жизненные наблюдения Репина во время его путешествия с В. А. Серовым летом 1880 года по Малороссии. В октябре 1926 года в письме к писателю С. Н. Сергееву-Ценскому художник вспоминал об этой поездке: «Верст пять дальше по Днепру стоит Капуловка. Чертомлык тут слился с Днепром. <...> Веселое место. А и теперь местами небольшой кружок твердо убивается подборами, збуджуют воздух голосистые девчата. Всю ночь поют и когда они спят? Ведь встают на работу рано...»³ В тех краях сохранялся обычай после тяжелых дневных трудов собираться в хате, устраивать танцы до утра.

Репин при разработке композиций зачастую отталкивался от сложившейся в изобразительном искусстве иконографии («Не ждали» — «Блудный сын»; «Иван Грозный убивает своего сына» — «Пьета»). В «Вечорницах» интерпретировались композиции народных гуляний с центральной танцующей

¹ Горбатов С. В. Многообразие и характерные особенности танцевальной культуры российского казачества // Вестник Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. 2020. № 3 (68). С. 51.

² И. Е. Репин. Вечорниці. 1881. Холст, масло. 114,5 x 185,5. ГТГ.

³ Илья Ефимович Репин, Виктор Иванович Базилевский: Переписка. 1918—1929 годы / Подгот.: Т. М. Горяева, Е. В. Кириллина, О. В. Турбина. СПб.: Миръ; М.: РГАЛИ, 2012. С. 354.

парой, встречающиеся в работах Ж.-А. Ватто «Наслаждение балом» (1717), Дж. Д. Тьеполо «Сцена карнавала, или Менуэт» (1751), П. Лонги «Крестьяне, танцующие фурану» (1750-е), К. А. Туповского «Хоровод в Курской губернии» (1860) и др.

Заводная пара в «Вечорницах» лихо выплясывала гопака в низкой хате, преизобильно украшенной иконами. Смеховая культура выступала как значимая категория поэтики малороссийской крестьянской жизни. Смех, являясь камертоном и ритмом полотна, звучал в гуле голосов, выплескивался наружу, вовлекал в картину зрителя. Обладая блестящим даром построения многофигурных композиций, умением достоверно разработать все детали, художник вместе с тем добивался цельности мизансцены. Каждый персонаж «Вечорниц» индивидуален и выразителен сам по себе, одни музицируют, другие лузгают семечки, третьи заигрывают с партнером. Вместе с тем толпа селян представляет собой единое целое, увлеченное главной «интригой» вечеринки — парой, исполняющей гопад. В сравнении с «Казачком» темп движений перешел от умеренно быстрого к быстрому, легко и ловко парубок исполнял сложное движение гопака — «бегунец» (присядка с выбросом ног вперед), смеющаяся дивчина бойко плела ногами «веревочку». Импровизационный характер пляски не исключал психологических тонкостей — молодецкой удали юноши и жизнерадостности его чернобровой партнерши. Специфика танцевального движения девушки связана с особенностью женского украинского костюма — короткой, чуть ниже колена, юбкой, дающей широкую амплитуду движениям ног, возможность выплясывать сложную «вязь»¹. Мужское движение гопака «бегунец» вело происхождение от боевых танцев запорожских казаков, имитирующих технику сабельного сражения². Так стремительность народной пляски становилась метафорой жизни с непредсказуемыми поворотами. Тяжеловатый темный колорит полотна исследователи связывают с долгой работой над ним, когда художник, не получив нужного эффекта, «записал» картину³.

Со временем динамика и эмоциональная аффектация в «плясовых» картинах Репина нарастали, темный драматический колорит сменился на звонкий и сочный, реалистическая манера письма — на экспрессивно-динамичную. Как, например, в портрете оперной певицы Аделаиды Львовны Андреевой-Шкилондзь (1915)⁴, относящемуся к позднему творчеству Репина,

¹ Горбатов С. В. Многообразие и характерные особенности танцевальной культуры российского казачества. С. 52.

² Ко времени создания Репиным картины «Вечорниц» танец запорожских казаков гопад широко распространился в крестьянской среде на всей территории Левобережной Украины.

³ Капланова С. Г. Жанровая живопись Ильи Репина // Русская жанровая живопись XIX — начала XX века / Ред. Т. Л. Советская. М.: Искусство, 1964. С. 253.

⁴ И. Е. Репин. Портрет А. Л. Андреевой-Шкилондзь. 1915. Холст, масло. 69 x 51,5. Национальный музей, Стокгольм.

связанному с его усадьбой «Пенаты» в Куоккале, куда он окончательно переселился в 1903 году. Оперную диву художник писал несколько раз, впервые летом 1904 года, когда она с семьей поселилась на даче в Куоккале и пела на знаменитых «репинских средах»¹, в 1915 году с того портрета был сделан второй вариант, хранящийся ныне в Национальном музее Стокгольма² и изображающий танцующую певицу в роли Лакме из одноименной оперы Л. Делиба³. Эту партию Андреева очень любила, исполняла ее и весной 1915 года в Хельсинки, летом того же года она опять побывала в Куоккале⁴ и встречалась с Репиным.

«Портрет А. Л. Андреевой-Шкилондзь» представляет иную тенденцию «плясовых» картин Репина и свидетельствует не только о жанровой вариативности (это портрет-картина, где на равных встречаются модель (портрет певицы) и картинное содержание (динамичный танец)), но и о стремлении художника к игровому началу, костюмированию. Если в предыдущих работах на тему народных плясок модели изображались в естественном облике и окружении, то здесь создана ситуация театрализации, представляющей артистку в сценической роли. Хотя ничего специально оперно-индийского в портрете нет, напротив, молодая женщина, воплощавшая излюбленный Репиным женский типаж, более напоминает гарную жінку. Это художник и сам подчеркивал спустя несколько лет в письме к певице: «Вы представляете такой цельный и редкий тип украинки. Им, малороссианам, следует соорудить великолепный трон-колесницу: Вы, возимая обожателями, пели бы, и за Вами несметная толпа бежала бы в восторге»⁵. Можно подумать, что в портрете Андреева-Шкилондзь едва успевает сбежать от этой восторженной толпы. Ликующее лицо оперной дивы, привыкшей к аплодисментам, стремительность танцевального движения, не вместившегося в формат холста, кинематографический прием «камера наезжает» создают образ яркой личности, не мыслящей себя вне творческого амплуа, вне театра.

Репин продолжал обращаться к темам и образам народного танца и в наиболее сложный для него период жизни — период вынужденной эмиграции. Драматичность ситуации усугублялась тем, что никуда специально не бежавший художник оказался на территории другого государства — буржуаз-

¹ Андрущенко Л. Прекрасные гости репинских «Пенатов» // Русское искусство. 2014. № 1. С. 66.

² Бродский И. А. Новонайденные и малоизвестные произведения И. Е. Репина // Новое о Репине: Статьи и письма художника: Воспоминания учеников и друзей: Публикации / Ред.-сост.: И. А. Бродский и В. Н. Москвинов. Л.: Художник РСФСР, 1969. С. 367.

³ Илья Репин [1844—1930]: [Каталог выставки, Москва, 16 марта — 18 августа 2019] / Сост. С. В. Аксенова и др. М.: ГТГ, 2019. С. 335.

⁴ Åhlen C.-G. Adelaide Andrejewa von Skilondz. URL: <https://skbl.se/sv/artikel/AdelaidevonSkilondz> (дата обращения: 12.12.2024).

⁵ Письмо И. Е. Репина А. Л. Шкилондзь от 1 июля 1924 // Новое о Репине... С. 128.

ной Финляндии. После революции серьезно пошатнулось не только материальное благополучие семьи, но и здоровье художника, заметно сузился круг знакомых, однако жажда творчества не иссякла. Репину для работы нужны были новые модели, все более-менее яркие личности, окружавшие его в те годы, могли рассчитывать на художественный интерес¹.

Последней музой мастера стала Мария (Мэри) Яновна Хлопушина (урожд. Паур), постоянная модель Репина в начале 1920-х годов². Они познакомились весной 1921 года, когда художник приглядел красивую молодую женщину на концерте в Териоках; она (жена белого офицера, беженка, с маленькой дочерью и матерью на руках) отчаянно нуждалась. Репин пригласил Марию позировать за небольшое вознаграждение (сто марок в день)³, она согласилась и стала моделью для ряда поздних религиозных картин Репина⁴, графических и живописных портретов. Один из них — «Танцующая. Портрет Марии Хлопушиной»⁵ (1925) продолжил тему народного танца в театрализованном ключе.

Молодая дама репинского круга пляшет, переодевшись в русский национальный костюм (на других портретах Репина Хлопушина одета по моде 1920-х годов). Костюмированная игра Марии явно нравится, покрасневшись от танца, она игриво стреляет глазками за пределы полотна, чувственно открывает в улыбке рот. Как и в портрете оперной певицы, импрессионистический прием фрагментарности композиции лишь частично позволяет разглядеть фигуру, в быстрой пробежке уносящейся за пределы живописного поля. Динамизируется мазок, нарастает темп пляски, минимально проговоренное пространство все больше насыщается временным началом, приобретая его стремительность и изменчивость. Все вместе это создавало ощущение случайности, мгновенности выхваченного во времени эпизода.

«Тонкий психологизм и тщательная разработка душевных проявлений, свойственные „классическому“ Репину, сменяются обобщенностью видения, яркой эмоциональной содержательностью „общего“...»⁶ Эмоциональ-

¹ Кириллина Е. Илья Репин. Куоккала // Илья Ефимович Репин. 1844—1930. К 175-летию со дня рождения: [Каталог выставки] / Науч. рук. Е. Петрова. СПб.: Palas Editions, 2019. С. 40.

² С конца 1925 года М. Я. Хлопушина проживала в Париже и уже не могла позировать И. Репину.

³ Паур М. Я. // Новое о Репине... С. 282.

⁴ М. Хлопушина стала моделью художника для таких работ, как «Утро воскресенья» (1921—1922), «Неверие Фомы» (1922), «Введение отрока Христа во храм» (1924). См.: Андрущенко Л. Прекрасные гости репинских «Пенатов». С. 70.

⁵ И. Е. Репин. Танцующая. Портрет Марии Хлопушиной. 1925. Фанера, масло. 59,5 x 45,5. Частное собрание С. Е. Антоновой, Москва.

⁶ Бородин Т. П. О «позднем» творчестве Репина // Илья Репин [1844—1930]: [Каталог выставки...]. С. 74.

ный выплеск артистической натуры выражен и в «текучести» танцевального движения, и в энергии густых мазков, и в экспрессии колорита. Гранатовыми зернами горят бусы, малиновыми тонами рефлексирован платок, тусклым золотом мерцает вышивка на головном уборе, витражными пятнами вспыхивают узоры ковра. Кажется, что русская пляска в портрете Хлопушиной становится своего рода антидепрессантом для художника, способом выхода из удручающей действительности.

В те годы Репин действительно бедствовал, не хватало средств даже на холст, для своей последней в жизни картины «Гопак. Танец запорожских казаков» (1926—1930)¹ он вынужденно использовал большой кусок линолеума (174 x 210). Картина создавалась мучительно долго, художник начал ее писать глубоким стариком, когда испортилось зрение, не хватало сил, отнималась рука, мастерская в «Пенатах» подолгу не отапливалась из-за нехватки дров. «Запорожцы мои (*Гопак*) стоят всю зиму без движения вперед, так как в мастерской, наверху, не отапливается, и *шесть и девять тепла* только в марте стало — теплый март был...»² — писал Репин историку Д. И. Яворницкому в апреле 1928 года. Активная переписка художника с адресатами тех лет, воспоминания современников позволяют воссоздать основные этапы работы над «Гопаком», от появления замыслов, раздумий над картиной, опасений художника о ее незавершении до первой реакции зрителей, наконец, дальнейшей непростой судьбы произведения.

Не вдаваясь в эти подробности, ограничимся некоторыми ключевыми ремарками автора, относящимися к содержательной стороне картины. Репин посвящал ее памяти Модеста Петровича Мусоргского³, работа будто бы наполнена музыкальными ритмами «Сорочинской ярмарки», ироничными и жизнерадостными. Художник описывал основное содержание произведения так: «Но картина моя по своей идее есть жанр. Портретов никаких. <...> В веселый, теплый день казаки высыпали на берег Днепра и, радуясь своему здоровью и окружающей их природе, веселятся»⁴. «Сечь, вся Сичь в праздности — веселый час: танцы, гопак и т. д. — забавы»⁵.

¹ И. Е. Репин. Гопак. Танец запорожских казаков. 1926—1930. Линолеум, масло. 174 x 210. Частное собрание, Москва.

² Письмо И. Е. Репина Д. И. Яворницкому от 7 апреля 1928, Куоккала // Репин И. Е. Избранные письма: В 2 т. Т. 2: 1893—1930. М.: Искусство, 1969. С. 398.

³ Письмо И. Е. Репина К. И. Чуковскому от 18 мая 1927, Куоккала // Репин И. Е. Избранные письма. Т. 2. С. 389.

⁴ Письмо И. Е. Репина Д. И. Яворницкому от 7 апреля 1928, Куоккала // Репин И. Е. Избранные письма. Т. 2. С. 398.

⁵ Письмо И. Е. Репина Д. И. Яворницкому от 30 ноября 1926, Куоккала // Репин И. Е. Избранные письма. Т. 2. С. 381.

Репин сетовал, что память ослабла и ему отчаянно не хватало тех этюдов из поездки по Малороссии, которые он продал в Праге в 1881 году¹. Отсутствие натуры, очевидно, сказалось и на композиции картины, в которой с трудом опознавался задуманный берег Днепра, были нарушены законы линейной перспективы (пространство показано сверху, тогда как персонажи сбоку), не вполне ясно чередование планов и не вместились в живописное поле персонажей. Лишенные конкретного места и времени действия, казаки пребывают в горячечной пляске гопака на фоне полыхающего костра.

Гопак в запорожской среде был поводом проявить мужество, мастерство владения боевым оружием, эти навыки демонстрировали два казака на втором плане. Один из них, полубоубаженный, делает движение «голубец» на глубоком приседе и подсечку пикой, второй перелетает напарника в воздухе, используя свою пику в качестве опоры. Последнее танцевальное движение пришло из практики рукопашного боя, когда спешившийся казак, опираясь на пику, мог высоко подпрыгнуть и выбить ногами из седла нападающего всадника². Репин сам упоминает этот «пляс гопака с прыганием на спицах высоко»³ в письме 1926 года к С. Н. Сергееву-Ценскому, называя пики спицами.

Постоянная опасность, страх перед смертью и болью, в которых веками жило казачество, экзистенциально преодолевались смеховой культурой, обладавшей анестезирующими свойствами⁴. С усмешкой относясь к риску для жизни, казаки нивелировали невзгоды, преуменьшая их значение, смеховая культура казачества выступала в этом смысле как категория поэтики. Не случайно главным героем и композиционным центром «плясовой» картины Репина является смеющийся казак с саблей, танцующий вприсядку, рядом выделяет коленца улыбающийся молодой бандурист. Подсмеивается над своими персонажами и сам художник, утрируя движения и пропорции, нахлестывая одну фигуру на другую, вплетая их в вязь причудливых арабесок.

Стихийное плясовое начало, аффектация и гротесковость образов достигли своего апогея, как и буйная цветовая экспрессия, острое колористическое решение, лихорадочность сочных мазков, световые эффекты. «Гопак» не только завершал тему Запорожской Сечи и круг «плясовых» картин Репина, но и стал своего рода итогом его позднего творчества, своеобразным реквиемом и апокалиптическим видением.

¹ Письмо И. Е. Репина Д. И. Яворницкому от 30 ноября 1926, Куоккала.

² Горбатов С. В. Многообразие и характерные особенности танцевальной культуры российского казачества. С. 48.

³ Илья Ефимович Репин, Виктор Иванович Базилевский: Переписка. 1918—1929 годы. С. 354.

⁴ Рыжков Л. В. Смеховая культура казачества как категория поэтики: Дис. ... кандидата филол. наук: 10.01.08. Краснодар, 1999. С. 207.

Антитеза *балет vs танец*, озвученная Репиным в интервью, наглядно визуализировалась в его собственном творчестве в ряде «плясовых» работ, созданных на тему украинского народного и театрализованного танца. Работы 1880-х годов «Казачок», «Вечорниці» отличались достоверностью места и времени, жизненностью наблюдений, психологизмом образов, в них наметилась тенденция осмысления темы плясок через смеховую культуру. В картинах 1910—1920-х годов стремительно нарастала динамика, цветовая экспрессия, смеховая аффектация образов. Обстоятельства места и времени действия нивелировались, все ярче проявлялось игровое начало, костюмирование модели. В заключительной работе «Гопак» смеховая культура казачества выступала как категория поэтики.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

ГРМ — Государственный Русский музей.

ГТГ — Государственная Третьяковская галерея.

ЛИТЕРАТУРА

1. Агриппина Яковлевна Ваганова. 1879—1951: Статьи. Воспоминания. Материалы / Ред. Н. Д. Волков и Ю. И. Слонимский. Л.; М.: Искусство, 1958. 343 с.
2. Андрущенко Л. Прекрасные гости репинских «Пенатов» // Русское искусство. 2014. № 1. С. 64—71.
3. Бородин Т. П. О «позднем» творчестве Репина // Илья Репин [1844—1930]: [Каталог выставки, Москва, 16 марта — 18 августа 2019] / Сост. С. В. Аксенова и др. М.: ГТГ, 2019. С. 67—76.
4. Бродский И. А. Новонайденные и малоизвестные произведения И. Е. Репина // Новое о Репине: Статьи и письма художника: Воспоминания учеников и друзей: Публикации / Ред.-сост.: И. А. Бродский и В. Н. Москвинов. Л.: Художник РСФСР, 1969. С. 351—370.
5. Горбатов С. В. Многообразие и характерные особенности танцевальной культуры российского казачества // Вестник Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. 2020. № 3 (68). С. 45—56.
6. Грабарь И. Э. Репин: В 2 т. Т. 1: От первых шагов до эпохи расцвета. М.: Изогиз, 1937. 286 с.
7. Грабарь И. Э. Репин: В 2 т. Т. 2: От первых портретов эпохи расцвета до последних лет творчества. М.: Изогиз, 1937. 313 с.
8. Илья Ефимович Репин, Виктор Иванович Базилевский: Переписка. 1918—1929 годы / Подгот.: Т. М. Горяева, Е. В. Кириллина, О. В. Турбина. СПб.: Мирь; М.: РГАЛИ, 2012. 380 с.
9. Илья Репин [1844—1930]: [Каталог выставки, Москва, 16 марта — 18 августа 2019] / Сост. С. В. Аксенова и др. М.: ГТГ, 2019. 588 с.
10. Илья Репин: Живопись. Графика: Альбом // Авт. вступ. статьи Ю. Г. Стернин; сост. Н. А. Ватенина и др. Л.: Аврора, 1985. 291 с.
11. Капранова С. Г. Жанровая живопись Ильи Репина // Русская жанровая живопись XIX — начала XX века / Ред. Т. Л. Советская. М.: Искусство, 1964. С. 235—290.
12. Кириллина Е. Илья Репин. Куоккала // Илья Ефимович Репин. 1844—1930. К 175-летию со дня рождения: [Каталог выставки] / Науч. рук. Е. Петрова. СПб.: Palas Editions, 2019. С. 37—42.
13. Медведева И. Ю. Илья Репин и актриса Лидия Яворская. История создания портретов Л. Б. Яворской и ее супруга князя В. В. Бяргинского // От Репина к Бродскому: Сборник материалов Международной научной конференции. СПб.: НИМ РАХ, 2024. С. 198—222.

14. Новое о Репине: Статьи и письма художника: Воспоминания учеников и друзей: Публикации / Ред.-сост.: И. А. Бродский и В. Н. Москвинов. Л.: Художник РСФСР, 1969. 436 с.
15. Плещеев А. А. И. Е. Репин о балете // Театральный день. 1909. 28 окт. (10 нояб.). № 70.
16. Прибульская Г. И. Репин в Петербурге. Л.: Лениздат, 1970. 295 с.
17. Репин И. Е. Еще И. Е. Репин о балете // Театральный день. 1909. 4 (17) нояб.
18. Репин И. Е. Избранные письма: В 2 т. Т. 1: 1867—1892. М.: Искусство, 1969. 455 с.
19. Репин И. Е. Избранные письма: В 2 т. Т. 2: 1893—1930. М.: Искусство, 1969. 463 с.
20. Рыжков Л. В. Смеховая культура казачества как категория поэтики: Дис. ... кандидата филол. наук: 10.01.08. Краснодар, 1999. 222 с.
21. Фокин М. М. Против течения. Воспоминания балетмейстера. Сценарии и замыслы балетов. Статьи, интервью и письма / Ред.-сост. Ю. И. Слонимский. Л.; М.: Искусство, 1981. 639 с.
22. Яворницкий Д. Я. Воспоминания. URL: <http://ilyarepin.ru/memori262> (дата обращения: 19.12.2024).
23. Åhlen C.-G. Adelaide Andrejewa von Skilondz. URL: <https://skbl.se/sv/artikel/AdelaidevonSkilondz> (дата обращения: 12.12.2024).
24. Die Trachten der Völker: vom Beginn der Geschichte bis zum neunzehnten Jahrhundert: in 100 Tafeln / zsgest., gez. u. lithogr. von Albert Kretschmer; mit Text von Carl Rohrbach. Leipzig: Boch, 1864. 342 S.
25. Kronrod I. Неизвестные письма Ильи Репина в коллекции Французской национальной библиотеки // Revue des études slaves. 2005. Т. 76, fasc. 4. P. 531—544.

Аннотация

В статье анализируется антитеза *ballet vs taneц*, озвученная Ильей Репиным в интервью 1909 года. Пристрастие к танцевальной культуре визуализировалось в творчестве художника в ряде «плясовых» работ, созданных на тему театрализованного и украинского народного танца. Автор приходит к выводу, что произведения художника 1880-х годов на тему танца отличались достоверностью места и времени, психологизмом образов, в них намечилось осмысление темы народных плясок через смеховую культуру. В «плясовых» картинах Репина 1910—1920-х годов нарастала динамика, цветовая экспрессия, смеховая аффектация образов. Обстоятельства места и времени действия нивелировались, тогда как нарастало игровое начало и костюмирование моделей. В итоговой картине «Юпак» смеховая культура казачества выступала как категория поэтики.

Abstract

The article analyzes the antithesis *ballet vs dance* articulated by Ilya Repin in a 1909 interview. The artist's fascination with dance culture manifested visually in a series of his *plyasovye* (dance-themed) works, which drew inspiration from both theatrical and Ukrainian folk dance. The author concludes that the Repin's dance-themed paintings of the 1880s were distinguished by the authenticity of place and time, psychological depth in characterization, and an emerging exploration of folk dance through the lens of *carnavalesque* culture. In contrast, Repin's *plyasovye* works from the 1910s—1920s exhibited heightened dynamism, expressive colorism, and exaggerated, laughter-inducing affectation in their depictions. The specificities of setting and historical context receded in importance, while playful theatricality and elaborate costuming came to the fore. In his final work, *Hopak*, the Cossacks' *carnavalesque* culture emerged as a defining element of the painting's poetics.

- ✓ *Ключевые слова:* Илья Репин, балет, народный танец, живопись, костюмирование, смеховая культура.
- ✓ *Keywords:* Ilya Repin, ballet, folk dance, painting, costumes, *carnavalesque* (culture of laughter).

Для цитирования: Байгузина Е. Н. Илья Репин: балет vs танец // Временник Зубовского института. 2025. Вып. 2 (49). С. 40—55.

Малоизвестная рукопись: Тамара Карсавина о некоторых фактах своей биографии

УДК
7.071.2 + 792.8

РУССКИХ АННА ВИТАЛЬЕВНА

Артистка балета, Государственный Академический Большой театр России;
соискатель, Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой
(Москва, Россия)

RUSSKIKH ANNA V.

Ballet Dancer, The State Academic Bolshoi Theatre of Russia;
Candidate of Sciences Degree Seeking Applicant,
Vaganova Academy of Russian Ballet
(Moscow, Russia)

E-mail: balerina-s@yandex.ru

Имя Тамары Карсавиной в истории балета занимает особое место. В начале XX века она стала главной танцовщицей эпохи возрождения русского балета, «получившего новую жизнь благодаря совместным усилиям хореографов, художников, композиторов и танцоров, объединенных вдохновенной и настойчивой инициативой Дягилева»¹. В 1918 году Тамара Карсавина навсегда покинула Россию. Обосновавшись в Великобритании, она продолжала выступать на сценах известнейших театров мира. На период жизни в Англии пришелся расцвет ее деятельности педагога, постановщика, автора методических книг. В 1930 году в свет вышла книга воспоминаний Тамары Карсавиной «Театральная улица»², которая до сих пор считается одной из лучших книг мемуарного жанра. Исследуя тему «творческого наследия»³ этой выдающейся личности, мы вышли на след весьма интересного артефакта.

В 2018 году в небольшом американском издательстве вышла книга Эндрю Фелана «Тамара Карсавина. „По ту сторону балерины“». Ее неопубликованная рукопись без названия о первых годах пребывания в Англии»⁴. Центральную часть книги занимает никогда до этого не публиковавшаяся 62-страничная

¹ Svetlov V. Tamara Karsavina. London: Beamont, 1922. P. 3 (Здесь и далее перевод автора. — А. Р.).

² Карсавина Т. П. Театральная улица: Воспоминания / Пер. с англ. И. Э. Балод. М.: Центрполиграф, 2004.

³ Дробышева Е. Э., Русских А. В. Феномен творческого наследия в социогуманитарном дискурсе // Обсерватория культуры. 2024. Т. 21. № 2. С. 116–123.

⁴ Tamara Karsavina, Beyond the Ballerina. Her unpublished, untitled manuscript about the first years in England / Annotated and with a historical essay by A. L. Phelan; with an introduction by D. B. Turnbaugh. Norman, OK: Quail Creek Editions, 2018.

рукопись, представленная в виде факсимиле, написанная Тамарой Карсавиной по-английски в 1958 году.

Наши попытки связаться с издательством не увенчались успехом. Но нам удалось выяснить, что оригинал рукописи хранится в Университете Оклахомы, являясь частью Специальных коллекций и Архива Русского балета, что в частной переписке подтвердила сотрудница архива Джери Смоллей.

Для начала несколько слов о Специальных коллекциях и Архиве Русского балета. В 1961 году артисты Русского балета Монте-Карло — Мигель Терехов¹ и Ивонн Шуто² — начали преподавать в Университете Оклахомы, а спустя два года основали в университете факультет танца. Позже этот факультет стал Школой танца Университета Оклахомы. В 2005 году, в результате совместного решения, принятого Ивонн Шуто, Мигелем Тереховым и тогдашним председателем Школы танца Мэри Маргарет Холт³, начались переговоры между Школой танца и бывшими танцорами Русского балета о пожертвовании своих памятных вещей для создания архива. Это положило начало сбору материалов, что в конечном итоге привело к основанию в 2007 году Специальных коллекций и Архива Русского балета. То, что начиналось как небольшое собрание материалов, на сегодняшний день расширилось благодаря вкладу более чем восьмидесяти человек. Коллекции включают контракты, корреспонденцию, программы, вырезки из газет, дневники, книги, записанные устные истории, альбомы, костюмы, произведения искусства и фотографии, а также видеоресурсы. Миссия Архива Специальных коллекций Русского балета в Школе танца Университета Оклахомы заключается в сборе, систематизации, сохранении и предоставлении исследователям материалов, документирующих историю трупп, артистов и танцоров Русского балета.

В 2010 году участница Русских балетов Монте-Карло Валда Уэлч Кобейн⁴, посетив встречу бывших танцоров Русского балета, пожертвовала ряд предметов для Специальных коллекций и Архива Русских балетов Школы танцев Университета Оклахомы⁵. Коллекция Валды Уэлч насчитывает 260 предметов, состоящих из фотографий, документов, гравюр, писем и тексти-

¹ *Мигель Терехов* (22 августа 1928 — 3 января 2012) — американский артист балета уругвайского происхождения и педагог. Был ведущим артистом труппы Teatro Sodre, Русского балета Монте-Карло.

² *Ивонн Шуто* (7 марта 1929 — 24 января 2016) — американская балерина и одна из «Пяти лун», или коренных прима-балерин Оклахомы. В 1943 году она стала самой молодой танцовщицей, когда-либо принятой в Русский балет Монте-Карло, где проработала четырнадцать лет.

³ *Мэри Маргарет Холт* — председатель Школы танца Университета Оклахомы с 1991 года. С 1998 года — директор.

⁴ Валда Уэлч Кобейн танцевала в Русском балете Монте-Карло с 1954 по 1955 год.

⁵ Call Board — University of Oklahoma. URL: <https://www.yumpu.com/en/document/view/5916241/call-board-university-of-oklahoma> (дата обращения: 18.11.2024).

ля. Большая часть этих предметов относится к тому времени, когда В. Уэлч была участницей труппы Русского балета Монте-Карло Сергея Денхэма в сезоне 1954/55 года. Частью этого материала является переписка с Тамарой Карсавиной, фотографии с автографами, туфли Т. Карсавиной, а также 62-страничная рукопись, написанная Тамарой Платоновной.

В письме, сопровождавшем пожертвование, Валда Уэлч Кобейн написала: «Я посылаю некоторые особенно памятные вещи — письма, открытки, две фотографии и ее специальную МИНИ-КНИГУ. Это было написано и отправлено папе и маме, когда они расспрашивали о ее жизни после бегства из России. Вы прочтете упоминание о моем первом визите на странице три. Это редкая и совершенно особенная книга, в ней есть воспоминания о Дягилеве, которые порадуют ваших историков танца. Я пыталась связаться с внуками Карсавиной: с Николасом и Кэролайн, которые приезжали ко мне в 1979 году, но в справочниках не было ни их телефона, ни адреса, а также был заблокирован их электронный адрес, поэтому я думаю, что лучшее место — это ваши архивы, прежде чем они (документы) будут потеряны или уничтожены. Я, мама и папа с удовольствием читали „Тамарезе“ и, слава богу, что она напечатала эту мини-книгу!

Искренне ваша, Валда Уэлч Кобейн (2010)»¹.

Валда Уэлч Кобейн — одна из немногих оставшихся на тот момент в живых людей, которые лично знали Тамару Карсавину. Она несколько раз появляется в рукописи и много раз в записках Карсавиной к ее родителям. После смерти родителей Валды рукопись и переписка Карсавиной перешли в ее распоряжение вместе с туфлями Карсавиной и фотографиями с автографами. Мы пытались связаться с Валдой Уэлч, но не смогли этого сделать.

Хотя письмо Валды, по-видимому, указывает на то, что Карсавина напечатала рукопись на машинке, это маловероятно. Почти все ее заметки и письма семье Уэлч были написаны от руки, но возможно, она попросила кого-то напечатать рукопись за нее. То, что Тамара Карсавина могла кого-то попросить напечатать (написать), подтверждает письмо Уолтеру Уэлчу, датированное 2 апреля 1951 года: «Уважаемый мистер Уэлч, предоставив вам один образец моего почерка, я действительно не думаю, что будет справедливо снова обременять вас моими иероглифами, поэтому я диктую это своему мужу»². Однако к моменту написания рукописи Бенджи Брюса уже не было в живых, но вполне вероятно, что она кого-то попросила напечатать.

«Дорогой мистер У., я вижу, вы начали размышлять о том, каким может быть обещанный сюрприз. Я больше не буду вас мучить. Вот он. Некоторое время назад вы убеждали меня писать. Вы сказали, что, например, хотели бы знать, что произошло „после“. Вы имели в виду, что после того, как я наве-

¹ Tamara Karsavina, *Beyond the Ballerina...* P. 13.

² Ibid. P. X.

гда оставила Мариинский и Театральную улицу. Что ж, наконец-то я приняла решение. История, которую вы хотели услышать, будет написана... Ваше последнее предложение рассказать мою последующую историю в своих письмах к вам — так же спонтанно, как если бы комментировала погоду, — разрешило мою трудность»¹.

Этими словами начинается письмо, написанное известной русской балериной Тамарой Карсавиной в 1958 году Уолтеру Уэлчу. Семью годами ранее, в марте 1951 года, 14-летняя студентка балета Валда Уэлч из Арлингтона, городка недалеко от Бостона, отправилась на просмотр в балет Сэдлера Уэллса. Вскоре после приезда она получила адрес Тамары Карсавиной и уже на следующий день, без предупреждения, позвонила в дверь дома балерины в Хэмпстеде. Через некоторое время она привела познакомиться с Тамарой Платоновной своих родителей, Уолтера и Лилиан Уэлч. Это был единственный визит родителей Валды к Карсавиной, но он стал началом дружбы на всю жизнь, до смерти Карсавиной в 1978 году. Также результатом этой единственной встречи с Тамарой Карсавиной и ее мужем Генри (Бенджи) Брюсом в 1951 году и стала исследуемая нами рукопись Карсавиной.

На протяжении многих лет Уэлчи присылали Карсавиной в подарок предметы, которые было сложно найти в те трудные послевоенные годы в Англии, и вели длительную переписку, в которой Уолтер Уэлч продолжал просить Карсавину рассказать ему побольше о том времени, когда она перестала танцевать. В конце концов она это сделала.

«Я не хочу быть небрежной и должна изложить это настолько четко, насколько смогу. Можете ли вы догадаться, что у меня на уме, или мне следует сделать небольшое признание? Предположим, кто-нибудь, кроме вас, читает все это? Что ж, я бы хотела, чтобы он или она чувствовали мое доверие. Подумать только, что всего одна встреча, да еще и состоявшаяся семь лет назад, переросла в крепкую дружбу между мной и вашей семьей. Я действительно считаю, что достаточно активного мышления, чтобы не нуждаться в напоминании о присутствии другого человека. Вы доказали это, угадав мои проблемы и сделав их своими собственными»².

Стоит отметить, что какие бы изменения Карсавина ни внесла в рукопись позднее, они были утрачены для истории. То, что сохранилось и хранится в Архиве Университета Оклахомы, — это оригинальная версия рукописи, которую она отправила Уолтеру Уэлчу. Однако, как свидетельствует сопроводительное письмо на титульном листе, Тамара Платоновна отправила ее только в сентябре 1959 года. Карсавина писала: «Если у вас хватит терпения прочитать самое длинное письмо, когда-либо написанное мной, — вот оно.

¹ Tamara Karsavina, *Beyond the Ballerina...* P. 14.

² Ibid. P. 111.

Новости устарели, а стиль далек от совершенства. Истинная причина его отправки вам означает мое намерение ответить на ваш дружеский вызов...»¹

Первая глава рукописи посвящена рассказу о встрече с Валдой Уэлч и причинам, побудившим Карсавину написать продолжение воспоминаний. Вспоминая эту первую встречу, Тамара Карсавина пишет: «У задней двери прозвенел звонок. Я ожидала увидеть газовщика. Я ожидала его, так как мы только начинали осваиваться в этом доме и были подавлены его хаотичным состоянием. Вместо этого я увидела ребенка, сплошные глаза и ножки; в капюшоне она могла бы сойти за эльфа, если бы не очень практичные ботинки. Это было в холодный осенний день. Боюсь, я смогла отвести ее только в очень холодную комнату без камина. Первое впечатление Валды обо мне, должно быть, было неоднозначным. Конечно, она ожидала какого-то гламура, пусть и устаревшего. Но там ничего не было. Я подозреваю даже, что она приняла меня за прислугу или за измученную растрепанную уборщицу прямо в процессе уборки, потому что она неоднократно заявляла, что хотела бы видеть мадам К.»².

Вторая глава рукописи посвящена исключительно тому времени, когда Карсавина прибыла в Англию после бегства из России. В ней также описывается семья Деннистоунов, у которой они сначала остановились в Лондоне. Отчетливо чувствуется, с каким удовольствием Карсавина писала о семье и своем вступлении в английскую домашнюю жизнь. Лондон оказался не таким, как она себе представляла, но она признает, что ее предыдущее впечатление о Лондоне сложилось, когда она гастролировала с труппой Дягилева и, по ее словам, была здесь гостем. «Вы тоже склонны придавать английской домашней жизни изрядную живописность: я поняла это по вашему удивлению, когда я рассказала вам, как трудно в наши дни найти адекватную домашнюю прислугу, если таковая вообще есть. Мне всё же удалось ухватить немного тех роскошных дней, о которых вы думаете, — слуги в шелках цвета дак, дворецкие с герцогским видом, повара в ситцевых платьях, с уложенными волосами а-ля Помпадур. Этих дней больше нет. Тем не менее, ваше представление об английской жизни не так далеко от моего, когда в 1919 году, навсегда покинув свою страну, я оказалась среди англичан. Вы должны понимать, что до этого я приезжала в Англию как гость. Театры, отели, вечеринки в большом масштабе — вот и вся сумма моих знаний об этой стране»³.

В третьей главе рукописи Карсавина пишет о воссоединении с Дягилевым после четырех лет разлуки. Она также рассказывает о Леониде Мясине, обсуждает его эволюцию как хореографа и высказывает свое восхищение тем, что видит его в другом свете. Она пишет: «Я, например, не плакала,

¹ Tamara Karsavina, *Beyond the Ballerina...* P. 19.

² Ibid. P. 3.

³ Ibid. P. 7.

когда снова увидела Дягилева спустя несколько лет, но была очень близка к этому. Возможно, я рассказывала вам, как пятнадцатилетняя девочка в строгой школьной форме, сама очень чопорная, почувствовала трепет, впервые увидев его. Приятная внешность и беспечное обаяние — только этим нельзя объяснить впечатление, которое он производил на окружающих; многие признавались, что испытывали неизъяснимые эмоции при первой встрече с ним. Аура великой личности, обещание, которое он давал еще до того, как начинал совершать поступки любого масштаба. Когда позже я начала работать у него, я поняла его величие и прощала его слабости. С обеих сторон росла теплая взаимная привязанность, при этом я испытывала легкий благоговейный трепет»¹.

«Во время нашего пребывания в Лондоне мы встречались почти ежедневно. Прежде всего, он хотел, чтобы я увидела его новые постановки и узнать, что я думаю о Мясине как о хореографе. Я знала Мясина как танцора. Его кажущаяся хрупкость сослужила ему хорошую службу для роли Иосифа в „Легенде об Иосифе“! Он был самым воплощением невинной юности. Должно быть, это было в 1914 году, в наш последний сезон перед началом войны. Теперь это было для меня откровением увидеть, как он исполняет партию святого Георгия в своем балете „Детские сказки“. Откуда взялось героическое качество, серьезность воинствующего архангела? Чувство стиля всегда было для меня увлекательным и интереснейшим исследованием художественного роста. То есть когда это реализуется не в результате тщательного документирования, а в результате проникновения в предмет. Очевидно, что его концепция этой части, должно быть, черпала вдохновение в византийских иконах. Но, если это и было архаичным, это было также убедительно и энергично; это жило на отдаленных высотах иератической (культовой) красоты»².

Вспоминая эти несколько недель, проведенные в Лондоне, она пишет, что они были похожи на медовый месяц дружбы. «Дягилев, нежный по натуре, тоже был суеверен. Теперь я знаю, что он считал меня одной из своих счастливых монет, своим амулетом. Теперь он праздновал и дружбу, и доброе предзнаменование. В труппе все еще оставалось немало моих старых знакомых и много новых артистов. Дягилев водил меня по примерным, говоря одним: „Моя дочь вернулась“, другим: „Это великая Карсавина“. В моих воспоминаниях о том времени есть великая сладость»³.

«Перед нашим отъездом в Танжер, — пишет Карсавина, — Дягилев принес мне брошюру о своем сезоне. Там был длинный список спонсоров и крестик против одного имени „миссис Г. Дж. Брюс“. Он вставил в глаз монокль, чтобы лучше увидеть эффект своего приятного сюрприза. Конечно, я была

¹ Tamara Karsavina, *Beyond the Ballerina...* P. 20.

² Ibid. P. 22.

³ Ibid. P. 27.

польщена или, скорее, тронута его мыслью. По правде говоря, такие амбиции, какие были у меня, исчерпали себя на сцене, и мне было наплевать на высокие ступени социальной лестницы. Тем не менее, я чувствовала определенную гордость за свой статус жены моего мужа»¹.

Четвертую главу рукописи Т. Карсавина посвятила описанию своего первого визита в Клифтон-холл и знакомству с семьей Генри Брюса. У него были некоторые опасения по поводу того, как Карсавину примет семья, и поэтому, после их прибытия в Лондон, он сначала один поехал в Клифтон-холл, чтобы выяснить реакцию своих родителей. Однако опасения были необоснованными, семья искренне приняла ее, а его отец был полностью очарован Карсавиной. Ее описания дома семьи Брюс, Клифтон-холла, и членов семьи Брюс теплые и очень трогательные: «По возвращении, когда я пришла встречать его на вокзале, его первыми словами были: „Моя мама была убита горем, потому что я не взял тебя с собой“. Леди Брюс была глубоко привязана к своему сыну, а он — к ней. Она не хотела, чтобы он страдал от раздвоения привязанностей, эта мысль была для нее невыносима. Бенджи добавил, что его отец сказал: „Приводи свою хозяйку поскорее“. Сказанное, таким образом, как он объяснил мне, означало дружескую прелюдию к будущим отношениям»².

Далее Карсавина пишет: «Леди Брюс встретила нас на вокзале. Очень высокая, породная, все еще удивительно красивая женщина. Она поприветствовала меня по-французски; она говорила на нем бегло, что меня удивило, но, с другой стороны, женщины ее поколения были, как говорится, хорошо образованными. Когда мы проезжали через Ноттингем, я вспомнила, что забыла взять свою зубную щетку. Мы остановились у аптеки, и Бенджи пошел купить мне ее. У щетки была черная щетина: „Это для моих зубов или для ботинок?“ — спросила я. Плохая шутка, но это позабавило мою свекровь. Она все еще смеялась, когда позже пересказала это на английском остальным членам семьи»³.

«Чайный стол был накрыт под колоннадой. За ним сидел сэр Херви Брюс. Бренда, лимонный лабрадор у его ног, два спаниеля и фокстерьер образовали вокруг него кольцо. Он пробормотал то, что, должно быть, было приветствием. Мы остались тет-а-тет на несколько минут. Языковой барьер между нами и его обычная неразговорчивость поначалу создали некоторое напряжение. Тем не менее, была сделана попытка некоторого сближения. По-прежнему без слов, но с видом сопричастности, он распахнул пальто. В каждом из внутренних карманов уютно устроилось по крошечному котенку. Возможно, он заметил, что отчетливая выпуклость на его груди заинтриговала меня»⁴.

¹ Tamara Karsavina, *Beyond the Ballerina...* P. 32.

² Ibid. P. 34.

³ Ibid. P. 35.

⁴ Ibid. P. 36.

Заключительная глава рукописи посвящена исключительно времени, проведенному Карсавиной с Бенджи и Ником в Танжере, на последнем посту Бенджи в качестве члена дипломатического корпуса. Этот период занял всего год (1919), но был одним из счастливых периодов в жизни Тамары Платоновны. Читая об этом в рукописи, можно смутно ощутить то чувство удовольствия, которое она испытывала, находясь в Танжере, и снова, вспоминая об этом. На странице 51 рукописи она написала: «Оглядываясь назад на это время, я понимаю, что это был один из редких периодов в нашей жизни, когда мы делили вместе обязанности и досуг. И мир не стучался в наши двери в неожиданные моменты. Театральная лихорадка, разлука с долгими гастрольями, все это на время затихло...»¹

Рассказывая о днях, проведенных в Танжере, Карсавина вспоминает забавный случай. «На балу, устроенном в честь американского военно-морского флота, один из молодых парней пригласил меня на танец. Он резко остановился в середине фокстрота. „Скажите, Вы когда-нибудь танцевали в своей жизни?“ И с этими словами он повел меня обратно на мое место. Остаток вечера я оставалась дамой без кавалера. Я его не виню: люди балета — неуклюжие бальные танцоры. Я должна признаться, что всегда спотыкалась о ковры, падала на полированных полах и, по словам Бенджи, в обычной жизни была неуклюжей»².

Во время пребывания в Танжере Карсавина получила предложение от Дягилева присоединиться к его летнему сезону в Лондоне, которое она приняла. Вспоминая это событие, Тамара Платоновна пишет: «Мы жили настоящим, и известие о перемирии принесло нам еще большее облегчение. Пока однажды вечером Бенджи не позвонили и не попросили приехать в посольство. Пришла зашифрованная телеграмма, что было весьма необычным случаем в неторопливом течении событий в Танжере. У нас было много предположений и опасений. Меня даже мучил страх, что Бенджи могут отозвать обратно в Россию. Для него это не самое подходящее место. Ему не потребовалось много времени, чтобы разобраться с шифром. Прежде чем отправиться домой, он позвонил, чтобы развеять мое беспокойство: „Сэр Герберт в восторге, телеграмма для тебя“. Он едва мог говорить от смеха. — „Дягилев хочет, чтобы ты присоединилась к его летнему сезону в Лондоне“. Этот инцидент вызвал в посольстве довольно бурную реакцию. Я, конечно, с самого начала знала, что рано или поздно сцена потребует меня, но я отодвинула эту мысль на задний план. Я хотела на время забыть о театре, жить настоящим. И все же мне нужно было держать себя в форме. Каждое утро я тренировалась в большом зале, о котором вам рассказывала. Танцору вдвойне полезно работать в жаркую погоду, руки и

¹ Tamara Karsavina, *Beyond the Ballerina...* P. 51.

² Ibid. P. 60.

ноги становятся такими гибкими. Расскажите об этом молодым танцорам, с которыми вы встречаетесь»¹.

Рукопись заканчивается словами: «Пришло время строить планы на будущее. Я приняла предложение Дягилева. Бенджи решил оставить дипломатическую службу и в качестве первого шага перейти в „резерв министерства“, чтобы осуществить план, который стал ему дорог. Он хотел профессионально заниматься рисованием. Я склонна думать, что он боялся, что наши карьерные интересы могут столкнуться. Но он никогда не говорил мне об этом. К концу нашего пребывания у нас случилось большое горе. Я расскажу вам об этом позже. Теперь я хочу, чтобы это счастливое время оставалось само по себе. Помнить об этом таким образом — это способ благодарности»².

Рукопись заканчивается, но ясно, что Карсавина планировала написать еще. Почему Карсавина не продолжила работу над рукописью, возможно, объясняется ее описанием реакции издателя в письме Уолтеру Уэлчу. Тамара Платоновна писала, что издатели сочли это предложение «некоммерческим и в основном неинтересным для моих читателей»³. Печальное событие, которым заканчивается рукопись, — это смерть отца Бенджи во время его визита к ним в Танжер. Г. Брюс подробнее писал об этом как в «Шелковом флирте», так и в «Тридцати дюжинах лун».

Большая часть книги «Тридцать дюжин лун» посвящена совместной жизни Тамары Карсавиной и Бенджи Брюса. Он заканчивает «Тридцать дюжин лун» описанием жизни Тамары Платоновны на сегодняшний день: «Работа Тамары неоднозначна. Преобладают кухня и очередь, но время от времени ей приходится писать статью, читать лекцию, где-то председательствовать, вещать. Не так давно она выступала с оркестром театра Би-Би-Си в программе о первом большом парижском сезоне Дягилева, когда Карсавина и Нижинский впервые появились в околдованном мире. Мы слышали из нашей кухни запись трансляции. Это я испытывал ностальгию по величию ее прошлого. Но, может быть, я думал поверхностно. Может быть, ее величайший час настал именно сейчас»⁴. Это было написано в 1947 году.

Однако было бы замечательно узнать больше о Тамаре Карсавиной — «после балерины», — когда она стала Тамарой Брюс, из «первых рук». Но, похоже не сохранилось ни одно из писем Уолтера к Карсавиной, и поэтому мы не знаем, какой была его реакция, пытался ли он побудить ее писать еще. Однако будем надеяться, что История когда-нибудь еще откроет нам немало своих страниц.

¹ Tamara Karsavina, *Beyond the Ballerina...* P. 61.

² Ibid. P. 62.

³ Ibid. P. 16.

⁴ Bruce H.J. *Thirty Dozen Moons*. London: Constable and Company, 1949. P. 189.

ЛИТЕРАТУРА

1. Дробышева Е. Э., Русских А. В. Феномен творческого наследия в социогуманитарном дискурсе // Обсерватория культуры. 2024. Т. 21. № 2. С. 116–123.

2. Карсавина Т. П. Театральная улица: Воспоминания / Пер. с англ. И. Э. Балод. М.: Центр-полиграф, 2004. 319 с.

3. Bruce H. J. Thirty Dozen Moons. London: Constable and Company, 1949. 189 p.

4. Call Board — University of Oklahoma. URL: <https://www.yumpu.com/en/document/view/5916241/call-board-university-of-oklahoma> (дата обращения: 18.11.2024).

5. Svetlov V. Tamara Karsavina. London: Beamont, 1922. 149 p.

6. Tamara Karsavina, Beyond the Ballerina. Her unpublished, untitled manuscript about the first years in England / Annotated and with a historical essay by A. L. Phelan; with an introduction by D. B. Turnbaugh. Norman, OK: Quail Creek Editions, 2018. 119 p.

Аннотация

В статье рассматривается малоизвестная рукопись Тамары Платоновны Карсавиной, написанная ею в 1958 году. Данная рукопись является центральной частью книги «Tamara Karsavina, Beyond the Ballerina. Her unpublished, untitled manuscript about the first years in England», вышедшей в Америке в 2018 году. Книга и рукопись раскрывают ранее неизвестные факты из жизни Тамары Карсавиной.

Abstract

The article examines a previously overlooked 1958 manuscript by Tamara Karsavina. This manuscript forms the core of the book *Tamara Karsavina, Beyond the Ballerina. Her unpublished, untitled manuscript about the first years in England*, published in America in 2018. The book and the manuscript reveal previously unknown facts about Tamara Karsavina's life.

- ✓ **Ключевые слова:** Тамара Карсавина, рукопись, мемуары, Русский балет Монте-Карло, Дягилев, творческое наследие.
- ✓ **Keywords:** Tamara Karsavina, manuscript, memoirs, Russian Ballet Monte Carlo, Sergei Diaghilev, creative heritage.

Для цитирования: Русских А. В. Малоизвестная рукопись: Тамара Карсавина о некоторых фактах своей биографии // Временник Зубовского института. 2025. Вып. 2 (49). С. 56–65.

Сюжеты к творческой биографии актрисы-любителя П. И. Мятлевой (с 1792 по 1819)

УДК
792.077

ЛЕЙКИН АНДРЕЙ ОЛЕГОВИЧ

*Аспирант, специалист по работе с научно-технической информацией,
Российский институт истории искусств (Санкт-Петербург, Россия)*

LEYKIN ANDREY O.

*Postgraduate Student, Scientific and Technical Information Specialist,
Russian Institute for the History of the Arts (Saint Petersburg, Russia)*

E-mail: leykina.o@artcenter.ru

В России на протяжении XIX века человека, занимающегося каким-либо видом искусства «не по промыслу, а по склонности, по охоте, для забавы», называли любителем, или дилетантом¹. Как правило, увлекаться искусством и заниматься им не для заработка могла позволить себе лишь небольшая часть дворянства.

Дилетантизм², как распространенное явление в культуре России XIX века, не стал объектом специального исследования. Вследствие этого деятельность дворян-любителей в различных видах искусства, их творческие биографии, их заслуги, роль и значение для отечественной культуры и искусства остаются практически не изученными.

Одна из таких забытых фигур — Прасковья Ивановна Мятлева (урожденная графиня Салтыкова; 1772—1859) — талантливая актриса-любитель и театральная деятель³. Целью настоящей статьи является воссоздание творческой биографии Мятлевой. В задачи статьи входит выявление конкретных источников, содержащих информацию о П. И. Мятлевой, сопоставление найденных фактов, сведение информации в общую хронологию.

Материалами исследования являются немногие сохранившиеся неопубликованные архивные материалы, а также опубликованные источники (мемуары и письма современников, Камер-фурьерские журналы).

¹ *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. Т. 1: А—З. СПб.; М.: Тип. М. О. Вольфа, 1880. С. 448.

² «Дилетантизм (итал.) — занятие каким-нибудь искусством, наукою или просто делом не ради полезности их, не по ремеслу, а единственно из любви к ним. — *Дилетант* (итал.), любит., но не глубокий знат. какого-либо искусства. Сперва это слово применялось к одной только музыке, а потом и к другим искусствам, а также и наукам» (Настольный энциклопедический словарь: В 8 т. Т. 3: Грация—Кальдерон. М.: Изд. товарищества «А. Гранат и Ко», 1895. Стб. 1515).

³ Кратко о ее театральной деятельности упоминает О. Н. Наумов в исследовании, посвященном роду Мятлевых (См.: *Наумов О. Н.* Мятлевы: поколенная роспись. М.: Старая Басманная, 2022. С. 150).

К неопубликованным принадлежат анонимная рукопись «*Journal des Théâtre. Russie. Chapitre VIII. Théâtre de Znamensky*»¹, материалы из собрания Рукописного отдела Пушкинского Дома² и Российского государственного исторического архива.

Придворные любительские спектакли (1792—1796)

Родители Прасковьи Ивановны — графиня Д. П. Салтыкова и граф И. П. Салтыков — были приближенными императрицы Екатерины II и принимали деятельное участие в жизни двора. Три их дочери — Прасковья (старшая), Екатерина и Анна — с начала 1790-х годов нередко появлялись в обществе императрицы среди «придворных девиц». Как правило, они сопровождали графиню Салтыкову и вместе с ней приглашались на различные праздники, балы и спектакли³.

17 октября 1792 года графиня Прасковья Ивановна и ее двоюродная сестра княжна Екатерина Владимировна Голицына были пожалованы во фрейлины⁴. При дворе Екатерины II фрейлины, наряду с кавалерами, знатными персонами, знатными девицами (как называл их камер-фурьер), выступали на сцене в спектаклях. Статус фрейлины открыл для Мятлевой путь на сцену придворного театра. «Она дебютировала в Санкт-Петербурге в присутствии императрицы Екатерины и всего двора в роли Ифигении (в Авлиде)⁵, и добилась успеха, которого заслуживали ее способности»⁶. Точная дата дебюта неизвестна, но, вероятно, он состоялся в конце того же 1792 года.

¹ Рукопись рассказывает об актрисах труппы театра Мятлевой, устроенном ею в усадьбе Знаменка под Петербургом в 1815 году. В источнике кратко характеризуется каждая из актрис, успехи и неудачи на сцене. Подробно представлена творческая биография Мятлевой. Рукопись сохранилась в более поздней копии, оригинал написан около 1816 года. Частичный перевод и комментарии источника см.: Лейкин А. О. Рукопись о театре П. И. Мятлевой в Знаменке: к истории дилетантизма в России конца XVIII — первой половины XIX века // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2024. № 4. С. 130—145.

² Пьески для домашних спектаклей // ИРЛИ РАН (Пушкинский Дом). Ф. 196. Д. 4. Л. 43—48.

³ См.: Камер-фурьерский церемониальный журнал 1791 года. СПб.: Тип. Департамента уделов, 1890. С. 56; Камер-фурьерский церемониальный журнал 1792 года. СПб.: Тип. Департамента уделов, 1892. С. 495.

⁴ Камер-фурьерский церемониальный журнал 1792 года. С. 576.

⁵ «Ифигения в Авлиде» — трагедия в пяти актах Жана Расина (1674).

⁶ О том, что ее дебют состоялся в этой пьесе, сообщает только рукопись «*Journal des Théâtre. Russie. Chapitre VIII. Théâtre de Znamensky*» (См.: Лейкин А. О. Рукопись о театре П. И. Мятлевой в Знаменке... С. 134).

В Камер-фурьерском журнале за 1793 год Мятлева указана среди фрейлин (восьмая в списке), игравших в неназванной французской комедии и балете, поставленных любителями в Эрмитажном театре 9 января¹. Как указал камер-фурьер, эта же группа любителей вскоре выступила еще раз в Эрмитажном театре 13 января в неназванной комедии с балетом².

В четверг вечером, 16 февраля 1794 года, для Екатерины II, многочисленных представителей императорской фамилии и двора («по особливому реще тру знатныя Российския обоего пола персоны и господа означенные Министры») любителями была представлена «французская комедия без последующего при оной балета». Кто именно играл в комедии — не указано. Вероятно, П. И. Мятлева все же приняла участие в постановке, так как она числится среди прочих фрейлин (вторая в списке после графини А. А. Шуваловой), приглашенных после спектакля на бал в Эрмитаже³.

В письме к своей матери от 28 февраля 1794 года Елизавета Алексеевна (супруга будущего императора Александра I) сообщает, что в четверг 23 февраля в Эрмитажном театре она смотрела трагедию Расина «Ифигения в Авлиде», где роль Ифигении исполнила Прасковья Ивановна Мятлева, и небольшую комедию «Сельский экспромт»⁴.

В этот вечер среди зрителей в придворном театре был А. И. Рибопьер. Благодаря его воспоминаниям, можно узнать, что спектакли играли на среднем «эрмитаже» для Екатерины II и избранных зрителей. Другие роли, по воспоминаниям графа, исполнили:

Агамемнон — граф Ю. М. Виельгорский;

Клитемнестра, жена Агамемнона — графиня С. Д. Виельгорская;

Ахилл — граф П. [А.] Шувалов;

Улисс — [И. В.] Тутолмин;

Эрифила — графиня А. А. Шувалова, сестра Петра Андреевича⁵.

Воспоминания современников об этом представлении противоречивы. На следующий день после спектакля Елизавета Алексеевна в письме к ма-

¹ Камер-фурьерский церемониальный журнал 1793 года. СПб.: Тип. Департамента уделов, 1892. С. 46—48.

² Там же. С. 59—60.

³ Камер-фурьерский церемониальный журнал 1794 года. СПб.: Тип. Департамента уделов, 1893. С. 158—162.

⁴ Николай Михайлович, великий князь. Императрица Елисавета Алексеевна, супруга Императора Александра I: В 3 т. СПб.: Экспедиция заготовления гос. бумаг, 1908. Т. 1. С. 136—137. В Камер-фурьерском журнале за февраль 1794 года информация о спектаклях отсутствует.

«L'impromptu de campagne» (название пьесы можно дословно перевести как «Сельский экспромт»). В издании М. И. Попова 1772 года пьеса имеет название «Притворный комедант») — одноактная комедия в стихах Филиппа Пуассона (1733).

⁵ Записки графа Александра Ивановича Рибопьера / Предисл. и прим. А. А. Васильчикова // Русский архив. 1877. Вып. 4. С. 473.

тери поделилась впечатлением: «...спектакль вчера прошел очень хорошо»¹. Граф Рибопьер же в своих воспоминаниях, написанных несколько десятилетий спустя, отметил: «трудно было хуже сыграть трагедию, но я был тогда плохим судьей»².

Если сопоставить список указанных в Камер-фурьерском журнале придворных, принимавших участие в спектакле 9 января 1793 года, и упомянутых графом Рибопьером лиц, участвовавших в постановке «Ифигении...», то можно заключить, что помимо камер-юнкера П. А. Шувалова и кавалера великих князей И. В. Тутолмина вместе с Мятлевой на сцене не раз выступала и А. А. Шувалова (в замужестве княгиня Дитрихштейн).

Игра Мятлевой была удачной, и дебют в Эрмитажном театре стал отправной точкой в ее карьере актрисы-любителя. «Она и по-прежнему очаровывает своей игрой сию августейшую публику по различным случаям»³, — напишет много лет спустя, в 1816 году, анонимный автор статьи о Мятлевой.

15 апреля 1795 года в Таврическом дворце состоялась свадьба камергера Петра Васильевича Мятлева и фрейлины Прасковьи Ивановны Салтыковой (ил. 1) в присутствии Екатерины II и членов императорской фамилии⁴. Елизавета Алексеевна в письме к матери от 17 (28) апреля 1795 года иронично отмечает: «В воскресенье у нас здесь тоже была свадьба: господин Мятлев женился на графине Салтыковой. Ему почти 40 лет, если уже не сорок; ей 24 или 25, она очень дружелюбная, хорошая, но некрасивая: мне кажется, они хорошо сочетаются, потому что оба чрезвычайно худощавы»⁵.

Молодоженов объединяла любовь к театру. В молодости П. В. Мятлев выступал на различных сценах в качестве актера-любителя. К примеру, 27 декабря 1776 года газета «Санктпетербургские ведомости» сообщила, что П. В. Мятлев должен был играть в постановке на сцене театра генерал-прокурора сената А. А. Вяземского для императрицы, наследника и 80 избранных зрителей, но был заменен актером придворного театра Дюге по причине болезни⁶. Мятлев был близок к русским драматургам, в частности к Д. И. Фонвизину, что следует из письма поэта П. А. Вяземского к Мятлеву с просьбой дать сведения о биографии Фонвизина⁷. О театральной просвещенности П. В. Мятлева говорит и факт назначения его в 1783 году лично

¹ Николай Михайлович, великий князь. Императрица Елизавета Алексеевна... Т. 1. С. 136—137.

² Там же.

³ Цит. по: Лейкин А. О. Рукопись о театре П. И. Мятлевой в Знаменке... С. 133.

⁴ Камер-фурьерский церемониальный журнал 1795 года. СПб.: Тип. Департамента уделов, 1894. С. 329—335.

⁵ Николай Михайлович, великий князь. Императрица Елизавета Алексеевна... Т. 1. С. 200.

⁶ Прибавление к № 104 Санктпетербургских ведомостей // Санктпетербургские ведомости. 1776. 27 дек. № 104. С. 21.

⁷ Вяземский П. А. Письмо к Мятлеву о Фонвизине // ИРЛИ РАН. Ф. 196. Д. 31.



Ил. 1. Августин Ритт. Портрет графини Салтыковой к ее свадьбе с господином Мятлевым. 1795. Частное собрание. В ноябре 2018 года портрет выставлялся на аукционе Сотбис как «Portrait of a noblewoman». Атрибутирован Анной Васильевной Кудиной в 2019 году. Мятлева изображена с шифром фрейлины императрицы Екатерины II (вензель «ЕП»)

императрицей Екатериной II директором «Комитета для управления зрелищами и музыкой» — коллегиального органа, призванного реформировать театр и управлять зрелищами в России¹.

Выступления в усадьбе Марфино (1796—1801)

В 1796 году, через год после свадьбы, Мятлевы переезжают в Москву. П. И. Мятлева последний раз была при дворе 10 мая², а П. В. Мятлев — 25 октября 1796 года³, незадолго до смерти императрицы (6 ноября), вскоре после которой, 31 января 1797 года, Мятлев вышел в отставку⁴. Переезд Праско-

¹ Байнова Т. С. Реформы театрального дела 1783 года. Рождение коллегиального органа «Комитета для управления зрелищами и музыкой» и основные направления его деятельности // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2009. № 92. С. 239—244.

² Камер-фурьерский церемониальный журнал 1796 года. СПб.: Тип. Департамента уделов, 1896. С. 372.

³ Там же. С. 718.

⁴ Наумов О. Н. Мятлевы: поколенная роспись. С. 146.

вьи Ивановны совпадает и с назначением в 1797 году ее отца, И. П. Салтыкова, генерал-губернатором Москвы. Здесь она выступала в семейной усадьбе Салтыковых — Марфино.

Усадьба Марфино была приобретена дедом П. И. Мятлевой, Петром Семеновичем Салтыковым, в 1729 году. После его назначения генерал-губернатором Москвы в 1764 году владение было отстроено с размахом¹. 15 июля 1771 года состоялось первое пышное торжество в усадьбе по случаю женитьбы его сына, Ивана Петровича Салтыкова, на графине Дарье Петровне Чернышевой. Считается, что именно этим событием было положено начало многочисленным праздникам в усадьбе, спектаклям и концертам². После смерти П. С. Салтыкова усадьбу наследует его сын, Иван Петрович, при котором наступает наивысший ее расцвет.

В усадьбе были два роговых оркестра по шестьдесят музыкантов в каждом и два театра (один деревянный в регулярном парке и воздушный в «Дарьиной роще»). На сценах театров ставились оперы, спектакли, пасторали, водевили, исполнялись увертюры, органные концерты, отрывки из балетов, а также выступали известные европейские артисты и музыканты, приезжавшие на гастроли в Москву, среди которых были Иоганн Вильгельм Гесслер и «ученица Моцарта — Шульц»³.

Увеселения проходили регулярно, для чего в Марфино постоянно находились «музыканты, певуны, дамы и девицы, взявшие роли»⁴. Театральный и музыкальный репертуары были достаточно разнообразными: комедии Мариво, опера Дж. Паизиелло «Служанка-госпожа», пьесы «Танкред» Вольтера, «Севильский цирюльник» Бомарше и др., увертюры к операм Моцарта, оратория И. Гайдна «Сотворение мира», инструментальные вариации на русские темы, полонезы и т. д.⁵

Некоторая часть музыкальных концертов и театральных постановок были любительскими. Так, поэт и актер-любитель И. М. Долгоруков в «Капище моего сердца...» вспоминает о несостоявшейся постановке «Танкреда» Вольтера, в которой он должен был играть по желанию графини Д. П. Салтыковой⁶. В письме своей жене один из иностранных зрителей отметил: «Каждую неделю у графа Ивана Петровича Салтыкова был концерт, составленный целиком из любителей. Вчера пели почти всю „Ифигению в Тавриде“ Пиччи-

¹ См.: *Квятковская Н. К.* Марфино: Дворцово-парковый ансамбль и история усадьбы: Альбом. М.: Профиздат, 2015. С. 40.

² См.: Там же. С. 47.

³ Там же. С. 71.

⁴ *Вигель Ф. Ф.* Записки / Под. ред. С. Я. Штрайха. М.: Захаров, 2000. С. 46.

⁵ Подробнее репертуар приведен в: *Квятковская Н. К.* Марфино... С. 75—78.

⁶ См.: *Долгоруков И. М.* Капище моего сердца, или Словарь всех тех лиц, с коими я был в разных отношениях в течение моей жизни. М.: Наука, 1997. С. 176.

ни¹; есть очень сильные любители и очень хорошие музыкантши среди женщин; это продолжалось пять часов...»²

Н. М. Карамзин, бывавший в Марфино, сочинил два произведения, посвященные этому месту: приветственную кантату «Хор и куплеты, петые в Марфинской роще друзьями почтенного хозяина»³ и «маленький русский водевиль» под названием «Только для Марфина»⁴. В последнем он сам исполнил главную роль деда П. И. Мятлевой — Петра Семеновича Салтыкова, а другие роли взяли любители: В. Л. Пушкин (дядя А. С. Пушкина), поэт И. И. Дмитриев и пятнадцатилетний Ф. Ф. Вигель, бывавший в усадьбе Марфино и принимавший участие в постановках около 1801 года.

Вигель в своих «Записках» оставил ценные воспоминания о П. И. Мятлевой, ее матери Д. П. Салтыковой, концертах и спектаклях в Марфино: «Великую страсть имела г-жа Мятлева являться на сцене в домашнем театре, разумеется, во французских пьесах. <...> Сюрпризы именинникам были тогда также новостью и принадлежностью одного высшего общества. Большие затеи приготавливались тогда в Марфине к 23 и 24 июня, дням рождения и именин фельдмаршала (И. П. Салтыкова, отца Мятлевой. — А. О.)»⁵. «Затеи» составлялись из друзей и проходили под открытым небом в импровизированном театре — «Дарьиной роще»⁶.

Выступать на сцене могли любители разного уровня мастерства. В своих воспоминаниях Вигель выделяет игру княжны Натальи Хованской, «которая пела и играла как записная артистка», и П. И. Мятлеву, «которая игрой напоминала мадам Вальвиль»⁷. Прочие же любители «показались довольно плохи; особенно же мужчины, с своим нижегородски-французским выговором, совсем не за свое дело взялись»⁸.

С назначением И. П. Салтыкова генерал-губернатором Москвы усадьба Марфино стала парадной резиденцией. Вероятно, теперь театральные поста-

¹ «Ифигения в Тавриде» — опера Никколо Пиччинни (1781). Премьера оперы Глюка на этот же сюжет состоялась на два года раньше.

² Из писем В. Эстергази к жене. Цит. по: *Келдыш Ю. В.* Русская музыка XVIII века. М.: Наука, 1965. С. 102.

³ См. подробнее: *Ливанова Т. Н.* Русская музыкальная культура XVIII века в ее связях с литературой, театром и бытом: В 2 т. М.: Музгиз, 1952. Т. 1. С. 142—143.

⁴ *Вигель Ф. Ф.* Записки. С. 46.

⁵ Там же. С. 45.

⁶ *Квятковская Н. К.* Марфино... С. 75.

⁷ Мадам Вальвиль — актриса петербургской французской труппы. Жихарев о Вальвиль: «Она бесспорно играет хорошо, говорит правильно и читает стихи как нельзя лучше, но уж слишком невзрачна собою, и в игре ее есть что-то угловатое, похожее на игру немецких актрис, представляющих светских женщин» (*Жихарев С. П.* Записки современника / Ред., статьи и коммент. Б. М. Эйхенбаума. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1955. С. 516).

⁸ *Вигель Ф. Ф.* Записки. С. 46.

новки стали уже не личным удовольствием, а своеобразной обязанностью губернатора перед московским обществом.

«Мадам Мятлева играла в присутствии генерал-губернатора маршала графа Салтыкова и всего города...»¹ — сообщает о Мятлевой современник. В своих воспоминаниях художница Виже-Лебрен, которая в это время была в Москве, описала то, что могло подразумеваться под «всем городом»: «Я заметила, что в Санкт-Петербурге высший свет составляет как бы одно семейство, где все кузены и кузины друг другу. В Москве больше жителей, а дворянство куда многочисленнее; высшее общество само по себе составляет почти всю публику»².

Московские спектакли в Марфино для Мятлевой проходили с успехом, здесь она впервые выступила в новом для себя жанре — музыкальной комедии, исполнив роль Мельника в комической опере «Мельник — колдун, обманщик и сват»³ и в комедии Детуша «Притворная Агнесса, или Сельский стихотворец»⁴. Страсть Мятлевой к театральным выступлениям была столь сильной, что, будучи беременной, до последнего момента она выходила на сцену, и во время выступления в «Притворной Агнессе...» у нее начались роды⁵.

Спектакли и концерты в Марфино прекратились вскоре после смерти матери Мятлевой, графини Д. П. Салтыковой, в 1802 году, после чего и сама усадьба пришла в запустение.

Выступления в Европе

В начале XIX века Мятлевы отправляются в путешествие по Европе, посещая Вену, Баден, Флоренцию и Рим. Поездка, как можно судить, проходила с 1806 года⁶ и до 1810 или 1811 года — обострения отношений с Францией.

В Европе Мятлева продолжила выступать на сцене. За ее актерский талант Флоренция, на тот момент столица Великого герцогства Тосканского, сделала ее почетным членом своей академии. Не известно, сколько продли-

¹ Цит. по: Лейкин А. О. Рукопись о театре П. И. Мятлевой в Знаменке... С. 133.

² Воспоминания г-жи Виже-Лебрен о пребывании ее в Петербурге и Москве. 1795—1801 / Пер. с фр. Д. В. Соловьева. СПб.: Искусство—СПБ, 2004. С. 106.

³ «Мельник — колдун, обманщик и сват» — комическая опера в трех действиях по пьесе А. О. Аблесимова на музыку М. М. Соколовского (1779).

⁴ «La fausse Agnes, ou, Le poète campagnard» («Притворная Агнесса, или Сельский стихотворец») — трехактная комедия в прозе Детуша (1727).

⁵ См.: Лейкин А. О. Рукопись о театре П. И. Мятлевой в Знаменке... С. 133.

⁶ См.: О просьбе тайного советника Мятлева о выдаче ему паспорта для выезда за границу // ЦГА Москвы. Ф. 16. Оп. 3. С. 83.

лось пребывание во Флоренции, вероятно, оно было более или менее продолжительным для того, чтобы получить почетное членство академии. Что же это означало для Мятлевой на деле?

Под академией в театральном контексте того времени понималось сообщество полупрофессиональных актеров-флорентийцев, игравших важную роль в театральной жизни и имевших возможность выступать в придворных спектаклях. Академия была коллегиальным и субординированным органом, руководство которым осуществлялось выборными (и ротационными) членами. Академия брала в аренду театр, плата за который была самой большой статьей расходов. Члены академии платили членские взносы, но выживание театра было связано с доходами от азартных игр в игровых залах, примыкавших к театрам¹. Предположительно, Мятлева играла в театре Корсо Тинтори. Во Флоренции в возрасте 7 лет в роли Вирджинии в спектакле по пьесе Луи Поне «Безрассудное пари» дебютировала старшая дочь Прасковьи Ивановны — Екатерина (1800—1821)².

Вероятно, Мятлевы были во Флоренции в 1807 году, а к концу года приехали в Рим, где Мятлева играла в таких классических для того времени французских комедиях, как: «Любовное безумие» (1696) Жана Франсуа Реньяра в ролях Агаты и Лизетты, «Притворная любовь» (1773) Клода Дора, «Индийская девушка» (1764) Николя де Шамфора, «Смешные жеманницы» (1659) Мольера, «Ложная неверность» (1768) Николя Барте. За успех в Риме Мятлеву и ее мужа пожелал удостоить специальной аудиенцией папа Пий VII³.

В Российском государственном историческом архиве сохранился рукописный черновик программы домашних спектаклей Мятлевых от ноября-декабря 1808 года, написанный на французском языке⁴. Из документа следует, что в день предполагалось давать по два спектакля: «Притворная любовь»⁵ и «Сельский экспромт»⁶ (вторник, 15 ноября); «Севильский цирюльник»⁷

¹ Подробнее о флорентийских театральных академиях см.: *Fantappiè F. Accademie teatrali fiorentine nel quartiere di Santa Croce tra Sei e Settecento: tra attori dilettanti, gioco d'azzardo e primi tentativi impresariali // Annali di Storia di Firenze. 2008. № 3. P. 147—193.*

² Подробнее о выступлениях Мятлевой и ее дочери во Флоренции см.: *Лейкин А. О. Рукопись о театре П. И. Мятлевой в Знаменке... С. 137—142.*

³ Об этом эпизоде биографии Мятлевой см.: *Лейкин А. О. Рукопись о театре П. И. Мятлевой в Знаменке... С. 134.*

⁴ Программы домашних спектаклей с участием Мятлевых // РГИА. Ф. 1117. Оп. 1. Д. 336.

⁵ «La feinte par amour» («Притворная любовь») — комедия в трех действиях и стихах Клода-Жозефа Дора (1773).

⁶ «L'impromptu de campagne» («Сельский экспромт») — одноактная комедия в стихах Филиппа Пуассона (1733).

⁷ «Севильский цирюльник, или Тщетная предосторожность» — комедия в четырех действиях Бомарше (1773).

и «Ложная неверность»¹ (понедельник, 28 ноября); «Дюпюи и Дероне»² и «Глухой, или Полный трактир»³ (вторник, 6 декабря).

По записям программы спектаклей 1808 года непонятно, где именно они были представлены. Пьесы Бартэ «Ложная неверность» и Дора «Притворная любовь» упоминаются в другом рукописном источнике, «Journal des Théâtre...», где говорится, что они были исполнены в Риме. Также в программе указаны имена актеров, которые должны были эти роли исполнять.

Перечисленные в черновике программы спектаклей фамилии говорят об интернациональном составе труппы: Мейан (Mielhan), Мюльхаузер (Mulhauser), Шлегель (Schlegel), Кёнигсегг (Königsegg), Ламберт (Lambert), Лоренцо (Laurenzo). Здесь же встречается имя княгини А. А. Дитрихштейн (Dietrichstein), урожденной графини Шуваловой, с которой Мятлева играла в любительских спектаклях на сцене Эрмитажного театра в Петербурге. Речь идет о пьесе «Сельский экспромт» Пуассона, в которой они вместе уже появлялись на придворной сцене более десяти лет назад. Известно, что после развода княгиня Дитрихштейн в 1808 году приехала в Рим, где встретила с папой Римским, что совпадает по времени с приездом в этот город Мятлевой и ее собственной встречей с Пием VII⁴.

Данные из программы о датах и названиях спектаклей, об участии в них княгини Дитрихштейн, информация о ее приезде в Рим — все это дает возможность предположить, что черновик программы спектаклей был составлен для римских выступлений 1808 года

Когда именно Мятлевы покинули Рим, не ясно, однако благодаря воспоминаниям князя И. М. Долгорукова можно узнать, что по пути в Россию из Рима Мятлевы сделали остановку в Киеве, где встретились с поэтом. Воспоминания о Мятлевой для князя неотделимы от театра: «Самое приятнейшее для меня время в нашем взаимном отношении было то, в которое мы с ней играли комедию „La barbier de Séville“; зрелище происходило на театре Волконского; я играл роль Бартоло, а она Розины, славный француз Rivière играл Фигаро. Спектакль был очень хорош и забавен»⁵. После встречи Дол-

¹ «Les fausses infidélités» («Ложная неверность») — одноактная комедия в стихах Николя Бартэ (1768).

² «Dupuis et Desronais» («Дюпюи и Дероне») — комедия в трех действиях и в стихах Шарля Колле (1763).

³ «Le sourd, ou L'auberge pleine» («Глухой, или Полный трактир») — комедия в трех действиях и прозе Дефоржа (1790). Не все персонажи в пьесе Дефоржа совпадают с персонажами из черновика.

⁴ См.: Radimska J. De l'amour perdu vers les «Amours» retrouvés. A propos des écrits privés et littéraires de la comtesse Alexandrine Schouvaloff // Écho des études romanes. 2014. 10 (1). P. 101–120.

⁵ Долгоруков И. М. Капище моего сердца... С. 69.

горуков написал стихотворение «П. И. Мятлевой, в Киеве», где, в частности, отражено возвращение Мятлевых из Рима¹.

Какое-то время после своего возвращения в Россию П. И. Мятлева не выступала на сцене². Через много лет, в 1814 году, Ф. Ф. Вигель встретил Мятлеву в Петербурге: «Страсть ее к домашним театральным представлениям не уменьшилась летами, и в одной из длинных зал салтыковского дома, на большой набережной³, воздвигла она сцену, на которой в эту зиму несколько раз играли французские пиесы. Я учтиво отклонился от участия в сих представлениях, но не мог отказаться от другого, несколько на то похожего»⁴.

По воспоминаниям Вигеля, дабы скрасить тяжелую болезнь ослепшего и парализованного барона А. С. Строганова⁵, Мятлева изобрела новый вид домашнего театра — непубличное художественное чтение: «Когда наступил пост и даже дома нельзя было играть на театре, госпожа Мятлева изобрела для него нового рода спектакль; зрелищем еще менее назвать можно то, что придумано было для слепого. Вокруг большого стола садились родные и знакомые, имея каждый перед собою по экземпляру трагедии или комедии, которую в тот вечер читать собирались; всякий старался голосу своему дать то выражение, которое требовала его роля; бедного слепца это забавляло: он мог почитать себя в театре. Я знал тогда хорошо одну только старую французскую классическую литературу, особенно драматическую ее часть, и любил о том потолковать: это побудило Мятлевых предложить мне доброе дело быть в числе сих чтецов-актеров, и, получив мое согласие, они поспешили предупредить Строгановых о моем посещении»⁶.

Собственный театр (1815—1819)

Вскоре после окончания войны Мятлева меняет свое отношение к театру. Если до этого она в Петербурге организовывала импровизированные, временные домашние сцены и была только актрисой-любителем, то теперь она решила создать некоторое подобие регулярного театра и свою собственную труппу.

В 1815 году в своей усадьбе Знаменка Мятлева создала театр, получивший название «Знаменский», где она стала не только первой актрисой сво-

¹ Долгоруков И. М. Капище моего сердца... С. 123.

² См.: Лейкин А. О. Рукопись о театре П. И. Мятлевой в Знаменке... С. 136.

³ Вероятно, здесь имеется в виду дом Салтыковых на Дворцовой набережной (см.: Иванов А. А. История петербургских особняков. Дома и люди. М.: Цетрполиграф, 2018. С. 39).

⁴ Вигель Ф. Ф. Записки. С. 193.

⁵ Сын двоюродной сестры Д. П. Салтыковой, Н. М. Строгановой (урожденная княжна Белосельская-Белозерская).

⁶ Вигель Ф. Ф. Записки. С. 194.

ей труппы, но и антрепренером. Поводом для подобного начинания могло послужить путешествие по Европе.

Одним из немногих примеров частной труппы, появившейся благодаря аристократу — любителю театра, является труппа Николая Никитича Демидова (1773—1828). Будучи ровесником Прасковьи Ивановны, он с молодости был одержим идеей собственного театра и имел опыт создания крепостной труппы в начале 1790-х годов. В своей статье о роли театра в жизни Демидова А. Б. Костерина-Азарян отметила, что путешествие по Европе в начале XIX века (1800—1805) и последующая дипломатическая служба в Париже и Флоренции коренным образом изменили его отношение к крепостному театру, побудив отказаться от него¹. По всей видимости, как и для Мятлевой, знакомство с практикой частных трупп в Европе оказало на него влияние: в 1816 году он создал в Петербурге свою собственную французскую труппу, состоящую из профессиональных актеров. Труппа выступала в Париже, а затем до самой смерти Демидова — во Флоренции. Отметим, что сам Демидов не был актером-любителем и не брал на себя функции антрепренера. По совпадению в труппе Демидова играла актриса мадам Вальвиль, с которой Вигель сравнивал Мятлеву.

В отличие от труппы Демидова, которая в основе своей состояла из бывших актеров французской труппы Петербурга, труппа Мятлевой частично состояла из любителей — представителей старых дворянских фамилий России, среди которых были Обресковы и Трубецкие. Актеры-любители труппы Мятлевой не имели сценического опыта, и выступления в Знаменском театре для них были дебютами.

Всего в труппе Знаменского театра было предположительно 23 человека. Женская часть труппы состояла из 12 молодых актрис (не считая Мятлевой, которой тогда было 43 года). В основном источнике о театральной деятельности Мятлевой — рукописи «*Journal des Théâtre...*» — фамилии актрис сокращены: M^{me}. de Miat. [П. И. Мятлева], M^{lle}. E. Miat. [Екатерина Петровна Мятлева], M^{lle}. Marie Obres. [Мария Михайловна Обрескова], M^{lle}. Sophie Obres. [Софья Михайловна Обрескова], M^{lle}. Cecile., M^{lle}. Sophie Troub. [Софья Ивановна Трубецкая], M^{lle}. Alexandrine., M^{lle}. Loulou., M^{lle}. Rusiee., M^{lle}. Adèle., M^{lle}. Sophie Miat. [Софья Петровна Мятлева], M^{lle}. Varinka., M^{lle}. Роро. Однако полностью любительской женская часть труппы Мятлевой не была: в нее входили M^{lle}. Роро. — «актриса русского театра»² и, как ее характеризует современница, «хорошенькая французская актриса m^{lle} Adele»³.

¹ Подробнее о театральной деятельности Н. Н. Демидова см.: Костерина-Азарян А. Б. Театр в жизни Николая Никитича Демидова // Демидовский временник: Исторический альманах. Кн. I. Екатеринбург: Демидовский институт, 1994. С. 147—162.

² Цит. по: Лейкин А. О. Рукопись о театре П. И. Мятлевой в Знаменке... С. 139.

³ Цит. по: Каменская М. Ф. Воспоминания / Подгот. текста, сост., вступ. статья и коммент. В. Боковой. М.: Художественная литература, 1991. С. 75).

Мужская часть труппы должна была состоять как минимум из 10 актеров, однако ее описание не сохранилось.

В первый год существования театра (1815–16) разыгрывались пьесы французских драматургов конца XVIII — начала XIX века: Жана де ЛаНуэ, Николя Барте, Жана-Пьера де Флориана, Жозефа Патра, Клода Лора, Пиго-Лебрена, Этьена Виже, Луи Поне, Бенуа-Жозефа Марсолье, Жана-Батиста Дюбуа. Это были одноактные комедии в стихах или прозе, а также одна комическая опера и одна драматическая поговорка. Среди сыгранных пьес — одна русская комедия «Новый Стерн» князя А. А. Шаховского¹.

Несмотря на то что список мужской части артистов театра Мятлевой не сохранился, архивные документы позволяют узнать о некоторых участниках ее спектаклей. Например, в фонде 1117 РГИА сохранилось письмо Сергея Львовича Пушкина (отца поэта Александра Сергеевича), озаглавленное сотрудниками архива «Письмо Сергея Пушкина неустановленному лицу о своих актерских неудачах» (ил. 2). Изучение этого источника позволило установить, что письмо адресовано Прасковье Мятлевой и касается неудачного выступления в ее театре.

Письмо написано на французском языке в стихах и в прозе, аккуратным почерком на листе чуть больше современного формата А4, сложенном пополам. Некоторые места в тексте письма подчеркнуты автором. Бумага имеет водяной знак «А. О. 1819 [1818?]]» с растительным узором. Оно привлекало не так много исследователей (что видно по списку запрашивавших лиц), и его перевод ранее, по всей видимости, не публиковался. Приведем здесь в нашем переводе фрагменты письма в прозе (полный текст приведен в приложении). «Возвратившись в Петербург, я на целый день затворился дома, и, принявшись размышлять обо всем, что случилось у Вас с моей ролью Д'Аранвиля², я не смог удержаться от желания еще раз выразить Вам свои сожаления по этому поводу. <...> Да, мадам, это сущая правда, — я так разбит театральным падением, что думаю, я останусь калекой на всю мою жизнь. — Я думаю, что мне не только придется отказаться играть на сцене, отныне я даже побоялся бы укорять последнего из актеров нашей русской петербургской труппы... и этим многое сказано. Как я жалею о своей прошлой роли Посла, насколько лучше она мне подходила! <...> Верите ли, мадам, я так переживаю, что внес сумятицу в Ваш спектакль, что не осмеливаюсь теперь показаться на улицах Петербурга, чтобы не отвечать на все вопросы, которые мне будут задавать об этом. — Это действительно омрачило мою душу, и уверяю Вас, что это не тщеславие артиста, не самолюбие, а просто сожале-

¹ Подробнее о пьесах театра в Знаменке см.: *Лейкин А. О. Рукопись о театре П. И. Мятлевой в Знаменке...* С. 136–137.

² Речь идет о пьесе «La Femme jalouse» («Ревнивая жена»), комедии в пяти актах и стихах Дефоржа (Пьер-Жан-Батист Шудар) (1785).

Madame ?

De retour à Pétersbourg, je me suis enfoncé pour
toute la première fois, et me mettant à réfléchir à
tout ce qui m'est arrivé chez vous avec mon âme de Diderot,
je n'ai pu résister au désir de vous en témoigner mes regrets
encore une fois.

Où avez-vous le Diderot ?
Ce n'est pas dans quatre mots.
Il est la suite de la ville.
Même on entend le pays.
Vous savez que le Diderot ?
Quand on veut être quelque chose
de ce qui est tout à fait la bête.
On dit, tout de suite à propos.
Vous savez que le Diderot ?
Et j'ai bien aimé Diderot.

J'aurais, je n'en ai pas de regret
Même. Si vous en avez
Si je n'ai pas plus de regret
Vous savez que le Diderot ?

Oui, Madame, il n'est que trop vrai, — Je suis tellement
habitué de ma chère théâtre, que je crois que j'en ai même
attiré toute ma vie. — Je crois, depuis mon mariage,
renouer à jurer de Comédie; mais même je consens de
porter un jugement quelquefois sur la forme des choses
de votre théâtre russe de Pétersbourg, et c'est beaucoup dire.
— Que je regrette mon rôle d'André, combien et me
convenant d'aujourd'hui.

À la gloire de mon théâtre.
De ma page, de mon plan.
De mon homme, de mon conte,
Des choses à je, à je.
Puis, à la gloire de mon théâtre.
Et la suite de la suite.
De la critique et de la poésie.
Je pourrais beaucoup me faire
Sans m'embarrasser de rien.

Comme vous, Madame, que j'ai à cœur de vous
avoir votre spectacle, que je n'ai pas me montrer dans
les rues de Pétersbourg, pour éviter de répondre à toutes
les questions que l'on va me faire à ce sujet. — J'en ai
vraiment du mal dans l'âme, et je vous assure que ce n'est
ni vanité de Comédie, ni amour-propre, c'est simplement
le regret d'avoir fait quelque chose qui paraît si peu
avoir été indigne de moi, ainsi que Monsieur
Mintoff.

Je n'ai pas mon jardin
Malgré cette extrême indolence
Et je me suis mis à l'œuvre.
Monsieur Diderot, en conclusion
Vous savez, j'ai la bête
Et la suite de la suite.
Comme que c'est un indigne
Monsieur Diderot en conclusion
Toutes ces choses sont de bon.

Voilà pourquoi, Madame, je puis dire à tout
monheur de vous avoir écrit, celui de vous en dire.

Je prends la liberté de vous en dire à tout
monheur de vous avoir écrit, celui de vous en dire.

J'ai l'honneur d'être avec le plus profond
respect

Madame ?

S. Pétersbourg
Mai
1819.

Très humble et très
obéissant serviteur
Sergei Pouchkine

1117-1-152

ние о том, что я сделал что-то, что непременно должно было настроить Вас и месье Мятлева против меня»¹. Письмо имеет подпись: «Ваш покорнейший слуга. С. Петербург. Май. 1819. Серж Пушкин».

Представленное письмо содержит ряд фактов, раскрывающихся в контексте. С. Л. Пушкин (1770—1848) в начале XIX века был известным в петербургском светском обществе актером-любителем и поэтом. Из письма следует, что одной из домашних сцен, на которых выступал Пушкин, был театр Мятлевой, судя по письму, широко известный в Петербурге. Оставляя за скобками справедливость слов Пушкина, заметим, что в нем содержится выпад любителя против уровня мастерства профессиональных актеров русской труппы столицы.

Заключение

Собранные материалы относятся к периоду 1792—1819 годов, что обусловило хронологические рамки сюжетов творческой биографии П. И. Мятлевой. Представленные материалы не дают всей полноты информации о ее театральной деятельности и ответа на вопрос, как она разворачивалась после 1819 года.

Из приведенных материалов становится ясно, что публика любительских спектаклей, в которых играла Мятлева до основания собственного театра, была весьма высокопоставленная (императрица и ее двор, московское дворянство, папа Римский). Однако остается неясным, для какого зрителя Мятлева создавала свой театр в Знаменском и можно ли назвать его тем, что много позже Н. Н. Евреинов назвал «Театром для себя»²?

Не так много известно о ее игре и актерских способностях. Помимо Вишнякова и Долгорукова, еще один современник написал о ней так: «Это одна из редких историй сцены — быть хорошим во всех амплуа, с одинаковым успехом играть кокеток, инженю, субреток, благородных матерей, роли главные и роли характерные, а прекрасные память и вкус к костюму, достаточны для поддержания своего дела»³.

Несмотря на множество вопросов, остающихся пока без ответа, собранные материалы дают представление о том, какие пьесы разыгрывались Мятлевой на тех или иных, разных по своему статусу, сценах (в Эрмитажном театре, в домах петербургской аристократии, усадебном подмосковном театре,

¹ Письмо Сергея Пушкина неустановленному лицу о своих актерских неудачах // РГИА. Ф. 1117. Оп. 1. Д. 152.

² Понятие «Театр для себя» Евреинов применяет и для любительского театра (см.: *Евреинов Н. Н. Демон театральности* / Сост., общ. ред. и коммент. А. Ю. Зубкова и В. И. Максимова // Театральная библиотека Сергеева. М.; СПб.: Летний сад, 2002. С. 274).

³ Цит. по: *Лейкин А. О. Рукопись о театре П. И. Мятлевой в Знаменке...* С. 136.

в Вене, Бадене, Флоренции и Риме, в петербургском доме Салтыковых, на сцене собственного театра).

На основе собранных материалов можно выяснить, в каких пьесах играла П. И. Мятлева с 1792 по 1819 год. Основной жанр — французская комедия, единично представлены трагедия «Ифигения в Авлиде» (Эрмитажный театр), комическая опера «Мельник — колдун, обманщик и сват» и русская комедия «Новый Стерн» Шаховского (Знаменский театр).

Помимо репертуара, небезынтересно выявление и творческих связей любителей друг с другом, в частности Мятлевой с представителями рода Пушкиных — Сергеем и Василием Львовичами, которые, как и она, были актерами-любителями и выступали в театрах, принадлежащих ее семье (в усадьбе Марфино — В. Л. Пушкин) или ей лично (С. Л. Пушкин).

Представленные материалы из разных групп источников позволяют составить представление о творческой биографии Прасковьи Ивановны Мятлевой — знатной дамы, искренне посвятившей большую часть своей жизни театру.

Приложение

Письмо Сергея Пушкина неустановленному лицу [П. И. Мятлевой] о своих актерских неудачах. РГИА. Ф. 1117. Оп. 1. Д. 152.

Madame!

De retour à Petersbourg, je me suis enfermé pour toute la journée chez moi, et me mettant à réfléchir à tout ce qui m'est arrivée chez vous avec mon rôle de D'Aranville, je n'ai pû resister au desir de vous en temoigner mes regrets encore une fois.

Vous avez vû le D'Aranville?

Qui ne pût dire quatre mots,

Il est la fable de la ville...

Partout on entend ce propos,

Vous avez vû le D'Aranville?

Quand on veut citer quelques sots

De ceux qui vous gâtent la bile

On dit tout de suite: À propos!

Vous avez vu le D'Aranville?

Ah! je suis loin d'être tranquille

Jamais je n'aurai de repos

hélas! Où trouver un azyle

Où je n'entends plus ces mots

Vous avez vû le D'Aranville?

Oui Madame, il n'est que trop vrai. — Je suis tellement froissé de ma chûte théâtrale, que je crois que j'en resterai estropié toute ma vie. — Je crois devoir non seulement renoncer à jouer la Comédie, mais même je craindrais de porter un jugement quelconque sur le dernier des Acteurs de notre troupe russe de Petersbourg... et c'est beaucoup dire. Que je regrette mon rôle d'Ambassadeur, combien il me convenait davantage!

À la faveur de mon turban
De ma pipe, de mon Caftan,
De mon discours, de mon cortège,
Des Envoyés à peu de frais
Pouvais imiter le manège
Et loin d'appréhender les traits
De la critique et du parterre
Je pouvais bravement me taire
Sans qu'embarrasser de succès.

Croiriez vous, Madame, que j'ai si à coeur d'avoir brouillé votre spectacle, que je n'ose pas me montrer dans les rues de Pétersbourg, pour éviter de répondre à toutes les questions que l'on va me faire à ce sujet. — J'en ai vraiment du noir dans l'ame et je vous assure que ce n'est ni vanité de Comédien, ni amour-propre, c'est simplement le regret d'avoir fait quelque chose, qui necessairement devait vous indisposer contre moi, ainsi que Monsieur Miatleff.

Je n'espere pas mon pardon
Malgré votre extrême indulgence
Et je me dis avec raison:
Mons D'Aranville, en conscience
Vous devez garder le silence
Eh! ce n'est rien vous dira-t-on;
Croyez que ce n'est qu'indulgence
Mons D'Aranville en conscience
Taisez vous enfin tout de bon.

Voilà pourquoi, Madame, de peur d'ajouter un malheur de vous avoir déplû, celui de vous ennuyer, je prends la liberté (assez brusquement peut-être) de vous assurer des sentiments les plus distingués d'estime et de consideration que j'ai voué à toute votre famille.

J'ai l'honneur d'être avec le plus profond respect.
Madame!

St. Petersbourg. Mai. 1819.
Votre très humble et très obeissant serviteur
Serge Pouchkin.

Возвратившись в Петербург, я на целый день затворился дома, и, принявшись размышлять обо всем, что случилось у Вас с моей ролью Д'Аранвиля,

я не смог удержаться от желания еще раз выразить Вам свои сожаления по этому поводу.

Видали ль вы Д'Аранвиля?
Который не мог сказать и четырех слов,
Он притча во языцех,
Повсюду слышны эти пересуды:
Видали ль вы Д'Аранвиля?
Когда хотят вспомнить пару дураков
Из тех, кто раздражает вас,
Сразу говорят: А кстати!
Видали ль вы Д'Аранвиля?
Ах! Как далек я от покоя,
Я никогда не отдохну,
Увы! Но где найти место,
Где больше не услышу этих слов:
Видали ль вы Д'Аранвиля?

Да, мадам, это сущая правда, — я так разбит театральным падением, что думаю, я останусь калекон на всю мою жизнь. — Я думаю, что мне не только придется отказаться играть на сцене, отныне я даже побоялся бы укорять последнего из актеров нашей русской петербургской труппы... и этим многое сказано. Как я жалею о своей прошлой роли Посла, насколько лучше она мне подходила!

Благодаря моему тюбану,
Моей трубке, моему кафтану,
Моим словам, моей свите,
[благодаря] посланникам за небольшую плату
[Я] мог изобразить выезд
И не только не боялся нападков
Критики и публики,
Но и мог смело замолчать,
Не помешав успеху¹.

Верите ли, мадам, я так переживаю, что внес сумятицу в Ваш спектакль, что не осмеливаюсь теперь показаться на улицах Петербурга, чтобы не отвечать на все вопросы, которые мне будут задавать об этом. — Это действительно омрачило мою душу, и уверяю Вас, что это не тщеславие артиста, не самолюбие, а просто сожаление о том, что я сделал что-то, что непременно должно было настроить Вас и месье Мятлева против меня.

Я не надеюсь на свое прощение,
Несмотря на Вашу крайнюю снисходительность,

¹ Точный перевод данных строк затруднителен, так как не совсем ясен контекст, о каких пьесах и ролях (Посла и Д'Аранвиля) говорит Пушкин. Здесь он намекает на то, как исполнял свою предыдущую роль Посла, которая не вызывала насмешек, в отличие от роли Д'Аранвиля.

И я справедливо говорю самому себе:

Месье Д'Аранвиль, по совести,

Вы должны молчать.

Эх! Ничего страшного, — скажут вам;

Считайте это всего лишь снисхождением.

Месье Д'Аранвиль, по совести,

Замолчите же, наконец, в самом деле.

Вот почему, мадам, опасаясь добавить несчастье вызвать Ваше раздражение и наскучить Вам, я осмеливаюсь (быть может, довольно внезапно) заверить Вас в моем бесконечном уважении и почтении, которое я испытываю ко всей Вашей семье.

Имею честь выразить глубочайшее почтение

Мадам!

С. Петербург. Май. 1819.

Ваш покорнейший слуга

Серж Пушкин.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

ИРЛИ РАН — Институт русской литературы Российской академии наук.

РГИА — Российский государственный исторический архив.

ЦГА Москвы — Центральный государственный архив города Москвы.

АРХИВНЫЕ ИСТОЧНИКИ

Вяземский П. А. Письмо к Мятлеву о Фонвизине // ИРЛИ РАН. Ф. 196. Д. 31.

О просьбе тайного советника Мятлева о выдаче ему паспорта для выезда за границу // ЦГА Москвы. Ф. 16. Оп. 3.

Письмо Сергея Пушкина неустановленному лицу о своих актерских неудачах // РГИА. Ф. 1117. Оп. 1. Д. 152.

Программы домашних спектаклей с участием Мятлевых // РГИА. Ф. 1117. Оп. 1. Д. 336.

Пьески для домашних спектаклей // ИРЛИ РАН (Пушкинский Дом). Ф. 196. Д. 4. Л. 43—48.

ЛИТЕРАТУРА

1. Байнова Т. С. Реформы театрального дела 1783 года. Рождение коллегиального органа «Комитета для управления зрелищами и музыкой» и основные направления его деятельности // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2009. № 92. С. 239—244.
2. Вигель Ф. Ф. Записки / Под. ред. С. Я. Штрайха. М.: Захаров, 2000. 327 с.
3. Воспоминания г-жи Виге-Лебрен о пребывании ее в Петербурге и Москве. 1795—1801 / Пер. с фр. Д. В. Соловьева. СПб.: Искусство—СПБ, 2004. 300 с.

4. *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. Т. 1: А—З. СПб.; М.: Тип. М. О. Вольфа, 1880. 812 с.
5. *Долгоруков И. М.* Капище моего сердца, или Словарь всех тех лиц, с коими я был в разных отношениях в течение моей жизни. М.: Наука, 1997. 394 с.
6. *Евреинов Н. Н.* Демон театральности / Сост., общ. ред. и коммент. А. Ю. Зубкова и В. И. Максимова // Театральная библиотека Сергеева. М.; СПб.: Летний сад, 2002. 535 с.
7. *Жихарев С. П.* Записки современника / Ред., статьи и коммент. Б. М. Эйхенбаума. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1955. 836 с.
8. Записки графа Александра Ивановича Рибопьера / Предисл. и прим. А. А. Васильчикова // Русский архив. 1877. Вып. 4. С. 461—506.
9. *Иванов А. А.* История петербургских особняков. Дома и люди. М.: Цетрполиграф, 2018. 920 с.
10. *Каменская М. Ф.* Воспоминания / Подгот. текста, сост., вступ. статья и коммент. В. Бокковой. М.: Художественная литература, 1991. 383 с.
11. Камер-фурьерский церемониальный журнал 1791 года. СПб.: Тип. Департамента уделов, 1890. 815 с.
12. Камер-фурьерский церемониальный журнал 1792 года. СПб.: Тип. Департамента уделов, 1892. 842 с.
13. Камер-фурьерский церемониальный журнал 1793 года. СПб.: Тип. Департамента уделов, 1892. 1079 с.
14. Камер-фурьерский церемониальный журнал 1794 года. СПб.: Тип. Департамента уделов, 1893. 1071 с.
15. Камер-фурьерский церемониальный журнал 1795 года. СПб.: Тип. Департамента уделов, 1894. 1315 с.
16. Камер-фурьерский церемониальный журнал 1796 года. СПб.: Тип. Департамента уделов, 1896. 923 с.
17. *Квятковская Н. К.* Марфино: Дворцово-парковый ансамбль и история усадьбы: Альбом. М.: Профиздат, 2015. 208 с.
18. *Келдыш Ю. В.* Русская музыка XVIII века. М.: Наука, 1965. 464 с.
19. *Костерина-Азарян А. Б.* Театр в жизни Николая Никитича Демидова // Демидовский временник: Исторический альманах. Кн. I. Екатеринбург: Демидовский институт, 1994. С. 147—162.
20. *Лейкин А. О.* Рукопись о театре П. И. Мятлевой в Знаменке: к истории дилетантизма в России конца XVIII — первой половины XIX века // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2024. № 4. С. 130—145.
21. *Ливанова Т. Н.* Русская музыкальная культура XVIII века в ее связях с литературой, театром и бытом: В 2 т. М.: Музгиз, 1952. Т. 1. 536 с.
22. Настольный энциклопедический словарь: В 8 т. Т. 3: Грация—Кальдерон. М.: Изд. товарищества «А. Гранат и Ко», 1895. 680 с.
23. *Наумов О. Н.* Мятлевы: поколенная роспись. М.: Старая Басманная, 2022. 242 с.
24. *Николай Михайлович, великий князь.* Императрица Елисавета Алексеевна, супруга Императора Александра I: В 3 т. СПб.: Экспедиция заготовления гос. бумаг, 1908. Т. 1. 486 с.
25. Прибавление к № 104 Санктпетербургских ведомостей // Санктпетербургские ведомости. 1776. 27 дек. № 104.
26. *Fantappiè F.* Accademie teatrali fiorentine nel quartiere di Santa Croce tra Sei e Settecento: tra attori dilettanti, gioco d'azzardo e primi tentativi impresariali // Annali di Storia di Firenze. 2008. № 3. P. 147—193.
27. *Radimska J.* De l'amour perdu vers les «Amours» retrouvés. A propos des écrits privés et littéraires de la comtesse Alexandrine Schouvaloff // Écho des études romanes. 2014. 10 (1). P. 101—120.

Аннотация

В статье поэтапно воссоздается творческая биография Прасковьи Ивановны Мятлевой (1772—1859) — актрисы-любителя и театрального деятеля, большую часть жизни посвятившей сцене — от придворного театра Екатерины II до собственного — в усадьбе Знаменка. В основу положены неизвестные архивные источники, мемуары, сведения из Камер-фурьерских церемониальных журналов.

Abstract

Praskovya Myatleva (1772—1859) was an amateur actress and entrepreneur who devoted most of her life to the stage, from the court theatre of Catherine II to her own theatre at the Znamenka estate. The article reconstructs actress' creative biography from 1792 to 1819 based on archival sources and published materials.

- ✓ *Ключевые слова:* любительский театр, история театра, любители, придворная культура, дворянская культура.
- ✓ *Keywords:* amateur theatre, history of theatre, amateurs, court culture, noble culture.

Для цитирования: Лейкин А. О. Сюжеты к творческой биографии актрисы-любителя П. И. Мятлевой (с 1792 по 1819) // Временник Zubovskogo instituta. 2025. Вып. 2 (49). С. 66—86.

Пьесы Ф. Сологуба на русской сцене: постановка проблемы. Часть 2¹

ГАЛАНИНА ЮЛИЯ ЕВГЕНЬЕВНА

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

GALANINA YULIA E.

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

E-mail: galanina_julia@mail.ru

Помимо драматических произведений Ф. Сологуба, большое внимание публики привлекал его роман «Мелкий бес» (1905). Слухи о переделках романа для сцены дошли до Сологуба и вызвали его протест².

В 1909 году была опубликована авторская инсценировка романа «Мелкий бес», драма в 5 действиях (шести картинах)³. В предназначенном для сцены произведении «образ Передонова... переосмыслен до неузнаваемости»⁴. Сологуб изменил трактовку Передонова, представленного в романе в образе «садиста, доносчика и убийцы»⁵. В интервью газете «Утро России» он говорил: «Мне хотелось бы, чтобы сцена, *очеловечив* Передонова, вызвала к нему *сочувствие* зрителя. Чтобы каждый зритель, в себе почувствовав хоть частицу передоновщины, сжалился бы над ним и не его одного обвинил в передоновщине... <...> Постановка должна быть ярко-реалистична, с резко обозначенным бытом, постепенно, однако, убывающим к концу, когда уже является фантастический элемент, бредовый»⁶.

Пьеса была поставлена Н. А. Поповым в Киеве в театре «Соловцов» в ноябре 1909 года, а в январе 1910 года — в Москве в театре К. Н. Незлобина (реж. К. А. Марджанов), в 1910 году также прошла в провинции, но сцени-

¹ Окончание. Начало см.: Галанина Ю. Е. Пьесы Ф. Сологуба на русской сцене: постановка проблемы. Часть 1 // Временник Зубовского института. 2025. Вып. 1 (48). С. 89–108.

² См.: Сологуб Ф. Письмо в редакцию // Рампа и жизнь. 1909. № 23. 6 сент.

³ Сологуб Ф. Мелкий бес / Изд. подгот. М. М. Павлова. СПб: Наука, 2004. С. 247–348.

⁴ Ярцев П. «Мелкий бес» у Незлобина // Утро России. 1909. 9 янв. № 76-43. С. 5.

⁵ Павлова М. М. Сологуб // Русские писатели 1800–1917. Т. 5: П—С. М.: Большая советская энциклопедия, 2007. С. 766.

⁶ Е. Я. [Янтарева Е. Я.]. У Ф. Сологуба // Утро России. 1919. 18 янв.

ческая переработка романа не стала таким событием, как его публикация, и вскоре сошла со сцены.

В 1912 году в соавторстве с Чеботаревской Сологубом была написана драма в трех действиях «Мечта-победительница»¹. Это было, безусловно, программное произведение: гимн новому театру, стремившемуся преодолеть отжившие формы, утверждающему торжество искусства над реальностью. Пьеса рассказывала о жизни представителей нового искусства, в ней была представлена борьба двух противоположных начал жизни: мечты и действительности, противостояние которых в пьесе Сологуба оканчивалось победой мечты.

По сюжету Сологуба группа сторонников нового искусства мечтает создать театр, борющийся против устаревших реалистических сценических форм. Это художник-модернист Курганов, актрисы Мария, Лидия и Зоя и драматург Морев, старик, в речах которого отражены взгляды на искусство Сологуба. Им противостоит «честный реалист», мещанин и обыватель Красновский. Пьеса утверждала преобразование жизни, победу мечты и торжество искусства. Реальное зримое преобразование происходит на сцене в танце Лидии. Неловкая в обыденной жизни танцовщица расцветает в танце, создавая творимую красоту на глазах зрителей, подобно Айседоре Дункан.

Пьеса, написанная в реалистической манере (в этом отразилось влияние Чеботаревской), декларировала модернистские принципы искусства: стремление преобразить зрелище в мистерию, вовлечь зрителя в действие, осуществить «единение в таинственном обряде»². Художник Курганов утверждал: «Искусство должно быть всенародным, должно выйти через театр на площадь, на улицу, всех убедить, всех утешить, всем облегчить бремя тусклых, безрадостных будней. Великие судьбы ждут искусство будущего»³.

Идеологом нового искусства в пьесе выступает Морев, мало действующий на сцене и воплощающий мечты Сологуба: «В театре мы хотим не быта, а преобразования быта силою искусства»⁴. Его напутственные слова, обращенные к молодым художникам, заключающие пьесу, напоминают финал «Победы смерти»: «...мечта-победительница будет вести вас от трудов к трудам, и на самые беды набросит она яркоцветное покрывало очарований, и даст вам силы войти в новую, прекрасную жизнь, творимую по воле вашей»⁵.

Личная драма главной героини напоминала классические произведения: «Без вины виноватые» А. Н. Островского, «Нора» Г. Ибсена. Идеалистически настроенная Мария, вынужденная выйти замуж за нелюбимого Крас-

¹ Сологуб Ф. Мечта-победительница // Сологуб Ф. Собрание пьес: В 2 т. СПб.: Навьи чары, 2001. Т. 1. С. 423–477.

² Там же. С. 428.

³ Там же. С. 437.

⁴ Там же. С. 430.

⁵ Там же. С. 477.

новского, противника нового искусства, ведет замкнутую жизнь в «золотой клетке». Однако пьеса заканчивается торжеством новаторского искусства: героиня покидает дом мужа, чтобы воплотить свои мечты об искусстве на сцене театра, созданного ее единомышленниками. В этом произведении Сологуб рисует возможность осуществления мечтаний. Вас. Базилевский, обозреватель московского журнала «Рампа и жизнь», писал: «Автор хотел увлечь зрителей новой, преображенной „чарами искусства“ жизнью»¹.

Премьера постановки состоялась в реформируемом режиссером Б. Неволиным театре «Комедия и драма» на Моховой (дирекция О. Н. Вехтер) в бенефис директрисы 3 февраля 1912 года.

В рецензиях выражалось сожаление, что пьеса известного автора была поставлена театром на задворках в исполнении слабой труппы актеров, привыкших к мелодраматической манере игры. Был отмечен успех танцев, показанных мейерхольдовскими ученицами — А. Ф. Гейнц (Лидия) и О. А. Глебовой-Судейкиной (Зоя), пьесу Сологуба сравнивали с «Жизнью Человека» Л. Андреева: «Г. Неволин самоотверженно изображал „кого-то в сером“ в лице безгласного Морева»².

Отзывы о спектакле были и хвалебными, и издевательскими. В «Биржевых ведомостях» критик S. замечал: «...автор очень тактично обрывает пьесу на том пункте, где на мгновение мечта побеждает и опускает занавес над тем, что будет на другой день после победы»³.

«Мечта-победительница» оказалась неким преддверием к нашумевшей постановке пьесы Сологуба «Заложники жизни» (1910)⁴, осуществленной В. Э. Мейерхольдом в Александринском театре и прошедшей на сценах других театров России.

Премьера пьесы «Заложники жизни» состоялась 6 ноября 1912 года на императорской сцене Петербурга⁵.

Эту пьесу Сологуб, стремясь найти новый подходящий для сцены сюжет на актуальную современную тему, написал осенью 1910 года. С внешней стороны, как и «Мечта-победительница», она напоминала бытовую драму и так же повествовала о расставании с любимым и временном уходе к нелюбимому. Но в отличие от поставленной на Моховой пьесы, в «Заложниках жизни» достоверный реалистический план приобретал особое значение, оказываясь

¹ Базилевский В. Петербургские этюды // Рампа и жизнь. 1912. № 7. 12 февр. С. 13.

² Тамарин Н. Театр «Комедия и драма» // Театр и искусство. 1912. № 7. 12 февр. С. 147—148.

³ S. Новая пьеса Сологуба // Биржевые ведомости. 1912. 31 янв. № 12763.

⁴ Сологуб Ф. Заложники жизни. Драма в пяти действиях // Альманах издательства «Шиповник». Кн. 18. СПб., 1912. С. 1—108; перепечатано: Сологуб Ф. Заложники жизни. Драма в пяти действиях // Сологуб Ф. Собрание пьес: В 2 т. СПб.: Навьи чары, 2001. Т. 2. С. 122—226.

⁵ См.: Галанина Ю. Е. Вокруг «Заложников жизни» // Мейерхольдовский сборник. Вып. 2: Мейерхольд и другие: Документы и материалы / Ред.-сост. О. М. Фельдман. М.: ОГИ, 2000. С. 157—175.

сгущенным до символического звучания. В среду прозаического существования реалистических персонажей Сологуб вводил далекий от действительности, фантастический облик героини, воплощенной Мечты, в образе Лилит. Пьеса «Заложники жизни» стала, наряду с романом «Мелкий бес», самым известным произведением Сологуба, постановки которого были осуществлены не только в столицах, но и во многих городах провинции.

Считая, что насыщенная жизненными реалиями драматическая форма «Заложников жизни» подходит для стилистики МХТ, Сологуб первоначально предложил пьесу Вл. И. Немировичу-Данченко¹.

Однако это произведение было отклонено Художественным театром. Как сообщал Немирович-Данченко автору 26 ноября 1910 года, «несмотря на прекрасные качества» пьесы, ее содержание «не будет принято сочувственно»². Сказывалась несовпадение художественных методов МХТ и Сологуба.

Так же отнеслись к «Заложникам жизни» и в московском театре К. Н. Незлобина, ранее успешно осуществившем постановку «Мелкого беса» и «Победы смерти». Опытный антрепренер Незлобин, озадаченный новаторской формой пьесы, в ноябре 1910 года просил автора «несколько переделать» его произведение³. Успех первых постановок его пьес побудил драматурга отклонить просьбу о внесении изменений в текст драмы, и он отправил режиссеру резкую телеграмму: «Переделок никаких не будет. Прошу пьесу вернуть». Этот ответ особенно отличался от стиля сотрудничества Сологуба с Мейерхольдом, вмешательства которого в текст его пьес писатель принимал с покорностью. В дальнейшем по просьбе театров Сологуб был вынужден вносить поправки в тексты своих пьес, но этот резкий отказ прославил его как неуступчивого защитника своих произведений. Этот категорический ответ стал причиной громкого скандала, раздутого прессой.

В «Заложниках жизни», продолжая тему о разладе мечты и действительности, писатель яркими мазками отразил обыденную жизнь во всей ее грубости, пошлости и дисгармоничности.

Любящие друг друга Катя и Михаил, бунтующие против плена закостенелой, несправедливо устроенной жизни и верящие в свою победу над ней, вынуждены расстаться, считая это расставание временной уступкой реальности, и намерены по прошествии времени соединиться. Катя выходит замуж за «хищника» Сухова, который «все принципиальное осмеивает. А у самого только два принципа — не зевай и угождай сильным мира сего».

¹ Сологуб Ф. Письмо В. И. Немировичу-Данченко. 1910. 16 ноября // Музей МХАТ. Н-Д. № 5753.

² Немирович-Данченко В. И. Письма и телеграммы Ф. Сологубу // РО ИРЛИ. Ф. 289. Оп. 3. Ед. хр. 489. Л. 2; Сологуб Ф. Письмо В. И. Немировичу-Данченко [1910]. 27 ноября // Музей МХАТ. Н-Д. № 5754.

³ Незлобин К. Н. Письма к Ф. Сологубу 1908—1912 гг. // РО ИРЛИ. Ф. 289. Оп. 3. Ед. хр. 484. Л. 11—12.

В жизнь Михаила входит художница Лилечка Лунагорская (ее имя Лилит связывает ее с первой женой Адама, отвергнутой им), неземное существо, образ «лунной сказки», странной, нездешней, неземной, почти бесплотной, кажущейся безумной в мире расчета и выгоды. Сценическое воплощение этой героини крайне волновало Сологуба. Он облек эту символическую роль животрепещущей плотью, наделил реальными, бытовыми чертами (Лилит — художница, рисует портреты и пейзажи, свои переживания выражает в танце, ведет прозаические разговоры о «денежках» и «кабачках»). По мысли автора, Лилит помогает творческим подвигом с помощью мечты и искусства преодолеть тяготы жизни, забыть и победить грубое бытие. Но в отношениях Кати и Михаила процветает расчет, компромисс и безнравственность. Их бунт против плена закостенелой, несправедливо устроенной жизни оказался игрой по ее же правилам, нарушением долга верности, изменой любимому, замужеством по расчету. Их встреча спустя восемь лет после расставания не похожа на ожидаемую ими победу над жизнью. Михаил, строитель мостов (то есть творец), стал «господином жизни». Оставаясь женой Сухова, Катя становится любовницей Михаила, уходя от мужа, покидает своих детей, которые напоминают механических заведенных кукол, воспитанных по правилам этой жизни.

У символиста Сологуба реализм, преувеличенный до грани возможного, оборачивался его отрицанием. Обыденная жизнь принимала черты ирреального, призрачного. Об этом превращении реального в символическое Сологуб в 1910 году писал в связи со своей драмой: «Она изображает быт, доведенный до крайности и потому впавший в свою противоположность, в безумие, ужас, безобразие, кошмар»¹. В «Заложниках жизни» преувеличенность деталей быта доходит до предельной степени, теряет связь с окружающим миром и обретает черты иной, inferнальной реальности. Наиболее ярко переход в инобытие отразился в созданном Сологубом портрете бонны, воспитывающей детей Кати. «Лицо у бонны длинное, сухое, желтое, постное, но сладкое. Глаза рыбы, с застывшим выражением тупого любопытства. Уши торчат. Нос длинный и острый. <...> На плоском лбу совершенно явственно написано: сплетница. И даже все боннино платье шумит сплетнею»². И далее: «На ее лице — жадное любопытство, от которого нос ее кажется длиннее, острее и желтее обычного; он, точно из крашеного свинца, тяжелый, и тянет ее голову вперед. Глаза моргают часто. В руках, странно сжатых, колышется ридикюльчик, — и, кажется, что там колышется грязненькая сплетнишка»³.

¹ Марк. [Осендовский А. М.]. У Федора Сологуба: Автор о своей пьесе «Мелкий бес». О Новом театре. Новые замыслы драматурга и беллетриста // Биржевые ведомости (веч. вып.). 1910. 10 марта. № 11606. С. 3—4.

² Сологуб Ф. Заложники жизни. Драма в пяти действиях // Сологуб Ф. Собрание пьес. Т. 2. С. 211.

³ Там же. С. 222.

Финал драмы трагичен: Лилит покидает Михаила, предоставляя Кате снова соединиться с ним. Но пьеса Сологуба заканчивалась апофеозом мечты: уходил в сторону занавес и открывался «обширный высокий белый зал», на залитой светом высокой лестнице вознесенная над реальностью Лилит произносила свои заключительные слова: «Устала я, устала смертельно. Многие века прошли надо мною, — ко мне зову я человека, — и, свершив подвиг мой, ухожу. И все не увенчана Дульцинея, и путь мой далек передо мною»¹.

Мейерхольд был, безусловно, близок к Сологубу: фантазмагоричность обыденного открылась ему давно и была связана с понятием «гротеск», принципы которого режиссер начал разрабатывать в 1910—1912 годах². В статье «Балаган», написанной летом 1912 года, когда он обдумывал постановку «Заложников жизни», Мейерхольд утверждал: «Гротеску дано по-иному подойти к быту. Гротеск углубляет быт до той грани, когда он перестает являть собою только натуральное. В жизни, кроме того, что мы видим, есть еще громадная область неразгаданного. <...> Основное в гротеске это — постоянное стремление вывести зрителя из одного только что постигнутого им плана в другой, который зритель никак не ожидал»³.

В противоположность убеждению Мейерхольда театральная пресса привычно писала о реалистическом плане пьесы, считая его главным в постановке и не сумев разгадать своеобразия изображенного писателем быта.

Боготворивший творчество А. Дункан, в котором видел «чудо преображения обычной плоти» в Красоту⁴, Сологуб ввел в пьесу танец Лилит, утверждающий связь ее земной жизни с космической гармонией, с идеальным миром. Однако именно сценическое воплощение этого эпизода вызвало недовольство Сологуба. Задуманный автором ее прощальный, наполненный грустью медленный танец под звуки «Лунной сонаты» Бетховена Мейерхольд заменил вакхической «бешеной пляской», «вихрем» движений под музыку В. Г. Каратыгина, написанную специально для спектакля. Этот эпизод режиссер построил как напоминающий вставной номер бытовой урок танцев, предполагая ввести в спектакль пианистку, переговаривающуюся с Лилит. Такое постановочное решение совершенно не соответствовало замыслу Сологуба и вызвало его крайнее раздражение.

¹ Сологуб Ф. Заложники жизни. Драма в пяти действиях // Сологуб Ф. Собрание пьес. Т. 2. С. 226.

² См.: Рудницкий К. Л. Русское режиссерское искусство 1908—1917. М.: Наука, 1990. С. 143—144; Волков Н. Мейерхольд. Т. 2: 1908—1917. М.; Л.: Academia, 1929. С. 236—238; Галаннина Ю. Е. К истории петербургского «Дома интермедий» (по неизданной переписке А. А. Голубева и Е. М. Мунт) // На рубеже двух столетий: Сборник в честь 60-летия Александра Васильевича Лаврова. М.: Новое литературное обозрение, 2009. С. 98.

³ Мейерхольд В. Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы: В 2 т. Ч. 1: 1891—1917. М.: Искусство, 1968. С. 226—227.

⁴ Сологуб Ф. Мечта Дон-Кихота (Айседора Дункан) // Золотое руно. 1908. № 1. С. 79.

Также в спектакле Мейерхольда задуманный Сологубом финал сменила лишенная торжественного пафоса картина: Лилит, проходя вглубь сцены, приподнимала край занавеса, за которым открывался пейзаж, символизирующий ее дальнейший путь; лицо ее освещалось «кругом серебряного света», и она произносила свои печальные заключительные слова¹.

Однако, несмотря на «самовольство» постановщика, Сологуб был вынужден принять эту сценическую интерпретацию пьесы² для того, чтобы «Заложники жизни» увидели свет рампы.

Тем не менее постановка достигла своей цели — ей удалось пробудить в душах зрителей дремавшие благородные чувства, поставить перед обществом острые вопросы. Ведущий театральный критик начала XX века А. Кугель писал о главном достижении постановки: «...важно, что нейтральная публика почувствовала силу и обаяние Сологуба, и не разбираясь в тонкостях литературных направлений, прощая ошибки и слабости, поддавалась чарам поэта»³.

«Заложники жизни» доказали возможность постановки модернистской пьесы на престижной императорской русской сцене и явились серьезным признанием драматического таланта Сологуба.

Постановка имела большую прессу и широко обсуждалась в обществе. А. А. Блок писал о «Заложниках жизни» в дневнике: «...Сологуб изменил самому себе, запутался в собственной биографии. Та, которая здесь зовется Мечтой и Лилит, — в лучшие времена была для Сологуба смертью-утешительницей, и все было тогда для него — верно и стройно. Та же, которая здесь полу-милая (так у А. А. Блока. — Ю. Г.) жизнь, — была прежде „бабищей дебелий и безобразной“⁴. Женившись и обрившись, Сологуб разучился по-сологубовски любить Смерть и ненавидеть Жизнь»⁵. Этим знаменитым пассажем Блок резко, но точно определил значение творческого содружества Сологуба с Чеботаревской. О том, что Чеботаревская перекроила «по-ненужному» жизнь Сологуба, и «дух отлетел от него», писала Н. А. Тэффи⁶.

¹ См.: *Ярцев П.* Александринский театр. О представлении «Заложников жизни» // Речь. 1912. 8 (21) нояб. № 307. С. 6; *Гуревич Л.* Петербургские театры. Драма Федора Сологуба // Русские ведомости. 1912. 10 нояб. № 260. С. 2.

² См. заявление Сологуба накануне премьеры: «...я лично очень доволен постановкой» (Д. На генеральной репетиции «Заложников жизни» в Александринском театре // Биржевые ведомости (веч. вып.). 1912. 5 нояб. № 13232. С. 6).

³ *Ното novus [Кугель А. Р.]*. Заметки // Театр и искусство. 1912. № 46. 11 нояб. С. 903.

⁴ См. сказочку Сологуба «Плененная смерть» (*Сологуб Ф.* Книга сказок. М.: Гриф, 1905).

⁵ *Блок А. А.* Собрание сочинений: В 8 т. Т. 7: Автобиография. 1915. Дневники. 1901—1921. М.; Л.: Гослитиздат, 1963. С. 185.

⁶ *Тэффи Н. А.* Федор Сологуб // *Сологуб Ф.* Собрание сочинений: В 6 т. Т. 6: Заклинательница змей: Роман. Рассказы. Статья. Эссе. Заметки. Воспоминания современников / Сост., примеч. Т. Ф. Прокопова. М.: Интелвак; Вакууммашприбор, 2002. С. 472, 474.

Директор императорских театров В. А. Теляковский в 1915 году замечал: «Оказывается, что пьесы последние Сологуба стали оттого плохи, что их пишет не он, а его жена Чеботаревская, которая, говорят, даже за него подписывает бумаги»¹. Хотя ранее, в начале 1914 года, Теляковский писал о пьесе Сологуба, созданной в соавторстве с Чеботаревской: «Прочел пьесу Сологуба „Любовь над безднами“². В общем пьеса интересная и недурно написанная»³.

В этой пьесе сологубовская тема противостояния мечты и действительности дополнилась темой «круговой ответственности людей».

В газетном интервью Сологуб объяснял, что пьеса рассматривалась авторами как продолжение «Заложников жизни», но если в ней измена допускалась, здесь же измена приводит человека к смерти⁴.

Пьесой интересовался Мейерхольд и торопил Сологуба с ее окончанием. Но постановка этой пьесы не была осуществлена.

«Конкретизацией мечты о преображении жизни»⁵ становится Первая мировая война, изменившая жизнь Сологуба и его жены, пробудившая их общественную активность. Писатель видел в войне стимул для разрешения проблем политической и нравственной жизни, для духовного возрождения русского общества. В годы войны Сологубом написано большое количество патриотических произведений, отражающих события реальной жизни. Одновременно из его драматургии ушли любимые символистские темы.

Тем не менее три пьесы Сологуба, написанные на темы войны, не получили широкой известности и не были поставлены крупными театрами.

«Проводы», драматический этюд в одном действии⁶, «из эстонской жизни» был переделан из рассказа Сологуба «Правда сердца». Написано летом во время отдыха в Эстонии, где автор находился во время отправки запасных, чему и посвящена пьеса. Она была передана в ревельский театр «Эстония», где должна была быть исполнена на Патриотическом вечере 21 октября 1914 года. По неподтвержденным сведениям, постановка пьесы Соло-

¹ Теляковский В. А. Дневники Директора Императорских театров 1913–1917. Санкт-Петербург. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2017. С. 418.

² Сологуб Ф. Любовь над безднами. Драма в четырех действиях // Литературно-художественный альманах издательства «Шиповник». Кн. 22. СПб., 1914. С. 155–224.

³ Теляковский В. А. Дневники Директора Императорских театров 1913–1917. С. 100. См. также с. 102.

⁴ «Любовь над безднами» (Новая пьеса Федора Сологуба). [Беседа с Ф. Сологубом] // Сибирская жизнь. Томск. 1913. 4 окт. № 215. С. 5.

⁵ Герасимов Ю. К. Драматургия символизма // История русской драматургии: Вторая половина XIX – начало XX века до 1917 г. Л.: Наука, 1987. С. 592.

⁶ Сологуб Ф. Проводы. Драматический этюд в одном действии. СПб.: Изд. журнала «Театр и искусство», 1914. Современное переиздание: Сологуб Ф. Проводы // Сологуб Ф. Собрание пьес. Т. 2. С. 300–316.

губа на актуальную военную тему предполагалась в Студии Мейерхольда на Бородинской.

«Венец надежд¹ (Оставшиеся, 1914)», драма в четырех действиях, где Сологуб высказывает веру в воскресение человеческих душ под воздействием общей беды.

Пьеса «Камень, брошенный в воду (Семья Воронцовых)»² (драматические сцены в четырех действиях) была закончена в сентябре 1915 года³ и дозволена к постановке 22 сентября 1915 года. Представлена в том же году в Харьковском театре у Н. Н. Синельникова в бенефис актрисы П. Вульф. В рецензии писали об ошибке бенефициантки, выбравшей «это нескладное, шитое белыми нитками произведение»⁴. Сологуб предлагал пьесу для постановки в Александринский театр и в Московский Художественный театр⁵, но она была отвергнута руководителями этих театров.

В произведении Сологуба речь идет об изменении человеческой жизни под влиянием войны. Действие разворачивается в приволжской усадьбе, куда на лето приезжают две молодые пары. Между героями завязываются сложные отношения, постепенно приближающие их к адюльтеру. Начавшаяся война останавливает это движение по опасному пути, герои обретают смысл жизни. Легкомысленная Римма увлечена своим лазаретом, устраивает спектакли для раненых. Младший сын Воронцовых, выносивший раненых из боя, гибнет на фронте. Современники оценили «Камень, брошенный в воду» негативно. Вероятно, об этом произведении 18 октября 1915 года упоминал в дневнике К. А. Сомов, определивший произведение как «более Настино [Анс. Чеботаревской], чем его, он только ее рекупировал»⁶.

¹ Сологуб Ф. Венец надежд. 1915 // РО ИРЛИ. Ф 289. Оп. 1. Ед. хр. 186.

² Сологуб Ф. Камень, брошенный в воду (Семья Воронцовых) // РО ИРЛИ Ф. 289. Оп. 1. Ед. хр. 194; Сологуб Ф. Камень, брошенный в воду (Семья Воронцовых) // Сологуб Ф. Собрание пьес. Т. 2. С. 317–383.

³ В печати сообщалось о завершении работы Сологуба и Чеботаревской над пьесой «Семья Воронцовых», позднее получившей новое название «Камень, брошенный в воду» (Новая пьеса Ф. К. Сологуба // Биржевые ведомости (веч. вып.). 1915. 23 сент. № 15106. С. 4). Драматические сцены в четырех действиях Сологуба и Чеботаревской «Камень, брошенный в воду (Семья Воронцовых)» были впервые опубликованы в 1915 году в серии изданий журнала «Театр и искусство»; перепечатано: Сологуб Ф. Собрание пьес. Т. 2. С. 317–383.

⁴ Харьков // Театральная газета. М., 1915. 29 нояб. № 48. С. 14.

⁵ См.: Ф. Сологуб и Ан. Н. Чеботаревская. Переписка с В. Э. Мейерхольдом (1906–1927) // Вступ. статья, подгот. текста и коммент. Ю. Е. Галаниной // Федор Сологуб: Разыскания и материалы. М.: Новое литературное обозрение, 2016. С. 373–374.

⁶ Константин Андреевич Сомов: Письма. Дневники. Суждения современников / Сост., вступ. статья и примеч. Ю. Н. Подкопаевой и А. Н. Свешниковой. М.: Искусство, 1979. С. 148. *Рекупировал* — перекраивал (*фр.*).

Постановку пьесы «Любовь и верность» (1916—1917)¹ по повести Шатобриана «Последний из Абенсераг» (1826), как сообщалось в печати², Сологуб предоставил Камерному театру, на сцене которого она не была воплощена.

Сологуб переводил также пьесы Г. Клейста (комедия «Разбитый кувшин», трагедия «Пентезилея» (совместно с Анс. Чеботаревской) и «Кетхен из Гейльбронна, или Испытание огнем»³), Эдуарда Штукена (Стукена, 1865—1927): «Рыцарь Гаван» (1902)⁴ (в 1912 году была намечена к постановке в Русском драматическом театре Рейнеке) и «Лаван» (1903).

Летом 1916 года Сологуб переработал свою повесть «Барышня Лиза», ориентированную на русскую классику («Бедная Лиза» Н. М. Карамзина и «Барышня-крестьянка» А. С. Пушкина), в драму «Узор из роз». Постановка ее состоялась 19 марта 1920 года. Пьеса из эпохи крепостничества, стилизованная в духе сентиментальных повестей начала XIX века, но по сюжету связанная с послереволюционным временем.

Приготовления дочери богатых помещиков Лизы к свадьбе с владельцем соседнего имения Алексеем Львицыным были нарушены из-за отказа Львицына жениться, когда он обнаружил в имении невесты притеснение дворовых и крепостных. Чтобы быть достойной возлюбленного, Лиза меняет свою жизнь, работает в поле с крестьянами, одевается в простое платье и подолгу сидит за пяльцами, вышивая покрывало с узором из роз. Через пять лет Львицын получает от Лизы в подарок вышитое ею покрывало, над которым она трудилась, теряя зрение. Он видит, как изменилась жизнь бывшей помещичьей дочери, и готов на ней жениться.

Переделывая повесть в пьесу, Сологуб усилил социальное звучание произведения. Примитивное построение сюжета (встреча влюбленных, разрыв и соединение в финале) подкреплялось преувеличенной патетикой в напыщенных речах Львицына, обличавшего деспотизм, наивными рассуждениями и жеманной манерностью Лизы, в чем читалась нескрываемая авторская ирония, которая не была понятна новому зрителю:

Л и з а. Скажите, Алексис, за что я так люблю березку? Кажется, нет в ней ничего особенного, а ее вид всегда меня радует, и запах листочков по весне.

¹ Сологуб Ф. Собрание пьес. Т. 2. С. 384—433.

² «Федор Сологуб предоставил московскому Камерному театру право постановки своей новой пьесы „Любовь и верность“. Пьеса эта только что закончена. Она — в шести картинах, в стихах, написана на сюжет одного из романов Шатобриана <„Последний из Абенсераг“>» (Обозрение театров. 1915. 14 нояб. № 2931. С. 13).

³ Клейст Г. Собрание сочинений. Т. 2: Пьесы. 1. Разбитый кувшин. 2. Пентезилея. 3. Кетхен из Гейльбронна, или Испытание огнем / Пер. Ф. Сологуба и А. Н. Чеботаревской. Пб.; М.: Госиздат, 1923. См.: Неизданный Федор Сологуб / Под ред. М. М. Павловой и А. В. Лаврова. М.: НЛЮ, 1997. С. 348.

⁴ Стукен Э. Гаван. Мистерия. Пер. Ф. Сологуба и А. Чеботаревской // Русская мысль. 1912. № 11. С. 1—48. Ранее была поставлена М. Рейнгартдом в Берлине в театре Kammerspiele.

Ль в и ц ы н. Береза мила нашему сердцу потому, что это — наше национальное северное растение, к которому привыкли мы с детства! Как жители пышного юга веселят его гордые пальмы, так нас веселит наша скромная родная березка¹.

Сологуб сознательно, с расчетом на непонимание, демонстративно вводит в реплики своих героев чужие тексты, не знакомые новой аудитории. Так, услышав о жестоком отношении господ к своим дворовым, он пересказывает текст пушкинской «Деревни»:

Ль в и ц ы н (*выпустив из своих рук Лизину руку и подняв глаза к небу*). О, бесчеловечное обращение! Доколе ты, Господи, терпишь это унижение образа и подобия Твоего в рабском зраке? Увидим ли мы народ освобожденный и рабство падшее? Просвещенная свобода, взойдет ли над отечеством нашим твоя прекрасная заря?²

Насыщая свое произведение многочисленными литературными реминисценциями, Сологуб утверждал связь с русской гуманистической классической литературой. Подтекст драмы, подчеркнуто преувеличенно пародирующий пафос социального обличения, был скрыт. В 1918 году на основе этих вариантов сюжета Сологубом был написан киносценарий «Барышня Лиза».

Пьеса в 1916 году была передана автором в МХТ В. И. Немировичу-Данченко. К работе над ней театр приступил в начале сезона 1917/18 года, когда жизнь в России претерпела радикальные изменения. Возможно, в МХТ наиболее чутко понимал пьесу Сологуба В. И. Немирович-Данченко. Вероятно, именно понимание глубинного смысла пьесы Сологуба отразилось в предпринятой Немировичем-Данченко в 1927 году переработке пьесы в киносценарий для Голливуда.

Как следует из писем Мейерхольда, в августе 1916 года он просил Сологуба прислать пьесу для постановки в Александринском театре. В декабре того же года Сологуб познакомил с текстом драмы директора императорских театров В. А. Теляковского и получил его согласие на постановку пьесы в будущем сезоне. Но в Александринском театре этот спектакль не был осуществлен.

Постановка пьесы Сологуба откладывалась и, как сообщал писателю режиссер и руководитель Второй студии МХТ В. В. Лужский, «К. С. <Станиславский> и Вл. Ив. <Немирович-Данченко> даже поспорили... из-за того, дойдет ли пьеса» и решили «поручить ее... одной из Студий»: «пускай мо-

¹ Сологуб Ф. Собрание пьес. Т. 2. С. 456.

² Там же. С. 473.

лодежь сама прочтает и решит, и тогда ставит. Кажется, в 1 Студии к пьесе отнеслись холодно, а в 2 Студии пьесой очень загорелись»¹.

Вторая студия Художественного театра из всех дочерних ответвлений МХТ наиболее преданно следовала его традициям². Из учеников Студии, влившейся в театр в 1924 году, сформировался замечательный коллектив актеров второго поколения Художественного театра, составивших его славу. По воспоминаниям сына Лужского, актера Е. В. Калужского³, о пьесе Сологуба в Студии впервые узнали осенью 1917 года. «Узор из роз» показался произведением, подходящим для Второй студии: его герои были близки по возрасту 17–19-летним студийцам, и их не смущало имя драматурга-модерниста, так как первыми работами Студии уже стали постановки пьес З. Гиппиус «Зеленое кольцо» и Л. Андреева «Младость». С пьесой Сологуба, повествующей о давно прошедших временах, дело обстояло значительно сложнее.

Осенью 1918 года режиссер Второй студии В. В. Лужский начал работу над пьесой. По свидетельству Е. В. Калужского, «на репетициях очень много обращалось внимания на стиль эпохи, ее язык, манеры и проч. Режиссер старался уловить и передать особый сологубовский стиль»⁴.

Перед Пасхой 1919 года три картины пьесы были показаны руководству театра и имели успех. Но затем репетиции были прерваны из-за слуха о том, что работу над произведением Сологуба начала одна из кинематографических фирм. После переговоров с Сологубом работы над киноверсией были отложены до показа спектакля Студии, но так и не были закончены впоследствии.

В начале марта 1920 года студийная постановка была показана Немировичу-Данченко, который, проведя несколько репетиций, признал спектакль готовым. Премьера состоялась 19 марта 1920 года⁵.

¹ Лужский В. В. Письма к Ф. К. Сологубу. 1919 июня 22 — 1920 декабря 21 // РО ИРЛИ. Ф. 289. Оп. 3. № 424. Л. 2.

² См.: Иванова М. С. Уроки Второй студии // Театр. 1972. № 1. С. 109; Миронова В. М. Пути студийной режиссуры // Студийные течения в советской режиссуре 1920–1930-х годов: Сборник научных трудов / Ред.-сост. В. М. Миронова; отв. ред. Д. И. Золотницкий. Л.: ЛГИТМиК, 1983. С. 15.

³ Евгений Васильевич Калужский (1896–1966) — актер, заведующий труппой Второй студии и репертуарной конторой МХТ. Сын В. В. Лужского. С 1915 года учился в Школе драматического мастерства «трех Николаев». Исполнитель главной роли в постановке пьесы Сологуба «Узор из роз». В Художественном театре с 1916 по 1952 год (в основном исполнял эпизодические роли).

⁴ Цит. по: Виноградская И. Н. Вторая студия Московского Художественного театра // Советский театр: Документы и материалы: Русский советский театр 1917–1921 / Отв. ред. А. З. Юфит. Л.: Искусство, 1968. С. 389.

⁵ Галанина Ю. Е. Пьеса Ф. Сологуба «Узор из роз» и Московский художественный театр // Федор Сологуб: Биография, творчество, интерпретации: Материалы IV Международной научной конференции / Сост. М. М. Павловой. СПб.: Коста, 2010. С. 17–38.

Однако пьеса рождала некое подозрение у руководящих инстанций, казалась излишне либеральной, связанной с отошедшим в прошлое временем. Со страниц театральной прессы раздавались весьма грозные окрики, ставившие под вопрос не только постановку спектакля, но и существование самой Студии. В статье «Ядовитые ароматы» рецензент «Правды» А. Сергеев 5 марта 1921 года заявлял, что Вторая студия «прекрасно показывает зрителю буржуазный быт», «актеры великолепно изображают и общество за чайным столом, и даму в истерике» (имелось в виду, прежде всего, «Зеленое кольцо»), и подчеркивал, что среди зрителей здесь «нету рабочих масс: совсем не видно типичной фабрично-заводской публики»¹.

В начале 1922 года обозреватель еженедельника «Зрелища», выступавший под хлестким псевдонимом «Гранатчик», обрушился на деятельность Второй студии, считая ее спектакли ненужными для современности: «Уже шестой год мармеладная размазня не меньше раза в неделю разыгрывается со всеми штучками МХТ с трогательным натурализмом, с уютиком, прущим со сцены на урчащего и разнеженного зрителя (дома „центральное“ пока не действует)... В этом же жанре засахаренных фруктов идут „Молодость“ (надо: „Младость“. — Ю. Г.) Андреева и засахаренное варенье — „Узор из роз“ Сологуба»².

Но часть критиков увидела в постановке революционное содержание, отражение в русском барстве идей Великой французской революции, «когда под влиянием громовых раскатов Великой французской революции... в России появились первые борцы за свободу (декабристы) и когда в противовес новым стремлениям усилилась до крайности реакция, а с ней выскочили, конечно, и уродливые явления крепостничества...». Автор рецензии признавал, что «пьеса смотрится от начала до конца с неослабевающим интересом», что «со сцены веет новизной и свежестью»³. Спектакль выдержал более двухсот представлений. Последний раз в Москве «Узор из роз» был сыгран 23 марта 1924 года, то есть продержался в Студии почти до времени ее слияния с Художественным театром.

А урок сценического воплощения «Узора из роз», как и постановки пьес З. Гиппиус и Л. Андреева, пригодился в дальнейшем исполнителям знаменитого мхатовского спектакля «Дни Турбиных» (1926), созданного молодежью театра, в значительной степени пришедшей из Второй студии и сыгравшей в нем главные роли (Н. Хмелев — Алексей Турбин, К. Еланская — Елена,

¹ Сергеев А. Ядовитые ароматы // Правда. 1921. 5 марта. № 49. С. 5.

² Гранатчик. В дискуссионном порядке: Pamфлет четвертый — Вторая Студия М. Х. Т. // Зрелища: Еженедельник театра, мюзик-холла, цирка, массового действия, тефизкультга, балана, кино. 1922. № 18 (декабрь-январь). С. 14.

³ Б. п. [Рецензия на спектакль «Узор из роз» 2-й Студии МХТ] Автограф // Музей МХАТ. КС-14379.

М. Яншин — Лариосик, М. Прудкин — Шервинский, Е. Калужский — Студзинский; режиссером был назначен И. Судаков). Оживлявшее спектакли Второй студии лирическое самообнаружение молодежи сказалось — как принцип — в триумфе булгаковского спектакля, где они вновь играли своих сверстников повзрослевшими, захваченными событиями революции.

В этом произведении, пронизанном тонкой иронией, автор пародировал идеализированную жизнь крепостной усадьбы, дискредитируя не только ее, но и связанный с ней более актуальный пафос социального обличения. В ноябре 1916 года Сологуб переслал ее В. Н. Немировичу-Данченко, в декабре этого же года она была принята к постановке в МХТ, которая была осуществлена в 1920 году.

Февральскую революцию Сологуб принял с большим подъемом.

После Октябрьского переворота Сологуб вынужден был довольствоваться периодическими гонорами за публикации статей на злободневные темы, участвовал в литературных вечерах, редактировал переводы в издательстве «Всемирная литература».

В 1918 году был создан Театральный отдел Наркомпроса (ТЕО). Под эгидой ТЕО Наркомпроса вышла из печати любимая пьеса Мейерхольда — сологубовский «Дар мудрых пчел» (Пг., 1918).

Для празднования 11 февраля 1924 года юбилея — 40-летия литературной деятельности Сологуба — не случайно был выбран Александринский театр.

В телеграмме, отосланной юбиляру, Мейерхольд высоко оценил значение творчества писателя:

ЖУТКОЕ ЭХО ПРЕЖНЕЙ РОССИИ ВАШИ КНИГИ ЛУЧШИЙ ХЛЫСТ ОТСТАЛЫМ НА ПУТИ К НОВОМУ БЫТУ СОЛОГУБУ АВТОРУ МЕЛКОГО БЕСА ТЕАТР И МАСТЕРСКИЕ ВСЕВОЛОДА МЕЙЕРХОЛЬДА¹.

История постановок пьес Сологуба, раскрывающая оригинальность и своеобразие драматургии писателя, произведения которого заняли заметное место в русской культуре начала XX века, была отражением художественной жизни России первой трети XX века. Творческий метод Сологуба оказал влияние на формирование новой театральной системы всего XX века.

Важной особенностью нашей эпохи следует признать возрождение интереса к драматическим произведениям Сологуба. Многослойные сочинения Сологуба содержали скрытый подтекст, позволявший наполнять их новым содержанием, вводить иной идеологический строй.

¹ Телеграмма-приветствие Ф. Сологубу по случаю 40-летия его литературной деятельности. 11 февраля 1924 г. // РО ИРЛИ. Ф. 289. Оп. 6. Ед. хр. 159.

Это и стремление уйти от реальности в мир мечты, и механистичность человека нашего времени, и многие отзвуки и темы «Мелкого беса» в современных постановках инсценировок сологубовского романа, и иронизирование над реальностью сегодняшнего дня.

Постановки инсценировок романа Сологуба «Мелкий бес», появившиеся на рубеже XX—XXI веков, требуют осмысления всего творческого пути Сологуба-драматурга. Динамика театральных взглядов и их отражения в драматургии поможет решить важные для сегодняшнего дня вопросы.

Сумасшествие героя романа «Мелкий бес» Ардальона Борисовича Передонова, представленное в период слома эпох, мистифицировалось, превратилось в мифологический сюжет, отражающий в манере гоголевского гиперболизма общую болезнь, проблемы сегодняшнего дня, «физиологию» России.

Необходимо определить, в какой степени эти переработки одного из известнейших романов начала XX века отражают авторский замысел, и, возможно, использовать эти материалы для определения задач современной экранизации классических произведений.

Один из ярчайших режиссеров нашего времени — Роман Виктюк¹ — неоднократно обращался к творчеству Сологуба. Он создавал собственные инсценировки романа и ставил их в 1983, 1989 и 2019 годах. Впервые режиссер поставил «Мелкого беса» в еще советской Эстонии в 1983 году в Русском драматическом театре в Таллине, где спектакль имел «феноменальный» успех. В Москве он осуществил постановку «Мелкого беса» в 1989 году в театре «Современник», главные роли исполняли И. Кваша, С. Векслер, Л. Ахеджакова. По словам Виктюка, в пьесе «другие декорации, другие смыслы, другая эстетика, но проблемы, страхи, низость и подлость — те же. Потому что душа человека не изменилась и, вероятней всего, никогда не изменится»². В 2019 году пьеса по роману Сологуба была поставлена в «Театре Романа Виктюка». В этой постановке главной стала тема уничтожения духовности прогрессом современного технологического века.

В 1999 году Валерий Семеновский³ написал свою инсценировку романа «Мелкий бес» под названием «Учитель словесности».

В 2003 году в МХТ имени А. П. Чехова режиссером Николаем Шейко была поставлена эта пьеса В. Семеновского.

¹ Роман Григорьевич Виктюк (1936—2020) — театральный режиссер, основатель и руководитель «Театра Романа Виктюка» (1991—2020), народный артист Российской Федерации (2009).

² Интервью с Р. Виктюком. Цит. по: Муалим Ф. Мелкий бес. URL: https://www.rara-rara.ru/menu-texts/melkij_bes (дата обращения: 28.05.2025).

³ Валерий Оскарович Семеновский (1952—2024) — театральный критик, историк театра, драматург. Лауреат нескольких театральных премий. Один из создателей журнала «Московский наблюдатель» (1991—1998). В 2000—2004 годах — заместитель художественного руководителя Центра имени Мейерхольда. В 2000—2008 годах — главный редактор журнала «Театр».

15 января 2022 года на Новой сцене Александринского театра в режиссуре Никиты Кобелева пьеса В. Семеновского была представлена под названием «Тварь. Представление в двух действиях по Сологубу»¹.

В постановке отразилась тесная связь с русской литературой, демонстрация чего была ранее представлена в пьесе Сологуба «Узор из роз».

История провинциального учителя гимназии, стремившегося получить должность инспектора, чтобы в конечном итоге вершить судьбы людей и чуть ли не занять место Творца. В пьесе Семеновского текст переполнен цитатами из русской классической литературы. В спектакле сцена уставлена бюстами писателей. Однако культура обесценивается, фигуры персонажей выписаны в карикатурно-гротескных тонах. «Дум высокое стремление» оказывается маской, личиной, закрывающей подлинное обличье зарвавшегося человека. Совершаются неблагоприятные поступки со ссылками на классиков литературы. Пошлость и обыденщина, как и у Сологуба, в пьесе Семеновского торжествует. Мир сошел с ума, душевное помешательство настигло не только Передонова.

В. Семеновский писал в предисловии к своей пьесе: «В XX столетии, с его беспримерными по своим масштабам и последствиям лицемерием и глумлением над людьми, формы нравственного уродства стали столь разнообразны, изощрены, неуязвимы, что передоновщина в своем, так сказать, классическом ужасающем облике по сравнению с ними слишком очевидна, слишком доступна моральному осуждению. Мы, кажется, вообще утратили способность ужасаться чему бы то ни было»².

И еще: «Все будто сговорились вести игру, не знающую пределов, игру без конца и без края. В таких обстоятельствах и расцветает этот уже не мелкий бес, но, как он сам себя именует, „последний русский пист“, помутнившееся сознание которого правит поминки по русской литературе, вооружившись всеми ее мотивами и заветами, чтобы превратить их в абсурдную смесь, в химеру, в ничто... Сообразно опыту нынешнего рубежа веков, он с абсолютной непроницаемостью вбирает в себя, казалось бы, несовместные вещи: и Пушкина цитирует, и в вечность плюет. Причем и то, и другое осуществляется без всякого перехода, на одном дыхании»³.

Режиссер спектакля Н. Кобелев заявлял: «Меня интересует, насколько классика нас действительно защищает и спасает сегодня или она стала лишь орудием для разного рода манипуляций»⁴.

Кроме Семеновского и Виктюка, появлялись и другие инсценировки романа Сологуба.

¹ Семеновский В. Тварь. Представление в двух действиях по Сологубу // Семеновский В. Книга представлений. СПб.: Балтийские сезоны, 2009. С. 11–86.

² Там же. С. 12.

³ Там же. С. 13.

⁴ Театрал. 2022. № 3 (199). С. 129.

В 1995 году по сценарию Георгия Николаева был снят фильм «Мелкий бес» (реж. Николай Досталь¹). Съемки проходили в Вологде. Фильм имел большой резонанс².

26 мая 2001 года — по петербургскому радио прозвучала постановка «Мелкого беса».

20 ноября 2021 года в «Камерном театре» Челябинска состоялась премьера пьесы «„Мелкий Бес“. История одного убийства (по роману Федора Сологуба)». Режиссерская инсценировка Тимура Кулова³.

В 2017 и 2023 годах в Красноярском кукольном театре был поставлен «Мелкий бес». Автор инсценировки и режиссер А. Янушкевич, художник Т. Нерсисян⁴.

Современные художники ищут у Сологуба ответы на стоящие перед ними вопросы, на проблемы сегодняшнего дня. Деятели театра препарируют роман по-своему, и довольно безжалостно. Но иногда в этих «перелицовках» открывается что-то важное и для Сологуба, темы, затронутые современными писателями обнажают скрытый смысл творческих идей Сологуба, лишь намеком, бегло затронутых в его произведениях, которые не могли раскрыться и найти воплощение в текстах начала XX века, их необходимо разгадывать, обращаясь к нравственному опыту всего XX и начала XXI века, выявивших их во всей полноте.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

МХАТ — Московский художественный академический театр.

МХТ — Московский художественный театр.

РГАЛИ — Российский государственный архив литературы и искусства.

РО ИРЛИ — Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН.

ТЕО Наркомпроса — Театральный отдел Наркомпроса.

АРХИВНЫЕ ИСТОЧНИКИ

Лужский В. В. Письма к Ф. К. Сологубу. 1919 июня 22 — 1920 декабря 21 // РО ИРЛИ. Ф. 289. Оп. 3. № 424. Л. 2.

Незлобин К. Н. Письма к Ф. Сологубу 1908—1912 гг. // РО ИРЛИ. Ф. 289. Оп. 3. Ед. хр. 484.

Немирович-Данченко В. И. Письма и телеграммы Ф. Сологубу // РО ИРЛИ. Ф. 289. Оп. 3. Ед. хр. 489.

¹ *Николай Николаевич Досталь* (1946—2023) — кинорежиссер, сценарист и актер. Народный артист Российской Федерации (2008).

² См.: Экран и сцена. 1995. № 24. С. 4, 11; Сеанс. 1995. № 12. С. 28—31; Экран. 1995. № 7. С. 11—13; Арт фонарь. 1995. № 11. С. 2; и др.

³ См.: В Камерном театре Челябинска поселился «Мелкий бес». URL: <https://uralpress.ru/news/kultura/v-kamernom-teatre-chelyabinska-poselilsya-melkiy-bes> (дата обращения: 28.05.2025).

⁴ URL: <https://teatr.kukol24.ru/plays/Melkiy-bes--18/> (дата обращения: 28.05.2025).

РГАЛИ. Ф. 853. Оп 2. Ед. хр. 1493.

Б. п. [Рецензия на спектакль «Узор из роз» 2-й Студии МХТ] Автограф // Музей МХАТ. КС-14379.

Сологуб Ф. Венец надежд. 1915 // РО ИРЛИ. Ф. 289. Оп. 1. Ед. хр. 186.

Сологуб Ф. Камень, брошенный в воду (Семья Воронцовых) // РО ИРЛИ Ф. 289. Оп. 1. Ед. хр. 194.

Сологуб Ф. Письмо В. И. Немировичу-Данченко. 1910. 16 ноября // Музей МХАТ. Н-Д. № 5753.

Сологуб Ф. Письмо В. И. Немировичу-Данченко [1910]. 27 ноября // Музей МХАТ. Н-Д. № 5754.

Телеграмма-приветствие Ф. Сологубу по случаю 40-летия его литературной деятельности. 11 февраля 1924 г. // РО ИРЛИ. Ф. 289. Оп. 6. Ед. хр. 159.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Базилевский В.* Петербургские этюды // Рампа и жизнь. 1912. № 7. 12 февр. С. 13.
2. *Блок А. А.* Собрание сочинений: В 8 т. Т. 7: Автобиография. 1915. Дневники. 1901—1921. М.; Л.: Гослитиздат, 1963. 544 с.
3. *Виноградская И. Н.* Вторая студия Московского Художественного театра // Советский театр: Документы и материалы: Русский советский театр 1917—1921 / Отв. ред. А. З. Юфит. Л.: Искусство, 1968. С. 384—390.
4. *Волков Н.* Мейерхольд. Т. 2: 1908—1917. М.; Л.: Academia, 1929. 492 с.
5. *Галанина Ю. Е.* Вокруг «Заложников жизни» // Мейерхольдовский сборник. Вып. 2: Мейерхольд и другие: Документы и материалы / Ред.-сост. О. М. Фельдман. М.: ОГИ, 2000. С. 157—175.
6. *Галанина Ю. Е.* К истории петербургского «Дома интермедий» (по неизданной переписке А. А. Голубева и Е. М. Мунт) // На рубеже двух столетий: Сборник в честь 60-летия Александра Васильевича Лаврова. М.: Новое литературное обозрение, 2009. С. 94—118.
7. *Галанина Ю. Е.* Пьеса Ф. Сологуба «Узор из роз» и Московский художественный театр // Федор Сологуб: Биография, творчество, интерпретации: Материалы IV Международной научной конференции / Сост. М. М. Павловой. СПб.: Коста, 2010. С. 17—38.
8. *Галанина Ю. Е.* Пьесы Ф. Сологуба на русской сцене: постановка проблемы. Часть 1 // Временник Зубовского института. 2025. Вып. 1 (48). С. 89—108.
9. *Герасимов Ю. К.* Драматургия символизма // История русской драматургии: Вторая половина XIX — начало XX века до 1917 г. Л.: Наука, 1987. С. 551—605.
10. *Гранатчик.* В дискуссионном порядке: Памфлет четвертый — Вторая Студия М. Х. Т. // Зрелища: Еженедельник театра, мюзик-холла, цирка, массового действия, тифизкульты, балагана, кино. 1922. № 18 (декабрь-январь). С. 14.
11. *Гуревич Л.* Петербургские театры. Драма Федора Сологуба // Русские ведомости. 1912. 10 нояб. № 260. С. 2.
12. *Д.* На генеральной репетиции «Заложников жизни» в Александринском театре // Биржевые ведомости (веч. вып.). 1912. 5 нояб. № 13232. С. 6.
13. *Е. Я. [Янтарева Е. Я.]* У Ф. Сологуба // Утро России. 1919. 18 янв.
14. *Иванова М. С.* Уроки Второй студии // Театр. 1972. № 1. С. 109.
15. *Клейст Г.* Собрание сочинений. Т. 2: Пьесы. 1. Разбитый кувшин. 2. Пентесilea. 3. Кетхен из Гейльбронна, или Испытание огнем / Пер. Ф. Сологуба и А. Н. Чеботаревской. Пб.; М.: Госиздат, 1923. 350 с. (Всемирная литература).
16. *Константин Андреевич Сомов:* Письма. Дневники. Суждения современников / Сост., вступ. статья и примеч. Ю. Н. Подкопаевой и А. Н. Свешниковой. М.: Искусство, 1979. 624 с.

17. «Любовь над безднами» (Новая пьеса Федора Сологуба). [Беседа с Ф. Сологубом] // Сибирская жизнь. Томск. 1913. 4 окт. № 215. С. 5.
18. *Марк. [Оссендовский А. М.]*. У Федора Сологуба: Автор о своей пьесе «Мелкий бес». О Новом театре. Новые замыслы драматурга и беллетриста // Биржевые ведомости (веч. вып.). 1910. 10 марта. № 11606. С. 3–4.
19. *Мейерхольд В. Э.* Статьи. Письма. Речи. Беседы: В 2 т. Ч. 1: 1891–1917. М.: Искусство, 1968. 350 с.
20. *Миронова В. М.* Пути студийной режиссуры // Студийные течения в советской режиссуре 1920–1930-х годов: Сборник научных трудов / Ред.-сост. В. М. Миронова; отв. ред. Д. И. Золотницкий. Л.: ЛГИТМиК, 1983. С. 5–26.
21. *Муалим Ф.* Мелкий бес. URL: https://www.rara-rara.ru/menu-texts/melkij_bes (дата обращения: 28.05.2025).
22. Неизданный Федор Сологуб / Под ред. М. М. Павловой и А. В. Лаврова. М.: НЛО, 1997. 575 с.
23. Новая пьеса Ф. К. Сологуба // Биржевые ведомости (веч. вып.). 1915. 23 сент. № 15106. С. 4.
24. Обозрение театров. 1915. 14 нояб. № 2931. С. 13.
25. *Павлова М. М.* Сологуб // Русские писатели 1800–1917. Т. 5: П–С. М.: Большая советская энциклопедия, 2007. С. 764–771.
26. *Рудницкий К. Л.* Русское режиссерское искусство 1908–1917. М.: Наука, 1990. 278 с.
27. *Семеновский В.* Тварь. Представление в двух действиях по Сологубу // Семеновский В. Книга представлений. СПб.: Балтийские сезоны, 2009. С. 11–86.
28. *Сергеев А.* Ядовитые ароматы // Правда. 1921. 5 марта. № 49. С. 5.
29. *Сологуб Ф.* Заложники жизни. Драма в пяти действиях // Альманах издательства «Шиповник». Кн. 18. СПб., 1912. С. 1–108.
30. *Сологуб Ф.* Заложники жизни. Драма в пяти действиях // Сологуб Ф. Собрание пьес: В 2 т. СПб.: Навьи чары, 2001. Т. 2. С. 122–226.
31. *Сологуб Ф.* Камень, брошенный в воду (Семья Воронцовых) // Сологуб Ф. Собрание пьес: В 2 т. СПб.: Навьи чары, 2001. Т. 2. С. 317–383.
32. *Сологуб Ф.* Книга сказок. М.: Гриф, 1905. 88 с.
33. *Сологуб Ф.* Любовь над безднами. Драма в четырех действиях // Литературно-художественный альманах издательства «Шиповник». Кн. 22. СПб., 1914. С. 155–224.
34. *Сологуб Ф.* Мелкий бес / Изд. подгот. М. М. Павлова. СПб.: Наука, 2004. 890 с. (Литературные памятники).
35. *Сологуб Ф.* Мечта Дон-Кихота (Айседора Дункан) // Золотое руно. 1908. № 1. С. 79–80.
36. *Сологуб Ф.* Мечта-победительница // *Сологуб Ф.* Собрание пьес: В 2 т. СПб.: Навьи чары, 2001. Т. 1. С. 423–477.
37. *Сологуб Ф.* Письмо в редакцию // Рампа и жизнь. 1909. № 23. 6 сент.
38. *Сологуб Ф.* Проводы // Сологуб Ф. Собрание пьес: В 2 т. СПб.: Навьи чары, 2001. Т. 2. С. 300–316.
39. *Сологуб Ф.* Проводы. Драматический этюд в одном действии. СПб.: Изд. журнала «Театр и искусство», 1914. 9 с.
40. *Сологуб Ф.* Собрание пьес: В 2 т. СПб.: Навьи чары, 2001. Т. 2. 544 с.
41. *Стукен Э.* Гаван. Мистерия. Пер. Ф. Сологуба и А. Чеботаревской // Русская мысль. 1912. № 11. С. 1–48.
42. *Тамарин Н.* Театр «Комедия и драма» // Театр и искусство. 1912. № 7. 12 февр. С. 147–148.
43. *Теляковский В. А.* Дневники Директора Императорских театров 1913–1917. Санкт-Петербург. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2017. 941 с.
44. *Тэффи Н. А.* Федор Сологуб // *Сологуб Ф.* Собрание сочинений: В 6 т. Т. 6: Заклинательница змей: Роман. Рассказы. Статья. Эссе. Заметки. Воспоминания современников / Сост., примеч. Т. Ф. Прокопова. М.: Интелвак; Вакууммашприбор, 2002. С. 467–483.

45. Ф. Сологуб и Ан. Н. Чеботаревская. Переписка с В. Э. Мейерхольдом (1906–1927) // Вступ. статья, подгот. текста и коммент. Ю. Е. Галаниной // Федор Сологуб: Разыскания и материалы. М.: Новое литературное обозрение, 2016. С. 238–398.
46. Харьков // Театральная газета. М., 1915. 29 нояб. № 48. С. 14.
47. Ярцев П. «Мелкий бес» у Незлобина // Утро России. 1909. 9 янв. № 76-43. С. 5.
48. Ярцев П. Александринский театр. О представлении «Заложников жизни» // Речь. 1912. 8 (21) нояб. № 307. С. 6.
49. *Ното повис* [Кугель А. Р.]. Заметки // Театр и искусство. 1912. № 46. 11 нояб. С. 900–903.
50. С. Новая пьеса Сологуба // Биржевые ведомости. 1912. 31 янв. № 12763.

Аннотация

Статья посвящена сценическому воплощению драматургии Федора Сологуба на русской сцене и выявлению ее художественных особенностей. Во второй части статьи представлен анализ драматических произведений Сологуба, написанных в 1910–1920-е годы. Исследуются особенности восприятия этой драматургии русским театром. Изучаются причины, определившие обращение современных режиссеров к постановкам инсценировок романа Сологуба «Мелкий бес» в 1990–2020-е годы.

Abstract

The article traces the stage embodiment of Fyodor Sologub's dramaturgy on the Russian stage and reveals its artistic distinctiveness. The second part of the study provides an analysis of Sologub's plays written in the 1910s–1920s. The author investigates how Russian theater perceived this dramatic legacy and examines the reasons behind contemporary directors' interest in staging adaptations of Sologub's novel *The Petty Demon* from the 1990s to the 2020s.

- ✓ **Ключевые слова:** Ф. Сологуб, драматургия, Александринский театр, Московский Художественный театр, Н. В. Кобелев, Р. Г. Виктюк.
- ✓ **Keywords:** Fyodor Sologub, dramaturgy, Alexandrinsky Theatre, Moscow Art Theatre, Nikita Kobrelev, Roman Viktyuk.

Для цитирования: Галанина Ю. Е. Пьесы Ф. Сологуба на русской сцене: постановка проблемы. Часть 2 // Временник Зубовского института. 2025. Вып. 2 (49). С. 87–106.

Синтез переводов как способ работы над спектаклем: «Король Лир» Юрия Бутусова в театре «Сатирикон»

СЕРЕНКО АЛЕКСАНДР СЕРГЕЕВИЧ

*Режиссер, преподаватель кафедры
сценической речи, факультет актерского
искусства и режиссуры, Российский государственный
институт сценических искусств (Санкт-Петербург, Россия)*

SERENKO ALEXANDER S.

*Theatre Director, Lecturer of the Stage Speech Department,
Russian State Institute of Performing Arts (Saint-Petersburg, Russia)*

E-mail: aleks.sashas1995@yandex.ru

В 2006 году в репертуаре сразу двух отечественных театров появились спектакли, поставленные по трагедии Уильяма Шекспира «Король Лир». Сначала в петербургском Малом драматическом театре (МДТ) — Театре Европы был выпущен «Король Лир» в постановке Льва Додина. Спустя полгода эта же трагедия появилась и в репертуаре московского театра «Сатирикон» — режиссером спектакля стал Юрий Бутусов.

Любопытно, что литературной основой для этих двух постановок стали совершенно разные переводы. Льву Додину в процессе репетиций «Короля Лира» в МДТ понадобился прозаический подстрочник трагедии, который создала Дина Додина — именно этот текст и стал звучать со сцены сначала в 2006-м, а потом и в 2023 году, когда появилась вторая редакция додинского «Лира».

Юрий Бутусов в «Сатириконе» пошел иным путем: он соединил в одном спектакле переводы, сделанные разными авторами. На сайте театра было сказано, что в работе использованы переводы трагедии Бориса Пастернака, Александра Дружинина и Николая Кетчера. Расшифровка текстовой партитуры спектакля и сопоставление ее с разными переводами «Лира» показали, что основой для бутусовского спектакля стали тексты Пастернака и Дружинина. Прозаический перевод Кетчера в речевой партитуре постановки мной обнаружен не был — полагаю, что он в процессе репетиций был использован в качестве подстрочника, чтобы точнее понять те или иные места пьесы и найти им соответствующий перевод. Кроме того, в работе были использованы еще и переводы Татьяны Щепкиной-Куперник и Осии Сороки, однако фразы из их «Королей Лиров» в спектакле встречаются довольно редко.

Разнообразие подходов к выбору перевода для работы над «Королем Лиром» — не случайность. В XXI веке обращение постановщиков к тому или иному русскому варианту трагедии чаще всего является показательно-концептуальным, ведь выбор текста — это прежде всего выбор языка для собственного авторского высказывания, поиск соответствия современности старой классической пьесы.

Важно и то, что язык перевода пьесы является сильным средством театральной выразительности — быть может, одним из наиболее важных и значимых для спектакля, ведь перевод — это речь со сцены, и именно через нее прежде всего проявляется смысл.

Проза жизни

Бутусовский «Король Лир», ставший на сцене «Сатирикона» долгожителем (спектакль игрался на протяжении 13 лет!), был принят театральной критикой далеко не однозначно. В бурной полемике о премьере можно найти несколько слов о том, что является, как кажется сегодня, интереснейшей частью сатириконовского «Короля Лира», — о кропотливой работе режиссера и актеров над текстом пьесы, о соединении в нем разных русских переводов шекспировской трагедии.

Ирина Корнеева в статье «Подмостки театра абсурда»:

В этой трагедии в «Сатириконе» к единому знаменателю сводилось несколько конфликтующих по сути между собой переводов — Пастернака, Дружинина и Кетчера¹.

Ирина Алпатова в статье «Грехи творцов и детей»:

Бутусов... <...> ...объединяет разноинтонационные переводы Б. Пастернака, Н. Дружинина (полагаю, в статье — опечатка; перевод «Короля Лира» принадлежит не Н. Дружинину, а А. Дружинину — А. С.) и Н. Кетчера да слегка купирует объемнейшие тексты².

Чуть шире о том эффекте, который рождается от соединения переводов, писала **Наталья Казьмина** в своей статье «Лир сделал глупость»:

...Бутусов боится пафоса, поэтому его «Лир» фактурно груб и поначалу кажется вызывающе простым. В нем соединены три перевода — Дружинина, Кетчера и Пастернака, два поэтических и один прозаический, два ранних и один великий, два мало известных и потому звучащих свежо, и один до боли знакомый. Зазора не видно, и понятно, почему они вместе. Красоты стиля у Бутусова предель-

¹ Корнеева И. Подмостки театра абсурда // Российская газета: Столичный выпуск. 2006. 9 окт. № 225 п. С. 6.

² Алпатова И. Грехи творцов и детей: «Король Лир» У. Шекспира. Театр Сатирикон // Культура. 2006. 12–18 окт. № 40 (7550). С. 9.

но спрятаны, романтический Пастернак «слышен» лишь в монологах безумного Лира: безумец имеет право говорить стихами. В остальном этот «Лир» кажется прозой. Прозой жизни. А жизнь груба¹.

Между спектаклями Додина и Бутусова, поставленными в 2006 году, видится своеобразная рифма. Оба спектакля по-своему наполнены «прозой» — человеческих взаимоотношений, кровных обид, подлости и властолюбия. У Додина это ощущение поддерживается специально созданным в процессе репетиций прозаическим переводом. Бутусов же интуитивно ищет другой путь: он неожиданно соединяет между собой стихотворные переводы разных авторов и разных эпох, стремясь обнаружить в них необходимые для спектакля оттенки смысла, быть может, иногда неожиданно резкого, но в то же время понятного современному зрителю.

Что любопытно, Бутусов сосредоточился исключительно на поэтических переводах «Короля Лира» — и со сцены много говорят именно стихами. В то же время в спектакле «Сатириконе» строки блестящей поэзии Пастернака и Дружинина переводятся в более разговорную речь, намеренно упрощаются, делаются более понятными и иногда даже прозаически «приземленными». Очевидно, что Бутусов хотел сохранить художественность языка как таковую, но по возможности убрать ощущение литературности, а иногда даже выпренности. Д. В. Трубочкин отмечает, что эта задача полностью соответствует «пониманию функции поэтического языка, характерному для К. А. Райкина и „Сатириконе“ в целом: поэзия на сцене — это способ мышления и общения на любые темы со всеми возможными смысловыми оттенками, а не инструмент придания речи „рафинированности“. В поэзии, по убеждению Райкина, должна ощущаться непосредственная стихийность языка и широчайший диапазон его выразительности, позволяющий поэтической речи охватить всю область между возвышенным и низким; поэтому поэтическая речь должна уметь принимать в себя и прозаизмы, и бытовизмы»².

Абсолютно точно, что в репетиционных залах была проведена очень скрупулезная подготовительная работа по отбору текста. Бутусов и актеры «Сатириконе» буквально по крупинам отыскивали наиболее подходящие слова, как можно точнее соотносящиеся с замыслом спектакля, образами и характерами персонажей, ощущением времени и того языка, который этому времени соответствует. Поэтому иногда бывает так, что в одной реплике komponуются фразы сразу из нескольких переводов. Иногда из того или иного русского варианта трагедии берутся всего лишь одно-два подходящих слова, с одной стороны, необходимых для уточнения смысловых оттенков, с другой — в поисках особенной стилевой и ритмической структуры речи.

¹ Казьмина Н. Ю. Свои и чужие: статьи, рецензии, беседы. М.: Прогресс-Традиция, 2016. С. 429–430.

² Трубочкин Д. В. Константин Райкин и театр «Сатирикон». М.: Эскмо, 2021. С. 251.

На ритмику получившегося спектакля сразу после премьеры обратила внимание **Марина Зайонц** в своей статье **«Лиролюбие»**. Она писала: «...ритмы не устоялись, а причина... в переводе. Бутусов сделал окрошку из трех старых переводов, но ритм текста не совпадает с ритмом задуманного спектакля — и не может совпасть просто по определению. Жесткость внешнего рисунка требует и текстовой жесткости, а в спектакле по этой части — полная дисгармония»¹.

Но именно этой своей идеей «сшить» воедино по-разному звучащие тексты Пастернака, Дружинина, Сороки, Щепкиной-Куперник Бутусов хотел подчеркнуть странность и разорванность шекспировского мира, в котором все наизусть: ужинают на заре, а засыпают в полдень. И вполне закономерно, что здесь поэзия может и даже должна казаться прозой.

Текст-коллаж

Чтобы понять, что именно Бутусов сделал с переводами и как в этом спектакле достигается ощущение живой и в то же время поэтической речи, мною была сделана расшифровка первых двух сцен постановки по сохранившейся видеозаписи. Проанализирую несколько отрывков из получившегося текста.

Первый монолог Лира, звучащий в спектакле, преимущественно взят из текста Пастернака.

Текст из спектакля («Король Лир», Сатирикон)

Лир

Сходи за королем французским Глостер
И герцогом Бургундским.

Глостер

Здесь они.
Мой государь.

Перевод Б. Пастернака

Лир

Сходи за королем Французским, Глостер,
И герцогом Бургундским.

Глостер

Хорошо,
Мой государь².

В этом случае изменение текста возникает исключительно из смысловой необходимости: сцена сочинена режиссером так, что за большим столом, на котором лежит дряхлый, немощный Лир, уже сидят, приготовившись к ритуалу раздела королевства, все герои, в том числе и приглашенные женихи Корделии — король Франции и Бургундский герцог.

Этим изменением подчеркивается то, что Лир в начале спектакля играет плохо ориентирующегося в происходящем старика — он буквально не ви-

¹ Зайонц М. Лиролюбие // Сатирикон. URL: <https://www.satirikon.ru/novosti/pressa/liroyubie/?ysclid=Iwy16scqw97186582007> (дата обращения: 28.05.2024).

² Шекспир У. Король Лир / Пер. Б. Пастернака // Шекспир У. Полн. собр. соч.: В 8 т. / Под общ. ред. А. Смирнова и А. Аникста. М.: Искусство, 1960. Т. 6. С. 430.

дит находящихся рядом с ним французского короля и герцога Бургундского. При этом замена слов соединяется с метрикой и ритмикой стиха: трехсложное «хорошо» заменяется на «здесь они».

Далее сразу же идет текст, скомпонованный на основе перевода Дружинина.

Текст из спектакля («Король Лир», Сатирикон)	Перевод А. Дружинина
Лир <i>А... Ну, раз все собрались,</i> <u>Объявим мы</u> наш замысел давнишний.	Лир Мы же между тем Передадим наш замысел давнишний¹.

Важно отметить, что из перевода Дружинина берется только «наш замысел давнишний». Первый стих изменен сообразно с обстоятельствами начала сцены, во втором — «передадим» заменено на «объявим мы», по видимому, для того, чтобы не потерять местоимение и упростить звучание реплики.

Очевидно, что для Райкина, играющего Лира, важно, чтобы произносимый текст был удобным именно для него. Его не устраивает пастернаковский вариант этого места («А мы вас посвятим / В заветные решения наши глубже»²), — вероятно, он показался слишком абстрактным и величественным для того, каким Лир предстает в начале спектакля.

Далее:

Текст из спектакля («Король Лир», Сатирикон)	Перевод Б. Пастернака
Лир Подайте карту мне. Узнайте все: <u>Страну мы разделили на три части.</u>	Лир Подайте карту мне. Узнайте все: Мы разделили край наш на три части³.

Здесь первый стих полностью соответствует переводу Пастернака. Второй же — «страну мы разделили на три части» — имеет определенное соответствие со стихом из перевода Сороки: «Знайте, что разделили на три части / Мы королевство...»⁴ Показательно, что из самобытного перевода Сороки Бутусовым чаще всего берутся только стилистически нейтральные выражения, опять же упрощающие восприятие поэтического текста.

По той же причине «мы разделили край наш» превращается в «страну мы разделили»: слово «страна» гораздо ближе слуху зрителя, чем дикий сорокинское «королевство» или поэтический пастернаковский «край».

¹ Шекспир В. Король Лир / Пер. с англ. А. Дружинина. СПб.: Кристалл, 2001. С. 9.

² Шекспир У. Король Лир / Пер. Б. Пастернака. С. 431.

³ Там же.

⁴ Шекспир У. Король Лир / Пер. О. Сороки. М.: Common Place, 2022. С. 24.

Затем вновь идет текст Пастернака:

Текст из спектакля
(«Король Лир», Сатирикон)

Лир

Ярмо забот мы с наших дряхлых плеч
Хотим переложить на молодые
И доплестись до гроба налегке
Наш зять Корнуэл, и ты, любимый столь же
Зять Альбани, сейчас мы огласим,
Что мы даем за дочерьми, чтоб сразу
Предупредить об этом всякий спор.

Перевод Б. Пастернака

Лир

Ярмо забот мы с наших дряхлых плеч
Хотим переложить на молодые
И доплестись до гроба налегке.
Сын Корнуэл наш, и ты, любимый столь же
Сын Альбани, сейчас мы огласим,
Что мы даем за дочерьми, чтоб ныне
Предупредить об этом всякий спор!

Здесь происходит лишь замена слова «сын» на слово «зять». К слову, в оригинале Корнуэл и Альбани названы сыновьями:

Our son of Cornwall,
And you, our no less loving son of Albany...²

В первую очередь это уточнение сделано для того, чтобы избежать путаницы в том, в каких родственных отношениях находятся персонажи, — для понимания шекспировского «Короля Лира» это важно. Лир не имеет принца-наследника и вынужден передавать наследство дочерям с их мужьями в надежде на будущее потомство.

Кроме того, вновь возникает попытка упростить звучание текста: в реплике Лира убирается инверсия «сын Корнуэл наш». Прямой порядок слов «наш зять Корнуэлл» кажется более естественным и разговорным.

Текст из спектакля
(«Король Лир», Сатирикон)

Лир

Король Французский и Бургундский герцог,
Два знатных соискателя руки
Меньшой из дочек, тоже ждут ответа.
И так как мы с себя слагаем власть,
Права на землю и **владенье** краем,
Скажите, дочери, мне, кто из **трех**
Нас больше любит, чтобы при разделе
Могли бы мы за большую любовь
Вам отплатить и большую наградой.
Ты, Гонерилья, первой говори.

Перевод Б. Пастернака

Лир

Король Французский и Бургундский герцог,
Два знатных соискателя руки
Меньшой из дочек, тоже ждут ответа.
И так как мы с себя слагаем власть,
Права на землю и правленье краем,
Скажите, дочери, мне, кто из вас
Нас любит больше, чтобы при разделе
Могли мы нашу щедрость проявить
В прямом согласьи с вашею заслугой.
Ты, Гонерилья, первой говори³.

Видно, что в тексте слово «**правленье**» заменено на «**владенье**» — это практически не изменяет смысл сказанного, однако убирает своеобразную алли-

¹ Шекспир У. Король Лир / Пер. Б. Пастернака. С. 431.

² Shakespeare W. The tragedy of King Lear / Предисл. и коммент. М. М. Морозова. М.: Изд-во лит. на иностр. яз., 1950. С. 19.

³ Шекспир У. Король Лир / Пер. Б. Пастернака. С. 431.

терапию («**права на землю и правление краем**»), по-видимому создающую при произнесении ненужное ощущение повтора.

В следующей же строке изменение слова является важным смысловым акцентом. Вопрос Лира «*кто из трех*» явно напоминает сказочную завязку. Пастернаковский вариант «*кто из вас*» в этом случае является более простым. Однако Бутусов и Райкин специально ставят здесь слово «*трех*» — для них оно принципиально в конструкции реплики Лира. Таким образом, эта фраза становится не столько личным обращением Лира к своим дочерям, сколько риторическим вопросом в самом начале спектакля, будто бы подсказывающим то, что, как и в сказочной традиции, младшая дочь своим поведением будет сильно отличаться от старших.

Строки «*Могли бы мы за большую любовь / Вам отплатить и большою наградою*» взяты из перевода Дружинина — там можно найти похожее: «*Чтоб мы могли за большую любовь / Воздать теперь же большою наградою*»¹. Слишком возвышенному слову «*воздать*» был найден синоним с соответствующим смыслом, более близкий к современной речи — «*отплатить*».

Теперь же обращаюсь к началу второй сцены спектакля — монологу Эдмонда, который преимущественно взят из текста Дружинина.

Текст из спектакля

Эдмонд

Природе повинуюсь я как Богу:
Из всех законов лишь ее законы
Священны для меня. **Чего мне ради**
Нести клеймо людских предубеждений
И жить в ничтожестве за то, что я
Родился в свет немного позже брата?
Я незаконный сын — пусть будет так.
Я тварь презренная! За что ж я тварь?

Перевод А. Дружинина

Эдмунд

Природе повинуюсь я как Богу:
Из всех законов лишь ее законы
Священны для меня. Из-за чего
Томиться мне в цепях причуд житейских,
И покоряться приговору света,
И жить в ничтожестве за то, что я
Родился в свет немного позже брата?
Я незаконный сын — пусть будет так.
Я тварь презренная! За что ж я тварь?²

Здесь дружининская фраза «*Из-за чего / Томиться мне в цепях причуд житейских*» в спектакле заменена на несколько сокращенный и упрощенный вариант этой же реплики, найденный в тексте Сороки: «*Чего мне ради, [точно я чумной,] / Нести клеймо людских установлений*»³. Это место в тексте Дружинина сегодня кажется более экзотичным, тогда как вариант Сороки пронизан сильнейшим возмущением и более точно передает смысл внутреннего конфликта Эдмонда. Но и эта удачная реплика дополнительно уточняется через изменение слова «*установлений*» на «*предубеждений*». Таким образом, для Бутусова и актера Максима Аверина, играющего роль Эдмонда, «*людские предубеждения*» оказываются более убедительными и конкретными, нежели «*житейские причуды*».

¹ Шекспир В. Король Лир / Пер. с англ. А. Дружинина. С. 9.

² Там же. С. 23.

³ Шекспир У. Король Лир / Пер. О. Сороки. С. 36.

Продолжу анализировать текст монолога Эдмонда:

Текст из спектакля
(«Король Лир», Сатирикон)

Эдмонд

Умнее я и телом я сильнее.

Чем многие счастливыцы, — для чего ж
Меня позорят именем позорным?

Перевод А. Дружинина

Эдмунд

Мои все члены стройны и красивы;
Я смел умом и телом больше силен,
Чем многие счастливыцы, — для чего ж
Меня позорят именем позорным?¹

Ранее уже были отмечены моменты, когда Бутусовым и актерами «Сатирикона» в тексты выбранных ими переводов были внесены небольшие изменения, возникающие то от необходимости обострить тот или иной смысл, то от стремления упростить текст для зрительского восприятия, то продиктованные актерским чутьем. Не находя ни в одном из русских вариантов «Короля Лира» тех или иных необходимых нюансов, а иногда даже в удачном тексте ощущая некоторую громоздкость, создатели спектакля время от времени берут на себя смелость находить собственные варианты перевода отдельных слов, строк, иногда даже частей сцен. Таким образом, к примеру, возникла очень быстрая, лаконичная, емкая и удачная фраза: «Умнее я и телом я сильнее». Конечно, во многом этого удалось достичь за счет опрошения смысла реплики, которая в оригинале оказывается чуть более длинной и сложной: «*When my dimensions are as well compact, / My mind as generous...*»² (Буквально: «Когда мои органы столь же хорошо составлены, / Мой разум столь же богат...»). Открывающий вторую сцену трагедии монолог Эдмонда является буквально программным, предполагающим очень подробно и логично выстроенное философское рассуждение. Бутусову же в этой сцене нужен более темпераментный тип героя, быстро и ярко думающего и хорошо говорящего, — и изменение текста в данном случае работает на создание именно такого персонажа.

Далее:

Текст из спектакля
(«Король Лир», Сатирикон)

Эдмонд

За что клеймят нас подлыми? За что?
И в чем тут стыд? В том, что свежей и ярче
Передают наследственность тайком,
Чем на прискучившем законном ложе.

Эдгар — законный сын, хотя отец
Эдмонда любит больше, чем Эдгара.

Перевод А. Дружинина

Эдмунд

Чего ж клеймят нас подлыми? Чем подл,
Кто страстной вороватостью природы
Рожден на свет с запасом больших сил
И большими способностями, чем
Рожденные на скучном, мятом ложе,
Приевшемся ораве дураков,
Зачатых спяна между сном и бдением.
Эдгар — законный сын, хотя отец
Эдмонда любит больше, чем Эдгара⁸.

¹ Шекспир В. Король Лир / Пер. с англ. А. Дружинина. С. 23.

² Shakespeare W. The tragedy of King Lear. С. 33.

Можно заметить, что здесь найден ритмически повторяющийся вопрос Эдмонда «за что?», как бы подчеркивающий тотальное непонимание того, почему условности и предрассудки господствуют над его судьбой. Далее идут стихи из перевода Пастернака, — очевидно, выбор вновь делается в сторону более «человеческой» речи, приближенной к адекватному современному зрителю языку.

Обращусь к еще одному моменту из второй сцены «Короля Лира» — прозаическому диалогу между Эдмондом и Эдгаром. Текст этой сцены не соотносится ни с одним из известных переводов «Короля Лира». Лишь некоторые реплики дословно соответствуют фразам из переводов Пастернака («Вы расстались по-хорошему?»; «Какой-нибудь мерзавец оклеветал меня»; «Оружие?»¹) или Щепкиной-Куперник («Боюсь, что так...» и последние 5 стихотворных строк Эдмонда, начиная со стиха «Отец доверчив...»²). Весь остальной текст этой небольшой сцены, скорее всего, был сочинен специально для спектакля в процессе репетиций.

Текст из спектакля («Король Лир», Сатирикон)	Оригинальный текст
Эдгар. Ты о чем задумался, брат? Эдмонд. А? Я думаю о предсказаниях относительно последнего затмения. Эдгар. Ты занимаешься подобными вещами? Эдмонд. Давно ты виделся с отцом? Эдгар. Вчера вечером. А к чему этот вопрос? Эдмонд. Ты говорил с ним? Эдгар. Часа два, я думаю. Эдмонд. <u>Вы расстались по-хорошему?</u> Ты не заметил по его лицу, по выражению, что он чем-то был недоволен? Эдгар. Нет, не заметил ничего. Эдмонд. Припомни-ка. Может, ты его задел или оскорбил? Я тебя прошу, ты сейчас будь осторожнее. Он вне себя от гнева и готов разорвать тебя на куски. В эту минуту он вряд ли будет помнить, что ты сын его. Эдгар. <u>Какой-нибудь мерзавец оклеветал меня.</u> Эдмонд. <u>Боюсь, что так</u>, брат. Я прошу тебя, будь осторожнее. Я тебя спрячу в своей комнате, ты сможешь сам услышать все, что он будет говорить. Вот ключ. Если вздумаешь выходить — не выходи без оружия.	Edgar. How now, brother Edmund! what serious contemplation are you in? Edmund. I am thinking, brother, of a prediction I read this other day, what should follow these eclipses. Edgar. Do you busy yourself about that? <...> Edmund. ...when saw you my father last? Edgar. Why, the night gone by. Edmund. Spake you with him? Edgar. Ay, two hours together. Edmund. Parted you in good terms? Found you no displeasure in him by word or countenance? Edgar. None at all. Edmund. Bethink yourself wherein you may have offended him: and at my entreaty forbear his presence till some little time hath qualified the heat of his displeasure; which at this instant so rageth in him, that with the mischief of your person it would scarcely allay. Edgar. Some villain hath done me wrong.

¹ Шекспир У. Король Лир / Пер. Б. Пастернака. С. 446.

² Шекспир В. Король Лир: Трагедия в пяти актах / Пер. Т. Л. Щепкиной-Куперник. М.: Искусство, 1952. С. 35–36.

Эдгар. Оружие? Эдмонд. Послушай, брат, я даю тебе дельный совет: выходи вооруженным, не иначе. Лучше мне не быть человеком, чем обманывать тебя. Я прошу тебя, уходи. Эдгар. Скоро я узнаю в чем дело. Эдмонд. Верь мне. <i>Эдгар уходит.</i> <u>Отец доверчив, брат мой благороден; Так далека от зла его натура, Что он в него не верит. Глуп и честен: С ним справлюсь я легко. Тут дело ясно. Пусть не рожденье — ум мне даст наследство.</u>	Edmund. That's my fear. I pray you, have a continent forbearance till the spied of his rage goes slower; and, as I say, retire with me to my lodging, from whence I will fitly bring you to hear my lord speak: pray ye, go; there's my key: if you do stir abroad, go armed. Edgar. Armed, brother! Edmund. Brother, I advise you to the best; go armed: I am no honest man if there be any good meaning towards you: I have told you what I have seen and heard; but faintly, nothing like the image and horror of it: pray you, away. Edgar. Shall I hear from you anon? Edmund. I do serve you in this business. <i>Exit EDGAR</i> A credulous father! and a brother noble, Whose nature is so far from doing harms, That he suspects none: on whose foolish honesty My practises ride easy! I see the business. Let me, if not by birth, have lands by wit: All with me's meet that I can fashion fit.
---	--

Необходимо отметить, что реплики братьев не кажутся бытовой болтовней, родившейся из актерских этюдов, напротив — текст создает ощущение того, что он литературно обработан и выверен (К примеру: «*В эту минуту он вряд ли будет помнить, что ты сын его*»; «*...выходи вооруженным, не иначе*»). К тому же в спектакле неукоснительно соблюдается логика возникновения реплик, существующая в оригинальном тексте трагедии. Соответственно, данный диалог можно считать новым полноценным переводом этой шекспировской сцены. Его особенность в том, что речь братьев подчинена высокому внутреннему ритму, которого, по-видимому, добивался Бутусов при работе над этой сценой. Соответственно, все лишнее, не помогающее стремительному развитию действия, было купировано: часть реплик значительно сокращена или упрощена — это можно понять даже при простом визуальном сопоставлении объема этих текстов.

Заключение

Очевидно, что в «Короле Лире» 2006 года Бутусов все еще активно ищет собственный режиссерский язык. В его спектакле заметны пробы тех художественных средств и приемов, которые впоследствии станут узнаваемой особенностью бутусовских спектаклей. В сатириконовском «Лире» есть безумная, почти цирковая стихия игры, ярчайшие актерские работы, особое страстное,

¹ Shakespeare W. The tragedy of King Lear. С. 39–41.

темпераментное звучание артистов, едва не доходящее до голосовых срывов. Однако спектакль «Сатирикона» неожиданно линеен для творческого почерка Бутусова, которому свойственны построение спектакля из ассоциативных эпизодов, особый кинематографический монтаж, часто предполагающий следование не столько за сюжетом, сколько за волнующей режиссера темой. Отчасти все это можно найти и в этом спектакле — большей частью за счет художественного оформления спектакля (художник — Александр Шишкин) и скрупулезной работы с текстом трагедии — синтеза различных переводов. На мой взгляд, главное в «Короле Лире» Бутусова 2006 года — его работа с актерами, причем преимущественно на поле текста: поиск, отбор, обнаружение той речевой и ритмической партитуры, которая была бы удобна актерам, легко воспринималась на слух зрителем и двигала сюжет спектакля вперед.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алтатова И. Грехи творцов и детей: «Король Лир» У. Шекспира. Театр Сатирикон // Культура. 2006. 12—18 окт. № 40 (7550). С. 1, 9.
2. Зайонц М. Лиролюбие // Сатирикон. URL: <https://www.satirikon.ru/novosti/pressa/lirolyubie/?ysclid=lwu16cqw97186582007> (дата обращения: 28.05.2024).
3. Казьмина Н. Ю. Свои и чужие: статьи, рецензии, беседы. М.: Прогресс-Традиция, 2016. 504 с.
4. Корнеева И. Подмостки театра абсурда // Российская газета: Столичный выпуск. 2006. 9 окт. № 225 п. С. 6.
5. Трубочкин Д. В. Константин Райкин и театр «Сатирикон». М.: Эсмо, 2021. 288 с.
6. Шекспир В. Король Лир / Пер. с англ. А. Дружинина. СПб.: Кристалл, 2001. 189 с.
7. Шекспир У. Король Лир / Пер. Б. Пастернака // Шекспир У. Полн. собр. соч.: В 8 т. / Под общ. ред. А. Смирнова и А. Аникста. М.: Искусство, 1960. Т. 6. С. 427—571.
8. Шекспир У. Король Лир / Пер. О. Сороки. М.: Common Place, 2022. 516 с.
9. Шекспир В. Король Лир: Трагедия в пяти актах / Пер. Т. Л. Щепкиной-Куперник. М.; Л.: Искусство, 1952. 232 с.
10. Shakespeare W. The tragedy of King Lear / Предисл. и коммент. М. М. Морозова. М.: Изд-во лит. на иностр. яз., 1950. 176 с.

	Аннотация
	На примере спектакля Юрия Бутусова «Король Лир», поставленного в театре «Сатирикон» в 2006 году, говорится о соединении разных переводов в работе режиссера с текстом пьесы. В процессе репетиций Бутусов и актеры создали текстовую партитуру, komponуя переводы Пастернака, Дружинина, Сороки, Щепкиной-Куперник. Синтез переводов становится прежде всего способом работы с актерами — так обретается уникальная речевая партитура каждого персонажа, наиболее точно соотносящаяся с индивидуальностями актеров.
	Abstract
	The article deals with director's method of blending multiple translations into the play's text. An example of such a directorial approach to dramatic material was Yuri Butusov's play <i>King Lear</i> , staged at the Satyricon Theater in 2006. Butusov, together with the actors, created their own text, combining translations by Boris Pasternak, Alexander Druzhinin, Osiya Soroka, Tatiana Shchepkina-Kupernik. The synthesis of translations serves primarily as a tool for working with the actors, resulting in a distinct speech score of each character, one that aligns precisely with the performers' individual artistic identities.

-
- ✓ *Ключевые слова:* Шекспир, «Король Лир», Юрий Бутусов, «Сатирикон», Константин Райкин, переводы пьесы.
 - ✓ *Keywords:* Shakespeare, *King Lear*, Yuri Butusov, Satyricon, Konstantin Raikin, translations of the play.

Для цитирования: *Серенко А. С.* Синтез переводов как способ работы над спектаклем: «Король Лир» Юрия Бутусова в театре «Сатирикон» // *Временник Зубовского института*. 2025. Вып. 2 (49). С. 107—118.

Спектакль Р. Р. Кудашова «Мы» (БТК, 2009): сюжет, жанр, драматургия спектакля, структура сценического образа и способ существования актера

КОЖЕВ КОНСТАНТИН АЛЕКСАНДРОВИЧ

Аспирант, Российский институт истории искусств
(Санкт-Петербург, Россия)

KOZHEV KONSTANTIN A.

Postgraduate Student, Russian Institute
for the History of the Arts (Saint Petersburg, Russia)

E-mail: kozhev.k@mail.ru

Премьера спектакля Руслана Равилевича Кудашова (р. 1972) «Мы» (художник А. Запорожский) по мотивам одноименного романа-антиутопии Евгения Замятина состоялась 14 марта 2009 года в Санкт-Петербургском Большом театре кукол (БТК). Сама по себе постановка Кудашова нетипична для классического кукольного театра, и вот уже более чем полтора десятка лет каждое представление спектакля «Мы» неизменно собирает аншлаги.

Актуальность представленной здесь статьи заключается в изучении феномена режиссерского метода Кудашова, тесно связавшего сценические технологии, структуру сценического образа и художественные смыслы театрального произведения — спектакля театра кукол. Кудашов как главный режиссер БТК изменил *концепцию* театра кукол, создавая спектакли и для детей, и для взрослых, смешивая жанры и средства художественной выразительности.

Цель исследования — анализ *сценической поэтики* наиболее значимого в репертуаре БТК и в творчестве Кудашова спектакля «Мы», что позволит выявить *специфические черты* режиссерского подхода Кудашова к созданию кукольных постановок.

В рамках изучения феномена режиссуры Кудашова на материале спектакля «Мы» ставятся следующие задачи исследования:

1. Реконструировать спектакль «Мы».
2. Проанализировать *сценическую поэтику* этого спектакля, то есть:
 - а) определить *режиссерский сюжет* постановки и его *строение*;
 - б) выявить *жанровую природу* спектакля;
 - в) раскрыть устройство *сценографии* постановки;
 - г) определить *принцип связи* сцены и зрительного зала;

д) вскрыть *структуру сценического образа*, сформулировать *способ существования актера* и определить *приемы актерской игры*;

е) установить *драматургию* спектакля.

3. На основе анализа сценической поэтики спектакля «Мы» сформулировать важнейшие принципы режиссуры Кудашова.

Основными источниками для анализа спектакля являются две видеозаписи постановки: первая, где в роли Благодетеля выступал Михаил Ложкин (1986—2023); и вторая, где роль Благодетеля исполняет его вдова, Екатерина Ложкина-Белевич (р. 1987; в дальнейшем анализе преимущественно будет использоваться второй вариант видеозаписи); роман «Мы» как литературная основа сценического сюжета; рецензии на постановку, а также ряд интервью с режиссером Кудашовым.

Проблема формулирования *режиссерского сюжета* спектакля Кудашова «Мы» тесно связана с проблемой дефиниции *жанра* этой постановки. Д. Ренанский, например, определяет жанр спектакля «Мы» как *лирическую антиутопию*¹. С точки зрения А. Семенова, жанр кудашовской постановки — это *тоталитарная мелодрама*². Ближе всех к установлению жанра спектакля, как представляется, оказался В. Ахрамков, который полагает, что «конфликт здесь не просто между личностью и обществом»³.

Режиссерский сюжет Кудашова *однолинеен* и выстроен в единую последовательную цепь событий, на протяжении которой главный герой D-503 поставлен в *пограничную ситуацию*, то есть находится в состоянии *выбора*, а вместе с тем — и в определении *стратегии поведения*: принять ли правила Единого государства и смириться с участью быть «миллионной долей тонны» или же стать полноценным и полновесным «граммом», то есть — стать отдельной и самостоятельной *личностью*, чтобы искать свой собственный *путь* и *смысл жизни*. Жанр спектакля «Мы», таким образом, — это *экзистенциальная драма*. В философском ключе экзистенциализм — это способ или выбор человеческого существования. Осознание себя, своей системы ценностей, понимания мира происходит, когда человек оказывается в пограничном состоянии (боль, страдание, смерть). В данном случае таким пограничным состоянием выступает любовь главного героя D-503 к героине I-330.

Поначалу D-503 является типичным жителем Единого государства. Его вполне устраивает, что он — такой «как все». Он вполне комфортно ощущает себя миллионной частью тонны. Он — строитель Интеграла, который доведет

¹ См.: Ренанский Д. «Лирическая антиутопия» // Коммерсант. 2009. 17 марта. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/1139425> (дата обращения: 01.12.2024).

² См.: Семенов А. «Судороги любви» // Псковская губерния. 2016. № 18 (790). 11 мая. URL: http://gubernia.pskovregion.org/number_790/05.php?print (дата обращения: 01.12.2024).

³ Ахрамков В. Мы с тобой одной крови // Петербургский театральный журнал. 2009. № 3 (57). URL: <https://ptj.spb.ru/archive/57/prof-and-amateur-57/my-s-toboj-odnoj-krovi/> (дата обращения: 25.10.2024).

обитателей Единого государства до совершенства — до полной и окончательной *обезличенности*. В жизни D-503 есть место только цифрам и математическим расчетам, ему совершенно не нужны чувства и эмоции, и только появление I-330 вносит хаос и разлад в установленный распорядок его жизни.

В спектакле «Мы» Кудашов руководствуется своей давней манерой выхода за рамки традиционной для кукольного театра *сценической условности* и разрушения *сценической иллюзии*. Тут Кудашов следует в русле *традиционализма* В. Э. Мейерхольда, который в *традиционалистский период* творчества (1910—1918) обращался к опыту Людвига Тика («Кот в сапогах») и Александра Блока («Балаганчик»), которые на уровне драматургии *разрушали* сценическую иллюзию и *обнажали* театральную механику, устанавливая тем самым *новые правила условности*. Кудашов, в свою очередь, обращается к режиссерской методологии Мейерхольда, чтобы обогатить собственный *постановочный язык*. В частности, режиссер спектакля «Мы» отказывается от традиционной для кукольного театра ширмы, полностью раскрывая пространство сцены, и вводит в свою постановку *слуг просцениума*, в качестве которых выступают Благодетель, два Хранителя, два Врача из Медицинского Бюро, а также Слепая (в отличие от замятинской Старухи — хранительницы Древнего дома). Режиссер отводит Слепой особое место в постановке, делает ее символическим связующим звеном между математически выверенным Единым государством и Старым миром, где есть Пушкин, альбом с семейными фотографиями, тепло и любовь¹.

Художник-постановщик спектакля «Мы» Андрей Запорожский создал единое многофункциональное *сценическое пространство*, выполненное монохромно, в черно-белых тонах. Коробка сцены целиком открыта. Сценическое пространство имеет четкую структуру и по горизонтали, и по вертикали. Вместо ширмы — натянута по горизонтали красная лента, которая расположена чуть выше человеческого роста. В спектакле красная лента выполняет функцию *границы* разделения сценического пространства на мир кукол — граждан Единого государства (здесь они маршируют, работают, строят Интеграл, голосуют на выборах Благодетеля и т. д.) и на мир актеров — актеров-кукловодов или актеров живого плана. Эта красная лента как граница двух миров *подвижна*, точнее — *растяжима*, тот или иной из актеров-кукловодов может растянуть ее вниз, чаще робко и совсем ненамного, а иногда — достаточно решительно и на существенную величину; так сценически обозначается появление у соответствующего гражданина Единого государства стремления выйти за рамки установленных правил поведения — стремления разной степени оформленности и осознанности.

¹ См.: Вокруг спектакля «Мы». Zoom-интервью с Русланом Кудашовым // ВКонтакте. Социальная сеть. Группа «Современный театр». 21 августа 2024. URL: https://vk.com/protheatre?w=wall-50334704_411654 (дата обращения: 20.10.2024).

На планшете сцены нанесен рисунок, состоящий из нескольких вложенных друг в друга прямоугольников. Они определяют *границы* работы актеров-кукловодов, этой разметкой устанавливаются их *мизансцены*. Когда ведомые актерами куклы находятся в системе Единого государства — перемещения кукловодов по сцене укладываются в границы прямоугольной разметки на планшете; когда действующие лица оказываются вне общего строя граждан Единого государства — актеры-кукловоды имеют возможность выходить за рамки прямоугольной разметки.

Внутри сценической коробки, с левой и с правой стороны, установлены легкие арочные конструкции, которые имеют форму, близкую к букве «П», и которые расположены к зрителю в профиль. От верхней грани п-образной конструкции вертикально вниз натянуты резинки, которые граждане Единого государства в размеренном, хотя и в однообразном ритме оттягивают и отпускают, создавая таким образом сценическую метафору коллективного труда; для той же цели используется и горизонтальная резинка, которая натягивается чуть выше красной ленты. Также в верхней части коробки сцены подвешены прямоугольные деревянные рамки, которые соразмерны фигурам кукол граждан Единого государства и которые в определенные моменты развития действия опускаются вниз, но не пересекают при этом уровень красной ленты. Данные рамки предназначены для своего рода *кадрирования* тех немногих сцен жизни в Едином государстве, когда граждане в большей или меньшей степени предоставлены сами себе (утренний подъем и зарядка, сексуальный час и т. д.). Отдельное место занимает подвешенный сверху над центром прямоугольной разметки планшета объемный каркас в форме усеченной пирамиды, который имеет способность к геометрической *трансформации*, то увеличиваясь или уменьшаясь в размерах, то превращаясь, например, в правильный параллелепипед или иную форму шестигранника. Пространство, ограниченное этим объемным каркасом, используется по ходу развития событий то как место выступления Благодетеля; то как место, где граждан Единого государства проверяют на сексуальную совместимость; то как место принесения в жертву во время Литургии Единому государству; то как место, где проводят Великую операцию по уничтожению возможности к проявлению чувств и эмоций; то как Интеграл.

В работе с актерами Кудашов также близок мейерхольдовской концепции, согласно которой «...актер — это проводник смыслов от сцены зрителю, и смыслы эти связаны не с теми или иными переживаниями самого актера, а с вещами *важнейшими, высшими, основополагающими* для мейерхольдовского театра»¹. Средствами для такой *трансляции смыслов* выступают *пластика*

¹ Ряпосов А. Ю. Русское режиссерское искусство XX века: системы, направления, концепции, идеи: Учебно-методическое пособие для аспирантов, обучающихся по специальности 17.00.09 «Теория и история искусства». СПб.: Астерион, 2022. С. 62.

и слово¹. И «...задача актера играть так, чтобы публике был ясен и характер действующего лица, и линия его поведения, а вот средства, которыми воспользовался актер, могут быть разными»². Кудашов специально не закрепляет роли главных героев, D-503 и I-330, за конкретными актерами, по ходу развития событий действующие лица D-503 и I-330 сценически воплощаются *пятью разными парами* исполнителей. Режиссер тем самым подчеркивает, что любой из этих номеров мог бы оказаться в аналогичной же ситуации³.

Такое постановочное решение во многом обусловлено режиссерскими подходами к проблемам *структуры сценического образа, принципами связи сцены и зрительного зала, а также способа существования актера*.

В спектакле Кудашова имеет место исключительно сложная *структура сценического образа*.

Во-первых, сценический образ может создаваться игрой *актеров живого плана*, что связано с воплощением действующих лиц, которые выступают в качестве *слуг просцениума*, в первую очередь — это роль Благодетеля.

Во-вторых, сценический образ может формироваться игрой *кукол-гапитов и актеров-кукловодов*. Кукла-гапит в спектакле Кудашова представляет собой тростевую куклу, у которой актер-кукловод может управлять движениями головы и тела, а также движениями рук, ведь у тростевой куклы руки сгибаются во всех сочленениях и могут повторить практически все человеческие движения. Такая кукла идеально подходит для воплощения образа *обезличенного человека*, будь то D-503, I-330, O-90 или кто-то еще, потому что все куклы-гапиты в спектакле «Мы» совершенно одинаковы, а головы этих кукол лишены каких-либо черт; перед нами *маска «человека без свойств»*⁴, точнее — *человека без черт лица*, человека *обезличенного* буквально. Сценическое существование куклы-гапита в спектакле Кудашова происходит за счет работы актеров-кукловодов с помощью *движений* самой куклы и изменений *пластики куклы* при *движениях головы и рук* куклы, а также с помощью *речи* актеров-кукловодов.

В-третьих, сценический образ и D-503, и I-330 может воплощаться за счет *трансформации* структуры сценического образа — от игры образа гражданина Единого государства как *маски*, создаваемой куклой-гапитом и актером-кукловодом, к игре актера-кукловода, который становится *актером живого плана*. Такие переходы в спектакле могли происходить тремя способами: 1) актер-кукловод закреплял свою куклу на нижней части одной из прямоугольных рамок, когда последние были опущены в зону работы кукол-гапитов (или еще такой вариант: в сцене свидания D-503 и I-330 в Древнем доме

¹ См.: Ряпосов А. Ю. Русское режиссерское искусство XX века ... С. 64.

² Там же. С. 63.

³ См.: Вокруг спектакля «Мы». Zoom-интервью с Русланом Кудашовым.

⁴ Имеется в виду роман Роберта Музиля «Человек без свойств».

сверху опускалась часть выдавшей лучшие времена оконной рамы с закрытой и застекленной форточкой, актеры-кукловоды закрепляли куклы D-503 и I-330 с обратной стороны обрамления форточки и получали возможность играть как актеры живого плана); 2) актер-кукловод опускал руку, которая держит и ведет куклу, вниз, ниже красной ленты (такой прием использовался в том случае, когда выход в план живого актера происходил на короткое время, после чего кукла возвращалась в пространство игры выше красной ленты); 3) актер-кукловод клал куклу на планшет сцены и далее играл уже как актер живого плана.

В спектакле «Мы» *структура сценического образа* была неотрывна от принципа *связи сцены и зрительного зала и способа существования актера*.

Связь сцены и зрительного зала в спектакле Кудашова — преимущественно связь *игровая*, опирающаяся на вахтанговский *игровой театр* как *способ существования актера*, то есть когда актер не перевоплощался в играемый персонаж и не стремился к переживанию соответствующих чувств и эмоций, а *играл, изображал* персонаж и, при необходимости, мог *играть отношение* к этому персонажу; иными словами, актер не сливался с персонажем, между актером и персонажем сохранялась определенная *дистанция*, некий *зазор*. И еще такой способ существования актера позволял исполнителю почти мгновенно переходить от игры одной роли к игре другой роли.

С наибольшей полнотой такая связь актера и роли выражена при исполнении роли Благодетеля — мизансцены в этом случае выстроены так, чтобы все реплики Благодетеля были направлены в зрительный зал. В подавляющем большинстве случаев мизансцены других слуг просцениума (Хранителей, Врачей из Медицинского Бюро и Слепой) также построены фронтально по отношению к публике, а сами роли — исполнены в технике игрового театра.

В тех случаях, когда та или иная кукла-гапит выпадает из хоровой сцены (как, например, партнерша D-503 по сексуальному часу O-90 до его встречи с I-330), то и тут мизансцена строится фронтально, а реплика: «Он (D-503. — К. К.) записан на меня!» — произносится O-90 в сторону зрительного зала.

Наконец, в сценах общения D-503 и I-330, когда их образы воплощаются актерами живого плана, доминирующими также являются фронтальные мизансцены, а общение героя и героини строится преимущественно посредством обмена репликами не в сторону друг друга, но — произнесением реплик в зрительный зал. Стоит напомнить, что в разных эпизодах спектакля «Мы» роли D-503 и I-330 играют пять пар актеров и актрис, а такой способ исполнения ролей присущ именно *игровому театру*.

В качестве важнейшего *приема* актерской игры в спектакле Кудашова используется *игра с вещью*. С помощью игры с тростью Благодетель «отбивает» сценическое время (ударяет ручкой трости в подвешенный квадратный металлический лист и объявляет, который час в Едином государстве); или обыгрывает шарообразный набалдашник-ручку трости как микрофон для

объявления того или иного события; Благодетель ударами металлическим молоточком по металлической пластине или по мини-барабану задает четко выверенный и динамичный ритм коллективным действиям кукол-гапитов; Благодетель презентует домашнюю металлическую ручную мясорубку, хорошо знакомую всем рожденным в СССР, как новый музыкаметр; и т. д. Манипуляции I-330 с зажженной сигаретой и бутылочкой с алкоголем во время свидания с D-503 символизируют ее отвагу и личную свободу, поскольку в Едином государстве и курение, и выпивка запрещены, а в обязанности D-503 как гражданина Единого государства входит требование в течение 48 часов донести в Бюро Хранителей на номер, допустивший недостойное поведение; вот только I-330 почему-то уверена, что D-503 этого не сделает. В Едином государстве не должно быть больных, и как только кто-то из номеров во время коллективного труда нарушает стройный порядок работы своим чиханием, так сразу один из Наблюдателей берет его «на карандаш» — делает соответствующую запись в блокноте, закрепленном на руке этого слуги просцениума. Можно приводить и другие многочисленные примеры использования в спектакле «Мы» приема *игры с вещью*.

Темпоритмические характеристики спектакля Кудашова определяются его *драматургией*, которая представляет собой структуру *многоэпизодного* спектакля, что вполне закономерно при переносе на сцену достаточно объемного прозаического произведения — романа-антиутопии Е. И. Замятина¹. Эпизоды в кудашовской постановке являются *завершенными* фрагментами действия, то есть имеют *начало* и *конец* (или, в иных терминах, — имеют *завязку, кульминацию и развязку*). Спектакль дробится на сцены, которые могут быть всеобщими ритуальными действиями — это и гимн Единому государству, и сеанс релаксации, и час любви, и строительство Интеграла²; а могут быть эпизодами, в которых зарождаются и развиваются отношения между D-503 и I-330 (в определенный момент, например, D-503 замечает, что встреча с I-330 изменила его; он давно записан на О-90, но вдруг с удивлением обнаруживает, что отныне не может более быть ее партнером по сексуальному часу, и подобное нарушение установленного в Едином государстве порядка отношений между номерами D-503 воспринимает как неизвестную ему ранее и явно опасную болезнь).

Спектакль «Мы» имеет *кольцевую композицию* — он начинается с гимна Единому государству и завершается им же; эпизоды постановки Кудашова стыкуются друг с другом *по контрасту*. Так, например, после спокойной и размеренной сцены утреннего подъема номеров Единого государства и утренней зарядки под управлением Благодетеля — идет динамичный эпизод, создающий образ интенсивного коллективного труда в Едином государстве. Или

¹ См., например: Замятин Е. И. Мы. М.: АСТ, 2015.

² См.: Ахрамков В. Мы с тобой одной крови.

сцена первой лирической встречи I-330 и D-503, а также и далее, спустя несколько других эпизодов, сцена их свидания в Древнем доме — эпизоды и там, и там прерывались выходом на передний план сцены O-90 и ее репликой «Он записан на меня!», сказанной с возмущением и вызовом и обращенной в зрительный зал. Или эпизод, в котором Благодетель представлял нумерам ручную мясорубку как новейший музыкальный инструмент, не требовавший для своего применения никакой фантазии, и провоцировал граждан Единого государства под вращения ручки мясорубки петь «Ла-ла-ла-ла...», был смонтирован с фрагментом действия, который должен был показать нумерам, как фантазия работала раньше, в древние времена; под лирическую классическую музыку П. И. Чайковского внутри шестигранника оказывались актеры живого плана, игравшие в данном эпизоде роли I-330 и D-503, актриса обнимала своего партнера по этой сцене и хотела поцеловать его, но данное намерение I-330 прерывалось хоровым смехом нумеров, для которых увиденная лирическая картинка действительно воспринималась как нечто архаичное и нелепое. И примеры *монтажа* эпизодов *по контрасту* можно продолжать и продолжать.

Управление *ритмом* спектакля осуществляется Кудашовым с помощью *аттракционов*, а также за счет использования *музыки*.

Основным источником аттракционов служит игра Е. Ложкиной-Белевич в роли Благодетеля, это исполняемые Благодетелем *репризы*, *танцевальные* и *вокальные номера*; свой вклад в набор аттракционов спектакля вносят посредством *танцевальных номеров* и другие слуги просцениума — Хранители и Врачи из Медицинского Бюро, а также в качестве аттракциона выступает многократно повторяемая *рефреном* сцена выхода O-90 с репликой «Он записан на меня!».

Важную роль в спектакле Кудашова играет *музыка*; сценическая версия романа «Мы», поставленного на сцене БТК, — это спектакль с музыкой и частично — спектакль *под* музыку. Эпизоды с коллективным участием граждан Единого государства чаще всего либо исполняются под музыку, либо — положены на отбиваемую молоточком Благодетеля по металлической пластине или мини-барабану *ритмическую основу*; лирические сцены с участием I-330 и D-503 сопровождаются классической музыкой П. И. Чайковского и И.-С. Баха.

Песни рок-группы «АукцЫон» выступают и как самостоятельные вокальные номера, и как элементы сложной драматургической структуры, построенной, как правило, на основе *контрапункта режиссера*.

В начале второго акта Благодетель поет песню «Слон»:

И сон не сон, и жизнь как слон
И быт как яд, и все хотят
Тебя вчера, сегодня я
Я не хочу ни с ним, ни с ней
Судьба палач моих ногтей
Дави меня, как слон говно, мне все равно.

Этот песенный номер служит своего рода *увертюрой* тех драматических событий, что произойдут во второй половине спектакля Кудашова.

Эпизод осмотра нумеров на сексуальную совместимость и сцены сексуального часа завершаются звучащей по радиотрансляции песней группы «АукцЫон» — «Моя любовь»:

На мне луна рисует белым.
Болотный лебедь с нежным телом.
Меня морочит злая кровь,
Моя весна вернется вновь,
Туда, куда ты так хотела.

Ее коней седые гривы
Укроют травы и обрывы,
И унесет под бой часов
На белых снах от бедных слов
Туда, куда ты так просила,
Моя любовь, моя любовь...

А в небе лес с огнем играет.
Он долго жил, он много знает.
И плачут стаи гончих псов
Среди ветвей и полюсов.
Меня почти что догоняет
Моя любовь, моя любовь...

Лирический смысл песни «Моя любовь» находится в прямом *столкновении* с содержанием эпизодов, пластически разыгранных куклами-гапитами, а сами сцены осмотра нумеров на сексуальную совместимость и сексуального часа *в сопоставлении* с песенным номером группы «АукцЫон» являют собой пример *театрального монтажа* на основе *контрапункта режиссера*, то есть такого монтажа, который *переключает* и *обесценивает* смысл слова «любовь» применительно к специфическому пониманию значения данного понятия в Едином государстве.

Эпизод «Литургия Единого государства», где приносится в жертву один из нумеров, который погибает в газовой камере Покровителя, превращаясь в головешку, оканчивается также звучащим по радиотрансляции фрагментом песни группы «АукцЫон» — «День Победы»:

Хочется, хочется черную смелую женщину
В День Победы...

В данном случае песенная фраза дополняет театральную игровую сцену, придает ей дополнительные смысловые краски для воздействия на публику.

Нечто похожее происходит и в эпизоде «День единогласия», то есть в день ежегодных выборов Благодетеля — выборов, которые носят символическое значение, поскольку единогласное голосование в этот день лишь подтверждает единство Единого государства. И выборы снова прошли должным образом, в сорок восьмой раз подряд Благодетель был избран единогласно, хотя сам герой Е. Ложкиной-Белевич утверждал, что среди граждан Единого государства еще обнаруживаются *враги счастья*. Некоторые нумера все еще подвержены болезни, имя которой — фантазии, но государственная наука открыла в человеческом мозге источник чувств и эмоций, и после обработки этого мозгового центра Х-лучами нумера достигнут полной безмятежности, ранее свойственной только различного рода машинам и механизмам.

Данный фрагмент действия завершается звучащим по радиотрансляции фрагментом песни Леонида Федорова и Владимира Волкова¹ — «Дребезжать»:

Дребезжать,
Не дребезжит.
Дребезжать,
Не дребезжит.

Нумерам объявлено, что все граждане Единого государства должны добровольно явиться на Великую операцию по избавлению от способности к фантазии, а те нумера, что не явятся, будут подвергнуты машине Благодетеля.

D-503 воспринимает распоряжение Единого государства с восторгом и энтузиазмом и спешит поделиться своим воодушевленным состоянием с I-330, но та загоняет D-503 в *пограничную ситуацию* самым жестким образом, ведь он должен сделать стопроцентный и однозначный *выбор*: стать либо идеальным гражданином Единого государства, либо — записать I-330 на завтра на себя, чтобы обеспечить ей свободу действий. D-503 уверяет I-330, что не сможет жить без нее, и тогда она сообщает ему, что завтра, в двенадцать, он поможет ей захватить интеграл.

Выбор, который должен был сделать D-503, оказался для него действительно *пограничным* и, как выяснилось, — выбором *непосильным*. D-503 лежит, скрючившись внутри шестигранника-интеграла, и все повторяет и повторяет одну и ту же фразу: «Я строитель интеграла и провожу испытания...» Здесь D-503 обнаруживает Благодетеля, который требует, чтобы D-503 взял себя в руки, после чего через радиотрансляцию звучит песня группы «АукцЫон» — «Далеко»:

¹ Леонид Федоров и Владимир Волков — участники рок-группы «АукцЫон», чей дуэт известен совместной работой над отдельными песнями и целыми музыкальными альбомами за пределами «АукцЫона».

Далеко, далеко ли далеко,
Одиноко ли, ой одиноко.
Не жалея его, не жалея —
Не до плохо ему,
Не до смеха.

Прошедшему Великую операцию D-503 приказано привести себя в порядок и явиться к Благодетелю.

Хранители выносят и ставят на авансцене табурет, а перед ним на подставке Хранители устанавливают таз с водой. Е. Ложкина-Белевич садится на табурет анфас к публике и умывается водой из таза, салфеткой снимает с выбеленного лица остатки грима, необходимого для исполнения роли Благодетеля; далее актриса избавляется и от мужской рубашки, и от мужского пиджака, и от мужских брюк, оставаясь в белой женской рубашке длиной в пол. Во время этой *ролевой трансформации* из образа Благодетеля в образ I-330 Е. Ложкина-Белевич сообщала публике следующую информацию: вечером D-503 сидел за столом с ним, с Благодетелем, сидел — в знаменитой газовой комнате Благодетеля. Привели «ту самую женщину» (то есть, иными словами, прошедший Великую операцию D-503 уже не вполне отчетливо идентифицировал приведенную женщину как I-330). Она улыбалась и молчала. Ее поместили в газовую камеру и стали выкачивать воздух, но она смотрела на D-503, крепко вцепившись руками в ручки кресла, и не сказала ни слова, в отличие от других, задержанных вместе с нею при попытке захвата интеграла.

У спектакля — открытый финал.

D-503 не прошел испытание, не сдюжил, как и многие другие граждане Единого государства; напротив, I-330 хоть и погибла, но своего возлюбленного так и не выдала, а это значит, что и один в поле воин...

Подводя итоги проведенного анализа сценической поэтики спектакля «Мы», можно выделить следующие специфические черты режиссуры Р. Р. Кудашова:

- Главный режиссер БТК активно и *авторски* работает с исходным литературным материалом: роман-антиутопия Е. И. Замятина интерпретируется Кудашовым как *экзистенциальная драма*, режиссерским сюжетом которой является *индивидуальный выбор собственной судьбы*: быть «как все», ощущать себя «миллионной частью тонны» — или стать отдельной и уникальной личностью, имеющей собственные и отличные от других жизненные опоры и устремления.
- Режиссер Кудашов выступает как *традиционалист*, он продолжает традиции отечественного кукольного театра по отказу от ширмы и по совмещению в рамках одного спектакля игры кукол и актеров живого плана.

- Кудашов вместе с художником А. Запорожским в спектакле «Мы» отказываются от ширмы и, следуя в русле исканий В. Э. Мейерхольда, *разрушают* сценическую иллюзию и *обнажают* театральную механику, открывая зрителям работу актеров-кукловодов.
- Режиссер и художник в рамках полностью открытой сценической коробки создают *единую сценическую установку* с элементами частичной трансформации, вводят *слуг просцениума* (В. Э. Мейерхольд).
- В спектакле «Мы» используются *куклы-гапнты*, которые служат наилучшим выражением сценического образа — *маски обезличенного* гражданина Единого государства.
- В плане *способа актерского существования* Кудашов обращается к традиции вахтанговского *игрового театра*, связь сцены и зрительного зала в спектакле «Мы» осуществляется, соответственно, на *игровой основе*. Исполнители ролей в кудашовской постановке широко используют прием *игры с вещью* (В. Э. Мейерхольд).
- Спектакль «Мы» имеет *кольцевую композицию* (финал постановки замкнут на ее начало), а *драматургия спектакля* Кудашова представляет *многоэпизодную структуру*, в которой *монтаж эпизодов* строится по *принципу контраста*.
- Постановка «Мы» — это спектакль с музыкой и частично спектакль *под* музыку (композиции рок-группы «АукцЫон»; классическая музыка П. И. Чайковского и И.-С. Баха; ритмическая структура, задаваемая ударами молоточка по металлической пластине или по мини-барабану).
- Управление ритмом спектакля осуществляется посредством *аттракционов* (чаще всего — в виде музыкальных или музыкально-танцевальных номеров, а также репризно произносимых реплик), которые вводятся на основе *контрапункта режиссера*.

Анализ спектакля «Мы» — это первый шаг на пути изучения режиссерской методологии Р. Р. Кудашова. Дальнейшие исследования сценической поэтики других спектаклей главного режиссера БТК (трилогия о поэтах XX века, спектакли на основе произведений У. Шекспира и др.) помогут наиболее полно осмыслить феномен режиссуры Кудашова в театре кукол.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ахрамков В. Мы с тобой одной крови // Петербургский театральный журнал. 2009. № 3 (57). URL: <https://ptj.spb.ru/archive/57/prof-and-amateur-57/my-s-toboj-odnoj-krovi/> (дата обращения: 25.10.2024).
2. Вокруг спектакля «Мы». Zoom-интервью с Русланом Кудашовым // ВКонтакте. Социальная сеть. Группа «Современный театр». 21 августа 2024. URL: https://vk.com/protheatre?w=wall-50334704_411654 (дата обращения: 20.10.2024).
3. Замятин Е. И. Мы. М.: АСТ, 2015. 224 с.

4. Ренанский Д. «Лирическая антиутопия» // Коммерсант. 2009. 17 марта. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/1139425> (дата обращения: 01.12.2024).
5. Ряпосов А. Ю. Русское режиссерское искусство XX века: системы, направления, концепции, идеи: Учебно-методическое пособие для аспирантов, обучающихся по специальности 17.00.09 «Теория и история искусства». СПб.: Астерион, 2022. 244 с.
6. Семенов А. «Судороги любви» // Псковская губерния. 2016. № 18 (790). 11 мая. URL: http://gubernia.pskovregion.org/number_790/05.php?print (дата обращения: 01.12.2024).

Аннотация

Статья посвящена изучению сценической поэтики спектакля Р. Р. Кудашова «Мы» (2009), поставленного на сцене Санкт-Петербургского Большого театра кукол на основе одноименного романа-антиутопии Е. И. Замятина. Реконструкция и последующий анализ спектакля позволили определить все составляющие его сценической поэтики (жанр, режиссерский сюжет, сценографическое решение, структура сценического образа, принцип связи сцены и зрительного зала, способ существования актера, приемы актерской игры, драматургия спектакля). Научная новизна статьи заключается в изучении специфических черт режиссуры Кудашова, в определении основных характеристик его режиссерской методологии. В результате был доказан традиционалистский характер режиссуры Кудашова, что выразилось в обращении к опыту театральных исканий В. Э. Мейерхольда (разрушение сценической иллюзии и обнажение театральной механики; использование слуг просцениума; прием игры с вещью; аттракционы как способ управления ритмом спектакля; контрапункт режиссера; и др.) и Е. Б. Вахтангова (игровой способ существования актера; связь сцены и зрительного зала на игровой основе; и др.).

Abstract

The article is devoted to the study of the stage poetics of Ruslan Kudashov's play *We*, staged at the Saint Petersburg Bolshoi Puppet Theatre and based on Yevgeny Zamyatin's eponymous dystopian novel. Through the reconstruction and subsequent analysis of the performance, the study identifies all components of its stage poetics — genre, directorial narrative, scenographic approach, structure of the stage image, the relationship between stage and audience, the actor's mode of existence, acting techniques, and the production's dramaturgy. The scholarly novelty of the article lies in its investigation of Kudashov's distinctive directorial traits and the defining characteristics of his methodology. The study confirms the traditionalist nature of Kudashov's direction, which manifests in his engagement with the theatrical experiments of Vsevolod Meyerhold (destruction of stage illusion and exposure of theatrical mechanics; use of proscenium servants; object play; attractions as a way of controlling the rhythm of the performance; director's counterpoint, etc.) and Evgeniy Vakhtangov (the actor's playful way of existence; the connection between the stage and the audience on a playful basis, etc.).

- ✓ **Ключевые слова:** Р. Р. Кудашов, «Мы», Е. И. Замятин, Большой театр кукол, экзистенциальная драма, куклы-гапиты, игровой театр, игра с вещью, контрапункт режиссера.
- ✓ **Keywords:** Ruslan Kudashov, *We*, Evgeniy Zamyatin, Bolshoi Puppet Theatre, existential drama, Gapita dolls, game theater, object play, director's counterpoint.

Для цитирования: Кожев К. А. Спектакль Р. Р. Кудашова «Мы» (БТК, 2009): сюжет, жанр, драматургия спектакля, структура сценического образа и способ существования актера // Временник Зубовского института. 2025. Вып. 2 (49). С. 119—131.

Китайский бум в Российской империи: выставки Павла Пясецкого и их восприятие в печати

УДК
069.5 + 7.01

КУРЬЯНОВА АНАСТАСИЯ МАКСИМОВНА

*Аспирант, Школа искусств и культурного наследия,
Европейский университет в Санкт-Петербурге
(Санкт-Петербург, Россия)*

KURYANOVA ANASTASIA M.

*Postgraduate Student, School of Arts and Cultural Heritage,
European University at Saint Petersburg (Saint Petersburg, Russia)*

E-mail: nastiaku98@gmail.com

Введение

В заметке от 8 января 1882 года корреспондент газеты «Русский курьер» сообщал о необыкновенном успехе так называемой «китайской выставки», организованной доктором Павлом Пясецким в стенах Строгановского училища в Москве: «Несмотря уже на солидную плату за вход на китайскую выставку г-на Пясецкого, залы Строгановского училища положительно переполняются посетителями... Многие... посещают выставку по несколько раз»¹. Никогда прежде российской публике не доводилось видеть такой массив и такое разнообразие изображений Китая, выполненных с натуры.

Тем не менее сегодня имя Павла Яковлевича Пясецкого (1843—1920) — врача по образованию, путешественника, писателя и художника-любителя — практически забыто и знакомо лишь узкому кругу специалистов. Между тем из своего путешествия по Китаю, которое он совершил в 1874—1875 годах в составе научно-торговой экспедиции капитана Генерального штаба Юлиана Сосновского, Пясецкий привез богатые ботанические, зоологические, минералогические и этнографические коллекции, а также около тысячи карандашных и акварельных рисунков. Их он впоследствии и демонстрировал на своих «китайских выставках» вместе с многометровыми акварельными панорамами Китая, которые он выполнил уже по возвращении в Россию. Сегодня большая часть этих работ хранится в Государственном Эрмитаже. Кроме того, в 1880 году в Петербурге было опубликовано «Путешествие по Китаю»² —

¹ Русский курьер. 1882. № 7. С. 3.

² Пясецкий П. Я. Путешествие по Китаю в 1874—1875 гг. (через Сибирь, Монголию, Восточный, Средний и Северо-Западный Китай): из дневника члена экспедиции П. Я. Пясецкого: В 2 т. СПб.: Тип. М. Стасюлевича, 1880.

путевые дневники Пясецкого, переизданные в 1882 году в Москве¹, а также переведенные на французский (1882)² и английский (1884)³ языки.

Уроженец Орла и выходец из семьи «скромного чиновника»⁴, Пясецкий был зачислен на медицинский факультет Московского университета в 1861 году и первоначально планировал строить карьеру «ученого врача»⁵. В 1871 году он защитил диссертацию и намеревался остаться преподавать в университете, однако не получил обещанного ему места и переехал в Петербург, поступив на службу в Военно-медицинское управление. Еще будучи студентом-медиком, Пясецкий посещал воскресные занятия в Строгановском училище. Оказавшись в столице, он совершенствовал свои навыки рисования в Академии художеств как вольнослушатель до тех пор, пока в 1874 году не был включен в качестве доктора и ученого-натуралиста в штат экспедиции Сосновского.

Путешествие в Китай круто изменило жизнь Пясецкого. За рисунки и акварели с изображением китайских видов, сцен и типов он получил звание почетного вольного общника Академии художеств (1876), а за свою книгу с описанием путешествия был награжден Большой золотой медалью Географического общества (1881) и удостоен почетной награды Международного географического конгресса, прошедшего в Венеции. Благодаря китайской экспедиции, Пясецкий прославился как художник-путешественник и в новом качестве, выполняя государственный заказ, ездил в Центральную Азию, Персию, Сибирь, на Дальний Восток, в Маньчжурию, Японию, Францию, Англию, Болгарию. Маршруты своих передвижений он фиксировал в акварельных панорамах. Самым грандиозным его творением стала панорама Транссибирской магистрали, отмеченная Большой золотой медалью на Всемирной выставке в Париже 1900 года и принесящая Пясецкому орден Почетного легиона.

Однако, несмотря на внутрироссийское и международное признание, прославленный путешественник скончался в Петербурге в нищете и голоде, вызванных исторической ситуацией революции, Гражданской войны, продовольственной диктатуры. В различных изданиях год его смерти ошибочно приводится как 1919-й или 1921-й. Благодаря документам, обнаруженным в Центральном государственном архиве Санкт-Петербурга, автору насто-

¹ *Пясецкий П. Я.* Путешествие по Китаю в 1874—1875 гг. (через Сибирь, Монголию, Восточный, Средний и Северо-Западный Китай): из дневника члена экспедиции П. Я. Пясецкого: В 2 т. 2-е изд. М.: Унив. тип. (М. Катков), 1882.

² *Piassetsky P.* Voyage à travers la Mongolie et la Chine. Paris: Hachette et Cie Publ., 1883.

³ *Piassetsky P.* Russian travellers in Mongolia and China, in two vols. London: Chapman & Hall Publ., 1884.

⁴ ОР РНБ. Ф. 601. Ед. хр. 1780. Л. 1.

⁵ ОР РНБ. Ф. 601. Ед. хр. 1780. Л. 4.

ящей статьи удалось установить точную дату смерти Пясецкого — 5 марта 1920 года¹.

Биография Пясецкого подробнее описана в работах Т. А. Постреловой², И. М. Захаровой³ и Г. А. Принцевой⁴. Однако его выставки, в том числе серия «китайских выставок», прошедших во второй половине 1870-х — первой половине 1880-х годов, ни разу не становились предметом отдельного исследования.

В настоящей статье будет предпринята попытка:

- 1) реконструировать историю проведения «китайских выставок» Пясецкого;
- 2) проанализировать репертуар экспонатов и их статус в глазах публики;
- 3) выяснить, как эти выставки были приняты зрителями и критикой;
- 4) и рассмотреть, какие обстоятельства обусловили феномен успеха выставок Пясецкого.

Основой для статьи стали касающиеся выставок источники, значительная часть которых до этого не попадала в поле зрения исследователей. Это в первую очередь газетные материалы — анонсы выставок, короткие заметки и развернутые рецензии, размещенные в различных периодических изданиях последней трети XIX столетия.

Хронология, география и состав «китайских выставок» Павла Пясецкого

Сведения о выставках представлены ниже в виде хронологической таблицы, которая содержит информацию о времени и месте их проведения, наборе экспонатов и способе их демонстрации (см. таблицу далее).

На выставках 1876 и 1877 годов в Зимнем дворце Пясецкий представлял собранные и изготовленные им материалы императору — при этом в 1876 году его коллекции и рисунки демонстрировались в рамках «Высочайшего осмотра картографических, чертежных и других работ военного и мор-

¹ ЦГА СПб. Ф. Р-5039. Оп. 5. Ед. хр. 8. Л. 20.

² Пострелова Т. А. Материалы государственных архивов СССР о П. Я. Пясецком // Письменные памятники и проблемы истории культуры народов Востока. XXII годичная научная сессия ЛО ИВ АН СССР (доклады и сообщения). 1988 г. М.: Наука: Главная редакция восточной литературы, 1989. Ч. 1. С. 48—53.

³ Захарова И. М. П. Я. Пясецкий и учено-торговая экспедиция в Китай 1874—1875 годов // Пясецкий П. Я. Путешествие по Китаю в 1874—1875 гг. / Авт. предисл. Г. А. Принцева, И. М. Захарова. М.: Paulsen, 2019. С. 27—42.

⁴ Принцева Г. А. Сибирский путь Павла Пясецкого. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2011; Принцева Г. А. Павел Яковлевич Пясецкий // Пясецкий П. Я. Путешествие по Китаю в 1874—1875 гг. М., 2019. С. 9—26.

Дата	Место	Экспонаты	Способ экспонирования
Март 1876 года	Георгиевский зал в Зимнем дворце, Санкт-Петербург	Акварельные и карандашные рисунки Пясецкого. Фотографии Адольфа Боярского ¹ . Продукты китайской промышленности и сельского хозяйства: серебряные слитки, ассигнации, географические карты, шелковые ткани, резные вещи из кости, дерева и камня, домашняя утварь, модели и настоящие образцы сельскохозяйственных машин и орудий, женшень, разнообразных сорта чая, хлопка, риса, небольшой гербарий, несколько образцов каменных пород, небольшое количество «предметов военного отдела» ² .	
1876 год	Академия художеств, Санкт-Петербург	Около 300 рисунков Пясецкого.	
1876 год	Соляной городок, Санкт-Петербург	3000 растений Китая, более 150 чучел, до 500 насекомых и другие коллекции Пясецкого.	
5 мая 1877 года	Зимний дворец, Санкт-Петербург	Акварельная панорама Китая от Ханькоу (часть современного города Ухань) до Зайсанского поста на русско-китайской границе. Длина: 102 аршина ≈ 72,5 метра	Художник демонстрировал панораму на особом станке с двумя вертикальными цилиндрами, вращающимися с помощью рукоятки, движением которой рулон разматывался с одного цилиндра и наматывался на другой, «оставляя для зрителя постоянно открытое пространство» ³ длиной чуть больше двух метров.
1877 год	Академия художеств, Санкт-Петербург	Рисунки Пясецкого.	

¹ Адольф Николай Эразмович Боярский (годы жизни неизвестны) — профессиональный фотограф, в 1874—1875 годах путешествовал в составе экспедиции Сосновского в Китай.

² Высочайший осмотр картографических, чертежных и других работ военного и морского ведомств // Русский инвалид. 1876. № 72. С. 3.

³ Работы, представленные на Высочайшее воззрение 5-го мая // Русский инвалид. 1877. № 102. С. 3.

Дата	Место	Экспонаты	Способ экспонирования
Ноябрь 1880 года	Русское географическое общество, Санкт-Петербург	Акварельные рисунки Пясецкого. Акварельная панорама Китая от Ханькоу до Зайсана. Наряды, обувь и различные изделия китайцев.	Рисунки — на стенах. Предметы из этнографической коллекции — на столах.
1880 год	Академия художеств, Санкт-Петербург		
Декабрь 1881 года — январь 1882 года	Строгановское училище технического рисования, Москва Выставка занимала четыре комнаты (зала).	До 300 акварельных и карандашных рисунков Пясецкого. Акварельная панорама Китая от Ханькоу до Зайсана. «Предметы по этнографии» Китая: «костюмы, предметы домашнего быта, модели некоторых построек» ¹ , «музыкальные инструменты, экземпляры китайских газет» ² , «снаряды для курения опиума» ³ , косметика, гипсовый слепок с ноги китайки, ткани, ласточкино гнездо, «образцы чая, засушенные кусты чайного дерева, модели водоподъемных колес» ⁴ , предметы домашнего быта, «китайские альбомы из особой влажной и ломкой бумаги» ⁵ , детские куклы из разноцветного теста, «огромный ноготь одного китайского генерал-губернатора» ⁶ , предметы культа, металлические деньги, лекарства, деревянные подушки, письменные принадлежности.	Панорама была развешана по стенам всех четырех залов. Этнографические предметы были организованы «систематически по группам» ⁷ и выставлены в отдельном зале на щитах, школьных столах и полках. Остальные три зала занимали исключительно рисунки, «расставленные соответственно с „панорамой“ и составляющие как бы неотъемлемую ее часть» ⁸ .

¹ Русский курьер. 1881. № 234. С. 3.

² Русский курьер. 1882. № 2. С. 3.

³ Русский курьер. 1882. № 3. С. 3.

⁴ Там же.

⁵ Русские ведомости. 1882. № 6. По всей видимости, имеются в виду рисунки на лубе из тетрапанакса бумажного.

⁶ Там же.

⁷ Русский курьер. 1881. № 234. С. 3.

⁸ Китайская выставка г. Пясецкого // Русский курьер. 1882. № 11. С. 1.

Дата	Место	Экспонаты	Способ экспонирования
Февраль 1882 года	Дом Попова на Кузнецком мосту, Москва Выставка заняла «огромную светлую залу бельэтажа, разделенную вдоль рядом колонн и арок на два отделения» ¹ .	Рисунки и акварели Пясецкого. Акварельная панорама Китая от Ханькоу до Зайсана. Этнографическая коллекция: предметы «домашней обстановки, комфорта, произведения ремесел и искусств, наиболее употребительные во вседневной жизни материалы, одежда, монета» ² , туалетные принадлежности, предметы культа.	Рисунки — в одной половине зала, на стенах в три ряда. Этнографическая коллекция — во второй половине зала, ближайшей к окнам, на цитах и в витринах. Панорама, «повешенная на некоторой высоте» ³ , протянута вдоль всей залы бельэтажа.
Июнь — сентябрь 1882 года	Петровский парк, Москва Под выставку был построен особый павильон в китайском стиле ⁴ — почти напрогив Всероссийской художественно-промышленной выставки.	Около 300 наиболее «законченных» ⁵ акварелей и рисунков Пясецкого. Акварельная панорама Китая от Ханькоу до Зайсана. Этнографическая коллекция, поделенная на 23 раздела: 1) одежда и головные уборы; 2) обувь; 3) туалетные принадлежности; 4) некоторые предметы комфорта; 5) пища; 6) лакомства; 7) вино и водка; 8) архитектура и строительный материал; 9) освещение; 10) чайное производство; 11) произведения различных ремесел; 12) монета; 13) некоторые модели; 14) курение и нюханье табака; 15) курение опиума; 16) религия и богослужение; 17) письменные принадлежности; 18) рисовальные принадлежности; 19) игры и забавы; 20) печать и типографское дело; 21) живопись; 22) музыка; 23) отдельные предметы ⁶ .	

¹ Евгений Львов [Е. Л. Кочетов]. Новая выставка П. Я. Пясецкого // Московские ведомости. 1882. № 44. С. 5.

² Там же.

³ Там же.

⁴ Русские ведомости. 1882. № 169.

⁵ Указатель для осмотра «Китайской Выставки» путешественника П. Я. Пясецкого. М.: Университетская тип. (М. Катков), 1882. С. 2.

⁶ Путеводитель по Всероссийской промышленно-художественной выставке 1882 года: С пл. выст. и прил. указ. Китайской выст. П. Я. Пясецкого, Швед. выст. и др., расписаний поездов жел. и конно-жел. дорог... Всероссийская промышленная и художественная выставка. М., 1882.

Дата	Место	Экспонаты	Способ экспонирования
12 февраля – 5 марта 1884 года	Академия художеств, Санкт-Петербург	Рисунки Пясецкого. Две акварельных панорамы Китая: одна — изображающая путь экспедиции от Ханькоу до Зайсана, вторая — представляющая достопримечательности и сцены Китая в «25 аршин длины»¹ (почти 18 метров). «Этнографическая коллекция одежды и головных уборов, обуви, туалетных принадлежностей, некоторых предметов комфорта, пищи, лакомства, вина и водок, архитектуры и строительного материала, освещения, чайного производства, произведений различных ремесел, монет, некоторых моделей, предметов религии и богослужения, письма, рисования, игр и забав, печати и типографского дела, живописи и музыки»², коллекция фарфоровых изделий.	Альбомы китайских рисунков были выставлены под стеклами.

¹ ОР РНБ. Ф. 601. Ед. хр. 1780. Л. 13.

² Новости и Биржевая газета. 1884. № 44.

ского ведомств»¹ среди коллекций, составленных членами экспедиции Со-
сновского.

Выставки 1876 года в Академии художеств и в Соляном городке, по всей
видимости, остались на бумаге. Из газетных сообщений известно, что они
планировались², в письме конференц-секретарю Академии художеств Пя-
сецкий обращался с просьбой выдать ему рамы для экспонирования рисун-
ков, на что даже получил согласие³, однако сведений о том, что выставки со-
стоялись, обнаружить пока что не удалось.

Статус выставки 1877 года в Академии художеств — была ли она публич-
ной или предназначалась исключительно для членов академического со-
вета — до конца не прояснен: Пясецкий лишь мельком пишет о выставке
в контексте присуждения ему звания почетного вольного общника Акаде-
мии⁴. Неизвестно, состоялась ли выставка 1880 года в Академии художеств:
о ней пишет в предисловии к переизданию книги Пясецкого «Путешествие
по Китаю в 1874—1875 гг.» Г. А. Принцева⁵, но, к сожалению, не приводит
ссылок на источники.

Выставка 1880 года в Русском географическом обществе была закрытой,
однако ее можно было посетить по рекомендации кого-либо из членов Об-
щества⁶. Все позднейшие выставки — в Строгановском училище, доме По-
пова, при Всероссийской выставке и в Академии художеств — были откры-
тыми для публики. Все они были платными, за исключением выставки в
Академии.

Коллекция китайских предметов: от «безделицы» к искусству

Состав публичных «китайских выставок» Пясецкого оставался практи-
чески неизменным; менялись лишь выставочные площадки. Все его выстав-
ки, открытые для широкой публики, включали в себя три основных раздела:
1) собственноручно исполненные Пясецким рисунки и акварели с изобра-
жением китайских видов, сцен и типов, 2) его же панораму (панорамы) Ки-
тая и 3) собранную им этнографическую коллекцию. Только заключитель-
ная выставка 1884 года отличалась тем, что на ней экспонировалась не одна,
а две панорамы Пясецкого.

¹ Новости и Биржевая газета. 1884. № 44.

² Русский инвалид. 1876. № 60. С. 2.

³ РГИА. Ф. 789. Оп. 8. Раздел 1873 г. Ед. хр. 210. Л. 4.

⁴ ОР РНБ. Ф. 601. Ед. хр. 1780. Л. 5.

⁵ Принцева Г. А. Павел Яковлевич Пясецкий. С. 13.

⁶ Новое время. 1880. № 1689.

Если ботаническую, зоологическую и минералогическую коллекции Пясецкий передал в музеи Академии наук и Санкт-Петербургского университета¹, то этнографическое собрание он сохранил у себя и демонстрировал практически на каждой своей выставке, несмотря на то что признавал «незначительность и малочисленность»² собранного им материала и называл вещи из коллекции «безделицами», большая часть которых «вовсе не ценны по стоимости»³.

Ценность этнографического собрания подвергали сомнению и некоторые репортеры. Так, один из авторов отмечал, что коллекция Пясецкого «теряет в глазах многих посетителей потому, что приходится смотреть на некоторые предметы, уже виданные им[и] в правительственных или частных музеях», а также в открывающихся «на Руси» магазинах японских и китайских вещей⁴.

Однако от выставки к выставке оценки этнографического собрания Пясецкого варьировались, а рецензенты обращали внимание на разные группы экспонатов. Так, например, В. К. Петерсен, корреспондент газеты «Новое время», в своем отзыве на выставку 1884 года, прошедшую в Академии художеств, повышенное внимание уделил предметам китайского искусства. Обозреватели более ранних выставок — в Строгановском училище, доме Попова или при Всероссийской выставке — упоминали о них вскользь или не упоминали вовсе, предпочитая в красках описывать «курьезы»: гипсовый слепок с ноги китайки или ласточкино гнездо. Петерсен, напротив, подробно остановился на «вещах художественных» — «изображении какого-то идола» и «дикой кошки», привлечших его внимание экспрессией своих «свирипых физиономий». Он также отметил «прелестную жанровую сцену в школе» и «альбомы китайских рисунков, большею частью комического или карикатурного содержания». Но особенно его поразила «резная игрушка, изображающая шар, покрытый замысловатой горельефной резьбой, внутри которого находится еще 11 шаров меньших диаметров, также до последнего (величиной с горошину) покрытых совершенно правильной ажурной резной работой» — эту вещь он назвал шедевром⁵. По всей видимости, акцент на произведениях искусства был связан с тем, что выставка проходила в стенах Академии художеств, а не с тем, что китайское искусство оказалось представлено Пясецким более полно, чем раньше. Попав в Академию художеств, предметы из этнографической коллекции стали восприниматься не только как ди-

¹ Указатель для осмотра «Китайской Выставки» путешественника П. Я. Пясецкого. С. 2.

² Русский курьер. 1882. № 6. С. 3.

³ Пясецкий П. По поводу моей «китайской выставки» // Московские ведомости. 1882. № 34. С. 3.

⁴ Китайская выставка г. Пясецкого. С. 1.

⁵ Новое время. 1884. № 2869.

ковинные, экзотические, интересные в развлекательном и познавательном смыслах, но и как художественные.

Смена ракурса могла быть связана еще с одним фактором. Если в Москве выставка Пясецкого в Строгановском училище стала первой «китайской выставкой» в городе¹, то в Петербурге у нее был прецедент. В 1878 году в помещениях Соляного городка состоялась «китайская выставка», организованная по инициативе императрицы Марии Александровны². Выставка была устроена при участии А. Г. Влангали, российского посланника в Пекине в 1860—1870-х годах, и А. А. Половцова, основателя Центрального училища технического рисования барона Штиглица. И Влангали, и Половцов были видными коллекционерами китайского декоративно-прикладного искусства — восточное собрание Половцовых включало китайский фарфор, перегородчатые эмали, вещи из резного камня, мебель, ткани³. Из подобных предметов, по всей вероятности, и была составлена выставка в Соляном городке: Половцов, описывая в своем дневнике визит Марии Александровны на экспозицию, отмечал, что она сумела оценить «роскошь восточного искусства»⁴. «Китайская выставка» 1878 года в Соляном городке — выставка искусства — могла дополнительно подготовить петербургского зрителя к восприятию отдельных вещей из собрания Пясецкого как обладающих художественной ценностью.

В новом статусе на экспозиции в Академии художеств предстали не только предметы изобразительного искусства. То, что обозреватели предшествующих выставок и сам Пясецкий называли «пищей», «пищевыми веществами», «лакомствами» и «кушаньем», в одной из рецензий на выставку в Академии оказалось «предметами китайского кулинарного искусства»⁵. На оптику рецензента могло повлиять не только место проведения выставки, но и фигура одного из ее влиятельных посетителей. Экспозицию дважды осматривал великий князь Владимир Александрович — президент Академии художеств, меценат, коллекционер, а также известный гурман. Специально для него на выставке была организована дегустация различных сортов китай-

¹ Китайская выставка г. Пясецкого. С. 2.

² Половцов А. А. Дневник. 1859—1882: В 2 т. / Сост., вступ. статья, примеч. О. Ю. Голечковой и др.; Государственный архив Российской Федерации. М.: Фонд «Связь эпох», 2022. Т. 2. 1878—1882. С. 17.

³ Подробнее см.: *Меньшикова М. Л.* Искусство Китая в коллекциях Половцовых // Наше наследие. 2006. № 79—80. С. 144—149; *Герасимов В. В.* Кабинет А. А. Половцова в доме на Большой Морской улице в Петербурге. К истории создания и бытования «мавританского» интерьера для экспонирования предметов китайского искусства // Волшебство Востока. Искусство подражания или подражание как искусство: Материалы научно-практической конференции 7.12.2023—9.12.2023 / СПб. ГБУК «Государственный историко-художественный дворцово-парковый музей-заповедник „Гатчина“». СПб.: Папирус, 2023. С. 63—80.

⁴ Половцов А. А. Дневник. Т. 2. С. 20—21.

⁵ Сын Отечества. 1884. № 68.

ского чая, который «заваривался в чайниках и чашках, взятых здесь же из коллекции фарфоровых изделий»¹. Для привилегированных зрителей выставка Пясецкого приобрела интерактивный характер и воздействовала на все пять чувств.

«Труды по рисовальной части»: наука и/или искусство

Вне зависимости от оценок репортеров, этнографическая коллекция на выставках Пясецкого занимала периферийное положение — хотя бы с точки зрения отведенного под нее пространства: так, на выставке в Строгановском училище для китайских предметов был предназначен лишь один зал из четырех. В центр выставок были поставлены собственные рисунки, акварели и панорама Пясецкого, охарактеризованная одним из авторов как «перл всей выставки»². Однако фокус на графических работах путешественника еще не означал, что его выставки мыслились как в большей степени художественные, нежели научные.

В рукописной автобиографии Пясецкий называет собственные «труды по рисовальной части» «иллюстрациями»³, указывая тем самым на их прикладной характер. Показателен приведенный им список наименований, сформулированных различными рецензентами в стремлении определить категорию, к которой можно было бы отнести его панорамы. Помимо, собственно, панорам, их обозначали как «картины-ленты», «картины-маршруты», «живописные карты», «карты собственного изделия» — последнему определению в силу его «оригинальности» Пясецкий отдавал предпочтение⁴. Сам путешественник, описывая свои труды, иногда использовал выражения «художественно-географический»⁵ или «научно-художественный»⁶. Разнообразие ярлыков указывает на проницаемость границ науки и искусства в его произведениях.

В этом смысле рецензенты разделяли точку зрения Пясецкого. Они ценили его рисунки, акварели и панорамы в первую очередь за их информативность, точность и наглядность — за то, что они могли быть полезны в научном отношении: «на картине обозначены число и месяц работы каждой ее части, а потому она может служить прекрасным пособием при разработ-

¹ Сын Отечества. 1884. № 68.

² Китайская выставка г. Пясецкого. С. 1.

³ ОР РНБ. Ф. 601. Ед. хр. 1780. Л. 10.

⁴ ОР РНБ. Ф. 601. Ед. хр. 1780. Л. 10—11.

⁵ ОР РНБ. Ф. 601. Ед. хр. 1780. Л. 7.

⁶ ОР РНБ. Ф. 601. Ед. хр. 1780. Л. 5.

ке минералогических, зоологических и ботанических коллекций»¹. Тем не менее, помимо интереса, который представляли работы Пясецкого с точки зрения естественных наук, этнографии и антропологии, критики отмечали и художественные достоинства его рисунков, «сделанных с натуры талантливо и бойко»². Е. Л. Кочетов, корреспондент «Московских ведомостей», емко суммировал впечатления коллег, назвав Пясецкого «артистом и страстным ученым»³.

Соответственно, и его выставки можно охарактеризовать как одновременно художественные и научные — при этом тот или иной аспект выходил на первый план в зависимости от выставочного пространства и целевой аудитории. Так, в отзывах на выставку в Академии художеств репортеры, подчеркивая интерес «художников и любителей»⁴ к коллекциям Пясецкого, не только детально описывали произведения китайского искусства, но и оценивали работы самого путешественника по эстетическим критериям, обращая внимание на «верность рисунка и блеск красок»⁵, а также выделяли особенно удавшиеся композиции в соответствии с общепринятой риторикой художественной критики.

Реакция публики: «дрянь», «злоба дня» или «полный успех»

В целом все выставки Пясецкого удостоились благосклонных отзывов прессы, которая высоко оценила как научную, так и художественную их стороны. Корреспонденты указывали на уникальность этих выставок: «еще никто из путешественников, как наших, так и иностранных, не привозил один такого богатого научного материала»⁶. Сотрудник «Русского курьера» подчеркивал, что выставка 1881/82 года в Строгановском училище москвичам «останется навсегда памятной — как первая китайская выставка, а имя составителя ее как первого человека, сделавшего попытку ознакомить нас наглядно с Китайской империей, будет произноситься в устах общества с полным уважением и симпатией»⁷.

С рецензентами почти всегда были солидарны рядовые посетители. Лишь одна публичная выставка Пясецкого потерпела провал — выставка 1882 года

¹ Работы, представленные на Высочайшее воззрение 5-го мая. С. 3.

² Русские ведомости. 1882. № 6.

³ Евгений Львов [Е. Л. Кочетов]. Новая выставка П. Я. Пясецкого. С. 5.

⁴ Новое время. 1884. № 2869.

⁵ Там же.

⁶ Евгений Львов [Е. Л. Кочетов]. Новая выставка П. Я. Пясецкого. С. 5.

⁷ Китайская выставка г. Пясецкого. С. 2.

в Петровском парке. По всей видимости, она не выдержала конкуренции со стороны соседней Всероссийской выставки, которая фактически представляла собой тематический парк и предлагала множество менее интеллектуально требовательных развлечений. Количество платных посетителей выставки Пясецкого составило за три месяца лишь 3830 человек, «что весьма немного и доказывает равнодушие нашей публики к серьезным предметам»¹. Журналист «Московской газеты» сетовал: «„Нана“, „Минута Неги“ и прочие порнографические зрелища посещаются и не теряют интереса в течение месяцев, а выставка предметов, добытых ценою страшных лишений, трудов и неутомимой энергии, добытых в путешествии по местам, представляющим для нас, для всего мира, для науки terra incognita, требует почти искусственных, понудительных мер для того, чтобы заставить публику посещать ее»².

Тем не менее остальные три открытых для публики выставки Пясецкого оказались очень успешны. Корреспондент «Русского курьера» свидетельствовал, что выставка в Строгановском училище привлекала «массы посетителей»³. Коллеге вторил репортер «Московского листка», сообщавший, что выставка Пясецкого «имеет полный успех»⁴. В «Московской газете» ее называли «злобой дня»⁵, а в «Московских ведомостях» писали, что выставка в доме Попова «привлекает посетителей даже из ближайших к Москве городов, жители которых нарочно приезжают осматривать ее»⁶. Спустя два года автор издания «Новости и Биржевая газета» наблюдал тот же «возбужденный и постоянно возрастающий интерес» к выставке в Академии художеств в Петербурге: за три недели эта выставка — стоит, правда, заметить, бесплатная — собрала около десяти тысяч зрителей⁷. Для сравнения: первая выставка Товарищества передвижников, прошедшая в столице зимой 1871/72 года, более чем за месяц работы привлекла сопоставимое количество посетителей — 11 515 человек⁸.

Кроме того, московские выставки зимой 1881/82 года оказались очень прибыльными. По сведениям «Московского листка», вход на выставку в Строгановском училище составлял один рубль — а так как «публика быва-

¹ Русские ведомости. 1882. № 261. С. 2.

² Московская газета. 1882. № 8.

³ Русский курьер. 1882. № 8. С. 3.

⁴ Китайская выставка // Московский листок. 1882. № 9. С. 2.

⁵ Московская газета. 1882. № 8.

⁶ Евгений Львов [Е. Л. Кочетов]. Новая выставка П. Я. Пясецкого. С. 5.

⁷ Новости и Биржевая газета. 1884. № 62. С. 2.

⁸ Шабанов А. Передвижники: между коммерческим товариществом и художественным движением. СПб.: Европейский ун-т в Санкт-Петербурге, 2015. С. 170.

ет на выставке сотнями ежедневно», «материальный результат предприятия обещает несколько тысяч рублей»¹. Один рубль — достаточно высокая цена: билет на передвижную выставку стоил, например, в несколько раз дешевле — 20—40 копеек². Собранные средства Пясецкий намеревался потратить на новое путешествие в Китай, которое, однако, так и не состоялось: по всей видимости, он не смог собрать необходимую ему сумму, потому что потратил средства, заработанные зимой 1881/82 года, на провальную выставку в Петровском парке. То есть «Китайские выставки» являлись не только просветительским проектом, но и коммерческим предприятием (пусть не всегда успешным), а также своеобразным промоушеном книги Пясецкого: на выставке 1882 года при Всероссийской выставке продавался двухтомник «Путешествие по Китаю»³.

Секрет успеха: политические и экономические интересы

Репортер «Русского курьера», размышляя о причинах успеха «китайской выставки» в Строгановском училище и «живого сочувствия [к ней] со стороны московского общества», отмечал, что «любопытство нашей публики подстрекается» «благодаря сложившейся за последнее время русско-китайской политике и благодаря быстрому движению Китая по пути цивилизации»⁴.

Политические интересы Российской империи, по всей видимости, действительно сыграли важную роль в том, что к «китайским выставкам» было приковано столь пристальное внимание. Показательно, что выставки Пясецкого активно посещали военные, чиновники, дипломаты, многие из которых находились в авангарде продвижения российского влияния на Востоке. Так, на выставке в доме Попова побывали «генерал Черняев⁵ с семейством, наш бывший посланник в Китае г. Влангали, член Государственного Совета г. Мансуров⁶, также с семейством, и еще несколько более или менее известных военных генералов»⁷.

¹ Китайская выставка // Московский листок. 1882. № 9. С. 2.

² Шабанов А. Передвижники... С. 65.

³ Цена за два тома — 5 рублей.

⁴ Китайская выставка г. Пясецкого // Русский курьер. 1882. № 11. С. 1.

⁵ Михаил Григорьевич Черняев (1828—1898) — участник Кокандских походов, военный губернатор Туркестанской области (1865—1866), генерал-губернатор Туркестана (1882—1884).

⁶ Борис Павлович Мансуров (1826—1910) — один из главных идеологов русского присутствия в Палестине, выступал за придание паломническому движению на Святую землю политического оформления.

⁷ Евгений Львов [Е. Л. Кочетов]. Новая выставка П. Я. Пясецкого. С. 5.

Путь экспедиции Сосновского, зафиксированный в рисунках, акварелях и панораме Пясецкого, пролегал через северо-западные земли Китая (Синьцзян), которые во второй половине XIX века стали одним из театров так называемой Большой игры: политического, дипломатического и экономического противостояния России и Великобритании в Центральной Азии. Так как экспедиция следовала маршрутом, «по которому проезд иностранцев китайским правительством не допускается или разрешается весьма неохотно»¹, выставки Пясецкого оказались беспрецедентной возможностью наглядно ознакомиться с территориями, которые были мало знакомы русскому зрителю, но стали интересны в том числе в контексте экспансии Российской империи на Востоке.

Более того, в конце 1870-х годов Россия оказалась на пороге войны с Китаем из-за Кульджинского (Илийского) края, занятого русскими войсками в 1871 году во время уйгуро-дунганского восстания (1864–1877), сбор сведений о котором был одной из целей экспедиции Сосновского. К концу 1870-х годов Цинская империя разгромила мятежников и стала требовать у России возвращения Кульджи. В качестве эксперта по Кульджинскому вопросу выступил в том числе и Пясецкий, давший в газете «Голос» развернутый комментарий о прогнозируемом военном столкновении с Китаем². Дискуссия вокруг возвращения Кульджи продолжилась в прессе в первой половине 1880-х годов³, уже после подписания в 1881 году Санкт-Петербургского договора, по которому был начат вывод русских соединений из долины реки Или. Так, в «Русском курьере» в январе 1882 года была напечатана статья под заголовком «К войне ли готовится Китай?»⁴. То есть в начале 1880-х годов вопрос отношений с империей Цин оставался острой темой, занимавшей как правительственные круги, так и широкую читающую публику.

Интерес к выставкам Пясецкого также подогревал бум русской чайной торговли с Китаем. Со второй половины XIX столетия русские предприниматели получили право вести дела непосредственно во внутреннем Китае. С 1863 года русские купцы начали утверждать предприятия по производству плиточного чая в Ханькоу, открытом после Второй Опиумной войны (1856–1860) для иностранной торговли. Постепенно русские компании вы-

¹ Пясецкий П. Я. Путешествие по Китаю в 1874–1875 гг. 1880. Т. 1. С. 4.

² Пясецкий П. Вероятна ли война Китая с Россией? // Голос. 1880. № 198. С. 1–2; Пясецкий П. Вероятна ли война Китая с Россией? (окончание) // Голос. 1880. № 200. С. 1–2.

³ Подробнее см.: Севостьянова Е. В. «Вот уже третий год Кульджинский вопрос водит нас за нос...»: Россия и Китай в разрешении Илийского кризиса на страницах газеты «Восточное обозрение» // Genesis: исторические исследования. 2020. № 1. С. 21–36.

⁴ К войне ли готовится Китай? I. // Русский курьер. 1882. № 19. С. 1; К войне ли готовится Китай? II. // Русский курьер. 1882. № 22. С. 2.

теснили китайских конкурентов с рынка прессованного чая¹. Именно через Ханькоу пролегал путь экспедиции Сосновского, нацеленной в том числе на поиск новых торговых маршрутов из Сибири в Китай.

Нет ничего удивительного в том, что под одну из выставок Пясецкого помещение — безвозмездно² — предоставил К. С. Попов, племянник и наследник чайного магната К. А. Попова, меценат и коллекционер китайского искусства. Именно в его магазин Пясецкий перенес выставку из Строгановского училища «вследствие многих выраженных ему просьб и сожалений о том, что первая выставка... была так кратковременна, что многие не успели посетить ее ни разу»³.

Попов был не единственным предпринимателем, проявившим интерес к деятельности Пясецкого. На средства, вырученные от выставок, Пясецкий собирался отправиться во внутреннюю Африку, но московские купцы Абрикосов, Морозов, Попов, Молчанов и еще несколько неназванных предпринимателей обратились к доктору с просьбой повторить путешествие в Китай⁴ (которое тем не менее так и не состоялось). Поповы, Абрикосовы и Молчановы были ключевыми игроками на рынке русской чайной торговли. Абрикосовы и Поповы были связаны родственными узами и вели совместный бизнес: А. И. Абрикосов являлся совладельцем и директором товарищества чайной торговли и складов «Братья К. и С. Поповы». Чайная компания «Молчанова, Печатнова и ко» была, вероятно, крупнейшей чайной компанией в мире⁵. Более того, предполагалось, что Пясецкий возьмет с собой в путешествие «небольшой музей для ознакомления китайцев с предметами нашего производства»⁶. То есть Китай был интересен московским купцам не только с точки зрения импорта чая в Россию, но и как рынок сбыта.

Выводы

В Европе во второй половине XIX века, после короткого возрождения интереса к Китаю в середине столетия на фоне второго рококо и ренессанса шинуазри, все китайское отошло на второй план, уступив место Японии и

¹ Lee C. From Kiachta to Vladivostok: Russian Merchants and the Tea Trade // Region. 2014. Vol. 3, No. 2. P. 199.

² Пясецкий П. По поводу моей «китайской выставки». С. 3.

³ Евгений Львов [Е. Л. Кочетов]. Новая выставка П. Я. Пясецкого. С. 5.

⁴ Пясецкий П. По поводу моей «китайской выставки». С. 3; Русские ведомости. 1882. № 192. С. 2.

⁵ Lee C. From Kiachta to Vladivostok... P. 199.

⁶ Русские ведомости. 1882. № 192. С. 2.

новому культурному феномену японизма¹. Однако Россия, как показывает проведенное исследование, на рубеже 1870-х и 1880-х годов, напротив, переживала настоящий китайский бум. «Китайские выставки» Пясецкого привлекли внимание тысяч посетителей, детально обозревались разнообразными периодическими изданиями, получили высокие оценки критиков, а некоторые даже принесли хороший доход.

Успех «китайских выставок» стал возможен благодаря тому, что к последней трети XIX столетия в России сложилась аудитория, которой был интересен Китай с самых разных точек зрения — не только как экзотика, но и как потенциальный театр военных действий, противник в возможной войне, торговый партнер, конкурент и рынок сбыта, объект научных исследований, страна с богатой художественной традицией. Проектам Пясецкого благоволили исторические обстоятельства: совпали политические интересы Российской империи в Китае, экономические интересы русского купечества, возрастающий интерес к коллекционированию китайского искусства и сохраняющийся интерес к Китаю востоковедов, географов, этнографов, антропологов, зоологов, ботаников.

Эти выставки перевернули жизнь Пясецкого. Китайская коллекция, перемещаясь из одного выставочного пространства в другое, прошла путь от смотра работ военного ведомства, учебной экспозиции, выставки товаров и парка развлечений до Академии художеств. Собрание Пясецкого поменяло свой статус с диковинок, прикладных иллюстраций и материалов, полезных в военном, научном и образовательном смыслах, на произведения искусства. Точно так же сменился и статус самого Пясецкого, который после «китайских выставок» стал востребован не как военный или ученый врач, а именно как художник.

Автор выражает глубокую признательность Анне Валентиновне Гусевой за ценные замечания и предложения, которые позволили переосмыслить материал и открыть новые перспективы исследования.

Отдельная благодарность Марии Чукчеевой за помощь в выявлении нескольких важных газетных фрагментов, обогативших источниковую базу статьи.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

ОР РНБ — Отдел рукописей Российской национальной библиотеки.

РГИА — Российский государственный исторический архив.

РГО — Русское географическое общество.

ЦГА СПб — Центральный государственный архив Санкт-Петербурга.

¹ Honour H. Chinoiserie: The Vision of Cathay. London: John Murray Publ., 1961. P. 207.

АРХИВНЫЕ ИСТОЧНИКИ

1. Переписка с подотделами и отдельными гражданами о реорганизации морских курсов в Петрограде, об издании книги Козлова «Тибет и Далай-Лама», о передаче Центральному Географическому музею научных коллекций Пясецкого и по др. вопросам // ЦГА СПб. Ф. Р-5039. Оп. 5. Ед. хр. 8.
2. *Пясецкий П. Я.* Автобиографии (2) с перечнем его картин и содержанием картины «Москва в дни священного коронования» // ОР РНБ. Ф. 601. Ед. хр. 1780.
3. РГИА. Ф. 789. Оп. 8. Раздел 1873 г. Ед. хр. 210.

ЛИТЕРАТУРА

1. Высочайший осмотр картографических, чертежных и других работ военного и морского ведомств // Русский инвалид. 1876. № 72. С. 2—3.
2. *Герасимов В. В.* Кабинет А. А. Половцова в доме на Большой Морской улице в Петербурге. К истории создания и бытования «мавританского» интерьера для экспонирования предметов китайского искусства // Волшебство Востока. Искусство подражания или подражание как искусство: Материалы научно-практической конференции 7.12.2023—9.12.2023 / СПб. ГБУК «Государственный историко-художественный дворцово-парковый музей-заповедник „Гатчина“». СПб.: Папирус, 2023. С. 63—80.
3. *Евгений Львов [Е. Л. Кочетов]*. Новая выставка П. Я. Пясецкого // Московские ведомости. 1882. № 44. С. 5.
4. *Захарова И. М.* П. Я. Пясецкий и учено-торговая экспедиция в Китай 1874—1875 годов // *Пясецкий П. Я.* Путешествие по Китаю в 1874—1875 гг. / Авт. предисл. Г. А. Принцева, И. М. Захарова. М.: Paulsen, 2019. С. 27—42.
5. К войне ли готовится Китай? I. // Русский курьер. 1882. № 19. С. 1.
6. К войне ли готовится Китай? II. // Русский курьер. 1882. № 22. С. 2.
7. Китайская выставка // Московский листок. 1882. № 9. С. 2.
8. Китайская выставка г. Пясецкого // Русский курьер. 1882. № 11. С. 1—2.
9. *Меньшикова М. Л.* Искусство Китая в коллекциях Половцовых // Наше наследие. 2006. № 79—80. С. 144—149.
10. Московская газета. 1882. № 8.
11. Новое время. 1880. № 1689.
12. Новое время. 1884. № 2869.
13. Новости и Биржевая газета. 1884. № 44.
14. Новости и Биржевая газета. 1884. № 62.
15. *Половцов А. А.* Дневник. 1859—1882: В 2 т. / Сост., вступ. статья, примеч. О. Ю. Голечковой и др.; Государственный архив Российской Федерации. М.: Фонд «Связь эпох», 2022. Т. 2. 1878—1882. 847 с.
16. *Пострелова Т. А.* Материалы государственных архивов СССР о П. Я. Пясецком // Письменные памятники и проблемы истории культуры народов Востока. XXII годичная научная сессия ЛО ИВ АН СССР (доклады и сообщения). 1988 г. М.: Наука: Главная редакция восточной литературы, 1989. Ч. 1. С. 48—53.
17. *Принцева Г. А.* Павел Яковлевич Пясецкий // *Пясецкий П. Я.* Путешествие по Китаю в 1874—1875 гг. / Авт. предисл. Г. А. Принцева, И. М. Захарова. М.: Paulsen, 2019. С. 9—26.
18. *Принцева Г. А.* Сибирский путь Павла Пясецкого. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2011. 272 с.
19. Путеводитель по Всероссийской промышленно-художественной выставке 1882 года: С пл. выст. и прил. указ. Китайской выст. П. Я. Пясецкого, Швед. выст. и др., расписаний поездов жел. и конно-жел. дорог... Всероссийская промышленная и художественная выставка. М., 1882.
20. *Пясецкий П.* Вероятна ли война Китая с Россией? // Голос. 1880. № 198. С. 1—2.
21. *Пясецкий П.* Вероятна ли война Китая с Россией? (окончание) // Голос. 1880. № 200. С. 1—2.

22. *Пясецкий П.* По поводу моей «китайской выставки» // Московские ведомости. 1882. № 34. С. 3.
23. *Пясецкий П. Я.* Путешествие по Китаю в 1874—1875 гг. (через Сибирь, Монголию, Восточный, Средний и Северо-Западный Китай): из дневника члена экспедиции П. Я. Пясецкого: В 2 т. СПб.: Тип. М. Стасюлевича, 1880. 1122 с.
24. *Пясецкий П. Я.* Путешествие по Китаю в 1874—1875 гг. (через Сибирь, Монголию, Восточный, Средний и Северо-Западный Китай): из дневника члена экспедиции П. Я. Пясецкого: В 2 т. 2-е изд. М.: Унив. тип. (М. Катков), 1882.
25. Работы, представленные на Высочайшее воззрение 5-го мая // Русский инвалид. 1877. № 102. С. 3.
26. Русские ведомости. 1882. № 6.
27. Русские ведомости. 1882. № 169.
28. Русские ведомости. 1882. № 192.
29. Русские ведомости. 1882. № 261.
30. Русский инвалид. 1876. № 60.
31. Русский курьер. 1881. № 234.
32. Русский курьер. 1882. № 2.
33. Русский курьер. 1882. № 3.
34. Русский курьер. 1882. № 6.
35. Русский курьер. 1882. № 7.
36. Русский курьер. 1882. № 8.
37. *Севостьянова Е. В.* «Вот уже третий год Кульджинский вопрос водит нас за нос...»: Россия и Китай в разрешении Илийского кризиса на страницах газеты «Восточное обозрение» // Genesis: исторические исследования. 2020. № 1. С. 21—36.
38. Сын Отечества. 1884. № 68.
39. Указатель для осмотра «Китайской Выставки» путешественника П. Я. Пясецкого. М.: Университетская тип. (М. Катков), 1882. 56 с.
40. *Шабанов А.* Передвижки: между коммерческим товариществом и художественным движением. СПб.: Европейский ун-т в Санкт-Петербурге, 2015. 332 с.
41. *Honour H.* Chinoiserie: The Vision of Cathay. London: John Murray Publ., 1961. 294 p.
42. *Lee C.* From Kiachta to Vladivostok: Russian Merchants and the Tea Trade // Region. 2014. Vol. 3, No. 2. P. 195—218.
43. *Piassetsky P.* Russian travellers in Mongolia and China, in two vols. London: Chapman & Hall Publ., 1884. 315 p.
44. *Piassetsky P.* Voyage à travers la Mongolie et la Chine. Paris: Hachette et Cie Publ., 1883. 563 p.

Аннотация

В 1870—1880-х годах в Москве и Петербурге прошла серия так называемых «китайских выставок», организованных Павлом Пясецким. Врач, путешественник, писатель и художник-любитель, он представил составленную им в Китае этнографическую коллекцию, сотни собственноручно исполненных рисунков и акварелей, а также многометровую акварельную панораму. В статье реконструируется история проведения выставок Пясецкого, анализируется их восприятие критиками, а также факторы, обеспечившие успех этих выставок у публики.

Abstract

In the 1870s and 1880s, a series of so-called 'Chinese exhibitions' was held in Moscow and St. Petersburg, organised by Pavel Pyasetsky — a physician, traveller, writer, and amateur artist. He showcased an ethnographic collection gathered during his time in China, along with hundreds of his own drawings, watercolours, and a seventy-metre-long watercolour panorama. The article reconstructs the history of Pyasetsky's exhibitions, analyses their critical reception, and investigates the factors that contributed to their widespread success among the public.

- ✓ *Ключевые слова:* «китайские выставки», русские выставки в XIX веке, Павел Пясецкий, рецепция в печати, рисунки, акварели, этнографическая коллекция, Большая игра, Кульджинский кризис, русская чайная торговля.
- ✓ *Keywords:* 'Chinese exhibitions', Russian exhibitions in the 19th century, Pavel Pyasetsky, critical reception, drawings, watercolours, ethnographic collection, the Great Game, the Kulja crisis, Russian tea trade.

Для цитирования: *Курьянова А. М.* Китайский бум в Российской империи: выставки Павла Пясецкого и их восприятие в печати // Временник Зубовского института. 2025. Вып. 2 (49). С. 132–151.

Выставочные практики Центрального училища технического рисования барона А. Л. Штиглица в конце XIX — начале XX века

УДК
7.067.4 + 069.5

ГАЯЗЕТДИНОВА КАРИНА АЛЕКСАНДРОВНА

Аспирант, старший преподаватель кафедры общественных дисциплин и истории искусств, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица (Санкт-Петербург, Россия)

GAJAZETDINOVA KARINA A.

Postgraduate Student, Senior Lecturer of Social Sciences and Art History Department, Saint Petersburg State Academy of Art and Design Named After A. L. Stieglitz (Saint Petersburg, Russia)

E-mail: K9522490968@yandex.ru

Художественно-промышленное образование — это сложный синтез, объединяющий утилитарное и художественное направления. Интерес к вопросам формирования выставочных практик в России не угасает с конца XIX — начала XX века. Этот период отмечен становлением многочисленных культурных движений, переломом в социальном, художественном и экономическом устройстве общества, укреплением международных связей и осмыслением роли художника в создании промышленных изделий. Перечисленные и многие другие аспекты представляют интерес для всестороннего исследования. Поскольку вопрос затрагивает общекультурные и художественные процессы, необходимо отметить тот факт, что выставка является не только способом самопрезентации авторов произведений, но и выразителем идей. Проблема исследования выставочной деятельности заключается в недолговечности существования самого предмета исследования. Цельное представление о художественном образе может быть сформировано на основе множества источников.

Неоспорим вклад в развитие культуры и искусства школы Центрального училища технического рисования барона А. Л. Штиглица (далее — ЦУТР). На протяжении долгой истории выдающееся образовательное учреждение меняло формы организации, названия, но всегда оставалось неизменным центром притяжения талантливых педагогов и молодежи. В настоящий момент история училища барона А. Л. Штиглица в отношении организации учебного и выставочного процессов изучена фрагментарно. Эта тема неоднократно находила отражение в научных трудах сотрудников учреждения и обучающихся, но до настоящего времени никто не предпринял попытки

систематизировать и последовательно изложить столь обширный материал. Тема заслуживает фундаментального изучения, так как проливает свет на становление художественно-промышленного образования, просветительской и выставочной деятельности в России. В фокусе внимания данной статьи находятся выставочные практики Училища в период с 1881 по 1915 год. Последующие за Октябрьской революцией события, связанные с экспозиционной деятельностью, реорганизацией системы художественного образования, смена парадигмы развития всех культурных институций рассмотрены в отдельных публикациях автора.

Пожалуй, главное обоснование закономерности развития экспозиционных практик — взаимовлияние пространственного и культурного контекстов, что можно описать, используя философское понятие «гений места». Знаток исторических стилей, архитектор и первый директор Центрального училища технического рисования, профессор М. Е. Месмахер спроектировал здание, композиционным и смысловым центром которого является большой выставочный зал. Выставочные практики обучающихся — следствие не только освоения профессионального мастерства, но и постижения мира искусства; в этом неразрывном единстве рождаются подлинные шедевры. Каждая, пусть даже учебная, выставка, проводившаяся в залах ЦУТР, находила бурный отклик в периодической и постоянной печати. Ведущие художественные критики, имевшие колоссальное влияние на широкую аудиторию, моментально выпускали заметки, обзоры и делились впечатлениями от посещения таких мероприятий.

Совокупность практических знаний и эмоционально-чувственного восприятия являются отражением целой, хоть и короткой по продолжительности эпохи, ознаменовавшей переход от ремесленничества к фабричному производству. Главным обсуждаемым вопросом является последовательное развитие художественных стилистических тенденций в связи с веяниями моды. Особый интерес представляет развернувшаяся на страницах журналов, газет и прочих изданий дискуссия о способности адаптации учебной программы к новым тенденциям и о ее гибкости в контексте меняющегося мира художественных веяний конца XIX — начала XX века. Из-за бурного экономического роста и высокой конкуренции на рынке производства требовалось не только совершенствовать функционал, но и разрабатывать привлекательный внешний вид изделий. Художественное творчество выходит за рамки созидательной деятельности и становится сложной структурой, для полноценного функционирования которой необходимо понимание производственного и технологического контекстов.

В конце XIX века в России, Европе и Америке проводится множество промышленных выставок. Они были важны не только в качестве показателя технического и промышленного потенциала стран, но и как демонстрация уровня художественного развития, по сути выполняя репрезентатив-

ную, научно-просветительскую и коммуникативную функции. «На парижской выставке 1900 года „Гран при“ получило петербургское Центральное училище технического рисования А. Л. Штиглица — за ряд интересных студенческих работ, представленных на выставке»¹. Александр Бенуа, однако, в заметке, посвященной Парижской выставке, не разделяет восторга жюри и отмечает, что «работы художественно-промышленных академий, особенно Штиглицевской... ниже всякой критики». Обзор выставки завершается пожеланием поиска новых путей в искусстве, Бенуа советует обратить внимание на австрийский, голландский и другие отделы, однако при этом не следовать пути «безумного бельгийского или французского Art-Nouveau»². Обучающиеся и преподаватели ЦУТР становились неоднократными участниками международных выставок. Необходимо отметить, что участие в таких мероприятиях иногда проходило согласно частным инициативам и представляло достижения отдельной области искусства. Согласно предложению Российского общества книгопродавцев и издателей, в 1914 году Россия (за два месяца до официального открытия выставки) становится участником Международной выставки графики и печатного дела, которая состоялась в Лейпциге³. В связи с кратчайшими сроками подготовки экспозиции и необходимостью строительства павильона, русский отдел открывается позже, чем у остальных экспонентов. Экспозиция, посвященная книгопечатному делу, была представлена в двухэтажном каменном павильоне, построенном по проекту архитектора В. А. Покровского. Декоративная отделка здания была исполнена в духе традиций русской архитектуры XVII века. Хронологические рамки представленных экспонатов обширные: от изданий допетровского времени до современных книг. В целом логика построения экспозиции была обусловлена необходимостью демонстрации эволюции развития книгопечатного дела. ЦУТР представил 66 графических листов, исполненных в различных графических техниках. Необходимо отметить, что в каталоге выставки значится, что все офорты исполнены учениками ЦУТР, но в действительности большинство графических листов были взяты из собрания музея и библиотеки училища, так как многие из указанных авторов учениками ЦУТР никогда не были.

Несомненно, участие в международных выставках было важным фактором развития экономической, политической и культурной деятельности. Возможность интеграции мирового европейского опыта с отечественными художественными традициями способствовала обогащению художественных и эстетических концепций. О влиянии международных выставочных прак-

¹ Соколов А. С. Санкт-Петербург на всемирных выставках в Лондоне в 1851 и 1862 гг. // Вопросы музеологии. 2011. № 1. С. 67–80.

² Бенуа А. Н. // Мир искусства. 1900. Т. 4. № 13–24. С. 110.

³ НА РАХ. Ф. 7. Оп. 4. Д. 639.

тик на локальные культурные процессы позволяет судить активная дискуссия, развернувшаяся среди отечественных деятелей искусства.

В периодической печати выходит масса статей, обзоров и критических заметок, посвященных подробному рассмотрению выставок; среди авторов были А. Бенуа, Д. Григорович¹ и др. В таких журналах, как «Мир искусства» (1898–1904), «Искусство и художественная промышленность» (1898–1903), «Зодчий» (1872–1924), «Аполлон» (1909–1917), «Старые годы» (1907–1916), «Столица и усадьба» (1913–1917), многие обозреватели отмечают передовые достижения российской промышленности, но вместе с тем указывают на безнадежное отставание от уровня развития европейской художественной мысли.

Утрата эстетических идеалов, как следствие массового производства и удовлетворения растущей потребности в изготовлении различных изделий прикладного характера, волновала не только отечественных теоретиков и практиков искусства. В журнале «Мир искусства» (1902) приводится мнение Карла Шеффлера о кризисе художественной промышленности: «Было бы крайне любопытно с точки зрения истории искусства проследить, как эволюция современного понимания формы и ее задач шла через художественную промышленность, а не через архитектуру, что бывало до сих пор в эпоху создания стилей»². Завоевавший все сферы производства период промышленной революции не пользовался безусловной поддержкой, что нашло отражение в трудах Джона Рёскина. Он считал производство бытовых вещей не менее значимым в иерархии искусств, чем другие направления работы, и также видел кризис в вопросе их художественного проектирования, но призывал к органичному синтезу пользы и красоты, к поиску гармонического начала и эстетики в природе. Рёскин неоднократно указывал на вред, который наносит машинное производство, лишая изделия красоты и радости, возникающих при создании вещи руками человека³. Критик выступал как идейный противник другого выдающегося исследователя, Готфрида Земпера, поддержавшего промышленную революцию и увековечившего свое имя в практических и теоретических трудах, выявлявших специфические закономерности возникновения и развития форм в искусстве. Именно Земпер определил ведущее значение технической эстетики в производстве прикладных изделий. Пути преодоления кризисных явлений в вопросах проектирования он сформулировал в книге «Практическая эстетика»⁴. В своих многочисленных

¹ Григорович Д. В. Художественное образование в приложении к промышленности на Всемирной Парижской выставке 1867 г. СПб.: Тип. т-ва «Общественная польза», 1868. 62 с.

² Д. Ф. Журналы. «Die Zeit» № 402 // Мир искусства. 1902. № 5–6. С. 110.

³ Ковешникова Н. А. Дизайн: история и теория: Учебное пособие для студентов архитектурных и дизайнерских специальностей. 5-е изд. М.: Омега-Л, 2009.

⁴ Земпер Г. Практическая эстетика. М.: Искусство, 1970.

трудах теоретик искусства указывал на необходимость сочетания утилитарной и эстетической функций, приведения категорий технической эстетики и дизайна в соответствие с гармоническими представлениями. Это созвучно гегелевскому пониманию искусства и эстетики: предназначение искусства исходит из сути соотнесения идеи и формы. Земпер видел решение этой задачи в сопоставлении техники с культурно-исторической и художественной традицией. Для этого при создании декоративного облика изделия необходимо быть знакомым как с традициями художественной культуры разных стран и периодов, так и с практикой их применения. Подобный прием в насыщении культурными образами и смыслами предметов массового потребления может быть успешно реализован только в рамках комплексного подхода в обучении будущих творцов. Повсеместно начинают открываться музеи прикладных искусств, при которых учреждаются научные, просветительские центры, учебные заведения и библиотеки. Опыту создания таких музеев посвящена статья В. Р. Аронова «Музеи дизайна. Их появление и эволюция»¹.

Что касается российской практики установления связи художественного образования с прикладным искусством, благодаря частным инициативам были созданы выдающиеся художественные школы, увековечившие имена меценатов. Первым таким учебным заведением стало Строгановское училище (1825). Художественная мысль не поспевала за стремительным развитием технологий, поэтому назрела необходимость реформирования художественного образования. В Санкт-Петербурге была учреждена Рисовальная школа для вольноприходящих учеников под руководством и попечительством К. Х. Рейссига² («Школа на Бирже», 1839). В ее программе уделялось внимание не только общеобразовательным предметам, но и ремесленным классам художественного ткачества, «леплению» из воска и глины, черчению, гальванопластике. Просуществовав самостоятельно 19 лет, в 1858 году школа была передана под попечительство Общества поощрения художеств и фактически стала частью Академии художеств. После такого объединения произошла реорганизация и программы были разделены на два направления подготовки: общехудожественное и ремесленное. Значительный вклад в развитие учреждения внес Д. В. Григорович, отмечавший значимость декоративно-прикладного искусства и видевший в его развитии тенденцию времени. В 1881 году было открыто Центральное училище технического рисования.

¹ Аронов В. Р. Музеи дизайна. Их появление и эволюция // Музеи декоративного искусства, художественной промышленности и дизайна: вчера, сегодня, завтра / Сост. А. Н. Лаврентьев, Н. Н. Ганцева, А. В. Сазиков. М.: МГХПА им. С. Г. Строганова, 2018. С. 32–36.

² Автор-составитель одного из первых методических пособий: *Рейсиг К. Х.* Об изучении искусства рисования и применении оно к ремеслам. Для учителей и учеников Рисовальной школы для вольноприходящих в С.-Петербурге. СПб.: Тип. Деп. внеш. торг., 1840. 28 с.

Центральное училище технического рисования барона А. Л. Штиглица

Вопросам идейного и художественного содержания собрания предметов прикладного искусства в стенах училища уделялось особое внимание. В целом благодаря обширной художественной коллекции учебного музея наметилась тенденция обращения к античной и европейской художественной традиции. Наглядным примером служит выставка «Старинных (XVIII столетия) серебряных вещей»¹, которая состоялась в феврале 1885 года. В музейных залах было представлено 277 предметов художественного серебра, которые были исполнены французскими ювелирами. В перечень экспонатов входили разнообразные настольные украшения, части столовых сервизов и туалетных приборов. Неоднородный состав предметов, представленных на выставке, объединен общей манерой исполнения, восходящей к стилю Людовика XVI. В научном архиве рукописей и документального фонда Государственного Эрмитажа сохранилось уникальное свидетельство проведения этого мероприятия. В деле содержится подробный перечень всех экспонируемых предметов с указанием источника поступления и топографической описью выставки². Для создания иллюстрированного каталога (40 изображений) были привлечены шестеро студентов гравировального класса В. В. Матэ: О. Кайзер, А. Костомарова, В. Бабенчинков, П. Тихомиров, М. Ризникова, Э. Кремер. Василий Васильевич не только руководил созданием офортов, но и сам исполнил шесть листов. В соединении практической учебной и экспозиционной деятельности выявляется значимая роль обращения к выдающимся предметам европейской школы декоративно-прикладного искусства.

На заре становления училища в меньшей степени уделялось внимание отечественной традиции искусства. Учебная программа была по большей части избавлена от художественного своеобразия национальных традиций — как следствие, не предпринимались попытки возрождения чего-то былинного и исконно русского. Применялся комплексный подход как к обучению, так и к организации музейно-учебной среды. Все было подчинено идеалу гармоничного развития и совершенствования технических и творческих навыков. Теоретическая и практическая деятельность откликались на острую производственную потребность в воспитании нового поколения художников, которое вобрало бы в себя лучшие эстетические принципы самых значимых периодов в истории искусства. Впоследствии, в самом начале XX века, журнал «Мир искусства» будет неоднократно выступать с критикой в адрес про-

¹ Каталог Временной выставки старинных (XVIII столетия) серебряных вещей в Музее Рисовального училища барона Штиглица с офортами граверного класса Училища. СПб.: б. и., 1885. 40 л.

² Архив ГЭ. Ф. 1. Оп. 9. Д. 74.

грамм и отчетных учебных выставок за то, что учащимися и преподавателями не осмысливается влияние нового стиля модерн как единственно верного источника форм, заимствованных из природы.

Одним из важнейших аспектов в формировании будущих художников декоративно-прикладного искусства является понимание необходимой взаимосвязи физического мира и интеллектуального, творческого, эстетического и духовного начала. Все эти нюансы должны быть учтены на любом этапе создания художественного объекта. Статья «Выставки в рисовальных школах»¹ (1899) архитектора, графика, художественного критика и академика Петербургской академии художеств С. В. Ноаковского является наглядной иллюстрацией данного явления. Он отмечает чрезвычайный кризис и шаблонность выставок, проводимых в рисовальных школах. Под шаблонностью подразумевается копирование относящихся к старым эпохам образцов прикладного искусства. Автор статьи сетует на то, что «гигантский подъем художественной промышленности идет рука об руку с крайним убожеством творческой фантазии», и видит проблемы «в самой постановке обучения прикладному искусству»². Ноаковский провозглашает безнадежную отсталость образовательной системы, которая выражается в более или менее удачном копировании старых стилей: «...Когда, зевая до вывиха скулы, бродишь на наших ученических выставках среди рисунков, изображающих самые настоящие тщательно скопированные немецкие буфеты XVI века, столики, часы в стилях Louis XV и Empire, то положительно недоумеваешь, зачем все это делается»³. Критик призывает освободиться ото всего условного в орнаментике и следовать природе, так как только она содержит в себе истинно свежее и гармоническое начало, сообразное новому времени. Далее он хвалит училище барона А. Л. Штиглица за рисование и лепку цветков и листьев с натуры, а вот в школе при Академии художеств, как отмечается, «новое» заимствуется из иностранных художественных изданий, которые не являются образчиком натуры и природы. Автор статьи провозглашает необходимость формирования национального русского стиля в искусстве, призывает освободиться от следования европейским устаревшим стилям. В другом выпуске журнала⁴ он смягчает риторику, подчеркивая необходимость специализированного обучения и подготовки квалифицированных кадров, но сообщает, что после получения художественного образования никто не хочет трудиться на фабриках и заводах из-за низкого жалования и социального статуса. Тот из немногих, кто остался в профессии, становится учителем

¹ Ноаковский С. В. Выставки в рисовальных школах // Мир искусства. 1899. № 6. С. 56—59.

² Там же. С. 57.

³ Там же.

⁴ Ноаковский С. В. О процветании художественной промышленности // Мир искусства. 1899. № 11—12. С. 132—133.

рисования — «того и гляди через 15 лет статский советник». Ноаковский сетует на неразвитый общественный вкус, который необходимо воспитать, чтобы появился спрос на способных создать что-то действительно стоящее специалистов в области прикладного искусства.

В другом значимом для общественной и культурной жизни периодическом издании, «Зодчий», появляется статья Е. Е. фон Баумгартена¹ «Художественная промышленность»² (1902). В ней автор выражает мнение о кризисных явлениях, но отмечает наметившиеся тенденции к их преодолению именно в системе и методологии преподавания ЦУТР барона А. Л. Штиглица. Он указывает на необходимость комплексного, всестороннего подхода к созданию произведений прикладного искусства: «От основного замысла до окончательной отделки произведения должен чувствоваться один художник, одна рука, так как только при этом условии можно достичь цельности впечатления»³. Стилизация природы, растений дает полную свободу форм. «Но привычка к подражанию готовым образцам и безличная подчиненность готовы и теперь проявлять себя. Пора же, наконец, и нам выбиться из чужой колеи, вдохнув в техническое мастерство живое веяние художественной идеи»⁴. Баумгартен также указывает на необходимость преодоления «бездушного шаблона искусства» и обязательную сопричастность искусства явлениям культурной и духовной жизни⁵. В следующем номере журнала автор высказывает сомнение в возможности обучающихся действовать самостоятельно, без подсказок и образцов в журналах, но вместе с тем хвалит программу училища за введение класса по рисункам цветов и природы с натуры⁶.

В журнале «Искусство и художественная промышленность» (1900) также неоднократно выходили статьи, посвященные проблемам в системе академического обучения художников, специализирующихся на разработке изделий промышленного производства⁷.

Постоянный прогресс строительной техники и возможность применения на практике полученных в стенах учебного заведения знаний обуславливают участие студентов во временных выставках. В 1908 году по инициативе

¹ Художник, архитектурный критик, неоднократно публиковал критические статьи в журнале «Зодчий».

² *Баумгартен Е. Е.* Художественная промышленность. Мысли // Зодчий. 1902. № 4. С. 41—44.

³ Там же. С. 41.

⁴ Там же. С. 42.

⁵ Там же.

⁶ *Баумгартен Е. Е.* Художественная промышленность. Окончание // Зодчий. 1902. № 5. С. 54—57.

⁷ Например: *М. Г.* Художественность в промышленности. Заметки // Искусство и художественная промышленность. 1900. № 20. С. 439—442.

Общества гражданских инженеров состоялась Международная строительно-художественная выставка, для организации которой построили специальный экспозиционный комплекс «Петровский городок», состоящий из множества павильонов, размещенных на Каменном острове и в Новой Деревне. На выставке была представлена продукция многочисленных отечественных и зарубежных предприятий всех ведущих отраслей промышленности. Наряду с художественным оформлением всего комплекса павильонов, которое было выполнено состоявшимися мастерами (Е. Е. Лансере, А. Н. Бенуа, Л. С. Бакстом, И. Я. Билибиным и др.), у посетителей была возможность ознакомиться и с учебными работами ЦУТР барона А. Л. Штиглица по классам декоративной живописи, композиции и черчения, увидеть изделия столярной и чеканной мастерских, образцы формовки из гипса. Для декоративной отделки павильона Министерства торговли и промышленности, спроектированного архитектором А. А. Бернардацци, были привлечены ученики художественно-промышленных учреждений. Студентами ЦУТР выполнены две мраморные вазы, по форме напоминающие кратеры, обильно декорированные растительным орнаментом, рогами изобилия и маскаронами по сторонам тулова. Этим вазам отведена пространственно-организующая роль в композиции входной группы павильона. На фронтоне, прямо над входом, размещалась надпись: «Учебный отдел», что подчеркивает важность знакомства посетителей выставки с достижениями студентов художественно-промышленных училищ¹.

Проведение ежегодных отчетных выставок учащихся

На начальном этапе становления училища сформировалось важнейшее профессиональное, социальное и художественно значимое явление — ежегодные выставки ученических работ. Активная выставочная деятельность демонстрировала как результаты освоения учебной программы, так и высочайший уровень профессорско-преподавательского состава. Подобные мероприятия способствовали присутствию духа соперничества среди учеников, так как по результатам проведения выставки работы могли быть приобретены училищем или фабрикантами, кроме того, попечительским советом ЦУТР рассматривалась возможность пенсионерской поездки. Важной частью учебного и просветительского комплекса была возможность посещения таких выставок потенциальными работодателями и высокопоставленными особами императорского двора. Лучших учеников приглашали выставляться в составе художественных объединений и отмечали в публикациях значимых периодиче-

¹ Альбом Международной строительно-художественной выставки в С.-Петербурге. СПб., 1908. С. 31–32.

ских изданий рубежа XIX—XX веков. Популяризации и развитию этого дела способствовало ежегодное издание «Сборник классных работ учеников центрального училища технического рисования барона Штиглица» (1896—1916). Большинство художественных работ, перечисленных там, ранее были важной основой в методологии обучения новых поколений художников, а ныне, не утратив своей первоначальной дидактической функции, составляют ценную часть фондов музея прикладного искусства Академии имени А. Л. Штиглица. Такого рода публикации для современных исследователей — ценный источник исторических сведений о достижениях обучающихся. В сборнике за 1900 год¹ опубликованы сведения о результатах конкурса по созданию ковров для строящегося храма Воскресения Христова. Конкурс среди учащихся проводился по заказу главного управления российского общества Красного Креста. О значительности возможного допуска к участию в таком конкурсе говорит предисловие: «Такая работа по своему значению, а также и по количеству рисунков, исполнение которых требовало много времени, могла быть поручена лишь лучшим ученикам, окончившим курс и допущенным к соисканию заграничной стипендии»². Михаил Бородулин, удостоенный звания ученого рисовальщика за окончание полного курса, занял второе место в конкурсе. Победителем стал проект Эльзы Вестфален («за окончанием полного курса удостоена звания ученой рисовальщицы»³). Есть все основания полагать, что именно этот проект и был реализован.

Ученические выставки и проблемы формирования правильной художественной среды для обучения нового поколения художников прикладного искусства часто становились предметом обсуждения на страницах периодических изданий. В «Мире искусства», главном журнале о творческой, литературной и художественной жизни России и Европы, неоднократно выходили статьи о проблемах восприятия ученических выставок Академии художеств и училища барона А. Л. Штиглица, о наметившихся кризисных явлениях в сфере подготовки квалифицированных кадров для фабрик и мастерских и о возможных путях решения таких проблем. В выпуске № 3—4 за 1899 год Сергей Дягилев размышляет о безнадежном устаревании методик и подходов в академической среде. Он также обращает внимание, что европейская

¹ Сборник классных работ учеников Центрального училища технического рисования барона Штиглица за 1903 год. СПб.: Тип. Главного управления уделов; Т-во Р. Голике и А. Вильборг, 1903. 10 с.

² Проект см.: Таблица сего сборника I // Сборник классных работ учеников Центрального училища технического рисования барона Штиглица за 1903 год. С. 1—2.

³ Жизнь Эльзы Христиановны навсегда будет сопряжена с искусством, так как она с 1918 по 1922 год будет руководить в Государственных свободных трудовых учебных мастерских декоративных искусств мастерскими обработки кожи, а затем, с 1932 по 1941 год, станет научным сотрудником Эрмитажа, хранителем коллекции Дальнего Востока и автором научных изданий о китайском фарфоре.

система обучения более пластична и способствует формированию самостоятельного художественного видения учащихся, в большей степени откликается на тенденции нового времени¹. На общность проблем, которые испытывают не только отечественные, но и европейские художественные учебные заведения, указывает статья известного немецкого живописца и графика Франца Ленбаха. В выпуске № 6 журнала «Мир искусства» (1899) он пишет: «Вмешаться, чтобы приостановить дальнейшее развитие отказавшегося от красоты натурализма, было бы прямой задачей академии»². Профессор Ленбах видит проблему в академическом разграничении теории и практики, которую можно преодолеть, когда «как можно раньше станут приучать ученика создавать то, что имеет реальную, практическую цель, хотя бы то была цель чисто ремесленного или декоративного характера, раз дарование еще не созрело для свободного творчества»³. Вопрос целесообразности проведения выставок, которые становятся «лишь убежищем для бесприютных картин»⁴, также его волнует, притом что рассматриваемый период является одним из самых насыщенных мероприятиями, связанными с экспонированием объектов искусства.

Ученической выставке 1901 года в музее Штиглица посвящена статья «Трудолюбие вместо художества» известного критика А. А. Ростиславова. Эта заметка содержит как ценнейшие сведения о достижениях обучающихся, так и острые замечания в отношении отсутствия обновления форм искусства. Среди обширного перечня работ, представленных на выставке, положительного отзыва удостоились только произведения М. Х. Рафаэль, З. Н. Гиппиус, Э. Х. Вестфален и В. Ф. Ульянова. Высокий художественный уровень продемонстрировали и заграничные стипендиаты И. И. Смурович и А. Н. Пармонов, представившие орнамент северного мавзолея Большой мечети Шейха Зайда (Самарканд). Остальные работы охарактеризованы как «художественный винегрет», что позволяет сделать вывод о чрезмерной эклектичности, избыточном заимствовании и отсутствии выражения индивидуальных творческих замыслов. Отдельно отмечается проблематика, вынесенная в название заметки: «работы класса отмывки тушью, изображающие гипсовые орнаменты, вазы и капители, выполнены до такой степени чисто и аккуратно, что в них не чувствуется человеческой руки». Это замечание указывает на безупречную чистоту технического исполнения, но вместе с тем и отсутствие оригинальности средств художественного выражения в произведениях. Острый критический характер обзора выставки смягчен положительным отзывом о создании класса орнаментики и рисования с живых цветов, что

¹ Дягилев С. П. Ученическая выставка // Мир искусства. 1899. № 3—4. С. 20—21.

² Ленбах Ф. Академии и техника живописи // Мир искусства. 1899. № 6. С. 53.

³ Там же. С. 54.

⁴ Там же.

должно «оживить работы учеников и избавить их от усердных заимствований из старинных образцов»¹.

Ученики ЦУТР становились экспонентами и на выставках, проводившихся в Императорском Обществе поощрения художеств. Обзору представленных работ посвящена статья Франца Бирбаума в № 6 журнала «Русский ювелир» (1914). Согласно тематике журнала и сфере деятельности выдающегося мастера фирмы «Фаберже», особое внимание сосредоточено на оценке рисунков для ювелирного производства. Комплементарных отзывов удостоились рисунки братин Н. Сеферовой, Н. Бражникова и Е. Бенуа за понимание форм, пропорций и техники, а также рациональное распределение орнамента. В общем тоне статьи выражено пессимистическое настроение об уровне художественной подготовки учеников ЦУТР. Автор отмечает дилетантизм и техническое неряшество, преобладание эклектической манеры в работах обучающихся².

Училище А. Л. Штиглица было активным участником выставок различных художественных и творческих объединений, практически каждый такой случай попадал на страницы художественной хроники и подробно освещался в прессе. В 1897 году открылась выставка «Английских и немецких акварелистов»³, организованная С. Дягилевым. 13 февраля 1899 года состоялось открытие международной художественной выставки, организованной журналом «Мир искусства» в Музее Училища барона А. Л. Штиглица. Подробное описание этого события и перечень предметов искусства, купленных императорскими особами, даны в «Художественной хронике»⁴. Учебное заведение всегда чутко откликалось на памятные даты, связанные с жизнью и творчеством выдающихся деятелей культуры, литературы и искусства в целом. В 1899 году состоялась «пушкинская» выставка, посвященная 100-летию со дня рождения поэта⁵.

В конце XIX — начале XX века Санкт-Петербург переживает большой подъем выставочной деятельности, но некоторые критики отмечают недостаток помещений для проведения таких мероприятий и необходимость приспособливаться к администрации учебных заведений, а также выражают недовольство освещением залов. В статье «Кое-что о художественных выставках» Д. А. Пахомов замечает: «Зал музея училища Штиглица, где последнее время тоже начали устраивать выставки, был бы хорош, так как мог бы быть залит светом, но, увы! свет этот желтый. Весь потолок состоит из расписных

¹ Ростиславов А. А. // Мир искусства. 1901. № 1. С. 50.

² Бирбаум Ф. // Русский ювелир. 1914. № 6. С. 6—8.

³ Каталог первой выставки английских и немецких акварелистов. СПб.: б. и., 1897. 16 с.

⁴ Художественная хроника // Мир искусства. 1899. № 7—8. С. 63.

⁵ Карпов А. В. «Пушкинская» выставка 1899 года в Музее училища барона А. Л. Штиглица // Terra artis. Искусство и дизайн. 2023. № 2. С. 74—91.

цветных стекол, середина же сплошь — железная, а потому нечего и распространяться о неприглядности освещения»¹. В настоящее время ведутся проектные работы по воссозданию декоративного витражного убранства купола Большого выставочного зала, которое было утрачено в годы Великой Отечественной войны.

«Выставка новаторов» в музее барона Штиглица также состоялась в январе 1900 года. Название дал М. Далькевич, автор заметки в журнале «Искусство и художественная промышленность». Новаторами именуются живописцы, которые, оставаясь членами Товарищества передвижных художественных выставок, выделяются в особую группу. Событие стало редким примером привлечения для экспонирования работ только русских авторов. «...Все выставленное — характерно для нового течения, хотя далеко не все одинаково искренне»². По мнению обозревателя, выгодно отличаются искренностью, простотой и талантливостью работы молодых художников: Переплетчикова, Мамонтова, Лансере, Якунчикова, Голубкина, Пурвита³. Данная выставка также преподнесла необходимый будущим творцам богатый визуальный опыт.

Завершая обзор экспозиционных практик ЦУТР, необходимо упомянуть о самом масштабном мероприятии, состоявшемся в марте 1915 года. Выставка предметов церковной старины под покровительством великой княжны Татьяны Николаевны⁴ демонстрировала уникальную коллекцию декоративно-прикладного искусства, размещенную в 86 витринах музея. Все вырученные средства от продажи билетов были направлены для оказания помощи пострадавшим от военных бедствий. Среди экспонентов значились не только религиозные учреждения, но и частные коллекционеры: графиня Е. В. Шувалова, граф А. А. Бобринский, граф С. Д. Шереметев и многие другие. Эту выставку можно назвать последним значительным мероприятием, которое завершает целый этап в истории художественной и культурной жизни.

Значительная роль ЦУТР в культурной и художественной жизни общества конца XIX — начала XX века несомненна. В стенах училища и за его пределами было организовано множество выставок с привлечением работ как обучающихся, так и сторонних художественных объединений. Экспозиционные практики являлись неотъемлемой частью учебного процесса ввиду своей дидактической функции. Пристальное внимание выдающихся деятелей искусства, художественных критиков и заметных участников культурной жизни Петербурга свидетельствует о решающем значении школы ЦУТР в деле подготовки

¹ Пахомов Д. А. Кое-что о художественных выставках // Искусство и художественная промышленность. 1900. № 19. С. 392.

² Далькевич М. М. За месяц // Искусство и художественная промышленность. 1900. № 17. С. 284.

³ Там же. С. 285.

⁴ Архив ГЭ. Ф. 1. Оп. 9. Д. 40. Л. 7, 13.

специалистов для промышленного производства изделий. Несмотря на общий критический характер приведенных в статье обзоров выставочной деятельности, прослеживается очевидная тенденция к преодолению кризисных явлений и постепенному обновлению форм искусства за счет отступления от пути копирования и стилизации к воплощению новаторских проектов. Выставочная деятельность и ее освещение в ведущих изданиях о художественной жизни способствовала не только самопрезентации молодых авторов, но и возможности дальнейшего знакомства с потенциальными работодателями. Выпускниками ЦУТР пополнялся штат сотрудников и служащих мануфактур и ведущих предприятий Российской империи: текстильное, мебельное, фарфоровое, ювелирное производства. Таким образом, школа ЦУТР имени А. Л. Штиглица внесла неоспоримый вклад в обогащение отечественной культуры.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

ГЭ — Государственный Эрмитаж.

НА РАХ — Научный архив Российской академии художеств.

ЦУТР — Центральное училище технического рисования барона А. Л. Штиглица.

АРХИВНЫЕ ИСТОЧНИКИ

Архив ГЭ. Ф. 1. Оп. 9. Д. 74.

Архив ГЭ. Ф. 1. Оп. 9. Д. 40. Л. 7, 13.

НА РАХ. Ф. 7. Оп. 4. Д. 639.

ЛИТЕРАТУРА

1. Альбом Международной строительно-художественной выставки в С.-Петербурге. СПб., 1908. 104 с.
2. Аронов В. Р. Музеи дизайна. Их появление и эволюция // Музеи декоративного искусства, художественной промышленности и дизайна: вчера, сегодня, завтра / Сост. А. Н. Лаврентьев, Н. Н. Ганцева, А. В. Сазиков. М.: МГХПА им. С. Г. Строганова, 2018. С. 32—36.
3. Баумгартен Е. Е. Художественная промышленность. Мысли // Зодчий. 1902. № 4. С. 41—44.
4. Баумгартен Е. Е. Художественная промышленность. Окончание // Зодчий. 1902. № 5. С. 54—57.
5. Бенца А. Н. // Мир искусства. 1900. Т. 4. № 13—24. С. 110.
6. Бирбаум Ф. // Русский ювелир. 1914. № 6. С. 6—8.
7. Григорович Д. В. Художественное образование в приложении к промышленности на Всемирной Парижской выставке 1867 г. СПб.: Тип. т-ва «Общественная польза», 1868. 62 с.
8. Д. Ф. Журналы. «Die Zeit» № 402 // Мир искусства. 1902. № 5—6. С. 109—111.
9. Далькевич М. М. За месяц // Искусство и художественная промышленность. 1900. № 17. С. 279—287.
10. Дягилев С. П. Ученическая выставка // Мир искусства. 1899. № 3—4. С. 20—21.
11. Землер Г. Практическая эстетика. М.: Искусство, 1970. 320 с.
12. Карпов А. В. «Пушкинская» выставка 1899 года в Музее училища барона А. Л. Штиглица // Terra artis. Искусство и дизайн. 2023. № 2. С. 74—91.

13. Каталог Временной выставки старинных (XVIII столетия) серебряных вещей в Музее Рисовального училища барона Штиглица с офортами граверного класса Училища. СПб.: б. и., 1885. 40 л.
14. Каталог первой выставки английских и немецких акварелистов. СПб.: б. и., 1897. 16 с.
15. Ковешникова Н. А. Дизайн: история и теория: Учебное пособие для студентов архитектурных и дизайнерских специальностей. 5-е изд. М.: Омега-Л, 2009. 223 с.
16. Ленбах Ф. Академии и техника живописи // Мир искусства. 1899. № 6. С. 52–54.
17. М. Г. Художественность в промышленности. Заметки // Искусство и художественная промышленность. 1900. № 20. С. 439–442.
18. Ноаковский С. В. Выставки в рисовальных школах // Мир искусства. 1899. № 6. С. 56–59.
19. Ноаковский С. В. О процветании художественной промышленности // Мир искусства. 1899. № 11–12. С. 132–133.
20. Пахомов Д. А. Кое-что о художественных выставках // Искусство и художественная промышленность. 1900. № 19. С. 390–396.
21. Рейсиз К. Х. Об изучении искусства рисования и применении оно к ремеслам. Для учителей и учеников Рисовальной школы для вольноприходящих в С.-Петербурге. СПб.: Тип. Деп. внеш. торг., 1840. 28 с.
22. Ростиславов А. А. // Мир искусства. 1901. № 1. С. 48–50.
23. Сборник классных работ учеников Центрального училища технического рисования барона Штиглица за 1903 год. СПб.: Тип. Главного управления уделов; Т-во Р. Голике и А. Вильборг, 1903. 10 с.
24. Соколов А. С. Санкт-Петербург на всемирных выставках в Лондоне в 1851 и 1862 гг. // Вопросы музеологии. 2011. № 1. С. 67–80.
25. Художественная хроника // Мир искусства. 1899. № 7–8. С. 63.

Аннотация

Рассматривается влияние европейской культуры конца XIX — начала XX века на развитие Центрального училища технического рисования барона А. Л. Штиглица (ЦУТР): промышленная революция формировала новые требования к подготовке художников. Наглядной иллюстрацией царивших тенденций являются выставочные практики училища. Цель исследования — выявление концептуального содержания выставок, их роли в обучении, определение связи традиции и новаторских тенденций, свойственных художественной культуре указанного периода.

Abstract

The influence of European culture of the late 19th and early 20th centuries on the development of the Central School of Technical Drawing (TSUTR) is considered in the article. The Industrial Revolution created new demands in artist training, and the School's exhibition practices serve as a vivid illustration of prevailing trends. The research aims to identify the conceptual content of exhibitions, their role in education, and to determine the relationship between tradition and innovative trends that prevailed in the artistic culture of this period.

- ✓ **Ключевые слова:** Центральное училище технического рисования барона А. Л. Штиглица, ЦУТР, художественно-промышленное образование, выставка, стилистические тенденции, промышленная революция, учебный план, прикладное искусство, критический обзор.
- ✓ **Keywords:** The Central School of Technical Drawing of Baron A. L. Stieglitz, TSUTR, art and industrial education, exhibition, stylistic trends, industrial revolution, curriculum, applied art, critical review.

Для цитирования: Гаязетдинова К. А. Выставочные практики Центрального училища технического рисования барона А. Л. Штиглица в конце XIX — начале XX века // Временник Зубовского института. 2025. Вып. 2 (49). С. 152–166.

Гностическое мировоззрение и его влияние на современную культуру

ЦУКАНОВ ЕВГЕНИЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ

Доктор философских наук, доцент, доцент кафедры журналистики и медиатехнологий СМИ, Высшая школа печати и медиатехнологий, Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург, Россия)

TSUKANOV EVGENY A.

Doctor Sc. (Philosophy), Associate Professor of the Department of Journalism and Media Technologies of the Media, Higher School of Printing and Media Technologies, Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design (Saint Petersburg, Russia)

E-mail: tsukanov_1975@inbox.ru

В основании древнего гностицизма лежит претензия на обладание неким эксклюзивным знанием (с греч. γνῶσις) и мистическая экзальтированность приверженцев, воспринимающих мир как гиблое место, а человечество — как собрание обреченных на непонимание «подлинного соотношения вещей» плотских существ невысокого духовного ранга (гиликов, или, по-другому — соматиков). Первые гностические течения, такие как симониане, саторнилиане, каиниты, василидиане, офиты, валентиниане и др., считая себя пневматиками (с греч. πνεῦμα — «дух»), полагали, что мир, в котором мы обитаем, есть своего рода бракованное изделие, вышедшее из рук бога-самозванца (демиурга), который-де был не способен сотворить что-то действительно стоящее. Свидетельством этому, согласно гностическому взгляду, является наличие в бытии страданий, болезней, печали и смерти. Подлинно лишь стремление избранных к вечности, которая располагается по ту сторону несовершенной жизни. Отсюда — лишь шаг до мысли о необходимости включения жесткой моральной установки для широких масс. Опасность подобного включения с течением времени только увеличивалась в связи с очевидным прогрессом средств передачи информации, неистово мультиплицирующих образ смерти. На сегодняшний момент негласный союз, заключенный между миром культуры, искусства и медиа, с одной стороны, и миром переживающего как бы свое второе рождение гнозиса — с другой, требует усиленного и обстоятельного разоблачения. Думается, что для многих поэтов и писателей, художников и режиссеров станет откровением, что в век постмодерна они, оказываясь, работают в парадигме гностицизма, поддерживая его самые мрачные интенции. В качестве примеров современной квазигностической продукции, захватившей сознание миллионов потребителей кинопродукции, можно указать на весьма популярные у аудитории фильмы, такие как «Матрица» или

«Шоу Трумена», в которых разыгрывается ликвидаторская для нашего мира тема субстанциональной неполноценности жизни. Характерный гностический привкус можно обнаружить в культовых литературных бестселлерах Виктора Пелевина («Чапаев и Пустота», «Empire V», «Transhumanism Inc», «Числа»), в духе гностического мировоззрения можно интерпретировать живопись и инсталляции Ильи Кабакова (проект «В будущее возьмут не всех») и многое другое.

Наверное, правильным было бы утверждать, что гностическая идеология, прежде чем завоевать пространство искусства и культуры в конце второго — начале третьего тысячелетия, должна была пройти определенную философско-антропологическую шлифовку, иными словами, она должна была подвергнуться серьезной интеллектуальной рефлексии мыслителей современности, которые как бы санкционировали гнозис как компонент культурной жизни собственным авторитетом. Попробуем в связи с этим отследить отношение современных маститых исследователей к гностическому мировоззрению. Условно их можно разделить на две большие группы по принадлежности к зарубежной или отечественной интеллектуальной традиции. Интерес к гностической проблематике в последнее время, как нам кажется, возрастает в связи с усилением парадигмальной неопределенности в науке, культуре, образовании. Информационное общество, о котором пророчили теоретики, очевидно, ввергает человека в колоссальный хаос мнений, оценок, пристрастий. Перманентная переключка и конкуренция между различными отраслями знаний словно бы повторяет ситуацию эры расцвета гностицизма II—III веков. Отсюда множество попыток оценить потенциал гностического мировоззрения, взвесить все угрозы и обетования, исходящие от его возможной реанимации.

Одним из тех, кто стал законодателем моды на гностицизм в истории современности, был швейцарский психотерапевт и по совместительству религиовед и культуролог Карл Густав Юнг, ученик Зигмунда Фрейда. Этот полуученый, полумистификатор создал даже закрытый гностический дискуссионный клуб с интригующим названием «Эранос» (с греч. «трапеза в складчину»), который носил междисциплинарный характер¹. Как пишет эксперт в области маргинальной религиозности П. Г. Носачев со ссылкой на Кокку фон Штукрад, члены «Эранос» как мистоцентрического движения свою миссию видели в том, чтобы ни много ни мало остановить «расколдовывание мира» посредством «религионизма»², то есть имплантации элементов архаической ментальности в очищенное от них светское сознание.

¹ *Hakl T. Eranos: An Alternative Intellectual History of the Twentieth Century / Transl. by Chr. McIntosh. Brisol: Equinox, 2013.*

² *Носачев П. Г. «Отреченное знание»: Изучение маргинальной религиозности в XX и начале XXI века: Историко-аналитическое исследование. М.: Изд-во ПСТГУ, 2015. С. 25—26.*

Как можно предположить, вдохновитель «мистоцентристов» из «Эранос» К. Г. Юнг с большой симпатией относится к древнему гнозису, что подтверждается хотя бы фактом написания им труда «Семь проповедей мертвым», стилизованного под Василида¹. В другой своей работе, «Эон. Исследования о символике самости», Юнг поэтизирует гностиков как тех, «кто закрыли глаза для мира»² в мистической жажде познания того, что лежит за его пределами. Гностицизм привлекает Юнга как «феномен рецепции», представляя «величайший интерес с точки зрения объяснения и закрепления тех содержаний, что были констеллированы возвещением Спасителя, или его историческим явлением, или синхроничностью архетипа»³. Под архетипом Юнг понимает содержание душевных переживаний, отличающихся характером нуминозности, то есть священной жути. У Юнга еще показательное то, что он символически переплетает гностицизм с гибким, трансформным женским началом, а не брутальным мужским⁴.

Мода на гностицизм в XX веке на Западе, как мы уже сказали, культивировалась научно-гуманитарным оккультным кружком «Эранос», в котором авторитетное место занимал философ и мистик Гершом Шолем. Некоторые исследователи прямо увязывают его творчество с каббализмом и гностицизмом⁵. Трепетное отношение Шолема к иудейской каббале как методу дешифровки «Божественной мудрости, извечно испускающей новые лучи света»⁶ легко коррелирует с его гностическими интуициями и прямо-таки вытекает из них. Гностицизм для него есть лавина «мистических спекулятивных идей, основанных на личном религиозном опыте», источник «первичных религиозных импульсов»⁷, еще не опосредованный застывшим догматическим официозом. Шолемовский гностицизм в этом контексте действительно стоит, наверное, понимать как «опытное познание иной реальности»⁸, а не заученное и отрепетированное.

На Гершома Шолема немалое влияние оказал⁹ серьезный знаток и популяризатор гностицизма Ганс Йонас. В свое время он даже поучаствовал в вооруженной борьбе за независимость Израиля. С юности его волновала

¹ *Ribi A. The Search for Roots: C. G. Jung and the Tradition of Gnosis / Foreword by L. S. Owens. Los Angeles and Salt Lake City: Gnosis Archive Books, 2013.*

² *Юнг К. Г. Эон: Исследования о символике самости. М.: Академический проект, 2009. С. 216.*

³ Там же. С. 215.

⁴ *Юнг К. Г. Воспоминания, сновидения, размышления. Минск: Харвест, 2003. С. 200.*

⁵ *Носачев П. Г. «Отреченное знание»... С. 44.*

⁶ *Шолем Г. Основные течения в еврейской мистике. М.: Мосты культуры, 2004. С. 48.*

⁷ Там же. С. 84.

⁸ *Носачев П. Г. «Отреченное знание»... С. 46.*

⁹ Там же.

гностическая проблематика, что дало импульс к всестороннему раскрытию духовной сущности интересующего явления. Потрясенный гностическими идеями, Йонас следующим образом описывает собственный взгляд на гностицизм: «Здесь мы сталкиваемся лицом к лицу с одним из наиболее полных ответов человека на его затруднительное положение и с пронизательностью, которую может породить только эта радикальная позиция...»¹ Однако этот почти иерофантский пафос в другом фрагменте его работы компенсируется отрезвляющей иронией, в которой слышатся нотки разочарованности предметом долгого обожания: он предлагает оставить открытым вопрос об умственном содержании гностической проповеди². Речь здесь идет о гипертрофированном синкретизме гнозиса, впитавшего в себя восточные мифологии, астрологические учения, иранскую теологию, элементы иудаистской традиции, библейские, раввинистические или оккультные, христианские представления, спасение — эсхатологию, платонические термины и понятия.

Уже упомянутый Шолем стимулировал творческий гений аргентинского прозаика, поэта и публициста Хорхе Луиса Борхеса. При всем разнообразии и широчайшем разбросе идей данного автора, он, несомненно, был аффектирован и гностической идеологией. Доказать это проще всего, обратившись к некоторым шедеврам Борхеса, в частности к его философскому эссе «Оправдание лже-Василида». В нем гностические мотивы присутствуют, что называется, в транспарентном режиме. И если тот же Юнг, как было указано, сильно им симпатизирует, то аргентинский литературный мэтр и вообще склоняет голову в почтении. «Я также узнал, — признается он, — какие отчаянные и восхитительные люди эти гностики, и познакомился с их пламенными воззрениями»³. Это при том, что Борхес как писатель из католической страны прекрасно понимает, против кого направлялся гностический бунт: «Тридцать три года человеческой жизни Иисуса Христа и его сумерки на кресте упрямые гностики сочли недостаточным искуплением»⁴. Но, справедливости ради, отметим, что автор не прошел мимо и против некоторых изъянов гностической мысли, усмотрев в ней наивные претензии на отмену жесткого принципа Оккама, запрещающего без надобности умножать сущности, и даже внешнюю карикатурность и фельетонность богословской фабулы гностицизма⁵.

Традиция сохранять пиетет перед гностицизмом передалась от Гершома Шолема также маститому итальянскому культурологу и лидеру европейского общественного мнения Умберто Эко. Автор таких бестселлеров, как «Имя

¹ Йонас Г. Гностицизм (Гностическая религия). СПб.: Лань, 1998. С. 15.

² Там же. С. 43.

³ Борхес Х. Л. Письмена Бога. М.: Республика, 1992. С. 34.

⁴ Там же. С. 37.

⁵ Там же. С. 36–37.

розы» и «Маятник Фуко», был склонен к околোগностическому нонконформизму. То он выражает особую признательность проклятому библейскому персонажу: «Спасибо змею!» — за то, что он искусил Адама, поскольку если бы Адам не согрешил, он бы впоследствии не оказался вынужден зарабатывать в поте лица себе на хлеб, — «то есть, слоняясь круглыми днями по Эдему, он так и остался бы великовозрастным обалдуем»¹. То вдруг оказывается, по Эко, что наш мир не самый лучший, так как «сам Господь не умел вообразить что-нибудь попримечнее, и теперь мы имеем то, что у него получилось»². А то манифестируется оригинальный вывод, что «библейская хронология чересчур куца», и даже что страсти Христовы «не могут быть в центре истории человечества»³. Любопытно, что совместная комплиментарность к гностической парадигме у Борхеса и Эко выразилась в том, что первый был выведен в «Имени розы» в центральном образе хранителя монастырской библиотеки⁴. Как говорится, гностический профсоюз в действии. Однако и Эко косвенно не смог воздержаться от критических стрел в адрес гностицизма, записав его в качестве одного из притягательных объектов в наивной массовой литературе в формате «наглой липы» и беспардонного «брёда»⁵. Думается, что и сами гностики, создавшие когда-то целый корпус сомнительных спекуляций, отчасти виновны в этом.

Неожиданно среди участников клуба «Эранос» встречаются интеллектуалы, бичующие гностицизм как очень опасное идеологическое и даже политическое явление. К примеру, Э. Фёгелин использует в своих работах термин «гностицизм» в расширительном смысле для обозначения девиантного типа мышления, претендующего на абсолютное познавательное овладение реальностью без необходимости ее критического осмысления. В его анализе гностицизм имел две формы — трансцендентализирующую (как в случае гностических сект поздней Античности) и имманентизирующую (как в случае марксизма, позитивизма, сциентизма, нацизма, экзистенциализма, для которых характерна предельная реализация человеческого существования и общества внутри материального мира)⁶. Фёгелин утверждал, что любое учение, направленное на переустройство и преобразование наличного мира искусственными средствами есть атавизм гностической доктрины недовольства «неполноценным» бытием. На гностиках, по Фёгелину, лежит вина за перемещение прямолинейного паттерна человеческой истории из священной в

¹ Эко У. Полный назад! «Горячие войны» и популизм в СМИ. М.: ЭКСМО, 2007. С. 141—142.

² Там же. С. 399.

³ Там же. С. 421—422.

⁴ Эко У. Заметки на полях «Имени розы». СПб.: Симпозиум, 2007. С. 33.

⁵ Эко У. Полный назад! С. 468.

⁶ Чернявская А., Маштаков Д. Бытие «между»: пролегомены к политической теории Эрика Фёгелина // Логос. 2015. Т. 25. № 6. С. 184.

профанную зону¹, поскольку гностик не предоставляет дело преобразования мира действию благодати Божией по ту сторону истории. Он сам намерен исполнить дело Бога прямо здесь и сейчас². Нормальное же сознание — можно подытожить позицию Фёгелина — не будет бегать от противоречивости существования, постулируя лучший мир и особый путь, ведущий к нему.

Само собой, на Фёгелине перечень интерпретаторов гностицизма в современной зарубежной интеллектуальной традиции не замыкается. Его можно было бы значительно расширить за счет включения таких фигур, как М. Элиаде, Й. Кулиану, Б. Рассел, А. Корбен, Хаким-Бей, Т. Роззак, С. Хеллер и др., однако мы не преследуем амбициозной цели — создания исчерпывающей панорамы данного вопроса. Поэтому стоит теперь переключиться на отечественных авторов, толковавших гностицизм в последнее время.

В 1960-е годы в нашей стране (хочется думать, что спонтанно) сложился собственный доморощенный «Эранос», — кружок, включавший диссидентствующих философов и прочую эстетствующую публику, недовольную прессингом коммунистической системы. В центре этой «полуподпольной» группы стоял оригинальный мыслитель Юрий Мамлеев³. Образно выражаясь, он породил волну так называемой «экстатической антисоветчины»⁴. Его мировоззрение было пропитано едкой гностической метафизикой или, наоборот, метафизическим гностицизмом. В интервью А. Огурцову, вышедшему в 1993 году в журнале «Вопросы философии», он признается, что базовая проблематика его творчества выразилась в «попытке выйти за пределы мировой духовной традиции, которая лежит в основе всех религий и метафизики» по аналогии с гнозисом из знаменитой апокрифической книги II века н. э. «Pistis Sophia»⁵.

В эмиграции Мамлеев работал в Корнельском университете под началом Тони Домиани, написавшего «глубинный»opus, касающийся Божественного Ничто, навеянный некро-интуициями локального гуру из Индии Рамана Махарши. Падший мир произведений Мамлеева перенасыщен скорбными образами — свидетельствами того, что здесь все не на своем месте: «Вся реальность сосредоточена в моем Я, поэтому остальное, мир, не-я, определя-

¹ Фёгелин Э. Политическая теория и паттерн общей истории // Политическая теория в XX веке: Сборник статей / Под ред. А. Павлова. М.: Территория будущего, 2008. С. 84.

² Voegelin E. The New Science of Politics. Chicago: The University of Chicago Press, 1952. P. 147.

³ Кловвер Ч. Черный ветер, белый снег. Новый рассвет национальной идеи. М.: Фантом Пресс, 2017. С. 203.

⁴ Крижевский А. Бархатное подполье. Игорь Дудинский о жизни советской богемы // Интернет-журнал «Русская жизнь». URL: <http://rulife.ru/mode/article/510/> (дата обращения: 12.05.2020).

⁵ Мамлеев Ю. В. Судьба бытия. За пределами индуизма и буддизма. М.: Эннеагон, 2006. С. 142.

ется как „существование несуществования“»¹. Мамлеев, по сути, гнушаясь миром, призывает «быть Великим Наблюдателем, а не участником космического балагана»². Описывая мотивацию членов его гностического круга «на Южинском», Мамлеев заявляет о страстном желании «выйти за пределы ординарного человеческого сознания, которое ощущалось как тюрьма, как тирания псевдореальности, независимо от того, какую она принимала форму: застывших ли духовных „догм“ прошлого, сниженных человеческим сознанием, или просто форму обыденной рутины, внутренней и внешней»³. Для Мамлеева XX век абсурден, но абсурдна и вся повседневность вообще, и выход из этого один — в маргинальности. Отсюда и так называемый «философский экстремизм» его текстов и текстов его друзей (жизнь как канитель, Бог обязательно темный, люди вокруг совки и страшилища, Смерть — с большой буквы — живая, толпа тупая, герои романов, как, например, маньяк Федор Соннов⁴, первертны, а всё пустое). Отсюда и лютая ненависть к цивилизации и цивилизованности⁵. У Мамлеева все готово к прорыву в дружественное и гостеприимное Никуда из враждебного ему Здесь-и-Сейчас, которое он по-гностически не переваривает. И похоже, что опасается.

Мамлеева называют своим учителем многие знаменитости, к примеру В. Пелевин и В. Сорокин⁶, писатели постмодернистского толка, у которых также сильны мотивы подозрительности к бытию, которое дразнит и обманывает субъекта. Однако наиболее значимыми из эпигонов можно считать философов и общественных деятелей А. Дугина и Г. Джемаля.

Александр Дугин не раз искренне признавался в любви к метафизическим прозрениям Мамлеева, считая его великим мыслителем⁷. Соответственно, творчество самого Дугина должно, по идее, носить в себе мамлеевский гностический ген, что, кстати, отмечают исследователи⁸. В своей работе «Метафизика благой вести» Дугин, например, вводит целую главу «Злой демиург» (XI), в которой апологизирует гностицизм. «Гностики, — пишет он, — безусловно, стоят вне догматического христианства, они анафематствованы, и их

¹ Мамлеев Ю. В. Судьба бытия... С. 34.

² Там же. С. 27.

³ Там же. С. 26.

⁴ Мамлеев Ю. В. Шатуны. М.: Традиция, 2018.

⁵ Мамлеев Ю. В. Судьба бытия... С. 155–156.

⁶ Самойлов Д. Мамлеев. Тяжелый работник // Перемены. Толстый веб-журнал. URL: <https://www.peremeny.ru/blog/16621> (дата обращения: 12.02.2025).

⁷ Дугин А. Великий философ Юрий Мамлеев // Директива Дугина. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ptWaqrdVMc> (дата обращения: 12.05.2020).

⁸ Александр Дугин — гностик? Как метафизика и философия влияют на политику? // Форум «Розы мира» Даниила Андреева. URL: <http://forum.rozamira.org/index.php?showtopic=4337> (дата обращения: 24.01.2025).

учение Церковью отвержено. Но это не значит, что их взгляды представляют собой чистое заблуждение. Напротив, чрезмерность некоторых их доктрин только яснее показывает специфику христианской метафизики, обнажает ее парадоксальную сущность, намекает на скрытую тайну христианского откровения»¹. Дугин, как артистическая натура, часто экспериментирует с эпатажно-гностическими по содержанию перформансами, привлекая к этому и театральные ресурсы².

Гностические взгляды Г. Джемала, на наш взгляд, точнее всего были выражены в его программном сочинении «Ориентация Север». Скупая рубленая фраза автора манифестирует о том, что «реальность, в конечном счете, есть метафизическое выражение несуществования», «сущностью абсолюта является его отсутствие», а «космос есть фактическое осуществление того плена, в котором пребывает субъективное» и т. п.³

Конечно, мамлеевское сообщество не может быть признано академическим проектом, однако параллельно с ним начинает набирать обороты изучение гностицизма в рамках университетской науки. При МГУ постепенно всходит звезда М. К. Трофимовой, вскоре ставшей ведущим специалистом в области древних гностических текстов в стране. Эту вспышку увлечения гностической проблематикой в СССР начала 1960-х историкам философии еще только предстоит объяснить, для нас же важно мнение М. К. Трофимовой о гностицизме само по себе. Говоря не предвзято, оно содержит в себе изрядный привкус романтизации разбираемого явления, сочетая его с темой света, очищения, восстановления некоего единства⁴. Кроме того, Трофимова отмечает трудноуловимый для исследователя и даже в каком-то смысле эфемерный характер гностицизма. Вот что она пишет в своей базовой работе «Историко-философские вопросы гностицизма» по этому поводу: в зависимости от угла зрения «гностицизм оборачивается то явлением в истории христианской церкви, то феноменом, развивающимся независимо от нее в недрах вавилонской, иранской, египетской, иудейской, греческой культур; выступает то сочетанием разных начал, то качественно новым образованием, то суженным хронологически до двух столетий, то преодолевающим временные границы»⁵. Как будто мы постоянно сталкиваемся с ускользающей от субъекта реальностью.

¹ Дугин А. Г. Абсолютная Родина. Пути Абсолюта. Метафизика благой вести. Мистерии Евразии. М.: АРКТОГЕЯ-центр, 1999. С. 255.

² Гурьянов П. А не хочет ли Дугин организовать Апокалипсис через противостояние в Новороссии? // Живой журнал. URL: <https://gurianov-pavel.livejournal.com/49941.html> (дата обращения: 08.03.2025).

³ Джемаль Г. Д. Ориентация Север. Новосибирск: Era Vulgaris, 2013. С. 6–9.

⁴ Трофимова М. К. Из истории гностической интерпретации // Знания за пределами науки. Мистицизм, герметизм, астрология, алхимия, магия в интеллектуальных традициях I–XIV веков / Сост. и общ. ред. И. Т. Касавина. М.: Республика, 1996. С. 45.

⁵ Трофимова М. К. Историко-философские вопросы гностицизма. М.: Наука, 1979. С. 17.

Коллега М. К. Трофимовой по научным пристрастиям, И. С. Свенцицкая, также внесла весомый вклад в дело интерпретации гностического мировоззрения. Она иногда относится к гностикам как свободным от канонов отвлеченным поэтам или художникам-символистам, в экспериментальных целях прибегающим к услугам практической магии, нумерологии¹ и т. п. Свенцицкой принадлежит идея того, что именно гностицизм в своей бурной и бескомпромиссной полемике с первохристианами подтолкнул их к выработке и согласованию списка «священных писаний», то есть книг, составивших новозаветный канон², которым церковь пользуется до сих пор.

Однако и в отечественной исследовательской традиции, посвященной гностицизму, имеются авторы, настроенные, как и в случае с Фёгелином, не вполне толерантно к поборникам глубоко неудовлетворенного жизненного настроения. К примеру, культурологи И. Яковенко и А. Музыкантский, обнаружив гностическую закваску в российской культуре, всемерно пытаются разоблачать ее опасные проявления, главное из которых в том, что для гностиков материальный мир — активное зло и сила, пленяющая дух³. Авторы также не радуют, что гностическое учение выражено квазиаристократично: здесь «люди исходно онтологически неравны»⁴. Вместе с тем гностицизм как парадигма периферии и импотентен, и утешает, что он не способен создать крупные формы социальности и культуры⁵.

Еще более непримирим к гностической доктрине общественный и культурный деятель С. Е. Кургинян. Он полагает, что именно остаточные флюиды гностицизма, доставшиеся человечеству от былых эпох, подрывают твердую веру в цивилизацию и развитие, опошляя благородную идею истории. Гностикам, по Кургиняну, ненавистна и смешна сама тема человеческих амбиций, которые любой ценой следует девальвировать. Часто процедура девальвации происходила через рукотворное повышение градуса карнавальная смеховости⁶ в пространстве особо возмечтавших о себе культур. Речь, в частности, идет о гуманистической культуре модерна и советской культуре как наследнице мессианских обетований модерна. В общем, гностицизм для Кургиняна — однозначная религиозная патология⁷ и разновидность онтологического предательства.

¹ Апокрифы древних христиан: Исследование, тексты, комментарии / Редкол.: А. Ф. Окулов (пред.) и др. М.: Мысль, 1989. С. 27.

² Свенцицкая И. С. Тайные писания первых христиан. М.: Политиздат, 1980. С. 132.

³ Яковенко И. Г., Музыкантский А. И. Манихейство и гностицизм. Культурные коды русской цивилизации. М.: Русский путь, 2010. С. 32.

⁴ Там же. С. 33.

⁵ Там же. С. 39.

⁶ Кургинян С. Е. Исав и Иаков. Судьба развития в России и мире: В 2 т. Т. 1: «Перестройка-2». М.: МОФ ЭТЦ, 2009.

⁷ Кургинян С. Е. Исав и Иаков. Судьба развития в России и мире: В 2 т. Т. 2: «ПОСТ» и «СВЕРХ». М.: МОФ ЭТЦ, 2009.

В аналогичном антигностическом духе рассуждает и теоретик современного общества А. И. Неклесса. У него мы также находим философско-культурологические предостережения в отношении увлеченности гностицизмом, квалифицируемом им как неопознанное «второе дно» современной цивилизации глобального капитализма, недружественной человеку. Она связана с широким распространением по планете так называемой «культуры смерти», грозящей новым тоталитаризмом¹. Для Неклессы носители гностической культуры — это навязчивые строители несметной армады миров, точнее — механизаторы дурной бесконечности. А еще гностицизм есть гремучая смесь напыщенного элитаризма и вульгарности, плюс очень действенная иллюзия и энергичная попытка достижения истины и свободы без обретения любви, помноженные на близнечество-оборотничество в отношении к христианству. Будучи его унылой тенью, гностицизм, в пику ему, склонен уничтожать несовершенное в падшем мире, а не исцелять². С Неклессой в целом солидарен православный ортодокс и математик Сергей Хоружий, ставя гностицизму слегка пренебрежительный и обидный диагноз дегенерации³ в процессе критического разбора софиологических спекуляций русских мыслителей от В. Соловьева до П. Флоренского.

Закончить же длинный список современных отечественных интерпретаций гнозиса хотелось бы отрезвляющими словами А. В. Дьякова, который хоть и уличал носителей гностического мировоззрения в высокомерной брезгливости к миру, тем не менее не переставал рассматривать их как христиан⁴, которым удалось оплодотворить выдвигаемыми смелыми идеями многие религиозно-философские традиции на тысячелетия вперед. Мы называем данный процесс передачи культурной эстафеты идей гностицизма гностификацией.

В заключение следует констатировать, что разброс авторитетных мнений зарубежных и отечественных исследователей в трактовке гностической доктринальности огромен. Он включает в себя множество едва уловимых нюансов в диапазоне от полнейшего приятия до кардинального отторжения элементов учения. И в этом интеллектуальном многоголосии чрезвычайно трудно бывает обнаружить спокойно-нейтральную позицию, что говорит, наверное, о том, что гностицизм как культурное явление представляет собой

¹ Неклесса А. И. Неопознанная культура. Гностические корни постсовременности // Глобальное сообщество: Картография постсовременного мира = Global society: Cartography of The Post-Modern World. М.: Восточная литература, 2002. С. 19–20.

² Там же. С. 28–29.

³ Хоружий С. С. О старом и новом. СПб.: Алетейя, 2000. С. 160.

⁴ Дьяков А. В. Л. Даррел и гностицизм. Несколько мыслей о рациональности и эклектизме // Вестник Самарской гуманитарной академии. Серия «Философия. Филология». 2010. № 2 (8). С. 140–141.

довольно чувствительный индикатор пульсирующего выбора идеального состояния социокультурного мировоззрения. Этот факт необходимо учитывать при проектировании перспектив общественного развития.

Претерпев множество удивительных превращений, гностическая идеология прочно закрепилась на ментальном и бихевиориальном уровнях бытования человека индустриальной и постиндустриальной формации, который может и не предполагать, что его замыслы, желания или поступки имеют аналогии с экзистенциальными моделями, сконструированными и внедренными в обиход последователями александрийских или сирийских гностических деноминаций на заре христианской эры. К сожалению, иногда не предполагают об этом и отдельные сообщества, институты и даже целые государства. По нашим наблюдениям, гностические стандарты в некоторых случаях помогают обществу избавиться от вредных заблуждений, привычек, тормозящих естественную эволюцию, а подчас, наоборот, ввергают его в пучину унылого декаданса и разочарованности. Как и любое другое сложное культурное явление, гностицизм заставляет тщательно разобраться в комплексе условий, при которых он в состоянии приносить социальную пользу несмотря на тяжелую генетическую наследственность.

ЛИТЕРАТУРА

1. Александр Дугин — гностик? Как метафизика и философия влияют на политику? // Форум «Розы мира» Даниила Андреева. URL: <http://forum.rozamira.org/index.php?showtopic=4337> (дата обращения: 24.01.2025).
2. Апокрифы древних христиан: Исследование, тексты, комментарии / Редкол.: А. Ф. Окулов (пред.) и др. М.: Мысль, 1989. 336 с.
3. *Борхес Х. Л.* Письмена Бога. М.: Республика, 1992. 510 с.
4. *Гурьянов П.* А не хочет ли Дугин организовать Апокалипсис через противостояние в Новороссии? // Живой журнал. URL: <https://gurianov-pavel.livejournal.com/49941.html> (дата обращения: 08.03.2025).
5. *Джемаль Г. Д.* Ориентация Север. Новосибирск: Era Vulgaris, 2013. 62 с.
6. *Дугин А. Г.* Абсолютная Родина. Пути Абсолюта. Метафизика благой вести. Мистерии Евразии. М.: АРКТОГЕЯ-центр, 1999. 752 с.
7. *Дугин А.* Великий философ Юрий Мамлеев // Директива Дугина. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ptWaqrdVMc> (дата обращения: 12.05.2020).
8. *Дьяков А. В. Л.* Даррел и гностицизм. Несколько мыслей о рациональности и эклектизме // Вестник Самарской гуманитарной академии. Серия «Философия. Филология». 2010. № 2 (8). С. 140—141.
9. *Йонас Г.* Гностицизм (Гностическая религия). СПб.: Лань, 1998. 384 с.
10. *Кловер Ч.* Черный ветер, белый снег. Новый рассвет национальной идеи. М.: Фантом Пресс, 2017. 496 с.
11. *Крижевский А.* Бархатное подполье. Игорь Дудинский о жизни советской богемы // Интернет-журнал «Русская жизнь». URL: <http://rulife.ru/mode/article/510/> (дата обращения: 12.05.2020).
12. *Кургинян С. Е.* Исав и Иаков. Судьба развития в России и мире: В 2 т. Т. 1: «Перестройка-2». М.: МОФ ЭТЦ, 2009. 642 с.

13. Кургинян С. Е. Иса и Иаков. Судьба развития в России и мире: В 2 т. Т. 2: «ПОСТ» и «СВЕРХ». М.: МОФ ЭТЦ, 2009. 572 с.
14. Мамлеев Ю. В. Судьба бытия. За пределами индуизма и буддизма. М.: Эннеагон, 2006. 262 с.
15. Мамлеев Ю. В. Шатуны. М.: Традиция, 2018. 410 с.
16. Неклесса А. И. Неопознанная культура. Гностические корни постсовременности // Глобальное сообщество: Картография постсовременного мира = Global society: Cartography of The Post-Modern World. М.: Восточная литература, 2002. 463 с.
17. Носачев П. Г. «Отреченное знание»: Изучение маргинальной религиозности в XX и начале XXI века: Историко-аналитическое исследование. М.: Изд-во ПСТГУ, 2015. 336 с.
18. Самойлов Д. Мамлеев. Тяжелый работник // Перемены. Толстый веб-журнал. URL: <https://www.peremeny.ru/blog/16621> (дата обращения: 12.02.2025).
19. Свенцицкая И. С. Тайные писания первых христиан. М.: Политиздат, 1980. 198 с.
20. Трофимова М. К. Из истории гностической интерпретации // Знания за пределами науки. Мистицизм, герметизм, астрология, алхимия, магия в интеллектуальных традициях I—XIV веков / Сост. и общ. ред. И. Т. Касавина. М.: Республика, 1996. С. 44—47.
21. Трофимова М. К. Историко-философские вопросы гностицизма. М.: Наука, 1979. 216 с.
22. Фёгелин Э. Политическая теория и паттерн общей истории // Политическая теория в XX веке: Сборник статей / Под ред. А. Павлова. М.: Территория будущего, 2008. С. 83—93.
23. Хоружий С. С. О старом и новом. СПб.: Алетея, 2000. 477 с.
24. Чернявская А., Маштаков Д. Бытие «между»: пролегомены к политической теории Эрика Фёгелина // Логос. 2015. Т. 25. № 6. С. 180—195.
25. Шолем Г. Основные течения в еврейской мистике. М.: Мосты культуры, 2004. 511 с.
26. Эко У. Полный назад! «Горячие войны» и популизм в СМИ. М.: ЭКСМО, 2007. 592 с.
27. Эко У. Заметки на полях «Имени розы». СПб.: Симпозиум, 2007. 92 с.
28. Юнг К. Г. Воспоминания, сновидения, размышления. Минск: Харвест, 2003. 496 с.
29. Юнг К. Г. Эон: Исследования о символизме самости. М.: Академический проект, 2009. 340 с.
30. Яковенко И. Г., Музыкантский А. И. Манихейство и гностицизм. Культурные коды русской цивилизации. М.: Русский путь, 2010. 320 с.
31. Nakl T. Eranos: An Alternative Intellectual History of the Twentieth Century / Transl. by Chr. McIntosh. Bristol: Equinox, 2013. 448 p.
32. Ribi A. The Search for Roots: C. G. Jung and the Tradition of Gnosis / Foreword by L. S. Owens. Los Angeles and Salt Lake City: Gnosis Archive Books, 2013. 309 p.
33. Voegelin E. The New Science of Politics. Chicago: The University of Chicago Press, 1952. 191 p.

Аннотация

Мир современной культуры вмещает в себя многочисленные философско-религиозные представления и установки, доставшиеся нам по наследству от более древних эпох. Они часто присутствуют в художественных произведениях в имплицитно-герметической форме и требуют от аудитории навыка дешифровки, основанного на специфических знаниях о забытых учениях прошлого. Одно из таких учений, имевших широкое хождение на Ближнем Востоке и в Северной Африке на заре христианской эры, а затем перекинувшееся на европейский средиземноморский регион в виде опасной еретической экзотики, должно, как нам кажется, учитываться любителями осмысленного созерцания произведений искусства особо. В XX—XXI веках через медиадискурс оно проникло фактически во все поры культурной среды — живопись, литературу, театр, кинематограф. Имя ему — гностицизм. Статья посвящена анализу различных схем научной концептуализации и «сертификации» идей гностицизма в условиях перехода человечества в состояние постсовременности.

Abstract

The world of modern culture encompasses numerous philosophical and religious concepts inherited from more ancient eras. These often appear in artistic works in implicit, hermetic forms, requiring audiences to possess specialized knowledge of forgotten past doctrines to decode them. One such teaching — widely prevalent in the Middle East and North Africa at the dawn of the Christian era before spreading to the European Mediterranean as a dangerous heretical exoticism — deserves particular attention from those who engage in thoughtful contemplation of art. In the 20th and 21st centuries, through the media discourse, it permeated virtually all the facet of the cultural production — painting, literature, theater, and cinema. Its name is Gnosticism. This article analyzes various frameworks for the scholarly conceptualization and *certification* of Gnostic ideas amid humanity's transition into a state of postmodernity.

- ✓ *Ключевые слова:* гнозис, гностицизм, культура, бытие, ничто, псевдореальность, постмодерн.
- ✓ *Keywords:* gnosis, Gnosticism, culture, being, nothing, pseudo-reality, postmodern.

Для цитирования: Цуканов Е. А. Гностическое мировоззрение и его влияние на современную культуру // Временник Зубовского института. 2025. Вып. 2 (49). С. 167—179.

№ 2 / 2025

К 80-ЛЕТИЮ ВЕЛИКОЙ ПОБЕДЫ

Российский институт истории искусств в годы Великой Отечественной войны: рукопись Н. И. Каценеленбоген

ЛЕЙКИН АНДРЕЙ ОЛЕГОВИЧ

*Аспирант, специалист по работе с научно-технической информацией,
Российский институт истории искусств (Санкт-Петербург, Россия)*

LEYKIN ANDREY O.

*Postgraduate Student, Scientific and Technical Information Specialist,
Russian Institute for the History of the Arts (Saint Petersburg, Russia)*

E-mail: leykina.o@artcenter.ru

За исключением краткой статьи Л. М. Кутателадзе «В доме на Исаакиевской площади», опубликованной в сборнике 1969 года о музыке блокадного Ленинграда¹, об Институте истории искусств² (далее — Институт) в годы Великой Отечественной войны и его вкладе в Победу известно не так много. Часть научных сотрудников была эвакуирована, оставшиеся участвовали в обороне города и продолжали заниматься научной работой. Некоторые сотрудники, годные по возрасту и здоровью, практически сразу после начала войны отправились на фронт добровольцами.

Скупость информации отнюдь не обусловлена отсутствием материалов. В фонде Российского института истории искусства в ЦГАЛИ³ сохранилось значительное количество документов, которые представляют интерес для

¹ *Кутателадзе Л. М.* В доме на Исаакиевской площади // Музыка продолжала звучать / Вступ. статья и сост. А. Крюкова. Л.: Музыка, 1969. С. 142–150.

² Институт истории искусств был основан в 1912 году и в последующие годы много раз менял свое название: 1920 — Российский институт истории искусств; 1924 — Государственный институт истории искусств; 1931 — Ленинградское отделение Государственной академии искусствознания; 1933 — Государственная академия искусствознания; 1937 — Государственный музыкальный научно-исследовательский институт; 1939 — Государственный музыкальный научно-исследовательский институт театра и музыки; 1958 — Государственный научно-исследовательский институт театра, музыки и кинематографии; 1963 — Научно-исследовательский отдел Ленинградского государственного института театра, музыки и кинематографии; с 1992 — Российский институт истории искусств. Смена названий была вызвана реорганизациями Института (см.: Российский институт истории искусств в мемуарах / Под общ. ред. И. В. Сэпман. СПб.: РИИИ, 2003. С. 253).

³ ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-82. Федеральное государственное бюджетное научно-исследовательское учреждение «Российский институт истории искусств» Министерства культуры Российской Федерации. Санкт-Петербург. 1912 — по настоящее время.

историков и искусствоведов, изучающих науку и научные организации в годы Великой Отечественной войны. Например, недавно были опубликованы записки А. И. Маширова¹, занимавшего пост директора Института с 1937 по 1942 год.

Целью этой статьи является публикация рукописи, содержащей воспоминания об Институте в годы войны, хранящейся в Российском институте истории искусств.

Документ представляет значительный интерес, так как в нем содержится целый ряд важных фактов о работе Института и его сотрудниках. Рукопись не имеет названия, написана на тетрадных листах, а об авторстве говорит автограф Н. И. Каценеленбоген (работала в Институте до 1984 года) на последней странице документа (ил. 1)².

Прежде чем перейти к тексту рукописи, необходимо сказать несколько слов о ее авторе. Краткую биографическую информацию нам удалось воссоздать благодаря сохранившимся в ЦГАИПД СПб³ личным документам Н. И. Каценеленбоген конца 1930-х — начала 1940-х годов, связанным с ее вступлением в партию. В одной из анкет для вступления в партию⁴ сохранилась фотография Надежды Ильиничны 1940 года (ил. 2).

Надежда Ильинична Каценеленбоген родилась в мае 1905 года⁵ в Нижнем Новгороде. В различных документах в графе национальность она указывала «еврейка». Происходила из семьи врачей. До 1917 года ее отец, Илья Маркович Каценеленбоген (1873—1942), занимался частной практикой (отоларинголог), в 1918 году вступил в партию и прекратил работать врачом. В феврале 1933 года он был исключен из партии по обвинению в троцкизме (в 1936 году обвинение было снято, но разбирательство на момент 1939 года, к которому относятся документы Н. И. Каценеленбоген для вступления в партию, еще продолжалось). Мать, Александра Матвеевна (в девичестве Вейншток; 1875—1943), по профессии зубной врач. С 1923 года работала в медпункте фабрики имени Веры Слуцкой⁶ и была внештатным инструктором союза «Медсантруд». На конец 1930-х годов отец на пенсии, мать продолжала работать. Жила семья на Петроградской стороне (имеются сведения, что уже

¹ *Латина И. А.* Блокадные записки А. И. Маширова // Клио. 2021. № 4 (172). С. 13—22. *Алексей Иванович Маширов, псевдоним Самобытник* (1884—1943) — поэт, журналист.

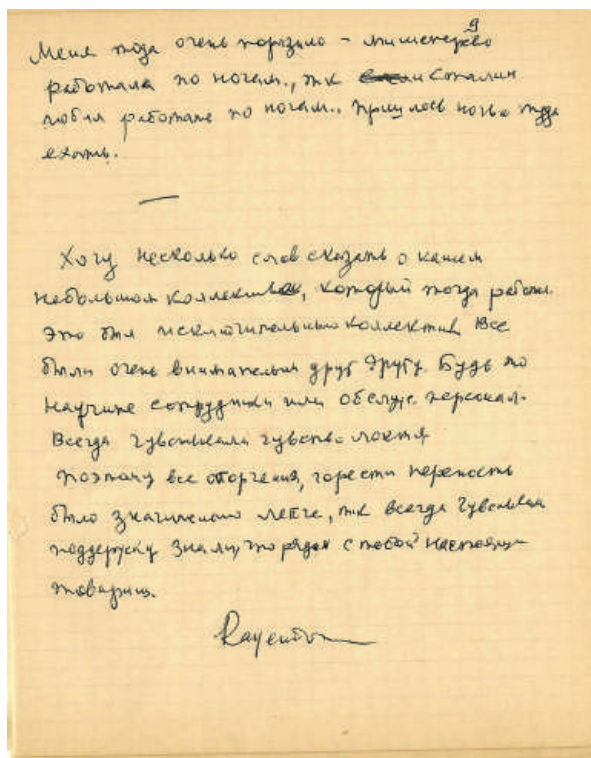
² Аналогичные почерк и подпись имеются в документах из личного дела в ЦГАИПД СПб.

³ Биография строится на следующих делах ЦГАИПД СПб: Ф. Р-1728. Оп. 1-44. Д. 346509; Ф. Р-1728. Оп. 1-44. Д. 346509А; Ф. Р-1728. Оп. 1-44. Д. 346509Б; Ф. Р-408. Оп. 69. Д. 34.

⁴ ЦГАИПД Ф. Р-1728. Оп. 1-44. Д. 346509Б. Л. 5.

⁵ В просмотренных нами документах указан только месяц рождения и отсутствует точная дата. Установить дату смерти Н. И. Каценеленбоген нам не удалось.

⁶ Ленинградская ситценабивная фабрика имени Веры Слуцкой.



Ил. 1. Последняя страница
 рукописи с автографом
 Н. И. Каценеленбоген



Ил. 2. Н. И. Каценеленбоген.
 Фотография из анкеты
 сотрудника Государственного
 научно-исследовательского института
 театра и музыки для вступления
 в партию. 1940

на 1913 год они жили на Большом проспекте П. С.¹). У Н. И. Каценеленбоген был брат (по профессии актер, работал в областном театре юного зрителя, имя не указано).

В августе 1905 года семья переехала в Санкт-Петербург. В 1924 году Надежда Ильинична окончила трудовую школу I и II ступени (9 классов). В 1924 году вступила в члены клуба «Металлист» Петроградского района, там окончила кружок политграмоты. В 1926 году там же окончила партийную школу I ступени. В начале 1927 года она вступила в кандидаты ВЛКСМ, в августе того же года была переведена в члены Комсомола. Высшего образования не имела, но постоянно занималась самообразованием и получала политическое образование.

Начала работать с 1928 года в должности технического секретаря парткабинета Петроградского РК ВКП(б). С октября 1929 по ноябрь 1932 года работала библиотекарем в партийной библиотеке при Петроградском РК ВКП(б), с ноября 1932 по март 1935 год — заведующей библиотекой.

К 1934 году замужем за Шапаренко Константином Константиновичем (1908—1941) — выдающимся ученым-ботаником, кандидатом биологических наук (диссертацию защитил накануне Великой Отечественной войны)². Работал ученым специалистом в Ботаническом институте Академии наук СССР. В ноябре 1936 исключен из рядов ВЛКСМ за сокрытие социального происхождения (родители были казаками, отец — офицер царской армии). Как указывает сама Каценеленбоген, она не знала о происхождении мужа. В 1941 году Константин Константинович погиб на Ленинградском фронте³. Надежда Ильинична в своих воспоминаниях о военных годах о муже ничего не пишет.

В марте 1935 года Надежда Ильинична поступила на работу в Центральную научную библиотеку по вопросам искусства, как тогда называлась научная библиотека сегодняшнего Института истории искусств. Вначале она работала заместителем заведующего библиотекой, а с сентября 1939 года — заведующей библиотекой.

Трудовая и личная репутация Надежды Ильиничны была бы идеальна, если бы не обвинения отца и мужа, которые не могли не бросать на нее тень: на некоторых личных документах из ЦГАИПД СПб имеются подписи ка-

¹ См.: Каценеленбоген // Весь Петербург на 1913 год: Адресная и справочная книга г. С.-Петербурга. СПб.: Издание А. С. Суворина, 1913. Отдел III: Алфавитный указатель жителей города С.-Петербурга, Гатчины, Красного Села, Кронштадта, Ораниенбаума, Павловска, Петергофа и Царского Села. С. 279.

² См.: Сытин А. К. Шапаренко, Константин Константинович (Shaparenko, Konstantin Konstantinovich) // Ботанические информационные базы данных. URL: <https://info.botdb.ru/?t=persons&id=1241> (дата обращения: 06.04.2025).

³ См.: Сытин А. К., Ганнибал Б. К. Воспоминания Л. Е. Родина об А. И. Ильинском // Расительность России. 2019. № 35. С. 109.

рандашом — «отец троцкист». Она активно вела общественную работу, имела несколько грамот и ценных подарков. Накануне войны начала изучать английский язык.

В Институте, помимо библиотечной работы, была членом месткома с 1936 года, а с 1937 года избрана его председателем. Занималась воспитательной работой. В сохранившемся рекомендательном письме для вступления в партию директор А. И. Маширов характеризует ее как «энергичного, опытного и дисциплинированного библиотечного работника, умеющего сочетать свою библиотечную работу с политическим воспитанием читательских масс в духе большевизма»¹.

Н. И. Каценеленбоген была принята в партию на специальном заседании в Институте, о чем свидетельствует сохранившийся документ: «Выписка из протокола от 14 марта 1939 года Общего Собрания Парт. организации Ленингр. Госуд. Научно-Исследовательского Института Театра и Музыки». Так как в основном выступления носили протокольный характер, мы приведем отрывок только из одной, наиболее для нас интересной речи Б. А. Фингерта², содержащей некоторые факты о жизни Института в 1930-е годы: «Я наблюдал производственную работу т. Каценеленбоген, знаком с организацией читального зала, выставок и прочих мероприятий. Мне известно, что по библиотеке т. Каценеленбоген проделала большую работу.

Общественную работу ее я знаю еще лучше. Для нее характерны принципиальность, энергия и чувство ответственности. Принципиальность т. Каценеленбоген проявилась в ее отношении к Дамбису³. Последний держал себя в Институте, как провокатор. Его преступления стали известны партии, и он исключен из ее рядов. Но к Дамбису в период его назначения в Институт хорошо относилось высокое начальство. Это не смутило т. Каценеленбоген, она разобралась в Дамбисе, и дала ему отпор. У ней есть бдительность. Вместе с тем, т. Каценеленбоген энергичный человек. Она проявляет большую энергию в своей работе. Это я очень хорошо чувствовал, когда работал в стенной газете. Это я узнал, когда она принимала участие в организации кружков. Наконец, у т. Каценеленбоген есть чувство ответственности. Оно развито у ней очень сильно. Т. Каценеленбоген много требует от себя, и от других. Когда она будет членом партии, бдительность станет у нее еще сильнее»⁴.

Далее приведем текст Надежды Ильиничны⁵.

¹ ЦГАИПД СПб. Ф. Р-1728. Оп. 1-44. Д. 346509А. Л. 13.

² Борис Александрович Фингерт (1890—1960) — музыковед, философ и педагог.

³ Возможно, имеется в виду Ян Карлович Дамбис, чье имя имеется в описи личных дел студентов и служащих Ленинградской консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова за 1920-е годы (см.: Дамбис Ян Карлович // ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-298. Оп. 2. Д. 941).

⁴ ЦГАИПД СПб. Ф. Р-1728. Оп. 1-44. Д. 346509А. Л. 17—18.

⁵ Орфография и пунктуация оригинала сохранены.

Я работала в Институте с 1935—1984 г.

В период Великой Отечественной войны 1941—1945, я оставалась в Ленинграде и все 900 дней блокады работала в нашем Институте, где была на казарменном положении и жила в комнате рядом с охраной. Там стоял красный бархатный диван, на котором я спала, когда это удавалось. Условия работы были очень тяжелые — холод, голод, бомбежки. На таком же положении еще был театровед Николай Павлович Извеков¹. Он жил в Институтском доме, с двумя дочками и женой, которая вскоре умерла. Николай Павлович в конце блокады умер.

Возглавлял тогда наш Институт (1937—1943 гг.) — умер в 1943 г. — Машин — Самобытник Алексей Иванович. Это был исключительный человек. Ко всем относился с уважением, старался помогать чем мог. Умирал он очень тяжело — у него была водянка — лежал он в госпитале — бывшая гостиница Октябрьская, около Московского вокзала. Я и Лариса Михайловна Кутателадзе² которая работала в Институте навещали его. Ему очень хотелось дожить до нашей победы, но, к большому сожалению, не дожил.

В Институте оставалось немного научных сотрудников и обслуживающий персонал — всего человек 25—30.

А. В. Оссовский³, Е. В. Гиппиус⁴, П. В. Грачев⁵, А. С. Рабинович⁶, А. В. Финагин⁷, Б. П. Обнорский, Н. П. Извеков, Н. П. Шастин, А. П. Ласточкина, К. А. Вертков⁸, Г. А. Благодатов⁹, М. А. Глух¹⁰, М. П. Блинова¹¹, Э. Л. Фрид¹², В. М. Богданов-Березовский¹³, С. Н. Гинзбург¹⁴.

¹ Николай Павлович Извеков (1886—1942) — историк театра. Организовал первую в России театральную лабораторию.

² Лариса Михайловна Кутателадзе (1898—1980) — музыковед.

³ Александр Вячеславович Оссовский (1871—1957) — музыковед, критик. С 1943 по 1952 год директор Института.

⁴ Евгений Владимирович Гиппиус (1903—1985) — музыковед, музыкальный этнограф.

⁵ Пантелеймон Владимирович Грачев (1889—1966) — музыковед, композитор.

⁶ Александр Семёнович Рабинович (1900—1943) — музыковед, историк музыки. В 1942 году эвакуирован в Новосибирск. Умер в эвакуации.

⁷ Алексей Васильевич Финагин (1890—1942) — музыковед, историк музыки. С 1939 года заведующий историографическим кабинетом. С 1941 года Ученый секретарь.

⁸ Константин Александрович Вертков (1905—1972) — музыковед, педагог.

⁹ Верно Г. И. Благодатов. Георгий Иванович Благодатов (1904—1982) — музыковед, педагог, дирижер.

¹⁰ Михаил Александрович Глух (1907—1973) — музыковед, композитор.

¹¹ Мария Павловна Блинова (1904—?) — музыковед, в 1942 году закончила аспирантуру Института (научный руководитель А. В. Оссовский).

¹² Эмилия Лазаревна Фрид (1908—1984) — музыковед, педагог, пианистка.

¹³ Валериан Михайлович Богданов-Березовский (1903—1971) — композитор, музыковед, балетовед, педагог.

¹⁴ Верно С. Л. Гинзбург. Семён Львович Гинзбург (1901—1978) — музыковед, критик, музыкант.



*Ил. 3. Научное заседание в Институте. 1942. Сидят слева направо:
Е. В. Гиппиус, Э. Э. Язовицкая, Б. А. Фингерт, Н. И. Каценеленбоген,
Л. М. Кутателадзе, А. И. Маширов. Стоит: А. В. Оссовский.
КР РИИИ. Ф. 3. Оп. 5. Ед. хр. 453/1.*

Часть сотрудников ушли на фронт, часть эвакуировалась.

Институт насколько мог продолжал работать.

Проводились совещания, конференции, лекции (ил. 3).

Сотрудники обращались за литературой в нашу библиотеку.

В библиотеке до войны штат был из 13 человек.

Во время войны и блокады было сокращение и из 13 человек осталась я одна.

Я старалась все запросы удовлетворять, хотя у нас в хранилище была темнота, т. к. все окна были разбиты — попадали зажигалки. Вместо стекол все окна были закрыты фанерой.

Мне выдали фонарь, который назывался «мышь»¹. Он был под колпаком, там был фитиль, но чем он освещался я не помню.

Я ходила с ним в книгохранилище и на ощупь доставала ту или иную книгу. Сама себе удивляюсь, как могла находить книгу.

—

В самом начале блокады у нас в Институте был буфет, где нам выдавали суп и я, будучи на казарменном положении эту тарелку супа приносила домой на Петроградскую сторону, где я жила². Тогда еще были живы мои родители. Вско-

¹ Имеется в виду керосиновая лампа «летучая мышь».

² По документам 1930-х годов, она вместе с братом и родителями проживала по адресу: проспект Карла Либкнехта (Большой проспект Петроградской стороны), дом 72, в квартире № 59.

ре они умерли. Сначала папа¹, а потом мама². Ходила я пешком, т. к. транспорта не было (трамваи начали ходить в 1943 г.). Ходила через Дворцовый мост и мост Строителей³. Этот путь мне надоед, и я решила пойти через Марсово поле и Кировский мост⁴. Народу не было. Начался обстрел. Где-то вдали бежит человек и на меня кричит — ложись. Я обернулась и говорю — я не боюсь — убьют, так убьют и пошла дальше. Вообще во время блокады никакого страха не было.

В самом начале блокады все оставшиеся сотрудники Института были направлены на рытье траншей. Это было около больницы им. Фореля⁵. Над нами часто летали вражеские самолеты. Славу богу никто из нас не пострадал.

Был еще один эпизод из блокадной жизни Института, который забыть нельзя. В Институт сообщили, что убили дочку Э. Направника⁶ и надо срочно перевести его архив. Жил он около Крюкова канала. Нас было 4 человека, быстро организовались — Л. М. Кутателадзе (ил. 4), Э. Э. Язовицкая⁷, Копанский (не помню его имя и отчество⁸) и я — Каценеленбоген Н. И. Попросили у нашей дворничихи Н. В. Морозовой дать нам саночки — она дала нам детские саночки, и мы пошли пешком на Крюков канал — где погрузили архив. Он оказался довольно большой, поэтому пришлось туда идти несколько раз: мы его спасли чему были очень рады. Благодаря этому архиву Л. М. Кутателадзе создала книгу о Э. Ф. Направнике, которая была выпущена Гос. муз. изд-вом. Л. 1959⁹.

Был еще один из блокадных эпизодов 1942: был очень сильный мороз, директором Института был еще А. И. Маширов — Самобытник. Я вместе с ним под-

¹ В Книге памяти «Блокада, 1941—1944» указан декабрь 1942 (Каценеленбоген Илья Маркович // Возвращенные имена. Книги памяти России. URL: <https://visz.nlr.ru/blockade/show/1201683> (дата обращения: 06.04.2025)).

² В Книге памяти «Блокада, 1941—1944» указан январь 1943 (Каценеленбоген Александра Матвеевна // Возвращенные имена. Книги памяти России. URL: <https://visz.nlr.ru/blockade/show/1201667> (дата обращения: 06.04.2025)). В Книге памяти год рождения матери указан неверно (1897 вместо 1875).

³ Биржевой мост.

⁴ Троицкий мост.

⁵ Больница Всех Скорбящих Радости, после 1917 года переименована в честь Огюста Фореля. Больница располагалась недалеко от линии фронта (в Кировском районе, проспект Стачек, д. 158). Здание сильно пострадало от обстрелов и после войны было перестроено.

⁶ *Эдуард Францевич Направник* (1839—1916) — чешский и русский композитор и дирижер.

⁷ *Эльза Эдуардовна Язовицкая* (1907—1967) — музыковед.

⁸ *Василий Николаевич Копанский* (1907—1960?) — музыковед, занимал должность Ученого секретаря, был заведующим музеем музыкальных инструментов в Институте. Участвовал в обороне города.

⁹ Речь идет о работе: *Направник Э. Ф.* Автобиографические, творческие материалы, документы, письма / Сост., авт. вступ. статьи и примеч. Л. М. Кутателадзе; под ред. Ю. В. Келдыша. Л.: Музгиз, 1959.



*Ил. 4. Н. И. Каценеленбоген, В. Н. Римский-Корсаков, Л. М. Кутателадзе
(Российский институт истории искусств, 1950-е ?).
КР РИИИ. Ф. 3. Оп. 1. Ед. хр. 1512/3*

нималась в Институте на чердак, а оттуда перелезали на крышу — гасить зажигалки. Это было довольно страшно и на крыше было скользко, и я поскользнулась — меня успел Маширов схватить и спас мне жизнь. Зажигалки разбили все стекла в Зеленом зале и потолок.

После войны Хорошанский — он был [неразборчиво] — вставил все стекла и реставрировал потолок, который мы всегда считали, что это дерево, а оказалось это был алебастр¹.

В 1944 я совсем разболелась — от холода, голода и истощения.

Мне кто-то выхлопотал госпиталь в Максимилиановской больнице — находилась она на пр. Майорова². Сказали, что надо туда пойти — я не представляла, как я туда дойду. Хотя это очень близко от Института. В Институте тогда еще работала дворничиха Н. В. Морозова — чудный человек, очень отзывчивая, добрая. Она меня отвезла на саночках в госпиталь, но там меня не оставила, т. к. в этом отделении ей сказали много умирают — увезла меня обратно в Институт. В нашем Институтском доме тогда жила бывший наш бухгалтер Екатерина Ивановна Штенникова — она меня напоила горячим чаем. И на следующий день опять

¹ По всей видимости, здесь говорится о потолке в читальном зале библиотеки.

² Максимилиановская лечебница, ныне Городская больница № 28. Больница расположена рядом с Институтом, на Казанской улице, д. 24 (угол Вознесенского проспекта). Проспект Майорова — ныне Вознесенский проспект.

на саночках меня туда увезла Морозова и там я осталась в другой палате. Там тоже умирали каждый день — и я подумала скоро и до меня дойдет очередь. Проллежала я там 2 месяца. Вышла я оттуда в мае месяце. Был страшный холод, шел снег. Пришла к себе на Петроградскую в свою пустую квартиру... и пришла обратно в Институт.

—
Еще одно воспоминание.

Мы вместе с оставшимися научными сотрудниками и обслуживающим персоналом взяли шефство над госпиталем — он находился на улице Связи. Туда для раненых приносили художественную литературу. Читали им. Помогали раненым читать письма, кто сам не может и т. д.

—
С фронта многие научные сотрудники не возвратились, а некоторые умерли во время блокады: Маширов-Самобытник, М. Г. Гергилевич¹, А. Е. Будяковский², Е. П. Ласточкина, Б. П. Обнорский. С фронта возвратились К. А. Вертков, Г. И. Благодатов, М. А. Глух.

—
В 1943 г.? точно не помню. Меня отправили в командировку в Москву (ехали мы окружным путем) в Министерство (как оно называлось не помню) чтобы хлопотать продовольственные карточки для сотрудников Института, что мною было и сделано. Меня тогда очень поразило — министерство работало по ночам, т. к. Сталин любил работать по ночам, пришлось ночью туда ехать.

—
Хочу несколько слов сказать о нашем небольшом коллективе, который тогда работал. Это был исключительный коллектив. Все были очень внимательными друг другу. Будь то научные сотрудники или обслуживающий персонал. Всегда чувствовали чувство локтя. Поэтому все огорчения, горести переносить было значительно легче, т. к. всегда чувствовали поддержку. Знали, что рядом с тобой настоящий товарищ.

Надежда Ильинична пережила всю блокаду. С февраля 1954 года она покинула должность заведующего библиотекой и начала работать старшим библиотекарем, с февраля 1962 по апрель 1979 года работала старшим библиографом, с апреля 1979 года занимала должность библиотекаря. В общей сложности в Институте она проработала пятьдесят лет.

Как следует из личных документов, Надежда Ильинична Каценеленбоген была награждена медалями «За оборону Ленинграда», «За доблестный труд в Ве-

¹ *Михаил Георгиевич Гергилевич* (1907—1941) — музыковед, погиб осенью 1941 года в бою под Красным Селом.

² *Андрей Евгеньевич Будяковский* (1905—1941) — музыковед и педагог. Скончался в конце 1941 года от пневмонии, вызванной переохлаждением, полученным во время дежурства на крыше филармонии.



Ил. 5. Н. И. Каценеленбоген в Зеленом зале Российского института истории искусств. Надпись обороте: «1995 г. Надежда Ильинична Каценеленбоген — старейший работник библиотеки Института (и во время блокады)».
КР РИИИ. Ф. 134. Оп. 1. № 38

ликой Отечественной Войне 1941—1945», «Тридцать лет Победы в Великой Отечественной войне 1941—1945»¹.

Мы предполагаем, что воспоминания были написаны в 1995 году к 50-летию Победы. В честь этого юбилея в Зеленом зале Института прошла памятная конференция, в которой приняла участие и Надежда Ильинична (ил. 5).

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

КР РИИИ — Кабинет рукописей Российского института истории искусств.

ЦГАИПД СПб — Центральный государственный архив историко-политических документов Санкт-Петербурга.

ЦГАЛИ СПб — Центральный государственный архив литературы и искусства Санкт-Петербурга.

АРХИВНЫЕ ИСТОЧНИКИ

Дамбис Ян Карлович // ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-298. Оп. 2. Д. 941.

Капустин Константин Николаевич — Каценеленбоген Надежда Ильинична // ЦГАИПД СПб. Ф. Р-408. Оп. 69. Д. 34.

Каценеленбоген Надежда Ильинична // ЦГАИПД СПб. Ф. Р-1728. Оп. 1-44. Д. 346509.

¹ А также «За доблестный труд. В ознаменование 100-летия со дня рождения Владимира Ильича Ленина», «В память 250-летия Ленинграда».

Каценеленбоген Надежда Ильинична // ЦГАИПД СПб. Ф. Р-1728. Оп. 1-44. Д. 346509А.
Каценеленбоген Надежда Ильинична // ЦГАИПД СПб. Ф. Р-1728. Оп. 1-44. Д. 346509Б.
КР РИИИ. Ф. 134. Оп. 1. № 38.
КР РИИИ. Ф. 3. Оп. 1. Ед. хр. 1512/3.
КР РИИИ. Ф. 3. Оп. 5. Ед. хр. 453/1.
ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-82. Федеральное государственное бюджетное научно-исследовательское учреждение «Российский институт истории искусств» Министерства культуры Российской Федерации. Санкт-Петербург. 1912 — по настоящее время.

ЛИТЕРАТУРА

1. Каценеленбоген // Весь Петербург на 1913 год: Адресная и справочная книга г. С.-Петербурга. СПб.: Издание А. С. Суворина, 1913. Отд. III. С. 279.
2. Кутателадзе Л. М. В доме на Исаакиевской площади // Музыка продолжала звучать / Вступ. статья и сост. А. Крюкова. Л.: Музыка, 1969. С. 142—150.
3. Лапина И. А. Блокадные записки А. И. Маширова // Клио. 2021. № 4 (172). С. 13—22.
4. Направник Э. Ф. Автобиографические, творческие материалы, документы, письма / Сост., авт. вступ. статьи и примеч. Л. М. Кутателадзе; под ред. Ю. В. Келдыша. Л.: Музгиз, 1959. 448 с.
5. Российский институт истории искусств в мемуарах / Под общ. ред. И. В. Сэнман. СПб.: РИИИ, 2003. 303 с.
6. Сытин А. К. Шапаренко, Константин Константинович (Shaparenko, Konstantin Konstantinovich) // Ботанические информационные базы данных. URL: <https://info.botdb.ru/?t=persons&id=1241> (дата обращения: 06.04.2025).
7. Сытин А. К., Ганнибал Б. К. Воспоминания Л. Е. Родина об А. И. Ильинском // Растительность России. 2019. № 35. С. 103—110.

Аннотация
В статье публикуются неизвестные прежде рукописные воспоминания Н. И. Каценеленбоген, в 1939—1954 годах заведующей научной библиотекой Российского института истории искусств. В воспоминаниях отражена информация о работе института и его сотрудниках в годы блокады Ленинграда. Воспоминаниям предшествует краткая биография Н. И. Каценеленбоген, воссозданная на основе архивных источников.
Abstract
The article introduces previously unknown handwritten memoirs of Nadezhda Katsenelenbogen, the head of the scientific library of the Russian Institute for the History of the Arts. The memoirs contain information about the operation of the institute and its employees during the years of the Siege of Leningrad. The presented memoirs are accompanied by a concise biography of N. Katsenelenbogen, reconstructed from archival sources.

- ✓ **Ключевые слова:** Российский институт истории искусств, блокада, воспоминания о блокаде, наука в годы Великой Отечественной войны.
- ✓ **Keywords:** Russian Institute for the History of the Arts, Siege of Leningrad, memories of the Siege of Leningrad, science during the Great Patriotic War.

Для цитирования: Лейкин А. О. Российский институт истории искусств в годы Великой Отечественной войны: рукопись Н. И. Каценеленбоген // Временник Зубовского института. 2025. Вып. 2 (49). С. 183—194.

№ 2 / 2025

ОБЗОРЫ,
РЕЦЕНЗИИ,
ХРОНИКИ

Рецензия на:

Изотов Д. В. Русская опера на службе у государства. СПб.: Питер, 2024. 384 с.: ил.

РЯПОСОВ АЛЕКСАНДР ЮРЬЕВИЧ

*Доктор искусствоведения,
старший научный сотрудник,
заведующий сектором источниковедения,
Российский институт истории искусств
(Санкт-Петербург, Россия)*

RYAPOSOV ALEXANDER Y.

*Doctor of Arts, Senior Researcher,
Chief of the Source Criticism Department,
Russian Institute for the History of the Arts
(Saint Petersburg, Russia)*

E-mail: alexandrryaposov@gmail.com

Дмитрий Владимирович Изотов, автор монографии «Русская опера на службе у государства», — театровед и театральный критик, кандидат искусствоведения, ответственный секретарь Национальной оперной премии «Онегин».

Книга «Русская опера на службе у государства» представляет собой исследование, которое хронологически ограничено 1930—1950-ми годами, то есть — сталинской эпохой, а объектом изучения выступают спектакли данного временного периода, поставленные на сцене Государственного академического Большого театра (ГАБТ) и Государственного академического театра оперы и балета (ГАТОБ; бывший Мариинский театр, с 1935 года ГАТОБ имени С. М. Кирова) по произведениям русской оперной классики.

Монография Д. В. Изотова состоит из пяти глав, каждая из них обладает внутренним делением на разделы, которые, в свою очередь, имеют собственные названия. Например, разделы «Формула „большого стиля“» и «Сталин в опере» в Главе 1 «Оперный театр сталинской эпохи»; разделы «Как закалялась сказка» и «Новгородский ренес-



санс» в Главе 2 «„Садко“ Н. А. Римского-Корсакова: опера-былина в Стране Советов»; разделы «Царь русской оперы» и «Преступный царь Шаляпина» в Главе 3 «„Борис Годунов“ М. П. Мусоргского: народ и царь в парадигме советской сцены»; и т. д.

Стоит отметить, что книга Д. В. Изотова предельно далека от *публицистики* и носит строгий и взвешенный *академический характер*. Хорошо известно, сколь неоднозначно оценивается феномен *оперной режиссуры* и в профессиональных кругах музыкального театра, и в сообществе любителей оперы. Автор монографии «Русская опера на службе у государства» исходит из неоспоримых реалий, согласно которым русский оперный театр XX—XXI веков — театр *режиссерский*. Но при этом Д. В. Изотов подчеркивает, что оперная режиссура — это специфическая режиссура, и в оперном театре авторство режиссера существенно ограничено музыкой по сравнению с режиссурой драмы или кинорежиссурой, что бывает очевидно достаточно часто именно в оперных постановках, осуществленных режиссерами драматического театра или режиссерами кино, когда в стремлении актуализировать те или иные аспекты оперы предлагаются постановочные решения, прямо противоречащие музыкальной партитуре, а это в результате приводит к неочевидному балансу художественных обретений и потерь. Д. В. Изотов на страницах своей книги с большим пиететом относится к музыке в оперном театре, много внимания уделяет искусству дирижера в опере (А. М. Пазовский, В. А. Дранишников, Н. С. Голованов, А. Ш. Мелик-Пашаев, Л. П. Штейнберг, Б. Э. Хайкин, С. А. Самосуд и др.) и певческому искусству исполнителей ведущих оперных партий (Ф. И. Шаляпин, Г. М. Нэлепп, П. П. Болотин, М. О. Рейзен, А. С. Пирогов, И. С. Козловский, Л. Ф. Савранский, Д. Д. Головин, И. И. Петров, С. П. Преображенская, Н. Л. Вельтер, М. П. Максакова и др.).

В Главе 1 «Оперный театр сталинской эпохи», посвященной общим вопросам оперного сценического искусства 1930—1950-х годов, автор монографии справедливо отмечает, что до Октябрьской революции 1917 года в оперном театре России доминировали санкт-петербургская и московская *императорские* оперные труппы; осуществленные силами этих трупп оперные постановки по большей части представляли собой спектакли *большого стиля*. После Октябрьской революции оперный театр попал в сложное положение, поскольку по самой своей природе не мог быть *массовым искусством* и не был готов к разразившемуся «восстанию масс» (Х. Ортега-и-Гассет). Печальную роль в судьбах русской оперы и советского оперного театра сыграли члены РАПМ — Российской ассоциации пролетарских музыкантов. Справедливости ради стоит сказать, что в 1920-е годы и ГАТОБ, и МАЛЕГОТ (Малый Ленинградский государственный оперный театр, бывший Михайловский театр) с большим успехом осуществили постановки новейших произведений западноевропейской оперы («Дальний звон» Ф. Штекера, «Воцек» А. Берга, «Саломея» и «Кавалер розы» Р. Штрауса, «Прыжок через тень» и «Джонни

наигрывает» Э. Кнешека, «Колумб» Э. Дресселя и др.), а МАЛЕГОТ в 1920—1930-е годы по праву стал считаться лабораторией современной советской оперы («За красный Петроград» А. П. Гладковского, «Нос» и «Леди Макбет Мценского уезда» Д. Д. Шостаковича, «Камаринский мужик» В. В. Желобинского, «Тихий Дон» и «Поднятая целина» И. И. Дзержинского, «Кола Брюньон» Д. Б. Кабалевского, «Помпадуры» А. Ф. Пащенко и др.). Значительно хуже дело обстояло с театральными судьбами русской *классической оперы*, которая мало соответствовала запросам новой советской действительности. Грубые и неумелые попытки в целях актуализации русской оперной классики переписывать заново либретто давали неудовлетворительный результат: перекроенные в духе нового времени либретто плохо сочетались с классическими музыкальными партитурами и при инсценизации давали, как правило, горькие плоды.

В 1930-е годы Сталин приступил к строительству СССР как новой советской *империи*, которая нуждалась, помимо прочего, и в новом искусстве — искусстве *монументальном* и *помпезном*, иными словами, новая империя нуждалась в искусстве нового имперского стиля — сталинского *большого стиля*. И, как показала реальная практика, этим вызовам в сталинскую эпоху в наибольшей степени отвечали *монументальная архитектура* и *оперный театр* (причем в первую очередь театр именно *классического* оперного репертуара). В книге Д. В. Изотова, как уже было сказано ранее, в Главе 1 имеется раздел «Сталин в опере», где подробно говорится о том, что пристрастие вождя к оперному театру было обусловлено не только интересами советского государства, но и сугубо человеческим фактором — Сталин обладал незаурядными способностями к пению и любил петь, ему нравилась опера как музыкально-драматический жанр. Сталин фактически держал под личным контролем Большой театр и в плане кадровой и репертуарной политики, и по линии трактовки оперных произведений, и в связи с назначением тех или иных исполнителей на ведущие оперные партии — и по многим другим вопросам. Вождь регулярно посещал генеральные репетиции или премьерные представления оперных спектаклей ГАБТа, для него и его спутников в Большом театре была особым образом переоборудована ложа, которая имела отдельный выход на улицу, что позволяло организовать надежную охрану руководителя партии и государства. Вождь лично вмешивался в постановочную работу Большого театра или давал указания по коррекции или переделке тех оперных спектаклей, которые его по каким-то причинам не устраивали (в указанном плане стоит обратить внимание на раздел «Сталин ставит оперу» в Главе 4 «„Иван Сусанин“ М. И. Глинки: народный герой на оперной сцене»). Наконец, ГАБТ по своей архитектуре и по своему устройству являлся тем *театром-гигантом*, который наилучшим образом подходил для создания оперных спектаклей большого стиля. Сами постановки большого стиля невозможны без соответствующего декорационного оформления, и в книге «Русская опера на служ-

бе у государства» автор много внимания уделяет работе таких художников, как Ф. Ф. Федоровский, В. В. Дмитриев, С. М. Юнович, П. В. Вильямс и др.

В 1932 году в СССР были запрещены любые литературные и художественные объединения, включая РАПП (Российская ассоциация пролетарских писателей) и упомянутую ранее РАПМ. Отныне только Коммунистическая партия имела право решать все вопросы, связанные с искусством. Кроме того, в 1932 году началась подготовка Первого всесоюзного съезда советских писателей и обсуждение нового и единственно возможного для советского искусства творческого метода — метода *социалистического реализма*. Этот метод в рамках организации Союза писателей СССР (СП СССР) был утвержден на писательском съезде, который прошел в Москве с 17 августа по 1 сентября 1934 года. Создание творческого союза, объединившего писателей СССР, позволяло Коммунистической партии определять, кто является советским писателем, а кто — нет. По образцу СП СССР были созданы и организационно устроены другие творческие союзы — Союз композиторов, Союз кинематографистов, Союз журналистов и т. д. На основе широкого внедрения в художественную практику метода социалистического реализма в советском искусстве сформировался обладающий набором устойчивых характеристик *соцреалистический канон*, в том числе — и по линии искусства оперного театра.

Стоит особо отметить, что Д. В. Изотов убедительно доказывает: сама необходимость для деятелей оперного театра сталинской эпохи работать в рамках *соцреалистического канона* вовсе не означала, что их оперные постановки представляли собой череду мало чем отличных друг от друга спектаклей; ограничения, накладываемые *соцреалистическим каноном*, при наличии у сценических творцов внятно выраженной *индивидуальной постановочной методологии*, являлись дополнительными стимулами для поиска наиболее эффективных постановочных приемов и выразительных средств художественной образности. Так, например, автор книги «Русская опера на службе у государства» указывает, что в Москве и в Ленинграде сложились собственные и отличные друг от друга *школы* оперной режиссуры. Столичные постановщики ГАБТа (В. А. Лосский, Л. В. Баратов, Б. А. Мордвинов, Б. А. Покровский и др.) ориентировались на искусство Московского Художественного театра, на сценическую методологию *жизненных соответствий* К. С. Станиславского и *литературоцентризм* В. И. Немировича-Данченко. В Северной столице в режиссуре ГАТОБа и МАЛЕГОТа доминировали постановщики (С. Э. Радлов, Н. В. Смолич, Э. И. Каплан, И. Ю. Шлепянов и др.), которые в большей или меньшей степени являлись прямыми учениками В. Э. Мейерхольда или же его последователями и которые при сценическом воплощении оперы исходили прежде всего из *темпоритмических* характеристик действия.

Важным событием в истории оперного театра сталинского периода стала постановка Московским Камерным театром в 1936 году оперы-фарса «Богатыри» на основе переработанной оперы А. П. Бородина (режиссер-постанов-

щик А. Я. Таиров; новое либретто Демьяна Бедного; художник П. Д. Баженов; премьера 29 октября 1936 года). Репертуар Камерного театра в жанровом отношении складывался по двум линиям — это были спектакли, решенные либо в жанре трагедии (мистерии), либо — в жанре комедии (арлекинады). Постановки А. Я. Таирова в жанре арлекинады в той или иной степени были связаны с музыкой и имели комедийный характер. Часто в основе таировских арлекинад лежали оперетты («Жирофле-Жирофля» Ш. Лекока, художник Г. Б. Якулов, 1922; «День и ночь» Ш. Лекока, новое либретто В. З. Масса, художники В. и Г. Стенберги, постановка танцев Н. А. Глан, 1926), а в 1930 году на сцене Камерного театра был поставлен спектакль «Опера нищих» на основе переработанной «Трехгрошовой оперы» Б. Брехта (перевод пьесы специально для А. Я. Таирова сделали Л. В. Никулин и В. Г. Шершеневич, оформление художников В. и Г. Стенбергов, музыка К. Вайля).

Спектакль «Богатыри» должен был быть очередной таировской арлекинадой и стал таковой, имел поначалу большой успех у публики. Но потом опера-фарс Камерного театра столкнулась с кардинальными переменами в восприятии классики — переменами, продиктованными сдвигами исторического времени. В сценических «Богатырях» *протагонистами* выступали «благородные» разбойники и скоморохи, а осмеиваемыми *антагонистами* — князь Владимир и богатыри его дружины; чего стоит сюжетный ход, согласно которому крещение Владимира и его богатырей стало спонтанным следствием бурной попойки княжеской дружины. Такое вольное обращение театра и с отечественной историей, и с былинными героями, и с классическим наследием А. П. Бородин (а *большой стиль* — это прежде всего опора на классику или апелляция к классике), широко практикуемое в сценическом искусстве 1920-х годов, в сталинские 1930-е годы было уже недопустимо. 10 ноября 1936 года представление «Богатырей» посетил председатель Правительства (Совета народных комиссаров) СССР В. М. Молотов. 14 ноября 1936 года вышло Постановление ЦК ВКП(б) о снятии спектакля Камерного театра с репертуара. 1936 год вообще был очень трудным временем для отечественного театра. Весной 1936 года был закрыт МХАТ Второй как театр посредственный и не оправдавший звание Московского Художественного академического театра. Спас Камерный театр от закрытия в 1936 году ставший легендой спектакль «Оптимистическая трагедия», поставленный А. Я. Таировым в 1933 году по одноименной пьесе Вс. Вишневского. Камерный театр будет закрыт в 1949 году, а сам театр будет реорганизован и заново открыт в 1950 году как Московский драматический театр имени А. С. Пушкина. Но, как справедливо отмечает Д. В. Изотов, оправиться до конца от удара, который нанесла Таирову в 1936 году история с «Богатырями», основатель и лидер Камерного театра так и не смог.

Новое время поменяло исторические оценки, в 1930-е годы князь Владимир и князь Александр Невский, царь Иван Грозный и царь Петр Первый, а потом и император Петр Великий — воспринимались уже не как угнетате-

ли народа, но как собиратели земли Русской и строители русской государственности; былинные богатыри, соответственно — выступали героически защитниками Отечества. И произведения искусства, посвященные таким историческим или легендарным персонажам, должны были опираться на *пафос*, а не на смеховые приемы, что с успехом было реализовано оперными спектаклями большого стиля 1930—1950-х годов.

Глава 2 «„Садко“ Н. А. Римского-Корсакова: опера-былина в Стране Советов» посвящена изучению постановочных приемов и методов, позволивших на основе оперы-былины Римского-Корсакова создать ряд спектаклей большого стиля о былинном герое Садко.

В Главе 3 «„Борис Годунов“ М. П. Мусоргского: народ и царь в парадигме советской сцены» речь идет о русской классической опере, которая завоевала музыкальный театр всего мира. Главная заслуга здесь принадлежит певческому и артистическому гению Федора Ивановича Шаляпина (1873—1938), который в процессе многолетних выступлений в заглавной партии оперы «Борис Годунов» создал впечатляющий по силе и детально проработанный образ *преступного, но страдающего* царя Бориса. Советский оперный театр сталинской эпохи поставил задачу отказаться от шаляпинского *психологического подхода* к изображению чувств и переживаний Годунова и поставить в центр постановки *народ*, показать социально-политическую эволюцию этого коллективного героя от рабской покорности первых картин к открытому бунту в финальной сцене «Под Кромами».

Глава 4 «„Иван Сусанин“ М. И. Глинки: народный герой на оперной сцене» посвящена той театральной трансформации, что пережила опера Глинки «Жизнь за царя», которая после Октября 1917 года по понятным причинам более чем на два десятка лет выпала из репертуара советского оперного театра. Приближение новой большой войны подтолкнуло деятелей музыкального театра вспомнить во второй половине 1930-х годов о мощном патриотическом потенциале, заключенном в музыкально-драматическом произведении Глинки. 21 февраля 1939 года на сцене ГАБТа прошла премьера оперы «Иван Сусанин» (новое либретто С. М. Городецкого, дирижер С. А. Самосуд, режиссер Б. А. Мордвинов, художник П. В. Вильямс). «Иван Сусанин» — это первоначальное название оперы Глинки, которое было изменено на «Жизнь за царя» в либретто барона Розена. Село Домнино под Костромой, в котором жил Иван Сусанин, было вотчиной бояр Романовых, и здесь от польско-литовских военных отрядов скрывался юный боярин Михаил Романов, будущий первый представитель рода Романовых на российском престоле. Польский отряд пришел в Домнино, чтобы найти и расправиться с молодым претендентом на российский трон, и Иван Сусанин ценой своей жизни спасал будущего царя Михаила Федоровича, правившего с 1613 по 1645 год. В новом либретто С. М. Городецкого действие происходило в подмосковном селе, куда приходил польский отряд, который направлялся в Москву, на помощь

польскому гарнизону Кремля, чтобы не дать ополчению Минина и Пожарского освободить от интервентов столицу государства Российского. Поляки сбились с дороги и требуют от Сусанина провести их к Москве. Д. В. Изотов отмечает патриотическое содержание оперы, ведь и сам Сусанин, и его сын Ваня, и его дочь Антонида, и ее жених, ополченец Богдан Собинин, готовы немедленно встать на защиту Родины и без колебаний пожертвовать своей жизнью, если это потребуется. В новой версии оперы Глинки важен *образ врага* — поляков, что было актуально для начала 1939 года, когда резко обострились советско-польские противоречия. В военное и послевоенное время образ врага в постановках оперы «Иван Сусанин» актуализировался тем, что в состав польских военных отрядов включали немецких наемников.

В Главе 5 «„Мазепа“ П. И. Чайковского: идеологема „врага“ в музыкальном театре» речь идет о трансформации, которая произошла в послевоенные годы с этой *романтической* оперой. В музыкально-драматическом произведении Чайковского действенным центром выступали *любовные коллизии*, в которые были втянуты находящийся в солидном возрасте гетман Мазепа, юная Мария, ее отец Кочубей и др. Сама цепь событий в опере Чайковского развивалась на фоне одного из центральных событий Северной войны — сражения под Полтавой в 1709 году, где шведскими войсками командовал король Карл XII, а российскими — царь Петр I. Гетман войска Запорожского Мазепа нарушил присягу, изменил Петру, перешел на сторону Карла XII и после поражения шведов бежал в Турцию. Сложная общественно-политическая ситуация на Западной Украине в период рубежа 1940—1950-х годов актуализировала новый взгляд на оперу Чайковского и на образ врага — врага не только внешнего, но и врага внутреннего. В опере «Мазепа», поставленной на сцене ГАБТа (дирижер В. В. Небольсин, режиссер Л. В. Баратов, художники Н. А. Коровин и Л. А. Федоров, премьера 10 июня 1949 года), и в одноименной опере, поставленной на сцене ГАТОБа имени С. М. Кирова (дирижер Б. Э. Хайкин, режиссер И. Ю. Шлепянов, художник А. И. Константиновский, премьера 22 февраля 1950 года), центром событий являлось уже не противостояние соблазнителя Марии и ее обесчещенного отца, но столкновение Мазепы как врага России и Петра — с подлинным патриотом Кочубеем, без колебаний идущим на смерть ради победы и процветания России.

В качестве заключения хочется высказать надежду, что в самом ближайшем будущем появится новая книга Д. В. Изотова, посвященная сценической истории современной советской оперы в сталинскую эпоху.

Для цитирования: Ряпосов А. Ю. Рецензия на: Изотов Д. В. Русская опера на службе у государства. СПб.: Питер, 2024. 384 с.: ил. // Временник Зубовского института. 2025. Вып. 2 (49). С. 197—203.

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 TIFF (расширение *.tiff или *.tif). В тексте ссылка на нотный пример — в круглых скобках: (пример 3). Все графические материалы должны быть в растровых форматах TIFF или JPEG с разрешением 600 dpi. В имени файла следует указать автора и название публикации, а также порядковый номер фотографии, рисунка или схемы. К тексту статьи должен прилагаться полный перечень иллюстраций и нотных примеров.

3. Примечания и ссылки на литературу должны быть подстрочные. Ссылки на литературу оформляются в соответствии с Государственным стандартом ГОСТ Р 7.0.5–2008 «Библиографическая ссылка». Номера сносок обозначаются арабскими цифрами.

Примеры ссылок в тексте:

Порфирьева А. Л. «Парсифаль» и его средневековые корни // Традиция в истории музыкальной культуры. Античность. Средневековье. Новое время: Сб. науч. трудов / Сост. и отв. ред. В. Г. Карцовник. Л.: ЛГИТМиК, 1989. С. 109.

Список литературы помещается в конце текста в алфавитном порядке. Иностранные источники перечисляются после литературы на русском языке. В списке обязательно указывается название издательства и количество страниц в книгах; для статей — страницы в сборниках и журналах. В описании сборников просим указывать научного редактора (редактора-составителя).

Название источника приводится на языке оригинала. Названия источников на языках, использующих алфавиты, кроме кириллицы и латиницы (например, на арабском, греческом, иврите и др.), должны даваться в транслитерации латинским шрифтом. В конце ссылки в круглых скобках необходимо указать язык оригинала.

При оформлении ссылок на электронный ресурс необходимо указание даты размещения материала либо даты обращения к нему.

Примеры ссылок на электронный ресурс:

Огаркова Н. А. «Гром победы раздавайся» Г. Р. Державина — О. А. Козловского // Гимн А. Ф. Львова «Боже, царя храни!» в культурной и политической жизни императорской России. Глава 1. Российские гимны до 1834 г. URL: <http://hymn.artcenter.ru/book/1> (дата обращения: 26.01.2015).

Указания на архивные источники даются в тексте (сносках) в виде аббревиатуры (например: ЦГА СПб. Ф. 82. Оп. 3. № 38. Л. 59). Аббревиатуры расшифровываются при первом упоминании. Сокращения расшифровываются и подаются отдельным списком в конце статьи.

Рукописи, не отвечающие изложенным требованиям, в печать не принимаются, не редактируются и не рецензируются.

Авторы статей несут полную ответственность за точность и достоверность сведений, цитат, ссылок и списка литературы.

Исправления стилистического и фактологического характера согласовываются с автором.

4. К статье должна быть приложена краткая аннотация на русском языке (до 500 печатных знаков с пробелами) и на английском языке (возможна более объемная — до 1000 печатных знаков с пробелами), название статьи на английском языке, а также список ключевых слов (от пяти до десяти слов и словосочетаний) на русском и английском языках.

5. Мы просим авторов прислать нам следующие сведения о себе: фамилия, имя, отчество, ученая степень, звание, должность, место работы на русском и английском языках, контактная информация (адрес электронной почты, телефон).

ВРЕМЕННИК ЗУБОВСКОГО ИНСТИТУТА. ВЫП. 2 (49). 2025

Дизайн и верстка А. В. Келле-Пелле

Дизайн обложки А. М. Тюмеров

Адрес редакции и издателя:

190000, С.-Петербург, Исаакиевская пл., д. 5

Тел.: (812)314-41-36

E-mail: vremennik.riii@artcenter.ru

www.artcenter.ru

Подписано к печати 30.06.2025 г.

Бумага офсетная. Гарнитура «Петербург».

Формат 70×100/16. Усл. печ. л. 16,74. Тираж 500 экз.

Дата выхода в свет: 30.07.2025 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, 2025

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