

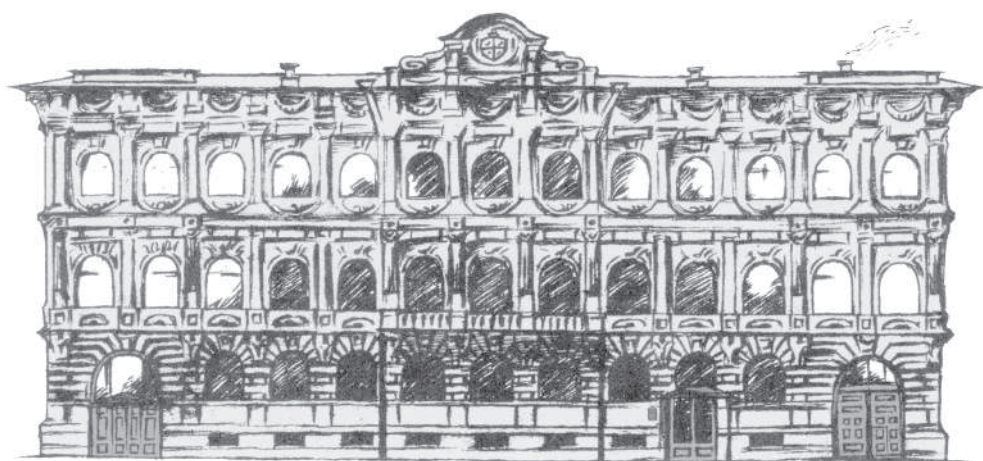
Министерство культуры Российской Федерации  
Российский институт истории искусств

---

# ВРЕМЕННИК ЗУБОВСКОГО ИНСТИТУТА

---

№ 3 (50) / 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

*Н. А. Брагинская* — доктор искусствоведения, доцент, Санкт-Петербургская  
государственная консерватория имени А. Н. Римского-Корсакова

*Т. В. Букина* — доктор искусствоведения, доцент, Академия Русского балета имени  
А. Я. Вагановой; ведущий научный сотрудник, Российский институт истории искусств

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

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

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

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

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

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

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

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

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

*П. Ю. Климов* — кандидат искусствоведения, заведующий отделом живописи второй  
половины XIX — начала XXI века, Государственный Русский музей

*А. С. Ключев* — 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

*Д. Г. Ломтев* — кандидат искусствоведения, приглашенный ответственный редактор  
музыкального издательства «Лаурентиус» (Франкфурт-на-Майне, Германия)

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

**Редакционный совет:**

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

# Содержание

## Исследования

### Музыка

- И. А. Чудинова.* Клиросное мастерство и искусство рукописания в византийской и древнерусской монастырской традиции. 2. Искусность уставщика ..... 9
- Д. Г. Ломтев.* Карл Гутхейль — издатель сочинений Рахманинова ..... 26
- Т. В. Букина.* «Нами только начинается наука о музыке в России»: практика журнального «самиздата» в становлении школы Б. В. Асафьева в РИИИ ..... 40
- М. И. Карпец.* К истокам современной органологической науки. Курт Закс — человек, создавший систему (записки-размышления по поводу авторской системы классификации) ..... 57
- А. Б. Никаноров.* Проблемы современной реконструкции традиционных церковных звонов на исторических колокольнях и звонницах ..... 66
- О. В. Бочкарева.* Диалогическая направленность музыковедческого наследия А. И. Климовицкого ..... 76

### Музыкальный театр

- М. А. Константинова.* К вопросу о репертуарной политике Дирекции императорских театров в Петербурге начала XIX века ..... 92
- А. П. Груцынова.* Сказка Ханса-Кристиана Андерсена в русском балете начала XX века: «Принц-садовник» (1907) ..... 105
- Су Цзыся.* Использование практики Цигун в подготовке актера китайского классического театра ..... 117

### Изобразительное искусство

- А. В. Волошко.* Морские баталии Крымской войны в творчестве А. П. Боголюбова ..... 127
- С. В. Лаврова.* «Героический реализм» на экспорт: АХРР на советских зарубежных выставках в 1927–1929 годах ..... 153
- К. А. Игнатова.* Жизнь и творчество участников художественного объединения «Амаравелла» в отечественных и зарубежных исследованиях ..... 174

## К 80-летию Великой Победы

- Е. В. Жданова.* Работа ленинградских художников в осажденном городе: печатная графика и дневниковые свидетельства ..... 187

## Обзоры, рецензии, хроники

- О. А. Федорченко.* Рецензия на: Filippo Taglioni. Padre del Ballo Romantico / A cura di José Sasportes e Bruno Ligure. Roma: Aracne editrice, 2023. 546 p. (Danza da leggere-4) [Филиппо Тальони. Отец романтического балета / Под ред. Жозе Саспортеса и Бруно Лигоре] ..... 201
- Э. К. Петри.* Рецензия на: Lomtev D. Julius Heinrich Zimmermann: Erfolgsgeschichte eines Musikmagnaten. Beeskow: ortus musikverlag, 2023. 121 S. [Ломтев Д. Юлиус Генрих Циммерман: История успеха музыкального магната] ..... 210

## Информация для авторов ..... 217

# Contents

## Research

### Music

- I. Chudinova.* Choir Mastery and the Art of Manuscript Writing in the Byzantine and Old Russian Monastic Tradition. 2. The Skill of the Ecclesiarch ..... 9
- D. Lomtev.* Carl Gutheil as Rachmaninoff's Music Publisher ..... 26
- T. Bukina.* "The Musical Scholarship in Russia Begins with Us":  
the Practice of Handwritten Journals in the Formation  
of Boris Asafyev's School at the Russian Institute for the History of the Arts ..... 40
- M. Karpets.* For the Origins of Contemporary Organological Science.  
Curt Sachs Is the Man Who Established the System ..... 57
- A. Nikanorov.* Problems of Modern Reconstruction  
of Traditional Church Bells on Historical Bell Towers and Belfries ..... 66
- O. Bochkareva.* The Dialogical Orientation  
of the Musicological Legacy of Arkady Klimovitsky ..... 76

### Musical Theatre

- M. Konstantinova.* The Repertoire Policy of the Directorate  
of the Imperial Theaters in Saint Petersburg of the Early 19th Century ..... 92
- A. Grutsynova.* Hans Christian Andersen's Fairy Tale in Russian Ballet  
of the Early 20th Century: *The Prince Gardener* (1907) ..... 105
- Su Zixia.* The Qigong Practice in the Actor's Training  
in Chinese Classical Theater ..... 117

### Fine Art

- A. Voloshko.* Naval Battles of the Crimean War  
in the Works by Alexey Bogolyubov ..... 127
- S. Lavrova.* *Heroic realism* for Export:  
AKhRR at Soviet Foreign Exhibitions in 1927–1929 ..... 153
- K. Ignatova.* Life and Art of the *Amaravella* Group Members  
in Russian and Foreign Research ..... 174

## 80th Anniversary of the Great Victory

- E. Zhdanova.* The Work of Leningrad Artists in the Besieged City:  
Printed Graphics and Diary Evidence ..... 187

## Reviews and Chronicles

- O. Fedorchenko.* Review of *Filippo Taglioni. Padre del Ballo Romantico*  
(*Filippo Taglioni. The Father of Romantic Ballet*) ..... 201
- E. Petri.* Review of Lomtev Denis, *Julius Heinrich Zimmermann:*  
*Erfolgsgeschichte eines Musikmagnaten* (Lomtev Denis,  
*Julius Heinrich Zimmermann: The Success Story of a Musical Magnate*) ..... 210

№ 3 / 2025

# ИССЛЕДОВАНИЯ





# Клиросное мастерство и искусство рукописания в византийской и древнерусской монастырской традиции. 2. Искусность уставщика<sup>1</sup>

**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*

Характерной чертой православной монастырской традиции является стремление к запоминанию наизусть текстов священных книг, молитвословий, песнопений и всех остальных моментов литургической речи во всей ее интонационной полноте, а также в полноте ее жестуального претворения в пространстве храма. Важнейшей особенностью этой традиции является то, что в значительной мере она передавалась непосредственно и сохранялась памятью в системе аудиальной жестовости и совокупности многообразных моментов обрядовых действий, две неразрывно связанные стороны которой можно определить как «память слова» и «память места». Хранителем и блюстителем этой памяти являлся монастырский еkkлисиарх. Он был учителем и наставником в практическом деле совершения богослужения, самым искусным из всей монастырской братии в клиросном мастерстве, но, помимо того, он был также ответствен за то, чтобы эта память запечатлевалась и письменно — в рукописных уставах, которые переписывались, дополнялись и уточнялись, в богослужебных певческих книгах, которые, помимо текстов молитв и песнопений, нередко содержали уставные указания (например, Часословы, Триоди, Октоихи).

Будучи совершенным книжником (а это вменялось ему как обязательное условие принятия должности уже в самых первых византийских типиконах) и занимаясь писанием рукописей, по которым не только пели в храме (Ирмологии, Октоихи и т. д.), но и особым образом читали (Евангелие, Апостол, святоотеческие поучения), уставщик вносил в рукописи, предназначенные для чтения, свое «слышание» слова как произносимого вслух и звучащего и запечат-

---

<sup>1</sup> Начало см.: Чудинова И. А. Клиросное 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.

левал это с помощью графических символов. В древнейшие времена, помимо певческих византийских неум и древнерусских крюков, — это особые системы экфонетических знаков чтения<sup>1</sup>, принципы которых в конце XVI — XVII веке сохраняются, развивая и продолжая эти системы, отдельные знаки, иницирующие интонационный облик звучащей литургической речи. Рукописное собрание Соловецкого монастыря дает нам много замечательных примеров такой искусности слышания слова и его претворения в рукописании монастырских уставщиков. Для должного понимания этих результатов трудов, дошедших до нас в рукописном наследии монастыря, важно понимание сути и значимости должности уставщика, комплексного характера необходимой для исполнения ее искусности, а также системы обязанностей, определяемых уставщику монастырским уставом. Рассмотрению этого вопроса и посвящена настоящая статья.

Преподобный Феодор Студит в своих «Ямбах» называет главенствующего в клиросном послушании монаха, именуемого «канонарх» в студийской традиции, в иерусалимской традиции — «екклесиарх», а в русской — «уставщик», — «Благоритмичные уста монашеского братства» («Τὸ τῆς ἀδελφότητος εὐρυθμῶν στόμα»)<sup>2</sup>.

Древнерусские рукописи свидетельствуют о важности и ответственности служения монастырского уставщика:

вѣдомоу жъ вѣди. тако подобаетъ оуставщикѣ, повсѣгда во оустав зрѣти. и цркви вѣсти о преданнѣи слѣжѣи неслѣпно прилежаніе с разсмотрѣніем, и с великим разсѣженіемъ, тѣшаніе и бодрость показовати. еже бы ни в чем погрѣшати о преданнѣх законѣх, і слѣжбах црковнаго исполненія. і еже бы великто хвалы, хвалы не пріобрѣсти. наипаче ж на дшѣ грѣха не привлеши... (РНБ, Сол. Анз. 89/1454, л. 358 об.)

Изданнѣ еже подобаетъ црковныа слѣжбы чинѣи сохранати, вхожденія вкспѣи и стоанія. паче же въ постѣ, равно вси должни есмы поклонѣи творити. на єдинаго вѣснѣи взираѣи на чальника, или оственика. сѣи во сѣ црковнаго чина виновни (РНБ, Сол. 1164/1274, л. 40 об. — 41 об.).

Должность екклесиарха в византийском монастыре считалась второй по значимости после игумена. Подтверждением тому может служить указание иерусалимского типика о том, что богослужение не может начаться без со-

<sup>1</sup> См.: *Aleksandru M. Paleografia Bizantinis Musikis. Musikologikes ke kallitehnikes anazitisis. Ellinika Akadimaika Ilektronika Singrammata ke voithimata*, 2017 (Αλεξάνδρου Μ. Παλαιογραφία Βυζαντινῆς Μουσικῆς. Μουσικολογικὲς καὶ καλλιτεχνικὲς αναζητήσεις. Ἑλληνικά Ακαδημαϊκά Ηλεκτρονικά Συγγραμματα καὶ Βοηθήματα, 2017; *Александрю М. Палеография византийской музыки. Музыкаведческие и искусствоведческие проблемы. Греческие академические электронные научные труды и учебники. 2017; на греч. яз.*). URL: <https://repository.kallipos.gr/handle/11419/6487> (дата обращения: 21.01.2025).

<sup>2</sup> PG 99, 1784.

вершения поклона и получения благословения от игумена, но в случае его отсутствия поклон полагается совершать перед еkkлисиархом: «Нужно знать, что всегда следует поклониться игумену, а в случае его отсутствия — еkkлисиарху, поскольку они отвечают за порядок богослужения, и нужно подчиняться только им одним, как самым умелым и знающим из всех братьев» («Δεῖ εἰδέναι, ὅτι πάντοτε εἰς τὰς μετανοίας ἀκολουθεῖν ὀφείλουσι πάντες τῷ ἡγουμένῳ καί, ἀπόντος αὐτοῦ, τῷ ἐκκλησιάρχῃ· οὗτοι γάρ εἰσι τῆς ἐκκλησιαστικῆς τάξεως ἔνοχοι καί ὀφείλουσι ἔπεσθαι πάντως ἐνί, καθὼν τῶν εἰδημόνων καὶ πολυίστόρων εἰσὶ τινες τῶν ἀδελφῶν»)<sup>1</sup>. Аналогичное указание выписано из иерусалимского типика и в севернорусской рукописи: **Подобаѣ вѣдати тако всегда твори ꙗко ꙗколон игꙋмени. Яще ли нѣсть его, то еkkлисиархъ подобаѣ во все послѣдовати. Гдѣ во сѣть црковномѣ оуставѣ начала и единомѣ ꙗко сѣ подобаѣ повиноватисѣ. и сѣе возможно мѣтвенныи оуставѣ без смѣщенїѣ и без мѣлвты сохранитисѣ.** (РНБ, Сол. Анз. 89/1454, л. 359).

Святой Никодим Святогорец называет преподобных Варсонуфия и Иоанна, палестинских подвижников VI века, которые, обладая высоким духовным знанием, способностью и навыком духовного строительства, плодотворно созидали вокруг себя монашеское окружение, — «богоносные и духоносные писатели, отцы и архитекторы» («χριστοφόροι καὶ πνευματοφόροι Συγγραφεῖς καὶ Πατέρες καὶ Ἀρχιτέκτονες»)<sup>2</sup>.

Как считали византийцы, профессия архитектора была сплавом теоретического навыка со знанием практического метода. Он был не только «ἀρχιτέκτων», умеющий спланировать и проследить процесс, но и «χειρουργός», способный непосредственно включиться во все практические детали строительства. В ранневизантийской культуре область его искусства определялась как знанием арифметики, геометрии, астрономии и музыки (античный «quadrivium»), так и теоретической системы античной музыки: *ordinatio* (*taxis*), *dispositio* (*diathesis*), *eurythmia* (*symmetria*)<sup>3</sup>. С искусством византийского архитектора вполне можно сравнить искусство византийского еkkлисиарха, выстраивающего аудиально-пространственный рельеф богослужения, искусного мастера, который должен был быть и теоретик-богослов, и «великий хироном», способный воссоздать церковный порядок, «чин», рассчитать

<sup>1</sup> Дмитриевский А. А. Описание литургических рукописей, хранящихся в библиотеках Православного Востока. Т. 3: Τυπικά. Ч. 2. Пг.: Тип. В. Ф. Киршбаума (отд-ние), 1917. С. 319.

<sup>2</sup> «Βαρσανούφιος καὶ Ἰωάννης, τῆς ἀσκήσεως οἱ κανόνες, τῆς ἡσυχίας οἱ ἐπιστήμονες, οἱ λύχοι τῆς διακρίσεως, τῆς προοράσεως οἱ ἀκοίμητοι ὀφθαλμοί, τῶν ἀρετῶν τὰ ταμεία, τοῦ ἁγίου Πνεύματος τὰ δοχεῖα καὶ τῆς παρούσης θεοσόφου καὶ ψυχωφελεστάτης Βίβλου, οἱ θεοφόροι ἀληθῶς καὶ χριστοφόροι καὶ πνευματοφόροι Συγγραφεῖς καὶ Πατέρες καὶ Ἀρχιτέκτονες» (Νικόδημου Ἀγιορείτου. Βίβλος ψυχωφελεστάτη περιέχουσα ἀποκρίσεις, διαφοροὺς ὑποθέσεις ἀνηκούσας συγγραφεῖσα μὲν παρὰ τῶν ὁσίων καὶ θεοφώρων πατέρων ἡμῶν Βαρσανουφίου καὶ Ἰωάννου. Θεσσαλονίκη, 1974. Σ. 14); Βλ. Δημητράκου. Μέγα λεξικόν 2, 1022: «ἀρχιτεκτονῶ» — «μηχανῶμαι, ἐπινοῶ τι εὐμεθόδως».

<sup>3</sup> См.: Schibille N. The Profession of the Architect in Late Antique Byzantium // Byzantion. Vol. 79. 2009. P. 360—379.

«благоритмию» богослужения и его пространственную «геометрию» так, как этого требует традиция и устав монастыря в соответствии с архитектурным пространством внутри храма и его природным окружением. Кроме того, он должен был сам быть совершенным в искусстве литургического интонирования и обладать «учительским» навыком в направлении действий всех подчиненных ему клирошан в богослужебном действии.

Так же как искусность византийского архитектора, мастерство византийского еkkлисиарха зиждется на многих умениях и знаниях, необходимых для выполнения широкого круга задач и обязанностей, которые ставит перед ним устав монастыря. Необходимость такой многогранности происходит из специфики православного богослужения, поэтому и древнерусский уставщик наследует это как базисное основание своей искусности.

Как следует из указаний византийского устава, первенствующая обязанность еkkлисиарха — это выбор и назначение из членов монастырской братии своих помощников в клиросном служении и определение их на должности, соответствующие их духовному устройению и владению голосом<sup>1</sup>.

Вторая обязанность и необходимый навык еkkлисиарха — способность разумно организовать время клиросного служения, а также умение точно соотнести временной ритм богослужения с природным ритмом светового дня и ночи, с восходом и заходом солнца. Уставщик обязан правильно установить время сна и бодрствования для клирошан.

Говоря об организации труда иконописца, предполагающего специализацию «личника» (пишущего лица, руки и ноги) и «доличника» (пишущего все остальное), священник П. Флоренский указывает на связь такой специализации с важнейшей основой христианского мироощущения — гармонией внутреннего и внешнего бытия. Флоренский пишет: «В этом делении всего содержания иконы на личное и доличное нельзя не видеть древнейшего, древнегреческого и святоотеческого понимания бытия, как состоящего из человека и природы; не сводимые друг на друга, они и не отделимы друг от друга: это первобытная, райская гармония внутреннего и внешнего»<sup>2</sup>. Так же как монастырский иконописец, византийский еkkлисиарх, равно как и древнерусский уставщик, призван своим трудом ежедневно, вновь и вновь показывать и подтверждать всей братии гармонию окружающей природы, монастырского быта и духовного бытия. Поэтому основа его искусности — найти гармоничное соответствие ритма богослужения с естественным ритмом восхода и захода солнца, внутреннего акустического пространства храма и окружающего его природного ландшаф-

<sup>1</sup> Подробно это было рассмотрено в: *Чудинова И. А.* Клиросное мастерство и искусство рукописания в византийской и древнерусской монастырской традиции. 1. Диаграмма восточнохристианского певческого мира.

<sup>2</sup> *Флоренский П. А.* Иконостас: Избранные труды по искусству. СПб.: Мифрил; Русская книга, 1993. С. 135.

та. Не случайно, в «Ямбах» Феодора Студита сказано, что важнейшее дело начальствующего в пении — «возвещать, как должно, ударом в древко время»<sup>1</sup>.

В савваитском типике неоднократно указывается эта сфера ответственности еkkлисиарха: «Должен еkkлисиарх соблюдать точность и в псалмопении, и в чтении, чтобы при восходе солнца совершался отпуст; но после бдения мы не имеем права спать до божественной литургии, хотя бы оно совершалось поспору, а вечерня медленнее. Именно так это и было принято в Палестине: бдение завершается при восходе солнца, а остальные утрени недели — когда еще темно» («Δεῖ δὲ τὸν ἐκκλησιάρχην ἔχειν ἀκρίβειαν εἰς τε τὴν ψαλμωδίαν καὶ εἰς τὴν ἀνάγνωσιν, ὅπως ἡλίου ἀνίσχοντος γίνηται ἡ ἀπόλυσις ἀπὸ δὲ τῆς ἀγρυπνίας οὐκ ἔχομεν ἐξουσίαν κοιμηθῆναι πρὸ τῆς θείας λειτουργίας, ἔστω δὲ αὕτη ταχύτερον καὶ τὸ λυχνικὸν βραδύτερον. Ἰστέον δέ, ὅτι οὕτω παρέλαβον ἐν Παλαιστίνῃ, ὥστε τὴν ἀγρυπνίαν μόλις ἀπολύειν ἡλίου ἀνατέλλοντος, τοὺς δὲ λοιποὺς ὀρθροὺς τῆς ἐβδομάδος ἐτι σκοτίας οὐσης»)<sup>2</sup>.

В соловецких рукописях также даются указания относительно соотносительности времени начала богослужения и движения времени светового дня. Так, в рукописном иерусалимском уставе сказано относительно начала малой вечерни следующее: «Перед захождением солнца, то есть при десятом часе дня субботнего, приходит параклисиарх в игуменскую и творит поклон предстателю или игумену, обозначая этим приходом время клепанию», и, взяв благословение выходит, чтобы начать стучать в «малое древо» (малое било). Братья собираются в притворе и поют девятый час, по окончании которого входят в церковь и встают каждый на своем месте. Священник, стоя на своем месте, возглашает «Благословен Бог наш», а братья начинают вечерний псалом «все вместе тихо и ровным гласом».

Оѡставѣ мален вѣрни. прѣ захоженіа снаго сирѣкѣ при десѣтѣ часи дни сѣботнаго прихѡди кандиловжигатель сѣи рѣкѣ параклисиархѣ в тѣгѣмнени и творѣ поклоненіе предстателю сирѣкѣ игѣменѣ. знаменѣа пришествіемѣ си времяа клепанию. и вземѣвни изшѣ клепѣ в малое древо. и собравшиасѣ братиамѣ вѣ притворѣкѣ и поѣ по ѡбѣтѣваю .ѡ.ѡа. тѣ по конци того входимѣ вѣ црѣкѣвѣ, и станѣ кѣиже на своемѣ мѣсти. иерей сирѣкѣ по стоѣ на своѣ мѣсти наѡинаѣ глѣ. Блѣвнѣ бѣгѣ нѣшь. и мѣ наѡиннаемѣ вѣчерни ѡлѣмѣ вси вкѣпѣ тихо и ровнѣ глѣсѣ (РНБ, Сол. Анз. 86/1451, л. 3).

Отсюда следует необходимость для еkkлисиарха умения соизмерять продолжительность службы со временем сна, исходя из хода естественного, природного времени. Например, типик святого Авксентия указывает, что еkkли-

<sup>1</sup> «Ἀρχὸς ἐστὼς τῆς λύρας τῶν ᾠμάτων / Σάλπιγξ φάνηθι τῇ μελουργίᾳ ξένῃ / Σάλπιξε καιρῷ τὸ ξύλον, καθὼς δεῖσι, / Κίνει δὲ σου τὴν γλῶτταν ὡς πλῆκτρον φέρων». PG 99, 1784.

<sup>2</sup> Дмитриевский А. А. Описание литургических рукописей, хранящихся в библиотеках Православного Востока. Т. 3: Типіка. Ч. 2. С. 25.

сиарх должен «соизмерять время пения и время сна» («τὰς ἱεροψαλτίας καὶ τὸν ὕπνον παραμετρήσει»)¹.

Другая, столь же важная обязанность еkkлисиарха — обеспечить правильность употребления и точность соответствия произносимого слова тому, что написано в литургической книге, ясность и убедительность интонирования в храме литургического слова. Отсюда — необходимость для него высочайшей степени грамотности и совершенства в книжном искусстве.

Византийские типиконы указывают, что грамотность обязательна для всех клирошан, однако же для уставщика «книжность» является важнейшей чертой его искусности. В качестве неотъемлемой его обязанности в типиках указывается ответственность за получение и определение на певческий клирос необходимых для богослужения книг от их хранителя (σκευοφύλαξ). Еkkлисиарх должен каждый день он него запрашивать «нужные певческие книги и необходимые для чтения» («Βιβλίων ψαλλομένων τε καὶ ὑπαναγίνωσκομένων ἀναγκαῖοι»)². Также и в типике монастыря на Патмосе сказано, что «еkkлисиарх должен книги и бумажные документы монастыря и все, что необходимо для церкви, с переписью принимать и с усердием полным сохранять» («Αὐτὸς δὲ οὗτος ὁ ἐκκλησιάρχης καὶ τὰ βιβλία καὶ μέντοι καὶ τὰ χαρτῶα τῆς μονῆς δικαίωματα καὶ εἴ τι ἄλλο τῆς ἐκκλησίας ἐστὶν ὀφείλει μετὰ ἀπογραφῆς παραλαμβάνειν καὶ σὺν ἐπιμέλειᾳ πλείστη φυλάττειν»)³.

Соловецкий обычай следует этому установлению. Так, в рукописи «Житие митрополита Филиппа» из Сороцкой церкви Святой Троицы имеется надпись «171-го [1663] году мая в 2 день по благословению отца нашего архимандрита Варфоломея Соловецкого монастыря книгохранитель и уставщик черныи поп Геронтий дал сию книгу Житие Филиппа митрополита» (БАН, Арх. Д 256, л. 1—4). Одновременно исполнял обязанности книгохранителя и уставщика Соловецкого монастыря черный диакон Иеремия⁴. В конце XVII века эти должности именуются в соловецких рукописях и по греческому образцу. Так, дьякон Стефан, бывший уставщиком Соловецкого монастыря в конце 1670-х — начале 1680-х годов и написавший список «Хроники Георгия Амартола», делает в ней такую запись: «Соловецкаго монастыря вивлион Криница, подписал Соловецкаго монастыря хартофилакс еkkлисиарх иеродакон Стефанос» (РНБ, Сол. 83/1502, л. II).

¹ Τυπικὸ Αὐξεντίου // Дмитриевский А. А. Описание литургических рукописей, хранящихся в библиотеках Православного Востока. Т. 1: Τυπικά. Киев: Тип. Г. Т. Корчак-Новицкого, 1895. С. 782.

² Τυπικὸ Βεβαίας Ἑλλάδος // Delehayе H. Deux typica byzantins de l'époque des Paléologues. Bruxelles: M. Lamertin, 1921. P. 118.

³ Τυπικὸ Πάτμου. Χριστοδούλου, Ὑποτύπωσις // Miklosich Fr., Müller J. Acta et Diplomata Graeca Medii Aevi sacra et profana, collecta et edita. T. VI. Vindobonae, 1890. P. 74.

⁴ См.: Панченко О. В. Книгохранитель и уставщик черный дьякон Иеремия (Из истории соловецкой книжности XVII века) // Книжные центры Древней Руси: Книжники и рукописи Соловецкого монастыря / Отв. ред. С. А. Семячко. СПб.: Дмитрий Буланин, 2004. С. 336—370.



Екклесиарх — не только хранитель церковного устава и ответственный за духовное состояние и действия при богослужении всех подчиняющихся ему клирошан, но и хранитель «чина пения», ответственный за точность и внятность произнесения записанного в книгах литургического слова.

*«Ведомо же буди, яко подобает уставщику повсегда во устав зрети, и церкви Божии о преданней службе неленостно прилежание с разсмотрением и великим разсуждением тицание и бодрость показовати, еже бы ни в чем погрешити о преданных законах и службах церковнаго исполнения, и еже вместо хвалы хулы не приобрести, наипаче же на душу греха не привлеци, устав убо нарицают святи отцы „око церковное“, но противу бы труда своего мзду ему от Господа восприяти и инем спасение приплодити»<sup>1</sup>.*

Именно о благообразности чина пения, хранимом уставщиком, и о его учительской обязанности говорит преподобный Максим Грек в послании к Василию Третьему в рассказе русскому царю об уставной традиции афонских монастырей. В своем описании Максим Грек приводит названия должностей, которые соответствуют новому этапу в развитии специализации в клиросном искусстве, когда некогда общий комплекс обязанностей еkkлeсиарха (зафиксированный в византийских уставах XI—XII веков) разделяется между тремя участниками (екклесиархом, типикарем и уставщиком).

*«Екклесиарха убо сущее дело есть попечение имети церковнаго благолепия и священническаго благочинства и пригожства, и жни на соборех всегда близ игумена седить и на клиросе тако же от игумена пръвый стоит; того ради игумену преставъшуся или игуменство оставъшу той избирается в игумена; той же и в внешних и внутренних монастырьских послужениях настоятельствуеъ и братию подвизаетъ и место дръжитъ игуменское в всем, егда тому не сущу, иже и посох дръжитъ в таковых службах.*

*Типикар же священник, и той сый избирается от собора честнейший и доброречив в священникех и устава церковнаго паче искусен, иже иматъ под собору новоначальных два или три, ихже и наказуетъ всякому служению и благочинию церковному; тиш, егда послужатъ доволна лета и искушени аще обрящутся достойни священства, и хиротонисаются диаconi; и в диаконстве пребывшие, елико время игумен с собором искуситъ, совершаються в священники; и в священстве просветившеся, приводяться в чин уставщика и екклесиарха и игумена.*

*Уставщик убо, яко рехом, пръвое попечение иматъ хранити с прилежанием чин устава: бдения на бдениих, славословие на славослових, и да един кождо тръжественный празник иматъ уставленное исперва просветление и светлостъ духовную: господскаа господскы, мученичьскаа мученичьскы, преподобных преподобне. Второе же его дело говорити полунощница велегласно, да три псалма*

<sup>1</sup> Цит. по: Панченко О. В. Книгохранитель и уставщик черный дьякон Иеремия... С. 341. Рукопись: ИРЛИ, собр. Перетца, № 97, л. 2. Список Соловецкого устава, принадлежавший в середине 1630-х годов соловецкому келарю Иоасафу Сороцкому.

*предекса псалмы, и пръвой час, и третий, и шестый, и девятый, и мѣфимон, но служба уставщикова такова есть, да вкратце реку»*<sup>1</sup>.

Как становится ясно из приведенного текста, еkkлисиарх — первейший помощник игумена в соблюдении духовного благообразия, типикарь — знаток и ответственный в сохранении уставного порядка богослужения, а уставщик отвечает за клиросное «благочиние» (соответствующее исполнение всенощной и славословной службы) и «чин устава» в соответствии с характером службы («господской», «преподобнической», «мученической») — он сам занят в клиросном служении как певец и чтец.

То, что уставщик должен обладать певческими умениями, подтверждает запись в одной из Соловецких рукописей: *«Сия тетради в переплете чернца Игнатия, головщика и бывшего уставщика, списаны с церковных кормовых книг слово в слово»* (Сол. 965/1075, л. 238—249). Эта краткая запись свидетельствует, что после своего служения в должности уставщика чернец Игнатий становится головщиком, для исполнения обязанностей которого необходимо владеть в совершенстве певческими навыками (которые обретаются только в долгом учении).

Помимо заботы о ясности и точности устного произнесения слова, в круг искусности еkkлисиарха входит также умение рукописания — он должен владеть не только искусством произнесения слова голосом, но и искусством написания слова рукою.

С древнейших времен искусность в каллиграфии была необходимым навыком клирошан. Так, протопсалт монастыря Путна (Буковина) Евстафий («любитель тайнописи», как его называет исследователь М. Н. Сперанский) написал нотированную богослужебную книгу (частично по-гречески, частично по-славянски), которая много лет занимает исследователей благодаря каллиграфической искусности ее создателя<sup>2</sup>. Некий *«многогрешный клирошанин»* написал и другую рукопись, которую упоминает М. Н. Сперанский в своем исследовании<sup>3</sup>.

Изучение византийских и севернорусских типиконов убеждает, что церковно-певческое мастерство как в византийской, так и в севернорусской монашеской традиции было неразрывно связано как с искусством произнесения литургического слова вслух (певческого или чтеского), так и с книжным рукописанием, искусством каллиграфии. Вплоть до нашего времени афонская традиция держит этот обычай — так, например, все современные певческие издания афонского монастыря Симонопетра первоначально бы-

<sup>1</sup> *Синицына 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.

<sup>2</sup> *Сперанский М. Н.* Тайнопись в юго-славянских и русских памятниках письма. Л.: Изд-во АН СССР, 1929. С. 6.

<sup>3</sup> Там же. С. 145.



ли выполнены протопсалтом Григорием Симонопетритом в виде рукописей, фототипии которых были напечатаны типографским способом. В этой связи можно отметить и то, что еще в конце XX века в Пюхтицком монастыре сохранялся обычай петь только по рукописным книгам.

Опыт интонирования и понимания литургической речи, всегда необходимый для рукописного искусства, с особой наглядностью отражен в трудах тех, кто обладал им с наибольшей мерой совершенства, — в рукописях, писавшихся уставщиками монастыря. История сохранила нам многие имена соловецких уставщиков, известных также и как искусные каллиграфы. Среди них старец Иона Шамин (1530—1540), старец Геласий (1620—1630) и иеромонах Игнатий Римский-Корсаков (1678—1679)<sup>1</sup>.

Соловецкий старец Иона Шамин, учитель святителя Филиппа, свою искусность и опытность в деле уставщика претворил также и в писании книг. Так, в его Псалтири (Сол. 766/876) средствами графики наглядно и убедительно переданы различные стили интонирования, употребляемые при произнесении вслух различных литургических текстов. В этой рукописи обращает внимание значительное различие изобразительной ритмики строки в псалмах (колонны которых разделяют большие киноварные точки) и в молитвословиях (где разделительные знаки сокращены до минимума и не выделяются графически). Это вполне соответствует клиросному указу головщика старца Ефрема, который призывает прежде всего «зреть», «внимать», «рассматривать» и «помнить» для того, чтобы правильно читать книги вслух: **зри вниман. и разсмѣни. разсмотри и поматѣи. какъ в книгахъ что говорити.** (БАН, Арх. Д 219, л. 172). Относительно стихословия Псалтири головщиком Ефремом указывается на важность особой ритмики строк, введение отчетливых пауз между полуколонами и колонами, а также особую, «ясную» мелодику интонирования: **Псалмы, или Псалтырь. первое, говорити. всякое слово въговаривати. на строкахъ ставитѣся, сирѣчь на точкахъ. оумомъ разсмѣкти слова, и чисто говорити.** (БАН, Арх. Д 219, л. 172). Характер произнесения молитвословий и в сегодняшней богослужебной практике отличен от стихословия псалмов — свойством его является выровненный интонационный и ритмический рельеф. Особый образ литургического интонирования Акафиста Пресвятой Богородице также выражен в этой рукописи графически — икосы выписаны как сплошная строка, большие киноварные точки, аналогичные тем, которые мы видим в стихословиях, помещены между всеми хейретизмами<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Список уставщиков Соловецкого монастыря приводит О. В. Панченко: *Панченко О. В.* Книгохранитель и уставщик черный дьякон Иеремия... С. 341—343. См. также: *Чудинова И. А.* День соловецкого клирошанина («клиросское житие» и «житие монашеское» по архивным документам и рукописям Соловецкого монастыря XVII—XVIII вв.) // *Наследие монастырской культуры: ремесло, художество, искусство: Статьи, рефераты, публикации.* Вып. 3 / Ред.-сост. И. А. Чудинова. СПб.: РИИИ, 1998. С. 93—132.

<sup>2</sup> В качестве примера можно привести соотношение графики на л. 13, 453, 440 об. — 441.

Рукописи соловецкого старца Геласия также свидетельствуют его искус-  
ность в литургическом чтении и пении<sup>1</sup>. Часослов РНБ, Сол. 1162/1272, при-  
надлежавший соловецкому старцу Кирику и написанный уставщиком Геласи-  
ем<sup>2</sup>, весьма показателен в этом отношении. В рукописи помещено все то, что  
необходимо для совершения келейного правила, а также то, что нужно знать  
каждому клирошанину для участия в богослужениях всего литургического  
года: последования вечерни, часов, заутрени, павечерницы, канон Богородицы  
«Воду прошел», блаженны, чтения Апостола, Евангелие «по вся недели, и по  
вся суботы, и по вся дни», правило келейное, «молитвы по канонех», «свят-  
цы с тропари и кондаки», Четыредесятница и Пятидесятница, тропари вос-  
кресны и богородичны на 8 гласов, тропари и икосы дневные, богородичны  
и крестобогородичны на 8 гласов, «сказание» святого Максима Исповедни-  
ка, уставной текст «*Подобает ведати како начати правило иноку в келии сво-  
ей*» и молитвы (св. Макария Великого, Исаака Сирина, Стефана Фивейско-  
го, Иоанна Златоустого, «*молитва ко Господу нашему Иисусу Христу*»). Харак-  
терно то, что рядом с тем, что предназначено для чтения вслух «просто» или  
в особой частично мелодизированной интонационной манере (апостольские  
и евангельские чтения), в этой рукописи помещен также и певческий текст,  
нотированный крюками, указывая на клиросный опыт того, кто писал эту ру-  
копись, а также на то, что она могла использоваться не только в келейном, но  
и в церковном богослужении: это степенны на 8 гласов «*под знамя*» и велича-  
ние святителю Василию (л. 83 об. — 90). В чтениях Апостола введены двой-  
ные вариации (вероятно, в функции квантинот), отмечающие кульминационные  
моменты мелодизированного чтения. Выписывая пять молитвословий, вхо-  
дящих в келейное правило (л. 93), писец не только ритмически обогащает  
рукописный текст, но и усердно вводит надстрочные знаки, в некоторые мо-  
менты подробнейшим образом размечая интонационный облик каждого сло-  
ва: например: «*посещаяи* тварь свою», «*благости твоея* ради». То, что писец  
рукописи интонационно осмысливает не только записываемые им песно-  
пения, но также молитвословия и чтения, доказывает то, как последователь-  
но он вводит в строку между словами знаки, которые условно можно опреде-  
лить как «*ἀπόστοφος*», «*τελεία*», «*βαρεία*», «*βαρεία*» (διπλή βαρεία)<sup>3</sup>. Их комби-

<sup>1</sup> Подробные сведения о старце Геласии и список написанных им и принадлежавших ему рукописей приводятся в: Панченко О. В. Книжники Соловецкого монастыря XVII в. Статья 1. 1620-е — нач. 1640-х гг. // Труды Отдела древнерусской литературы. Т. 57 / Отв. ред. О. В. Творогов. СПб.: Дмитрий Буланин, 2006. С. 724—731.

<sup>2</sup> Панченко О. В. Книжники Соловецкого монастыря XVII в. Статья 1. С. 724.

<sup>3</sup> Так же как В. М. Загребин в исследовании славянской акцентуации, мы предпочитаем использовать греческую терминологию для удобства обсуждения общих принципов литургического интонирования в византийском и древнерусском искусстве. См.: Загребин В. М. Исследование памятников южнославянской и древнерусской письменности. М.; СПб.: Альянс-Архео, 2006. С. 28.

нации устанавливают характерную *«меру пения»* — *пословица знати, да и памятовати. которое слово как говорити. к верхъ ли слово гласом оударити, или прямо слово молвити. или низъ почати слово говорити.* (БАН, Арх. Д 219, л. 172), — отличную для тропарей канона, молитвословий и стихословий Псалтири. Обращает на себя внимание также и постоянное употребление характерной большой запятой с точкой, запятой с двумя точками и «крыжем» как в нотированном певческом тексте (л. 83 об.), так и в ненотированном, предназначенном для произнесения вслух *«просто»* (например, на л. 91).

В рукописи РНБ, Сол. 1192/1303 имеется запись: *«143 [1635] августа 30 день дал сию книгу Триоди певчие знаменные въкладом Соловецкого монастыря уставщик старец Геласия по Никифоре Новгородце»* (л. II). Помимо певческой Триоди постной и цветной, нотированной крюками, в рукописи помещен уставной текст Чина погребения монаха. Характерная особенность рукописи — певческие тексты постоянно перемежаются с уставными указаниями. Часть певческих текстов не нотирована, что, по всей вероятности, не является случайным — их пели по памяти. Это те песнопения, которые наверняка знал каждый клирошанин наизусть — «Взбранной Воеводе» (л. 117 об.), «Воскресения день» (л. 221 об. — 222), прокимен «Да исправится молитва моя» и песнопение Преждеосвященной литургии «Ныне силы небесные» (л. 43 об. — 44). Протяженность интонирования выражена в них удвоением, утроением и т. д. гласных<sup>1</sup>. Аналогичным образом графически изображена интонация диакона: *«Аще ли дьякон пои шестью „амиииииинъ“ „госпоодипомилуи“ дважды дьякон шестью „амиииииинъ“»* (л. 44). Характерно, что тут же дано указание на то, что молитвословие «Господи помилуй», повторяемое в определенный момент последования, несколько раз нужно произнести *«говором»* (л. 44). Даны указания на то, кто и что должен произнести: *«конархистъ „Блаженны нищие духом“, певец „Яко тех есть Царство Небесное“»* (л. 33 об.), а также когда и сколько поклонов совершить: *«посем глаголюще „Верую Господи и исповедую“ и творим три поклона и причастен»* (л. 45). Указаны возгласы священника и отвечающие на них песнопения клирошан: *«Иереи глаголет „Со страхом“. Поем „Благооооооословлю“»* (л. 45). Последние два примера входят в описание порядка причащения братии при совершении Преждеосвященной литургии. На чтении Великого канона Андрея Критского указаны как песнопения, так и поклоны: *«Таж стихиры 24 творение Андрея Критского. По азъ веде творяще на кийждо стих по три поклоны»* (л. 104 об.). В пасхальном песнопении «Воскресения день» также не дана крюковая нотация, но выписаны «аненайки» (слоговая вокализация в мелизматическом пении) и протяжение длительности интонирования гласных с помощью дубликации букв (л. 221 об. — 222). Таким образом, мож-

<sup>1</sup> О подобном способе графического изображения звучания слова пишет В. М. Загребин в «Исследованиях памятников южнославянской и древнерусской письменности».

но сказать, что эта рукопись старца Геласия свидетельствует о том, что певческие навыки, знание и понимание смысла богослужебного последования и его интонационно-жестового единства были осознанно запечатлены с помощью рукописного искусства, которым в совершенстве владел уставщик.

Написанный рукой старца Геласия Соловецкий устав (РНБ, Сол. 1126/1235) дает наглядное представление о его даре, как «архитекторе» многогранного и объемного пространства богослужения. В тексте употребляются формы речи как личные — «*поем по уставу*», «*творим три поклона*», так и третьего лица — «*поют дияки*», «*головицк глаголет*», «*поем с полиелеосом по уставу*», «*начинают чести Евангелие*». Пишущий рукопись уставщик ощущает себя в центре действия — одновременно как исполнитель его и как наблюдатель, давая тем самым «сферическое» изображение богослужения. В этом уставе последовательно даны указания времени начала и окончания служб с подробным описанием характера артикуляции их колокольными звонами, отличает его обилие ремарок, касающихся «чина» молитвенного пения — «знаменное», «путное», «просто», «говором», момент, количество и характер (земные или поясные) совершаемых поклонов, указания чтений в соответствии с празднуемым событием — «*в Ефреме*», «*в Патерике*», «*в Лествице*», «*чтем Зиновиево творение*», место совершения службы — в «*большом храме*», «*в трапезе*», «*у Германа*», а также места стояния и переходов участников (с указанием должностей). Помимо того, он указывает места, где должны быть поставляемы аналои с выносными иконами, которым в конкретные праздники братия поклоняется, а также то, как совершаются литии (выходы из храма в «город» и вокруг монастыря).

Важным моментом литургической «топографии» устава является указание пищи братии на трапезе, соответствующей календарю литургического года. Таким образом, вся сфера ответственности уставщика предстает в рукописи Соловецкого устава как обширная и детализированная карта, дающая представление об аудиальной топографии богослужения в большой полноте. Основа ее — древняя уставная традиция, зафиксированная еще в византийских уставах (студийском и иерусалимском), однако наполненность конкретными деталями — это опыт соловецкого богослужения, хранителем и учителем которого является уставщик. Как в рукописи Соловецкого устава, так и в Триоди и Часослове (так же как и в других написанных им рукописях) старец Геласий употребляет особое сочетание знаков «точка с оксией» и «точка с двойной варией» для интонационного выделения фрагментов читаемого и произносимого вслух, в соответствии с их смыслом и значимостью для понимания текста в целом. Этот прием является примером способов усвоения и развития принципов экфонетической нотации древних рукописей в севернорусской монастырской традиции в XVII веке.

В истории Соловецкого монастыря сохранился и другой выдающийся образец искусства уставщика-каллиграфа. Он относится ко времени перемен — периоду церковной реформы XVII века. Как известно, инициирован-

ная патриархом Никоном книжная справа не была принята соловчанами. После жестокого подавления восстания соловецких монахов в 1668—1676 годах в монастырь приходят новые насельники и среди них — иеромонах Игнатий Римский-Корсаков, который определяется здесь уставщиком. Вместе с пришедшим одновременно с ним архимандритом Макарием, Игнатий Римский-Корсаков становится «архитектором» воссоздания монастыря и возвращения его богослужебной жизни, но уже по обновленным образцам. Конец XVII века — это переходная эпоха, когда в литургическом искусстве зарождается идея пения как особой, специфической деятельности в рамках богослужебного «синтеза искусств»<sup>1</sup> и начинается постепенный переход от монодического знаменного (неразрывно сопряженного со всеми остальными формами интонирования литургического слова) к партесному пению (в значительной мере выделенному и обособленному в контексте литургического интонирования), от которого дистанция к современному понятию «церковная музыка» и «хоровое пение в храме» становится уже очень близкой. Иеромонах Игнатий Римский-Корсаков (он является одним из представителей-родоначальников знаменитого рода, который был прославлен впоследствии именем композитора Н. А. Римского-Корсакова) — искусный уставщик, не случайно определенный к исполнению этих обязанностей, поскольку отличался особым усердием и совершенством как в деле певческого мастерства, так и в рукописании. Соловецкой обители Игнатий Римский-Корсаков посвятил около шести лет своего церковного служения, потом был определен архимандритом Спасо-Ярословского монастыря, затем архимандритом московского Новоспасского монастыря, а впоследствии становится митрополитом Сибирским и Тобольским. Игнатий Римский-Корсаков — один из известнейших книжников своей эпохи, исследованию наследия которого посвящена значительная литература<sup>2</sup>. Для нашего исследования важны сведения о том, что в его келейной библиотеке, опись которой была сделана уже после отправления владыки на покой в Симонов монастырь в конце жизни, находилась большая группа певческих книг: книги «на крюках» (4 книги), «на нотах» (4 книги), 8 книг «партесных» и тетради

<sup>1</sup> Идею искусствоведческого описания церковного богослужения как «синтеза искусств» впервые (в 1918 году) выдвигает Павел Флоренский, преследуя практические цели сохранения его целостности. См.: *Флоренский П. А. Храмовое действо как синтез искусств // Флоренский П. А. Избранные труды по искусству / Авт. примеч. А. Г. Дунаев и др. М.: Изобразительное искусство; Центр изучения охраны и реставрации наследия священника П. Флоренского, Б. г. (1996). С. 201—215.*

<sup>2</sup> Подробные сведения об этой выдающейся личности и знаменитом книжнике, также и обзор научной литературы, ему посвященной, см. в: *Никулин И. А. Преосвященный Игнатий (Римский-Корсаков), митрополит Сибирский и Тобольский. Екатеринбург: Екатеринбургская духовная семинария, 2015. См. также: Рамазанова Н. В. Создатель Сборника церковных песнопений. URL: [https://expositions.nlr.ru/ex\\_manus/rimskii-korsakov\\_n/sbornik.php](https://expositions.nlr.ru/ex_manus/rimskii-korsakov_n/sbornik.php) (дата обращения: 21.01.2025).*



«на 12 голосов партесных служб и концертов». Среди партесных книг было несколько, которые он взял «на список», то есть для переписывания. Опись показывает, что, помимо певчих книг, для переписывания были взяты им и другие книги — «Хрисмологион» и «История Скифская»<sup>1</sup>. Таким образом, искусство каллиграфии и переписывание книг, так же как и усердие в освоении певческого искусства, отличало Игнатия Римского-Корсакова от юности и до самой глубокой старости.

В Соловецком монастыре Игнатием Римским-Корсаковым была написана большая рукопись, включающая в себя весь состав певческих книг, необходимых в богослужении, как образец нового певческого «истинноречного» искусства, которое должно было прийти на смену старым певческим образцам. В «Предисловии» к ней, датированном февралем 7186 («а по плоти Рождества Христова 1678»), которое исследователи приписывают как архимандриту монастыря Макарию, так и самому Игнатию Римскому-Корсакову (не отдавая предпочтения ни одной из этих версий<sup>2</sup>), сказано: «*паствы моя сыновомъ (на поле: Иеромонаху Игнатию Корсакову) и братиямъ моимъ написати со свидетельствованныхъ переводовъ царствующаго града Москвы ... книгу певчую, глаголемую Ирмологий знаменной, иже иматъ въ себе вся ирмосы — к симъ же и из Октоиха воскресныхъ служебъ стихирь и догматики, степенны же и блаженны и повсядневныя богородичны, еще же и церковный Обиходъ, и Дванадесятныя службы Господьскихъ великихъ праздниковъ и прочая, яко да будетъ во святей церкви въ лицехъ поющихъ согласное песнопение*». Заканчивается «Предисловие» словами: «*И се Божию помощию и молитвами Пресвятыя Богородицы и преподобныхъ отецъ нашихъ Зосимы и Савватия чудотворцовъ поспешествомъ, сия святая книга Ирмологий каллиграфовождениемъ, труды же и тщаниемъ сыновъ и братий моихъ (на поле: Иеромонаха Игнатия Корсакова) начаса и въ совершение прииде*». После окончания книги Ирмологий (28 мая 1678 года) уставщик Игнатий делает запись: «*Благаго Бога помощию написаны Ирмосы сии, повелением и благословением отца нашего архимандрита киръ Макария, еже о Христе, с братиею в Соловецком монастыре грешным чернецем Игнатием Корсакова. Речи, знамя и помета трудовъ моих. И принесох преподобным Зосиме и Саватию чудотворцем в лето 7186 (1678) мая въ 28*».

Следующую книгу (Обиход), помимо уставщика Игнатия, который трудился над крюковой нотацией и проставлением помет, создавал и чернец Иаков, который писал словесный текст. В конце ее помещена запись: «*Бога Всеблагаго помощию написася Церковное сие последование во святой чудотворной Лавре, в Соловецком монастыре по благословению господина архи-*

<sup>1</sup> См.: Никулин И. А. Преосвященный Игнатий (Римский-Корсаков), митрополит Сибирский и Тобольский. С. 155–157.

<sup>2</sup> См.: Там же. С. 172–174.

*мандрита Макария, еже восхоте с братиею. Убогим Игнатием иеромонахом и еклесиархом сего же святого монастыря знаменованием и пометою его. Речи же трудися писанием диачек чудотворцов Иаковъ. Совершися же лета 7187 (1679 г.) месяца маиа 24 дня».*

В следующей книге (Праздники) уставщик Игнатий также писал крюки и пометы, а «речи», то есть слова, писал монах, который подписался инициалами М. Д. В завершении ее также находится запись: *«Всеблагаго Бога по-мощию написаны быша Праздники сия во святом общежительном Соловецком монастыре в книгохранительную в лето 7186 (1677 г.) месяца декемврия въ 1 день повелением и благословением господина отца нашего архимандрита Макария, при келаре старце Иларионе Смирного, при казначее старце Лаурентии и всем во Христе братстве нашем Соловецкого монастыря. Труды же и тщанием в писании речи М: Д, знамя же и помета екл[исиарха] ие[ромонаха] И[гнатия] К[орсакова]».* После окончания Октоиха и богородичнов, поющих-ся после Евангельских стихир, внесена благодарственная запись: *«Конецъ и Богу слава. Амин. [7]185-го (1677 г.) мар[та] 27. М. А.».*

Замечательная своим каллиграфическим совершенством рукопись Ирмология Сол. 277/282, над созданием которой потрудились несколько искусных монахов, свидетельствует, что клиросное мастерство, так же как и искусство рукописания, оставались необходимым навыком для уставщика и в конце XVII века, когда постепенно начинают меняться стереотипы и обычаи, в предчувствии перемен Нового времени, когда система клиросной искусности начинает претерпевать значительные изменения как в монастырской среде, так и в церковной культуре вне монастыря.

## СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

БАН — Библиотека Академии наук.

ИРЛИ — Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН.

РНБ — Российская национальная библиотека.

## ИСТОЧНИКИ

БАН, Арх. Д 219.

БАН, Арх. Д 256.

РНБ, Сол. Анз. 86/1451.

РНБ, Сол. Анз. 89/1454.

РНБ, Сол. 83/1502.

РНБ, Сол. 277/282.

РНБ, Сол. 965/1075.

РНБ, Сол. 1126/1235.

РНБ, Сол. 1162/1272.

РНБ, Сол. 1164/1274.

РНБ, Сол. 1192/1303.

Τυπικὸν τῆς ἐν τῷ περιωνύμῳ βουνῷ τοῦ Αὐξεντίου κατὰ τὴν ἐπαρχίαν Χαλκηδόνος βασιλικῆς Μονῆς τοῦ Ἀρχιστρατήγου Μιχαήλ, ἧς κτήτωρ ὁ βασιλεὺς Μιχαήλ πρῶτος τῶν Παλαιολόγων (1280) (Типикон царского монастыря Архангела Михаила, расположенного на знаменитой горе Авксентия в провинции Халкидон, основателем которого является царь Михаил, первый из Палеологов (1280); *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. 769—794.

Τυπικὸ Βεβαίας Ἐλπίδος (Типикон монастыря Богородицы Верной Надежды; *на греч. яз.*) // *Delehayе H.* Deux typica byzantins de l'époque des Paléologues. Bruxelles: M. Lamertin, 1921. P. 118.

Υποτύπως θεοφίλης εἶπουν διάταξις τοῦ ὁσίου πατρὸς ἡμῶν Χριστοδούλου, ἦν διετάξατο ἐν τῇ ἰδίᾳ αὐτοῦ μονῇ τῇ οὓσῃ ἐν Πάτμῳ τῇ νήσῳ πρὸς τοὺς ἐαυτοῦ μαθητὰς (Типик боголюбивый, или Устав нашего святого отца Христодула, который он установил в своем собственном монастыре, находящемся на острове Патмос, для своих учеников; *на греч. яз.*) // *Miklosich Fr., Müller J.* Acta et Diplomata Graeca Medii Aevi sacra et profana, collecta et edita. T. VI. Vindobonae, 1890. P. 59—80.

Νικόδημον Ἀγιορείτου. Βίβλος ψυχοφελεστάτη περιέχουσα ἀποκρίσεις, διαφόροις ὑποθέσεσιν ἀνηκούσας συγγραφῆσα μὲν παρὰ τῶν ὁσίων καὶ θεοφόρων πατέρων ἡμῶν Варсанουφίου καὶ Ἰωάννου. Θεσσαλονίκη, 1974 (*Никодим Святогорец*. Книга, весьма полезная для души, содержащая ответы, относящиеся к различным вопросам, написанная нашими святыми и богоносными отцами Варсануфием и Иоанном; *на греч. яз.*).

## ЛИТЕРАТУРА

1. *Дмитриевский А. А.* Описание литургических рукописей, хранящихся в библиотеках Православного Востока. Т. 1: Туріка. Киев: Тип. Г. Т. Корчак-Новицкого, 1895. 1084 с.
2. *Дмитриевский А. А.* Описание литургических рукописей, хранящихся в библиотеках Православного Востока. Т. 3: Τυπικά. Ч. 2. Пг.: Тип. В. Ф. Киришаума (отд-ние), 1917. 790 с.
3. *Загребин В. М.* Исследование памятников южнославянской и древнерусской письменности. М.; СПб.: Альянс-Архео, 2006. 304 с.
4. *Никулин И. А.* Преосвященный Игнатий (Римский-Корсаков), митрополит Сибирский и Тобольский. Екатеринбург: Екатеринбургская духовная семинария, 2015. 313 с.
5. *Панченко О. В.* Книгохранитель и уставщик черный дьякон Иеремия (Из истории соловецкой книжности XVII века) // Книжные центры Древней Руси: Книжники и рукописи Соловецкого монастыря / Отв. ред. С. А. Семячко. СПб.: Дмитрий Буланин, 2004. С. 336—370.
6. *Панченко О. В.* Книжники Соловецкого монастыря XVII в. Статья 1. 1620-е — нач. 1640-х гг. // Труды Отдела древнерусской литературы. Т. 57 / Отв. ред. О. В. Творогов. СПб.: Дмитрий Буланин, 2006. С. 688—793.
7. *Рамазанова Н. В.* Создатель Сборника церковных песнопений. URL: [https://expositions.nl.ru/ex\\_manus/rimskii-korsakov\\_n/sbornik.php](https://expositions.nl.ru/ex_manus/rimskii-korsakov_n/sbornik.php) (дата обращения: 21.01.2025).
8. *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.
9. *Сперанский М. Н.* Тайнопись в юго-славянских и русских памятниках письма. Л.: Изд-во АН СССР, 1929. 165 с. (Энциклопедия славянской филологии. Вып. 4).
10. *Флоренский П. А.* Иконостас: Избранные труды по искусству. СПб.: Мифрил; Русская книга, 1993. 365 с.
11. *Флоренский П. А.* Храмовое действо как синтез искусств // Флоренский П. А. Избранные труды по искусству / Авт. примеч. А. Г. Дунаев и др. М.: Изобразительное искусство; Центр изучения охраны и реставрации наследия священника П. Флоренского, Б. г. (1996). С. 201—215.
12. *Чудинова И. А.* День соловецкого клирошанина («клиросское житие» и «житие монашеское» по архивным документам и рукописям Соловецкого монастыря XVII—XVIII вв.) //



- Наследие монастырской культуры: ремесло, художество, искусство: Статьи, рефераты, публикации. Вып. 3 / Ред.-сост. И. А. Чудинова. СПб.: РИИИ, 1998. С. 93—132.
13. Чудинова И. А. Клиросное 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.
  14. Schibille N. The Profession of the Architect in Late Antique Byzantium // Byzantium. Vol. 79. 2009. P. 360—379.
  15. Aleksandru M. Paleografia Bizantinis Musikis. Musikologikes ke kallitehnikes anazitisis. Ellinika Akadimaika Ilektronika Singrammata ke voithimata, 2017. 880 S. (Αλεξάνδρου Μ. Παλαιογραφία Βυζαντινής Μουσικής. Μουσικολογικές και καλλιτεχνικές αναζητήσεις. Ελληνικά Ακαδημαϊκά Ηλεκτρονικά Συγγράμματα και Βοηθήματα, 2017. 880 σ.; Александру М. Палеография византийской музыки. Музыкаведческие и искусствоведческие проблемы. Греческие академические электронные научные труды и учебники. 2017. 880 с.; на греч. яз.). URL: <https://repository.kallipos.gr/handle/11419/6487> (дата обращения: 21.01.2025).

#### Аннотация

Статья посвящена рассмотрению сути и значимости должности монастырского еkkлeсиарха, комплексного характера необходимой для исполнения ее искусности, а также системы обязанностей, определяемых ему монастырским уставом. Источниками исследования являются византийские и древнерусские рукописи.

#### Abstract

The article examines the essence and significance of the position of the monastic ecclesiarch, the complex nature of the skill required to perform it, and the system of duties defined for him by the monastery charter. The sources of the research are Byzantine and Old Russian manuscripts.

- ✓ **Ключевые слова:** монастырская традиция, рукописание, церковно-певческое искусство, соловецкий типик, уставщик, соловецкий старец Геласий, Игнатий Римский-Корсаков.
- ✓ **Keywords:** monastic tradition, manuscript, church singing art, Solovetsky typicon, ecclesiarch, Solovetsky elder Gelasius, Ignatius Rimsky-Korsakov.

**Для цитирования:** Чудинова И. А. Клиросное мастерство и искусство рукописания в византийской и древнерусской монастырской традиции. 2. Искусность уставщика // Временник Зубовского института. 2025. Вып. 3 (50). С. 9—25.

# Карл Гутхейль — издатель сочинений Рахманинова

УДК  
78.089 + 78.071.1

## ЛОМТЕВ ДЕНИС GERMANOVICH

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

## LOMTEV DENIS G.

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

*E-mail: degelo@mail.ru*

«Господин Гутхейль, у нас родился новый Моцарт»<sup>1</sup>. Согласно Оскару фон Риземану, эта фраза, сказанная весной 1892 года московским скрипачом Василием Васильевичем Безекирским о девятнадцатилетнем Рахманинове, побудила издателя завязать с ним знакомство, положившее начало их сотрудничеству в последующие два с лишним десятилетия. Сделав ставку на юное дарование, Карл Гутхейль, обладавший незаурядной коммерческой проницательностью, посредством активного распространения его сочинений укрепил реноме фирмы как покровительницы музыкальных талантов. Этим, в свою очередь, он привлек интерес к издательству со стороны покупателей, но также и со стороны потенциальных авторов, что способствовало увеличению товарооборота предприятия.

К моменту знакомства с Рахманиновым Гутхейль входил в число лидеров российского музыкально-издательского дела и, наряду с конкурирующими в данной отрасли П. И. Юргенсоном, В. В. Бесселем и Ю. Г. Циммерманом, вышел на международный уровень. Это отмечено и в существующей литературе<sup>2</sup>, однако сама история предприятия до сего момента освещена скупо и по большей части в виде заимствований из опубликованных мемуаров. Между тем сохранились и иные документы, как печатные, так и архивно-рукописные, проливающие свет на становление издательства и взаимоотношения Гутхейля с Рахманиновым. Многие из них вводятся в научный обиход впервые в предлагаемой статье.

Фирма ведет свою историю от музыкального магазина, открытого в 1859 году купцом третьей гильдии Александром Богдановичем Гутхейлем (Alexander Gutheil, 1818—1882) в московском доме семьи Беккерс на Куз-

<sup>1</sup> *Рахманинов С. В.* Воспоминания, записанные Оскаром фон Риземаном. М.: Классика-XXI, 2010. С. 63—64.

<sup>2</sup> *Вольман Б. Л.* Русские нотные издания XIX — начала XX века. Л.: Музыка, 1970. С. 170—171; *История русской музыки. Т. 10Б: 1890—1917.* М.: Музыка, 2004. С. 751—752; *Рахманинов С. В.* Воспоминания, записанные Оскаром фон Риземаном. С. 63.

нецком мосту (со сменой собственника в 1878 году здание называлось домом Юнкера). И сам профиль торговой точки, и быстро налаженные профессиональные связи, необходимые для ее эффективной работы, по-видимому, не в последнюю очередь были обязаны приобретенным родством владельца с представителем московской немецкой диаспоры, гравером и нотоиздателем Карлом Карловичем Шильдбахом (Karl Schildbach, 1780—1846), дочь которого, Катарина (Katharina Gutheil, geb. Schildbach, 1815—1891), приходилась супругой Гутхейлю.

Рекламное объявление из «Книги адресов жителей Москвы» на 1860 год дает исчерпывающее представление о предлагаемом ассортименте в первые месяцы существования магазина, причем ноты в нем вряд ли занимали центральное положение:

Полное депо всевозможных музыкальных произведений, изданных за границею и в России. Концертные рояли, полурояли и фортепиано С.-Петербургских фабрикантов Беккера, Шредера и Бека и равно лучших Московских фабрикантов. Органы-мелодиум Дебена в Париже. Метрономы Мельцеля в Париже, настоящие итальянские струны лучшего достоинства, парижская и английская канифоль, старые и новые скрипки, виолончели, контрабасы и гитары, скрипичные и виолончельные смычки, флейты, кларнеты, гобой, фаготы, чаканы, валторны, трубы, тромбоны, литавры, барабаны, бубны, турецкие тарелки, треугольники, ложки и рожки, ключи и камертоны, нотная бумага и раштры, мундштуки и трости для кларнетов, складные, стоячие и столовые попитры, футляры для гитар и скрипок, колки, грифы, подставки, сурдины и волосы для смычков, материалы для фортепианного производства, стальные и медные струны и баски, венская кожа и французский войлок, слоновая кость клавиатурами, колки и всякие винты и проч.

Господа иногородние благоволят адресоваться в вышеозначенный магазин с полной уверенностью, что поручения их будут исполняемы с всевозможною точностью<sup>1</sup>.

На формирование корпуса нотных изданий А. Б. Гутхейля повлияло купленное им в феврале 1859 года предприятие еще одного представителя московской немецкой диаспоры — Карла Леонтьевича Шейермана (Carl Scheuermann). Последний специализировался на русской вокальной лирике, опубликовав, среди прочего, романсы и песни П. П. Булахова и А. И. Дюбюка. Произведения обоих композиторами печатал потом Гутхейль. В частности, в архиве фирмы сохранились его договоры с А. И. Дюбюком<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Книга адресов жителей Москвы, составлена по официальным сведениям и документам. 1860. Книга лиц неслужащих. М.: Тип. В. Готье, 1860. С. XIX—XX.

<sup>2</sup> РГАЛИ (Российский государственный архив литературы и искусства). Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 335.

Нотоиздатель стремился к долгосрочному сотрудничеству с профильными учебными заведениями и общественными организациями, что позитивно сказывалось на интеграции его предприятия в музыкальную инфраструктуру России<sup>1</sup>. Он был комиссионером Императорских театров, Мариинского Донского института, Нижегородского и Нерчинского отделений Русского музыкального общества, а также поставщиком Двора Его Императорского Величества, обладая правом изображения соответствующего знака с государственным гербом. И хотя последний титул напрямую не гарантировал каких-либо преференций, он все же обеспечивал определенное преимущество перед конкурентами, поскольку считался гарантом высокого качества продукции со стороны государства. Присутствие данного знака на товарах положительно влияло на их сбыт и на репутацию самого производителя.

Александр Гутхейль умер 23 ноября (5 декабря) 1882 года в Москве. Дело унаследовал его сын Карл (Carl Friedrich Gutheil, 1851 — после 1921), но переименовывать фирму не стал — в память об отце она по-прежнему называлась *A. Gutheil*.

Б. Л. Вольман в монографии «Русские нотные издания XIX — начала XX века»<sup>2</sup> и Н. А. Рыжкова в томе 10Б «Истории русской музыки»<sup>3</sup> упоминают о «солидной родословной» предприятия, подразумевая под этим владение гравированными нотными досками музыкальных произведений и правами на их публикацию, до того сменившими несколько обладателей. Оба автора, судя по всему, черпали сведения из одного и того же источника — «Очерка истории нотопечатания» Б. П. Юргенсона<sup>4</sup>. Построенное мной на его основе «родословное древо» включает восемь предшественников Гутхейля, начиная с Иоганна Даниэля Герстенберга (Johann Daniel Gerstenberg, 1758—1841)<sup>5</sup> и заканчивая Федором Тимофеевичем Стелловским (1826—1875). Из всех известных на сегодня данных о преемственности предприятий этих владельцев непосредственно для истории издательства К. А. Гутхейля в плане увеличения нотно-музыкальной продукции важна покупка им гравирован-

<sup>1</sup> Под музыкальной инфраструктурой подразумевается совокупность экономических, организационных и правовых факторов, обуславливающих музыкальный быт. О роли немецких нотопечатателей в музыкальной инфраструктуре России см.: *Lomtev D. Deutsche in der musikalischen Infrastruktur Russlands. Lage (Westf.): BMV Robert Burau, 2012. S. 29—68.*

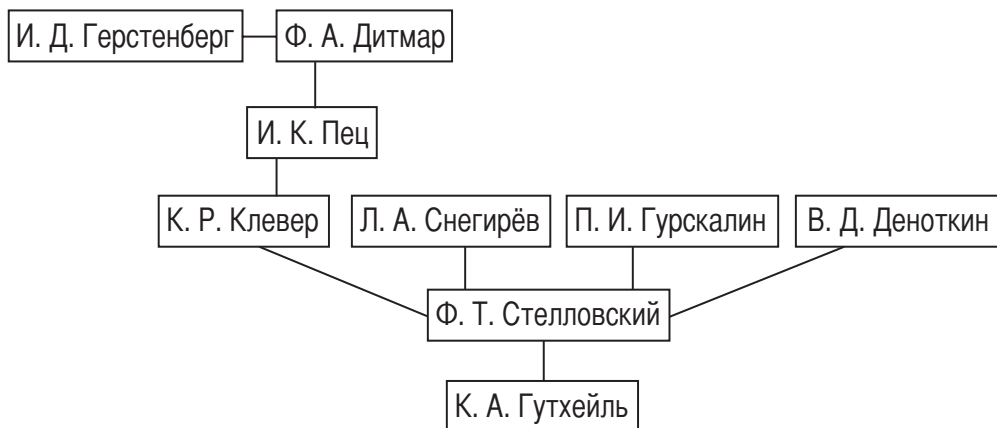
<sup>2</sup> *Вольман Б. Л. Русские нотные издания XIX — начала XX века. С. 155—156.*

<sup>3</sup> *История русской музыки. Т. 10Б. С. 751.*

<sup>4</sup> *Юргенсон Б. П. Очерк истории нотопечатания. М.: Музыкальный сектор Государственного издательства, 1928. С. 40.*

<sup>5</sup> Подробнее об издательской деятельности в России И. Д. Герстенберга и его компаньона Ф. А. Дитмара см.: *Ломтев Д. Г. Первые немецкие музыкальные издатели в России // Проблемы полиграфии и издательского дела. 2009. № 5. С. 95—98.*

ных нотных досок и соответствующих имущественных прав у наследников Стелловского в 1885 году.



Расширенный благодаря этому приобретению ассортимент отражен в «Каталоге музыкальным сочинениям, изданным музыкальным магазином А. Гутхейль» на 1886 год<sup>1</sup>. В нем обращается внимание покупателей на произведения, перешедшие в собственность фирмы. В основном они представлены в рубрике «Русское пение с аккомпанементом фортепиано» — это прежде всего издания романсов и песен А. Л. Гурилева (88 позиций), М. И. Глинки (61 позиция), А. И. Дюбюка (52 позиции), П. П. Булахова (40 позиций), К. П. Вильбоа (36 позиций), А. С. Даргомыжского (23 позиции), М. А. Балакирева (20 позиций), В. Н. Пасхалова (17 позиций) и А. Е. Варламова (10 позиций). Цена на одно такое издание простиралась от 25 копеек до полутора рублей, в подавляющем же большинстве составляла 40 копеек.

Из той же рубрики каталога следует, что в собственности Гутхейля находились и права на издания ряда русских опер. «Аскольдова могила» А. Н. Верстовского, «Русалка» А. С. Даргомыжского, «Жизнь за Царя» и «Руслан и Людмила» М. И. Глинки, «Запорожец за Дунаем» С. С. Гулака-Артемовского, а также «Рогнеда», «Юдифь» и «Вражья сила» А. Н. Серова представлены полностью в виде клави́ров (от 5 до 10 рублей) и отдельными номерами (от 25 копеек до двух рублей).

Перечень предлагаемых партитур в рубрике «Для оркестра» целиком составлен из произведений Глинки, издательские права на которые также перешли к Гутхейлю, и включает «Камаринскую» (1 рубль 50 копеек), «Вальс-

<sup>1</sup> Каталог музыкальным сочинениям, изданным музыкальным магазином А. Гутхейль. М.: Университетская тип., 1886. 48 с.

фантазию» (3 рубля), обе оперы (по 30 рублей каждая) и отдельно их увертюры (по 2 рубля каждая).

Примечательно, что цены на все эти издания снизились по сравнению с таковыми почти десятилетием раньше. Согласно «Каталогу русского пения, продающегося в музыкальном магазине А. Б. Гутхейль» за 1877 год<sup>1</sup>, то есть когда делами еще управлял основатель издательства, те же самые романсы и песни Гурилева стоили дороже в среднем на 20 %, Балакирева — на 50 %, а клавиры «Русалки» Даргомыжского и обеих опер Глинки предлагались по 15 рублей каждый (в 1886 году — по 8 рублей).

Одна из коммерческих стратегий российских музыкальных издательств со второй половины XIX столетия заключалась в повышении престижа фирмы благодаря приобретению прав на первую или исключительную публикацию произведений какого-либо отечественного одаренного композитора, маститого или находящегося только в начале своей многообещающей творческой карьеры. Так, В. В. Бессель стал главным издателем А. Г. Рубинштейна и Н. А. Римского-Корсакова, П. И. Юргенсон — П. И. Чайковского. В поисках фигуры подобного ранга находился и К. А. Гутхейль.

Вполне подходящей для него в этом плане была кандидатура М. А. Балакирева, сотрудничество с которым началось в середине 1880-х годов. Правда, оно омрачалось генеральным недоверием композитора к издателям, в частности категорическим нежеланием подписывать стандартные договоры и заменой их по собственной инициативе так называемыми «передаточными записками»<sup>2</sup>. Причина отказа использовать типовые формуляры Гутхейля крылась, по всей видимости, в несогласии со следующей формулировкой: «исключительное право издавать он[ые] в свою пользу в России и за границу, по своему усмотрению, в неограниченном числе изданий и экземпляров, в первоначальном виде или в переложениях и на каком ему, Гутхейль, угодно языке»<sup>3</sup>.

Похожие условия стали поводом для расторжения сотрудничества между Балакиревым и Юргенсоном. Выдвинутое последним требование предоставить ему бессрочное право собственности для всех стран на симфоническую поэму «Русь» (1886) вызвало возмущение композитора: «Я никому не предоставляю этого права, не желая быть в беспрекословной зависимости от издателей, между которыми попадают всякие... Завтра может явиться какой-нибудь господин, вроде покойного Ф. Т. Стелловского, которому Вы найдете выгодным продать свою фирму и свое дело, и тогда я сделаюсь в положении мухи, затканной паутиной, а я ничего так не боюсь, как подвергнуть себя беззащитной и безапелляцион-

<sup>1</sup> Каталог русского пения, продающегося в музыкальном магазине А. Б. Гутхейль. М.: Тип. А. И. Мамонтова, 1877. 46 с.

<sup>2</sup> РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 313. Л. 1–12.

<sup>3</sup> РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 335. Л. 34.

ной эксплуатации»<sup>1</sup>. Наибольшую гибкость в данном вопросе проявил Юлий Генрих Циммерман, став главным издателем Балакирева с 1899 года вплоть до его смерти<sup>2</sup>.

Первая деловая встреча с А. Т. Гречаниновым, кандидатуру которого Гутхейль, очевидно, тоже считал достойной издательской поддержки, датируется концом ноября или началом декабря 1901 года, причем, как следует из мемуаров композитора, положительный исход дела предопределил размер обещанного вознаграждения: «Я перешел к Юргенсону, а тут вдруг Гутхейль, прослышав об успехе оперы [„Добрыня Никитич“], приехал ко мне и предложил блестящие условия. Я не дал ему сразу окончательного ответа, сказав, что должен переговорить с Юргенсоном. Когда я передал Юргенсону условия, предложенные мне Гутхейлем, а именно 2.000 рублей при подписании контракта и 1.000 рублей при условии, что опера пойдет не менее десяти раз в первый год, Юргенсон сказал, что таких условий он предложить мне не может. Мы решили, что со своими духовными сочинениями я остаюсь у него, а светские буду отдавать Гутхейлю»<sup>3</sup>.

Сотрудничество с Гутхейлем не продержалось и десятилетия. Поводом для конфликта послужил отказ принять к публикации очередной вокальный опус Гречанинова «вслепую», то есть без предварительного просмотра. Авторское самолюбие было задето настолько, что тот в 1911 году разорвал многолетние договоренности и перешел к вышеупомянутому Ю. Г. Циммерману<sup>4</sup>. Впрочем, для Гутхейля это не стало существенной потерей, поскольку к тому моменту почетное место ведущего композитора в его издательстве уже занимал С. В. Рахманинов.

Первый договор между ними, подписанный 18 мая 1892 года<sup>5</sup>, удостоверял факт продажи исключительного права публикации в России и за ее пределами на оперу «Алеко», Первый концерт для фортепиано с оркестром ор. 1, две пьесы для виолончели и фортепиано ор. 2 и шесть романсов ор. 4. Девятнадцатилетний композитор, не имевший опыта в заключении подобного рода сделок, последовал совету П. И. Чайковского не выдвигать никаких условий, предоставив Гутхейлю возможность самому определить сумму вознаграждения. Гонорар в размере 500 рублей, как оказалось, в разы превысил ожидания Рахманинова<sup>6</sup>.

<sup>1</sup> Балакирев М. А. Переписка с нотоиздательством П. Юргенсона. М.: Музгиз, 1958. С. 105.

<sup>2</sup> Lomtev D. Julius Heinrich Zimmermann: Erfolgsgeschichte eines Musikmagnaten. Beeskow: ortus musikverlag, 2023. S. 43.

<sup>3</sup> Гречанинов А. Т. Моя жизнь. New York: Изд. «Нового журнала», [1951]. С. 82.

<sup>4</sup> Lomtev D. Julius Heinrich Zimmermann... S. 24.

<sup>5</sup> РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 337. Л. 1.

<sup>6</sup> Воспоминания о Рахманинове / Сост. З. Апетян. Т. 1. М.: Музыка, 1988. С. 25.



Из перечисленных произведений первыми уже в августе того же года вышли пьесы ор. 2, в сентябре — «Алеко» в переложении для пения с аккомпанементом фортепиано, романсы «Утро» и «О нет, молю, не уходи» из ор. 4. В дополнение к полному клавиру оперы были выпущены отдельные номера оттуда. Введение их в ассортимент, как следует из письма композитора от 15 октября 1892 года, коммерчески оправдало себя: «Гутхейль мне передает, что моя опера идет очень хорошо в продаже в особенности в Киеве (как, почему и зачем, не понимаю!), где очень заинтересовались этим замечательным произведением. Покупают больше всего: рассказ старика, каватину Алеко, романс молодого цыгана. Между прочим, Гутхейль хочет печатать оркестровую партитуру оперы (ручная перепись, которая переводится потом на камни)»<sup>1</sup>.

Публикация партитуры не состоялась, очевидно, в силу нерентабельности подобного рода печатной продукции в целом. Еще одним нереализованным проектом стала Первая симфония ор. 13, купленная в конце сентября 1895 года за 500 рублей, но впоследствии автором отозванная, причем встречного требования возратить уже выплаченный ему гонорар не последовало.

Рахманинов, конечно же, сознавал всю щедрость издателя, будучи осведомлен о действующих тогда расценках: «Гутхейль платил за мои произведения неслыханные по тем временам для России деньги. За каждый романс — двести пятьдесят рублей, в то время как в издательстве Беляева высшей ставкой за романс было сто рублей — без всяких исключений. <...> Я нуждался в большой сумме денег и решил написать двенадцать романсов [ор. 21], которые Гутхейль купил у меня с огромным или притворным удовольствием. Три тысячи рублей, которые он заплатил, понадобились мне на медовый месяц весной 1902 года»<sup>2</sup>.

Тогда же, по случаю десятилетия их сотрудничества, Рахманинов получил от издателя ценный подарок — памятный жетон на цепочке. В центре его лицевой стороны на фоне синей эмали выложена римская цифра X из двадцати трех бриллиантов разного размера, а внизу золотом указаны годы 1892—1902 на фоне белой эмали; всю оборотную сторону занимает надпись золотом на фоне красной эмали: «Глубокоуважаемому Сергею Васильевичу Рахманинову на память от издателя К. Гутхейль». В 1970 году жетон был передан двоюродной сестрой композитора С. А. Сатиной в дар Государственному центральному музею музыкальной культуры в Москве<sup>3</sup>.

Отношения между издателем и композитором сложились на редкость доверительные. В первый же год сотрудничества по предложению Гутхей-

<sup>1</sup> Рахманинов С. В. Литературное наследие. Т. 1: Воспоминания. Статьи. Интервью. Письма. М.: Советский композитор, 1978. С. 203.

<sup>2</sup> Рахманинов С. В. Воспоминания, записанные Оскаром фон Риземаном. С. 91—92.

<sup>3</sup> РНММ (Российский национальный музей музыки). Ф. 18. № 2265.



ля они перешли на «ты», правда Рахманинов продолжал почтительно называть его Карлом Александровичем, очевидно, в силу более чем двадцатилетней разницы в возрасте<sup>1</sup>. Для неотложных контактов на время своего отсутствия в Москве Рахманинов неоднократно указывал адрес Гутхейля<sup>2</sup>, который всегда знал о местонахождении композитора и пересылал ему корреспонденцию.

Мнение Гутхейля учитывалось не только в издательских вопросах. В письме А. А. Брандукову от 31 марта (13 апреля) 1909 года из Дрездена по поводу программ предстоящих симфонических собраний Московского филармонического общества Рахманинов писал: «поговори непременно с Гутхейлем и скажи, что я спрашиваю искреннего совета, можно ли мне играть еще раз мою Симфонию. Не надоел ли я с ней?»<sup>3</sup>

Об их раздоре, по всей видимости, единственном, но довольно серьезном, вскользь упоминает Оскар фон Риземан<sup>4</sup> как о причине обращения композитора к Юргенсону для публикации Шести хоров ор. 15 (1896) и Шести музыкальных моментов ор. 16 (1897). Однако в письме от 26 октября 1898 го-

<sup>1</sup> Воспоминания о Рахманинове. С. 260.

<sup>2</sup> Рахманинов С. В. Литературное наследие. Т. 1. С. 276, 282—283, 357, 394—395, 400—401.

<sup>3</sup> Там же. С. 47.

<sup>4</sup> Рахманинов С. В. Воспоминания, записанные Оскаром фон Риземаном. С. 88.

да Рахманинов снова указывает адрес Гутхейля для отправки ему возможной корреспонденции<sup>1</sup>.

Сохранившиеся договоры между ними за период с 1892 по 1913 год (см. таблицу) представляют собой, за исключением трех, заполненные от руки бланки с наклеенной гербовой маркой. Приобретение издателем романа «Письмо К. С. Станиславскому от С. Рахманинова» оформлено на печатном экземпляре нот в виде надписи по правому краю первой страницы: «Право издания на это сочинение передано в полную собственность Карлу Александровичу Гутхейль. С. Рахманинов. 5 января 1909. Москва»<sup>2</sup>. Последние договоры, от 1 сентября 1912 года и 21 сентября 1913 года, составлены на актовой бумаге в машинописном виде с добавлениями (в первом из них также с исправлениями) от руки.

### Договоры С. В. Рахманинова с К. А. Гутхейлем

| Дата и оформление договора           | Объект договора                                                                                                                |
|--------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 18.05.1892 заполненный от руки бланк | Опера «Алеко», Концерт № 1 для фортепиано с оркестром оп. 1, Две пьесы для виолончели и фортепиано оп. 2, шесть романсов оп. 4 |
| 17.12.1892 заполненный от руки бланк | Пьесы-фантазии для фортепиано оп. 3                                                                                            |
| 15.09.1893 заполненный от руки бланк | Фантазия для двух фортепиано оп. 5                                                                                             |
| 21.09.1893 заполненный от руки бланк | Две салонные пьесы для скрипки и фортепиано оп. 6                                                                              |
| 28.10.1893 заполненный от руки бланк | Шесть романсов оп. 8                                                                                                           |
| 16.12.1893 заполненный от руки бланк | Элегическое трио № 2 для фортепиано, скрипки и виолончели оп. 9                                                                |
| 10.01.1894 заполненный от руки бланк | Салонные пьесы для фортепиано оп. 10                                                                                           |
| 02.05.1894 заполненный от руки бланк | Шесть пьес для фортепиано в четыре руки оп. 11                                                                                 |
| 17.02.1895 заполненный от руки бланк | Каприччо на цыганские темы оп. 12                                                                                              |
| 28.09.1895 заполненный от руки бланк | Первая симфония оп. 13                                                                                                         |

<sup>1</sup> Рахманинов С. В. Литературное наследие. Т. 1. С. 282.

<sup>2</sup> РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 337. Л. 22.

**Продолжение таблицы**

|                                                     |                                                                                                                                               |
|-----------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 02.11.1896 заполненный<br>от руки бланк             | Двенадцать романсов ор. 14                                                                                                                    |
| 11.03.1900 заполненный<br>от руки бланк             | Романс «Судьба» ор. 21 № 1                                                                                                                    |
| 28.04.1901 заполненный<br>от руки бланк             | Вторая сюита для двух фортепиано ор. 17, Второй концерт для фортепиано с оркестром ор. 18, «Пантелей-целитель» для смешанного хора a cappella |
| 13.12.1901 заполненный<br>от руки бланк             | Соната для виолончели с фортепиано ор. 19                                                                                                     |
| 24.04.1902 заполненный<br>от руки бланк             | Кантата «Весна» ор. 20, романсы ор. 21 с № 2 по № 12                                                                                          |
| 06.12.1903 заполненный<br>от руки бланк             | Вариации для фортепиано на тему Шопена ор. 22                                                                                                 |
| 10.12.1903 заполненный<br>от руки бланк             | Десять прелюдий для фортепиано ор. 23                                                                                                         |
| 18.03.1904 заполненный<br>от руки бланк             | Опера «Скупой рыцарь» ор. 24                                                                                                                  |
| 18.08.1904 заполненный<br>от руки бланк             | Опера «Франческа да Римини» ор. 25                                                                                                            |
| 25.09.1906 заполненный<br>от руки бланк             | Пятнадцать романсов ор. 26                                                                                                                    |
| 17.09.1907 заполненный<br>от руки бланк             | Вторая симфония ор. 27, Первая соната для фортепиано ор. 28                                                                                   |
| 05.01.1909 надпись на<br>печатном экземпляре<br>нот | Письмо к К. С. Станиславскому от С. Рахманинова                                                                                               |
| 28.05.1909 заполненный<br>от руки бланк             | Симфоническая поэма «Остров мертвых» ор. 29                                                                                                   |
| 25.09.1909 заполненный<br>от руки бланк             | Третий концерт для фортепиано с оркестром ор. 30                                                                                              |
| 15.09.1910 заполненный<br>от руки бланк             | Литургия св. Иоанна Златоуста ор. 31, Тринадцать прелюдий ор. 32                                                                              |
| 01.09.1912 актовая<br>бумага, машинопись            | Четырнадцать романсов ор. 34                                                                                                                  |
| 21.09.1913 актовая<br>бумага, машинопись            | Девять Этюдов-картин ор. 33, поэма «Колокола» ор. 35, Вторая соната для фортепиано ор. 36.                                                    |

Типовой бланк, использованный при заключении двадцати четырех договоров, содержит условия передачи издательского права и удостоверяет факт его продажи Гутхейлю без указания конкретной суммы гонорара, как в ни-

жеследующем документе от 17 февраля 1895 года (вписанные от руки данные выделены курсивом):

Москва *Тысяча восемьсот девяносто пятого* года *Февраля семнадцатого* дня я[,] нижеподписавшийся *потомственный дворянин Сергей Васильевич Рахманинов*[,] сим удостоверяю, что продал издателю потомственному почетному гражданину Карлу Александровичу Гутхейль в вечное и потомственное владение обо-значенное в нижеследующем списке *одно* сочинение, ранее сего никому *мною* не проданное и не уступленное, с тем, что он, Гутхейль, имеет исключительное право издавать оное в свою пользу в России и за границею, по своему усмотрению, в неограниченном числе изданий и экземпляров, в первоначальном виде или в переложениях и на каком ему, Гутхейль, угодно языке. Договоренный гонорар от К. А. Гутхейль получил сполна *Сергей Васильевич Рахманинов*.

### СПИСОК СОЧИНЕНИЙ

*сочинение 12ое*

*Каприччо на цыганские темы*

*С. Рахманинов*<sup>1</sup>

Лишь один из двадцати четырех бланков содержит исправления напечатанных в нем типовых положений. В договоре от 11 марта 1900 года на передачу романа «Судьба» ор. 21 № 1 Рахманинов путем вычеркивания нескольких формулировок ограничил права издателя на это сочинение: «он, Гутхейль, имеет исключительное право издавать оное в свою пользу в России ~~и за границею~~, по своему усмотрению, в неограниченном числе изданий и экземпляров, в первоначальном виде ~~или в переложениях и на каком ему, Гутхейлю, угодно языке.~~»<sup>2</sup>. Однако в конце формуляра имеется приписка от 28 апреля того же года, согласно которой Рахманинов все-таки передает право издания романа за границей, чем частично восстанавливает стандартные параметры сделки.

В последних двух договорах, составленных, как отмечалось, на актовой бумаге в машинописном виде, пункты передачи издательских прав оговорены гораздо детальней и сформулированы по-существу одинаково в обоих документах (ниже приводится вариант из последнего договора от 21 сентября 1913 года):

Переданные мною К. А. Гутхейль права распространяются на все издания, независимо от их количества, а вместе с тем ему принадлежит исключительное право составления и издания всех родов сокращений, извлечений, переложений и переработок вышеозначенных произведений. Сверх того я усту-

<sup>1</sup> РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 337. Л. 9.

<sup>2</sup> РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 337. Л. 12.

паю К. А. Гутхейль следующие правомочия: 1) переуступать вышеозначенные права в целом или частями третьим лицам по своему усмотрению, 2) вносить целесообразные дополнения, сокращения или изменения в тексте заглавного листа и обложки, 3) определять срок выпуска произведения в свет по своему усмотрению, 4) назначать продажные цены и подвергать таковые впоследствии изменениям. Если бы срок авторского права был продлен законом или район охраны был расширен путем международных договоров, то эти продления и расширения авторского права входят в состав настоящей передачи, равно как и всякие другие расширения авторских полномочий. Передав К. А. Гутхейль все мои авторские права в полном их объеме на вышеуказанные произведения, я однако не передаю ему, К. А. Гутхейль, права на переложения на инструменты, воспроизводящие музыкальные произведения механически (граммофоны, фонографы, пианолы и т. п.) вышеуказанных произведений за границей, а лишь в России, причем: вся чистая прибыль от переложений на инструменты, воспроизводящие музыкальные произведения механически (граммофоны, фонографы, пианолы и т. п.), делится между мною, С. В. РАХМАНИНОВЫМ[,] и К. А. ГУТХЕЙЛЬ пополам.<sup>1</sup>

Территориальные ограничения реализации прав на переложения для механического воспроизведения произведений были обусловлены договором Рахманинова с «Товариществом немецких композиторов» (Genossenschaft Deutscher Tonsetzer). Оно осуществляло надзор за соблюдением авторских и издательских прав прежде всего в Германии, где подобного рода аппараты получили широкое распространение.

Наконец, из всех сохранившихся договоров только в этих двух последних прописана конкретная сумма денежного вознаграждения: 7 000 рублей Гутхейль заплатил за Четырнадцать романсов ор. 34 и 9 000 рублей — суммарно за Девять этюдов-картин ор. 33, поэму «Колокола» ор. 35 и Вторую сонату для фортепиано ор. 36.

Политические катаклизмы, накрывшие Россию в годы Первой мировой войны, прервали отлаженную десятилетиями работу издательства. 28 мая 1915 года банды черносотенцев буквально разгромили все принадлежавшие немцам конторы и магазины в центре Москвы — большинство их располагалось на Большой Лубянке, Петровке и Кузнецком мосту. Жертвой этого трагического события стала и фирма «А. Гутхейль»<sup>2</sup>. Предвидя дальнейшее ухудшение ситуации, издатель поспешил продать семейное дело. Сделка на сумму триста тысяч рублей состоялась ровно через два месяца после погрома, 28 июля. Фирма перешла в собственность Кусевицких, Сергея Александровича и его супруги Наталии Константиновны, владевших Российским музыкальным издательством.

<sup>1</sup> РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 337. Л. 28.

<sup>2</sup> РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 317. Л. 2.



В Москве под торговой маркой «А. Гутхейль» в последующие два года еще выходили в свет единичные издания, среди них — фортепианные прелюдии ор. 1 и ор. 10 А. Н. Александрова (1916), Два стихотворения для голоса и фортепиано ор. 9 и «Гадкий утенок» ор. 18 С. С. Прокофьева (1917). Но одного только логотипа прежнего владельца, пусть и хорошо узнаваемого, разумеется, было недостаточно: разнообразие ассортимента и высокие показатели продаж безвозвратно ушли в прошлое. И хотя Российское музыкальное издательство выпустило такие шедевры Рахманинова, как «Всенощное бдение» ор. 37 (1915), романсы ор. 38 (1916) и Этюды-картины ор. 39 (1917), главным издателем его музыки, внесшим неоценимый вклад в ее распространение не только в России, но и за границей, следует признать Карла Гутхейля.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Балакирев М. А. Переписка с нотоиздательством П. Юргенсона. М.: Музгиз, 1958. 417 с.
2. Вольман Б. Л. Русские нотные издания XIX — начала XX века. Л.: Музыка, 1970. 216 с.
3. Воспоминания о Рахманинове / Сост. З. Апетян. Т. 1. М.: Музыка, 1988. 528 с.
4. Гречанинов А. Т. Моя жизнь. New York: Изд. «Нового журнала», [1951]. 153 с.
5. История русской музыки. Т. 10Б: 1890—1917. М.: Музыка, 2004. 1071 с.
6. Каталог музыкальным сочинениям, изданным музыкальным магазином А. Гутхейль. М.: Университетская тип., 1886. 48 с.
7. Каталог русского пения, продающегося в музыкальном магазине А. Б. Гутхейль. М.: Тип. А. И. Мамонтова, 1877. 46 с.
8. Книга адресов жителей Москвы, составлена по официальным сведениям и документам. 1860. Книга лиц неслужащих. М.: Тип. В. Готье, 1860. CVI, 378, L с.
9. Ломтев Д. Г. Первые немецкие музыкальные издатели в России // Проблемы полиграфии и издательского дела. 2009. № 5. С. 92—99.
10. Рахманинов С. В. Воспоминания, записанные Оскаром фон Риземаном. М.: Классика-XXI, 2010. 248 с.
11. Рахманинов С. В. Литературное наследие. Т. 1: Воспоминания. Статьи. Интервью. Письма. М.: Советский композитор, 1978. 648 с.
12. Юргенсон Б. П. Очерк истории нотопечатания. М.: Музыкальный сектор Государственного издательства, 1928. 191 с.
13. Lomtev D. Deutsche in der musikalischen Infrastruktur Russlands. Lage (Westf.): BMV Robert Bura, 2012. 264 S.
14. Lomtev D. Julius Heinrich Zimmermann: Erfolgsgeschichte eines Musikmagnaten. Beeskow: ortus musikverlag, 2023. 121 S.

### Аннотация

На основе малоизвестных печатных и архивно-рукописных источников прослеживается история московского музыкального издательства «А. Гутхейль». В его ассортименте отмечается весомая доля вокальной лирики русских композиторов (А. Л. Гурилева, А. И. Дюбюка, П. П. Булахова и др.), а также русских опер (М. И. Глинки, А. С. Даргомыжского, А. Н. Серова и др.), представленных как полными клавирами, так и отдельными номерами из них. Детали плодотворного сотрудничества К. А. Гутхейля с С. В. Рахманиновым раскрываются благодаря привлечению эпистолярного наследия композитора, печатных экземпляров нот его произведений, а также сохранившихся издательских договоров, охватывающих временные рамки с 1892 по 1913 год. В них особый интерес представляют формулировки передачи имущественных прав на музыкальные произведения.



## Abstract

The history of the *Gutheil* music publishing house in Moscow is researched in the article on the basis of little-known printed sources and archival materials. The focus of the publisher's product range was on Russian romances (Aleksander Gurilyov, Alexandre Dubuque, Pyotr Bulakhov and others) as well as Russian operas (Mikhail Glinka, Aleksander Dargomyzhsky, Aleksander Serov and others), represented both by full piano scores or by fragments. The details of the fruitful collaboration between Carl Gutheil and Sergei Rachmaninoff are revealed through the composer's letters, printed copies of his works and surviving publishing contracts covering the period from 1892 to 1913. The formulations for the transfer of property rights to musical works are of particular interest in these contracts.

- ✓ *Ключевые слова:* музыкальное издательство, издательский договор, гонорар, ассортимент, Гутхейль, Рахманинов.
- ✓ *Keywords:* music publishing house, publishing contract, honorarium, product range, Carl Gutheil, Sergei Rachmaninoff.

**Для цитирования:** Ломтев Д. Г. Карл Гутхейль — издатель сочинений Рахманинова // Временник Зубовского института. 2025. Вып. 3 (50). С. 26—39.

# «Нами только начинается наука о музыке в России»: практика журнального «самиздата» в становлении школы Б. В. Асафьева в РИИИ

УДК  
78.01 + 061.6

**БУКИНА ТАТЬЯНА ВАДИМОВНА**

*Доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры музыкального искусства, Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой; ведущий научный сотрудник, Российский институт истории искусств (Санкт-Петербург, Россия)*

**BUKINA TATIANA V.**

*Doctor in Arts, Associate Professor, Professor at the Department of Music, Vaganova Ballet Academy; Leading Researcher, Russian Institute for the History of the Arts (Saint Petersburg, Russia)*

*E-mail: tbukina2002@mail.ru*

В российском научном поле музыковедение оказалось ровесником, а в определенном смысле и продуктом социальной революции: первые послереволюционные годы совпали со временем его институционального признания и формирования его профиля как исследовательской, а не только лишь учебной дисциплины. Характерно, что дисциплинарное оформление новой отрасли науки проходило в стенах не консерватории, а научно-исследовательских институтов, где в начале 1920-х годов была открыта соответствующая специальность. Исследовательские институты представляли на тот момент новый для России тип научной структуры, который получил широкое распространение после революции и воспринимался как специфически советский способ организации науки<sup>1</sup>. Одна из наиболее ярких научных школ по музыкознанию возникла в те годы в Петрограде в связи с деятельностью разряда истории музыки<sup>2</sup> Российского института истории искусств (далее РИИИ). Основанный в февра-

---

<sup>1</sup> По истории основания научно-исследовательских институтов в России см., в частности: *Бастракова М. С.* Академия наук и создание исследовательских институтов (две записки В. И. Вернадского) // Вопросы истории естествознания, науки и техники. 1999. № 1. С. 157—167; *Кожевников А.* Первая мировая война, Гражданская война и изобретение Большой науки // Власть и наука, ученые и власть: 1880-е — начало 1920-х годов: Материалы Международного научного коллоквиума / Отв. ред. Н. Н. Смирнов. СПб.: Дмитрий Буланин, 2003. С. 87—111; *Graham L. R.* The Formation of Soviet Research Institutes: a Combination of Revolutionary Innovation and International Borrowing // Social Studies of Science. 1975. № 5. P. 303—329.

<sup>2</sup> Заявленная в наименовании разряда специализация на истории музыки была обусловлена общим историческим профилем института. В действительности область исследований сотрудников с самого начала не ограничивалась музыкально-исторической проблематикой. В 1924 году подразделение было официально переименовано в Разряд истории и теории музыки.

ле 1920 года как учебный факультет, он был спустя несколько месяцев (в январе 1921-го) возглавлен молодым и амбициозным музыкальным критиком Борисом Асафьевым<sup>1</sup>; а в сентябре того же 1921 года, приняв вместе со всем институтом научный статус, разряд стал первым в стране исследовательским подразделением со специализацией на музыковедении<sup>2</sup>. Несмотря на относительно недолгий срок существования этой школы (распавшейся, по сути, к концу 1920-х), она оставила заметный след в истории отечественного музыковедения, заложив основы изучения в сразу нескольких его областях и дав путевку в жизнь таким несхожим по интересам ученым, как историки музыки Р. И. Грубер и М. С. Друскин, этномузыковеды Е. В. Гиппиус, З. В. Эвальд, и др.

Своей энергичной деятельностью асафьевский разряд во многом воплощал идеалы авангардной послереволюционной науки, развернув силами полтора десятка специалистов интенсивную исследовательскую работу в области теории, истории и социологии музыки, музыкальной этнографии, эстетики, источниковедения и палеографии, акустики и психологии слухового восприятия. С исторической точки зрения это объединение представляет интерес не только в плане своих достижений (тем более что многие его проекты остались незавершенными), но и как феномен научной школы раннесоветского времени. В частности, обращает на себя внимание интенсивность процессов его формирования, быстрый переход сотрудников от стадии «ученичества» к выдаче научной продукции (невзирая на отсутствие полноценной профессиональной базы у многих из них), их пассионарный настрой и высокая научная продуктивность, широта и неконъюнктурность исследовательских интересов, нетривиальность выдвигаемых гипотез, открытость идеям в смежных дисциплинах, стремление аккумулировать их наиболее актуальные наработки. Молодые работники разряда, большинство из которых на момент его формирования едва перешагнуло двадцатилетний возраст, ставили себе дерзновенную задачу сформировать концепцию и методологию музыкальной науки. В их печатных выступлениях и официальных отчетах нередко звучал пафос первопроходцев, осваивающих целину фактически с нуля. «Наука о музыке как система музыкально-теоретических и исторических знаний еще не существует и может быть создана только по выработке методов музыкально-научного исследования», — декларировалось в 1922 году в объявлении о приеме на учебные курсы при раз-

<sup>1</sup> На тот момент 36-летний Асафьев, помимо многолетней службы в Мариинском театре (в должностях концертмейстера, помощника режиссера и консультанта по репертуару), заявил о себе как многообещающий критик в журналах «Музыка», «Музыкальный современник» и газете «Жизнь искусства», а также имел опыт организации собственного периодического издания «Мелос», просуществовавшего в 1917—1918 годах. Кроме того, он уже делал первые шаги в культурной политике в качестве сотрудника музыкального и театрального отделов Наркомпроса.

<sup>2</sup> Двумя месяцами позже — в ноябре 1921 года — были открыты еще два научно-исследовательских учреждения подобного типа, теперь уже в Москве. Первое из них — Государственный институт музыкальной науки (ГИМН), второе — Российская Академия художественных наук (РАХН), имевшая в своем составе и музыкальную секцию.

ряде<sup>1</sup>. Несколькими месяцами ранее секретарь подразделения А. В. Финагин, комментируя его недавнее преобразование в исследовательскую структуру, заявлял: «Да простят мне мои товарищи, если я выскажу такое парадоксальное утверждение: ВУЗ при нашем Разряде — это дело будущего, сначала его надо сделать научным учреждением, а затем перейти к учебным планам, но не обратно... У нас в России, по существу говоря, нет профессоров истории музыки... Нам учиться не у кого. Нами только начинается наука о музыке в России, и от успеха работы нашего Разряда зависит будущее нашей музыкальной науки»<sup>2</sup>.

Может показаться, что подобные заявления содержали изрядную долю юношеского нигилизма и излишне драматизировали реальность: все-таки прецеденты научных трудов по музыкознанию в России на начало 1920-х годов, как известно, уже существовали<sup>3</sup>, как существовала и многолетняя практика преподавания соответствующих предметов в консерватории. И тем не менее в том смысле, который имел в виду Финагин, они вполне правдиво отражали положение вещей: на момент начала своей научной работы разряд действительно оказался в сложной ситуации, не имея перед собой сформированной научной традиции, на которую можно было бы опираться. Начинающие исследователи столкнулись с несформированной структурой своей дисциплины и устаревшей методологией, острым дефицитом качественной литературы на русском языке, огромными лакунами в материале<sup>4</sup>, отсутствием авторитетных настав-

<sup>1</sup> Цит. по: *Крюков А. Н.* Разряд истории музыки Российского института истории искусств // *Из прошлого советской музыкальной культуры* / Сост. и ред. Т. Н. Ливанова. Вып. 3. М.: Советский композитор, 1982. С. 196.

<sup>2</sup> *А. Ф. [Финагин А. В.]*. О задачах нашего Разряда // *Прелюды и Фрагменты. Историко-теоретический журнал Разряда Истории Музыки*. № 6/7 (20 марта 1922 г.) // Кабинет рукописей РИИИ. Ф. 68. Оп. 1. Ед. хр. 6. Л. 12 об.

<sup>3</sup> Современники рассматривали как решающую в этом отношении веху появление в 1909 году трактата С. И. Танеева «Подвижной контрапункт строгого письма»: так, Б. Л. Яворский считал, что это был первый в России труд, «переводящий музыкальное искусство... в область науки» (цит. по: *Плотникова Н. Ю.* Труды С. И. Танеева по теории контрапункта // *Искусство музыки: теория и история*. 2012. № 6. С. 5). Обзор основных отраслей и направлений музыковедческих исследований за этот период предпринят в публикации: *Берченко Р. Э., Акопян Л. О.* Теория и история музыки // *История русской музыки: В 10 т. Т. 10Б: 1890—1917*. М.: Музыка, 2004. С. 457—508.

<sup>4</sup> Это положение весьма красноречиво описывалось в работах современников — С. Н. Булича, Н. Ф. Финдейзена, а также руководителя разряда Б. В. Асафьева. См., в частности, его публикации этого времени: *Глебов И.* Наш долг // *Прошлое русской музыки: Материалы и исследования*. Вып. 1: П. И. Чайковский. Пг.: Огни, 1920. С. 7—14; *Глебов И.* Насущная задача // *Жизнь искусства. Ежедневная газета*. 1920. 25 февр. № 381. С. 1. О публичной лекции Финдейзена на эту тему «Об изучении истории музыки в России и ее первоисточниках» (1919) см.: *Букина Т. В.* Из предыстории музыкально-культурологического знания: исследования бытовой музыки и музыкального быта в дореволюционной России // *Культурология сегодня: актуальные проблемы и направления исследований* (к 35-летию создания кафедры теории и истории культуры РГПУ им. А. И. Герцена): Коллективная монография / Под общей ред. О. А. Янущ. СПб.: Астерион, 2025. С. 74—75.

ников-лидеров. Специалисты, из которых комплектовался штат профессоров факультета, были в основном практиками: композиторами, музыкантами-исполнителями, критиками, библиографами, а также представителями смежных дисциплин — филологии, истории, философии, юриспруденции<sup>1</sup>. Сами же молодые работники в большинстве своем не имели систематического музыкального образования и тоже приходили в музыкознание из иных, преимущественно гуманитарных, специальностей<sup>2</sup>. При этом единственный на тот момент систематический учебный курс по предмету — консерваторская программа по теории композиции — отвергалась ими с порога как материал заведомо чуждый научным задачам: уже в первые месяцы деятельности разряда один из его активистов (предположительно Р. И. Грубер) сообщал, что в подразделении складывается устойчивая «оппозиция консерваторскому преподаванию» и «отрицание прежних направлений в науке о музыке»<sup>3</sup>. Музыковеды многократно подчеркивали, что сам проект построения научной дисциплины, изучающей музыку, мог быть осуществлен только вне стен консерватории, в специальном исследовательском учреждении. В то же время до 1923 года они не имели возможности контактировать и с зарубежными коллегами, как и знакомиться с их последними публикациями, ввиду политической изоляции, в которой оказалась Россия после Октябрьского переворота<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Среди специалистов, избранных профессорами факультета на этапе его основания и пришедших в первые годы, С. К. Булич, И. И. Лапшин, Д. Г. Маггид и В. И. Коваленков уже безусловно состоялись как исследователи в смежных областях (филологии, философии, истории иудаизма и электротехнике соответственно), и музыка была, скорее, факультативной областью их интересов. Первый лектор факультета, С. М. Ляпунов, несмотря на значительный к тому моменту опыт преподавания теоретических дисциплин в консерватории, по своему образованию и основному полю деятельности был композитором и пианистом. В. Г. Каратыгин, А. Н. Римский-Корсаков, А. В. Оссовский и Б. В. Асафьев состоялись преимущественно как критики и лекторы, М. О. Штейнберг — как композитор. А. Н. Преображенский имел уже признанный статус как исследователь-музыковед, однако область его специализации — русская церковная музыка — никак не могла стать ведущим направлением в работе разряда.

<sup>2</sup> Сводную таблицу данных об общем, профессиональном и музыкальном образовании сотрудников разряда см. в работе: *Букина Т. В.* В «оппозиции консерваторскому преподаванию»: формирование профессиональной идентичности отечественной музыкальной науки в РИИИ 1920-х годов // Музыкальный журнал Европейского Севера. 2022. № 4 (32). С. 88–90.

<sup>3</sup> Довольно прелюдий (от соредактора) // Прелюды и Фрагменты. Историко-теоретический журнал Разряда Истории Музыки. № 6/7 (20 марта 1922 г.) // Кабинет рукописей РИИИ. Ф. 68. Оп. 1. Ед. хр. 6. Л. 11 об.

<sup>4</sup> Обмен научной литературой между Россией и европейскими странами возобновился во второй половине 1922 года после подписания Рапальского мирного договора. Непосредственно для этих целей Наркомпрос направил в Берлин специальную Комиссию по заграничным закупкам. Однако у Института истории искусств доступ к новейшей зарубежной литературе по специальности появился лишь в следующем, 1923 году. В одном из отчетов РИИИ упоминается драматический эпизод в конце 1922 года, когда партия закупленных в Германии книг погибла из-за аварии на пароходе, который их доставлял (ЦГАЛИ. Ф. 82. Оп. 1. Д. 134. Л. 10).

В декларациях сотрудников асафьевского разряда во многом узнаваема стратегия продвижения в первые советские годы молодых научных направлений, со свойственным им специфическим «авангардным» стилем мышления, амбициозностью, утопизмом и духом визионерства. Подобного курса в продвижении своих проектов, по наблюдению ряда исследователей, в той или иной мере придерживались Н. Я. Марр, В. М. Бехтерев, В. И. Вернадский и др.<sup>1</sup> Важным контекстом возникновения таких стратегий была ситуация «деинституционализации науки» в послереволюционной России: данным термином Б. Г. Юдин обозначал ряд явлений этого времени, деструктивных для развития «нормальной науки», — разрушение значительной части научной инфраструктуры, распад научных сообществ, эмиграция либо гибель многих авторитетных ученых, острый финансовый дефицит<sup>2</sup>. Организационные аномалии приводили к трансформациям в структуре самого научного знания, расшатыванию дисциплинарных рамок и появлению потенциальных ниш для оформления новых профилей. В подобных условиях конкуренция за место в меняющемся научном поле и за государственное финансирование заставляла многих специалистов избирать экстраординарные линии поведения, подчеркивая «революционную» природу своей деятельности и позиционируя себя как носителей новой научной формации, строящейся в преобразованном обществе. Вероятно, в аналогичном ключе видели свою деятельность и молодые сотрудники музыкального разряда, чем во многом объясняется радикальный тон их выступлений и пафос ниспровержения в отношении достижений прошлого.

Одним из важных параметров принадлежности к новому поколению ученых виделась в раннюю советскую эпоху коллективная форма исследовательского поиска, наиболее оптимальную организационную базу для которой предоставляли научно-исследовательские институты. Как уже сообщалось, данная модель научного учреждения, несмотря на свое происхождение из Германии, осмыслялась на том этапе как специфический для социалистической системы способ научного производства. Она отвечала потребностям государства в скорейшем ликвидации отставания от Запада, позволяя осуществлять совместными силами масштабные и долговременные исследования, и создавала благоприятные условия для формирования научных школ, обеспечивая сотрудничество специалистов разных профилей и преемственность поколений. Одновременно она коррелировала ценностям

<sup>1</sup> См. об этом, в частности: *Сидорчук И. В.* Механизмы адаптации российской университетской гуманитарной науки в условиях социально-политического развития 1920-х годов // Научно-технические ведомости СПбГПУ. Гуманитарные и общественные науки. 2012. № 2. С. 105—109; *Кожевников А.* Первая мировая война, Гражданская война и изобретение Большой науки. С. 99—102.

<sup>2</sup> *Юдин Б. Г.* История советской науки как процесс вторичной институционализации // Философские исследования. 1993. № 3. С. 83—106.

социалистического строя. Исследовательские институты хорошо вписывались в продвигаемый лидером Пролеткульта А. А. Богдановым образ «пролетарской науки», ключевым элементом которого выступали идеалы товарищества в исследовательском процессе: взаимное уважение, демократизм, эгалитаризм, открытость идеям каждого, коллегиальное сотрудничество, дух свободной критической мысли в профессиональном общении<sup>1</sup>. Все эти ценности были, несомненно, значимы в первые годы деятельности асафьевского разряда, молодые работники которого, как правило, охотно приобщались к коллективным формам исследовательского труда. «Нам необходимо найти и осуществить научные методы в истории и теории музыки, — писал А. В. Финагин в 1922 году. — Указать эти методы немногие нам могут — мы сами должны их открыть, пользуясь мимолетными замечаниями наших старших руководителей или всецело сработавшись с талантливым по чутью, по нащупыванию этих методов Б. В. Асафьевым... Хватит ли нашей энергии и наших способностей? В одиночку каждый из нас не выдержит, а сплотившись, помогая друг другу, я думаю, мы добьемся цели»<sup>2</sup>.

В ситуации нарушения планомерной научной преемственности важной формой научного поиска музыковедов РИИИ становился коллективный «мозговой штурм»: эта форма совместной работы практиковалась ими как в устном формате — на проводимых в разряде ученых семинарах, так и в письменном. Практически с самого начала молодые исследователи стремились зафиксировать свои размышления и дискуссии в печатной форме. Между тем вплоть до конца 1923 года, когда РИИИ удалось наладить постоянное сотрудничество с издательством «Academia», институт не мог предоставить своему персоналу возможности регулярных публикаций. Очевидно, в связи с этим в разряде и возник первый проект коллективного «самиздата» — журнала «Прелюды и фрагменты». Журнал выпускался силами молодого поколения специалистов на протяжении двух месяцев — февраля-марта 1922 года. В действительности термин «издание» применим к данному документу лишь условно, поскольку он представлял собой рукописный автограф: его номера выходили на разлинованных тетрадных листах, густо исписанных мелким каллиграфическим почерком, в котором узнаваема рука секретаря разряда А. В. Финагина. В настоящий момент все восемь номеров, успевших выйти за это время, являются собственностью Кабинета рукописей РИИИ<sup>3</sup>. Начиная с апреля того же года

<sup>1</sup> Богданов А. А. Наука и пролетариат // Богданов А. А. О пролетарской культуре. 1904—1924. Л.; М.: Книга, 1924. С. 222—230; Богданов А. А. Философия живого опыта. Материализм, эмпириокритицизм, диалектический материализм, эмпириомонизм, наука будущего. М.: Гос. изд-во, 1920. С. 243—255.

<sup>2</sup> А. Ф. [Финагин А. В.]. О задачах нашего Разряда // Прелюды и Фрагменты. Историко-теоретический журнал Разряда Истории Музыки. № 7 (20 марта 1922 г.) // Кабинет рукописей РИИИ. Ф. 68. Оп. 1. Ед. хр. 6. Л. 12 об.

<sup>3</sup> Кабинет рукописей РИИИ. Ф. 68. Оп. 1. Ед. хр. 6.



«Прелюды и фрагменты» сменил другой, более объемный по листажу журнал — «Соблазны и преодоления». Его выпуски набирались уже на печатной машинке, при этом на обложке первого из них сообщалось о приеме подписки на издание и об уточнении стоимости, — по-видимому, сотрудники планировали распространять его на коммерческих условиях<sup>1</sup>. До конца 1922 года вышло три его номера, экземпляры которых сейчас хранятся в Отделе рукописей Российской национальной библиотеки (РНБ). В последующие годы состоялся только один выпуск: он вышел весной 1924 года и был задуман как памятный подарок Борису Асафьеву к 10-летию юбилею его музыкально-критической деятельности. Титульный лист и оглавление этого выпуска доступны в Центральном государственном архиве литературы и искусства (ЦГАЛИ)<sup>2</sup>, однако текстовая часть, насколько можно судить, не сохранилась.

Итак, если не считать заключительного юбилейного номера, оба журнала, о которых идет речь, выпускались музыкальным разрядом на протяжении года после его преобразования в исследовательскую структуру. Такая интенсивность коллективного творческого процесса, как и совпадение его по времени с этапом становления научной работы в подразделении, дает основание предположить, что подобная практика коллективного «самиздата» выступала не только инструментом исследовательской рефлексии авторов, но и важным катализатором (и в то же время документом) школообразующих процессов, интенсивно шедших в тот момент в асафьевском разряде. И этим обусловлена ценность рассматриваемого материала для изучения истории становления отечественного музыкознания, заставляя увидеть в нем нечто большее, нежели просто сборники студенческих работ.

Обратимся к обзору изданий. Первое из них, «Прелюды и фрагменты», первоначально было задумано как еженедельник, однако с четвертой недели начало выходить сдвоенными номерами дважды в месяц. Несмотря на то что редколлегия настойчиво именовала его «историко-теоретическим журналом», по своему объему (от двух до четырех тетрадных листов с оборотами), по функции, периодичности и содержанию он гораздо более соответствовал

<sup>1</sup> Соблазны и преодоления. Журнал по вопросам общей эстетики и философии музыки. Издание постоянного философско-музыкального семинария при Разряде Истории Музыки РИИИ. Под ред. Р. И. Грубера и А. В. Финагина. 1922. № 1 // Отдел рукописей РНБ. Ф. 1021. Собрание единичных музыкальных поступлений. Оп. 4. Ед. хр. 36. Л. 266.

<sup>2</sup> Соблазны и преодоления. № четвертый и последний, выпущенный 28 марта 1924 г. В ознаменование 10-летия музыкально-критической деятельности И. Глебова. Издание бывшего постоянного философско-музыкального семинария при Разряде Истории Музыки РИИИ // ЦГАЛИ. Ф. 82. Оп. 3. Ед. хр. 6. Л. 3—4 об. Реплика о «бывшем» постоянном семинарии отсылает к организационным изменениям начала 1923 года, когда на основе упоминаемого здесь семинария возник Комитет по музыкознанию; в свою очередь, этот комитет был вскоре преобразован в самостоятельную Секцию музыкознания, музыкальной эстетики, музыкально-художественной феноменологии, психологии музыкального творчества и восприятия и критики. Об этих трансформациях сообщается в документации института (ЦГАЛИ. Ф. 82. Оп. 1. Д. 36. Л. 159).

жанру газеты. Титульный лист информировал читателя, что номера выходят в печать «по понедельникам в 7 часов вечера». Издание имело достаточно стабильную рубрикацию: помимо исследовательских заметок, каждый выпуск содержал вступительную статью «От редакционного трио» и «Памятку музыканта» — календарь памятных дат недели, главным образом годовщин рождения и смерти крупных музыкантов. В нем также был представлен «Календарь современного меломана» — афиша концертов и спектаклей на предстоящую неделю — и, наконец, раздел «Pro domo Sua» (лат. «для своего дома»), где публиковались новости и объявления разряда. Там же можно было ознакомиться с анонсами докладов, запланированных в ближайших заседаниях, и с программами музыкальных «понедельников» — регулярных камерных концертных вечеров, организуемых сотрудниками подразделения.

Таким образом, наряду с созданием площадки для ученых прений, еженедельник стремился держать читателя в курсе текущих дел *alma mater*, так же как и поддерживать его интерес к музыкальной жизни современного Петрограда. Вовлеченности исследователя-музыковеда в современный художественный процесс журнал придавал, несомненно, особенное значение: по планам редколлегии один выпуск в месяц предполагалось целиком уделять деятельности Петроградской филармонии — организации, игравшей ведущую роль в концертной политике города, программами которой, как пояснялось во вступительной заметке, «волей-неволей питаются все, кто любит музыку»<sup>1</sup>. Вместе с тем журнал задумывался и как своеобразная «летопись» достижений своего подразделения. Из него можно почерпнуть сведения об истории закрытых лекций-концертов разряда — «музыкальных понедельников»<sup>2</sup>, а также об ином музыкальном проекте, названном в заметке «Камерным театром музыкальной интерполяции». В рамках этого проекта сотрудники планировали организовать (собственными силами и с привлечением приглашенных артистов) исполнение в камерном переложении редких произведений оперного репертуара, изучением и реконструкцией которых они занимались<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> От редакционного трио // Прелюды и Фрагменты. Историко-теоретический журнал Разряда Истории Музыки. № 4/5 (6 марта 1922 г.) // Кабинет рукописей РИИИ. Ф. 68. Оп. 1. Ед. хр. 6. Л. 8.

<sup>2</sup> А. Ф. [Финагин А. В.]. К истории наших «Понедельников» // Прелюды и Фрагменты. Историко-теоретический журнал Разряда Истории Музыки. № 8 (последний. 27 марта 1922 г.) // Кабинет рукописей РИИИ. Ф. 68. Оп. 1. Ед. хр. 6. Л. 17.

<sup>3</sup> Dis. Камерный театр музыкальной интерполяции // Прелюды и Фрагменты. Историко-теоретический журнал Разряда Истории Музыки. № 6/7 (20 марта 1922 г.) // Кабинет рукописей РИИИ. Ф. 68. Оп. 1. ед. хр. 6. Л. 13. О судьбе этого замысла известно, что полутора годами позже, в конце 1923 года, на его основе возникла Студия реконструкции и пропаганды музыкально-художественных произведений. Силами этой студии в зале института была представлена реконструкция «Пещного действия», а также мелодрамы Е. И. Фомина «Орфей» (см. об этом: Обзор деятельности Разряда Истории Музыки Г.И.И.И. за пять лет его существования // De Musica. Временник Разряда Истории и Теории Музыки. Вып. 1. Л.: Academia, 1925. С. 114).

На страницах журнала нашла место и заметка-манифест «О задачах нашего разряда», где излагалась своеобразная программа его научной миссии<sup>1</sup>. Один из выпусков «Прелюдов» был приурочен к двухлетней годовщине разряда. В нем вниманию читателя предлагалась «историческая справка» — краткий хронограф значимых событий за истекшие два года, а также воспоминания об открытии факультета истории музыки и о его первых шагах, начале лекционной деятельности — в изложении «старейшего» среди молодых работников подразделения, его первого студента А. В. Финагина.

Основной объем большинства номеров, однако, составляли рубрики, публиковавшие исследовательские материалы — собственно «Прелюды» и «Фрагменты», а также «Дискуссии» по поводу прошлых публикаций. В редакционной заметке, открывавшей первый выпуск, пояснялось, что журнал видит своей главной целью «дать возможность младшим научным сотрудникам до окончательной редакции той или иной из своих работ проверить возникшие мысли или тезисы научных построений путем товарищеской критики»<sup>2</sup>. Иными словами, издание осознавало свои задачи вполне в духе стратегии мозгового штурма: сама установка на порождение идей и обмен ими была важнее их концептуальной проработанности. Почти все тексты, выходившие в исследовательских рубриках, отличала краткость и эскизность изложения: масштаб их редко превышал два абзаца. Подобный формат задавался самой редколлегией еженедельника и, безусловно, отражал принципиальную позицию, декларированную в его наименовании. Во вступительной статье особо оговаривалось, что «все присылаемое в журнал помещается в нем *в дискуссионном порядке*, и редакция принимает материал *исключительно в виде неокончательных набросков или фрагментов* (Курсив наш. — Т. Б.)»<sup>3</sup>. Показательно, что даже сам выпуск журнала нередко выглядел как «набросок» или «черновик»: повсюду в рукописи можно видеть исправления карандашом поверх текста, написанного чернилами. В содержании часто встречаются пустующие позиции, а иногда, напротив, анонсированные в нем рубрики в итоге переносятся в другой номер из-за нехватки места. Все это создает впечатление, что заявленная редакцией установка на «эскизность» и текучесть научного дискурса — свойство, присущее скорее устным, нежели письменным и тем более печатным, практикам, — становится программной для общей концепции издания, возводится в ранг его «эстетики».

<sup>1</sup> А. Ф. [Финагин А. В.]. О задачах нашего Разряда // Прелюды и Фрагменты. Историко-теоретический журнал Разряда Истории Музыки. № 7 (20 марта 1922 г.) // Кабинет рукописей РИИИ. Ф. 68. Оп. 1. Ед. хр. 6. Л. 12—12 об.

<sup>2</sup> От редакционного трио // Прелюды и Фрагменты. Историко-теоретический журнал Разряда Истории Музыки. № 1 (6 февраля 1922 г.) // Кабинет рукописей РИИИ. Ф. 68. Оп. 1. Ед. хр. 6. Л. 1.

<sup>3</sup> Там же.

Помимо генерации «мыслей и тезисов», редколлегия активно поощряла их обсуждение и все формы обратной связи. Уже в преамбуле второго номера «редакционное трио» с удовлетворением сообщало, что по выходу предыдущего выпуска в кулуарах института «не раз приходилось слушать словесные диспуты по темам, затронутым авторами», в связи с чем приглашало коллег «не стесняться присылкой любого материала» и активнее вступать в прения на страницах журнала<sup>1</sup>. Характерно, что все публикации были анонимными — они помечались лишь инициалами либо псевдонимами<sup>2</sup>: вероятно, этим редакция стремилась помочь начинающим авторам преодолеть робость в подключении к дискуссии, а также, возможно, давала понять, что акцент переносится с индивидуального авторства на процесс коллективного порождения знания. Что касается тематики письменных выступлений, то ее выбор редакцией не ограничивался: наряду с рассуждениями по узкоспециальным вопросам теории музыки и психологии слухового восприятия («Фрагмент о диссонансе», «О темперации», «Борьба тоник в русской песне», «Попевка или мотив?»), охотно публиковались рефлексии на темы общей философии, эстетики («Теория мировой творческой энергии», «Историзм творчества и восприятия музыки», «О прогрессе в музыке», «Музыка и пластика»). Равное внимание уделялось истории музыки («Вагнеровская идея и действительность», «Двадцатипятилетие смерти Брамса»), отдельную нишу занимали рецензии на концерты.

Анонсы редакции «Прелюдов и фрагментов» достаточно определенно свидетельствуют, что еженедельник задумывался как долговременный проект; несмотря на это, издание довольно скоро исчерпало себя. Выпуск 6/7 открывался статьей соредактора под красноречивым заголовком «Довольно прелюдий», в которой объявлялось, что следующий номер будет последним. Как пояснял автор, журнал выполнил свое предназначение, позволив выделить в рядах молодых научных сотрудников своеобразный идейно-творческий центр, группу авторов-активистов, принимавших деятельное участие в подготовке выпусков. И если у более молодых коллег, которым «пока еще нечего сказать во всеуслышание», возможность общения через «Прелюды» остается невостребованной, то на специалистов, способных и готовых вести научную дискуссию, навязанная форма «фрагментов» накладывает ненужные ограничения. Вследствие этого, сообщалось в заметке, пора «прелюдий»

<sup>1</sup> От редакционного трио // Прелюды и Фрагменты. Историко-теоретический журнал Разряда Истории Музыки. № 2 (13 февраля 1922 г.) // Кабинет рукописей РИИИ. Ф. 68. Оп. 1. Ед. хр. 6. Л. 3.

<sup>2</sup> Фактически все применяемые в журнале псевдонимы имели музыкальное происхождение — они отсылали к музыкальным понятиям, аббревиатурам либо специальной терминологии: «Гармонист», «Двухтональный», «Dis», «Fis», «Allegro», «Largo», «Solo», «Неаполитанская секста» и даже «4/6 от ув. 3/5». Выбор наименований, по-видимому, был достаточно произвольным, и во многих случаях идентифицировать авторство текстов можно скорее по тематике, нежели по самим псевдонимам. Не исключено, что некоторые авторы могли скрываться под несколькими именами.

миновала и должна уступить место «более глубокой деятельности», а для оформления ее результатов требуется иной орган печати<sup>1</sup>.

С проектом такого органа редакция познакомила читателя в следующем, заключительном номере еженедельника. Его наименование — «Соблазны и преодоления» — отсылало к заголовку одноименной статьи Асафьева, опубликованной в 1917 году: под «соблазнами» в работе понимались многочисленные творческие «искушения», своеобразное «сопротивление материала», преодолеваемое композитором на пути реализации его художественного замысла<sup>2</sup>. Новое издание планировалось выпускать уже в формате «полнометражного» журнала, в который принимались развернутые тексты: обычный объем номера составлял порядка 90 машинописных листов. В отличие от «Прелюдов», большинство статей выходило под реальными именами<sup>3</sup>, в плане тематики тоже наблюдались изменения: от бывшей «всеядности» еженедельника редколлегия перешла к спецификации предмета. Издание имело подзаголовок «Журнал по вопросам общей эстетики и философии музыки»<sup>4</sup> и позиционировало себя как печатный орган постоянного философско-музыкального семинария: этот семинарий под руководством Алексея Финагина был запущен всего несколькими неделями ранее, в марте 1922 года, и уже начал выдавать научную продукцию. Есть основания считать, что именно начало работы семинария стало основной причиной закрытия «Прелюдов» и замены их другим журналом. Номер еженедельника, в котором объявлялось об этих новшествах, вышел в печать 20 марта, именно в тот день, в который состоялось первое заседание семинария<sup>5</sup>, — вновь дает о себе знать исключительная динамичность и интенсивность, даже импульсивность, течения научной жизни в разряде. Похоже, практика «товарищеской критики», которую рассчитывала внедрить на

<sup>1</sup> Довольно прелюдий (от соредактора) // Прелюды и Фрагменты. Историко-теоретический журнал Разряда Истории Музыки. № 6/7 (20 марта 1922 г.) // Кабинет рукописей РИИИ. Ф. 68. Оп. 1. Ед. хр. 6. Л. 11–11 об.

<sup>2</sup> Глебов И. Соблазны и преодоления // Мелос. Книги о музыке / Под ред. И. Глебова и П. П. Сувчинского. Кн. 1. Пг.: Синод. тип., 1917. С. 3–27.

<sup>3</sup> Хотя были и исключения. Одно из них — псевдоним «Дм. Крейслер», сопровождавший рецензию на концерт кружка молодых ленинградских композиторов в № 2 журнала. Под этим именем скрывался 17-летний М. С. Друскин (впоследствии он раскрыл инкогнито в своих автобиографических материалах). Другой пример — псевдоним «Борис Зотов», принадлежавший, как известно, А. В. Финагину. Он применялся, в частности, когда в одном номере выходило две статьи этого автора — в этом случае вторая публиковалась под псевдонимом. Публикация Асафьева «Видение мира в духе музыки» (фрагмент статьи о поэзии А. А. Блока) тоже вышла под его обычным псевдонимом «Игорь Глебов».

<sup>4</sup> По первоначальному проекту — «по вопросам философии и психологии музыкального искусства».

<sup>5</sup> Анонс этого заседания см.: Прелюды и Фрагменты. Историко-теоретический журнал Разряда Истории Музыки. № 4/5 (6 марта 1922 г.) // Кабинет рукописей РИИИ. Ф. 68. Оп. 1. Ед. хр. 6. Л. 10 об.

страницах своего журнала редколлегия «Прелюдов», осваивалась в разряде не так энергично, как предполагалась, и с этой функцией лучше справлялся устный семинар. Теперь требовалось зафиксировать идеи и тезисы, выкристаллизовавшиеся в ходе устных прений, в издании нового типа, ближе к жанру альманаха, где публиковались гораздо более масштабные эссе<sup>1</sup>.

В проекте сообщалось, что журнал «ставит своей целью изучение проблем не только чисто музыкальных, но и более общеэстетических, поскольку через них возможно прощупывание и установление связи между музыкой и прочими искусствами».<sup>2</sup> В связи с такой направленностью в каждом номере выделялось место для публикации переводов и рефератов трудов по философии и эстетике, рецензий на недавно вышедшие важные работы в этих областях, в то время как рецензии на концерты с этих пор должны были искать себе место в иных, более регулярных органах массовой печати. Кроме того, новое издание имело выраженную методологическую направленность, причем приоритет отдавался не столько рефлексии уже существующих методов, сколько выработке новых: в аннотации особо оговаривалось, что «центр внимания» журнала «полагается не столько на объекте исследования, сколько на самом „подходе“, способе, процессе работы»<sup>3</sup>.

С другой стороны, акцент на «процессе работы» мог иметь и второе значение: в нем узнаваема прежняя установка разряда на совместный поиск истины. Очевидная преемственность с еженедельником проявлялась в отношении к предоставляемым материалам: опубликованный текст мыслился не как состоявшийся опус, законченный по форме и концепции, а скорее как диалогически ориентированное высказывание, открытое для полемики, пересмотра и дополнения. Характерно, что работы часто публиковались в журнале с пометкой «Продолжение следует» (и обещание не всегда выполнялось)<sup>4</sup> либо

<sup>1</sup> В частности, М. С. Друскин в своих воспоминаниях называл «Соблазны» именно «альманахом», то есть продолжающимся сборником (*Друскин М. С. Исследования. Воспоминания. Л., М.: Советский композитор, 1977. С. 178*). Можно согласиться, что такое наименование более точно соответствовало характеру издания, поскольку, в отличие от «Прелюдов и фрагментов», оно не имело объявленной периодичности.

<sup>2</sup> «Соблазны и преодоления». Журнал по вопросам философии и психологии музыкального искусства. Издание Постоянного философско-музыкального семинария при Разряде Истории Музыки Российского Института Истории Искусств // Прелюды и Фрагменты. Историко-теоретический журнал Разряда Истории Музыки. № 8 (последний. 27 марта 1922 г.) // Кабинет рукописей РИИИ. Ф. 68. Оп. 1. Ед. хр. 6. Л. 18 об.

<sup>3</sup> «Соблазны и преодоления». Журнал по вопросам философии и психологии музыкального искусства. Издание Постоянного философско-музыкального семинария при Разряде Истории Музыки Российского Института Истории Искусств // Кабинет рукописей РИИИ. Ф. 68. Оп. 1. Ед. хр. 6. Л. 18 об.

<sup>4</sup> Так было, например, со статьями С. Л. Гинзбурга «О музыкальном психологизме» (№ 2) и И. Глебова «Видение мира в духе музыки» (№ 3).



выходили в виде серии статей, взаимосвязанных по тематике и как бы выстраивавших одна из другой по принципу сиквелов<sup>1</sup>. А в объявленном в № 1 анонсе следующего выпуска в итоге подтвердилась лишь одна статья из восьми<sup>2</sup>. Подобная «импровизационность» научного дискурса открыто декларировалась редколлегией: как и в предыдущем издании, ее сотрудники призывали авторов не смущаться «сыростью» и «незрелостью» своих материалов и активнее подключаться к обсуждению. «Нам нужна сама „лаборатория“ мысли, пусть неокрепшей, но крепнущей, нам нужны искания и нащупывания, а не укладывание размеренных цветистых фраз в шаблонные формулы. Чем больше робости, колебаний, противоречий в осилении материала, тем лучше!»<sup>3</sup> — прокламировала редакционная статья, открывавшая первый номер журнала.

Одним из эффектов такой политики можно считать повышенную «гипертекстуальность» издания: во многих из опубликованных в нем текстов содержались обильные ссылки на другие публикации журнала, высказывались комментарии в их адрес, порой нелестная критика, подхватывались гипотезы и брошенные неологизмы<sup>4</sup>. Среди коллег-музыковедов наиболее высокий «индекс Хирша» в коллективном научном дискурсе принадлежал, вполне ожидаемо, работам Асафьева, статья которого дала заголовок журналу: помимо многочисленных цитирований его работ и опубликованной в одном из номеров рецензии на «Симфонические этюды», это проявлялось в последовательной адаптации применяемой им терминологии. Материалы «Соблазнов» позволяют наглядно наблюдать, как многие метафоры, неологизмы и идиомы, составляющие характерную принадлежность авторского стиля Асафьева (например, «симфонизм», «интонация», «звучащее вещество» и «звучащая стихия», «музыкальность» и «музыкальное начало», «музыка мира», «органичность», «изживание»), проникали в лексику его студентов, постепенно дорастая до значения терминов. С данной точки зрения журнал довольно красноречиво свидетельствует о высоком авторитете этого ученого в рядах молодых сотрудников и неформальном характере его лидерства в руководимом им подразделении на начало 1920-х годов.

<sup>1</sup> Например, статьи Б. Зотова (А. В. Финагина) «Феноменология художественной идеи» (№ 1) и «Феноменология музыкальной идеи» (№ 2), или «Проблема воплощения» (№ 2) и «Восприятие художественных данностей» Р. И. Грубера (№ 3).

<sup>2</sup> Две статьи, упомянутые в анонсе, вышли позже (в № 3), остальные пять так и не вышли.

<sup>3</sup> Отдел рукописей РНБ. Ф. 1021. Оп. 4. Ед. хр. 36. Л. 178.

<sup>4</sup> Один из характерных подобных примеров — статья Р. И. Грубера «Проблема воплощения» в № 2 журнала, которая выстраивается, по сути, в полемике со статьей «Феноменология художественной идеи» А. В. Финагина, вышедшей в предыдущем номере, ссылается на статью С. Л. Гинзбурга «О музыкальном психологизме» (опубликованную в том же № 2), а также содержит развернутые комментарии в адрес «Симфонических этюдов» И. Глебова. Симптоматично, что при опубликовании работы годом позже в широкой печати — более академичном сборнике «De Musica» (1923), не обладавшем подобным уровнем «гипертекстуальности», — эти ссылки исчезли либо подверглись корректировкам.



Наконец, заслуживает внимания подход к выбору проблематики, освещаемой в статьях «Соблазнов». Уже упоминалось, что журнал избрал своим основным направлением эстетику и философию музыки, а также методологию ее познания; соответственно, теоретическим проблемам на его страницах отдавался явный приоритет перед изучением конкретного музыкального материала или исторических сюжетов. При этом характерно стремление молодых авторов обратиться к наиболее фундаментальным аспектам бытия искусства, и музыки в частности. С бесстрашием неопитов погружаясь в рассмотрение сложнейших проблем эстетики, они пытались пересмотреть самые основы знания о музыке. Сохранившиеся номера журнала дают представление о широте охвата проблематики, обсуждаемой в философско-музыкальном семинарии. На страницах этих — всего лишь трех — выпусков нашли отражение, в частности, следующие вопросы: специфика феномена «художественности»<sup>1</sup>, природа эстетического опыта<sup>2</sup> и «эстетической установки» в рецепции искусства<sup>3</sup>, сущность «музыкального начала», этапы воплощения музыкально-творческого замысла<sup>4</sup>, формы проявления преемственности в искусстве<sup>5</sup>, критерии адекватности эстетического восприятия<sup>6</sup>, предметное содержание художественной критики<sup>7</sup> и др. Редакторы Финагин и Грубер с энтузиазмом поддерживали подобный тренд и вносили в него деятельный вклад своими собственными текстами. «Только таким способом, полным мучительной борьбы с неуловимым в своей текучести материалом; в упорных попытках медленно, шаг за шагом отвоевать, как-то „ухватить“ все большие „куски“, „отрезы“ этого идеального мира становлений и зафиксировать их в человеческом сознании, — только так, повторяем, представляется нам возможным подойти к основным проблемам эстетики, над которыми непрестанно бьется человеческая мысль»<sup>8</sup>, — декларировалось в аннотации к первому номеру.

<sup>1</sup> *Зотов Б.* Феноменология художественной идеи // Отдел рукописей РНБ. Ф. 1021. Оп. 4. Ед. хр. 36. Л. 180—195.

<sup>2</sup> *Финагин А. В.* В защиту эстетики // Отдел рукописей РНБ. Ф. 1021. Оп. 4. Ед. хр. 36. Л. 223—228.

<sup>3</sup> *Грубер Р. И.* Восприятие художественных данностей // Отдел рукописей РНБ. Ф. 1021. Оп. 4. Ед. хр. 36. Л. 56—88.

<sup>4</sup> *Зотов Б.* Феноменология музыкальной идеи // Отдел рукописей РНБ. Ф. 1021. Оп. 4. Ед. хр. 36. Л. 111 об. — 127.

<sup>5</sup> *Друскин М. С.* О преемственности (Глава из истории искусств) // Отдел рукописей РНБ. Ф. 1021. Оп. 4. Ед. хр. 36. Л. 217 об. — 222.

<sup>6</sup> *Грубер Р. И.* Восприятие художественных данностей // Отдел рукописей РНБ. Ф. 1021. Оп. 4. Ед. хр. 36. Л. 56—88.

<sup>7</sup> *Грубер Р. И.* Проблема художественной критики // Отдел рукописей РНБ. Ф. 1021. Оп. 4. Ед. хр. 36. Л. 195 об. — 216 об.

<sup>8</sup> От редакции // Отдел рукописей РНБ. Ф. 1021. Оп. 4. Ед. хр. 36. Л. 178 об. — 179.

В последующие годы лишь относительно небольшая часть работ, размещенных на страницах «Соблазнов», увидела свет в широкой печати<sup>1</sup>. Есть, однако, основания считать, что роль, которую в жизни асафьевского разряда выполняли органы «самиздата» на заре его научной деятельности, этими публикациями отнюдь не исчерпывалась. Согласно Ульриху Гумбрехту, одной из ключевых функций гуманитарных наук является формирование практики «рискованного мышления», ведущего к изобретению альтернативных путей объяснения реальности<sup>2</sup>. Можно предположить, что своеобразной лабораторией подобного «рискованного мышления» становились для разряда истории музыки рукописные журналы: наряду с учебными семинариями, они создавали благоприятный контекст, в котором молодые исследователи поощрялись к постановке принципиальных вопросов и подаче рискованных гипотез, осваивали формы продуктивного научного сотрудничества и конструктивного диалога, формируя инновационное знание в совместной дискуссии.

## АРХИВНЫЕ ИСТОЧНИКИ

1. Отчет о деятельности Российского Института Истории Искусств за 1923 год, читанный в Открытом Заседании Института 15 марта 1924 г. // ЦГАЛИ. Ф. 82. Оп. 1. Ед. хр. 36. Л. 158–162 об.
2. Отчет о научной деятельности Российского института истории искусств за первое полугодие 1923 года // ЦГАЛИ. Ф. 82. Оп. 1. Ед. хр. 134. Л. 6–11.
3. Прелюды и Фрагменты. Историко-теоретический журнал Разряда Истории Музыки // Кабинет рукописей РИИИ. Ф. 68. Оп. 1. Ед. хр. 6.
4. Соблазны и преодоления. Журнал по вопросам общей эстетики и философии музыки. Издание постоянного философско-музыкального семинария при Разряде Истории Музыки РИИИ. Под ред. Р. И. Грубера и А. В. Финагина // Отдел рукописей РНБ. Ф. 1021. Собрание единичных музыкальных поступлений. Оп. 4. Ед. хр. 36.
5. Соблазны и преодоления. № четвертый и последний, выпущенный 28 марта 1924 г. В ознаменование 10-летия музыкально-критической деятельности И. Глебова. Издание бывшего постоянного философско-музыкального семинария при Разряде Истории Музыки РИИИ // ЦГАЛИ. Ф. 82. Оп. 3. Ед. хр. 6. Л. 3–4 об.

## ЛИТЕРАТУРА

1. *Бастракова М. С.* Академия наук и создание исследовательских институтов (две записки В. И. Вернадского) // Вопросы истории естествознания, науки и техники. 1999. № 1. С. 157–167.

<sup>1</sup> С высокой степенью вероятности можно предположить, что не последней причиной тому послужило изменение курса культурной политики в конце 1922 года, в связи с чем концепции и ссылочный аппарат многих работ журнала стремительно «устарели». Более подробно к данным обстоятельствам планируется обратиться в одной из последующих публикаций.

<sup>2</sup> *Гумбрехт Х.-У.* Ледяные объятия «научности», или Почему гуманитарным наукам предпочтительнее быть «Humanities and Arts» // Новое литературное обозрение. 2006. № 81. С. 13–14.

2. Берченко Р. Э., Акопян Л. О. Теория и история музыки // История русской музыки: В 10 т. Т. 10Б: 1890—1917. М.: Музыка, 2004. С. 457—508.
3. Богданов А. А. Наука и пролетариат // Богданов А. А. О пролетарской культуре. 1904—1924. Л.; М.: Книга, 1924. С. 222—230.
4. Богданов А. А. Философия живого опыта. Материализм, эмпириокритицизм, диалектический материализм, эмпириомонизм, наука будущего. М.: Гос. изд-во, 1920. 256 с.
5. Букина Т. В. В «оппозиции консерваторскому преподаванию»: формирование профессиональной идентичности отечественной музыкальной науки в РИИИ 1920-х годов // Музыкальный журнал Европейского Севера. 2022. № 4 (32). С. 63—90.
6. Букина Т. В. Из предыстории музыкально-культурологического знания: исследования бытовой музыки и музыкального быта в дореволюционной России // Культурология сегодня: актуальные проблемы и направления исследований (к 35-летию создания кафедры теории и истории культуры РГПУ им. А. И. Герцена): Коллективная монография / Под общей ред. О. А. Янущ. СПб.: Астерион, 2025. С. 65—84.
7. Глебов И. Насущная задача // Жизнь искусства. Ежедневная газета. 1920. 25 февр. № 381. С. 1.
8. Глебов И. Наш долг // Прошлое русской музыки: Материалы и исследования. Вып. 1: П. И. Чайковский. Пг.: Огни, 1920. С. 7—14.
9. Глебов И. Соблазны и преодоления // Мелос. Книги о музыке / Под ред. И. Глебова и П. П. Сувчинского. Кн. 1. Пг.: Синод. тип., 1917. С. 3—27.
10. Гумбрехт Х.-У. Ледяные объятия «научности», или Почему гуманитарным наукам предпочтительнее быть «Humanities and Arts» // Новое литературное обозрение. 2006. № 81. С. 7—17.
11. Друскин М. С. Исследования. Воспоминания. Л., М.: Советский композитор, 1977. 270 с.
12. Кожевников А. Первая мировая война, Гражданская война и изобретение Большой науки // Власть и наука, ученые и власть: 1880-е — начало 1920-х годов: Материалы Международного научного colloquium / Отв. ред. Н. Н. Смирнов. СПб.: Дмитрий Буланин, 2003. С. 87—111.
13. Крюков А. Н. Разряд истории музыки Российского института истории искусств // Из прошлого советской музыкальной культуры / Сост. и ред. Т. Н. Ливанова. Вып. 3. М.: Советский композитор, 1982. С. 191—230.
14. Обзор деятельности Разряда Истории Музыки Г.И.И.И. за пять лет его существования // De Musica. Временник Разряда Истории и Теории Музыки. Вып. 1. Л.: Academia, 1925. С. 100—116.
15. Плотникова Н. Ю. Труды С. И. Танеева по теории контрапункта // Искусство музыки: теория и история. 2012. № 6. С. 5—39.
16. Сидорчук И. В. Механизмы адаптации российской университетской гуманитарной науки в условиях социально-политического развития 1920-х годов // Научно-технические ведомости СПбГПУ. Гуманитарные и общественные науки. 2012. № 2. С. 105—109.
17. Юдин Б. Г. История советской науки как процесс вторичной институционализации // Философские исследования. 1993. № 3. С. 83—106.
18. Graham L. R. The Formation of Soviet Research Institutes: a Combination of Revolutionary Innovation and International Borrowing // Social Studies of Science. 1975. № 5. P. 303—329.

#### Аннотация

Предметом интереса в статье стали два первых коллективных «издательских» проекта, осуществленные разрядом истории музыки Российского института истории искусств в первый год его научной деятельности, — рукописные журналы «Прелюды и фрагменты» и «Соблазны и преодоления». Предпринятый анализ тематики журналов и их жанрово-стилистических особенностей показал, что подобная практика «самиздата» послужила важным катализатором школообразующих процессов, интенсивно проходивших в тот момент в подразделении.

**Abstract**

The article deals with the two first collective projects carried out by the Music History Department of the Russian Institute for the History of the Arts in Petrograd during the first year of its research work under the leadership of Boris Asafyev; the handwritten journals *Preludes and Fragments* and *Temptations and Overcoming*. Both journals had been issued by the department throughout 1922; currently the first of them is available at the manuscript department of the Russian Institute for the History of the Arts, and the second one at the manuscript department of the National Library of Russia, St. Petersburg. The article undertakes analysis of subject matter of the journals as well as of their genre and stylistic features. The obtained results testify that such a practice of collective *samizdat* became a powerful catalyst for the department's rapidly evolving school-forming process.

- ✓ **Ключевые слова:** советское музыкознание 1920-х годов, Российский институт истории искусств, история советской науки.
- ✓ **Keywords:** Soviet musicology of the 1920s, Russian Institute for the History of the Arts, history of the Soviet science.

**Для цитирования:** Букина Т. В. «Нами только начинается наука о музыке в России»: практика журнального «самиздата» в становлении школы Б. В. Асафьева в РИИИ // Временник Зубовского института. 2025. Вып. 3 (50). С. 40—56.

# К истокам современной органологической науки. Курт Закс — человек, создавший систему (записки-размышления по поводу авторской системы классификации)

**КАРПЕЦ МАКСИМ ИВАНОВИЧ**

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

**KARPETS MAXIM I.**

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

*E-mail: mcarpets@mail.ru*

Для органологии личность Курта Закса (1881—1959) была и остается символом фундаментального основания области инструментоведческого знания, главным образом благодаря классификации музыкальных инструментов, явленной им музыкальной науке. Система, которую он разработал и предложил вместе с Эрихом фон Хорнбостелем (1877—1935) в 1914 году, логична и универсальна. Со времени своего появления в ретроспективе мировой истории музыки эта система стала наиболее авторитетной и основательной из всех существовавших классификаций инструментов за последнее столетие. Однако при этом ее внедрение и распространение в других, смежных областях, к примеру в музейном деле, далеко не так широко распространено, как, к примеру, десятичная классификация книжного фонда Мелвилла Дьюи в библиотеках<sup>1</sup>, фундаментальный классификационный принцип которого, справедливости ради, как раз и стал механизмом основания систематизации Хорнбостеля—Закса<sup>2</sup>. Основы универсализма системы, находящейся, надо сказать, под сильным влиянием тенденций эволюционного мышления

---

<sup>1</sup> Классификация предназначалась для систематизации расстановки книг в общедоступных американских библиотеках, где до того какие-либо общие принципы расстановки книг отсутствовали. Каждая библиотека использовала свои классификационные системы. Дьюи разработал классификацию в 1873 году, еще будучи студентом колледжа, и в 1876 году опубликовал ее в книге «Классификация и предметный указатель для каталогизации и расположения книг и брошюр в библиотеке». Впоследствии классификация Дьюи послужила основой для разработки *универсальной десятичной классификации (УДК)*.

<sup>2</sup> См.: *Имханицкий М. И.* Нужна ли принципиально новая классификация музыкальных инструментов? // Музыкальная академия. 2021. № 2 (774). С. 168—185.

как в естественных, так и в гуманитарных науках конца XVIII и XIX века, с большой эффективностью послужили концептуальной основой для теории межкультурного сравнительного анализа в целом, и компаративного (сравнительного) музыковедения в частности.

Бесчисленное количество вариантов классификации музыкальных инструментов, усовершенствованных собой предыдущие и параллельные системы, стали органической частью развития истории музыкальной науки. Будучи основанными на разных механизмах систематизации, они все же имеют множество пересечений. От древних восточных, преимущественно китайской, систем деления по качествам материала изготовления: каменные, деревянные, металлические, шелковые и т. д., а также более дифференцированной старой индийской четырехуровневой системы (I в. до н. э.), в которой различались два типа инструментов с определяемой звуковысотностью — струнные и духовые, и два вида ударных — из дерева и металла, а также инструменты с мембраной, через столетия Средневековья, Возрождения и барокко такое разделение, на основе материала и типа звукоизвлечения, в итоге составило каркас системы Виктора Шарля Маййона, бельгийского инструментоведа, ставшей одной из фундаментальных органологических разработок рубежа XIX—XX веков. Маййоном были предложены следующие четыре категории:

- Autophones (самозвучащие): ударные инструменты, изготовленные из звучного материала (например, колокола, трещотки);
- Membranophones (мембранные): ударные инструменты, в которых вибрирует растянутый материал мембраны (кожа);
- Aerophones: духовые инструменты, в которых звук генерируется благодаря вибрирующему столбу воздуха;
- Chordophones: или струнные инструменты.

Таким образом, помимо прочего, основываясь на знаниях акустики своего времени, «Маййоном впервые был применен научный подход к систематизации музыкального инструментария, в результате появилась обоснованная классификационная модель, в которой инструменты разделяли на категории, исходя из единого критерия. Метод, созданный Маййоном, позволил систематизировать музыкальные инструменты различных культур и исторических периодов...»<sup>1</sup>. При этом решающим значением как для Виктора Шарля Маййона, так и для Курта Закса и Эриха фон Хорнбостеля впоследствии, стали исходные факторы формирования начального импульса звуковой вибрации.

<sup>1</sup> Устюгова А. В. Из истории западноевропейских классификаций музыкальных инструментов XVI—XIX веков // Музыкальный журнал Европейского Севера. 2024. № 2 (38). С. 73.

Эти разработки, в сущности, и легли в основу последующих ее коррекций, расширений и создания на их основе универсальной системы классификации Курта Закса и Эриха фон Хорнбостеля.

В дальнейшем, несмотря на продолжавшиеся попытки найти рациональные техники научно обоснованных систематизаций музыкального инструментария, именно данная система получила самое широкое признание, ей пользуются и поныне.

Однако не только лишь созданием классификационной системы зарекомендовал себя в музыкальной науке Закс.

Обладавший беспрецедентной широтой эрудиции в области гуманитарного знания, Закс внес фундаментальный вклад в музыкальную этнографию, вместе с Карлом Штумпфом, Эрихом фон Хорнбостелем, став основоположником так называемого сравнительного музыкознания — области этномузыковедения, изучающей этническую музыкальную традицию различных стран мира. На протяжении всей своей академической карьеры он активно способствовал созданию междисциплинарных связей, объединяющих музыку с системой смежных искусств. В ходе написания одного из своих основных трудов, «История музыкальных инструментов», Закс полностью погрузился в исследования музыки незападной культурной традиции, став, по существу, пионером этномузыковедения, так же как и в органологии, значение его личности продолжает удерживать свои позиции как одного из основателей этномузыкологии. Он был одним из немногих музыковедов, которые стремились уйти от «европоцентристской» ориентации истории музыки<sup>1</sup>, что сегодня во многом составляет мейнстрим музыкально-исторической мысли.

Вовсе не пытаясь дать какое-либо изложение особого понимания Заксом роли музыки и других искусств в контексте мировых культур, а также не указывая на его многочисленные общепризнанные публикации, хотелось бы, однако, подчеркнуть еще один аспект его достижений, оставляемый во многом без внимания. Его наследие, безусловно являясь непреходящим источником для органологов, этномузыковедов и хореологов, также во многом предшествовало развитию современного статуса музыкальной музеологии<sup>2</sup>.

При этом, возвращаясь к системе, мог бы фигурировать правомерный вопрос: а для кого все же Хорнбостель и Закс разрабатывали свою классификацию? Была ли она предназначена только лишь для музыкантов, то есть для тех, кто и так может распознать природу большинства инструментов с первого взгляда? Или все же она была предназначена для тех, кто отвечает за

<sup>1</sup> См.: *Мацевский И. В.* Курт Закс и отечественное инструментоведение // Вопросы инструментоведения. Исследовательская серия. Вып. 7 / Отв. ред. И. В. Мацевский. СПб.: РИИИ, 2022, С. 10–20.

<sup>2</sup> Об этом подробно написано в статье Флоранс Жетро: *Gétreau F.* Curt Sachs as a theorist for music museology. URL: <https://shs.hal.science/halshs-00441158> (дата обращения: 18.11.2024).



инвентаризацию поступающих в музей или частную коллекцию, в ряду смешанных предметов, музыкальных инструментов? То есть для тех организаций, где нет инструментоведа-музыканта в штате, дабы помочь разобраться, что это за инструменты, для тех, у кого нет знаний, чтобы правильно каталогизировать их в реестре музея или маркировать их для публичного показа?

Столкнувшись с очень прагматичной проблемой сортировки и организации своих коллекций, кураторы нуждались в справочной структуре. Согласно идеалу позитивизма того времени, такая справочная структура должна была быть логичной, систематической и применяться ко всем инструментам, имеющимся или приобретаемым учреждением, — отсюда и направленность системы Закса быть применимой к инструментам «всех наций и всех времен». Для достижения этой цели классификация, будучи необычайно изобретательным способом расположения музыкальных инструментов в одном из многих возможных логических порядков, была построена на основе системы абстрактных аналогий: инструменты были ассимилированы, подобно живым организмам, и классифицированы аналогичным образом, в соответствии с теориями и знаниями того времени. В то же время важнейшим принципом организации выступала система множественности критериев вместо одного лишь морфологического<sup>1</sup>. Действительно, музыкальный инструмент, понимаемый здесь как искусственный интерфейс, используемый людьми для создания звуков в музыкальном контексте, представляет собой нечто гораздо большее, чем объект с определенными морфологическими характеристиками. Это прежде всего звучащее устройство, на котором играют, применяя определенную технику, которое используется в определенных социальных контекстах и музыкальных системах и наделено символическими, эстетическими и жестикулятивными ценностями-функциями. Таким образом, учет критериев, выходящих за рамки морфологии, по существу, является необходимым. В базах данных, использующих систему Хорнбостеля—Закса, код инструмента является одним из многих фрагментов информации, используемых для идентификации. Вместе с тем исторические данные, географическая область, местное название иногда являются такими же важными (если не более важными) признаками. Однако множественность критериев необходима, но недостаточна.

Преимущество системы заключалось в четкой компоновке характеристик, важных при организации музыкальных инструментов в хранилищах и в базах данных музеев и частных коллекций. При этом в ее базовой структуре не дается оценки самих объектов. Таким образом, система представляет собою баланс между объективностью и субъективностью в базовой классификации музыкальных инструментов.

<sup>1</sup> См.: *Мацевский И. В.* Рецензия на статью Михаила Имханицкого «Нужна ли принципиально новая классификация музыкальных инструментов?» // Музыкальная академия. 2021. № 2. С. 186—189.

Вообще, история создания классификаций каких-либо элементов музыкальной практики, к примеру ее инструментария, как в нашем случае, — это история постоянных проб и ошибок, гипотез и предположений. Эстетическое кредо их создателей, как правило, основано на интерпретации исторических фактов, и каждый последующий этап освоения новой, вновь открываемой фактологии влечет за собой новые интерпретационные сюжеты, а то и целые системы реинтерпретаций. Последнее, в свою очередь, рождает множество проблем. Одна из них, быть может, наиболее фундаментальная, могла бы быть описана нами, в продолжение указанной ранее практики абстрактных аналогий с живыми организмами, метафорическим выражением: «не видеть леса за деревьями». При этом сама многоуровневая сложносоставность системы классификации требует, чтобы исследователь принимал во внимание как «деревья», так и «лес». Интеллектуальная привлекательность систематики Хорнбостеля—Закса во многом заключается в том, что она позволяет нам выполнять эту когнитивную операцию, не рискуя исключить из внимания ни одну из необходимых модальностей ее природы: ни аналитическую, ни синтетическую. Другими словами, важно увидеть целое и постичь, в его непреложной совокупной важности, феномен абстракции, который определяет «лес» как реальность, которая не менее важна и принципиальна, нежели разрозненные единицы «деревьев», его составляющие. Это означает способность видеть согласованность отдельных элементов, создающих обобщенную абстракцию целого, то есть каждое из «деревьев» в специфике их формальных и неформальных различий, отделяющих и различающих одни объекты от других, являющих их особенность и специфику: то есть «листья», «стебли», «корни» каждого вида «деревьев». И каждая разновидность, в свою очередь, существенна и неотделима от совокупности, где ее вклад как в абстрактную модель, так и в конкретную практическую реализацию «леса» очерчивает себя в полной мере. Чтобы сделать эту метафорическую аргументацию более ясной, необходимо, очевидно, заменить слово «дерево» термином «инструмент». Понятие же «лес» трудно заменить чем-либо, ибо терминология, обычно используемая в различных языках с целью обозначить каким-либо синтетическим, унитарным образом как органическую совокупность инструментов — недостаточно выработана. При этом использование каких-либо возможных синонимов может быстро модулировать смыслы в кардинально полярные области и направления исследований. Однако для понимания систематики важно иметь в виду также, что природные составляющие обладают собственной сетью эволюционных связей, которая сильно отличается от запутанной сети социокультурного лабиринта созданных человеком сложных объектов, таких как, в нашем случае, музыкальные инструменты, которые более непредсказуемы и произвольны в своих имманентных, внутренних преоб-

разованиях. Из этих преобразований вытекает тесная сеть отношений, которую классификация Закса впервые раскрыла в научных терминах, по крайней мере в отношении морфологии и функциональности устройств звукогенерации. В этой перспективе классификационные обозначения не только обходят препятствие языковых различий при наименовании элементов, но и позволяют иерархически и реляционно формулировать абстрактные уровни всей системы, даже если за ними лежит реальный мир искусственных объектов или технологий, который, в свою очередь, не инспирирован абстракцией порождающих их правил. При этом основным принципом организации системы является тот, согласно которому «целое есть нечто большее, нежели сумма его частей». Последний принцип очень органичен в своей природе для актуальных представлений рассматриваемого исторического периода, ибо это видение, основанное на взаимодействии отдельных элементов и целого, абстрактного и конкретного, было детально теоретически обосновано школой гештальтпсихологии. Это важная традиция осмысления реальности, которая во многом помогла развитию научной методологии в современных гуманитарных науках, одна из немногих, которая не только сопротивлялась течению времени, но и предложила своеобразный мост в культурных трансформациях при переходе от модернизма к постмодернизму. Гештальтпсихология выдвигает систему связей между «фигурой» и «фоном», оценку восприятия их как единого процесса, общего и структурированного, но также восприимчивого к внутренним модуляциям, основанным на положении элементов, которые конкурируют за то, чтобы составить целое, и приобретают смысл лишь исходя из общего восприятия совокупности. Таким образом, в определенном смысле систематика Закса<sup>1</sup> явилась мощным инструментом упорядочивания хаоса. В действительности огромный мир объектов, сконструированных человечеством для создания звука, представляет собой некий образ, который, в свою очередь, призван сформировать стройный культурный порядок по сравнению с беспорядком материальной жизни, в котором проявляется опыт бытия в ситуации «объективной реальности». Изобретение музыкальных инструментов, по существу, является непрерывным процессом трансформации интеллектуальной потенции в определенный метод через выстраивание и взращивание системы культуры. Это не дедуктивный, рационально управляемый процесс спуска от «общего» к «частному» или от «абстрактного» к «конкретному», но сам по себе результат сложных модальностей культурного развития и достиже-

<sup>1</sup> Хорнбостель Э., Закс К. Систематика музыкальных инструментов / Пер. с нем. И. З. Алендера // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка: В 2 ч. Ч. 1 / Ред.-сост. И. В. Мациевский. М.: Советский композитор, 1987. С. 229–261; *Hornbostel E. M. von, Sachs K. Systematik der Musikinstrumente // Zeitschrift für Ethnologie. 1914. XLVI. 553 S.*

ний просветительского опыта. Это сам по себе фундаментальный способ уменьшить «хаос». В этом, однако, и проявляется первичная роль культуры — «управлять» сложностью «объективной реальности». По этой причине очевидно, что классификация инструментов являет собой важнейшую составляющую музыкальной культуры — ее материальную экспозицию. При этом последняя не является редуцированной, прагматичной сухой схемой, чем-то, что противопоставляет жизненную витальность живого мира звуков холодной и отстраненной его экспликации.

Каким же образом система Хорнбостеля—Закса реализует условия, при которых объект не лишается своей когнитивной функции, отделяя его от многочисленных вероятностных связей с живым миром «объективной реальности»?

Как с помощью нее возможно намекать на вещи, которые в прямом смысле находятся за пределами ее компетенции?

Во-первых, все это происходит в силу своей мощной потенциальной способности создавать универсалии, не навязывая иерархий оценок, а скорее за счет сохранения эгалитарности позиции аналитического рассмотрения объектов.

Во-вторых, из-за принципа, лежащего в основе самой классификации: идентификации действия, которое генерирует звуки в каждом звуковом устройстве. Закс выходит за рамки простого качественного накопления терминологии и заставляет осмысливать и понимать, при всех своих различиях, конкретные случаи, в которых этот принцип проявляется. Иными словами, центральная идея самой систематики Хорнбостеля—Закса связывает ее с реальными явлениями.

Последние, в свою очередь, усиливаются концептуальной энергией генеративного механизма дедуктивного аппарата, беспрецедентной широтой эрудиции исследователя, использующего системы абстракций и основательность логики. Основной механизм аппарата классификации, сфокусированный на исходных принципах, с помощью которых звук генерируется посредством конкретной материальной формы объектов, то есть — морфологии, и определяемый основными способами их воспроизведения, то есть — техниками игры, предлагается в соответствии с общей научной методологической концепцией как системой интерпретации, что также позволяет впоследствии вводить новые/иные данные с целью корректур существующих позиций, а также дополнения, расширения системы.

Систематизация рассматривает музыкальный инструмент как центральный аспект сложных культурных отношений, принимая во внимание тесные взаимосвязи между его морфологическими, функциональными описаниями и связью с основными выражениями движений тела. Действенная техника подобного подхода реализована дедуктивными формами проницательных авторских интерпретаций системы соответствующих фунда-

ментальных звукопоэтических жестов, а также скрупулезным подходом в рассмотрении форм, применяемых к материальному ресурсу как к особому творческому полю. Последнее, в свою очередь, порождает следующий уровень творческого осмысления, являющегося уровнем функциональности, реализуемой соответствующим инструментарием, а именно в ресурсе нематериальной культуры: то есть в звуке, музыке, создаваемой с их помощью. Если музыку в некотором смысле можно определить как организованный человеком звук, то подавляющая часть подобной организованной звучащей «материи», созданной человечеством, существует посредством инструментального компонента. Организация — это и ментальный процесс, а также прагматическое действие; и обе эти составляющие должны отслеживаться путем трактования каждого инструмента в соответствии с исходным принципом его изобретения и конкретными формами, которые он впоследствии принимает. Это то, что система предлагает в качестве интерпретационного аппарата.

Учитывая вышесказанное, можно утверждать со всей определенностью, что система Хорнбостеля—Закса по-прежнему актуальна и действенна в силу своей способности включать все музыкальные инструменты и звуковые устройства в более или менее эгалитарной перспективе. Она также важна в силу своей беспрецедентной роли в истории науки, в частности этномузыкологии. Написание истории последней, собственно, как и тщательная оценка классификации Хорнбостеля—Закса в связи со знаниями о системах классификаций других музыкальных культур, а также включение их в актуальные базы данных — безусловно, станет задачей будущих исследований.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Имханицкий М. И. Нужна ли принципиально новая классификация музыкальных инструментов? // Музыкальная академия. 2021. № 2 (774). С. 168—185.
2. Мациевский И. В. Курт Закс и отечественное инструментоведение // Вопросы инструментоведения. Исследовательская серия. Вып. 7 / Отв. ред. И. В. Мациевский. СПб.: РИИИ, 2022, С. 10—20.
3. Мациевский И. В. Рецензия на статью Михаила Имханицкого «Нужна ли принципиально новая классификация музыкальных инструментов?» // Музыкальная академия. 2021. № 2. С. 186—189.
4. Устюгова А. В. Из истории западноевропейских классификаций музыкальных инструментов XVI—XIX веков // Музыкальный журнал Европейского Севера. 2024. № 2 (38). С. 59—74.
5. Хорнбостель Э., Закс К. Систематика музыкальных инструментов / Пер. с нем. И. З. Аллендера // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка: В 2 ч. Ч. 1 / Ред.-сост. И. В. Мациевский. М.: Советский композитор, 1987. С. 229—261.
6. Gétreau F. Curt Sachs as a theorist for music museology. URL: <https://shs.hal.science/halshs-00441158> (дата обращения: 18.11.2024).
7. Hornbostel E. M. von, Sachs K. Systematik der Musikinstrumente // Zeitschrift für Ethnologie. 1914. XLVI. 553 S.

# Аннотация

Для органологии личность Курта Закса (1881—1959) была и остается символом фундаментального основания области инструментоведческого знания, главным образом благодаря классификации музыкальных инструментов, явленной им музыкальной науке. Система, которую он разработал и предложил вместе с Эрихом фон Хорнбостелем в 1914 году, логична и универсальна. При этом важнейшим принципом организации выступала система множественности критериев вместо одного лишь морфологического. Систематизация рассматривает музыкальный инструмент как центральный аспект сложных культурных отношений, принимая во внимание тесные взаимосвязи между его морфологическими, функциональными описаниями и связью с основными выражениями движений тела. Можно утверждать со всей определенностью, что система Хорнбостеля—Закса по-прежнему актуальна и действенна в силу своей способности включать все музыкальные инструменты и звуковые устройства в более или менее эгалитарной перспективе. Однако тщательная оценка классификации Хорнбостеля—Закса в связи со знаниями о системах классификаций других музыкальных культур, а также включение их в актуальные базы данных — безусловно, станет задачей будущих исследований.

# Abstract

For organology, the figure of Curt Sachs (1881—1959) has always been a symbol of the fundamental basis for a knowledge, mainly due to the classification of musical instruments he introduced to music science. The system that he developed and suggested together with Erich von Hornbostel in 1914 is logical and universal. Therewith, the most important principle of organization was a system of multiple criteria rather than a morphological one. The classification considers the musical instrument as a central aspect of complex cultural relations, taking into account the close interrelations between its morphological, functional descriptions and the connection with the fundamental expressions of body movements. It can be stated certainly that the Hornbostel-Sachs system is still relevant and effective due to its ability to encompass all musical instruments and sound-producing devices in a broadly egalitarian perspective. However a thorough evaluation of the Hornbostel-Sachs classification in relation to knowledge of classification systems of other musical cultures, as well as their inclusion in relevant databases, will certainly be a task for future research.

- ✓ *Ключевые слова:* Курт Закс, органология, классификация, систематика, история музыки, музыкальный инструмент, компаративное музыковедение, музеология.
- ✓ *Keywords:* Curt Sachs, organology, classification, systematics, history of music, musical instrument, comparative musicology, museology.

**Для цитирования:** Карпец М. И. К истокам современной органологической науки. Курт Закс — человек, создавший систему (записки-размышления по поводу авторской системы классификации) // Временник Зубовского института. 2025. Вып. 3 (50). С. 57—65.

# Проблемы современной реконструкции традиционных церковных звонов на исторических колокольнях и звонницах

УДК  
673.5 + 781.91

**НИКАНОРОВ АЛЕКСАНДР БОРИСОВИЧ**

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

**NIKANOROV ALEXANDER B.**

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

*E-mail: nikanorov04@mail.ru*

В настоящее время в практике возрождения православной колокольной культуры в России, как мы уже неоднократно писали<sup>1</sup>, сложились две основные тенденции. Первая из них заключается в воссоздании колокольных звонов путем механического налаживания «акустико-технической системы» колоколен по принципу якобы универсального «звукоинструмента» так называемой «русской звонницы»<sup>2</sup>. При этом локальная специфика, определяемая морфологией колоколонесящих сооружений, полностью игнорируется. В различных регионах внедряют стандартные формы развески колокольных подборов, — таким образом, принципы колокольного исполнительства остаются далеки от своих местных исторически сложившихся образцов. К сожалению, такой путь избирают большинство лиц, занимающихся, причем достаточно успешно, доставкой, развеской и наладкой (настройкой) колокольных подборов как на вновь выстроенных колокольнях, так и на исторических подколокольных сооружениях, частично или полностью переданных Русской православной церкви.

Вторая тенденция заключается в попытке восстановления реалий колокольной культуры с учетом исторических факторов, региональной, а также,

---

<sup>1</sup> Никаноров А. Б. Подколокольные сооружения Псково-Новгородской земли как инструментоведческий феномен // Зеленый зал: Альманах / Сост. Ю. А. Смирнов-Несвицкий. СПб.: РИИИ, 2008. С. 141—149; Никаноров А. Б. Колокольные звоны над Россией // Судьбы русской духовной традиции в отечественной литературе и искусстве XX — начала XXI века: В 3 т. Т. 3, ч. 2: 1992—2017 / Сост. А. Л. Казин. СПб.: Петрополис, 2018. С. 250—258.

<sup>2</sup> Терминология, предложенная в публикациях новосибирского исследователя С. Г. Тосина. Ссылки на его работы и критику его позиции см.: Никаноров А. Б. Звонница и колокольня как различные типы традиционного инструментария Псково-Новгородской земли // Климент Васильевич Квитка и актуальные проблемы этномузыкологии / Ред.-сост. Е. В. Битеркова; науч. ред. Н. Н. Гилярова. М.: Московская консерватория, 2009. С. 270—278.



если есть необходимость, этноконфессиональной специфики. Такой путь требует значительно больше времени на поиски, тщательное изучение и осмысление фактов и материалов. Он, как любой научно-исторический подход, не может давать немедленных, а тем более коммерческих результатов, на которые обычно рассчитывают как современные колоколотейщики, так и наладчики-посредники, именующие себя, не всегда заслуженно, мастерами.

По нашему глубокому убеждению, целенаправленное выявление, осмысление и усвоение музыкально-исторического наследия, которым отличались и славились отдельные регионы нашего отечества, желание уяснить их своеобразие — не только дань прошлому, но насущная и актуальнейшая задача современности. Реконструкция реалий колокольной культуры может и должна стать научно обоснованной. Достоверность ее возрождения, а не шаблонная стандартизация, осуществима лишь с учетом локального инструментализма, который раньше определял и сейчас должен определять исполнительскую специфику того или иного региона. Именно в этом заключается, на наш взгляд, подлинное восстановление колокольной культуры как многовекового *наследия*. Наша позиция является своего рода заочной полемикой с апологетами возрождения колокольных звонов «с нуля» (будто бы раньше ничего не существовало), утверждающих, что сейчас допустимо «озвучить» все колокольни при храмах и монастырях, не вдаваясь в их кампанологическое прошлое. Они, как правило, отрицают и даже замалчивают необходимость и возможность искать факты и документальные материалы, частично сохранившие опыт предшествующих поколений звонарей. Типичным аргументом в этом споре является утверждение, будто бы ничего не сохранилось, все безвозвратно утрачено, создавать и колокольные наборы, и их развеску, и тем более систему управления ими следует заново. Мы же утверждаем, что, несмотря на огромные потери, возможна и необходима научная реконструкция колокольной культуры, опирающаяся не на одну интуицию упомянутых мастеров, но и на компетентно интерпретируемые данные разнообразных исторических источников.

На основе многолетних натурных исследований, проводимых в сочетании с архивно-библиографическими изысканиями о памятниках колокольной культуры<sup>1</sup>, в нашей работе сложилась методика создания рекомендаций к проектам исторически достоверного возрождения традиционных колокольных звонов. Для ее осуществления требуется максимально полное выявление исторических, археографических и музыкально-этнографических данных, соотнесенных с инструментальной спецификой сохранившихся архи-

<sup>1</sup> Эти работы прежде всего касались архитектурно-музыкальных комплексов (колоколов, колоколен и звонниц) XVI — начала XX века, находившихся в Пскове и Псковской губернии, Великом Новгороде, Санкт-Петербурге и Санкт-Петербургской губернии, Тверской губернии, отчасти в Москве и ближнем Подмосковье.

тектурно-музыкальных комплексов (подколокольных сооружений) того или иного региона. С использованием данной методики были написаны историко-кампанологические справки и рекомендации к возрождению ряда колокольных подборов и звонов на колокольных и звонницах Новгородского Юрьево монастыря, Софии Новгородской, Новоторжского Борисоглебского монастыря<sup>1</sup>, а также комплекса колоколен при церквях окрестностей города Сестрорецка (Ленинградская область) и др. Алгоритм изучения историко-кампанологического материала в целях научной реконструкции той или иной колокольной традиции включает несколько блоков.

1. *Натурные исследования* колоколонесущего сооружения на предмет поиска сохранившихся свидетельств как об отдельных висевших на нем колоколах, так и о принципах их размещения, системе управления ими во время звона.

Натурные исследования дают возможность судить о конфигурации и вместимости архитектурного сооружения: его размеры, количество проемов (звонов), особенности и сохранность колокольных балок и многое другое. По отдельным, порой еле заметным деталям, например остаткам элементов старой подвески (хомуты, гвозди, повреждения кладки, выщерблины на балках), иногда можно объективно судить о наличии в прошлом на колокольне или звоннице тех или иных колоколов, системе их фиксации, способах регулировки всей акустико-технической системы звона. Типичные и индивидуальные особенности подколокольного сооружения (например, объединение в нем принципов устройства нескольких архитектурных типов) подсказывают, что могли использоваться разные системы и в технике звона. Параметры, задаваемые архитектурной формой, такие как ярусность, количество пролетов, их величина, местоположение, всегда влияют на принципы озвучивания архитектурного и природного ландшафтов. Понимание и учет при развеске потенциальных возможностей подколокольного сооружения, степень допустимой их реализации подсказывает характер осуществления весовой нагрузки и вибрации на колокольне или звоннице.

2. *Архивно-библиографические изыскания* текстовых данных и изобразительных материалов об изучаемом наборе колоколов.

Тщательное освоение письменных источников, отложившихся в архивном фонде храма или монастыря, в консисторских или синодальных собраниях, позволяет выявить инвентарные описи имущества и первичные финансовые документы (договора, расписки, акты о предстоящей и сделанной работе), а затем по ним проследить эволюцию набора за определенный исторический период. По нашему мнению, наиболее важными и ценными для реконструкции традиционных колокольных наборов являются материалы

---

<sup>1</sup> В 1990-х годах работа проводилась по инициативе и в соавторстве с кампанологом Сергеем Алексеевичем Старостенковым (1947–2021).

конца XVIII — начала XX века. Вопреки сложившемуся мнению, именно в них встречаются данные, которые позволяют производить объективную реконструкцию на период, предшествующий всеобщему разорению и утратам. Степень подробности, присущая этому хронологическому периоду, как правило, довольно высокая, чего, за редким исключением, нельзя сказать про материалы более отдаленных столетий. К тому же тексты периода XVI—XVIII веков сохранились, к сожалению, далеко не всегда достаточно полно. Степень целостности кампанологических источников и, что немаловажно, степень их подробности в XIX веке, даже несмотря на все случайности и объективные потери, несравненно выше. Благодаря относительно поздним документам возникает возможность установить или уточнить ряд кампанологических событий более ранних периодов.

Следует заметить, что существуют и неоднократно были уже задействованы, как нами, так и другими исследователями, целые комплексы кампанологических источников, которые собирались и концентрировались в ряде архивохранилищ и отдельных их фондах<sup>1</sup>. В местных архивохранилищах это, прежде всего, консисторские архивы. В федеральных — фонды канцелярии Святейшего синода, Обер-прокурора Синода, Хозяйственного управления Синода, Рукописи Синода (РГИА. Ф. 796, 797, 799, 834), а также ряд учреждений, которые занимались фиксацией церковного имущества во второй половине XVIII века, например так называемые «офицерские описи» (РГАДА. Ф. 280. Оп. 3), Монастырский приказ (РГАДА. Ф. 237), некоторые собрания, в которых концентрировалась информация по истории храмов и монастырей, и др. В первые десятилетия XX века (1920—1930-е годы) средоточения архивных описаний колокольных наборов и изредка отдельных колоколов, как ни странно, становятся фонды учреждений, контролирующих и надзирающих за деятельностью церквей. В первую очередь, это так называемые Админотделы (Административные отделы исполкомов городских, областных или местных советов), а также Финансовые отделы (финотелы) при тех же государственных учреждениях. Нередко в их собраниях откладывались учетные документы (описания, ведомости, списки) различных церквей, содержащие, в том числе, сведения и о колоколах. Именно финансовые учреждения вели как инвентаризационные, так и сводные ведомости, а также другие учетно-отчетные документы о наличии колоколов на колокольнях с

<sup>1</sup> См.: Виденева А. Е. Церковные описи как источник изучения колоколов // Массовые источники отечественной истории: Материалы X Всероссийской конференции «Писцовые книги и другие массовые источники XVI—XX вв.: проблемы изучения и издания», посвящ. 90-летию А. Л. Шапиро (Архангельск, 25—26 июня 1998 г.) / Гл. ред. А. А. Куратов. Архангельск: Ин-т экологических проблем Севера УрО РАН; Правда Севера, 1999. С. 29—38; Давыдов А. Н. Описи церковного имущества как источник по истории колоколен, колоколов и звонів в деревнях и уездных городах России (на материалах Русского Севера конца XVIII — начала XX вв.) // Там же. С. 68—88.

целью оценки их денежной стоимости исходя из веса и, крайне редко, их исторической ценности для последующего изъятия, реализации или уничтожения. Такие документы нередко являются своего рода надгробными памятниками как отдельным историческим колоколам, так и целым их наборам. В настоящее время эти и подобные им материалы могут стать не только фактическим доказательством варварского отношения к историческому, художественному и национально-религиозному наследию в определенные исторические периоды, но отчасти послужить в качестве довольно обширной базы для историко-кампанологической реконструкции отечественной колокольной культуры.

3. Выявление данных о специфике *исторически сложившихся звонов локальной традиции* на основании, прежде всего, музыкально-этнографического опроса старожилов, бывших звонарей и пожилых церковнослужителей.

Выявление материалов устной истории — одно из актуальнейших направлений и, часто, бесценный источник информации, из которого в ряде случаев можно получить сведения о колокольной исполнительской практике и системе инструментальной организации подколокольных сооружений, имевшей место в прошлом. Подобными данными, за редчайшим исключением, письменные источники не располагают, такая информация ими фиксировалась крайне редко<sup>1</sup>. В основном же теоретические и тем более практические сведения и навыки передавались контактно-коммуникативным путем внутри членов церковной общины. Планомерные опросы местного населения, в том числе бывших членов церковных причтов и членов их семей и, конечно же, старых звонарей, если их удастся найти, способны дать сведения о местных обычаях звона, их исполнительской технике и могут стать незаменимым источником при научном воссоздании стилистики локальной и региональной колокольной культуры. При этом важно уметь отличать традиционно ориентированных, иногда даже сохраняющих преемственность информантов от некомпетентных «новобранцев», по-новому исполняющих и толкующих колокольные композиции, терминологию либо привносящих системы иных регионов, путающих старые традиции, по сути им неизвестные. (Последнее, за редким исключением, встречается у выпускников современных «колокольных школ», где теперь нередко проходят краткосрочное и даже просто ускоренное обучение многие звонари-неофиты.) При работе с информантами перспективным методом является так называемое *включенное наблюдение*, когда исследователь входит с исполнителем в тесный и продолжительный контакт. Следует также иметь в виду, что человек, который служил штатным звонарем, порой может сообщить сведений значительно меньше, чем внимательный и заинтересованный наблюдатель из околочерковной среды. Нередко ими оказываются звонари-

<sup>1</sup> Из письменных источников исключение составляет, например, звонарский устав Оптиной пустыни, опубликованный нами в нашей монографии: Никаноров А. Б. Колокола и колокольные звоны Псково-Печерского монастыря. СПб.: РИИИ, 2000. С. 126–166.

любители, поднимавшиеся на колокольню лишь изредка, например во время Пасхи<sup>1</sup>. Углубленные опросы желательно проводить по предварительно разработанным вопросам<sup>2</sup>, что позволяет планомерно выявлять сведения, касающиеся техники звона, процесса передачи исполнительских навыков, системы организации колокольных ансамблей и проч. На основании собранных музыкально-этнографических данных можно с некоторой долей вероятности восстановить структуру утраченных наборов колоколов и специфику даже ныне не функционирующих подколокольных сооружений. Владение методами специального опроса в ходе campanологических исследований в ряде случаев помогает выявить уникальные данные, которые могут быть использованы для реконструкции звона той или иной локальной традиции. К ним относятся: принцип организации колокольного исполнительства (сольного либо ансамблевого взаимодействия звонарей, в том числе синхронизация их действий — не столько слуховая, сколько по большей части визуальная или мнемоническая), локальные версии типовых жанров церковных звонов, их интерпретации (перебор/перезвон, трезвон, звон после венчания и т. д.).

4. *Подготовка рекомендаций* для изготовления нового набора, воспроизводящего весовые, а если возможно, то и специфические акустические характеристики прежнего утраченного звона (подбора), если есть данные о музыкальных характеристиках хотя бы отдельных сохранившихся колоколов<sup>3</sup>. Описание принципов размещения набора на колокольне или звоннице, а также наиболее вероятной системы исполнявшихся на нем звонов.

Исходя из сведений о составе набора колоколов (в исключительных случаях — анализа частично сохранившегося набора), документальных источников и морфологии самого подколокольного сооружения, можно установить принцип звонообразования и сделать научно обоснованные рекомендации не только к созданию нового набора, но и системы колокольного исполнительства с учетом локальных традиций и специфики конкретного архитектурно-

<sup>1</sup> См.: Никаноров А. Б. Звонарь как личность и хранитель традиции (опыт археографического и этнографического исследования) // Творческая личность в традиционной культуре: Материалы VIII Международной Школы молодых фольклористов / Ред.-сост. Н. Н. Глазнова. СПб.: РИИИ, 2024. С. 111–118.

<sup>2</sup> См.: Никаноров А. Б. К истории системного описания и изучения памятников отечественной колокольной культуры // Вопросы инструментоведения: Материалы Седьмого международного инструментоведческого конгресса «Благодатовские чтения» (Санкт-Петербург, 22–24 ноября 2010 г.) / Ред.-сост. В. А. Свободов; отв. ред. И. В. Мациевский. СПб.: РИИИ, 2010. Вып. 7. С. 265–273; Никаноров А. Б. Система опроса церковных звонарей как важнейшая составляющая этноинструментоведческого и музыкально-cампанологического исследования // IX конгресс этнографов и антропологов России: Тезисы докладов (Петрозаводск, 4–8 июля 2011 г.) / Редкол.: В. А. Тишков и др. Петрозаводск: Карельский научный центр РАН, 2011. С. 221–222.

<sup>3</sup> Никаноров А. Б., Старостенков С. А. История формирования и музыкальные особенности колокольного набора Новгородского Юрьева монастыря // Музыка колоколов: сборник исследований и материалов / Отв. ред. и сост. А. Б. Никаноров. СПб.: РИИИ, 1999. С. 74–87.

инструментального комплекса. Каждый звонарь, как любой исполнитель, не только осваивает новый колокольный набор (инструмент), приспособливается к нему, «совмещается» с ним, но он обязательно, в меру своих сил, приспособливает к себе и сам колокольный набор. Это проявляется, прежде всего, в балансировке колоколов (термин звонаря А. В. Смагина)<sup>1</sup>, выборе наиболее предпочтительных звуко сочетаний, вплоть до отказа от использования в звонах одних колоколов и введения (включения или развески, если это возможно) новых. Обычно такие действия касаются малых, реже средних колоколов, за исключением давно сложившихся исторических наборов, где введение новых элементов чаще всего оказывается неприемлемо и не принимается как другими звонарями, так и церковной общиной. Тем не менее принцип структурной открытости колокольного набора сохраняется всегда. Все вариации, которые может себе позволить тот или другой звонарь или ансамбль звонарей, всегда фокусируется вокруг некоего оптимального подбора — совокупности необходимых и достаточных колоколов для конкретного типа подколокольного сооружения<sup>2</sup>. С одной стороны, он является воплощением сложившегося в общерусской и/или местной традиции культурно-исторического звукоидеала — устойчивого представления о характере и принципах устройства церковного звона, целесообразных способах их реализации<sup>3</sup>; с другой стороны, многие особенности размещения колокольного подбора и способы управле-

<sup>1</sup> Рыбаков С. Г. Церковный звон в России. СПб.: Печатня Е. Евдокимова, 1896. С. 61–62.

<sup>2</sup> Никаноров А. Б. Звон [колокольный] // Православная энциклопедия. М.: Православная Энциклопедия, 2009. Т. 20. С. 19–29; Никаноров А. Б. Специфика исторического колокольного набора и проблема унификации количественной и качественной характеристик звонов в конце XIX века // Колокола: из прошлого в будущее: Материалы научно-практической конференции X Пасхального фестиваля звонарского искусства Сибири (Новосибирск, 23–25 мая 2014 г.) / Ред.-сост. Л. Д. Благовещенская; отв. ред. А. В. Талашкин. Новосибирск: Твердый знак, 2014. С. 30–36; Никаноров А. Б. Исторический колокольный набор и проблема унификации колокольных ансамблей в конце XIX века (по документальным материалам из архива Святейшего Синода) // Петербург и национальные музыкальные культуры: к 205-летию Оскара Кольберга: Сборник статей / Ред.-сост.: М. А. Сень, Н. В. Александрова. СПб.: РИИИ, 2020. Вып. 5/6. С. 248–265.

<sup>3</sup> Понятие звукоидеал (Klangstile) в этномузыкологии впервые введено в 1930-х годах немецким музыковедом и фольклористом Фрицем Боze (Fritz Bose, 1906–1975). Его исследования в окончательном виде опубликованы в книге: Bose F. Musikalische Völkerkunde. Friburg im Brisgau: Atlantis, 1953. S. 51–72. Позднее, в несколько переосмысленном значении, термин «звукоидеал» был применен в этномузыковедческих и инструментоведческих исследованиях известными отечественными учеными И. И. Земцовским и И. В. Мациевским, широко использован последователями их научных школ (Земцовский И. И. Народная музыка // Музыкальная энциклопедия: В 6 т. / Гл. ред. Ю. В. Келдыш. Т. 3: Корто–отколь. М.: Советская энциклопедия, 1976. Стб. 887–904; Земцовский И. И. Артикуляция фольклора как знак этнической культуры // Этнознаковые функции культуры / Отв. ред. Ю. В. Бромлей. М.: Наука, 1991. С. 167–168, 187; Мациевский И. В. В пространстве музыки: В 3 т. / Редкол.: А. А. Тимошенко, А. Б. Никаноров, Ю. Е. Бойко. СПб.: РИИИ, 2011–2018; Возжаева Е. И. Народно-певческое исполнительство: к вопросу о звукоидеале традиции // Временник Зубовского института. 2019. № 3 (26). С. 66–77).



ния им диктуются морфологией подколокольного сооружения. Понять его требования — важная творческая задача для реставраторов-кампанологов и звонарей. Здесь могут оказаться полезны наблюдения и аналоги с другими звонами в рамках той же региональной традиции на сходных типах колоколонесущих сооружений, а также некоторые косвенные источники: аудиальные, визуальные, вербальные, образцы традиционного декоративно-прикладного творчества (например, орнаменты), старинные церковные песнопения, некоторые характерные ритмоформулы, обнаруживающиеся в народно-песенной и богослужебной мелодике, в речи, жестах, и многое другое. В связи с этим можно вспомнить слова выдающегося ученого-музыковеда, регента и исследователя древнерусского церковного пения Степана Васильевича Смоленского (1848–1909), который в 1906 году писал о колокольном звоне: «Это такой же отдел нашего искусства, и таинственный пока, как и наши народные песни, и, особенно, наши старинные знаменные напевы. <...> Вообще наша „музыка будущего“ имеет источники своей мощи именно здесь, в своих началах, в своей дороге, в своих идеалах, давно обдуманых для нас простыми певцами, дьячками и звонарями. Простоту эту легко почувствовать, мудрено уловить и еще труднее объяснить в своей совокупности»<sup>1</sup>.

Итак, реконструкция колокольных подборов и самих звонков на исторических колоколонесущих сооружениях возможна путем тщательных научно-кампанологических изысканий с привлечением всех необходимых источников. Для нее требуется предварительный розыск и накопление информации о том или ином возрождаемом колокольном наборе, а также принципах его функционирования в прошлые столетия. Произвольное «озвучивание» колоколен или звонниц, исходя лишь из интуиции и большего или меньшего опыта мастеров по развеске колоколов, а также привлекаемых к работе звонарей, в настоящее время не может считаться адекватным в отношении реалий православной колокольной культуры, ее исторического наследия.

---

В отношении колокольных звонков подробнее о звукоидеале см. наши комментарии к ежегодному кампанологическому семинару «Проблемы звукоидеала исторических и современных колокольных звонков», проведенному Российским институтом истории искусств и колокольным классом при храме Сретения Господня 6 июня 2022 года в Санкт-Петербурге (URL: <https://artcenter.ru/seminar-problemy-zvukoideala-istoricheskix-i-sovremennyx-kolokolnyx-zvonov/>), а также: *Никаноров А. Б.* Колокола Петропавловского собора Санкт-Петербурга в 1905 г.: к проблеме звукоидеала (из архивных материалов) // Петербург и национальные музыкальные культуры: Материалы Международного научного симпозиума (Санкт-Петербург, 7 июня 2012) / [Отв. ред. И. В. Мацневский]. СПб.: РИИИ, 2012. С. 29–34; *Никаноров А. Б.* Именование колоколов и колокольных звонков как отражение звукоидеала // IV Санкт-Петербургский Международный культурный форум / Отв. ред. Г. В. Петрова. СПб.: РИИИ, 2015. С. 67; *Климин Е. А.* Исторический звукоидеал русских колоколов XVI — начала XX века: Дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.09 / Саратовская гос. консерватория имени Л. В. Собинова. М., 2016.

<sup>1</sup> *Смоленский С. В.* О колокольном звоне в России // Русская музыкальная газета. 1907. № 9/10 (4–11 марта). Стб. 281.



## СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

РГАДА — Российский государственный архив древних актов.

РГИА — Российский государственный исторический архив.

## ЛИТЕРАТУРА

1. *Виденеева А. Е.* Церковные описи как источник изучения колоколов // Массовые источники отечественной истории: Материалы X Всероссийской конференции «Писцовые книги и другие массовые источники XVI—XX вв.: проблемы изучения и издания», посвящ. 90-летию А. Л. Шапиро (Архангельск, 25–26 июня 1998 г.) / Гл. ред. А. А. Куратов. Архангельск: Ин-т экологических проблем Севера УрО РАН; Правда Севера, 1999. С. 29–38.
2. *Возжаева Е. И.* Народно-певческое исполнительство: к вопросу о звукоидеале традиции // Временник Zubовского института. 2019. № 3 (26). С. 66–77.
3. *Давыдов А. Н.* Описи церковного имущества как источник по истории колоколен, колоколов и звонов в деревнях и уездных городах России (на материалах Русского Севера конца XVIII — начала XX вв.) // Массовые источники отечественной истории: Материалы X Всероссийской конференции «Писцовые книги и другие массовые источники XVI—XX вв.: проблемы изучения и издания», посвящ. 90-летию А. Л. Шапиро (Архангельск, 25–26 июня 1998 г.) / Гл. ред. А. А. Куратов. Архангельск: Ин-т экологических проблем Севера УрО РАН; Правда Севера, 1999. С. 68–88.
4. *Земцовский И. И.* Артикуляция фольклора как знак этнической культуры // Этнознаковые функции культуры / Отв. ред. Ю. В. Бромлей. М.: Наука, 1991. С. 152–189.
5. *Земцовский И. И.* Народная музыка // Музыкальная энциклопедия: В 6 т. / Гл. ред. Ю. В. Келдыш. Т. 3: Кортю—отколь. М.: Советская энциклопедия, 1976. Стб. 887–904.
6. *Климин Е. А.* Исторический звукоидеал русских колоколов XVI — начала XX века: Дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.09 / Саратовская гос. консерватория имени Л. В. Собинова. М., 2016. 267 с.
7. *Мацевский И. В.* В пространстве музыки: В 3 т. / Редкол.: А. А. Тимошенко, А. Б. Никаноров, Ю. Е. Бойко. СПб.: РИИИ, 2011–2018. Т. 1. — 2011. 203 с.; Т. 2. — 2013. 295 с.; Т. 3. — 2018. 379 с.
8. *Никаноров А. Б.* Звон [колокольный] // Православная энциклопедия. М.: Православная Энциклопедия, 2009. Т. 20. С. 19–29.
9. *Никаноров А. Б.* Звонарь как личность и хранитель традиции (опыт археографического и этнографического исследования) // Творческая личность в традиционной культуре: Материалы VIII Международной Школы молодых фольклористов / Ред.-сост. Н. Н. Глазунова. СПб.: РИИИ, 2024. С. 111–118.
10. *Никаноров А. Б.* Звонница и колоколья как различные типы традиционного инструментария Псково-Новгородской земли // Климент Васильевич Квитка и актуальные проблемы этномузыкологии / Ред.-сост. Е. В. Битерякова; науч. ред. Н. Н. Гилярова. М.: Московская консерватория, 2009. С. 270–278.
11. *Никаноров А. Б.* Именование колоколов и колокольных звонов как отражение звукоидеала // IV Санкт-Петербургский Международный культурный форум / Отв. ред. Г. В. Петрова. СПб.: РИИИ, 2015. С. 67.
12. *Никаноров А. Б.* Исторический колокольный набор и проблема унификации колокольных ансамблей в конце XIX века (по документальным материалам из архива Святейшего Синода) // Петербург и национальные музыкальные культуры: к 205-летию Оскара Кольберга: Сборник статей / Ред.-сост.: М. А. Сень, Н. В. Александрова. СПб.: РИИИ, 2020. Вып. 5/6. С. 248–265.
13. *Никаноров А. Б.* К истории системного описания и изучения памятников отечественной колокольной культуры // Вопросы инструментоведения: Материалы Седьмого междуна-

- родного инструментоведческого конгресса «Благодатовские чтения» (Санкт-Петербург, 22–24 ноября 2010 г.) / Ред.-сост. В. А. Свободов; отв. ред. И. В. Мацневский. СПб.: РИИИ, 2010. Вып. 7. С. 265–273.
14. *Никаноров А. Б.* Колокола и колокольные звоны Псково-Печерского монастыря. СПб.: РИИИ, 2000. 192 с.
  15. *Никаноров А. Б.* Колокола Петропавловского собора Санкт-Петербурга в 1905 г.: к проблеме звукоидеала (из архивных материалов) // Петербург и национальные музыкальные культуры: Материалы Международного научного симпозиума (Санкт-Петербург, 7 июня 2012) / [Отв. ред. И. В. Мацневский]. СПб.: РИИИ, 2012. С. 29–34.
  16. *Никаноров А. Б.* Колокольные звоны над Россией // Судьбы русской духовной традиции в отечественной литературе и искусстве XX – начала XXI века: В 3 т. Т. 3, ч. 2: 1992–2017 / Сост. А. Л. Казин. СПб.: Петрополис, 2018. С. 250–258.
  17. *Никаноров А. Б.* Подколокольные сооружения Псково-Новгородской земли как инструментоведческий феномен // Зеленый зал: Альманах / Сост. Ю. А. Смирнов-Несвицкий. СПб.: РИИИ, 2008. С. 141–149.
  18. *Никаноров А. Б.* Система опроса церковных звонарей как важнейшая составляющая этноинструментоведческого и музыкально-кампанологического исследования // IX конгресс этнографов и антропологов России: Тезисы докладов (Петрозаводск, 4–8 июля 2011 г.) / Ред. кол.: В. А. Тишков и др. Петрозаводск: Карельский научный центр РАН, 2011. С. 221–222.
  19. *Никаноров А. Б.* Специфика исторического колокольного набора и проблема унификации количественной и качественной характеристик *звон*ов в конце XIX века // Колокола: из прошлого в будущее: Материалы научно-практической конференции X Пасхального фестиваля звонарского искусства Сибири (Новосибирск, 23–25 мая 2014 г.) / Ред.-сост. Л. Д. Благовещенская; отв. ред. А. В. Талашкин. Новосибирск: Твердый знак, 2014. С. 30–36.
  20. *Никаноров А. Б., Старостенков С. А.* История формирования и музыкальные особенности колокольного набора Новгородского Юрьева монастыря // Музыка колоколов: сборник исследований и материалов / Отв. ред. и сост. А. Б. Никаноров. СПб.: РИИИ, 1999. С. 74–87.
  21. *Рыбаков С. Г.* Церковный звон в России. СПб.: Печатня Е. Евдокимова, 1896. 71 с.
  22. *Смоленский С. В.* О колокольном звоне в России // Русская музыкальная газета. 1907. № 9/10 (4–11 марта). Стб. 265–281.
  23. *Bose F.* Musikalische Völkerkunde. Friburg im Brisgau: Atlantis, 1953. 197 s.

|  |                                                                                                                                                                                                                                                                                           |
|--|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|  | <b>Аннотация</b>                                                                                                                                                                                                                                                                          |
|  | Статья посвящена реконструкции колокольных подборов и колокольных звонов на исторических колокольнях и звонницах. Предлагается краткий алгоритм работы с источниками для выявления необходимых данных, а также методика их реализации в процессе возрождения.                             |
|  | <b>Abstract</b>                                                                                                                                                                                                                                                                           |
|  | The article is devoted to the reconstruction of bell selections and bell ringing on historical bell towers and belfries. A brief algorithm for working with sources to identify the necessary data is proposed, along with a methodology for their implementation in the revival process. |

- ✓ *Ключевые слова:* колокола, колокольни, звонницы, кампанология, колокольный звон, историческая реконструкция.
- ✓ *Keywords:* bells, bell towers, belfries, campanology, bell ringing, historical reconstruction.

**Для цитирования:** *Никаноров А. Б.* Проблемы современной реконструкции традиционных церковных звонов на исторических колокольнях и звонницах // Временник Зубовского института. 2025. Вып. 3 (50). С. 66–75.

# Диалогическая направленность музыковедческого наследия А. И. Климовицкого

УДК  
78.072.3

**БОЧКАРЕВА ОЛЬГА ВАСИЛЬЕВНА**

*Доктор педагогических наук, доцент, Ярославский государственный педагогический университет имени К. Д. Ушинского (Ярославль, Россия)*

**BOCHKAREVA OLGA V.**

*Doctor of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Yaroslavl State Pedagogical University Named After K. D. Ushinsky (Yaroslavl, Russia)*

*E-mail: OVBoshkareva@yandex.ru*

Длительное время деятельность А. И. Климовицкого была связана с Санкт-Петербургской государственной консерваторией имени Н. А. Римского-Корсакова, где он был профессором кафедры теории музыки. Преподавательскую деятельность он совмещал с исследовательской, являясь главным научным сотрудником Российского института истории искусств. За успехи в профессиональной деятельности в 2008 году удостоен звания «Заслуженный деятель искусств Российской Федерации».

Размышляя о специфике исследовательского подхода Климовицкого, Г. В. Петрова подчеркивает стремление ученого на основе музыкальных источников выявить *индивидуальное сознание* композитора «(созидательные энергии и творческие импульсы художника) и его резонансы с культурной полемикой прошлого и настоящего»<sup>1</sup>. Вопросы творческого процесса, размышления о личности, индивидуальности композитора были в центре внимания музыковеда. Климовицкий выделяет «конструктивные особенности и выразительные возможности творца»:

- «темб्रोфонические ресурсы» (эмоционально-психологическая амплитуда);
- «диапазон», размах творчества (тяготение композитора к масштабным или миниатюрным произведениям);
- динамическое движение, «техническая подвижность» (типология преобладания определенного типа эмоциональных реакций);
- насыщенность музыкальной ткани, различная мера «интенсивности звучания тех или иных регистров»;

---

<sup>1</sup> *Петрова Г. В.* Авторский подход // Музыкальное искусство в процессах культурного обмена: Сборник статей и материалов в честь Аркадия Иосифовича Климовицкого / Отв. ред. и сост. Г. В. Петрова. СПб.: РИИИ, 2015. С. 10.

— преобладание определенных тем в творчестве или широта спектра ко многим явлениям действительности<sup>1</sup>.

Круг интересов Аркадия Иосифовича в истории музыки, как зарубежной (Л. Бетховен, Ф. Шопен, Д. Скарлатти, И. Брамс и др.), так и отечественной (П. И. Чайковский, Н. А. Римский-Корсаков, М. П. Мусоргский, А. К. Лядов, М. И. Глинка, И. Ф. Стравинский, С. М. Слонимский и др.), был достаточно широк<sup>2</sup>. Для Климовицкого было интересно не просто изучить досконально те или иные факты биографии и творческого стиля композитора, но важно — проследить диалогические взаимосвязи (найти, опираясь на слуховой опыт и углубленное изучение музыкального текста, рукописей, неожиданные соответствия тематического материала, своеобразные «переклички» художественных образов в творчестве композиторов разных стран, разных эпох). Он мыслил творчество художника как «дорогу» пересечения разных эпох и культур. Метод рассмотрения научной проблемы Климовицкого можно уподобить бинарности оптики, в нем сочетается внимание к фактам, дета-

<sup>1</sup> *Климовицкий А. И.* К проблеме построения типологии творческой личности композитора // Психология и искусствознание: исследование творчества и творческой личности: Материалы международной конференции / Ред. Н. Л. Нагибина. Берлин; М., 2012. С. 11.

<sup>2</sup> Назовем некоторые из его трудов: *Климовицкий А. И.* Культура памяти и память культуры. К вопросу о механизме музыкальной традиции: Доменико Скарлатти Иоганнеса Брамса // Иоганнес Брамс: черты стиля. Л.: ЛОЛГК, 1992. С. 238–277; *Климовицкий А. И.* Людвиг ван Бетховен и бетховениана Н. А. Римского-Корсакова // Римский-Корсаков: Сборник статей НИОР. Петербургский музыкальный архив. СПб.: Композитор, 2008. Вып. 7. С. 218–245; *Климовицкий А. И.* Бетховен, Берлиоз, Гуно, Мусоргский, Стравинский, Шостакович: Неожиданная встреча в погребке Ауэрбаха (Этюд к проблеме: корпоративное бессознательное в композиторском творчестве) // Памяти М. С. Друскина: В 2 кн. Кн. 1: Статьи. Воспоминания / Ред.-сост. Л. Г. Ковнацкая и др. СПб.: Аллегро, 2009. С. 336–382; *Климовицкий А. И.* О некоторых загадках слуха Шопена // К 200-летию со дня рождения Шопена и Шумана: Сборник статей / Ред.-сост. Н. А. Брагинская. СПб.: Изд-во Политехнического университета. 2011. С. 29–57; *Климовицкий А. И.* Две «Песни о Блохе» — Бетховена и Мусоргского — в инструментовке Игоря Стравинского (К изучению рукописного наследия и творческой биографии композитора) // Памятники культуры. Новые открытия: Ежегодник—1984. Л.: Наука, 1986. С. 196–216; *Климовицкий А. И.* Оперное творчество Сергея Слонимского // Современная советская опера: Сборник научных статей. Л.: ЛГИТМиК, 1985. С. 24–60; *Климовицкий А. И.* О романсе Глинки «Люблю тебя, милая роза» (К проблеме специфики композиторского слуха) // Эволюционные процессы музыкального мышления: Сборник научных статей. Л.: ЛГИТМиК, 1986. С. 69–82; *Климовицкий А. И.* Культурно-исторические парадоксы бытования наследия П. И. Чайковского в России // П. И. Чайковский. Наследие. СПб.: СПбГК, 2000. Вып. II. С. 6–48; *Климовицкий А. И.* А. К. Лядов в работе над оркестровкой «Песни о блохе» М. П. Мусоргского (К предстоящему изданию автографов) // Памяти А. С. Ляпуновой: Петербургский музыкальный архив. СПб., 2012. Вып. 9. С. 231–251; *Климовицкий А. И.* Петр Ильич Чайковский: культурные предчувствия, культурная память, культурные взаимодействия. СПб.: Петрополис, 2015; *Klimovitsky A. I.* Das Wagnerbild Tschaikowskys // Staatsoper Unter den Linden Berlin: Festtage 1996. Berlin. S. 58–60; *Klimovitsky A. I.* Tchaikovsky and the Russian «Silver Age» // Tchaikovsky and his World / Ed. by Leslie Kearney. Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1998. P. 319–330.

лям в контексте общих закономерностей видения целого. Только исследователь, обладающий широкой эрудицией и знанием музыкального материала, способен за творческим или биографическим эпизодом увидеть историческую закономерность, выявить новые смысловые зависимости, подчеркнуть их неслучайный характер.

В течение всей жизни А. И. Климовицкий изучал творчество Бетховена<sup>1</sup>, объединяя синхроническую ось анализа, сравнивая стиль композитора с музыкой композиторов-современников — Гайдна, Моцарта, и диахроническую ось анализа, рассматривая источники влияния на музыку Бетховена и отражение его творческих достижений в дальнейшем развитии музыкально-исторического процесса<sup>2</sup>. Подчеркивая основные стилистические черты музыки Бетховена: «мощь и властность творческой мысли», «волевою устремленность», «императивность», «самоутверждение», «панорамность мировосприятия», ученый указывает на «психологическую доминанту», основную идею — *идею Преодоления*, которая двигала все творчество немецкого композитора вперед через осознание «противоречия властных творческих импульсов и колоссальной творческой потенции, с одной стороны, и почти неодолимого препятствия к творчеству (надвигавшаяся глухота) — с другой...»<sup>3</sup>.

Смело расширяя хронологические рамки, «путешествуя по эпохам», Климовицкий с удивительной эрудицией и мастерством сопоставляет, анализирует, сравнивает творчество Бетховена и Моцарта, Бетховена и Шостаковича. Опираясь на высказывание Малера о том, что композитор — «только инструмент, на котором играет Вселенная», он развивает это суждение о диалоге Творца с Абсолютом, Всевышним во времени и пространстве, подчеркивает проблему диалогического взаимодействия между творцом и культурно-историческим процессом, которое объединяет прошлое, настоящее и буду-

<sup>1</sup> Укажем на некоторые издания, посвященные творчеству великого немецкого композитора: *Климовицкий А. И.* О творческом процессе Бетховена. Л.: Музыка, 1979; *Климовицкий А. И.* Петербургская тетрадь эскизов Бетховена (несколько слов к публикации) // *Opera musicologica*. 2018. № 4 (38). С. 6—17; *Климовицкий А. И.* О квинтовотонности в мелодике Бетховена: теоретико-аналитические заметки // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2018. № 4 (50). С. 3—13; *Климовицкий А. И.* Венские связи Бетховена с русскими аристократами на рубеже XVIII—XIX веков // *Вестник Русской христианской академии*. 2020. Т. 21. Вып. 4. (Ч. 2). С. 321—328; и др. Климовицкий часто участвовал в международных научных конференциях, интересовался зарубежными исследованиями, печатал свои труды, посвященные Бетховену, за рубежом: *Klimovitsky A. I.* Autograph und Schaffensprozeß. Zur Erkenntnis der Kompositionstechnik Beethovens // *Zu Beethoven. Aufsätze und Annotationen* / Hrsg. v. Harry Goldschmidt. Berlin: Neue Musik. 1979. S. 149—166; и др.

<sup>2</sup> Синхрония (от *греч.* συν — «совместно» и *хронос* — «хронос, время») — изучение состояния предмета, явления, системы в определенный момент времени. Диахрония (от *греч.* δια — «через, между» и *хронос* — «хронос, время») — изучение состояния предмета, явления, системы в целом в динамике развития.

<sup>3</sup> *Климовицкий А. И.* К проблеме построения типологии творческой личности композитора. С. 16—17.

щее. «В своем удивительном диалоге Моцарт и Бетховен предстают как два совершенных инструмента Вселенной, сотворенных согласно законам Музыки Универсума»<sup>1</sup>. В своих музыковедческих работах Климовицкий поднимается на уровень философских размышлений и обобщений, которые для современной науки являются основополагающими, так как в них «обнаруживается устремленность исследовательской мысли к сути музыкального явления, его центру»<sup>2</sup>.

Диалог — греческое «Διάλογος», «dialogos» — существует в двух значениях переводов: di(s), что означает «два» и dia — «между», именно последнее значение имеет сущностную роль для музыковедческих исследований. «В диалоге с искусством человек становится личностью, так как приобретает уникальность и открывает в ней себя...»<sup>3</sup> Размышляя о принципиальной открытости музыкального текста, музыковед К. В. Зенкин убежден в том, что жизнь музыкального произведения «продолжается и после жизни автора, в диалоге с последующими эпохами, с людьми иных мировоззрений...»<sup>4</sup>.

Анализируя жизненный путь, творческий стиль и характер композиторской деятельности Бетховена и Шостаковича, Климовицкий подчеркивает двусторонний, взаимообратимый характер их диалога во времени и пространстве: «Связи, пролегающие *между* искусством Бетховена и Шостаковича, по своему характеру двусторонние, обоюдонаправленные и их объединяющие: именно между, а не только от Бетховена к Шостаковичу»<sup>5</sup>.

Музыка Бетховена диалогична, так как обращена к миллионам, достаточно вспомнить финал всемирно известной темы радости Девятой симфонии (D moll, Op. 25), прозвучавшей в 1824 году, в которой композитор использовал фрагмент из поэмы Ф. Шиллера «Ode an Freude» («Ода к радости»). В одном из интервью Климовицкий высказал мысль о том, что Бетховен, поставив «слово перед музыкой, проповедника перед композитором», смог проникнуть в будущее<sup>6</sup>. Призыв к единению: «Обнимитесь, миллионы», энергия музыки Бетховена ассоциируется с волевым началом, решительностью,

<sup>1</sup> Климовицкий А. И. К проблеме построения типологии творческой личности композитора. С. 21.

<sup>2</sup> Ключев А. С. Российское музыкознание: дискуссия о методе // Временник Зубовского института. 2024. № 3 (46). С. 39.

<sup>3</sup> Бочкарева О. В. Диалогическая природа искусства. Ярославль: РИО ЯГПУ, 2019. С. 11.

<sup>4</sup> Зенкин К. В. «Самовозрастающая информация» как сущностный признак музыкального и художественного // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2019. Т. 9. Вып. 4. С. 629.

<sup>5</sup> Климовицкий А. И. К проблеме построения типологии творческой личности композитора. С. 22.

<sup>6</sup> Климовицкий А. И. «Многоточия». Интервью с А. И. Климовицким. Записано О. Бобрик. URL: <https://www.classicalmusicnews.ru/interview/arkady-klimovitsky> (дата обращения: 20.07.2025).



смелостью, героикой, патетикой, в мелодике композитор часто пользуется призывными ораторскими интонациями, выступает как трибун, глашатай. А. И. Климовицкий обращает внимание на квинтовый диапазон темы, ее хоральные истоки, когда движение четвертями создает ощущение значительности, широты построения фразы: «хоральность сливается с маршевостью, фанфарностью, то есть с характерными атрибутами воплощения героического в музыке»<sup>1</sup>. Опираясь на теорию интонации Б. В. Асафьева, А. И. Климовицкий исследовал вокально-интонационное начало в мелодике Бетховена, определив квинтовотонность, опору на V ступень лада и интервалику, как шаг мелодии, выразительно-стилевым признаком музыки композитора. Эпоха венского классицизма, в которую творил Бетховен, определялась мажорно-минорной системой с функциональной зависимостью гармонической последовательности (T — S — D — T), где D (V ступень) может рассматриваться двояко: и как устойчивая ступень (V ступень тонического трезвучия), и как неустойчивая ступень (V ступень доминантового трезвучия). Эту двойственность Климовицкий обозначил как «устойчивую напряженность». Приводя многочисленные примеры (1-я часть Первой симфонии, вторая тема *Andante* Пятой симфонии Бетховена и др.), музыковед рассмотрел «функциональную двойственность V ступени и специфический тип модуляционного развития, при котором доминанта предыдущей тональности становится тоникой последующей»<sup>2</sup>. Опираясь на метод сравнительного анализа, ученый обращает внимание на специфическую роль квинтовотонности в творчестве композиторов Венской школы, сопоставляя темы Бетховена и темы Моцарта.

Климовицкий указывает еще на один источник квинтовотонности в мелодике Бетховена, которая исходила из народно-песенных истоков (квинта, по мнению многих ученых-фольклористов, является устойчивым мелодическим архетипом). Нет никаких сомнений, по мнению музыковеда, в том, что Бетховен был знаком со сборником «Собрание русских народных песен с голосами, положенными на музыку Иваном Прачем», изданном в 1790 году. Возможно, он получил его от графа А. К. Разумовского<sup>3</sup>, которому посвятил струнные квартеты. В первом квартете ор. 59 была использована русская народная песня «Ах талан, мой талан», а во втором квартете ор. 59 — «Слава на небе солнцу великому». Климовицкий отмечает, что интерес Бетховена вызвали и другие русские народные песни, как, например: «Во лесочке комарочков», «Ах, реченьки, реченьки, холодные водыньки», «Как пошли наши подружки», обработки которых он включил в сборник «Песни разных наро-

<sup>1</sup> Климовицкий А. И. О квинтовотонности в мелодике Бетховена... С. 7–8.

<sup>2</sup> Там же. С. 5.

<sup>3</sup> Андрей Кириллович Разумовский (1752–1836) — русский дипломат, посланник в Вене (1797–1799, 1881–1808). Большой поклонник искусства, устроитель концертов, покровитель Моцарта, Гайдна, Бетховена.



дов». В этот же сборник Бетховен поместил и украинскую народную песню «Ехал казак за Дунай», назвав ее русской «*Air cosaque*», — она стала широко известна благодаря пребыванию казачьих войск в Германии, Австрии в период сражений с наполеоновскими войсками<sup>1</sup>.

Таким образом, опираясь на сравнительный метод анализа, ученый выявил основные параметры изучения стиля, которые являются определяющими в творчестве того или иного композитора: а) национально-культурные традиции; б) тип воспитания, тип музыкальной наследственности; в) отношение к традиции; г) жанровые предпочтения; д) формы творческой активности; е) характер воздействия творчества на достижения последующих поколений; ж) культурное назначение и культурное поведение; з) фундаментальные особенности творческого процесса<sup>2</sup>.

Волновала А. И. Климовицкого и проблема отражения взаимосвязи содержания и формы музыкального произведения в процессе его анализа и понимания художественного образа. Музыковед был убежден, что анализировать форму музыкального произведения необходимо в единстве с его содержанием, которое хотел воплотить ее автор, зависящим от системы миропонимания композитора, той эпохи, в которую было создано. «Историческая поэтика музыкального языка» обозначена в трудах А. И. Климовицкого как неделимость теоретического и исторического подходов в музыковедческом анализе, а «переживание красоты музыкального образа» свидетельствовало о необходимости опоры теоретического анализа на слуховой образ, умения слышать и размышлять о музыке. В этом отношении он продолжал развивать теоретические идеи своего учителя — Ю. Н. Тюлина, выдающегося ученого, который сформировал его интерес к научным исследованиям, определил основные темы изысканий<sup>3</sup>. В своей статье, посвященной своему учителю, Климовицкий «раскрывает квинтэссенцию его научных идей и

<sup>1</sup> *Климовицкий А. И.* Венские связи Бетховена с русскими аристократами на рубеже XVIII—XIX веков. С. 324—325.

<sup>2</sup> *Климовицкий А. И.* К проблеме построения типологии творческой личности композитора. С. 12.

<sup>3</sup> *Юрий Николаевич Тюлин* (1893—1978) — музыкант, теоретик, композитор, общественный деятель, педагог, воспитавший выдающихся музыкантов — Г. Свиридова, В. Салманова, В. Соловьева-Седого, А. Петрова, Н. Привано, А. Климовицкого и др. Труды ученого («Учение о гармонии» (1937), «Строение музыкальной речи» (1963), «Музыкальная форма» (1965) и др.) являются неоценимым вкладом в музыкальную науку. Композиторское слышание музыки, композиторский слух во многом определял ценность его теоретических разработок и изысканий, основанных на отказе от теоретических догм и приближающихся к нормам живого, современного звучания. А. И. Климовицкий о трудах своего учителя написал раздел «Вопросы тематизма и строения музыкальной речи в работах Ю. Н. Тюлина» в книге «Ю. Н. Тюлин: Ученый. Педагог. Композитор» (Л.; М.: Советский композитор, 1973. С. 55—69) и статью «Юрий Николаевич Тюлин» в журнале «Проблемы музыкальной науки» (2017. № 2. С. 142—152).

открытий, фундаментальной теории в музыке, новую трактовку принципов формообразования и новую систематику музыкальных форм, строения музыкальной речи, феномен „кристаллизации“ тематизма, ладовой теории» и выражает огромную благодарность за великое счастье «учиться у него, общаться с ним», продолжать его заветы<sup>1</sup>.

Музыковедческое наследие Климовицкого может быть рассмотрено с точки зрения *социокультурного* подхода с обозначением главного ракурса эстетики созидания — *диалога* музыки и человека, создающего музыку: «современная наука видит в музыке феномен истории и культуры, феномен истории культуры, в которой реализует себя созидающий и творящий человек». Художник аккумулирует в себе «все обертоны эпохи, „звучащие“ при встрече с человеком, их извлекающим и постигающим»<sup>2</sup>. Так, анализируя проблему оценки и восприятия наследия композитора П. И. Чайковского слушателями XIX и XX веков, критик отмечает недостаточную глубину проникновения в строй его музыки, когда сложились определенные стереотипы в музыкознании, в понимании его как тонкого лирика, которому свойственны романтические устремления, страстная мечта об идеале и др. Только в XXI веке, когда многое переосмыслилось в культуре, сняты идеологические шоры, возможно перейти от формулы «любимый и понятный» к формуле «любимый и непостижимый». «Сегодня мы осознаем, — отмечает автор, — что Шестая симфония — это первый реквием по „русскому прошлому“, уже обреченному на гибель», она созвучна таким произведениям отечественной культуры XX века, как «Доктор Живаго» Б. Пастернака, «Реквием» А. Ахматовой. Только сегодня мы понимаем, что «пронзительная душевная отзывчивость», «испепеляющая проникновенность его исповедальной музыки» соседствует рядом с драматургическим дарованием композитора, который способен ярко выразить и воплотить трагедию эпох, современной и последующей: «...в фокусе интереса Чайковского оказывается острейшая для современного сознания проблема выбора — это иллюзия, за которой стоит фатальная неизбежность»<sup>3</sup>.

По мнению А. И. Климовицкого, любой вид анализа, целостный, системный, интонационный, всегда высвечивает ценностную позицию автора, то есть позволяет рассмотреть его наследие с точки зрения *аксиологического* подхода. Вне системы отношений к музыкальному произведению нельзя прояснить эстетические предпочтения и художественно-эстетическую позицию исследователя. Уровень теоретического анализа зависит, по мнению музыковеда, от степени и глубины постижения музыкального произведе-

<sup>1</sup> Климовицкий А. И. Юрий Николаевич Тюлин. С. 142, 150.

<sup>2</sup> Климовицкий А. И. Музыкальный текст, исторический контекст и проблемы анализа музыки // Музыкальная академия. 1989. № 4 (605). С. 75–76.

<sup>3</sup> Ковалевский Г. В., Климовицкий А. И. Механизмы и парадоксы становления слушательского «образа» П. И. Чайковского: проблема оценки и восприятия, творческого наследия композитора // Вестник Русской христианской академии. 2017. Т. 18. Вып. 2. С. 218.

ния, от стремления понять другого человека (другую культуру, другую эпоху), от возможности прочтения текста и контекста, определяющих главную идею композитора: «разные типы понимания и интерпретации „подразумевают“ различную глубину вслушивания и проникновения в разные слои художественного текста»<sup>1</sup>. Сам текст музыкального произведения не может вместить в себя ту надтекстовую надстройку, своего рода метатекст, который всегда превышает уровень смыслов, очерченных непосредственно в самом тексте. В этом плане музыкальное произведение всегда неисчерпаемо, это открытый для других, иных прочтений текст, приглашающий к диалогу, к новому пониманию.

Волновали ученого и вопросы понимания, интерпретации и трактовки в ситуации «открытости» текста, приглашение к диалогу с другими эпохами, с этой точки зрения труды музыковеда можно рассмотреть с позиции *герменевтического* подхода. Музыковедческий анализ, по мнению А. И. Климовицкого, призван воссоздать «жизнь художественного текста в культуре», апеллировать «к ее смысловым горизонтам, — ибо художественное произведение, принимающее ее импульсы, не может быть исчерпано в своей материальной структуре»<sup>2</sup>.

Для музыковеда, по признанию А. И. Климовицкого, необходима широкая эрудиция, сопрягающая знание истории, философии, эстетики, искусства разных стилей и направлений; постижение самой музыки, так называемое широкое «слуховое поле», «слуховой горизонт», стремящийся к бесконечности, развитая музыкальная память, позволяющая оперировать музыкально-слуховыми представлениями, хранить и воспроизводить шедевры разных эпох; тонкий, высокоразвитый музыкальный слух, слуховое внимание, нацеливающее на анализ и сопоставление отдельных элементов музыкальной речи, глубокие теоретические знания, ярко очерченная авторская позиция и др. Развитие музыкального слуха А. И. Климовицкий понимал как развитие «*слухового сознания*, обеспечивающего возможность адекватного восприятия музыки, постижения ее сути, обретения и развития навыков — музыкантской, сознательно-слуховой, прежде всего, — ее оценки»<sup>3</sup>. Г. В. Петрова отмечает, что существовало такое представление, как «ухо Климовицкого», связанное с обостренным слышанием музыки, исключительной памятью, «когда вся музыка „в пальцах“ и рояль как магнит перетягивает ученого на свою сторону...»<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> *Климовицкий А. И.* Музыкальный текст, исторический контекст и проблемы анализа музыки. С. 79.

<sup>2</sup> Там же. С. 80.

<sup>3</sup> *Климовицкий А. И.* О Сарре Евсеевне Белкиной, удивительном человеке, несравненном друге, дорогом Учителе // *Musicus*. 2013. № 1. С. 29.

<sup>4</sup> *Петрова Г. В.* Авторский подход. С. 10.

Исключительное значение А. И. Климовицкий придавал работе с источниками, так как прикосновение к рукописи композитора позволяло понять логику протекания творческого процесса, ответить на вопросы: какие композитор делал правки, что было в приоритете записи, а что сокращалось, и т. д. Необыкновенная удача постигла музыковеда во время работы в отделе рукописей Института русской литературы (Пушкинский Дом), когда он обнаружил фрагмент эскиза главной темы Девятой симфонии Бетховена. В исследовательской работе он продолжал дело своего старшего коллеги, текстолога и бетховениста Н. Л. Фишмана<sup>1</sup>, — именно он привил своему ученику трепетное отношение к авторской рукописи, к подлиннику как историческому документу, который может подтвердить или опровергнуть факты жизни и прояснить творческий метод композитора. По мнению музыковеда, осознание высокой познавательной и духовной ценности документа, «собираательство и коллекционирование художественных раритетов», «иначе — институционализированные формы культурного быта и сопряженные с ними проблемы, размещающиеся в пространстве антитезы „живая память — музей, памятник“, — все это самостоятельные и значимые сюжеты культуры»<sup>2</sup>.

Интересовала Климовицкого и история развития музыкального образования в России. С сожалением музыковед отмечает, что многие страницы из истории профессионального музыкального образования, в частности связанные с деятельностью Русского музыкального общества (РМО) и его покровителями — членами царской семьи, с деятельностью Санкт-Петербургской консерватории, в стране социалистического реализма и атеизма были вычеркнуты из памяти и надолго забыты. Тем более очевидна в настоящее время потребность восстановить имена, осознать деятельность, отдать дань уважения, «памятность и благодарность» тем музыкантам-просветителям, которые сыграли неоценимую роль в истории профессионального музыкального образования<sup>3</sup>. Климовицкий был одним из первых музыковедов, заинтересовавшихся личностью Михаила Павловича Азанчевского<sup>4</sup>, председателя дирекции Петербургского отделения Русского музыкального общества (1870–1876),

<sup>1</sup> *Натан Львович Фишман* (1909–1986) — пианист, музыковед-исследователь, доктор искусствоведения. Работая в архиве Государственного центрального музыкального музея имени М. И. Глинки, обнаружил эскизные тетради Бетховена из семейного архива Виельгорского.

<sup>2</sup> *Климовицкий А. И.* Петербургская тетрадь эскизов Бетховена...

<sup>3</sup> *Климовицкий А. И.* Памятность и благодарность. Михаил Павлович Азанчевский: загадка личности, судьбы, последующего забвения // Музыкальная академия. 2024. № 4. С. 44–59.

<sup>4</sup> *Михаил Павлович Азанчевский* (1839–1881) — русский музыкант-педагог и композитор. По причине ссоры с отцом, который не хотел видеть его музыкантом и лишил наследства, он уехал в Германию. В Лейпциге он брал уроки теории музыки у Э. Ф. Э. Рихтера и М. Гауптмана, фортепиано — у Ф. Листа. За границей увлекся коллекционированием музыкальных раритетов. Вернувшись на родину, всю свою коллекцию он безвозмездно отдал в библиотеку Санкт-Петербургской консерватории.

директора Санкт-Петербургской консерватории (1871—1876), осмыслил его организаторскую, музыкально-просветительскую, благотворительную деятельность. Основательно изучив архивные документы, музыковед отметил основные направления усилий М. П. Азанчевского в организации учебного процесса консерватории: повышение уровня педагогического процесса, учреждение при консерватории музыкальных подготовительных училищ, улучшение условий жизни учащихся, расширение общеобразовательной подготовки для студентов консерватории, введение обучения военных музыкантов для хоров Морского ведомства, создание оперной студии, обновление кадрового состава (например, он пригласил на должность профессора преподавать оркестровку и композицию Н. А. Римского-Корсакова) и др.<sup>1</sup>

В поле зрения ученого оказалась активная деятельность Азанчевского в качестве директора Санкт-Петербургской консерватории и председателя дирекции Петербургского отделения Русского музыкального общества, связанная с приглашением в столицу выдающихся музыкантов на гастроли и стремлением повысить профессионализм кадрового состава консерватории<sup>2</sup>. Близки Климовицкому и идеи о функционировании консерватории не только как учебного центра, но и как центра музыкальной столицы с яркой концертной и просветительской деятельностью, когда силами преподавателей и учащихся консерватории устраивались просветительские проекты — симфонические и оперные концерты.

Особенный интерес вызывает первый раздел опубликованной записки Азанчевского «Некоторые соображения о том, каким образом консерватория может оказывать самое действенное содействие постепенному распространению правильного музыкального образования в русском обществе и народе», в которой автор указывает на необходимость обучения музыке и пению во всех средних и начальных общеобразовательных училищах. Азанчевский формулирует и основные условия, содействующие этому процессу: «хорошо подготовленные учителя музыки и пения», «правильно составленные программы преподавания этих искусств в начальных и средних училищах», «учебники, написанные по таким программам и заключающие в себе весь необходимый учебный материал, расположенный в последовательной педагогической системе»<sup>3</sup>.

Важное значение А. И. Климовицкий придавал музыкально-просветительской работе, замечая все искренне талантливое в этой сфере деятельности.

<sup>1</sup> *Климовицкий А. И.* М. П. Азанчевский — директор Санкт-Петербургской консерватории // *Органа musicologica*. 2012. № 2 (12). С. 13—33.

<sup>2</sup> По инициативе Азанчевского К. Сен-Санс 23 ноября 1875 года дал концерт в Петербурге и был приглашен преподавать в консерватории. Известно намерение Азанчевского пригласить Полину Виардо-Гарсиа в качестве преподавателя вокала.

<sup>3</sup> *Климовицкий А. И.* М. П. Азанчевский — директор Санкт-Петербургской консерватории. С. 32.

Так, музыковед очень тепло отзывался о Екатерине Михайловне Царёвой<sup>1</sup>, которая на протяжении многих лет преподавала курс истории зарубежной музыки в Московской консерватории, проводила лекции-концерты в Университете музыкальной культуры, с многочисленными интересными программами выступала на радио и телевидении. «Духовно-интеллектуальный мир Екатерины Михайловны — разносторонне-гармоничный — и обустроен естественно вольготно, и организован красиво. В центре его — история художественной культуры во всей ее захватывающей всеобъемлемости»<sup>2</sup>. Признавая тот факт, что музыку трудно порой объяснить словами, Климовицкий считал, что вдумчивое, увлекательное слово о музыке, интересная беседа о содержании, истории создания музыкального произведения, примеры из жизни композитора, его написавшего, — все это способствует более глубокому погружению в стилистику письма творческой личности, проникновению в поэтику идеи и смысла сочинения, пониманию эстетических воззрений эпохи. Е. М. Царёва в своих лекциях-концертах часто использовала поэтическое слово о музыкальном произведении, «выходы» за пределы музыки, сопряжение всех видов искусства, которые непрестанно между собой взаимодействуют, ведут диалог друг с другом на уровне творческой личности, стиля эпохи, тематизма, средств выразительности и др. «Миры литературы и театра, живописи и кино — ее обитель, она замечательный читатель, внимающий Слову и постоянно постигающий его тайну. Она знаток и тонкий ценитель слова поэтического»<sup>3</sup>. Вероятно, поэтому совсем не случайной является тематика ее авторских курсов, где в орбиту внимания и изучения попадает диалог поэзии и музыки, выразительность поэтической и музыкальной интонации: «Поэзия Гёте и Гейне в немецких песнях XIX века», «Неизвестный XIX век» и др.

Вся деятельность Климовицкого пронизана диалогичностью «Я» — «Другой» — служение людям (диалог с реальным человеком) и искусству (диалог с Великим Другим). С особым трепетом и теплотой А. И. Климовицкий вспоминал своих учителей — Юрия Николаевича Тюлина<sup>4</sup>, Аду Григорьевну Шнитке<sup>5</sup>, Сарру Евсеевну Белкину<sup>6</sup> и др., которым посвятил от-

<sup>1</sup> *Екатерина Михайловна Царёва* (род. в 1936) — доктор искусствоведения, заслуженный деятель искусств РСФСР, профессор, дочь выдающегося актера М. И. Царёва. Автор монографий о Брамсе, Бетховене, статей о Берлиозе, Брукнере, Шумане, Листе, Вагнере и др.

<sup>2</sup> *Климовицкий А. И.* О смысле, достоинстве и красоте нашей профессии // Музыкальная академия. 2006. № 4 (699). С. 126.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> *Климовицкий А. И.* Юрий Николаевич Тюлин.

<sup>5</sup> *Климовицкий А. И., Лаул Р., Ручьевская Е.* К ее голосу неизменно прислушивались // Музыкальная академия. 1989. № 6. С. 109—112.

<sup>6</sup> *Климовицкий А. И.* О Сарре Евсеевне Белкиной...



дельные статьи, отдавая дань памяти и уважения. Диалог поколений не прерывается и в настоящее время. Ученики Климовицкого, сохраняя верность Учителю, проводят научные конференции, работают над разнообразными музыковедческими темами, продолжая его традиции<sup>1</sup>.

## Выводы

1. Опираясь на *социокультурный, аксиологический, герменевтический, диалогический* подходы, автор обозначил главный ракурс исследования наследия А. И. Климовицкого, связанного с эстетикой созидания, — *диалогом* музыки и человека, создающего, исполняющего, анализирующего музыку.
2. Автором статьи рассмотрены некоторые направления в исследовательской деятельности ученого: *музыкально-историческое* (на примере творчества Л. Бетховена), *музыкально-образовательное* (на примере деятельности М. П. Азанчевского), *музыкально-просветительское*.
3. Концептуальный характер приобрели идеи А. И. Климовицкого о психологии творчества и типологии творческой личности, о стилевых особенностях музыки, психологии творческой деятельности, о необходимости опоры теоретического анализа на слуховой образ, о единстве теоретического и исторического подходов в музыковедческом анализе, о взаимосвязи содержания и формы музыкального произведения в процессе его анализа и понимания художественного образа, о диалогическом взаимодействии между творцом и культурно-историческим процессом, которое объединяет прошлое, настоящее и будущее, о двустороннем характере диалога: учителей и коллег и др.
4. Уровень теоретического анализа зависит, по мнению ученого, от степени и глубины постижения музыкального произведения, от стремления понять другого человека (другую культуру, другую эпоху), от возможности прочтения текста и контекста, определяющих главную идею композитора.

<sup>1</sup> Петрова Г. В. Авторский подход.

Можно назвать докторские диссертации, выполненные под руководством Климовицкого: Демешко Г. А. Диалогические традиции современного отечественного инструментализма: Дис. ... доктора искусствоведения: 17.00.02 / Новосибирская гос. консерватория. Новосибирск, 2002. 334 с.; Горная И. Н. Финская камерно-вокальная музыка XX века: Дис. ... доктора искусствоведения: 17.00.02 / Санкт-Петербургская гос. консерватория. СПб., 2007. 356 с.; Зубарева Н. Б. Лингвистические универсалии: опыт реализации «искусствометрического» подхода: Дис. ... доктора искусствоведения: 17.00.02 / Российский институт истории искусств. Пермь, 2010. 271 с.



5. Для музыковеда, по признанию А. И. Климовицкого, необходима широкая эрудиция, сопрягающая знания истории, философии, эстетики, искусства разных стилей и направлений; постижение самой музыки, так называемый широкий «слуховой горизонт», развитая музыкальная память, аналитико-синтетические способности, стремление увидеть оригинальное, нетривиальное.
6. Опираясь на разные виды анализа (целостный, системный, интонационный), ученый открывал новые имена в культуре, в истории развития музыкального образования в России (например, М. П. Азанчевский). Важное значение в работе музыковеда А. И. Климовицкий придавал работе с источниками.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Бочкарева О. В. Диалогическая природа искусства. Ярославль: РИО ЯГПУ, 2019. 155 с.
2. Горная И. Н. Финская камерно-вокальная музыка XX века: Дис. ... доктора искусствоведения: 17.00.02 / Санкт-Петербургская гос. консерватория. СПб., 2007. 356 с.
3. Демешко Г. А. Диалогические традиции современного отечественного инструментализма: Дис. ... доктора искусствоведения: 17.00.02 / Новосибирская гос. консерватория. Новосибирск, 2002. 334 с.
4. Зенкин К. В. «Самовозрастающая информация» как сущностный признак музыкального и художественного // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2019. Т. 9. Вып. 4. С. 620–636.
5. Зубарева Н. Б. Лингвистические универсалии: опыт реализации «искусствометрического» подхода: Дис. ... доктора искусствоведения: 17.00.02 / Российский институт истории искусств. Пермь, 2010. 271 с.
6. Климовицкий А. И. А. К. Лядов в работе над оркестровкой «Песни о блохе» М. П. Мусоргского (К предстоящему изданию автографов) // Памяти А. С. Ляпуновой: Петербургский музыкальный архив. СПб., 2012. Вып. 9. С. 231–251.
7. Климовицкий А. И. Бетховен, Берлиоз, Гуно, Мусоргский, Стравинский, Шостакович: Неожиданная встреча в погребке Ауэрбаха (Этюд к проблеме: корпоративное бессознательное в композиторском творчестве) // Памяти М. С. Друскина: В 2 кн. Кн. 1: Статьи. Воспоминания / Ред.-сост. Л. Г. Ковнацкая и др. СПб.: Аллегро, 2009. С. 336–382.
8. Климовицкий А. И. Венские связи Бетховена с русскими аристократами на рубеже XVIII–XIX веков // Вестник Русской христианской академии. 2020. Т. 21. Вып. 4. (Ч. 2). С. 321–328.
9. Климовицкий А. И. Вопросы тематизма и строения музыкальной речи в работах Ю. Н. Тюлина // Ю. Н. Тюлин: Ученый. Педагог. Композитор. Л.; М.: Советский композитор, 1973. С. 55–69.
10. Климовицкий А. И. Две «Песни о Блохе» — Бетховена и Мусоргского — в инструментовке Игоря Стравинского (К изучению рукописного наследия и творческой биографии композитора) // Памятники культуры. Новые открытия: Ежегодник—1984. Л.: Наука, 1986. С. 196–216.
11. Климовицкий А. И. К проблеме построения типологии творческой личности композитора // Психология и искусствоведение: исследование творчества и творческой личности: Материалы международной конференции / Ред. Н. Л. Нагибина. Берлин; М., 2012. С. 10–26.
12. Климовицкий А. И. Культура памяти и память культуры. К вопросу о механизме музыкальной традиции: Доменико Скарлатти Иоганнеса Брамса // Иоганнес Брамс: черты стиля. Л.: ЛОЛГК, 1992. С. 238–277.

13. *Климовицкий А. И.* Культурно-исторические парадоксы бытования наследия П. И. Чайковского в России // П. И. Чайковский. Наследие. СПб.: СПбГК, 2000. Вып. II. С. 6–48.
14. *Климовицкий А. И.* Людвиг ван Бетховен и бетховениана Н. А. Римского-Корсакова // Римский-Корсаков: Сборник статей НИОР. Петербургский музыкальный архив. СПб.: Композитор, 2008. Вып. 7. С. 218–245.
15. *Климовицкий А. И.* М. П. Азанчевский — директор Санкт-Петербургской консерватории // Opera musicologica. 2012. № 2 (12). С. 13–33.
16. *Климовицкий А. И.* «Многоточия». Интервью с А. И. Климовицким. Записано О. Бобрик. URL: <https://www.classicalmusicnews.ru/interview/arkady-klimovitsky> (дата обращения: 20.07.2025).
17. *Климовицкий А. И.* Музыкальный текст, исторический контекст и проблемы анализа музыки // Музыкальная академия. 1989. № 4 (605). С. 70–81.
18. *Климовицкий А. И.* О квинтовотонности в мелодике Бетховена: теоретико-аналитические заметки // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2018. № 4 (50). С. 3–13.
19. *Климовицкий А. И.* О некоторых загадках слуха Шопена // К 200-летию со дня рождения Шопена и Шумана: Сборник статей / Ред.-сост. Н. А. Брагинская. СПб.: Изд-во Политехнического университета. 2011. С. 29–57.
20. *Климовицкий А. И.* Оперное творчество Сергея Слонимского // Современная советская опера: Сборник научных статей. Л.: ЛГИТМиК, 1985. С. 24–60.
21. *Климовицкий А. И.* О романсе Глинки «Люблю тебя, милая роза» (К проблеме специфики композиторского слуха) // Эволюционные процессы музыкального мышления: Сборник научных статей. Л.: ЛГИТМиК, 1986. С. 69–82.
22. *Климовицкий А. И.* О Сарре Евсеевне Белкиной, удивительном человеке, несравненном друге, дорогом Учителе // Musicus. 2013. № 1. С. 28–31.
23. *Климовицкий А. И.* О смысле, достоинстве и красоте нашей профессии // Музыкальная академия. 2006. № 4 (699). С. 125–127.
24. *Климовицкий А. И.* О творческом процессе Бетховена. Л.: Музыка, 1979. 175 с.
25. *Климовицкий А. И.* Памятливость и благодарность. Михаил Павлович Азанчевский: загадка личности, судьбы, последующего забвения // Музыкальная академия. 2024. № 4. С. 44–59.
26. *Климовицкий А. И.* Петербургская тетрадь эскизов Бетховена (несколько слов к публикации) // Opera musicologica. 2018. № 4 (38). С. 6–17.
27. *Климовицкий А. И.* Петр Ильич Чайковский: культурные предчувствия, культурная память, культурные взаимодействия. СПб.: Петрополис, 2015. 421 с.
28. *Климовицкий А. И.* Юрий Николаевич Тюлин // Проблемы музыкальной науки. 2017. № 2. С. 142–152. URL: <https://doi.org/10.17674/1997-0854.2017.2.142-152> (дата обращения: 20.05.2025).
29. *Климовицкий А. И., Лаул Р., Ручьевская Е.* К ее голосу неизменно прислушивались // Музыкальная академия. 1989. № 6. С. 109–112.
30. *Клюев А. С.* Российское музыкознание: дискуссия о методе // Временник Зубовского института. 2024. № 3 (46). С. 31–42.
31. *Ковалевский Г. В., Климовицкий А. И.* Механизмы и парадоксы становления слушательского «образа» П. И. Чайковского: проблема оценки и восприятия, творческого наследия композитора // Вестник Русской христианской академии. 2017. Т. 18. Вып. 2. С. 207–220.
32. *Петрова Г. В.* Авторский подход // Музыкальное искусство в процессах культурного обмена: Сборник статей и материалов в честь Аркадия Иосифовича Климовицкого / Отв. ред. и сост. Г. В. Петрова. СПб.: РИИИ, 2015. С. 7–13. (Проблемы музыкознания. 10).
33. *Klimovitsky A. I.* Autograph und Schaffensprozeß. Zur Erkenntnis der Kompositionstechnik Beethovens // Zu Beethoven. Aufsätze und Annotationen / Hrsg. v. Harry Goldschmidt. Berlin: Neue Musik. 1979. S. 149–166.

34. Klimovitsky A. I. Das Wagnerbild Tschaikowskys // Staatsoper Unter den Linden Berlin: Festtage 1996. Berlin. S. 58–60.
35. Klimovitsky A. I. Tchaikovsky and the Russian «Silver Age» // Tchaikovsky and his World / Ed. by Lesile Kearney. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1998. P. 319–330.

#### Аннотация

Цель статьи — рассмотреть основные идеи музыковедческого наследия Аркадия Иосифовича Климовицкого (1937–2024) — выдающегося ученого, музыканта, музыковеда, педагога, члена Союза композиторов, доктора искусствоведения, — основываясь на одной из главных предпосылок его собственного метода — сквозь призму *диалога*. Вся его деятельность пронизана диалогичностью «Я»–«Другой» — служение людям (диалог с реальным человеком) и искусству (диалог с Великим Другим). Его музыковедческое наследие — а это более 150 научных работ, включая монографии и научные статьи, нуждается в осмыслении и изучении, так как некоторые важные обобщения методологического характера могут служить ориентиром для дальнейших музыковедческих исследований. В научных работах Климовицкий применял разные виды анализа: целостный, системный, интонационный и др. В фокусе внимания автора — отдельные направления в исследовательской деятельности музыковеда: *музыкально-историческое* (творчество Л. Бетховена); *музыкально-образовательное* (деятельность М. П. Азанчевского); *музыкально-просветительское*. В статье затронуты некоторые идеи ученого: о психологии творчества и типологии творческой личности, о стилевых особенностях музыки, о необходимости опоры теоретического анализа на слуховой образ, о единстве теоретического и исторического подходов в музыковедческом анализе; о важности работы с источником, рукописью композитора; о взаимосвязи содержания и формы музыкального произведения в процессе его анализа и понимания художественного образа; о диалогическом взаимодействии между творцом и культурно-историческим процессом, которое объединяет прошлое, настоящее и будущее; о двустороннем характере диалога: учителей и коллег и др. Опираясь на *социокультурный, аксиологический, герменевтический, диалогический* подходы, автор статьи обозначил главный ракурс наследия А. И. Климовицкого, эстетику созидания — *диалог* музыки и человека, создающего, исполняющего, анализирующего музыку.

#### Abstract

The article considers the main ideas of the musicological legacy of Arkady Klimovitsky (1937–2024) who was an outstanding scientist, musician, musicologist, teacher, member of the Union of Composers, and Doctor of Art History. The research is based on one of the core premises of his method — through the lens of dialogue. His entire work is permeated by the *Self-Other* dialogic principle — service to people (dialogue with a real person) and to art (dialogue with the Great Other). His musicological legacy, which includes over 150 scholarly works such as monographs and academic articles, requires thorough interpretation and study, as some important methodological insights can serve as a guide for future musicological research. In his scientific works Klimovitsky applied different types of analysis: holistic, systemic, intonational, etc. The author focuses on individual areas in the musicologist's research activities: musical and historical (Beethoven's oeuvre); musical and educational (Michael Azanchevsky's oeuvre). The article addresses several ideas put forward by the musicologist: on the psychology of creativity and the typology of the creative personality; on the stylistic features of music; on the necessity of grounding theoretical analysis in the auditory image; on the unity of theoretical and historical approaches in musicological analysis; on the importance of working with source materials, such as composers' manuscripts; on the interconnection between content and form in a musical work during its analysis and the interpretation of its artistic image; on the dialogic interaction between the creator and the cultural-historical process, which unites the past, present, and future; and on the two-sided nature of dialogue: with teachers, colleagues, and others. Based on *the socio-cultural, axiological, hermeneutic, dialogic* approaches, the author of the article outlines the central focus of Klimovitsky's legacy: an aesthetics of creation — the dialogue between music and the human being who creates, performs, and analyzes it.

- ✓ *Ключевые слова:* А. И. Климовицкий, наследие, музыковедение, анализ, диалог, композитор, стиль, музыкальное образование.
- ✓ *Keywords:* Arkady Klimovitsky, legacy, musicology, analysis, dialogue, composer, style, music education.

**Для цитирования:** *Бочкарева О. В.* Диалогическая направленность музыковедческого наследия А. И. Климовицкого // Временник Зубовского института. 2025. Вып. 3 (50). С. 76—91.

# К вопросу о репертуарной политике Дирекции императорских театров в Петербурге начала XIX века

УДК  
792.09

**КОНСТАНТИНОВА МАРИАННА АЛЕКСАНДРОВНА**

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

**KONSTANTINOVA MARIANNA A.**

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

*E-mail: maryann.kon@gmail.com*

Петербургский русский оперный театр сыграл значительную роль в становлении и формировании жанров отечественного музыкального театра, а также воспитании вкусов публики. Определенные периоды в истории театра, а также творчество избранных русских композиторов исследованы достаточно подробно. Однако остается еще немало аспектов, которые требуют серьезного изучения и обобщения. Одним из наименее исследованных периодов в истории русского оперного театра следует признать начало XIX века.

Прежде всего, необходимо подчеркнуть, что репертуар петербургских театров начала XIX века в целом изучен недостаточно<sup>1</sup>. Театральные афиши за период 1800—1814 годов исчисляются единицами. Свидетельства периодики и мемуаристов дают некоторое представление о театральных премьерах и бенефисах, и все же воссоздать «подневный» репертуар на основании этих источников не представляется возможным, они могут служить лишь дополнением.

---

<sup>1</sup> Исключение составляет Немецкий театр Петербурга, музыкальный репертуар которого изучен и последовательно воссоздан в исследовании Н. В. Губкиной (*Губкина Н. В. Немецкий музыкальный театр в Петербурге в первой трети XIX века. СПб.: Дмитрий Буланин, 2003*). Нельзя не упомянуть масштабное исследование по истории русского драматического театра, в котором также можно почерпнуть определенные сведения и о музыкальных спектаклях в Русском театре (*История русского драматического театра: В 7 т. Т. 2: 1801—1825 / Ред. Т. М. Родина. М.: Искусство, 1977*). Определенные этапы деятельности французской труппы в Петербурге рассматриваемого периода отражены в работах Н. Ф. Финдейзена (*Финдейзен Н. Ф. Боальдьё и придворная французская опера в С.-Петербурге в начале XIX в. // Ежегодник императорских театров. 1910. Вып. 5. С. 14—41*) и Е. Б. Воробьевой (*Воробьева Е. Б. Французская императорская труппа в Москве и Петербурге (1806—1812) // Музыкальный Петербург. Энциклопедический словарь-исследование. Т. 13: XIX век. 1801—1861 / Отв. ред. и сост. Н. А. Огаркова. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2014. С. 134—160*).

Работа с фондами Дирекции императорских театров<sup>1</sup> позволила выявить группы служебных документов, в которых отражены с разной степенью подробности и точности сведения о репертуаре театральных трупп Петербурга начала XIX века. Некоторые периоды представлены финансовыми отчетами, весьма подробными и последовательными, так что, собрав воедино и обобщив информацию по ежедневным спектаклям, можно выстроить цепочку театральных программ протяженностью в несколько месяцев или даже лет. На основании данных о текущем репертуаре русской оперной труппы, частоте исполнения различных опер, а также доходах со спектаклей труппы можно рассуждать о таких важных составляющих, как популярный спектакль (постановки, пользующиеся спросом у публики), и, соответственно, проследить основные механизмы репертуарной политики, проводимой Дирекцией театров в определенные периоды. Интересные ракурсы раскрываются при сопоставлении репертуара русской и французской трупп: в первое десятилетие XIX века обе труппы делили между собой сцену Большого и Малого театров Петербурга<sup>2</sup>.

В рамках данной статьи предполагается рассмотреть особенности репертуарной политики ДИТ за 1810 год. Избранный год не случаен. Театральный репертуар в названный год можно отслеживать по хорошо сохранившимся отчетам чиновников ДИТ<sup>3</sup>. Примечательно и то, что 1810 год можно назвать последним «благополучным» театральным годом в Петербурге, поскольку пожар в Большом театре в ночь на 1 января 1811 года на несколько лет вывел из строя эту театральную площадку, что, безусловно, отразилось и на репертуаре труппы: две оставшиеся в Петербурге театральные сцены — Малый театр и Кушелевский (Немецкий) театр — были существенно ограничены в постановочных возможностях. Политические события также оказали заметное влияние на насыщенность театральной жизни столицы. В частности, в связи с военными событиями 1812 года французская труппа покинула Петербург, и последующие несколько лет в городе на регулярной основе выступали лишь артисты двух трупп: русской и немецкой.

Финансовые отчеты, послужившие материалом для написания данной статьи, составлялись чиновниками ДИТ регулярно (в день спектакля). В отчетах отражены: дата спектакля, название театра и труппы, названия исполняемых произведений и денежные суммы, полученные ДИТ с каждого театрального вечера (количество билетов разной ценовой категории, проданных в день спектакля, а также количество театральных абонементов, проданных чиновниками на несколько месяцев и пр.).

Безусловно, документы эти обладают высокой степенью достоверности, поскольку данные о сборах фиксировались в день проведения спектакля, а

<sup>1</sup> Далее ДИТ.

<sup>2</sup> Напомню, что спектакли петербургской немецкой труппы проходили преимущественно на сцене Кушелевского (Немецкого) театра, а итальянская труппа прекратила свое существование в 1806 году.

<sup>3</sup> Эти материалы хранятся в Российском государственном историческом архиве (РГИА). Ф. 497. Оп. 1. Д. 438, 439, 444, 445, 448, 449.



жанр финансового отчета требовал высокой точности при фиксации сведений. Подобные отчеты имели и иное назначение. По ним Дирекция театров могла отслеживать, какие спектакли пользовались наибольшим вниманием публики, и в соответствии с этим выстраивать репертуарную политику.

При всех названных выше достоинствах документы эти имеют и некоторые недостатки. Так, в отчетах находят отражение только названия произведений и указание их жанра (опера, балет, комедия, драма, трагедия, дивертисмент и пр.). Сведения об авторах отсутствуют, что усложняет поиск информации об исполняемых операх: многие популярные в то время произведения основательно забыты в наши дни и для их атрибуции необходимо прибегать к свидетельствам иных источников, а также в целом проводить сопоставление с репертуаром тех лет (то есть отслеживать спектакли, поставленные ранее, а также спектакли последующих лет). Процесс атрибуции усложняется еще и тем, что разные композиторы могли использовать один и тот же сюжет для написания оперы. Таким образом, уточнение авторства — весьма трудоемкая работа<sup>1</sup>.

Добавлю, что финансовые отчеты о посспектакльных сборах не содержат сведений о бенефисных спектаклях, поскольку доход с бенефисов, как правило, поступал в распоряжение самого бенефицианта, а не в фонд Дирекции.

Изучение подневного репертуара русской труппы за 1810 год позволило выявить текущий репертуар и зафиксировать спектакли, наиболее часто повторяющиеся. Весьма вероятно, что регулярность, с которой ставились определенные произведения, может свидетельствовать об их популярности и, как следствие, театральных аншлагах и хороших сборах<sup>2</sup>. Безусловно, выводы о работе с подобными документами необходимо воспринимать с некоторой долей условности. Феномен «популярности» тех или иных опер рассматриваемого периода бывает сложно отследить даже на основании данных о «сборах» со спектаклей. Различные «переменные» могли влиять на объемы сборов. Так, театральный вечер начала века чаще всего складывался из нескольких компонентов, и опера обычно шла в паре с балетом, комедией, драмой, трагедией, дивертисментом и пр. Такое сочетание, безусловно, стало результатом расчета Дирекции по регулярному привлечению на спектакли публики с разнообразными театральными предпочтениями. Не исключено, что в определенных слу-

---

<sup>1</sup> В связи с особенностями атрибуции решено указывать в тексте статьи только названия произведений, а сведения об авторах давать в сносках.

<sup>2</sup> Еще один аспект планирования репертуара — распределение пьес по театрам: «большие» зрелищные постановки с «великолепным спектаклем» проходили на сцене Большого театра; спектакли, не требующие большой сцены и сложной театральной машинерии, — ставились часто в Малом театре. Хотя нередки случаи, когда небольшая комическая опера дополняла программу театрального вечера, в котором основным компонентом был балет или трагедия, требовавшие и большой сцены, и развитой машинерии. Допускаю, что порой назначение в репертуар той или иной оперы могло быть обусловлено постановочными возможностями и зависело не только от сцены конкретного театра, но также от соседства в программе вечера с комедией, драмой или балетом, после которых не нужны были серьезные изменения декораций. На составление репертуара могли влиять и такие показатели, как здоровье артистов, сохранность костюмов и пр.

чаях основной интерес театралов был направлен не на оперу, а на иные компоненты театрального вечера (балет, комедия, драма и пр.). Кроме того, объем сборов мог зависеть и от различных факторов: показатель сезона (спектакль в разгар сезона или летние месяцы), вместимость театра (Большой театр обладал большей вместимостью, чем Малый), частота исполнения (представляется логичным, что из двух спектаклей, иггранных с разницей в несколько дней, — первый закономерно приносил больший доход) и прочие показатели, о которых мы можем только догадываться (плохая погода, наводнения, балы, маскарады, гуляния, проходившие в то же время в иных местах столицы, и пр.).

В финансовых документах того времени театральный год делился на трети: январская треть, майская треть и сентябрьская треть. Интенсивность театральных представлений зависела от времени года, религиозных праздников (постов), траурных событий и пр. Документы за январскую треть фиксировали сведения о спектаклях с 1 января и до начала Великого поста — сорокадневный перерыв в работе театров, выпадавший в зависимости от года на период с конца февраля до конца апреля. Зимние месяцы, как правило, характеризовались наибольшей активностью посетителей театров. Об этом свидетельствуют и данные о продаже театральных билетов, абонементов, а также регулярность театральных представлений. В летние месяцы публики в городе оставалось значительно меньше — многие разъезжались по дачам, — количество спектаклей сокращалось, доходы ДИТ падали. В начале августа на 14 дней из-за Успенского поста театры прекращали работу. Таким образом, так называемая майская треть оказывалась наименее интенсивной в театральный год. В сентябре—октябре многие театралы возвращались в город, и в театральной жизни вновь наступало оживление. Так что в сентябрьскую треть — период с сентября по декабрь — спектакли вновь давались практически ежедневно.

Судя по имеющимся данным, в самом начале века репертуар русской оперной труппы складывался преимущественно из комических опер отечественных и иностранных композиторов. Результаты изучения финансовых документов за 1810 год позволяют проследить регулярность выступлений русской труппы вообще и выделить особым образом оперные постановки. Подчеркну, что в те годы репертуар театров составляли не далее как на неделю вперед<sup>1</sup>. В 1810 году на сцене Русского театра в Петербурге бы-

<sup>1</sup> Особо отмечу, что в те годы не практиковали планирования репертуара на месяцы или год вперед. На протяжении 1-й четверти XIX века, а вероятно, и в дальнейшем в ДИТ существовало «правило» по составлению текущего репертуара труппы. Вплоть до 1826 года театральная (репертуарная) неделя начиналась с воскресенья. Решение о назначении пьес в репертуар на предстоящую неделю члены комитета принимали в пятницу, а артистам сообщали о решении в субботу. Составление репертуара на несколько недель вперед тогда не практиковали, вероятно предвидя множество факторов, не поддающихся планированию (в частности, болезни актеров). Так что для подготовки к спектаклям начала недели у артистов оставались буквально считанные дни или часы (РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 3203).

ло представлено по меньшей мере 32 оперных спектакля, которые повторялись в течение года с разной интенсивностью. Наибольшее количество повторов выпало на долю оперы «Русалка»<sup>1</sup>: часть 1-я — не менее 6 раз, 3-я часть — не менее 5 раз, 4-я часть — не менее 8 раз. Эти постановки сопровождалась великолепным спектаклем и ставились на сцене Большого театра, сцена которого была соответствующим образом оснащена для различных театральных чудес и иллюзий. Документы свидетельствуют, что практически каждый спектакль на сюжет «Русалки» приносил высокий доход. К числу опер с великолепным спектаклем следует отнести и оперу «Князь-невидимка»<sup>2</sup>, популярность которой к 1810 году стала спадать, что отразилось и на частоте исполнения произведения (не менее 4 раз в течение 1810 года). Популярная в то время опера «Илья-богатырь»<sup>3</sup> прозвучала по крайней мере 3 раза в течение года.

Названные «большие» оперы занимали весь вечер и не требовали дополнения. Более распространенной в то время практикой следует признать соседство в программе театрального вечера оперной постановки с комедией или драмой. Вероятно, в ДИТ стремились жанрово разнообразить программы, и потому за один вечер давали несколько небольших произведений. Этим, среди прочего, можно объяснить преобладание в репертуаре русской оперной труппы одноактных опер отечественных и зарубежных композиторов.

Так, в 1810 году чаще прочих исполняли оперу «Любовные свидания»<sup>4</sup> (не менее 8 раз). Так же часто (не менее 6 раз) исполнили одноактную оперу «Калиф багдадский»<sup>5</sup>. По-прежнему востребованы оказывались оперы с народно-бытовыми сюжетами: «Мельник колдун, обманщик и сват»<sup>6</sup>, «Федал с детьми»<sup>7</sup>, «Ям», «Посиделки», «Филаткина свадьба»<sup>8</sup>.

<sup>1</sup> Тетралогия «Русалка» с музыкой Ф. Кауэра, С. И. Давыдова, Кавоса.

<sup>2</sup> Опера «Князь-невидимка, или Личарда-волшебник», музыка К. А. Кавоса, либретто Е. Ф. Лифанова.

<sup>3</sup> Опера «Илья-богатырь», музыка Кавоса, либретто И. А. Крылова.

<sup>4</sup> По всей вероятности, под таким названием ставили одноактную комическую оперу Н. Изуара «Les Rendez-vous bourgeois». Во всяком случае эта версия подтверждается афишами за 1818 и 1822 годы.

<sup>5</sup> Опера «Калиф багдадский» («Le Calife de Bagdade»), музыка Ф.-А. Буальдьё, либретто К. Г. Д. Сен-Жюста, пер. с фр. Е. Ф. Лифанова.

<sup>6</sup> Опера «Мельник колдун, обманщик и сват», музыка М. М. Соколовского, по пьесе А. О. Аблесимова.

<sup>7</sup> Опера «Федал с детьми», музыка В. Мартин-и-Солера и В. А. Пашкевича, либретто Екатерины II.

<sup>8</sup> Названные оперы — части трилогии на текст А. Я. Княжнина с музыкой А. Н. Титова «Ям, или Почтовая станция», «Посиделки, или Следствие Яма», «Девушник, или Филаткина свадьба, следствие Яма и Посиделок».

Приведу названия опер, исполняемых в течение 1810 года, и частоту их повторения.

«Русалка»

часть 1 — 6 раз;

часть 3 — 5 раз;

часть 4 — 8 раз;

«Любовные свидания» — 8 раз;

«Федул с детьми» — 7 раз;

«Павел и Виргиния»<sup>1</sup> — 7 раз;

«Калиф багдадский» — 6 раз;

«Посиделки» — 6 раз;

«Оборотни, или Спорь до слез, а об заклад не бейся»<sup>2</sup> — 5 раз;

«Ям» — 5 раз;

«Филаткина свадьба» — 5 раз;

«Мельник колдун, обманщик и сват» — 4 раза;

«Князь-невидимка» — 4 раза.

Не менее трех раз в течение 1810 года исполнялись оперы:

«Три брата горбуна»<sup>3</sup>, «Любовная почта»<sup>4</sup>, «Илья-богатырь», «Новое семейство»<sup>5</sup>, «Чудаки, или Сумасброды от музыки и стихотворства»<sup>6</sup>, «Одна шалость»<sup>7</sup> и «Выдуманный клад»<sup>8</sup>, «Деревенские певички»<sup>9</sup>, «Венецианская ярмарка»<sup>10</sup>, «Итальянка в Лондоне»<sup>11</sup>.

<sup>1</sup> Опера «Павел и Виргиния», музыка Р. Крейцера, либретто Э. Д. Ф. Фавьера, перевод с фр. П. Н. Кобякова.

<sup>2</sup> Опера-водевиль «Оборотни, или Спорь до слез, а об заклад не бейся», музыка А. Париса, рус. текст Кобякова (перевод с фр.).

<sup>3</sup> Опера «Три брата горбуна», музыка Кавоса, рус. текст А. Лукницкого (перевод с фр.).

<sup>4</sup> Опера «Любовная почта», музыка Кавоса, либретто А. А. Шаховского.

<sup>5</sup> Опера «Новое семейство», музыка Е. Фомина, либретто С. К. Возмитинова.

<sup>6</sup> Опера «Чудаки, или Сумасброды от музыки и стихотворства», музыка Кавоса и С. Майра, либретто Д. Г. Росси, перевод Кобякова.

<sup>7</sup> Опера «Одна шалость» («Une folie», «Глупость», «Безумие»), музыка Э. Н. Мегюля, либретто Ж.-Н. Буйи, перевод с фр. предположительно В. А. Левшина.

<sup>8</sup> Опера «Выдуманный клад» («Le Trésor supposé, ou Le Danger d'écouter aux portes»), музыка Мегюля, либретто Ф.-Б. Гофмана, перевод с фр. Лукницкого.

<sup>9</sup> Опера «Деревенские певички» («Le Cantatrici villane»), музыка В. Фьораванти, либретто Дж. Паломбы, перевод предположительно Вьена.

<sup>10</sup> Опера «Венецианская ярмарка» («La fiera di Venezia», «Венецианская ярмарка», «Венецианская ярмонка»), музыка А. Сальери, либретто Д. Г. Боккерини.

<sup>11</sup> Опера «Итальянка в Лондоне» («L'italiana in Londra»), музыка Д. Чимарозы, либретто Дж. Петроселлини.

Не менее двух раз в течение 1810 года исполнялись оперы:

«Два слова, или Ночь в лесу»<sup>1</sup>, «Двое скупых»<sup>2</sup> «Два слепца в Толедо»<sup>3</sup>, «Турецкий лекарь»<sup>4</sup>, «Маленький матрос»<sup>5</sup>.

По крайней мере по одному разу в течение года исполнили оперы: «Старый замок»<sup>6</sup>, «Тайна»<sup>7</sup>, «Все дело в окошках»<sup>8</sup>.

Сопоставление выступлений двух столичных трупп, русской и французской, позволяет судить о том, что в 1810 году пересечений в их репертуаре было мало. Назову некоторые оперы, которые были «играны» обеими труппами, но в тот год исполнялись не часто (по 1—2 раза): «Все дело в окошках», «Два слепых в Толедо», «Два слова», «Два дня», «Одна шалость».

Укажу, что на основании тех же финансовых отчетов можно заключить, что репертуар французской труппы за 1810 содержал в два раза больше наименований оперных спектаклей, чем репертуар русской труппы: в тот год артистами французской труппы было исполнено не менее 62 опер, которые в течение сезона периодически повторялись.

Интересные ракурсы репертуарной политики ДИТ раскрываются при сопоставлении программ русского и французского театров. Французская столичная труппа выступала в названный период на тех же театральных сценах, что и русская. Спектакли русских и французских артистов проходили почти каждый день в Большом или Малом театре, а иногда и в один день параллельно обе труппы играли на разных сценах. Очевидно, что в этот период специальных дней недели для выступлений не было ни у русской, ни у французской труппы. Безусловно, соседство русских и французских артистов в программах театральных вечеров невольно заставляет сравнивать

<sup>1</sup> Опера «Два слова, или Ночь в лесу» («Deux Mots, ou Une nuit dans la forêt»), музыка Н. Далеирака, либретто В. Б. Ж. Марсолье.

<sup>2</sup> Опера «Двое скупых» («Les Deux avares», «Два скупых»), музыка А.-Э.-М. Гретри, либретто Ш.-Ж. Ф. Фальбер.

<sup>3</sup> Опера «Два слепца в Толедо» («Les deux aveugles de Tolède», «Два слепца в Толедо», «Два слепца Толедские»), музыка Мегюля, либретто Марсолье, перевод с фр. А. В. Лукницкого.

<sup>4</sup> Опера «Турецкий лекарь» («Le Médecin turc»), музыка Н. Изуара, либретто П. А. Ж.-Б. Вилье и А. Гюффе.

<sup>5</sup> Опера «Маленький матрос, или Неожданная женитьба» («Le petit matlot, ou Le mariage impromptu»), музыка П. Гаво (возможно, совместно с А. Парисом), либретто Ш.-А.-Г. Пиго-Лебрен.

<sup>6</sup> Опера «Старый замок» («Le Vieux Château, ou La Rencontre»), предположительно с музыкой Д. Делла Мариа, либретто А. Дюваль.

<sup>7</sup> Опера «Тайна» («Le secret»), музыка Ж.-П. Солье, либретто Ф.-Б. Гофмана, перевод с фр. С. Н. Глинки.

<sup>8</sup> Опера «Все дело в окошках», вероятно, опера Изуара («L'Intrigue aux fenêtres»), либретто Буйи и Дюпати, перевод Лукницкого.

такие аспекты, как своеобразие репертуара, количество и частота выступлений, объем продаж билетов и абонементов, доходы и, соответственно, популярность (посещаемость) спектаклей конкретной труппы. Финансовые документы позволяют даже выявить предпочтения и вкусы разных слоев театральной публики.

Французская труппа ставила в рассматриваемый период в основном оперы и комедии, реже трагедии и драмы; балеты и дивертисменты с танцами ставились в то время данной труппой редко и, вероятно, не без участия русских танцоров.

Репертуар русской труппы можно признать жанрово более разнообразным, поскольку, как было указано выше, ставились оперы, балеты, комедии, драмы, трагедии, дивертисменты, исторические представления и пр.

Обратимся к деталям финансовых отчетов, которые, помимо прочих важных сведений и интересных деталей, позволяют высчитать количество зрителей, посетивших каждый спектакль, а также проследить популярность того или иного произведения у различных категорий зрителей Большого и Малого театров.

**Большой театр.** Состоятельные поклонники французского театра приобретали абонементы на спектакли Большого театра<sup>1</sup>: все ложи 1-го яруса, предназначенные для продажи, были выкуплены в абонементы; ложи 2-го и 3-го ярусов, а также места в креслах (100—150 кресел) заранее абонировались respectable публикой. В ДИТ гарантированно получали с каждого французского спектакля около 500 руб. за счет абонементных платежей независимо от текущих продаж билетов. Эта сумма в разные дни сезона могла составить треть от общего дохода, чаще — половину, а иногда и большую часть сборов со спектакля. Последнее утверждение проиллюстрирую примером: 21 января 1810 года французская труппа давала на сцене Большого театра комедию «Любовная нечестность» и оперу «Долги»<sup>2</sup>. Продажи билетов принесли 66 руб.: проданы одна ложа 2-го яруса, две ложи 3-го яруса, 11 кресел, 14 билетов в партер, 2 в амфитеатр, 17 в парадиз. Очевидно, что число желающих посетить французский спектакль в тот вечер оказалось весьма ограничено. И тем не менее общий сбор со спектакля составил 573 руб. за счет проданных ранее абонементов. Следовательно, спектакли французской труппы выкупались заранее, вне зависимости от репертуара и привлекательности программ, а вечера во французском театре порой превращались в мероприятие для очень ограниченного круга поклонников.

Ведомости о продажах со всей очевидностью демонстрируют, что посетители «копеечных» мест (амфитеатр и парадиз) не особо жаловали спек-

<sup>1</sup> Подробнее о системе абонирования, существовавшей в Петербургских театрах начала XIX века, см.: Константинова М. А. О системе абонирования в петербургском русском театре в 1810-е годы // Временник Зубовского института. 2022. Вып. 3 (38). С. 140—155.

<sup>2</sup> Опера «Долги» («Les Dettes»), музыка С. Шампэн (S. Champein), либретто Н.-Ж. Форжо.

такли французской труппы, для полноценного удовольствия им, вероятно, не доставало знания французского языка. Проданные билеты зачастую исчислялись единицами. В редкие дни рассматриваемого сезона продажи поднимались до 60 и 100 билетов в амфитеатр и парадиз соответственно. Такая неожиданная активность могла быть спровоцирована скорым закрытием театров на период Великого поста или же исполнением привлекательных для публики произведений, таких как комедия «Влюбленный Шекспир» и опера «Лодоиска»<sup>1</sup>. И даже в такие дни суммы с продаж копеечных билетов составляли в целом около 50 руб. Едва ли в ДИТ руководствовались вкусами этой малочисленной зрительской аудитории.

Для публики рублевых мест в партере (зачастую стоячих) языковой барьер не был непреодолимой преградой. В партере часто бывали образованные молодые люди. Так, трагедия «Федра» 22 января 1810 года привлекла в партер 219 зрителей — это максимальное количество для рассматриваемого сезона во французском театре. Возможно, оттого, что трагедии французской труппой давались редко, этот спектакль в целом вызвал большой интерес в среде респектабельной и образованной публики: в креслах около 300 человек, почти все ложи заняты, общий сбор — 1411 руб.

Из числа оперных постановок успешными на французской сцене Большого театра можно назвать оперу-водевиль «Женщины-солдаты, или Худо защищаемая крепость»<sup>2</sup> и водевиль «Фаншона»<sup>3</sup> (1377 руб.), оперу «Два дня»<sup>4</sup> и оперу-водевиль «Любовники-протеи»<sup>5</sup> (1361 руб.), оперу «Эмерик, или Венгерцы»<sup>6</sup>, игранную в один вечер с комедией «Рикко» (1065 руб.).

Анализ данных о французских спектаклях дает представление о том, что труппа приносила Дирекции регулярный доход, несмотря на полупустые залы во время некоторых представлений. Спектакли труппы пользовались популярностью и поддержкой состоятельной части зрителей, оплачивающих заранее абонементы и желавших видеть на сцене разнообразные и модные

<sup>1</sup> По всей вероятности, исполнялась опера «Лодоиска, или Татары» («Lodoïska, ou Les Tartares»), музыка Крейцера, либретто Ж. Э.-Б. Дежора, перевод Лукницкого. Существует несколько опер с подобным названием. Доподлинно известно, что на русской сцене исполняли оперу Крейцера «Лодоиска, или Татары».

<sup>2</sup> Опера-водевиль «Женщины-солдаты, или Худо защищаемая крепость» («Les femmes soldats, ou La forteresse mal défendue»), музыка неизвестного автора, либретто Л. М. Э. Г. М. Теллона и Ф. В. А. Дартуа.

<sup>3</sup> Водевиль «Фаншона» («Fanchon la vieilleuse»), музыка Ж.-Д. Доша, либретто Буйи.

<sup>4</sup> По всей вероятности, упомянута опера «Водовоз» («Les Deux journées»), музыка Л. Керубини, либретто Буйи.

<sup>5</sup> Опера-водевиль «Любовники-протеи» («Les Amants-prothées»), музыка Париса, либретто Ж. Патра.

<sup>6</sup> Опера «Эмерик, или Венгерцы» («Emeric, ou Les hongrois»), музыка А. Н. Титова на французский текст артиста французской труппы Ж. Клапареда.



французские новинки. Определенно в составлении французских программ чиновники конторы ДИТ могли позволить себе бóльшую свободу, идти на риск и предлагать новые постановки, не одобренные еще общественным мнением.

По-иному складывался доход с продаж мест в Большом театре на русские спектакли. Абонементы в ложи и кресла особой популярностью не пользовались, так что в общий доход от спектакля абонированные места приносили не более 200 руб. Зато регулярные продажи билетов велись успешнее, чем во французском театре Петербурга. При этом оперный репертуар труппы складывался из спектаклей хорошо знакомых, проверенных временем и заверенных благосклонностью публики.

В январе 1810 года посетители русских спектаклей абонировали лишь 4 ложи 1-го яруса, но активно выкупали ложи 1-го и 2-го ярусов (порядка 20—24 лож) в день спектаклей «Русалка», «Илья-богатырь», трагедии «Фингал» и оперы «Фекул с детьми», «Мельник» и исторического представления «Сулъеты, или Спартанцы осьмнадцатого столетия». В такие вечера почти все ложи нижних ярусов были проданы. Следовательно, названные оперы ставились не только для «потехи райка», но и для состоятельной публики.

Покупатели самых дешевых мест массово посещали почти все спектакли русского театра в названный период с бóльшим или меньшим энтузиазмом. Неизменно привлекали в парадиз (порядка 200 человек) представления «Русалки» (все части), «Фекул», «Венецианская ярмарка», «Илья-богатырь», «Мельник». Комедии с дивертисментом или балетом в Большом театре пользовались, как ни странно, меньшей популярностью у названной аудитории: в дни спектаклей 7, 18 и 25 января в парадиз продано примерно по 100—130 билетов. Финансово успешный спектакль 11 января — комедия «Бригадир» и балет «Неудачная предосторожность» — привлек в раек всего 63 человека. Допускаю, что балетные постановки из райка смотреть было неинтересно. Все эти наблюдения позволяют заключить, что в вопросах составления репертуара русской труппы чиновники ДИТ были в большей степени ориентированы на предпочтения публики, ибо основной доход приносила продажа билетов, а не абонементов. Поэтому основу репертуара составляли хорошо известные и любимые публикой постановки.

**Малый театр.** На спектакли в Малый театр зрители абонементов почти не покупали: на французских спектаклях доля от продажи абонементов составила в названный период 27—29 руб., на русские — около 8 руб. Доходы складывались в целом с продаж билетов. Добавлю, что стоимость абонементов и билетов в оба театра в то время была одинаковой. Важно помнить, что вместимость зала Большого театра была существенно выше, чем у зала Малого театра.

В дни, когда обе труппы выступали на параллельных сценах, сборы со спектаклей французской труппы могли заметно снизиться. В частности,

- представление русскими артистами 3-й части оперы «Русалка» 6 января на сцене Большого театра принесло доход 1500 руб., и в тот же день сборы со спектакля французской труппы на сцене Малого театра (опера «Господин Дешалюмо»<sup>1</sup> и драма «Герман Ивернер») составили лишь 218 руб.
- 9 января русская труппа в Большом театре играла оперу «Венецианская ярморка» (1734 руб.), а исполнение французскими актерами комедии «Щастливый волокита» и оперы «Уединенный дом»<sup>2</sup> принесло лишь 199 руб. 5 коп.
- 19 января в Большом театре русская труппа представила 4-ю часть оперы «Русалка» — 1431 руб. дохода, и в тот же вечер доход со спектакля французской труппы составил 350 руб. 50 коп. — опера / водевиль «Скарронова женитьба»<sup>3</sup> и комедия «Рикко».

Указанная закономерность еще более заметна при ином распределении спектаклей на театральных сценах Большого и Малого театров. Так, в дни финансово успешных спектаклей русской труппы на сцене Малого театра (примеры приведены выше) французские артисты в Большом театре явно лишились части своей аудитории, так что доходы двух трупп оказались сопоставимы или даже выше у русской труппы в Малом театре:

- трагедия и опера «Оборотни» в Малом театре (русская труппа) с доходом 1311 руб., комедия «Любовная нечестность» и опера «Долги» в Большом театре (французская труппа) — 573 руб. дохода;
- 16 февраля два водевиля французской труппы «Женщины-солдаты» и «Фаншона» на сцене Большого театра (1377 руб.), трагедия и опера «Багдадский калиф» (русская труппа) в Малом театре (1293 руб.);
- 23 февраля в Малом театре русская труппа исполняла драму и оперу «Павел и Виргиния» (1405 руб.), а французская — в Большом театре комедию и оперу «Мелания» (716 руб.).

Для характеристики явных репертуарных предпочтений публики Малого театра определенных категорий можно привести показательный пример. Исполнение 26 февраля 1810 года артистами русской труппы комедии с пятью балетами «Мещанин во дворянстве» за один вечер собрало в театраль-

<sup>1</sup> Вероятно, опера «Monsieur Deschalanceaux, ou La soirée de carnaval», музыка П. Гаво, либретто О. К. Лесера.

<sup>2</sup> Опера «Уединенный дом» («La Maison isolée, ou Le Vieillard des voges»), музыка Далея-рака, либретто Марсолье.

<sup>3</sup> Опера или водевиль «Женитьба Скаррона» («Le Mariage de Scarron»), музыка неизвестного автора, либретто П. И. Барре, Ж. Б. Раде, Ф. Ж. Десфонтен.

ном зале больше тысячи человек: не считая публики лож и той категории зрителей, что могли посещать театр без платы, — в зале в креслах, за креслами, партере и амфитеатре находилось 963 человека. Из них 625 — это места партера и 130 — в амфитеатре. В зале был небывалый аншлаг, но половина лож 1-го яруса пустовала. Общий сбор составил 1742 руб.

В целом доходы по спектаклям в Малом театре у русской труппы были заметно выше, чем у французской. Если для русского театра названного периода средний доход по Малому театру — 800—900 руб., то для французского на той же сцене — 300—500 руб. Это соотношение подтверждает гипотезу, что без абонементных платежей продажи на французские спектакли приносили небольшую прибыль.

Подводя некоторые итоги, можно заключить, что разнообразие и новизна программ французского театра оказывались возможны именно потому, что состоятельные театралы готовы были заранее вносить существенные суммы за абонементы, дававшие заметную часть сбора даже в дни абсолютно «непопулярных» французских спектаклей.

В то же время можно проследить репертуарное однообразие в выступлениях русской оперной труппы, чиновники ДИТ вынуждены были с осторожностью выстраивать театральные программы, не рискуя назначать в текущий репертуар непроверенные оперные постановки. Большая часть опер из представленных в рассматриваемый период сезона была давно знакома и любима публикой; к числу условных новинок на русской сцене того времени можно отнести лишь постановки опер «Павел и Виргиния», «Чудаки, или Сумасброды от музыки и стихотворства» и «Девишник, или Филаткина свадьба», с успехом представленные годом ранее в бенефисы 1809 года. Таким образом, значительная часть оперных постановок на русской сцене того времени характеризовалась как «предсказуемо успешные» спектакли. Они, безусловно, пользовались неизменной популярностью всех слоев театрального общества.

Наконец, предпринятые выше сопоставления дают возможность порассуждать о посетителях русского и французского театров, а также свидетельствуют о том, что в ряде случаев публика отдавала предпочтение русским спектаклям. Впрочем, обе труппы находились на балансе Дирекции, и ущерб доходов с французских спектаклей компенсировался сборами со спектаклей русских.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Воробьева Е. Б. Французская императорская труппа в Москве и Петербурге (1806—1812) // Музыкальный Петербург. Энциклопедический словарь-исследование. Т. 13: XIX век. 1801—1861 / Отв. ред. и сост. Н. А. Огаркова. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2014. С. 134—160.
2. Губкина Н. В. Немецкий музыкальный театр в Петербурге в первой трети XIX века. СПб.: Дмитрий Буланин, 2003. 563 с.

3. История русского драматического театра: В 7 т. Т. 2: 1801—1825 / Ред. Т. М. Родина. М.: Искусство, 1977. 556 с.

4. Константинова М. А. О системе абонирования в петербургском русском театре в 1810-е годы // Временник Зубовского института. 2022. Вып. 3 (38). С. 140—155.

5. Финдейзен Н. Ф. Боальдье и придворная французская опера в С.-Петербурге в начале XIX в. // Ежегодник императорских театров. 1910. Вып. 5. С. 14—41.

Аннотация

В представленной статье на основании финансовых документов Дирекции императорских театров за 1810 год прослеживаются некоторые принципы репертуарной политики петербургских театров. Регулярные записи о доходах от театральных представлений способствовали выявлению наиболее популярных спектаклей русской оперной труппы, а сопоставление с доходами от спектаклей французской труппы того же периода позволило обозначить принципиальную разницу в формировании репертуара двух петербургских трупп: русской и французской.

Abstract

This article explores the principles underlying the repertoire policy of the St. Petersburg theaters, as revealed through an analysis of financial records of 1810 from the Directorate of the Imperial Theaters. The systematic documentation of revenues from theatrical performances allowed to identify the most popular productions staged by the Russian opera troupe. A comparative analysis of the income generated by the French troupe's performances during the same period highlights a fundamental distinction in the repertoire formation strategies employed by the two St. Petersburg troupes.

- ✓ *Ключевые слова:* Дирекция императорских театров, петербургские театры начала XIX века, репертуар, русская опера, русская труппа, французская труппа.
- ✓ *Keywords:* Directorate of the Imperial Theaters, Saint Petersburg theaters of the early 19th century, the repertoire, Russian opera, Russian troupe, French troupe.

**Для цитирования:** Константинова М. А. К вопросу о репертуарной политике Дирекции императорских театров в Петербурге начала XIX века // Временник Зубовского института. 2025. Вып. 3 (50). С. 92—104.

# Сказка Ханса-Кристиана Андерсена в русском балете начала XX века: «Принц-садовник» (1907)

**ГРУЦЫНОВА АННА ПЕТРОВНА**

*Доктор искусствоведения, доцент, профессор  
кафедры хореографии, Российский институт театрального  
искусства — ГИТИС; профессор кафедры междисциплинарных  
специализаций музыковедов, Московская государственная  
консерватория имени П. И. Чайковского (Москва, Россия)*

**GRUTSYNOVA ANNA P.**

*Doctor of Arts, Associate Professor,  
Professor of Choreography Department,  
GITIS — Russian Institute of Theatre Arts; Professor  
of Department of Interdisciplinary Musicological Studies,  
Moscow State Tchaikovsky Conservatory (Moscow, Russia)*

*E-mail: anna\_gru@mail.ru*

Первые годы XX века в петербургском балете были временем непростым, переломным. Блистательная эпоха Мариуса Петипа после его фактической отставки в 1903 году понемногу уходила в прошлое. Если поставленные им балеты (или сделанные им редакции балетов других авторов) еще шли и практически составляли базу основного репертуара<sup>1</sup>, то стиль, сформировавшийся в XIX веке, уже начинал представляться чем-то отжившим, требовавшим обновления. Однако настоящее обновление было только на пороге: в московском Большом театре уже начинал свои реформы Александр Горский, а в Петербурге Михаил Фокин только готовился начать свою балетмейстерскую деятельность.

Публика и критика тихо роптали, ожидая чего-то нового и — одновременно — тоскуя по временам, которые еще не прошли, но в скором времени неизбежно должны были уйти в прошлое. «Петербургский балет есть убежище петербуржца от скуки повседневной жизни, — писал в одной из статей Валериан Светлов. — Это — уголок волшебного царства грёз, далекого от царства реальной правды. Балет в Петербурге еще недавно считался образцовым и несомненно лучшим в Европе. В последние годы он явно клонится к упадку. Явление это ненормальное»<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Это «Арлекинада», «Баядерка», «Дочь фараона», «Конёк-горбунок», «Жизель», «Корсар», «Коппелия», «Лебединое озеро», «Пахита», «Привал кавалерии», «Пробуждение Флоры», «Спящая красавица», «Тщетная предосторожность», «Эсмеральда». Чуть реже шли «Испытание Дамиса», «Капризы бабочки», «Путешествующая танцовщица», «Синяя Борода», «Фиаметта».

<sup>2</sup> Валериан Светлов. Петербургский балет // Золотое руно. 1907. № 10. С. 77.

С одной стороны, репертуар Мариинского театра был полон, и балетные спектакли регулярно делали хорошие сборы. С другой — за первые пять лет двадцатого столетия были показаны пять премьер («Сильвия» (1901), «Жавотта» (1902), «Волшебное зеркало» (1903), «Ручей» (1902), «Фея кукол» (1903)), из которых «Сильвия» не вышла за границы сезона, в котором была поставлена, а последний многоактный балет Петипа «Волшебное зеркало», пройдя за три сезона четыре раза, большего успеха добьется в Москве, перенесенный на сцену Большого театра Горским.

И на этом фоне появился еще один балет, ныне практически забытый, — «Принц-садовник». Именно о нем в сентябре 1905 года директор императорского балета Владимир Теляковский в своем дневнике заметит: «Был у меня Светлов, который хлопочет о постановке его балета. Он написал либретто и предлагает заказать музыку Давидову. Я сказал, что в настоящее время у нас два маленьких балета заказаны, готовы и еще не давались, а потому я не могу обещать о постановке его балета»<sup>1</sup>.

«Два маленьких заказанных балета», о которых упоминал Теляковский, это, вероятно, еще две премьеры, из которых только одна добьется значительного успеха — «Павильон Армиды» Николая Черепнина, поставленный Фокиным в 1907 году и вошедший в программу первого «Русского сезона». Второй балет — «Кот в сапогах» Николая Легата на музыку Александра Михайлова — останется лишь пунктом в списке балетов, потому что, будучи показан два раза в декабре 1906 года, быстро сойдет со сцены и забудется.

В этой театральной реальности история «Принца-садовника» кажется вполне типичной для своего времени.

Либретто «Принца-садовника» принадлежало Валериану Светлову<sup>2</sup>, человеку, в конце концов волей судьбы посвятившему свое творчество искусству балета.

Дворянин, он окончил петербургское Николаевское кавалерийское училище и служил в Терском казачьем войске. Именно на Кавказе начал свою раннюю литературную деятельность: «на страницах журнала „Наблюдатель“ в течение четырех лет печатались рассказы из цикла „Очерки станичной жизни“, посвященные военному быту»<sup>3</sup>. В 1892 году Светлов был уволен в запас, а в 1899 году вышел в отставку в чине ротмистра<sup>4</sup>. В 1890-х годах он продол-

<sup>1</sup> Теляковский В. А. Дневники Директора Императорских театров. 1903–1906. Санкт-Петербург. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2006. С. 505.

<sup>2</sup> Настоящая фамилия — Ивченко.

<sup>3</sup> Гвоздева И. В. От издательства // Светлов В. Я. Современный балет. 5-е изд., стер. СПб.: Лань: Планета музыки, 2022. С. 7.

<sup>4</sup> См.: Бокова В. М. Светлов Валериан Яковлевич // Русские писатели. 1800–1917: Биографический словарь. Т. 5. М.: Большая российская энциклопедия, 2007. С. 507.

жил писать рассказы, повести и романы, однако наиболее известной частью его творчества стала театральная (точнее — балетная) критика. В этой области он работал с середины 1890-х годов, сотрудничая со множеством изданий («Биржевые ведомости», «Новости дня», «Петербургская газета», «Артист», «Всемирная история», «Жизнь искусства», «Россия», «Театр и искусство», «Ежегодник императорских театров», «Золотое руно» и др.). Его перу принадлежали как критические отзывы, так и статьи, посвященные истории балетного театра.

Этому немало способствовало и другое увлечение Светлова — коллекционирование. В его собрании, как вспоминала позже Тамара Карсавина, помимо «редкой коллекции портретов танцовщиц», были «туфелька Тальони, бронзовая статуэтка Тальони в „Сильфиде“, испанский гребень Фанни Эльслер... Его благоговейное отношение к прошлому, — продолжала Карсавина, — глубокое знание балета, любовь к традициям не мешали ему проявлять подлинную широту взглядов. Он обожал Петипа и верил в Фокина. Одобрял новаторство в балете, защищая все молодое и новое от нападок враждебных критиков»<sup>1</sup>. Действительно, Светлов оказался тем редким критиком, который и принял новаторство приехавшей на гастроли Айседоры Дункан, и поддержал начинавших свой творческий путь реформаторов (Фокина и Горского), и пристально и благожелательно следил за деятельностью труппы Сергея Дягилева. Более того, считается, что именно после своего сближения с Дягилевым он стал наиболее известен, войдя в то, что Сергей Лифарь в своих воспоминаниях назовет «неофициальным комитетом»<sup>2</sup> труппы.

Вероятно, именно такая «теоретико-литературная» связь с балетным театром и побудила Светлова перейти на своего рода следующий уровень, попробовав себя в роли либреттиста. И, как становится ясно из дневниковой записи Теляковского, он написал либретто «Принца-садовника», скорее всего, в 1905 году (по крайней мере не позже начала сентября 1905 года). Кроме того, Светлов оказался опосредованным автором либретто балета Фокина «Эрос» (1915), которое тот создал на основе его же новеллы «Ангел из Фьезоле». На балетных сценариях Светлов не остановился, написав и два оперных либретто: в 1912 году — трехактную «Беатрису» (по пьесе Мориса

<sup>1</sup> Карсавина Т. П. Театральная улица. Л.: Искусство, 1971. С. 168.

<sup>2</sup> «Дягилев приступил к организации знаменательного Русского сезона 1909 года. Поначалу все шло не просто хорошо, а блестяще, великолепно: Дягилеву было обеспечено высочайшее покровительство, дана большая субсидия, предоставлен для репетиций Театр Эрмитажа. На квартире Дягилева чуть не каждый день собирался неофициальный комитет — художественное ядро, состоявшее из Александра Бенуа, Льва Бакста, князя В. Н. Аргутинского-Долгорукого, Н. Н. Черепнина, балетного критика Валериана Светлова и известного балетомана генерала Безобразова» (Лифарь С. Дягилев. СПб.: Композитор, 1993. С. 169).



Метерлинка «Сестра Беатриса»<sup>1</sup>, 1906) для Алексея Давидова<sup>2</sup> и в 1914 году — двухактную «Метель» (на основе одноименной поэмы и некоторых стихотворений князя Дмитрия Цертелева) для Александра Танеева.

Сюжет «Принца-садовника» Светлов позаимствовал из сказки Ханса-Кристиана Андерсена «Свинопас» (1841), и надо сказать, что этот выбор оказался неординарным. В отличие от сказок Шарля Перро, сочинения Андерсена были не частыми гостями на музыкальной сцене не только России, но и мира, что, прежде всего, объясняется временем их создания. Написанные в XVII веке «Сказки матушки Гусыни» были созданы и повсеместно читаемы на французском языке, а кроме того, к началу XX века переведены практически на все европейские языки и за прошедшее с их создания время стали основой многочисленных театральных постановок. Тогда как датские сказки Андерсена до их перевода на более распространенные европейские языки были недоступны большинству читателей того времени.

Первые образцы созданных в 1830—1870-е годы сказок Андерсена в русских переводах появились только в середине столетия (например, в 1845 году в журнале «Современник» под названием «Бронзовый вепрь»<sup>3</sup> была издана была «Бронзовый кабан»), «первый... сборник сказок Андерсена вышел в 1857 г.»<sup>4</sup>, но в переводе с немецкого языка. Наконец, в 1863 году появился сборник «Полное собрание сказок Андерсена» в переводе Марии Трубниковой и Надежды Стасовой (впоследствии несколько раз переиздававшийся). Помимо текстов собственно сказок, в нем предлагался и небольшой очерк о жизни и творчестве их автора, что переводило книгу из разряда книг для детей в ряд изданий, претендовавших на своего рода академичность подхода.

Впрочем, сказки Андерсена чрезвычайно быстро завоевали любовь читателей, и уже в 1890-е годы количество их изданий стало значительным. В 1894—1895 годах появляются сразу два собрания сочинений в двух новых переводах: шеститомное издание в переводе Берты Порозовской (с немецкого языка) и четырехтомное — в переводе Анны и Петра Ганзен (с датского оригинала). Именно последний вариант, по мнению исследователей творчества Андерсена, «сыграл значительную роль в судьбе датского писателя в России, он был положительно принят критикой и считался одним

---

<sup>1</sup> Именно поэтому иногда оперу называют «Сестра Беатриса». Интересно, что это сочинение Давидов создал практически одновременно с постановкой пьесы в Драматическом театре Веры Комиссаржевской, осуществленной Всеволодом Мейерхольдом и вызвавшей бурю критики.

<sup>2</sup> Он же станет автором партитуры «Принца-свинопаса». Впрочем, музыки балета, равно как и его постановки, осуществленной Клавдией Куличевской, мы касаться не будем.

<sup>3</sup> *Андерсен. Бронзовый вепрь // Современник. 1845. Т. 40. С. 264—281.*

<sup>4</sup> *Орлова Г. К. О феномене популярности сказок Х. К. Андерсена в России конца XIX — начала XX века // Скандинавская филология. 2017. № 1. С. 99.*

из самых удачных»<sup>1</sup>. Следует сказать, что до сих пор в большинстве изданий сказок Андерсена мы встречаемся с переводом супругов Ганзен, ставшим классическим.

Каким из этих переводов пользовался Светлов, сейчас с точностью сказать нельзя (возможно, что это был вариант перевода даже не на русский, а на немецкий язык). Но уже сам факт обращения Светлова к сказке Андерсена как к сюжетной основе будущего балета можно счесть новаторским. И удивительно, что в начале XX века оно не было оценено по достоинству: большинство критиков довольствовалось в своих отзывах лишь констатацией факта с нейтральным или даже отрицательным оттенком. «Либретто составлено по поэтической сказочке Андерсена В. Я. Светловым, а музыка написана г. Давидовым»<sup>2</sup>, — писал один автор, «балет „Принц-Садовник“ с музыкой А. Давидова на сюжет, довольно неудачно выкроенный г. Светловым, из сказки Андерсена „Свинопас“»<sup>3</sup>, — замечал другой. Уже цитированный выше Теляковский в том же дневнике запишет: «либретто, составленное Светловым, слабо»<sup>4</sup>. Но ни один из авторов не заметит самую важную подробность: для отечественной музыкальной сцены «Принц-садовник» стал первым поставленным балетом на сюжет андерсеновской сказки<sup>5</sup>. Более того, к тому времени и в западноевропейских театрах традиция создания подобных сочинений была более чем скромной. Первым из таких примеров считается трехактный балет «Сказка в картинах», поставленный в Копенгагене в 1871 году Августом Бурнонвилем. Датский балетмейстер, лично хорошо знакомый с Андерсеном, использовал в своей постановке мотивы восьми его сказок: «Стойкий оловянный солдатик», «Аисты», «Дюймовочка», «Русалочка», «Гадкий утенок», «Свинопас», «Оле Лукойе» и «Ангел». Сам он потом писал, что «собрался с духом и воплотил в жизнь давно лелеемую идею,

<sup>1</sup> Орлова Г. К. О феномене популярности сказок Х. К. Андерсена в России конца XIX — начала XX века. С. 100.

<sup>2</sup> П. М-й. Балетные заметки. Балет «Принц свинопас» // Обзорение театров. 1915. 16 февр. № 2676. С. 6.

<sup>3</sup> Нинов. Балетный экзамен / Хроника театра и искусства // Театр и искусство. 1906. 16 апр. № 16. С. 242—243.

<sup>4</sup> Теляковский В. А. Дневники Директора Императорских театров. 1903—1906. Санкт-Петербург. С. 673.

<sup>5</sup> Фактически первым балетом на сюжет сказки Андерсена стали «Дикие лебеди», музыка которых была написана Николаем Соколовым. Однако спектакль поставлен не был, и исполнялась только симфоническая сюита, судя по критическим отзывам — значительного успеха не добившаяся: «Небольшой успех имела сюита из балета „Дикие лебеди“ г. Н. Соколова. Это музыка вполне благонамеренная, благозвучная, местами не лишенная изящества, местами — навеянная разными авторами (напр<имер>, пляска ведьм — под влиянием „Пляски смерти“ Сен-Санса)» (Концерты / Русская музыкальная газета. 1902. № 8 // Груцынова А. П. Русская музыкальная газета о балете (1894—1918). СПб.: Лань: Планета музыки, 2022. С. 77).

а именно: проиллюстрировать сказки и повести нашего всемирно известного соотечественника Х. К. Андерсена»<sup>1</sup>.

Исследователь творчества балетмейстера Алан Фридеричиа позже замечал, что писатель следил «за подготовкой и сценической судьбой балета с симпатией, свидетельствующей о его большом желании непосредственного сотрудничества с Бурнонвилем в работе над балетом»<sup>2</sup>. Балет, музыка которого содержала ряд заимствований как народных песен, так и авторских сочинений, успеха не имел и остался в истории как пример первого обращения хореографического театра к сюжетам Андерсена. Сам Бурнонвиль вспоминал: «Первое представление было встречено тепло и было вдохновлено дружеским настроением Рождества. Одиннадцать вечеров с большим количеством зрителей в нашем театре, безусловно, можно назвать удачей; но для того, чтобы балет, который заполняет только половину вечера, мог остаться в репертуаре, требуется достаточно интересное драматическое сопровождение, а в этом сезоне их было крайне мало. Двенадцатое представление собрало только бедный зал, и с этим судьба „Сказки“ была решена»<sup>3</sup>. Еще через год Бурнонвиль к балету вернулся и «поставил сокращенную дивертисментную версию первого акта, премьеры которой состоялась 19 марта 1873 года»<sup>4</sup>. На этом история первого андерсеновского балета завершилась.

Схожим образом (с использованием нескольких сюжетов) был построен и еще один спектакль, базировавшийся на сказках, — балет «Андерсен» с музыкой Оскара Недбала, поставленный уже в 1914 году. Однако в России «Принц-садовник» стал первым примером обращения к сказке Андерсена в балете. И кажется странным, что почти никто из немногочисленных критиков, писавших об этом спектакле, ни словом не упомянул об этом обстоятельстве (впрочем, возможно, в то время это не казалось ни чем-то важным, ни знаменательным). Только сам Светлов, тоже написавший рецензию на поставленный балет, словно бы защищая собственное сочинение, будет подчеркивать: «попытка хореографировать Андерсена является впервые. Балет черпает свои сюжеты из произведений художников всемирной литературы. Здесь и Байрон („Корсар“) и Пушкин („Золотая Рыбка“) и Ершов („Конек-Горбунок“) и Гофман („Коппелия“ и „Щелкунчик“) и Перро („Спящая Красавица“) и Полонский („Капризы бабочки“) и Сенкевич („Эвника“) и много других. Один только Андерсен, чудесный по наивному комиз-

<sup>1</sup> Bournonville A. My theatre life. Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, 1979. P. 372.

<sup>2</sup> Фридеричиа А. Август Бурнонвиль: балетмейстер, отразивший в своем творчестве идеалы и борьбу века. М.: Радуга, 1983. С. 243.

<sup>3</sup> Bournonville A. My theatre life. P. 374.

<sup>4</sup> Jurgensen K. A. The Bournonville Tradition. The first fifty years, 1829—1879. Vol. II. London: Dance Books, 1997. P. 380.

му, поэтичный Андерсен до сих пор не вдохновлял балетных либреттистов и композиторов»<sup>1</sup>.

Для того чтобы камерную «поэтическую сказочку» можно было преобразовать в сценическую постановку, при создании либретто Светлову пришлось, разумеется, несколько трансформировать оригинальный текст. Несмотря на то что сама по себе сказка Андерсена небольшая и с ограниченным количеством действующих лиц, тем не менее, на взгляд либреттиста, даже она потребовала преобразования в духе более традиционных постановок.

Прежде всего, необходима была некоторая конкретизация времени действия, пусть и связанная с «реальностью» балетной. Именно поэтому в либретто и в клавире балета появилось уточнение: «Время — сказочное»<sup>2</sup>. Кроме того, в изначально максимально обобщенной сказке появились имена героев, без которых балетный спектакль выглядел бы менее сценично. Принц получил имя Лангфруа, король-отец (преобразовавшийся из андерсеновского императора) — Бертольф, принцесса стала Эльгой. Появилось более конкретное близкое окружение принцессы, в сказке Андерсена олицетворенное неназванными придворными дамами: воспитательница Эльги фрейлина Эрмина, а также подруги принцессы — Женевьева и Бланш. И конечно же, изменилась «профессия», принятая на себя принцем, который вместо свинопаса стал садовником. Это изменение было вполне логичным и оправданным даже в глазах критиков. Один из них писал, что «превращение либреттистом свинопаса в садовника было сделано по соображениям балетной деликатности»<sup>3</sup>, а сам Светлов в уже цитированной статье указывал, что изменение было сделано «из балетной вежливости»<sup>4</sup>.

Кроме того, немного изменилось само действие, в котором было сокращено повторение сказочной ситуации. Светлов заменил два рукотворных «чуда» одним — сделанной принцем волшебной лирой, под звуки которой «фрейлины начинают, как бы против воли, танцевать»<sup>5</sup>. С одной стороны, это было более «балетное» решение, нежели волшебный горшочек («Горшочек был весь увешан бубенчиками, и, когда в нем что-нибудь варили, бубенчики вызывали старинную песенку... Но вот что было всего занимательней: поддержишь руку над паром, который поднимался из горшочка, и сразу узна-

<sup>1</sup> Валериан Светлов. Петербургский балет. С. 78.

<sup>2</sup> Принц-садовник. Балет в 1 акте. Либретто (по сказке Г.-Х. Андерсена «Свинопас») В. Я. Светлова. Музыка А. А. Давидова. Постановка К. М. Куличевской // Бурлака Ю. П., Груцынова А. П. Антология балетного либретто. Россия 1800—1917. Санкт-Петербург. Гердт, Иванов, Коппини, Куличевская, Н. Легат, С. Легат, Петица, Романов, Фокин, Чеккетти. 3-е изд. СПб.: Планета музыки, 2025. С. 431.

<sup>3</sup> М. Мариинский театр / Хроника // Театр и искусство. 1907. 4 нояб. № 44. С. 715.

<sup>4</sup> Валериан Светлов. Петербургский балет. С. 78.

<sup>5</sup> Принц-садовник. Балет в 1 акте. Либретто... С. 434.

ешь, кто в городе какое кушанье стряпает»<sup>1</sup>) или даже музыкальная трещотка («стоило этой трещоткой махнуть, как она начинала играть все вальсы и польки, какие только существуют на белом свете»<sup>2</sup>). С другой стороны, поневоле возникала ассоциация с другим одноактным балетом — «Волшебная флейта», поставленном в 1893 году Львом Ивановым, в котором также использовался мотив танца, вынуждаемого волшебством («Люк... берет свою флейту и начинает играть. Как будто охваченные невидимой силой, нападающие принимаются танцевать, прыгать и кружиться»<sup>3</sup>).

В сказке Андерсена этого мотива не было, и можно предположить, что он появился в либретто Светлова как своего рода воспоминание о балете конца XIX века.

Рассматривая либретто «Принца-садовника», следует упомянуть и о его финале. «Свинопас» Андерсена завершался назидательно: перед принцессой, изгнанной из родного государства собственным отцом, оказываются закрыты и двери королевства отвергнутого ею принца. Балет же, в отличие от сказки, заканчивался традиционным счастливым финалом, в котором после объявления принцем своего настоящего имени «король очень сконфужен. Эльга плачет в объятиях Эрмины и говорит ей, что все теперь пропало. <...> Но Принц великодушно прощает ей, что она не захотела принять его первых простых даров... Он делает ей предложение. Эльга дает ему руку и улыбается сквозь слезы»<sup>4</sup>.

Еще одна любопытная особенность либретто, связанная скорее с его восприятием критикой, это уже упомянутое стремление хотя бы обобщенно, на уровне ассоциаций, но указать время действия, о котором в сказке Андерсена, начинающейся традиционным «жил-был бедный принц», не говорится вовсе. Если сам Светлов в либретто писал, что «время — сказочное», то в «Ежегоднике императорских театров» можно встретить любопытное уточнение: «Либретто балета, действие которого перенесено во Францию, в *царствование Людовика XVI* (выделено мною. — А. Г.), составлено по сказке „Свинопас“ Г. Х. Андерсена»<sup>5</sup>. О том же времени вскользь упоминает и другой автор, замечая, что в спектакле были «новенькие костюмы в стиле Louis XVI»<sup>6</sup>.

Это на первый взгляд незначительное уточнение (заметим — не предусмотренное автором) способно многое сказать о хореографических поста-

<sup>1</sup> Андерсен Г.-Х. Свинопас // Андерсен Г.-Х. Полное собрание сказок и историй в одном томе / Пер. А. В. и П. Г. Ганзен. М.: Альфа-книга, 2020. С. 173—174.

<sup>2</sup> Там же. С. 175.

<sup>3</sup> Волшебная флейта. Комический балет в одном акте Льва Иванова. Музыка Рикардо Дриго // Бурлака Ю. П., Груцынова А. П. Антология балетного либретто. С. 357.

<sup>4</sup> Принц-садовник. Балет в 1 акте. Либретто... С. 434.

<sup>5</sup> Балет // Ежегодник императорских театров. Вып. 18. Сезон 1907—1908. [1908]. С. 95.

<sup>6</sup> Нинов. Балетный экзамен. С. 243.

новках конца XIX — начала XX века. Сказочные балеты последних десятилетий XIX века, поставленные Мариусом Петипа («Спящая красавица» (1890), «Золушка» (1893), «Синяя Борода» (1896), кроме того, можно вспомнить уже упомянутый балет «Кот в сапогах», поставленный в 1906 году Николаем Легатом), основывались на сказках Шарля Перро. Время их создания — когда директором императорских театров был Иван Всеволожский, человек совершенно определенных взглядов на театральное искусство. Его идеалом была эпоха Людовика XIV, он мечтал о французских придворных праздниках. «Мифологические и анакреонтические сюжеты, волшебные сказки, жеманные повестушки в стиле Ватто казались ему самым подходящим материалом и для большой сцены, и для одноактных пасторалей придворного Эрмитажного театра»<sup>1</sup>. Наиболее известным таким «воспоминанием» об этом ушедшем времени стал балет «Спящая красавица», сюжет которого подсказал сам Всеволожский. Уже там директор императорских театров замыслил воскресить «забытые приемы балета с выходами всевозможных костюмированных персонажей (*le ballet à entrées*), с выездом колесниц... с движущимися или вырастающими из-под земли декорациями, с церемониальными шествиями и фигурными танцами»<sup>2</sup>.

Сказки Перро на русской балетной сцене представляли масштабными многоактными постановками («Спящая красавица» — в трех действиях с прологом, «Золушка» и «Синяя Борода» — в трех действиях) с большим количеством кордебалетных и сольных танцев. Это были своего рода грандиозные сценические «постройки» с многочисленными персонажами (как персонифицированными, так и неперсонифицированными), с богатыми декорациями и костюмами. В соответствии с этим трактовались и действующие лица этих постановок. Величественные короли и безусловно прекрасные принцессы, безупречно благородные принцы и категорически отрицательные злодеи — все было максимально обострено и предельно символично. Для всех этих балетов эскизы костюмов также создал Всеволожский. Тамара Карсавина в книге своих воспоминаний позже писала: «Всеволожский, большой знаток восемнадцатого века, сам сделал эскизы костюмов для „Спящей красавицы“. Они были очаровательны и тончайшим образом воспроизводили костюмы времен короля-солнца»<sup>3</sup>.

В сказках Андерсена — напротив — мы встречаем не просто сюжеты с небольшим количеством действующих лиц, но нарочитое их «обытовление», «упрощение», обязательный уход от парадной торжественности в сторону близкого читателю домашнего уюта. В уже цитированной нами статье Свет-

<sup>1</sup> Красовская В. М. Русский балетный театр второй половины XIX века. 2-е изд. СПб.: Лань: Планета музыки, 2008. С. 124.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Карсавина Т. П. Театральная улица. С. 94.



лова он, кроме всего прочего, упоминал о том, что исполнитель роли короля — Тимофей Стуколкин — создал «яркий образ в духе и стиле андерсеновских добродушных королей, которые ходят в туфлях и ночных колпаках, носят на всякий случай корону в кармане и сами отворяют калитку дворцового сада. Но гг. балетоманы были именно шокированы тем, что король *сам* отворяет калитку садовнику и танцует в халате»<sup>1</sup>. Эти подробности были введены Светловым в либретто балета в полном соответствии со сказкой, где король действительно носит стоптанные домашние туфли и лично нанимает на работу свинопасов («,— Что это за сборище у свиных закут? — спросил император, когда вышел на балкон; он протер глаза и надел очки. „— Э, да это фрейлины опять что-то затеяли! Надо пойти посмотреть!“ Он поправил задки своих туфель — они у него были совсем стоптанные — и быстро зашлепал в ту сторону»<sup>2</sup>).

Однако для русской публики, привыкшей к пышности и парадности сказочных постановок «в духе Людовика XIV», это было неожиданным и даже в некотором смысле шокирующим решением. Видимо, именно эта неожиданность и стала причиной перемены предполагаемого времени действия: от безыскусного «время сказочное» — к «царствованию Людовика XVI»<sup>3</sup>, хотя, разумеется, объяснить, почему избрана была именно эта эпоха, трудно (возможно, дело в том, что она должна была принципиально отличаться от уже привычных балетных картин). Подобное «обытовление» короля было поддержано и портретами других персонажей. Например, в сцене поднесения принцессе подарков сам принц «входит незаметно за свитой через калитку и сначала прячется под большим деревом, а позже влезает на него и через ветви с любопытством наблюдает за невестой»<sup>4</sup>, а фрейлина — воспитательница Эльги Эрмина однажды «выходит на балкон в капоте и чепце»<sup>5</sup>.

Благодаря этой постановке на балетной сцене незаметно, исподволь (и скажем честно, пока не вполне удачно) появится новая трактовка сказочного сюжета, скорее характерная для более позднего времени. В противовес торжественности и пышности грандиозных балетов на основе сказок Перро, постановка по сочинению Андерсена была камерна и слегка иронична, но ни камерность, ни ирония не были приняты ни публикой, ни критикой, ни Теляковским.

«Принц-садовник» остался одним из тех балетов, которые, будучи поставлены в самом начале XX века, оказались словно бы на границе между двумя эпохами: императорским балетом, олицетворенным многоактными сложны-

<sup>1</sup> Валериан Светлов. Петербургский балет. С. 78.

<sup>2</sup> Андерсен Г.-Х. Свинопас. С. 175

<sup>3</sup> Автор одной из рецензий, отзываясь о костюмах, вспомнит об эпохе Людовика XV.

<sup>4</sup> Принц-садовник. Балет в 1 акте. Либретто... С. 432.

<sup>5</sup> Там же. С. 434.



ми постановками Петипа, и балетом начала XX века, образцы которого созданы Фокиным и Горским. Не принадлежа ни тому, ни другому, он не был по-настоящему оценен ни приверженцами академического балета, ни апологетами нового танцевального мышления. Его отличали камерность и нарочитая несерьезность (недаром один из критиков замечал, что «сказка Андерсена... порядочно сокращена и, если можно так выразиться, *кинематографизирована* (выделено мною. — А. Г.)»<sup>1</sup>), не характерные даже для сказочных балетов того времени, подобные «игры» с уже сложившимися жанрами могли соответствовать чуть более поздним тенденциям. «Принц-садовник» оказался одним из примеров балетов, созданных словно бы не ко времени, а потому оставшихся в единичных постановках и сохранившихся только в театрально-историческом знании.

## ЛИТЕРАТУРА

1. *Андерсен Г.-Х. Свинопас* // Андерсен Г.-Х. Полное собрание сказок и историй в одном томе / Пер. А. В. и П. Г. Ганзен. М.: Альфа-книга, 2020. С. 172–176.
2. *Андерсен. Бронзовый вепрь* // Современник. 1845. Т. 40. С. 264–281.
3. Балет // Ежегодник императорских театров. Вып. 18. Сезон 1907–1908. [1908]. С. 92–105.
4. *Бокова В. М. Светлов Валериан Яковлевич* // Русские писатели. 1800–1917: Биографический словарь. Т. 5. М.: Большая российская энциклопедия, 2007. С. 507–509.
5. *Валериан Светлов. Петербургский балет* // Золотое руно. 1907. № 10. С. 77–78.
6. Волшебная флейта. Комический балет в одном акте Льва Иванова. Музыка Рикардо Дриго // *Бурлака Ю. П., Груцынова А. П.* Антология балетного либретто. Россия 1800–1917. Санкт-Петербург: Гердт, Иванов, Коппини, Куличевская, Н. Легат, С. Легат, Петипа, Романов, Фокин, Чеккетти. 3-е изд. СПб.: Планета музыки, 2025. С. 352–357.
7. *Гвоздева И. В.* От издательства // *Светлов В. Я.* Современный балет. 5-е изд., стер. СПб.: Лань: Планета музыки, 2022. С. 4–39.
8. *Груцынова А. П.* Русская музыкальная газета о балете (1894–1918). СПб.: Лань: Планета музыки, 2022. 288 с.
9. *Карсавина Т. П.* Театральная улица. Л.: Искусство, 1971. 247 с.
10. *Красовская В. М.* Русский балетный театр второй половины XIX века. 2-е изд. СПб.: Лань: Планета музыки, 2008. 688 с.
11. *Лифарь С.* Дягилев. СПб.: Композитор, 1993. 352 с.
12. *М. Мариинский театр* / Хроника // Театр и искусство. 1907. 4 нояб. № 44. С. 715–716.
13. *Никонов Б.* Шалость «Музыкальной Драмы» (Впечатления зрителя) // Обзорение театров. 1915. 18 февр. № 2678. С. 6–7.
14. *Нинов.* Балетный экзамен / Хроника театра и искусства // Театр и искусство. 1906. 16 апр. № 16. С. 242–243.
15. *Орлова Г. К.* О феномене популярности сказок Х. К. Андерсена в России конца XIX — начала XX века // Скандинавская филология. 2017. № 1. С. 98–109.
16. *П. М-й.* Балетные заметки. Балет «Принц свинопас» // Обзорение театров. 1915. 16 февр. № 2676. С. 6.

<sup>1</sup> *Никонов Б.* Шалость «Музыкальной Драмы» (Впечатления зрителя) // Обзорение театров. 1915. 18 февр. № 2678. С. 6.

17. Принц-садовник. Балет в 1 акте. Либретто (по сказке Г.-Х. Андерсена «Свинопас») В. Я. Светлова. Музыка А. А. Давидова. Постановка К. М. Куличевской // *Бурлака Ю. П., Груцынова А. П.* Антология балетного либретто. Россия 1800—1917. Санкт-Петербург. Гердт, Иванов, Коппини, Куличевская, Н. Легат, С. Легат, Петипа, Романов, Фокин, Чеккетти. 3-е изд. СПб.: Планета музыки, 2025. С. 431—435.
18. *Теляковский В. А.* Дневники Директора Императорских театров. 1903—1906. Санкт-Петербург. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2006. 928 с.
19. *Фридеричиа А.* Август Бурнонвиль: балетмейстер, отразивший в своем творчестве идеалы и борьбу века. М.: Радуга, 1983. 272 с.
20. *Bournonville A.* My theatre life. Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, 1979. 709 p.
21. *Jurgensen K. A.* The Bournonville Tradition. The first fifty years, 1829—1879. Vol. II. London: Dance Books, 1997. 468 p.

#### Аннотация

Статья посвящена балету «Принц-садовник» (1907), в основу либретто которого была положена сказка Х.-К. Андерсена «Свинопас». В отечественном балете эта постановка оказалась первой (а в мировом балете — одной из первых), основанной на произведении датского сказочника. В статье анализируются трансформации, которые претерпело сочинение Андерсена при преобразовании в балетное либретто, общий замысел «Принца-садовника» сопоставляется с уже существовавшими на отечественной сцене балетами на основе сказок Ш. Перро, делается вывод о новаторстве взгляда авторов балета.

#### Abstract

The article is dedicated to the ballet *The Prince Gardener* (1907). The libretto of the ballet was based on the fairy tale *The Swineherd* by Hans Christian Andersen. In Russian ballet, this production was the first (and one of the first in world ballet) based on the work by the Danish storyteller. The article analyzes the transformations that Andersen's work underwent when it was transformed into a ballet libretto, the general concept of the ballet is compared with ballets based on the fairy tales by Charles Perrault that already existed on the domestic stage. The study draws the conclusion regarding the innovative perspective of the authors on the ballet *The Prince Gardener*.

- ✓ *Ключевые слова:* «Свинопас», «Принц-садовник», Х.-К. Андерсен, В. Я. Светлов, балет, либретто.
- ✓ *Keywords:* *The Swineherd*, *The Prince Gardener*, Hans Christian Andersen, Valerian Svetlov, ballet, libretto.

**Для цитирования:** *Груцынова А. П.* Сказка Ханса-Кристиана Андерсена в русском балете начала XX века: «Принц-садовник» (1907) // *Временник Zubovskogo instituta*. 2025. Вып. 3 (50). С. 105—116.

# Использование практики Цигун в подготовке актера китайского классического театра

**СУ ЦЗЫСЯ**

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

**SU ZIXIA**

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

*E-mail: 504795498@qq.com*

В настоящее время развиваются исполнительские системы и творческие подходы, основанные на новых принципах восприятия тела — явления, ранее не известного. Более того, глубина внимания и осмысление «тела» актера в этих практических и теоретических дискуссиях беспрецедентна. Все они хотят найти универсальный способ или способ для соединения сознания, тела и духа, чтобы достичь единой «телесности», то есть попытаться найти «истинное» выражение внутренних человеческих эмоций. Перформанс актера будет уже не подражанием и воспроизведением «внешней» реальности, а физическим представлением реальности, недоступной в обыденности, тем самым делая настоящее видимым. В театре мы хотим вернуться к «внутренней энергии и импульсам» человека. Тело актера занимает важнейшее место в актерском искусстве, хотя актерское искусство этим не ограничивается; но бесчувственное тело может создавать только внешнее воплощение произведения искусства.

Считается, что обучение актерскому искусству — это психофизика. Психофизика — это сам объект Цигун. Цигун — это физические и психологические упражнения, сочетающие в себе физическую форму, дыхание и психику (сознание). Термин «Цигун» впервые встречается в книге «Линь Цзянь Цзы», написанной Сюй Сюнем во времена династии Цзинь (266—316 н. э.). В действительности практика Цигун возникла гораздо раньше, чем появилось слово «Цигун»<sup>1</sup>. Древние китайские философы Конфуций (551 до н. э. — 479 до н. э.), Лао-цзы (VI—V века до н. э.) и Чжуан-цзы (369 до н. э. — 286 до н. э.) были практиками Цигун.

---

<sup>1</sup> Liu Tianjun, Zhang Wenchun. Zhong yi qi gong xue. Beijing: Zhong guo Zhong yi yao chu ban she. 2016. P. 1 (刘天君, 章文春, 《中医气功学》, 中国中医药出版社, 2016; Лю Тяньцзюнь, Чжан Вэньчунь. Исследования китайской медицины Цигун. Пекин: Изд-во китайской медицины, 2016. С. 1; на кит. яз.).

Психофизика Цигун может помочь актерам найти свою «внутреннюю энергию и импульс». Практика Цигун позволяет управлять энергетическими процессами в теле, регулировать обмен энергии с внешним миром. В театральном искусстве с помощью Цигун контролируются важные элементы театра: «создание сценической атмосферы», «творческое подсознание», «развитие актером собственного индивидуального характера», «развитие характера актера в работе над ролью» и т. д. Интересно, что в китайском языке слово «атмосфера» переводится «Ци-Фэнь» (气氛), «характер» — «Ци-Чжи» (气质), то есть атмосфера и характер основываются на действии Ци.

Слово «Ци» первоначально означало «воздух», позже приобрело значение «дыхание». В более широком смысле «Ци» — это «энергия». «Гун» означает кунг-фу — процесс приобретения определенных способностей посредством длительной практики. «Цигун» — это «выращивание энергии». В связи с различными методами практики, полученные физиологические изменения будут различными, и эта разница заключается в физиологическом эффекте Цигун.

Эджению Барба ввел понятие «пре-экспрессивность». Театральная антропология предполагает некий базовый уровень организации, свойственный всем исполнителям, и определяет его как пре-экспрессивный<sup>1</sup>. Пре-экспрессивный уровень включает решение задачи, как сделать актерскую энергию сценически воплощенной, то есть как она может превратиться в присутствие, самым непосредственным образом завоевывающее внимание зрителя. «Присутствие» — высший атрибут для актера (the supreme attribute for an actor). В театре «иметь присутствие» (to have presence) — знать, как привлечь внимание, произвести впечатление и в то же время излучать невыразимое качество, с которым зрители сразу же идентифицируют себя<sup>2</sup>. Это стало областью изысканий театральной антропологии<sup>3</sup>. В классическом китайском театре существует основополагающее понятие — «Ци», то, что на западе называют «энергией». На самом деле это и есть «харизма», которую актер формирует за долгие годы физической подготовки. Эта харизма рождается до того, как роль сыграна, и не зависит от сюжета. В этой связи особенно важное значение имеет подготовка актера с целью достижения того, что Э. Барба называет «пре-экспрессивностью». Использование Цигун в подготовке актеров в классическом китайском театре является типичным примером «пре-экспрессивности» актеров.

Стоит отметить, что, когда мы ссылаемся здесь на понятия из классического китайского театра и «театральной антропологии», мы не ставим

<sup>1</sup> Барба Э., Савареze Н. Словарь театральной антропологии: тайное искусство исполнителя. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2010. С. 117.

<sup>2</sup> Goodall J. Stage Presence. London; New York: Routledge, 2008. P. 17.

<sup>3</sup> Барба Э., Савареze Н. Словарь театральной антропологии... С. 119.

целью постичь мастерство китайских классических театральных актеров. Цель изучения Цигун — помочь всем исполнителям развить общую, внутреннюю энергию, которая исходит из самого живого тела с помощью практик Цигун.

Пекинская опера — один из самых известных видов классического китайского театра. Прежде всего, исполнители китайского классического театра обучаются в соответствии с амплуа. Обычно подготовка актеров начинается с детства, при этом ребенок в момент посвящения назначается на определенное амплуа исходя из его физических параметров: роста, голоса, формы. В течение семи лет он проходит обучение, прежде чем сможет участвовать в спектаклях. Движения и пение исполнителей китайского классического театра очень символичны, стандартизированы и запрограммированы. Пекинская опера не нуждается в смене декораций или занавеса на сцене, тело актера — это декорация. Абсолютная свобода времени и пространства, узнаваемость физических приемов актеров не ограничивается сценой. Одна из самых фундаментальных особенностей китайского театра — «запрограммированные» движения тела. Великий мастер Мэй Ланьфан, вспоминая встречу с К. С. Станиславским, говорил: «Глубокое понимание Станиславским китайского театра было восхитительным»<sup>1</sup>. Станиславский однажды отметил, что «исполнение Пекинской оперы является своего рода свободным движением со строгими правилами»<sup>2</sup>. Это утверждение говорит о сущности эстетики китайского театра.

Очевидно, что кодификация исполнения — отличительная особенность Пекинской оперы. Кодификация — это зримая последовательность неких физиологических процессов, происходящих в исполнителе, пытающемся расширить их; к кодификации прибегают для сохранения в нетронутом виде каких-то механических, динамических и силовых характеристик тех явлений, что мы наблюдаем в жизни. Следовательно, в ней признали визуальные свойства, которые были дополнены «эстетической» ценностью. Кодификация — это формализация<sup>3</sup>.

Была изучена взаимосвязь между боевыми искусствами и личностью, и было установлено, что изучение боевых искусств через постоянное повторение физических движений создает у ученика другое осознание собственного тела и способность использовать его различными способами. Одна из целей боевых искусств — научиться ощущать присутствие в движениях.

<sup>1</sup> *Mei Lanfang*. Wutai shenghuo sishinian — Mei Lanfang huiyilu. Baihua chubanshe. 2008. 198 (梅兰芳, 《舞台生活四十年—梅兰芳回忆录》百花出版社. 2008; Мэй Ланьфан. Сорок лет сценической жизни. Воспоминания Мэй Ланьфана. Литературное изд-во Байхуа, 2008. С. 198; на кит. яз.).

<sup>2</sup> Ibid. P. 198.

<sup>3</sup> Барба Э., Саварезе Н. Словарь театральной антропологии... С. 120.

Для актеров это присутствие чрезвычайно важно, если они хотят иметь творческую энергию на сцене. Хотя боевые искусства и театр имеют разные конечные результаты, они оказали глубокое влияние на большинство азиатских театральных форм благодаря этой общей цели-присутствия. Формализованный бой — это фундаментальная подготовка к действию, а также важный компонент выступления. Кодификация требует от исполнителя экстраординарной техники телесного поведения.

Практика Цигун — «У Цинь Си» (Игра пяти животных) была записана врачом Хуа Туо (145—208 н. э.) во времена династии Восточная Хань в Китае<sup>1</sup>. Хуа Туо изобрел ее изначально для лечения болезней суставов. Пластические упражнения найдены в соответствии с физическими движениями и повадками пяти животных. Сегодня эти упражнения являются базовой практикой многих китайских школ боевых искусств. В силу сложных исторических причин боевые искусства утратили свою первоначальную роль, в современном мире боевые искусства превратились в спектакль. Базовая подготовка в боевых искусствах также стала использоваться в области разнообразных танцев и театров. В практике «У Цинь Си» эти пять животных — тигр, олень, медведь, обезьяна и птица. «Игра пяти животных» — это не только физические упражнения, но и внутренние психологические состояния. Помимо подражания движениям животного, практикующий также фокусируется на манере поведения животного. Практикующий должен понимать четыре аспекта — «форма движения, дух, намерение и Ци (энергия)».

В Пекинской опере характеристики различных амплуа отражаются не только в физической форме тела, но и, конечно же, в специфическом певческом голосе.

Как известно, дыхание имеет фундаментальное значение для человеческого голоса. Любая техника пения в мире — это техника дыхания. Ключевой техникой «Петь» в Пекинской опере является использование даньтянь для контроля дыхания, то есть «утробное дыхание». В утробном дыхании преобладает движение диафрагмы в грудной клетке и брюшной полости. При вдыхании открывается грудной объем, диафрагма опускается и давление в брюшной полости увеличивается. Можно сознательно почувствовать воздух, поступающий в брюшную полость. Такой метод дыхания является наиболее важным в практике Цигун. В результате артисты Пекинской оперы часто используют упражнения Цигун, чтобы помочь своему организму найти правильное состояние дыхания перед выполнением голосовых упражнений. После того как актер заканчивает разминку и регулировку дыхания, он начинает упражнения с голосом.

<sup>1</sup> Yang Kexin. Qi gong quan shu. Tianjing: tian jin ke xueji shu chu ban she, 2014. P. 861 (杨克新, 《健身气功全书》, 天津科学技术出版社, 2014年; Ян Кэсинь. Полная книга о практике Цигун. Тяньцзинь: Научно-технологическое изд-во Тяньцзиня, 2014. С. 861; на кит. яз.).

Во время пения исполнители Пекинской оперы делают особый акцент на «погружении Ци в даньтянь и направление звука вверх».

Техника «Погружение Ци в даньтянь» пришла из практики Цигун и была использована в театре артистами Пекинской оперы и древнекитайскими мастерами боевых искусств в традиционных техниках. В современных понятиях физиологии это метод брюшного дыхания, который означает, что после вдоха возникает ощущение удержания и натяжения между нижней частью живота и талией. Благодаря противостоянию диафрагмы и брюшных мышц, которые стягивают нижнюю часть живота, давление вдоха увеличивается, течет быстрее и формирует поток воздуха, который воздействует на голосовые связки, образуя линию от точки опоры внизу живота к ротоглотке и затем к бровям. Звук становится более сфокусированным и ярким. В дополнение к брюшному дыханию, выдающиеся артисты и певцы Пекинской оперы также подчеркивают взаимное действие грудной клетки, диафрагмы и брюшных мышц, которое полностью раскрывает грудную клетку и увеличивает объем дыхания за счет одновременного опускания диафрагмы и открытия двух ребер во время вдоха, делая дыхание эластичным и менее вредным для голосовых связок, уменьшая чрезмерное напряжение голосовых связок, облегчая стабилизацию и открытие гортани, что приводит к равномерному, глубокому и плавному дыханию. Дыхание ровное, глубокое и беспрепятственное, снимающее скованность и напряжение в груди. Объем и диапазон голоса можно легко расширять и усиливать, делая вокальный диапазон гармоничным и выразительным.

Направление звука вверх, с основным применением резонансов, требует от певца сосредоточения голоса на цефалическом резонаторе, то есть — «головного голоса», при исполнении каждой ноты и каждого слова во всех вокальных диапазонах. Чем выше положение голоса, тем лучше тембр, тем чище звук, тем меньше усилий требуется для пения.

Почти все учителя пения против того, чтобы «задерживать дыхание» во время пения. Они выступают за беспрепятственное дыхание. Несомненно, это правильно. Но есть также техника, называемая «задерживать дыхание», ее опорные точки находятся очень глубоко. Техника «задерживать дыхание» используется как «клей», который удерживает мышцы живота, груди и горла вместе. Шан Чанжон, известный современный китайский актер Пекинской оперы, сказал: «Когда я пою, мышцы шеи напряжены и сильны, а горло прочно соединено с глоткой. Шея, грудь и живот должны быть связаны как единое целое»<sup>1</sup>.

Сила, создаваемая действием «задерживать дыхание», позволяет мышцам живота, груди и шеи и даже голосовым связкам просто соединяться в единое

<sup>1</sup> Wu Peiwen. Jing ju fa sheng ji shu yu sheng yin xun lian de gui lu. Beijing: Zhong yang yin yue xue yuan xue bao, 1997. P. 41 (吴培文, 《京剧发声技术与声音训练的规律》, 中央音乐学院学报, 1997年第4期; *Wu Пэйвэнь*. Голосовая техника и обучение в Пекинской опере. Журнал Центральной музыкальной консерватории Китая. 1997. № 4. С. 41; *на кит. яз.*).



целое. Эти тугие мышцы позволяют создать прочный канал внутри тела — дыхательный канал. Эта техника собирает мощную силу за очень короткий момент, она эффективно защищает голосовые связки актера и позволяет голосу беспрепятственно следовать по пути до самой высокой части тела — головного центра. Исполнители Пекинской оперы, как правило, имеют очень высокую тональность, и они широко используют головной резонанс в своей технике пения. Пока актер поет, дыхание собирается в даньтянь, откуда оно беспрепятственно движется по этому сплошному каналу в головной центр. Можно заметить, что когда артисты Пекинской оперы поют на сцене, их горло совсем не дрожит, гортань очень устойчива и крепка.

Интересно отметить, что в 1960-х годах Албания регулярно отправляла в Китай певцов высокого уровня для выступлений и открытых уроков. В то время они использовали гласный звук «О» для тренировки длительности голоса. Целью было стандартизировать голос, сделать его круглым и объемным, облегчить плавный переход от среднего к верхнему регистру и добиться хорошего высокого тона. Они использовали такой метод обучения: наклонялись под девяносто градусов и произносили гласную «О». Этот метод, вместе с позой, идентичен тому, как певец Пекинской оперы наклоняется на девяносто градусов, чтобы тренировать свой голос над большим резервуаром с водой<sup>1</sup>. Когда позвоночник человека согнут на девяносто градусов, местом приложения силы тела является именно даньтянь! Нет никаких доказательств, подтверждающих наличие какой-то связи между методами албанских певцов и практикой Цигун. Но мы можем утверждать, что с точки зрения человеческого тела певцы Востока и Запада нашли некоторые общие физические принципы. Будь то артисты Пекинской оперы, которые выкрикивали «И» и «Ах» в банку с водой для получения «головного тона», или албанские певцы, наклоняющиеся на девяносто градусов, чтобы закрыть гласную «О», цели одни и те же: 1) открыть горло; 2) тренировать силу стенок глотки, чтобы они были твердыми; 3) тренировать мышцы шеи, чтобы увеличить их силу для дальнейшей поддержки голосовых связок путем контроля мышц горла.

Между этими двумя упражнениями есть одно важное различие. Подход албанских певцов больше похож на чисто физические вокальные упражнения, но для артистов Пекинской оперы существует более важный принцип — «направлять сознание к Ци». В современной медицине «воздух» — это субстанция, которая работает в дыхательной системе и может быть обнаружена научными приборами. В традиционной китайской культуре «Ци» — это не только воздух, вдыхаемый через рот и нос, но и поток энергии, направляемый сознанием. Подход актера Пекинской оперы требует, чтобы голос и Ци изменялись под действием сознания и психологии актера.

<sup>1</sup> Wu Peiwen. Jing ju fa sheng ji shu yu sheng yin xun lian de gui lu. Beijing: Zhong yang yin yue xue yuan xue bao, 1997. P. 42.

Поэтому техника «задерживать дыхание» не является простой. При неправильном использовании это может привести к жесткому, несвязному звучанию с несколькими обертонами. Правильное использование этого метода должно основываться на долгосрочной подготовке. Фактически эта техника имеет общий принцип с Тайцзи Цюань — сочетание жесткости и гибкости. Это означает, что метод «задерживать дыхание» можно разделить на «жесткое задержание дыхания» и «мягкое задержание дыхания». Исполнители Пекинской оперы склонны использовать более «жесткое задержание дыхания», когда поют высокие и страстные мелодии. При пении мягких и лирических мелодий актеры чаще используют «мягкое задержание дыхания». Теперь мы можем узнать, что актер на самом деле манипулирует этой технологией через психологию и сознание. По мере развития сюжета и изменения настроения актер использует сознательный контроль над мышцами и, таким образом, влияет на движение дыхания для достижения желаемого певческого эффекта. Эффект пения, в свою очередь, действует на актера и влияет на его эмоции. В этом процессе мышцы, дыхание и психика актера достигают состояния гармонии.

Традиционный китайский театр — это не только Пекинская опера. Сычуаньская опера — самый главный вид местного театра на юго-западе Китая. Сычуаньская опера по эстетическим характеристикам и основным средствам выражения мало отличается от других региональных вариантов Пекинской оперы. Самая большая разница в основном в языке и пении на диалекте Сычуаньского региона Китая. Кроме того, в Сычуаньской опере есть уникальные трюки, которых нет в других видах опер, например: «изменения лица», «открытие глаза мудрости», «огненное дыхание», «подбрасывание света» и т. д. Сычуаньская опера уникальна по своей выразительности.

«Изменения лица» в Сычуаньской опере — это техника исполнения и стилистический прием. Эта особая техника используется артистами Сычуаньской оперы при демонстрации мгновенных изменений характера и чувств персонажа. По назначению — это театральное представление внутренних эмоций персонажа на внешнем плане. Основные техники «изменения лица»: «вытирание», «надувание», «вытягивание», «рисование». Особенность изменения лица по Цигун в том, что оно не требует использования грима или реквизита. Для того чтобы лицо меняло цвет, актер должен управлять Ци. Это необходимая техника для мастеров «амплуа военного героя» в традиционной Сычуаньской опере. Например, в известном спектакле «Пустой форт» актер Сычуаньской оперы Пэн Сихун играл персонажа Чжугэ Ляна. Когда слуга доложил, что враг отступил, он с помощью Цигун задержал дыхание, и его лицо из красного превратилось в белое, а затем из белого в зеленое. Так он показывал психологические изменения героя,

который, пройдя через кризис, все еще испытывает опасения<sup>1</sup>. В этом движении психика актера, дыхание и форма тела должны быть в гармонии. Проведя анализ, мы обнаружили, что — по мере изменения психологии персонажа — актеру необходимо менять свое дыхание, тем самым демонстрируя другую внешнюю форму.

«Открытие глаза мудрости» — относится к традиционному китайскому мифу о том, что у некоторых мудрых людей или богов есть глаз на лбу. Этот глаз может видеть все вещи в мире, поэтому глаз в середине лба является символом мудрости в традиционной китайской мифологии. Открытие этого глаза символизирует открытие мудрости. В Сычуаньской опере «Храм Цзиньшань» у героя Вэй Туо есть реплика: «Открою свои мудрые глаза, чтобы увидеть мир!» Затем ударом ноги он прилеплял магический глаз прямо в центр лба. Это должно было показать божественную доблесть героя. Технически процесс заключается в следующем: сначала актер прикрепляет бумажный золотой глаз на обувь, затем встает и бьет ногой о лоб, — таким образом бумажный лист прикрепляется ко лбу. Это выглядит так, как будто на лбу внезапно открывается глаз. Конечно, это нужно практиковать в течение долгого времени — в противном случае будут происходить несчастные случаи на сцене. При этом актеру необходимо сконцентрировать Ци в дантянь, затем с помощью внимания направить Ци из дантянь в пальцы ног, а в момент, когда Ци достигает пальцев ног, ударить ногой по лбу. Траектория движения бумажного «глаза» от пальцев ног до лба на самом деле является траекторией движения энергии.

«Огненное дыхание» — это прием актеров Сычуаньской оперы, который используется, чтобы подчеркнуть сценический эффект и сделать персонажей более волшебными. Во время спектакля актер исполняет этот трюк с трубкой во рту, в которой находится измельченная канифоль и не полностью сожженный бумажный пепел. Когда нужно дыхнуть огнем, снаружи зажигают огонь, и актер выдувает воздух так, чтобы вылетали искры. Этот прием часто используется в сценах, где во время инсценировки легенды демоны и чудовища дышат огнем. Существует ключ в выдыхании огня: когда огонь перед вами еще не потушен, вы не должны вдыхать, чтобы не раздуть огонь и не сжечь себя. Актер может выдохнуть столб огня, когда он контролирует движение своего дыхания после погружения в дантянь. В классической китайской опере существует такое мнение, что реквизит является продолжением тела. Фактически в момент извержения пламени актер выдыхает пламя, которое является Ци актера — энергией актера. В этот момент актер должен полностью сосредоточить внимание на работе своей энергии. Сознательно контролируя свою энергию, актер управляет огнем. Актеры обычно начина-

<sup>1</sup> *Du Jianhua*. Chuan ju shi hua. Beijing: she hui ke xue wen xian chu ban she, 2016. 213 p. (杜建华, 《川剧史话》, 社会科学文献出版社, 2016. 年, 总213页; *Du Jinyan*. История Сычуаньской оперы. Пекин: Изд-во социальных наук, 2016. 213 с.; на кит. яз.).

ют обучаться этой технике в детстве, и поначалу студенты практикуются на воде. Детей просят тренироваться выплевывать воду снова и снова, пока они не пройдут тест, выплевывая ее в туманообразном виде. «Огненное дыхание», вероятно, считается самым захватывающим действием в Сычуаньской опере.

На самом деле в Сычуаньской опере существует более ста видов трюков, а три вышеупомянутых — самые известные. Все эти техники, по сути, основаны на принципе Цигун. Посредством собственных субъективных усилий практикующий регулирует свое внутреннее сознание, дыхание, форму (позу и движения тела). Только тогда, когда форма, дыхание и психика (сознание) достигают состояния гармонии и единства, можно добиться успеха. Актеры создают различные образы, манипулируя собственной энергией. «Изменения лица», «открытие глаза мудности», «огненное дыхание» — все это различные формы Цигун на театральной сцене.

Это типичные примеры. В классическом китайском театре артисты используют свою внутреннюю энергию и расширяют возможности с помощью нестандартной физической подготовки.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Барба Э., Савареze Н. Словарь театральной антропологии: тайное искусство исполнителя. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2010. 318 с.
2. Goodall J. Stage Presence. London; New York: Routledge, 2008. 240 p.
3. Du Jianhua. Chuan ju shi hua. Beijing: she hui ke xue wen xian chu ban she, 2016. 213 p. (杜建华, 《川剧史话》, 社会科学文献出版社, 2016. 年, 总213页; Ду Цзяньхуа. История Сычуаньской оперы. Пекин: Изд-во социальных наук, 2016. 213 с.; на кит. яз.).
4. Liu Tianjun, Zhang Wenchun. Zhong yi qi gong xue. Beijing: Zhong guo Zhong yi yao chu ban she. 2016. 271 p. (刘天君, 章文春, 《中医气功学》, 中国中医药出版社, 2016; Лю Тяньцзюнь, Чжан Вэньчунь. Исследования китайской медицины Цигун. Пекин: Изд-во китайской медицины, 2016. 271 с.; на кит. яз.).
5. Mei Lanfang. Wutai shenghuo sishinian — Mei Lanfang huiyilu. Baihua chubanshe. 2008. (梅兰芳, 《舞台生活四十年—梅兰芳回忆录》百花出版社. 2008; Мэй Ланьфан. Сорок лет сценической жизни. Воспоминания Мэй Ланьфана. Литературное изд-во Байхуа, 2008; на кит. яз.).
6. Wu Peiwen. Jing ju fa sheng ji shu yu sheng yin xun lian de gui lu. Beijing: Zhong yang yin yue xue yuan xue bao, 1997. P. 41—43 (吴培文, 《京剧发声技术与声音训练的规律》, 中央音乐学院学报, 1997年第4期; Ву Пэйвэнь. Голосовая техника и обучение в Пекинской опере. Журнал Центральной музыкальной консерватории Китая. 1997. № 4. С. 41—43; на кит. яз.).
7. Yang Kexin. Qi gong quan shu. Tianjing: tian jin ke xue ji shu chu ban she (杨克新, 《健身气功全书》, 天津科学技术出版社, 2014; Ян Кэсинь. Полная книга о практике Цигун. Тяньцзинь: Научно-технологическое изд-во Тяньцзиня, 2014; на кит. яз.).

### Аннотация

В статье рассматривается практическое значение китайской практики Цигун, позволяющей управлять энергетическими процессами в теле, регулировать обмен энергии. В искусстве Пекинской оперы с помощью Цигун контролируются важные элементы театра: сценическая атмосфера, творческое состояние, актерская индивидуальность. В основе практики Цигун — использование энергии Ци. Сопоставляются понятия «Ци» и «пре-экспрессивность». Приводятся особенности актерского исполнения в Сычуаньской опере.

**Abstract**

This article discusses the practical significance of the Chinese practice of Qigong, which helps to control energy processes in the body and regulate energy exchange. In the art of Beijing Opera Qigong is used to control important elements of theatre: the stage atmosphere, the creative state, the actor's personality. The practice of Qigong is based on the use of Qi energy. The notions of Qi and Pre-expressiveness are compared. The features of acting in Sichuan opera are given.

- ✓ *Ключевые слова:* Пекинская опера, Сычуаньская опера, Цигун, Ци, Тайцзи Цюань, пре-экспрессивность, Мэй Ланьфан.
- ✓ *Keywords:* Beijing Opera, Sichuan Opera, Qigong, Qi, Tai Chi Quan, Pre-expression, Mei Lanfang.

**Для цитирования:** *Су Цзыся.* Использование практики Цигун в подготовке актера китайского классического театра // Временник Зубовского института. 2025. Вып. 3 (50). С. 117–126.

# Морские баталии Крымской войны в творчестве А. П. Боголюбова

**ВОЛОШКО АННА ВАСИЛЬЕВНА**

*Научный сотрудник отдела живописи второй половины XIX — начала XXI века, Государственный Русский музей (Санкт-Петербург, Россия)*

**VOLOSHKO ANNA V.**

*Researcher of the Painting Department of the Second Half of the 19th Century — the Early 21st Century, The State Russian Museum (Saint Petersburg, Russia)*

*E-mail: voloshko215@yandex.ru*

Вторая половина 1853 года для выпускника Академии художеств Алексея Петровича Боголюбова должна была стать временем счастливым: в конце сентября он получил золотую медаль<sup>1</sup> и право на пенсионерскую поездку за границу. Однако в этот момент восточный вопрос, постоянный для отечественной внешней политики в XVIII и XIX веках, в очередной раз обострился. Летом Россия ввела войска в Дунайские княжества, а в октябре Турция объявила ей войну. Боевые действия происходили с тех пор и на Дунае, то есть на западном берегу Черного моря, и в его восточной части — на Кавказе. Боголюбов все еще носил морской мундир, часто подписывался как «Лейтенант Боголюбов». Вопрос с дальнейшей карьерой живописца, а значит, с отставкой мог осложниться, ведь «для офицера удаляться от войны дело нечестное»<sup>2</sup>. Но благодаря посредничеству президента Академии художеств великой княгини Марии Николаевны проблема решилась. Любопытно совпадение дат — Боголюбов назначен художником Главного морского штаба с переименованием в титулярные советники 18 ноября 1853 года, в день Синопского сражения<sup>3</sup>.

Как и все россияне, Боголюбов следил за развитием войны, пока не Крымской, а очередной русско-турецкой, Восточной, как говорили в XIX веке: Франция, Англия и тем более Сардинское королевство к ней пока не присоединились. В октябре 1853 года в дело вступил Черноморский флот, что оказалось большой удачей для Боголюбова. Если раньше поиск темы для картин на медали был мучительным, то теперь работа началась без промедления.

<sup>1</sup> Выписка из журнала Предварительного Совета Академии Художеств, бывшем пред Общим Ея Собранием 24 сентября 1853 года // РГИА. Ф. 789. Оп. 14. Лит. «Б». Д. 42. Л. 9.

<sup>2</sup> Боголюбов А. П. Записки моряка-художника. 6-е изд. Самара: Арт-Лайт, 2019. С. 62.

<sup>3</sup> Полный послужной список профессора живописи Боголюбова // РГИА. Ф. 789. Оп. 14. Лит. «Б». Д. 42. Л. 76.

Изучив все новости октября — декабря 1853 года в «Санкт-Петербургских ведомостях» (реляции публиковались с задержкой в 10—15 дней), в «Морском сборнике» и ориентируясь на «Сборник известий, относящихся до настоящей войны»<sup>1</sup>, можно прийти к выводу, что все успешные действия русского флота осенью 1853 года учтены и изображены Боголюбовым<sup>2</sup>. Исключение — «Взятие турецкого парохода „Меджире-Теджарет“ русским пароходом „Бессарабия“»<sup>3</sup>, от которого он отказался, вероятно, из-за недостатка подробностей и из-за схожести описания ситуации с «Боем „Владимира“».

Интересно то, как скоро культурная общественность отзывалась на происходящее. Так, Н. В. Кукольник писал свою пьесу «Морской праздник в Севастополе»<sup>4</sup> в течение ноября — декабря 1853 года, дополняя ее по горячим следам. 23 декабря пьеса получила разрешение цензора, а 6 января состоялась премьера на сцене Александринского театра<sup>5</sup>. Первой работой Боголюбова на поприще Крымской войны стал эскиз декорации к постановке этой пьесы. Декорации в исполнении Вельца<sup>6</sup>, а по другой версии — «Шастова и Вагнера»<sup>7</sup> понравились Николаю I, через приближенного императора графа П. А. Клейнмихеля им был сделан заказ, и спустя 10 дней был готов «элегантный альбом»<sup>8</sup>.

Состав избранных художником сюжетов изложен в «Записках моряка-художника»: «Синопское сражение, две бомбардировки крепости Исаки нашей канонерской лодкой, взятие турецкого парохода „Перваз-Бахри“ на-

<sup>1</sup> Сборник известий, относящихся до настоящей войны, издаваемый с высочайшего соизволения Н. Путиловым. Кн. 1. СПб.: Тип. Эдуарда Веймара, 1854.

<sup>2</sup> Р. И. Известие из Придунайских княжеств // Санкт-Петербургские ведомости. 1853. 23 окт. № 234. С. 958; Пароход Колхида // Морской сборник. 1853. Т. 10. Нояб. № 11. С. 504—507; Р. И. Известия с Черного моря // Санкт-Петербургские ведомости. 1853. 26 нояб. № 262. С. 1075—1076; Р. И. Известия с Черного моря // Санкт-Петербургские ведомости. 1853. 1 дек. № 266. С. 1095—1096.

<sup>3</sup> Р. И. Особое прибавление. Известия из Черного моря (Донесение из Севастополя о взятии пароходами «Владимир» и «Бессарабия» египетского 10-пушечного с боя и турецкого пассажирского. Оба 7.11 доставлены в Севастополь) // Санкт-Петербургские ведомости. 1853. 17 нояб. № 255; Взятие турецкого парохода Меджире Теджарет Императорским российским пароходом Бессарабия // Санкт-Петербургские ведомости. 1853. 27 нояб. № 263. С. 1080.

<sup>4</sup> Кукольник Н. В. Морской праздник в Севастополе: драматическое представление в 5-ти картинах. СПб.: Тип. И. Фишона, 1854.

<sup>5</sup> Зрелища в среду, 6 января // Санкт-Петербургские ведомости. 1854. 6 янв. № 4. С. 16.

<sup>6</sup> Боголюбов А. П. Записки моряка-художника. С. 62.

<sup>7</sup> «Говоря о „Морском празднике“, нельзя не упомянуть о написанных для него новых декорациях, из которых особенно хороши две в третьей и пятой картине, сделанные гг. Шастовым и Вагнером. Первая представляет вид Синопского Рейда, с горящими на нем турецкими кораблями...» (Петербургские заметки (Смесь) // Отечественные записки. 1854. Янв. С. 137).

<sup>8</sup> Боголюбов А. П. Записки моряка-художника. С. 63.



шим военным пароходом „Владимир“... ночной и дневной бой фрегата „Флора“ с тремя турецкими линейными кораблями у берегов Пицунды и, наконец, сражение парохода „Колхида“ у абхазского берега при укреплении св. Николая»<sup>1</sup>. Перечень этот несколько разнится с названиями произведений, выставленных в Академии художеств в 1860 году<sup>2</sup>: так, Боголюбов упомянул два эпизода бомбардировки крепости Исакии и один — боя парохода «Владимир», но картина с изображением «Дела при Исакии» в окончательном варианте одна, а вот сюжетов боя русского и турецкого пароходофрегат, наоборот, два.

При этом количество экспонировавшихся батальи соответствует числу литографий, сделанных в Литографическом заведении при Главном управлении путей сообщения (то есть в ведомстве Клейнмихеля). Их издали достаточно большим тиражом, одному Боголюбову досталось 50 экземпляров<sup>3</sup>. Уже в мае три пожалованных Николаем I экземпляра находились в Черноморской штурманской роте в Севастополе и школе флотских юнкеров в Николаеве<sup>4</sup>. По предположению А. Г. Метелкиной, акварели, ставшие основой для этих литографий, находятся в собрании ЦВММ<sup>5</sup>.

Помимо такого неполного<sup>6</sup> набора графических листов, существует еще один комплект рисунков Боголюбова. По некоторым из них с конца декабря 1853 года В. Ф. Тиммом печатались иллюстрации к статьям о происходящих событиях в журнале «Русский художественный листок»<sup>7</sup> (с указа-

<sup>1</sup> Боголюбов А. П. Записки моряка-художника. С. 62.

<sup>2</sup> Указатель художественных произведений, выставленных в залах Академии художеств профессора Боголюбова. СПб.: Тип. Гогенфельдена и К°, 1860.

<sup>3</sup> Метелкина А. Г. Служить делу прославления побед... // Страницы истории отечественного искусства. XVI—XX века. Вып. XII. СПб.: Palace Editions, 2005. С. 74.

<sup>4</sup> РГА ВМФ. Ф. 19. Оп. 4. Д. 228. Л. 4—5.

<sup>5</sup> Метелкина А. Г. Служить делу прославления побед... С. 70.

<sup>6</sup> Отсутствует подготовительный рисунок для гравюры, изображающей Синопское сражение, а существующий набросок «Синопское сражение 18 ноября 1853 г.» (ЦВММ, инв. № 02 Р-149) демонстрирует несколько отличающуюся композицию и отличную от всех прочих рисунков Боголюбова 1850-х технику, что, вероятно, и позволило датировать его 1860 годом.

<sup>7</sup> Действие восьми канонирских лодок на буксире пароходов «Ординарец» и «Прут» против турецкой крепости Исакии в октябре 1853 года // Русский художественный листок. 1853. 20 дек. № 36; Взятие пароходом «Владимир» турецкого парохода «Перваз-Бахре» // Русский художественный листок. 1854. 10 янв. № 2; Синопский бой 18 ноября 1853 года // Русский художественный листок. 1854. 1 марта. № 7; Пароход «Колхида» против поста Св. Николая 20 октября 1853 года // Русский художественный листок. 1854. 10 марта. № 8; Фрегат «Флора» у берегов Пицунды на Черном море 6 ноября 1853 года // Русский художественный листок. 1854. 10 мая. № 14. Кроме того, в одном из номеров появился сюжет за авторством А. П. Боголюбова «Подвиг приказного Донского Казачьего 34-го полковника Власова Полка, Растрюгина, с товарищами 5 февраля 1854 года на Дунае, выше Калараша» (Русский художественный листок. 1854. 10 мая. № 14), не встречающийся в других рисунках или картинах.

нием «с рисунков из альбома великого князя Константина Николаевича»<sup>1</sup>). Ныне альбом в любимой Боголюбовым технике папье-пелле находится в фонде РГАЛИ<sup>2</sup>. При сравнении рисунков с литографиями из «Русского художественного листка» становится очевидно, что основа последних — альбом великого князя, а литографии, изданные по заказу Николая I, несколько отличаются в деталях и более квадратным форматом. Кроме растиражированных Тиммом сюжетов, в альбом Константина Николаевича входят и такие композиции, как «Эпизод морского сражения, бомбардировка города военными судами»<sup>3</sup> (вариация на тему событий на Дунае у крепости Исакчи), «Эпизод морского сражения между русскими и английскими кораблями»<sup>4</sup>, не получившие своего развития. Без пристального изучения техники и истории бытования листов из коллекции ЦВММ нельзя сказать определенно, что Боголюбов в течение декабря 1853 года повторил свои графические эскизы для двух заказчиков. Но, учитывая поразительную работоспособность молодого художника, это представляется возможным. Очевидно лишь, что некоторые сюжеты вошли в состав финального варианта «Крымской серии» в неизменном виде, другие претерпели трансформации.

За четыре месяца после окончания работы над литографиями и утверждения их в качестве эскизов для будущей серии и до своего отъезда за границу в апреле 1854 года Боголюбов успел выполнить как минимум пять живописных баталей<sup>5</sup>. Уехав за границу, он не возвращался к своему заказу вплоть до подписания Парижского мирного договора в марте 1856 года. Осенью того же года оснащенный новыми умениями и получивший опыт постоянного писания этюдов на пленэре молодой художник посещает места сражений, особенно тщательно работает в Синопе. К весне 1857 года в Париже, руководствуясь советами Эжена Изабе, он заканчивает пять картин задуманной серии. Они, однако, не удовлетворяют Боголюбова, и по совету Г. Г. Гагарина, который в то время находился в Париже, было решено «две картины оставить, а три переписать»<sup>6</sup> с условием, что князь выхлопочет у государя

<sup>1</sup> Великий князь Константин Николаевич присутствовал в декабре при осмотре П. А. Клейнмихелем листов, выполненных Боголюбовым (*Боголюбов А. П. Записки моряка-художника*. С. 63–64).

<sup>2</sup> Альбом великого князя Константина Николаевича с рисунками и акварелями И. К. Айвазовского, Ф. Альта, И. Белланже, А. П. Боголюбова, А. П. Брюллова, С. М. Воробьева, Ж.-Л. Да-вида, Т. Дюклера, М. А. Зичи, Ф. Крюгера, Ж. Ноэля, А. Петтенкофена, Н. Е. Сверчкова, М. И. Скотти, Ф. Г. Солнцева и др. // РГАЛИ. Ф. 1949. Оп. 2. Ед. хр. 2.

<sup>3</sup> РГАЛИ. Ф. 1949. Оп. 2. Ед. хр. 2. Л. 2.

<sup>4</sup> РГАЛИ. Ф. 1949. Оп. 2. Ед. хр. 2. Л. 21.

<sup>5</sup> Подразумеваются картины «Синопский бой» для графа А. Г. Кушелева-Безбородко (*Боголюбов А. П. Записки моряка-художника*. С. 65), а также четыре картины, заказанные великой княгиней Александрой Иосифовной (РО ИРЛИ РАН. Ф. 123. Оп. 1. Д. 108).

<sup>6</sup> *Боголюбов А. П. Записки моряка-художника*. С. 115.

еще год продолжения пенсионера для Боголюбова<sup>1</sup>. Техническое и стилистическое единство семи финальных картин серии указывает на то, что «оставленные» баталии в конечном итоге все же не вошли в число экспонированных в 1860 году. Ими могут быть датированные 1857 годом «Бой русского фрегата с турецкими кораблями» (ГХМАК, Ж-1426) и «Прорыв русских канонерских лодок мимо турецкого укрепления у Исакчи на Дунае 11 октября 1853 года» (СПбВМИ), о чем говорят близость форматов (ок. 120 × 180) и сходство в гладкой, практически бесфактурной манере живописи, на контрасте с другими большими картинами серии. Что стало с теми тремя, которые было решено переписать: были ли они уничтожены, как планировал художник, или сохранились, — неясно.

В течение 1858–1859 годов в Дюссельдорфе, в мастерской Ахенбаха (о чем свидетельствуют авторская надпись «Д.Д.», сохранившаяся на «Взятии в плен пароходофрегатом „Владимир“ турецкого вооруженного парохода „Перваз-Бахри“ 5 ноября 1853 года», СПбВМИ) были завершены все семь картин. Последовательно рассматривая их в хронологическом порядке изображенных событий, от «дела у Исакчи» до Синопского сражения, можно проследить эволюцию замысла живописного цикла.

Подготовительных рисунков для изображения событий 11 октября 1853 года на Дунае у крепости Исакчи особенно много. Три из них — в альбоме Константина Николаевича<sup>2</sup>, еще один — в собрании ЦВММ<sup>3</sup>. Три из четырех изображают стремительный прорыв отделения Дунайской флотилии, состоявшего из пароходов «Прут», «Ординарец» и восьми канонерских (то есть с артиллерией на борту) лодок, от Измаила к Браилову мимо крепости Исакчи. Причем сначала предполагалась ночная операция, но «храбрые моряки просили, как милости, дозволения пройти мимо Исакчи среди дня»<sup>4</sup>. Маневр удался, и через два часа флотилия, «продолжая стройное плавание свое, вышла из-под неприятельских выстрелов»<sup>5</sup>, турецкая крепость после столкновения с русским флотом практически сгорела.

Мотив стремительно движущихся в едином строе кораблей мимо неповоротливого неприятеля особенно привлекал Боголюбова и будет использоваться им в дальнейшем («Прорыв русского флота у мыса Гангут», ЦВММ). Четвертый рисунок, названный в РГАЛИ «Эпизодом морского сражения, вы-

<sup>1</sup> РГИА. Ф. 789. Оп. 14. Лит. «Б». Д. 42. Л. 13–14.

<sup>2</sup> «Эпизод морского сражения, высадка десанта» (РГАЛИ. Ф. 1949. Оп. 2. Ед. хр. 2. Л. 1); «Эпизод морского сражения, бомбардировка города военными судами» (Там же. Л. 2); «Эпизод морского сражения, бомбардировка города военными судами» (Там же. Л. 3).

<sup>3</sup> «Действие пароходов „Ординарец“ и „Прут“ и восьми канонерских лодок против турецкой крепости Исакчи» (ЦВММ, инв. № 02 Р-1811).

<sup>4</sup> Р. И. Известие из Придунайских княжеств.

<sup>5</sup> Там же.

садка десанта», — статичный вид, с более отдаленной и высокой точки зрения, но именно он предполагался в качестве окончательного варианта, судя по тому, что был литографирован<sup>1</sup> и, значит, утвержден как эскиз, а также опубликован в «Русском художественном листке»<sup>2</sup>, а остальные — нет.

Как упоминалось выше, ожидая разрешения на заграничную поездку, Боголюбов исполнил по крайней мере три (а весьма вероятно, что все четыре) из заказанных четырех картин для великой княгини Александры Иосифовны, супруги великого князя Константина Николаевича. Судя по ценам на четыре рамы из цельного дубового дерева (20 рублей за одну раму), указанным в расписках в получении денег, картины были небольшого формата. Одной из них была «Крепость Исакчи», второй — «Фрегат Флора»<sup>3</sup>. Заманчиво предположить, что четыре маленькие картины Боголюбова на сюжеты из первого этапа Крымской войны в нынешней коллекции ЦВММ принадлежали Александре Иосифовне. Третья, «Синопский бой» (ЦВММ, инв. № 01 Ж-90), очевидно, должна датироваться не 1860 годом, как сейчас, а 1854-м, когда художник, пользуясь выражением критика, еще «следовал первой своей манере»<sup>4</sup>. И гладкая живопись, и начертания подписей всех четырех работ совершенно идентичны, размеры также практически одинаковы (ок. 46,5 × 70,5, разница укладывается в 0,5 см), а провенанс<sup>5</sup> вполне позволяет надеяться, что их владелицей была великая княгиня. Четвертая небольшая картина, посвященная сражению у крепости Исакчи, думается, по недоразумению сейчас имеет название «Пароход „Прут“ обстреливает Силистрию 15 июня 1854 года». Однако события в крепости Силистрия происходили в то время, когда Боголюбов отстранился от «Крымской серии», да и оба варианта гравюр однозначно говорят о том, что изображена именно крепость Исакчи. Из трех версий задуманной композиции художник сразу избрал момент самого начала столкновения, когда русские суда ближе всего подошли к турецким укреплениям и завязалась перестрелка.

<sup>1</sup> «Действие пароходов „Ординарец“ и „Прут“ и 8 канонерских лодок против турецкой крепости Исакчи 11-го октября 1853 года» из альбома «Изображение действий Черноморского флота против турок, 1853 г.» (ГРМ, Гр.-12969).

<sup>2</sup> Действие восьми канонерских лодок на буксире пароходов «Ординарец» и «Прут» против турецкой крепости Исакчи в октябре 1853 года // Русский художественный листок. 1853. 20 дек. № 36.

<sup>3</sup> РО ИРЛИ РАН. Ф. 123. Оп. 1. Д. 108. Л. 5. Третья картина.

<sup>4</sup> К. В. [Варнек К. А.]. Картинная галерея г. Кокорева и дом г. Солдатенкова // Русский художественный листок. 1862. 10 окт. № 17. С. 117.

<sup>5</sup> «Пароход „Прут“ обстреливает Силистрию 15 июня 1854 года» (ЦВММ, инв. № 01 Ж-172. Название ошибочное. — А. В.) из старых поступлений; «Синопский бой» (ЦВММ, инв. № 01), пост. из Эрмитажа в 1929 году; «Бой 44-пушечного фрегата „Флора“ с 3-мя турецкими пароходами в р-не Пицунды 9 ноября 1853 г.» (ЦВММ, инв. № 01 Ж-218), пост. в 1921 году со склада выставки экспертной комиссии при Петроградском отделении Наркомата внешней торговли; «Бой пароходофрегата „Владимир“ с турецким пароходом „Перваз-Бахри“ 5 ноября 1853 года» (ЦВММ, инв. № 01 Ж-406), пост. в 1925 году из ГРМ.

В том же 1857 году Боголюбов вместе с двумя неаполитанскими и одним константинопольским видами выставил на Парижском салоне баталию «Русские канонерские лодки проходят перед крепостью Исакчи на Дунае»<sup>1</sup>. Ее самая общая характеристика, содержащаяся в письме Н. А. Жеребцова Н. А. Рамазанову («Сражение под Исакчей примечательно естественностию пейзажа, а в особенности прозрачностью и тишиною Дунайских вод, которые за морскую воду принять нельзя при всем желании; нет, это река, и река глубокая»)<sup>2</sup>, не противоречит тому, что можно видеть на картине «Прорыв русских канонерских лодок мимо турецкого укрепления у Исакчи на Дунае 11 октября 1853 года» из СПбВМИ, имеющей слева внизу авторскую датировку: 1857 год.

Боголюбов, однако, не удовлетворился оставленным по рекомендации князя Гагарина вариантом и обратился к сложной многоплановой композиции, намеки на которую уже были в третьем рисунке из альбома Константина Николаевича<sup>3</sup>. Бой у «зажженного»<sup>4</sup> уже города в ней происходит, как писал анонимный критик в журнале «Морской сборник», где-то вдали, на третьем и четвертом планах, а на первом же — «бухточка, местами поросшая камышом, на берегу вытащены шлюпки», далее — «молдаванский дом, около которого турки устроили засаду против пароходов»<sup>5</sup>. Он сразу привлекает внимание зрителя и вместе с фигурами на первом плане делает из традиционной батальной сцены сложную, полновесную жанровую картину на фоне грандиозной панорамы битвы.

Следующий хронологически сюжет — «Бой парохода „Колхида“ с турецкой береговой батареей на Кавказском берегу», или «Гибель парохода „Колхида“», как называется рисунок из коллекции Государственного Русского музея<sup>6</sup>. Последнее не совсем верно, так как, несмотря на почти безвыходное положение, пароходу, севшему 20 октября 1853 года на мель у захваченного турками таможенного поста Святого Николая, когда «близость расстояния

<sup>1</sup> Salon de 1857. Soixante-dix-huitième exposition des ouvrages des artistes vivants. Paris: Charles de Mourgues frères, successeurs de Vinchon, 1857. P. 32 (№ 260).

<sup>2</sup> Н. А. Жеребцов — Н. А. Рамазанову. 26 июня (8 июля) 1857 г. // ОПИ ГИМ. Ф. 457. Ед. хр. 10. Л. 26.

<sup>3</sup> «Эпизод морского сражения, бомбардировка города военными судами» // РГАЛИ. Ф. 1949. Оп. 2. Ед. хр. 2. Л. 3.

<sup>4</sup> В описании представленной на выставке в Академии художеств в ноябре 1860 картины содержится этот комментарий: «Крепость Исакчи. Отряд, состоящий из 2-х пароходов и 8 канонерских лодок, проходя мимо крепости, был встречен сильным неприятельским огнем с батарей, расположенных по левому берегу реки Дунай, причем был убит капитан-лейтенант Ворпаховский. Город зажжен».

<sup>5</sup> Несколько слов о картинах профессора А. П. Боголюбова, выставленных в Академии художеств // Морской сборник. 1860. Т. 50. № 13. С. 154.

<sup>6</sup> «Гибель парохода Колхида. Эскиз картины» (ГРМ, р-10101).





*А. П. Боголюбов. Прорыв русских канонерских лодок мимо турецкого укрепления у Исакии на Дунае 11 октября 1853 года. 1859. Холст, масло. 117 × 190. СПбВМИ (Пшеничный И. П. Наследники славных традиций. Морской корпус Петра Великого. СПб.: Ингерманландия, 2015. С. 106)*



*А. П. Боголюбов. Бой пароходофрегата «Колхида» с турецкой береговой батареей 20 октября 1853 года. Конец 1850-х. Холст, масло. 117 × 190. СПбВМИ (Пшеничный И. П. Наследники славных традиций. Морской корпус Петра Великого. СПб.: Ингерманландия, 2015. С. 101)*

позволяет бить без промаха и каждый снаряд, каждая пуля несут с собою смерть и разрушение»<sup>1</sup>, удалось спастись и потопить к тому же два небольших турецких судна. В отличие от других работ серии, эта композиция в течение семи лет менялась мало, основные ее очертания сохранились такими, какими были в гравюрах<sup>2</sup>: слева — разбитый, без мачты, пароход, на первом плане — потопленная уже кочерма. В финальной картине<sup>3</sup> изменилась линия берега, появилось второе турецкое судно с десантом и этнографические

<sup>1</sup> Несколько слов о картинах профессора А. П. Боголюбова, выставленных в Академии художеств. С. 155.

<sup>2</sup> «Пароход „Колхида“ у берега противника. Эпизод морского сражения (Русско-турецкая война)» (РГАЛИ. Ф. 1949. Оп. 2. Ед. хр. 2. Л. 4); «Пароход „Колхида“ при укреплении Св. Николая 20 октября 1853 года» из альбома «Изображение действий Черноморского флота против турок, 1853 г.» (ГРМ, Гр.-12968); Пароход «Колхида» против поста Св. Николая 20 октября 1853 года // Русский художественный листок. 1854. 10 марта. № 8.

<sup>3</sup> «Бой пароходофрегата „Колхида“ с турецкой береговой батареей на Кавказском берегу 20 октября 1853 г.» (СПбВМИ).

детали на первом плане справа (ковровый чемодан, сундук с украшениями и кувшин), среди них внимательный обозреватель «Морского сборника» заметил каску русского солдата<sup>1</sup>. Вероятно, этот натюрморт должен был изображать разбойничье логово, в которое по стечению обстоятельств попал корабль русского флота. Пост Святого Николая на Кавказском побережье стал самым восточным пунктом в путешествии Боголюбова по Черному морю. Останавливался ли он там ненадолго или делал наброски с борта парохода, неясно, но упомянутый выше рисунок с гораздо более высоким берегом<sup>2</sup>, чем в первоначальных графических работах, и еще один — панорама берега у Пицунды, датированная автором 1856 годом<sup>3</sup>, и сама картина — все ясно свидетельствует о том, что буквально каждое из мест действия «Крымской серии» Боголюбов посетил в 1856 году<sup>4</sup>.

Диптих о первом в истории бое двух пароходов 5 ноября 1853 года — русского «Владимир» и египетско-турецкого «Перваз-Бахре» (что означает «Владыка морей») — размещался ранее на одной стене в гостиной Третьей запасной половины Эрмитажа<sup>5</sup>, а в настоящее время оказался разделен меж-

<sup>1</sup> Несколько слов о картинах профессора А. П. Боголюбова, выставленных в Академии художеств. С. 156.

<sup>2</sup> Рисунок «Гибель парохода Колхида. Эскиз картины» (ГРМ, р-10101) находится в числе тех, которые были внесены А. П. Боголюбовым в рукописный каталог при передаче этюдов и рисунков в Академию художеств в 1873 году (ОР ГРМ. Ф. 65. Оп. 1. Д. 1). Передававшиеся вещи за немногими исключениями были выполнены им во время пенсионерской поездки. Однако в настоящем контексте их положение не вполне определено. А. Г. Метелкина расценивает их («Взятие парохода „Перваз-Бахре“», р-10174; «Взятие парохода „Перваз-Бахре“. Эскиз», р-10175; «Бой парохода „Владимир“ с пароходом „Перваз-Бахре“. Эскиз», р-10176; «Гибель парохода „Колхида“», р-10101) как подготовительные перед альбомом рисунков для гравирования (*Метелкина А. Г.* Служить делу прославления побед... С. 73). Однако изменение высоты берега на дальнем плане относительно гравюры, а также мягкая манера этих рисунков, отличающие его от более линейных рисунков академического периода, наводят на мысль о том, что эта группа графических работ появилась не в качестве подготовки для первоначальных гравюр, а как переход от ранних вещей к окончательным живописным вариантам в конце 1850-х годов.

<sup>3</sup> «Пицунда» (ГРМ, р-10143).

<sup>4</sup> По утверждению И. А. Ильиной, Боголюбов никогда не был на Кавказе (*Ильина И. А.* Творческий метод А. П. Боголюбова в контексте русских и европейских художественных процессов второй половины XIX века: Дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.09. Саратов: Саратовская гос. консерватория им. Л. В. Собинова, 2021. С. 186).

<sup>5</sup> Э. П. Гау. Третья запасная половина (Гостиная), 1873. (ГЭ, ОР-14421). На двух акварелях серии интерьеров Зимнего дворца, датированных 1872—1873 годами, Гау изобразил комнаты Третьей запасной половины, в которых были экспонированы картины «Крымской серии» А. П. Боголюбова. В гостиной, кроме двух картин о бое пароходов «Владимир» и «Перваз-Бахре», запечатлены «Синопское сражение» и «Прорыв русских канонерских лодок мимо турецкого укрепления у Исакии на Дунае 11 октября 1853 года»; в четвертой комнате (ГЭ, ОР-14422) — «Бой 44-пушечного фрегата „Флора“ с тремя турецкими пароходами у мыса Пицунда».



ду двумя собраниями: Санкт-Петербургского военно-морского института<sup>1</sup> и Красноярского художественного музея<sup>2</sup>. Драматургически, как и «Бой „Колхиды“», обе композиции менялись мало<sup>3</sup>. Можно отметить лишь более ясно выраженную в финальном варианте необходимость в двухчастном решении за счет большей жанровости. Первая часть показывает бой русского парохода, атакующего турецкий с самой уязвимой стороны (командир «Владимира» капитан-лейтенант Г. И. Бутаков сразу обратил внимание на отсутствие орудий на корме противника). Вторая — уже мирный момент пересадки экипажа «Перваз-Бахри» и спуска турецкого кормового флага.

Живописно два финальных произведения значительно отличаются от первоначального «Боя пароходофрегата „Владимир“ с турецким пароходом „Перваз-Бахри“ 5 ноября 1853 г.» (ЦВММ, инв. 01 Ж-406) и наглядно демонстрируют, как художник воспользовался пенсионерской поездкой, чтобы повысить свое техническое мастерство, какой разнообразной стала фактура воды и как изменилось его отношение к световоздушной среде. Боевая часть «Боя „Владимира“» в «первой манере» Боголюбова стала основой для нескольких копий. Одна из них выполнена моряком А. Масловым<sup>4</sup> с гравюры. Возможно, о работе с литографии говорит и история истопника Высочайшего двора Павлова, в марте 1854 года написавшего эту баталию<sup>5</sup>. Оче-

<sup>1</sup> «Взятие в плен пароходофрегатом „Владимир“ турецкого вооруженного парохода „Перваз-Бахри“ 5 ноября 1853» (1859, СПбВМИ).

<sup>2</sup> «Морской бой. Пленение фрегатом „Владимиром“ турецкого парохода „Перваз-Бахри“» (1858. КХМ, инв. Ж-225).

<sup>3</sup> Первая часть («Бой»): «Бой между русскими и турецкими пароходами» (РГАЛИ. Ф. 1949. Оп. 2. Ед. хр. 2. Л. 5); «Сражение парохода „Владимир“ с турецким пароходом „Перваз-Бахре“ 5-го ноября 1853 г.» из альбома «Изображение действий Черноморского флота против турок, 1853 г.» (ГРМ, Гр-12967); Взятие пароходом «Владимир» турецкого парохода «Перваз-Бахре» // Русский художественный листок. 1854. 10 янв. № 2. Вторая часть («Взятие»): «Сдача турецкого парохода в плен русскому» (РГАЛИ. Ф. 1949. Оп. 2. Ед. хр. 2. Л. 6); «Пароход „Владимир“. Взятие турецко-египетского парохода „Перваз-Бахре“, 5 ноября 1853 г.» из альбома «Изображение действий Черноморского флота против турок, 1853 г.» (ГРМ, Гр-12970). В «Русском художественном листке» литография с этим сюжетом не появлялась.

<sup>4</sup> А. Маслов. «Бой пароходофрегата „Владимир“ с турецко-египетским военным пароходом „Перваз-Бахри“ 5 ноября 1853 года». 1881 (Музей-заповедник героической обороны и освобождения Севастополя).

<sup>5</sup> «12 марта 1854 <...> Государь Император Всемиловитвейше назначив в дар Морской офицерской в Севастополе библиотеке написанную истопником Высочайшего Двора Павловым картину „Взятие пароходом „Владимиром“ Египетского парохода Перваз-Бахре“ <...> Его Императорское Величество просит не взыскать, если кисть художника не вполне достойна подвига, ею изображенного, или если событие это передано не совсем верно, и что изволит надеяться, что вообще будут видеть в сем даре главное — желание Его Величества увековечить подвиг, украсивший новою славою летопись нашего флота...» (РГА ВМФ. Ф. 19. Оп. 4. Д. 228. Л. 1).

А. П. Боголюбов.  
*Морской бой. Пленение фрегатом  
«Владимир» турецкого парохода  
«Перваз-Бахри». 1858. Холст,  
масло. 120 × 190,5. КХМ. Инв.  
Ж-225 (URL: [http://www.art-catalog.ru/picture.php?id\\_picture=10040](http://www.art-catalog.ru/picture.php?id_picture=10040) (дата обращения:  
30.04.2025))*



А. П. Боголюбов. *Взятие  
в плен пароходофрегатом  
«Владимир» турецкого  
вооруженного парохода  
«Перваз-Бахри» 5 ноября  
1853 года. 1859. Холст, масло.  
117 × 190. СПбВМИ  
(Пшеничный И. П. Наследники  
славных традиций. Морской  
корпус Петра Великого. СПб.:  
Ингерманландия, 2015. С. 102)*



видно, не может принадлежать кисти И. К. Айвазовского «Морской бой» из собрания ККХМ<sup>1</sup> — также копия с раннего Боголюбова.

Существовала ли на сюжет «Взятия» пароходофрегата вторая ранняя часть диптиха в «первой манере», неизвестно. Весьма вероятно, что нет. Однако в сводной базе утраченных во время Великой Отечественной войны произведений в числе потерь ГМЗ «Петергоф» числится «Взятие фрегатом „Владимир“ турецкого парохода „Перваз-Бахрэ“»<sup>2</sup> с размерами 87 × 128, то есть меньше, чем у финальных картин (ок. 120 × 190), но больше, чем у тех, которые находятся в собрании ЦВММ (ок. 46,5 × 70,5). Каково ее положение в эволюционной линии «Крымской серии», выяснить по понятным причинам невозможно.

Еще один диптих внутри серии посвящен бою фрегата «Флора» с тремя турецкими пароходами у берегов Пицунды. По стечению обстоятельств да-

<sup>1</sup> И. К. Айвазовский. Морской бой. 1855 (ККХМ, Ж-1).

<sup>2</sup> А. П. Боголюбов. Взятие фрегатом «Владимир» турецкого парохода «Перваз-Бахрэ» в ноябре 1853 года (ГМЗ «Петергоф». Большой дворец, инв. № 37/1).

та сражения часто приводится ошибочно — 9 ноября, а не 6 ноября (или 5—6 ноября, так как событие происходило ночью). Но, как извещали «Санкт-Петербургские ведомости»<sup>1</sup> и «Русский художественный листок», в котором был воспроизведен рапорт командира корабля капитан-лейтенанта А. Н. Скоробогатова<sup>2</sup>, фрегат «Флора» наткнулся на три турецких пароходофрегата в пути из Севастополя в Сухум неподалеку от Пицунды именно в ночь с 5 на 6 ноября. Несмотря на неравные силы, фрегат выстоял, а уже утром, после неудачной погони за появившейся в отдалении русской шхуной «Дротик», турки отступили. Экипаж «Флоры» обошелся без потерь и даже ранений.

Боголюбов воспользовался возможностью запечатлеть и редкий случай ночного боя, с романтическим мотивом луны, бликами на воде и величественно выступающим из клубов дыма парусником, окруженным скелетоподобными турецкими пароходами, и рядом — развязку столкновения в полном блеске утра.

Между листом из коллекции ЦВММ, полностью совпадающим по композиции с литографией<sup>3</sup> и финальной картиной<sup>4</sup>, неизвестны другие этапы работы художника над изображением ночной фазы боя. В ЦВММ находится работа Л. Д. Блинова<sup>5</sup>, значащаяся копией с Боголюбова. Но существовала ли такая картина, или копия была сделана с литографии — вопрос пока не решенный. Условный колорит, жесткие очертания облаков, повторяющие их контуры, в литографии апеллируют к графическому изображению, однако особенности ранней живописи Боголюбова не позволяют утверждать этого с большей степенью уверенности.

Рассуждая о «Ночном нападении трех турецких пароходов на фрегат „Флора“», корреспондент «Морского сборника» с полным знанием дела указывал на чрезмерно близко расположенные корабли<sup>6</sup>, отмечая, что это общее

<sup>1</sup> Р. И. Известия с Черного моря // Санкт-Петербургские ведомости. 1853. 26 нояб. № 262. С. 1075—1076.

<sup>2</sup> «6-го ноября, в половине второго часа пополудни, на пути из Севастополя в Сухум-Кале...» (Рапорт командира 44-х-пушечного фрегата «Флора», капитан-лейтенанта Скоробогатова, от 11-го ноября 1853 года, командующему отрядом судов, крейсирующих у восточных берегов Черного моря, генерал-адмиралу Вукотичу 1-му // Русский художественный листок. 1854. 20 мая. № 15).

<sup>3</sup> «Бой фрегата „Флора“ с 3-мя турецкими пароходами 1853 г.» (ЦВММ, инв. № 02 Р-1149); «Фрегат „Флора“, атакованный тремя турецкими пароходами у берегов Пицунды 6 ноября 1853 г.» из альбома «Изображение действий Черноморского флота против турок, 1853 г.» (ГРМ, Гр-12972).

<sup>4</sup> «Бой корабля „Флора“». 1857 (ИОХМ, инв. Ж-1).

<sup>5</sup> Л. Д. Блинов. Нападение трех турецких пароходов на фрегат «Флора» в Черном море у мыса Пицунда (ЦВММ, инв. № 01 Ж-1054).

<sup>6</sup> Несколько слов о картинах профессора А. П. Боголюбова, выставленных в Академии художеств. С. 152.

место в батальной маринистике, — иначе бой не выглядел бы таким напряженным. Критик отдавал должное пейзажу: «Лунный свет с его отражением в воде, воздух и освещенные луной легкие облака совершенно соответствуют состоянию погоды и напоминают тихие кавказские ночи»<sup>1</sup>. Каким образом большая картина, находившаяся вместе с остальными шестью батальями серии в Зимнем дворце, оказалась в Иркутске — еще один неразрешенный вопрос. Но в 1920 году она передана из собрания В. П. Сукачева в Иркутский областной художественный музей, причем «до этого находилась в главном доме его усадьбы»<sup>2</sup>, в инвентаре значится с № 1, что намекает на ее важность для коллекции.

Утренние действия фрегата «Флора» разрабатывались Боголюбовым подробнее ночной части диптиха. Но композиция менялась мало, только в некоторых поворотах кораблей, и, если зеркально отразить литографию из «Русского художественного листка»<sup>3</sup>, станет ясно, что и она мало чем отличается от литографии для альбома «Изображение действий Черноморского флота против турок»<sup>4</sup>: русский фрегат — в центре, окутанный пушечным дымом, в отдалении — еще несколько судов.

Небольшая живописная работа — одна из четырех одноформатных картин из коллекции ЦВММ<sup>5</sup> — повторяет известные литографии. По сравнению с графическими листами в ней яснее выражена даль в утренней розовой дымке, а действующие лица — корабли — оставлены примерно в том же положении: русский фрегат — со стороны кормы, турецкие пароходы: два в отдалении преследуют шхуну и один вблизи «Флоры», в пороховом облаке.

«Дневной бой „Флоры“» в «первой боголюбовской манере», так же как и «Бой „Владимира“», стал основой для некоторых мистификаций. Так, в экспозиции Музея Черноморского флота в Севастополе очевидная копия представлена как работа И. К. Айвазовского «Бой фрегата „Флора“ с тремя турецкими пароходами». Разумеется, Айвазовский и в этом случае не стал бы воспроизводить баталию своего извечного соперника.

<sup>1</sup> Несколько слов о картинах профессора А. П. Боголюбова, выставленных в Академии художеств. С. 152.

<sup>2</sup> Алексей Боголюбов: К 200-летию со дня рождения: Каталог выставки. М.: ГТГ, 2023. С. 71.

<sup>3</sup> Фрегат «Флора» у берегов Пицунды на Черном море 6 ноября 1853 года // Русский художественный листок. 1854. 10 мая. № 14.

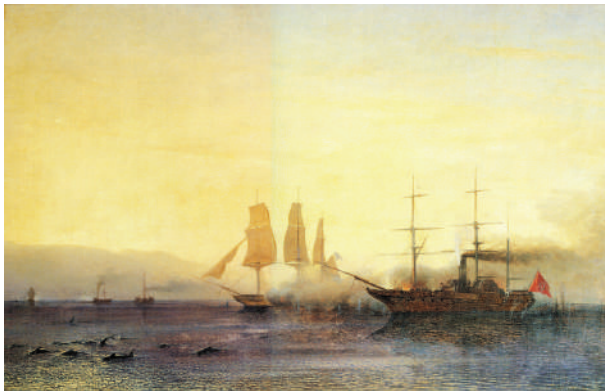
<sup>4</sup> «Фрегат „Флора“, атакованный тремя турецкими пароходами у берегов Пицунды 6 ноября 1853 г.» из альбома «Изображение действий Черноморского флота против турок, 1853 г.» (ГРМ, Гр-12971).

<sup>5</sup> «Бой 44-пушечного фрегата „Флора“ с 3-мя турецкими пароходами в р-не Пицунды 9 ноября 1853 г.» (ЦВММ, инв. № 01 Ж-218). (9 ноября — ошибочно. — А. В.).



*А. П. Боголюбов.  
Бой корабля «Флора». 1857.  
Холст, масло. 112 × 182. ИОХМ.  
Инв. Ж-1 (Алексей Боголюбов:  
К 200-летию со дня рождения:  
Каталог выставки. М.:  
ГТГ, 2023. С. 71)*

---



*А. П. Боголюбов.  
Бой 44-пушечного фрегата  
«Флора» с тремя турецкими  
пароходами у мыса Пицунда  
9 ноября 1853 года (9 ноября —  
ошибочно. — А. В.). Конец 1850-х.  
Холст, масло. 117 × 190. СПбВМИ  
(Пшеничный И. П. Наследники  
славных традиций. Морской  
корпус Петра Великого. СПб.:  
Ингерманландия, 2015. С. 100)*

---



*А. П. Боголюбов. Синопский бой. 1859.  
Холст, масло. 222 × 378. ЦВММ. Инв. Ж-2398  
(Алексей Боголюбов: К 200-летию со дня рождения:  
Каталог выставки. М.: ГТГ, 2023. С. 73)*

---



В окончательной версии<sup>1</sup>, которая вместе с еще тремя картинами серии находится в Музее истории Морского корпуса, Боголюбов вернулся к изначальной задумке<sup>2</sup> изобразить величественный фрегат в лучшем для него ракурсе — со стороны борта, под парусами. На горизонте высокий берег у Пицунды, резвящиеся дельфины на первом плане дают дополнительное разнообразие фактуре. Борт турецкого пароходофрегата, который, согласно рапорту Скоробогатова, был выкрашен в черный цвет, лишь подмалеван, структура холста обнажена — в области живописной техники Боголюбов здесь достигает особенной свободы.

Последняя по хронологии военных действий и важнейшая картина серии, «Синопский бой», потребовала от художника особенных усилий. Синоп стал своеобразной вершиной для Черноморского флота и последней удачей в Крымской войне. По возвращении в Севастополь корабли пришлось затопить для дополнительного заграждения от англо-французских военно-морских сил, осаждавших город. Русские моряки продолжали свою героическую эпопею уже на суше, на севастопольских батареях.

Несмотря на отдаленность места битвы, сведения о событии распространились несколько быстрее обычного — всего за десять дней<sup>3</sup>. Кроме того, в самом скором времени был опубликован рапорт П. С. Нахимова, сопровождаемый схемой боя<sup>4</sup>. Вероятно, благодаря связям в художественных магазинах Боголюбов имел доступ к рисунку А. М. Дорогова с выразительной архитектурой Синопа из увража П. А. Чихачёва о Малой Азии<sup>5</sup>. Вид турецкой крепости на южном берегу Черного моря, скорее всего, был единственным изображением города, к нему обратилась в начале 1854 года и зарубежная пресса<sup>6</sup>. Пользуясь им, подробным рапортом П. С. Нахимова, а возможно, уже и планом, Боголюбов сумел создать масштабную панораму бухты, полнящейся остовами турецких кораблей, застигнутых врасплох отрядами Нахимова и Новосильского. В отличие от выбравшего позицию участника события Айвазовского, картины которого<sup>7</sup> Боголюбов вряд ли мог увидеть до своего возвращения из-за границы в 1860 году, в рисунке из альбома Константина Никола-

<sup>1</sup> «Бой 44-пушечного фрегата „Флора“ с тремя турецкими пароходами у мыса Пицунда 9 ноября 1853 года» (СПБВМИ). (9 ноября — ошибочно. — А. В.).

<sup>2</sup> РГАЛИ. Ф. 1949. Оп. 2. Ед. хр. 2. Л. 7.

<sup>3</sup> Р. И. Известия с Черного моря // Санкт-Петербургские ведомости. 1853. 1 дек. № 266. С. 1095.

<sup>4</sup> Синопское сражение 18 ноября 1853 года (из донесения вице-адмирала Нахимова) // Морской сборник. 1853. Т. X. № 12. С. 158—169.

<sup>5</sup> «Рисунок заимствован из превосходного сочинения „L'Asie Mineure par P. de Tchihatcheff“ и рисован с полуострова Боз-Тепе. По обеим сторонам перешейка, соединяющего этот полуостров с материком, видно Черное море, а слева рейд, на котором происходила битва» (Русский художественный листок. 1854. 1 февр. № 4).

<sup>6</sup> L'illustration. 1854. 07 janv. № 567. P. 8.

<sup>7</sup> И. К. Айвазовский. Синопский бой (ЦВММ, инв. 01 Ж-2142); И. К. Айвазовский. Синоп. Ночь после боя 18 ноября 1853 г. (ЦВММ, инв. 01 Ж-42).

евича<sup>1</sup> он изобразил сражение, заняв умозрительный наблюдательный пункт над битвой, подобно мастерам голландской батальной марины золотого века. Интересно, что в случае с Синопской битвой этот рисунок воспроизводит литография, утвержденная в качестве эскиза<sup>2</sup>, а «Русский художественный листок» — иной, неизвестный, с более низкой точкой зрения и обилием жанровых подробностей на первом плане справа<sup>3</sup>. Возможно, сходным образом выглядел вид Синопской битвы из коллекции графа Кушелева-Безбородко, заказанный Боголюбову еще до отъезда за границу весной 1854 года. Его формат, указанный в каталоге коллекции 1886 года<sup>4</sup>, совпадает с размерами финальной стадии серии (119 × 190<sup>5</sup>). К сожалению, после сообщения об эвакуации в 1917 году из музея Академии художеств в Москву<sup>6</sup> ее следы теряются.

Проведя осенью 1856 года три недели в Синопе, Боголюбов утвердился в правильности найденного панорамного подхода. Создав несколько десятков подробных рисунков (среди них важнейшее место занимает «Синопский альбом» из коллекции ГТГ<sup>7</sup>), этюдов, несколько больших пейзажей («Город у моря», ФКГ), выбрав самый выгодный вид на город и тщательно разработав его в большом этюде<sup>8</sup>, уже в Дюссельдорфе он взялся за самую большую картину серии. Примечательно, что эскиз к «Синопскому бою» — один из немногих этюдов в каталоге выставки 1860 года, имеющий свой отдельный номер<sup>9</sup>.

Этот факт побуждает говорить, во-первых, о свойственной Боголюбову тяге к максимальной документальности изображаемых событий, о том, что он, никогда не участвовавший в боевых действиях, работал как исследователь, а во-вторых, о европейском опыте. Отмеченный всеми писавшими о Боголюбове «по-французски воспитанный вкус к морю и его свето-цветовым нюансам»<sup>10</sup> сформировался на примерах Э. Изабе и многих других ху-

<sup>1</sup> «Штурм русскими кораблями турецкой крепости» (РГАЛИ. Ф. 1949. Оп. 2. Ед. хр. 2. Л. 8).

<sup>2</sup> «Синопское сражение 18-го ноября 1853 года» (ГРМ, Гр-40013).

<sup>3</sup> Синопский бой 18 ноября 1853 года // Русский художественный листок. 1854. 1 марта. № 7.

<sup>4</sup> *Веселовский Б. К.* Каталог галереи графа Н. А. Кушелева-Безбородко / Под наблюдением А. И. Сомова. СПб.: Тип. М. М. Стасюлевича, 1886. № 124.

<sup>5</sup> Финальная картина серии — «Синопский бой», 1859 (ЦВММ, инв. Ж-2398) — имеет размеры 222 × 378.

<sup>6</sup> ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-36. Оп. 1. Д. 129. Л. 34 об.

<sup>7</sup> *Птицына О. Г.* Синопский альбом А. П. Боголюбова // Алексей Боголюбов: К 200-летию со дня рождения. С. 181—195.

<sup>8</sup> «Синопское сражение 18 ноября 1853 года. Эскиз одноименной картины (ЦВММ)» (ГРМ, Ж-2835).

<sup>9</sup> Указатель художественных произведений, выставленных в залах Академии художеств профессора Боголюбова. № 28.

<sup>10</sup> *Асафьев Б. В.* Русская живопись. Мысли и думы / Подгот. текста и коммент. М. Г. Эткинда. Л.; М.: Искусство, 1966. С. 126.



дожников. В мемуарах Боголюбов называет несколько французских мастеров, чье руководство он рассматривал, выбирая учителя в Париже: Т. Гюдена, К. Ж. Верне, К. Рокплана<sup>1</sup>. Наверняка можно назвать больше имен: художников французского флота Э. Лепуаттевена, Л. Мореля-Фатю, А. Дюрана-Браже — художественного корреспондента «L'Illustration» в Крыму. Не оставил бы равнодушным Боголюбова моряк и баталист А.-Л. Гарнере, чей вид Наваринского сражения<sup>2</sup>, возможно, подтолкнул русского мариниста к решению пространства в «Синопском сражении».

Восприимчивость и пластичность живописного языка Боголюбова давали ему большие возможности. Эволюция «Крымской серии» — тому пример. В каждый выбранный по стечению исторических обстоятельств сюжет художник стремился внести жанровую составляющую, то разнообразие, за которое так боролись все маринисты в рамках своего «умирающего жанра»<sup>3</sup> и которое так трудно было, например, найти Гюдену в 90 заказанных ему картинах из морской истории Франции<sup>4</sup>.

В цикле, посвященном славным победам русского флота в Черном море и на Дунае в начале Крымской войны, мы обнаруживаем замечательное разнообразие мотивов: стремительный прорыв, борьбу на мели, экзотический для 1853 года бой двух пароходов, сражение величественного, но уходящего в прошлое парусного фрегата с пароходом и масштабную битву. «Бой у Петропавловска»<sup>5</sup>, вошедший в «Крымскую серию» во второй половине 1860-х годов (рисунки для него исполнил ученик Боголюбова Фёдор Баганц<sup>6</sup>), расширил и без того величественную серию географически.

Рассредоточенные ныне по нескольким собраниям, произведения, созданные по заказу, стали поводом для Боголюбова совершенствовать свою живопись и позволили писать о нем: «Трудно отыскать материал для картины в стройных рядах форменно одетого войска, или в положении двух судов, стоящих или плывущих параллельно друг другу и более или менее покрытых дымом выстрелов. Но господин Боголюбов вышел победителем и из этого боя»<sup>7</sup>.

<sup>1</sup> Боголюбов А. П. Записки моряка-художника. С. 107.

<sup>2</sup> А.-Л. Гарнере. Наваринское сражение. 1830 (Музей изящных искусств, Нарбон, Франция).

<sup>3</sup> Zarobell J. Marine Painting in Mid-Nineteenth-Century France // Manet and the Sea by Wilson-Bureau J. New Haven: Yale University Press, 2003. P. 26.

<sup>4</sup> «Версальский дворец убил его... заставил тащить как клубок всю славу военно-морского флота Франции, ему пришлось проиллюстрировать ее с большой точностью, он не смог справиться с этой работой в качестве галерного раба...» (*Du Camp M. Les Beaux-Arts à l'Exposition universelle de 1855. Paris: Librairie nouvelle, 1855. P. 259*).

<sup>5</sup> «Бой у Петропавловска на Камчатке 20—24 августа 1854 года» (СПбВМИ).

<sup>6</sup> Боголюбов А. П. Записки моряка-художника. С. 159.

<sup>7</sup> Несколько слов о картинах профессора А. П. Боголюбова, выставленных в Академии художеств. С. 149.

## Приложение. Этапы «Крымской серии»

\* Неточные сведения, даны по материалам музея.

|                                       | 1                                                                                                                                               | 2                                                                                                                                      | 3                                                                                                                                        | 4                                                                                                                                                                                                         |
|---------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Финальные картины серии               | <p>Прорыв русских канонерских лодок мимо турецкого укрепления у Исакчи на Дунае 11 октября 1853 года. 1859. Холст, масло. 117 × 190. СПбВМИ</p> | <p>Бой пароходофрегата «Колхида» с турецкой береговой батареей 20 октября 1853 года. Конец 1850-х. Холст, масло. 117 × 190. СПбВМИ</p> | <p>Морской бой. Пленение фрегатом «Владимиром» турецкого парохода «Перваз-Бахри». 1858. Холст, масло. 120 × 190,5. КХМ. Инв. Ж-225</p>   | <p>Взятие в плен пароходофрегатом «Владимир» турецкого вооруженного парохода «Перваз-Бахри» 5 ноября 1853 года. 1859. Холст, масло. 117 × 190. СПбВМИ</p>                                                 |
| Картины в «первой манере» (1853–1854) | <p>Обстрел пароходом «Прут» турецкой крепости Силистрии на Дунае*. 1854. Холст, масло. 46 × 70,5. ЦВММ. 01 Ж-172</p>                            |                                                                                                                                        | <p>Бой пароходофрегата «Владимир» с турецким пароходом «Перваз-Бахри» 5 ноября 1853 года, 1853. Холст, масло. 46,5 × 71. ЦВММ. Ж-406</p> | <p><i><b>Взятие фрегатом «Владимир» турецкого парохода «Перваз-Бахрэ» в ноябре 1853 года. Холст, масло. 128 × 87. Местонахождение неизвестно (до 1941 ГМЗ «Петергоф», Большой дворец. № 37/1)</b></i></p> |
| Промежуточные картины (1856–1857)     | <p>Прорыв русских канонерских лодок мимо турецкого укрепления у Исакчи на Дунае 11 октября 1853 года. 1857. Холст, масло. 117 × 120. СПбВМИ</p> |                                                                                                                                        |                                                                                                                                          |                                                                                                                                                                                                           |

|                                       | 5                                                                                                                                                                                         | 6                                                                                                                                               | 7                                                                                                                                                                                                                                      | 8                                                                                                 | 9 |
|---------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------|---|
| Финальные картины серии               | Бой корабля «Флора». 1857. Холст, масло. 112 × 182. ИОХМ. Инв.Ж-1                                                                                                                         | Бой 44-пушечного фрегата «Флора» с тремя турецкими пароходами у мыса Пицунда 9* ноября 1853 года. Конец 1850-х. Холст, масло. 117 × 190. СПбВМИ | Синопский бой. 1859. Холст, масло. 222 × 378. ЦВММ. Инв. Ж-2398.<br><br>Эскиз. Синопское сражение 18 ноября 1853 года. Холст, масло. 56 × 95. ГРМ. Ж-2835                                                                              | Бой у Петропавловска на Камчатке 20–24 августа 1854 года. 1860-е. Холст, масло. 117 × 190. СПбВМИ |   |
| Картины в «первой манере» (1853–1854) | <b>Копия Л. Д. Блинова с неизвестной картины Боголюбова</b><br>Нападение трех турецких пароходов на фрегат «Флора» в Черном море у мыса Пицунда. Холст, масло. 100 × 124. ЦВММ. 01 Ж-1054 | Бой 44-пушечного фрегата «Флора» с 3-мя турецкими пароходами в р-не Пицунды 9* ноября 1853 г. 1854. Холст, масло. 46 × 70. ЦВММ. 01 Ж-218       | Синопское сражение 18 ноября 1853 года. 1860*. Холст, масло. 47 × 70,5. ЦВММ. 01 Ж-90<br><br><b>Морское сражение при Синопе. 1853. Холст, масло. 119 × 190. Местонахождение неизвестно (в 1850–1910-х годах в Кушелевской галерее)</b> |                                                                                                   |   |
| Промежуточные картины (1856–1857)     |                                                                                                                                                                                           | Бой русского фрегата с турецкими кораблями. 1857. Холст, масло. 119 × 180. ГХМАК. Ж-1426                                                        |                                                                                                                                                                                                                                        |                                                                                                   |   |

## Приложение. Этапы «Крымской серии»

\* Неточные сведения, даны по материалам музея.

|                                                                                              | 1                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     | 2                                                                               | 3                                                  | 4                                                                                                                    |
|----------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Рисунки из альбома великого князя Константина Николаевича (РГАЛИ. Ф. 1949. Оп. 2. Ед. хр. 2) | <p>Эпизод морского сражения, высадка десанта (Лист 1)</p> <p>Эпизод морского сражения, бомбардировка турецкого города военными судами (Лист 2) — <i>невостребованный вариант композиции</i></p> <p>Эпизод морского сражения, бомбардировка турецкого города военными судами (Лист 3)</p>                              | Пароход «Колхида» у берега противника. Эпизод морского сражения (Лист 4)        | Бой между русскими и турецкими пароходами (Лист 5) | Сдача турецкого парохода в плен русскому (Лист 6)                                                                    |
| Литографии в «Русском художественном листке»                                                 | Действие восьми канонирских лодок на буксире пароходов «Ординарец» и «Прут» против турецкой крепости Исакчи в октябре 1853 года (№ 36. 20.12.1853)                                                                                                                                                                    | Пароход Колхида против поста Св. Николая 20 октября 1853 года (№ 8. 10.03.1854) |                                                    | Взятие пароходом «Владимир» турецкого парохода «Перваз-Бахре» (№ 2. 10.01.1854)                                      |
| Рисунки из собрания ЦВММ                                                                     | <p>Действие пароходов «Ординарец» и «Прут» и 8-ми канонерских лодок против турецкой крепости Исакчи. 1853 (Инв. 02 Р-1911)</p> <p>Прорыв парохода «Ординарец» с канонерскими лодками мимо турецкой крепости Исакчи на Дунае 11 октября 1853 г. 1853 (инв. 02 Р-1811) — <i>невостребованный вариант композиции</i></p> | Действие парохода «Колхида». 1853 (Инв. 02 Р-1962)                              |                                                    | Сражение парохода «Владимир» с египетско-турецким пароходом «Первас-Бахри» (5 ноября 1853 г.). 1853 (Инв. 02 Р-1264) |

|                                                                                                    | 5                                                                                            | 6                                                                                                                                             | 7                                                                                                                                                                                                                | 8 | 9                                                                                                                                                                                                                                                                   |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Рисунки из альбома великого князя<br>Константина Николаевича<br>(РГАЛИ. Ф. 1949, Оп. 2. Ед. хр. 2) |                                                                                              | (Лист 7)                                                                                                                                      | Штурм русскими<br>кораблями турецкой<br>крепости (Лист 8)                                                                                                                                                        |   |                                                                                                                                                                                                                                                                     |
| Литографии в «Русском художественном листке»                                                       |                                                                                              | Фрегат<br>«Флора»<br>у берегов<br>Пицунды<br>(№ 14.<br>10.05.1854)                                                                            | Синопский бой 18<br>ноября 1853 года (№ 7.<br>01.03.1854)<br><br>84-пушечный корабль<br>Императрица Мария<br>после победы при<br>Синопе (№ 33.<br>20.11.1854) — <i>картина<br/>с этим сюжетом<br/>неизвестна</i> |   | Подвиг<br>приказного<br>Донского<br>Казачьего<br>34-го<br>полковника<br>Власова<br>Полка,<br>Растригина, с<br>товарищами<br>5 февраля<br>1854 года на<br>Дунае, выше<br>Калараша<br>(№ 14.<br>10.05.1854)<br>— <i>картина<br/>с этим<br/>сюжетом<br/>неизвестна</i> |
| Рисунки из собрания ЦВММ                                                                           | Бой фрегата<br>«Флора»<br>с тремя<br>турецкими<br>пароходами.<br>1853<br>(Инв. 02<br>Р-1149) | Фрегат<br>«Флора»,<br>атакованный<br>тремя<br>турецкими<br>пароходами<br>у берегов<br>Пицунды 6<br>ноября 1853 г.<br>1853 (Инв. 02<br>Р-1265) | Синопское сражение 18<br>ноября 1853 г. 1860<br>(Инв. 02 Р-149)                                                                                                                                                  |   |                                                                                                                                                                                                                                                                     |

## Приложение. Этапы «Крымской серии»

\* Неточные сведения, даны по материалам музея.

|                                                                                              | 1                                                                                                                            | 2                                                                            | 3                                                                                                                                                                                                                  | 4                                                                                                                                                                                                                  |
|----------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Литографии из альбома «Изображение действий Черноморского флота против турок, 1853 г.» (ГРМ) | Действие пароходов Ординарец и Прут и 8 канонерских лодок против турецкой крепости Исакчи 11-го октября 1853 года (Гр-12969) | Пароход «Колхида» при укреплении Св. Николая 20 октября 1853 года (Гр-12968) | Пароход «Владимир». Взятие турецко-египетского парохода «Перваз-Бахре», 5 ноября 1853 г. (Гр-12970)<br><br>Пароход «Владимир». Взятие турецко-египетского парохода «Перваз-Бахре» 5-го ноября 1853 года (Гр-29047) | Сражение парохода «Владимир» с турецким пароходом «Перваз-Бахре» 5-го ноября 1853 г. (Гр-12967)<br><br>Сражение парохода «Владимир» с турецко-египетским пароходом «Перваз-Бахре» 5-го ноября 1853 года (Гр-29048) |
| Рисунки из собрания ГРМ (предположительно 1854–1859)                                         | Бой канонерских лодок на Дунае (р-10934)                                                                                     | Гибель парохода Колхида. Эскиз картины (р-10101)                             | Бой парохода «Владимир» (р-10176)                                                                                                                                                                                  | Взятие парохода Первоз-Бахре (р-10174)<br><br>Взятие парохода Первоз-Бахре. Эскиз (р-10175)                                                                                                                        |



|                                                                                              | 5                                                                                                    | 6                                                                                                    | 7                                                    | 8 | 9 |
|----------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------|---|---|
| Литографии из альбома «Изображение действий Черноморского флота против турок, 1853 г.» (ГРМ) | Фрегат «Флора», атакованный тремя турецкими пароходами у берегов Пицунды 6 ноября 1853 г. (Гр-12972) | Фрегат «Флора», атакованный тремя турецкими пароходами у берегов Пицунды 6 ноября 1853 г. (Гр-12971) | Синопское сражение 18-го ноября 1853 года (Гр-40013) |   |   |
| Рисунки из собрания ГРМ (предположительно 1854–1859)                                         |                                                                                                      |                                                                                                      |                                                      |   |   |

## СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

ГМЗ «Петергоф» — Государственный музей-заповедник «Петергоф».

ГРМ — Государственный Русский музей.

ГТГ — Государственная Третьяковская галерея.

ГХМАК — Государственный художественный музей Алтайского края.

ГЭ — Государственный Эрмитаж.

ИОХМ — Иркутский областной художественный музей.

ККХМ — Краснодарский краевой художественный музей имени Ф. А. Коваленко.

КХМ — Красноярский художественный музей имени В. И. Сурикова.

ОПИ ГИМ — Отдел письменных источников Государственного Исторического музея.

ОР ГРМ — Отдел рукописей Государственного Русского музея.

РГА ВМФ — Российский государственный архив военно-морского флота.

РГАЛИ — Российский государственный архив литературы и искусства.

РГИА — Российский государственный исторический архив.

РО ИРЛИ РАН — Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинского Дома) Российской академии наук.

СПбВМИ — Санкт-Петербургский военно-морской институт (Морской корпус Петра Великого).

ФКГ — Феодосийская картинная галерея имени И. К. Айвазовского.

ЦВММ — Центральный военно-морской музей имени императора Петра Великого.

ЦГАЛИ СПб — Центральный государственный архив литературы и искусства Санкт-Петербурга.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Алексей Боголюбов: К 200-летию со дня рождения: Каталог выставки. М.: ГТГ, 2023. 312 с.
2. Асафьев Б. В. Русская живопись. Мысли и думы / Подгот. текста и коммент. М. Г. Эткинда. Л.; М.: Искусство, 1966. 243 с.
3. Боголюбов А. П. Записки моряка-художника. 6-е изд. Самара: Арт-Лайт, 2019. 320 с.
4. Веселовский Б. К. Каталог галереи графа Н. А. Кушелева-Безбородко / Под наблюдением А. И. Сомова. СПб.: Тип. М. М. Стасюлевича, 1886. 193 с.
5. Взятие турецкого парохода Меджире Теджарет Императорским российским пароходом Бессарабия // Санкт-Петербургские ведомости. 1853. 27 нояб. № 263. С. 1080.
6. Зрелища в среду, 6 января // Санкт-Петербургские ведомости. 1854. 6 янв. № 4. С. 16.
7. Ильина И. А. Творческий метод А. П. Боголюбова в контексте русских и европейских художественных процессов второй половины XIX века: Дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.09. Саратов: Саратовская гос. консерватория им. Л. В. Собинова, 2021. 409 с.
8. К. В. [Варнек К. А.]. Картинная галерея г. Кокорева и дом г. Солдатенкова // Русский художественный листок. 1862. 10 окт. № 17. С. 117.
9. Кукольник Н. В. Морской праздник в Севастополе: драматическое представление в 5-ти картинах. СПб.: Тип. И. Фишона, 1854. 82 с.
10. Метелкина А. Г. Служить делу прославления побед... // Страницы истории отечественного искусства. XVI—XX века. Вып. XII. СПб.: Palace Editions, 2005. С. 70—75.

11. Несколько слов о картинах профессора А. П. Боголюбова, выставленных в Академии художеств // Морской сборник. 1860. Т. 50. № 13. С. 152—156.
12. Пароход Колхида // Морской сборник. 1853. Т. 10. Ноябрь. № 11. С. 504—507.
13. Петербургские заметки (Смесь) // Отечественные записки. 1854. Янв. С. 137.
14. *Пшеничный И. П.* Наследники славных традиций. Морской корпус Петра Великого. СПб.: Ингерманландия, 2015.
15. Рапорт командира 44-х-пушечного фрегата «Флора», капитан-лейтенанта Скоробогатов, от 11-го ноября 1853 года, командующему отрядом судов, крейсирующих у восточных берегов Черного моря, генерал-адмиралу Вукотичу 1-му // Русский художественный листок. 1854. 20 мая. № 15.
16. *Р. И.* Известие из Придунайских княжеств // Санкт-Петербургские ведомости. 1853. 23 окт. № 234. С. 958.
17. *Р. И.* Известия с Черного моря // Санкт-Петербургские ведомости. 1853. 26 нояб. № 262. С. 1075—1076.
18. *Р. И.* Известия с Черного моря // Санкт-Петербургские ведомости. 1853. 1 дек. № 266. С. 1095—1096.
19. *Р. И.* Особое прибавление. Известия из Черного моря (Донесение из Севастополя о взятии пароходами «Владимир» и «Бессарабия» египетского 10-пушечного с боя и турецкого пассажирского. Оба 7.11 доставлены в Севастополь) // Санкт-Петербургские ведомости. 1853. 17 нояб. № 255.
20. Сборник известий, относящихся до настоящей войны, издаваемый с высочайшего соизволения Н. Путиловым. Кн. 1. СПб.: Тип. Эдуарда Веймара, 1854. 206 с.
21. Указатель художественных произведений, выставленных в залах Академии художеств профессора Боголюбова. СПб.: Тип. Гогенфельдена и К°, 1860. 7 с.
22. *Du Camp M.* Les Beaux-Arts à l'Exposition universelle de 1855. Paris: Librairie nouvelle, 1855. 448 p.
23. Salon de 1857. Soixante-dix-huitième exposition des ouvrages des artistes vivants. Paris: Charles de Mourgues frères, successeurs de Vinchon, 1857. 487 p.
24. *Zarobell J.* Marine Painting in Mid-Nineteenth-Century France // Manet and the Sea by Wilson-Bareau J. New Haven: Yale University Press, 2003. P. 16—33.

#### Аннотация

Серия морских баталей о событиях Крымской войны создавалась А. П. Боголюбовым семь лет. В ноябре 1860 года картины этого живописного цикла экспонировались на выставке в Академии художеств в Петербурге и легли в основу известности Боголюбова. Но насыщенная жизнь, которая была уготована наследнику художника в России XX века, породила неизбежную путаницу. В настоящее время неясно, сколько произведений, связанных с «Крымской серией», существовало, не всегда очевидны их датировки. Рисунки, литографии и картины разных этапов работы над сюжетами из истории Крымской войны, систематизированные и проанализированные, дают возможность представить последовательное развитие идеи цикла, а также живописного языка Боголюбова в 1853—1860 годах.

#### Abstract

The series of naval battles depicting events of the Crimean War was created by Alexey Bogolyubov over seven years. The paintings of this pictorial cycle were exhibited at the Academy of Arts in Saint Petersburg in November 1860. It formed the basis of Bogolyubov's fame. However, the eventful journey of the artist's legacy in 20th century Russia led to inevitable confusion. Currently, it is unclear how many works related to the *Crimean Series* existed, and their dating is not always evident. Drawings, engravings, and paintings from various stages of work on subjects from the history of the Crimean War, when systematically organized and analyzed, allow to trace the sequential development of the cycle's concept, as well as Bogolyubov's pictorial language between 1853 and 1860.

- 
- ✓ *Ключевые слова:* А. П. Боголюбов, пейзаж, Академия художеств, художественное образование, батальный жанр, морская батальная картина, Крымская война, Крымская серия.
  - ✓ *Keywords:* Alexey Bogolyubov, landscape painting, Academy of Fine Arts, art education, marine painting, naval war paintings, Crimean War, Crimean series.

**Для цитирования:** Волошко А. В. Морские баталии Крымской войны в творчестве А. П. Боголюбова // Временник Зубовского института. 2025. Вып. 3 (50). С. 127–152.

# «Героический реализм» на экспорт: АХРР на советских зарубежных выставках в 1927—1929 годах<sup>1</sup>

**ЛАВРОВА СОФЬЯ ВЛАДИМИРОВНА**

*Аспирант, Школа искусств и культурного наследия,  
Европейский университет в Санкт-Петербурге; стажер-исследователь  
лаборатории визуальной истории, Национальный исследовательский  
университет «Высшая школа экономики» в Санкт-Петербурге  
(Санкт-Петербург, Россия)*

**LAVROVA SOFIA V.**

*Postgraduate Student, School of Arts and Cultural Heritage,  
European University at Saint Petersburg; Research Assistant  
at Visual History Laboratory, National Research University  
Higher School of Economics — Saint Petersburg  
(Saint Petersburg, Russia)*

*E-mail: slavrova@eu.spb.ru*

К рубежу 1920—1930-х годов Ассоциация художников революционной России (с 1928 года — Ассоциация художников революции)<sup>2</sup> завершила этап институционального становления, утвердив свое присутствие в ключевых сферах художественной жизни СССР. Разветвленная сеть региональных отделений<sup>3</sup>, молодежная секция<sup>4</sup>, организованная работа с художниками-самоучками<sup>5</sup>, а также запуск журнала «Искусство в массы»<sup>6</sup> — все это представляло АХРР не просто как крупнейшее объединение советских живописцев, но как структуру с амбициями идеологического монополиста. Различные векторы деятельности Ассоциации подчинялись общей задаче, зафиксирован-

---

<sup>1</sup> Статья подготовлена в рамках Программы фундаментальных исследований НИУ ВШЭ.

<sup>2</sup> В статье приняты следующие обозначения: до I съезда Ассоциации художников революционной России используется аббревиатура АХРР и производное «ахрровцы», после съезда — сокращенная форма АХР и соответствующее наименование «ахровцы».

<sup>3</sup> Как отмечает Борис Иогансон, еще к середине десятилетия организация начала активную работу в регионах, получив исключительное право на создание отделений по всему Союзу. Подробнее см.: *Иогансон Б. С. АХРР. Ассоциация художников революционной России*. М.: БуксМАрт, 2016. С. 15.

<sup>4</sup> Организация молодежи Ассоциации художников революционной России (ОМАХРР) была создана в 1925 году.

<sup>5</sup> Общество художников-самоучек (ОХС) возникло в 1927 году.

<sup>6</sup> Журнал с таким названием просуществовал недолго. В 1929 году вышло 8 номеров, в 1930 — 12. С 1931 года журнал был переименован в «За пролетарское искусство».

ной в программных документах: художественно осмыслить революционную тематику, визуализировать образы нового советского общества и закрепить стиль «героического реализма»<sup>1</sup> как единственно допустимый язык социалистической художественной культуры<sup>2</sup>.

При всем внутреннем разнообразии, АХРР в публичном поле и в восприятии художественной бюрократии сохраняла образ монолитной структуры, неуклонно отстаивавшей реалистическую доктрину. Публичными и идеологическими лидерами Ассоциации стали Павел Радимов, Федор Богородский, Георгий Рязский, Евгений Кацман — художники, в чьем творчестве принципы натурализма и реализма<sup>3</sup> постепенно трансформировались в стиль «героического реализма». Последний, в свою очередь, предполагал восстановление статуса станковой картины как основного медиума советского искусства, при условии ее тематической и идейной однозначности. В этом случае прямой противоположностью и главными соперниками АХРРа представлялись «производственники», а вся художественная жизнь советских 1920-х годов, по версии АХРРа, сводилась к оппозиции двух групп — АХРР и ЛЕФ («Левый фронт искусств»). Это упрощение закреплялось в том числе в публикациях издательства АХРР, наиболее показательной из которых стала книга Николая Щекотова «Искусство СССР: Новая Россия в искусстве» (1926)<sup>4</sup>.

Несмотря на декларируемое единство художественного метода, Ассоциация, численность которой неуклонно росла в течение 1920-х годов<sup>5</sup>, в действительности объединяла художников с разными эстетическими установками, зачастую не совпадавшими с официально утвержденными принципами. В ее рядах оказывались представители самых разных течений: от бывших

<sup>1</sup> Формулировка «героический реализм» была закреплена в «Положении о филиалах» АХРР в 1926 году. Подробнее см.: *Богородский Ф. С.* Филиалы АХРР и ОМАХРР // *Борьба за реализм в изобразительном искусстве 20-х годов: Материалы, документы, воспоминания* / Под ред. П. И. Лебедева, ред.-сост. В. Н. Перельман. М.: Советский художник, 1962. С. 145.

<sup>2</sup> Евгений Кацман вспоминал о заседании членов Ассоциации в квартире художника Василия Яковлева в июне 1922 года: «Я выдвинул основной лозунг для АХРР — „героический реализм“. Были предложения о натурализме и романтизме, но после долгих дебатов решили идти под лозунгом „героического реализма“» (цит. по: *Сарабьев А. В.* История Ассоциации художников революционной России в изложении основателя: к публикации рукописи (к 100-летию юбилею АХРР) // *Художественная культура*. 2023. № 3. С. 196).

<sup>3</sup> Как описывал их Илья Эренбург: «В Москве открылась выставка АХРР; начиналось контрастное явление натурализма, бытовизма, академических форм, чинности, упрощенности и той фотографической условности, которая, ссылаясь на точность деталей, пыталась выдавать себя за реальное отображение жизни» (*Эренбург И. Г.* Собрание сочинений: В 8 т. Т. 7: Люди, годы, жизнь: Книги вторая, третья, четвертая, пятая (главы 1–13) / Сост., подгот. текста И. Э. Эренбург, Б. Я. Фрезинского. М.: Художественная литература, 2000. С. 255).

<sup>4</sup> *Щекотов Н. М.* Искусство СССР: Новая Россия в искусстве. М.: АХРР, 1926.

<sup>5</sup> Число участников возросло примерно с 50 до 650 (*Иогансон Б. С.* АХРР. Ассоциация художников революционной России. С. 15).

мирискусников (Евгений Лансере, Борис Кустодиев, Константин Юон) до участников «Бубнового валета» (Илья Машков), а также художников с ярко выраженной индивидуальной манерой (например, Абрам Архипов). Однако участие последних в деятельности Ассоциации в большинстве случаев носило формальный характер. Они оставались в стороне от внутренних дискуссий и не оказывали существенного влияния на формирование ее идеологической программы<sup>1</sup>.

В статье мы обратимся к краткому, но принципиально значимому периоду 1927–1929 годов — времени, когда АХРР предприняла попытку выйти за границы национального контекста и заявить о себе за рубежом. Планы по выходу Ассоциации на международную арену обсуждались еще в ранних документах Ассоциации<sup>2</sup>, однако институциональное оформление этого вектора стало возможно лишь к 1926 году, когда в Германии было создано первое зарубежное отделение — Ассоциация революционных художников изобразительного искусства Германии (АРБКД)<sup>3</sup>. В 1928 году этот импульс получил дальнейшее развитие в проекте «ИНТЕРНАХРа» — международного объединения революционных художников под эгидой АХРР. Хотя сам проект остался нереализованным, а уже к началу 1930-х годов любые формы внешней независимой активности были фактически свернуты, сам по себе поворот к международной перспективе выглядел симптоматично. Он обозначил сдвиг в институциональном самосознании АХРР: выход за пределы национального художественного пространства осмыслялся как необходимый шаг к признанию и легитимации предложенного Ассоциацией «героического реализма». Единственным инструментом, который мог бы обеспечить такую видимость, были выставки советского искусства за рубежом. Мы проанализируем три ключевых проек-

<sup>1</sup> Тем не менее их произведения неизменно привлекали внимание публики и критиков, что подтверждают, в частности, отзывы об экспозициях Ассоциации. Так, А. Н. Бенуа, анализируя первую выставку АХРР (1922), отмечал стилистическую и идейную эклектичность представленных работ, указывая на очевидные расхождения между отдельными авторами и провозглашаемыми принципами революционного искусства: «И тут же: „Какое отношение к революционному пролетарскому искусству имеет Малявин, выставивший свою «Ключницу»?“ В самом деле, какое?» (Бенуа А. Н. *Дневник. 1918–1924*. М.: Захаров, 2010. С. 375).

<sup>2</sup> «Мы дадим действительную картину событий, а не абстрактные измышления, дискредитирующие нашу революцию перед лицом международного пролетариата» (Декларация Ассоциации художников революционной России. Май 1922 // *Борьба за реализм в изобразительном искусстве 20-х годов...* С. 120).

<sup>3</sup> Нем. *Assoziation revolutionärer bildender Künstler Deutschlands*. Данную Ассоциацию в ряде источников также обозначают как «Общество друзей АХРР», что можно сравнить с другими просоветскими культурными объединениями за рубежом, действовавшими в сфере внешней культурной политики СССР (например, «Обществом друзей Новой России» во Франции). Подробнее см.: *Дэвид-Фокс М. III. Витрины великого эксперимента. Культурная дипломатия Советского Союза и его западные гости, 1921–1941 годы* / Пер. В. Макаров. М.: Новое лит. обозрение, 2015.



та — «Выставку русского искусства» в Токио (1927), советский павильон на Венецианской биеннале (1928) и секцию на художественно-промышленной выставке в Кёльне (1929), чтобы реконструировать место АХРР в системе художественного экспорта СССР, а также выявить структурные ограничения, препятствовавшие реализации ее международных амбиций.

Одной из первых масштабных советских выставок за рубежом стала «Выставка русского искусства» в Токио (1927). Формирование экспозиции началось в конце 1926 года при участии ведущих художественных объединений РСФСР — АХРР, ОСТ (Общество художников-станковистов), «Четыре искусства», «Бытие», «Жар-Цвет», «Маковец»<sup>1</sup> и «Общество московских художников». Однако процесс комплектования выставки сопровождался затруднениями: уже после первого просмотра члены «Комитета по организации выставки в Японии произведений изо-работников С.С.С.Р.» зафиксировали отсутствие работ ряда значимых ахрровских живописцев — Кустодиева, Юона, Лансере и др. Их участие было принципиально значимо как с точки зрения «наиболее полного раскрытия художественной панорамы Советского Союза», так и в контексте «репрезентации творческой деятельности АХРР на международной арене»<sup>2</sup>.

Как показывает Виктор Белозёров, в процессе подготовки экспозиции члены Комитета стремились повысить художественное качество отправляемых работ, что выразилось во введении условной классификации участников: принятые на выставку «безусловно», принятые «условно» и «непринятые»<sup>3</sup>. Примечательно, что в последнюю категорию почти полностью попали представители АХРР<sup>4</sup>. Однако если в конце января 1927 года Комитет еще допускал участие в выставке ахрровцев — как самой представительной художественной группы — при условии смягчения идеологической риторики их работ<sup>5</sup>, то уже в феврале ситуация резко изменилась. Переломным моментом стало назначе-

<sup>1</sup> К этому времени группа «Маковец» была распущена, тем не менее она присутствовала в общей рассылке ВОКСа (Всесоюзное общество культурной связи с границей).

<sup>2</sup> Телефонограмма № 25—5—10 от ВОКСа к обществам художников // ГАРФ. Ф. 5283. Оп. 11. Д. 20. Л. 41.

<sup>3</sup> Белозёров В. От Москвы до Токио: выставки советского искусства и поездки художников в Японию (1925—1933) // Искусствознание. 2024. № 4. С. 300.

<sup>4</sup> Виктор Белозёров приводит фамилии следующих художников: Андерсен, Гончаров, Козочкин, Котов, Лебедев-Шуйский, Харламов, Чашников, Клюн, Нюрнберг. Подробнее см.: Белозёров В. От Москвы до Токио... С. 300.

<sup>5</sup> Вероятно, именно это имели в виду члены Комитета, когда предлагали дополнить состав экспозиции, представленной АХРР, произведениями художников, не входивших в идеологическое ядро объединения: «Кустодиева, Юона, Грабаря, Лансере, Киселиса, Никонова, Лентулова, Домидонтова, Малютина С., Радимова П.». Большинство из перечисленных мастеров не были связаны с идеологической платформой АХРР и продолжали работать в рамках дореволюционной живописной традиции. Таким образом, не изменяя формально заявленного количества участников от Ассоциации, Комитет фактически сокращал долю открыто агитационных произведений в общем составе экспозиции.

ние Николая Пунина «комиссаром и общим руководителем выставки советской живописи»<sup>1</sup>. Как последовательный сторонник «левых» течений, Пунин моментально вызвал резкое неприятие со стороны представителей АХРР. Уже 3 февраля на совместном заседании московского и центрального президиумов Ассоциации художники Александр Тихомиров и Федор Богородский заявили о «недопущении ни с какой стороны идеолога беспредметничества на пост руководителя выставкой реалистов, тем более за границей»<sup>2</sup>.

Опасения членов Ассоциации не были беспочвенными. В личных заметках Пунин писал, что «японцы слишком культурны, чтобы так голо интересоваться сюжетом», что они «едва ли не лучше нас знакомы с новейшей французской школой», и, следовательно, «если бы состав выставки был окрашен только ахрровскими тонами, она не имела бы художественного успеха»<sup>3</sup>. Представления Пунина о художественных предпочтениях японской публики основывалась на информации об устойчивых франко-японских художественных контактах, а суждения о «хорошем японском вкусе» прямо вытекали из влияния на японцев французского искусства. Соответственно, с советской стороны предпринималась попытка привезти в Японию именно ту часть советских художественных объединений, которые занимались формальными поисками в живописи. Между тем подобное предпочтение шло вразрез с официальной позицией Ассоциации: в ее программных установках формализм — в любом виде — последовательно отвергался как эстетически и идеологически несостоятельный. В одном из ключевых документов АХРР подчеркивалось, что «для выражения этих новых, сотворенных революцией форм являются абсолютно непригодными истрепанные, развинченные формы, раздерганный колорит, взятый на прокат у мастеров французской школы»<sup>4</sup>. Эта позиция, в свою очередь, способствовала формированию устойчивого клише восприятия АХРР как несоответствующего художественным стандартам за рубежом: в критических откликах того времени Ассоциацию нередко характеризовали как воплощение «художественной архаики»<sup>5</sup>, а ее представителей — как «плохих художников, клянувшихся в верности хорошим лозунгам»<sup>6</sup>.

<sup>1</sup> Письмо из ГРМ [Государственного Русского музея] в Комитет при Обществе культурной связи с заграницей // ГАРФ. Ф. 5283. Оп. 11. Д. 20. Л. 21.

<sup>2</sup> Выписка из протокола совместного заседания центр. и московского президиумов АХРР от 3.02.1927 // ГАРФ. Ф. 5283. Оп. 11. Д. 20. Л. 70.

<sup>3</sup> Пунин Н. Н. Письмо О. Д. Каменевой. Лето 1927 // ГАРФ. Ф. 5283. Оп. 11. Д. 20. Л. 199–200.

<sup>4</sup> Очередные задачи АХРР (Циркулярное письмо ко всем филиалам АХРР и обращение ко всем художникам СССР). Май 1924 // Борьба за реализм в изобразительном искусстве 20-х годов... С. 121.

<sup>5</sup> Курелла А. Художественная реакция под маской «героического реализма» // Борьба за реализм в изобразительном искусстве 20-х годов... С. 371–376.

<sup>6</sup> Эфрос А. Художники перед октябрьским юбилеем // Проектор. 1927. № 14. С. 20.

Несмотря на открытое несогласие Ассоциации, Пунин, заручившись поддержкой наркома просвещения Анатолия Луначарского, провел радикальную ревизию экспозиции, в результате чего представленность ахрровцев была существенно сокращена, в состав выставки включены произведения ленинградских художников, а также работы, ранее экспонировавшиеся на «Выставке русского искусства» в США (1924–1925)<sup>1</sup>. Впоследствии Пунин лаконично резюмировал итоги своей работы: «Переделал всю выставку; удалось настроить Луначарского — председатель жюри — и 110 холстов АХРР'а были выброшены»<sup>2</sup>.

В окончательный список участников вошли 85 художников<sup>3</sup>, из которых лишь 24 состояли в АХРР. Общее количество работ ахрровцев составило 55 живописных полотен и 10 графических листов, однако жанровая структура экспозиции оказалась далека от декларируемых Ассоциацией лозунгов. Основной массив составили пейзажи (Петра Кончаловского, Константина Юона, Федора Богородского и др.), натюрморты (Александра Герасимова, Ильи Машкова, Василия Рождественского и др.) и редкие жанровые зарисовки (Бориса Кустодиева, Павла Радимова, Петра Котова и др.). К условным образцам «героического реализма» можно было отнести лишь «Коммунистку» Александра Герасимова, литографию «Демонстрация» Бориса Дейкина и «Беспризорниц» Федора Богородского.

Корректировка состава выставки, проведенная Пуниным, была обусловлена не только его личными эстетическими предпочтениями, но и более широкой институциональной логикой, определявшей параметры советского художественного экспорта. Вопрос стоял не просто о репрезентации искусства Советского Союза во всем его многообразии, но прежде всего о его адаптации к визуальным и идеологическим ожиданиям зарубежной аудитории, что неизбежно требовало селекции по критерию художественного уровня представленных работ. Произведения художников АХРР, особенно тех, кто последовательно придерживался идеологических установок Ассоциации, часто не соответствовали этим требованиям, что отмечалось специалистами, сопровождавшими выставку в Японию. Так, представитель Отдела выставок

<sup>1</sup> «Выставка русского искусства» (1924–1925) — художественная экспозиция, организованная в США Сергеем Виноградовым, Игорем Грабарем, Константином Сомовым и др. Впервые объединила произведения русских эмигрантов и художников из СССР. Подробнее см.: Другие берега. Русское искусство в Нью-Йорке. 1924: Каталог выставки. М.: Музей русского импрессионизма, 2021.

<sup>2</sup> Цит. по: Грушевская С. А. «Небесный подарок в руках» // Япония. 1927. «Искусство новой России»: Каталог выставки «Русские опять в моде». Памяти Николая Пунина / Под. ред. Н. И. Поповой, А. Г. Каминский, С. А. Грушевской. СПб.: Музей Анны Ахматовой в Фонтанном Доме, 2018. С. 12.

<sup>3</sup> Количество художников восстановлено по материалам архива (ГАРФ. Ф. 5283. Оп. 11. Д. 20).

Всесоюзного общества культурной связи с заграницей (ВОКС) Давид Аркин указывал, что «вопросы стиля, художественной манеры оставались не только неопределенными, но, пожалуй, и не поставленными программой АХР'а»<sup>1</sup>, тем самым подчеркивая, что Ассоциация ориентировалась преимущественно на сюжет и не имела четко артикулированной эстетической позиции.

Таким образом, на «Выставке советского искусства» в Токио, проходившей с мая по июнь 1927 года, была представлена особая, отобранная «версия» советского искусства, которая в целом была воспринята зрителями положительно. Как отмечает Виктор Белозёров, «токийский показ во многом можно считать успешным, по крайней мере с точки зрения обсуждения и внимания, а не последующего влияния»<sup>2</sup>. Сделанная Пуниным ставка на художников, чья живописная манера была ближе к французской традиции, оказалась эффективной. Однако именно этот выбор привел к фактическому исчезновению АХРР из поля зрительского внимания. Несмотря на наличие в Японии развитого пролетарского движения, полноценное знакомство местной аудитории с художественными принципами АХРР оказалось невозможным. Отказ от исторических сюжетов — ключевых для идеологического ядра Ассоциации — и выбор в пользу пейзажей, натюрмортов и портретов, менее характерных для ее ведущих представителей, привели к тому, что АХРР слилась с общей экспозицией и осталась незамеченной. В этих условиях Ассоциация не смогла закрепить свое присутствие за рубежом.

По завершении выставки в Японии все произведения были возвращены в Советский Союз, где в это время велась активная подготовка к празднованию десятилетия Октябрьской революции. В рамках этого события для зарубежной аудитории с целью международного культурного обмена были подготовлены комплекты передвижных экспозиций «Окно в СССР», включавшие диаграммы, графические и дидактические материалы. Живопись и графика были признаны избыточными для этих экспозиций<sup>3</sup>, а новых предложений об организации художественных выставок за рубежом не поступало. На фоне юбилейных торжеств иностранные государства проявляли осторожность в контактах с советскими и просоветскими организациями, что привело к перерыву (осень 1927 — весна 1928) в международной выставочной деятель-

<sup>1</sup> Аркин Д. Е. Новейшее советское искусство [Заготовка статьи] // РГАЛИ. Ф. 2606. Оп. 2. Ед. хр. 2. Л. 30.

<sup>2</sup> Белозёров В. От Москвы до Токио: выставки советского искусства и поездки художников в Японию (1925–1933). С. 304.

<sup>3</sup> Решение о составе экспозиций принималось Исполнительным комитетом Коммунистического Интернационала, подготовкой выставки занималось Всесоюзное общество культурной связи с заграницей. Отказ от изобразительного искусства в экспозиции, вероятно, был обусловлен стремлением сохранить мобильность выставки (планировалось создать четыре комплекта для демонстрации в нескольких странах) и минимизировать расходы на таможенные пошлины, а также избежать высоких затрат на страховку живописи.

ности. Эта вынужденная пауза дала советским художественным и внешне-политическим институциям возможность сосредоточиться на подготовке к крупным выставкам внутри СССР и к ключевому событию 1928 года за рубежом — возвращению СССР на Венецианскую биеннале<sup>1</sup>, открытие которой было намечено на апрель.

В череде юбилейных мероприятий особое место заняли две масштабные всесоюзные выставки — «Выставка художественных произведений к десяти-летнему юбилею Октябрьской революции» (январь 1928) и «X лет РККА<sup>2</sup>» (январь—февраль 1928). Последняя в официальных документах нередко фигурирует как «10-я выставка АХРР», что подчеркивает роль Ассоциации в ее организации. В то же время экспозиция выходила далеко за пределы круга ахрровцев: в выставке приняли участие представители всех ключевых художественных объединений — от «Бытия» и ОСТА до «Жар-птицы» (всего 131 художник). Такой размах стал возможен благодаря поддержке Реввоенсовета, выделившего значительные средства на закупку зарубежных художественных материалов и инициировавшего привлечение основных художественных объединений к созданию живописных полотен, посвященных истории Красной армии<sup>3</sup>.

Выставка привлекла внимание ведущих художественных критиков того времени — как советских, среди которых был Яков Тугендхольд<sup>4</sup>, так и зарубежных, как искусствовед Альфред Барр<sup>5</sup>, который в начале 1928 года путешествовал по СССР. Критики сходились во мнении: впечатление от экспозиции «X лет РККА» определялось не столько художественным мастерством, сколько масштабом представленных произведений. Большая часть полотен превышала размер 2 x 2 метра, что придавало выставке монументальный характер. Этот эффект подчеркивал и нарком просвещения Луначарский, указывая, что даже при наличии формальных недостатков столь крупноформатные картины оказывают на зрителя сильное эмоциональное воздействие: «...вы имеете перед собой очень большое и очень

---

<sup>1</sup> Первое участие СССР в Венецианской биеннале состоялось в 1924 году, однако уже в 1926 году страна отказалась от участия по причине финансовых затруднений.

<sup>2</sup> РККА — Рабоче-крестьянская Красная армия.

<sup>3</sup> Десятая выставка АХРР при участии художников других объединений, посвященная десятилетию Рабоче-крестьянской красной армии: Каталог. М.: Изд-во АХРР, 1928.

<sup>4</sup> Тугендхольд Я. Красная Армия и искусство // Правда. 1928. 26 февр. № 49. С. 3.

<sup>5</sup> См. его отзыв: «По большей части это разные реалистические стили — в основном Новая вещественность, некоторые работы демонстрируют влияние фотомонтажа. Некоторое количество прекрасных лакированных шкатулок с революционными сценками, выполненными в иконном стиле с золотой штриховкой и схематично. Графика была интересной, но скульптура — довольно глупые перепевы Бурделя, и Мещнера, и Майоля, и Коненкова на советские темы» (Барр А., Эббот Дж. Русский дневник. 1927—1928. М.: Ad Marginem, 2025. С. 66).

тщательно написанное полотно, вы, конечно, не сможете отнести его к области этюдов и скажете только, что эта картина имеет такие-то и такие-то существенные формальные и идейные недостатки»<sup>1</sup>. К числу наиболее значимых произведений выставки критика единодушно отнесла «Смерть комиссара» Кузмы Петрова-Водкина и «Оборону Петрограда» Александра Дейнеки<sup>2</sup>. В то же время, как отмечал И. Гурвич на страницах «Жизни искусства», среди «коренных АХРРовцев» только Павел Радимов представил художественно цельную работу<sup>3</sup>.

Параллельно с проведением выставки велась работа по отбору и упаковке произведений для советского павильона на Венецианской биеннале. Основу будущей экспозиции составили картины, уже показанные на «Выставке художественных произведений к десятилетнему юбилею Октябрьской революции». Этот подход вызвал резкую критику со стороны АХРР, представители которой обвиняли организаторов в продвижении «эстетских опытов» и демонстрации «московских парижан всех сортов»<sup>4</sup>. «[В первый комплект попали работы], принадлежавшие главным образом кисти отечественных эстетов, полагая, что именно они представляют собой передовую живописную культуру, достойную показа в Западной Европе»<sup>5</sup>, — язвительно комментировали ситуацию Федор Богородский.

Осознавая необходимость более репрезентативного показа работ советских художников, Организационный комитет биеннале скорректировал состав павильона, включив в него произведения, уже получившие признание на выставке «X лет РККА»: «Купание красной конницы» Петра Кончаловского, «Смерть комиссара» Кузмы Петрова-Водкина и «Оборону Петрограда» Александра Дейнеки<sup>6</sup>. При этом работы представителей АХРР, несмотря на активные попытки тех повлиять на отбор<sup>7</sup>, оказались в значительном меньшинстве: в окончательную версию вошло всего двенадцать их

<sup>1</sup> Луначарский А. В. Выставка в честь Красной армии // Известия. 1928. 24 марта. № 71. С. 5.

<sup>2</sup> Тугендхольд Я. Красная Армия и искусство...; Гурвич И. Красная Армия за X лет // Жизнь искусства. 1928. № 14. С. 6–7; Рогинская Ф. Художники к десятилетию Красной Армии // Известия. 1928. 25 февр. № 48. С. 2.

<sup>3</sup> Гурвич И. Красная Армия за X лет. С. 7.

<sup>4</sup> АХР на Международной выставке в Венеции [1928] // Борьба за реализм в изобразительном искусстве 20-х годов...С. 143.

<sup>5</sup> Богородский Ф. С. Воспоминания художника. М.: Советский художник, 1959. С. 212.

<sup>6</sup> Перенижко О. А. Представительство СССР на XVI Венецианской биеннале 1928 года: к истории советско-итальянских культурных связей // Общество: философия, история, культура. 2023. № 8. С. 154.

<sup>7</sup> «Ахрровцы энергично вмешались в дело организации Советского павильона в Венеции и добились посылки за границу ряда крупных произведений с 10-й выставки» (Богородский Ф. С. Воспоминания художника. С. 212).



полотен<sup>1</sup>. Однако крупный формат и тематическая значимость выбранного материала позволили художникам Ассоциации утверждать, что именно их произведения сформировали образ советского искусства на международной арене<sup>2</sup>.

Советский павильон открылся в мае 1928 года, и уже к лету в советской прессе начали появляться первые переводы итальянских обозревателей. О высоком зрительском интересе к советской экспозиции писал Борис Терновец в статье «Искусство СССР на Венецианской биеннале»<sup>3</sup>, опубликованной в июне; а позднее воспоминаниями о поездке поделился Федор Богородский: «Картины ахрровцев не только были пропущены через все границы и повешены в Советском павильоне, но и вызвали огромный интерес у иностранных зрителей»<sup>4</sup>. Для АХРР участие в биеннале стало не менее значимым событием, чем 10-я выставка и I съезд Ассоциации: представительство на биеннале рассматривалось как доказательство международного признания их художественной программы<sup>5</sup>. Успех экспозиции художники АХРР интерпретировали как победу их направления и с нескрываемым триумфом писали: «АХР, „варварская“, „СССРовская“, „советского производства“, казалась нашим эстетам-посредникам недостаточно культурной для „вывоза в свет“, ее стыдились», но именно ахрровцы представили на выставке то, что имеет общеевропейское значение<sup>6</sup>. Вскоре художники нашли дополнительное подтверждение своей правоты: газета «Стампа» опубликовала рецензию, перевод которой Терновец поместил в «Правде». Не называя конкретных художественных групп, статья описывала советское искусство как устремленное «к моральному возрождению» и стремившееся «видеть со

<sup>1</sup> Русские художники на Венецианской биеннале, 1895–2013 / Под ред. Н. Ю. Молока. М.: Stella Art Foundation, 2013. С. 243.

<sup>2</sup> «Посетители, попадая на выставочный островок, первым делом спрашивают: „Где большевистские картины?“ Этими большевистскими картинами являются именно те работы, которые взяты с 10-й выставки АХРР» (Богородский Ф. С. Воспоминания художника. С. 212); «Что же именно притягивало зрителей и что особенно отличающееся от других павильонов дала советская живопись на Биеннале в Венеции в мае-ноябре 1928 года? <...> Новое и потрясающее впечатление производили большие картины на политические темы» (Тихомиров А. Н. О зарубежных связях АХРР // АХРР: Сборник воспоминаний, статей, документов / Сост. И. М. Гронский, В. Н. Перельман. М.: Изобразительное искусство, 1973. С. 177).

<sup>3</sup> Терновец Б. Искусство СССР на Венецианской биеннале // Правда. 1928. 10 июня. № 133. С. 6

<sup>4</sup> Богородский Ф. С. Воспоминания художника. С. 212.

<sup>5</sup> «Для ахровской жизни — это выступление на Западе имеет не меньшее значение, чем такие события этого года, как 10-я выставка и I съезд» (АХР на Международной выставке в Венеции [1928] // Борьба за реализм в изобразительном искусстве 20-х годов... С. 143).

<sup>6</sup> АХР на Международной выставке в Венеции [1928] // Борьба за реализм в изобразительном искусстве 20-х годов... С. 143.



всей ясностью» после долгого «блуждания во мраке»<sup>1</sup>. Эти формулировки ахрровцы восприняли как адресованные непосредственно им, игнорируя отсутствие прямых упоминаний.

Однако позднее, при публикации в журнале «Искусство» развернутого анализа итальянской прессы, выяснилось, что цитата из итальянской газеты была приведена Терновцом не полностью. В полном варианте рецензии акценты распределялись существенно иначе — положительные оценки были адресованы прежде всего художникам, находившимся вне орбиты АХРР: Павлу Кузнецову, Давиду Штеренбергу, Кузьме Петрову-Водкину, Роберту Фальку, Александру Дейнеке, Петру Кончаловскому. Лишь частично в статье упоминались отдельные ахрровцы — Василий Яковлев и Федор Богородский. Все остальные рецензии, напротив, содержали критические или умеренно критические замечания<sup>2</sup>. Более того, как подчеркивал Терновец, наиболее «трудноусваиваемым» моментом для итальянской критики стал «разворот к реалистической живописи с явным интересом к социальной тематике»<sup>3</sup>. Разрыв между интерпретацией членов АХРР и реальным контекстом публикации оказался особенно болезненным: развернутая версия заметки лишала Ассоциацию единственного аргумента в пользу своего триумфа. Фактически это означало, что именно работы ахрровцев вызвали наибольшее количество споров, что, в свою очередь, делало ситуацию в Венеции отражением внутрисоветской художественной сцены. Как и на московских выставках, ахрровцы пользовались вниманием публики, но не получали значимой поддержки со стороны профессиональной критики — ни внутри страны, ни за ее пределами.

Если для японской выставки Пунин сознательно исключил полотна ахрровцев, опасаясь их несоответствия вкусу образованной публики, то в Венеции павильон был выстроен по иной логике. Срочное дополнение экспозиции огромными работами идеологов АХРРа, которые, согласно внутренним документам, обошлись чрезвычайно дорого и не предназначались для продажи, указывало на их пропагандистскую функцию<sup>4</sup>. Хотя итальянская

<sup>1</sup> Терновец Б. Искусство СССР на Венецианской биеннале. С. 6.

<sup>2</sup> В статье 1972 года «О зарубежных связях АХРР» А. Н. Тихомиров писал: «Сведений об Ассоциации художников революционной России зарубежная пресса в общем не имела» (Тихомиров А. Н. О зарубежных связях АХРР. С. 178).

<sup>3</sup> «Следует признать, что наиболее трудно усваиваемым для критики моментом оказался отход советского искусства от крайне-левых позиций, преобладание в новой русской живописи реалистических тенденций, с явным интересом к социальной тематике» (Терновец Б. Итальянская пресса и советский отдел на XVI Международной выставке в Венеции // Искусство. 1928. № 3–4. С. 98).

<sup>4</sup> В последующих советских художественных выставках за рубежом это станет отработанной практикой: дополнять экспозиции музейными работами, которые не подлежат продаже, для поддержания определенного «художественно-идеологического настроения».

пресса отметила невысокие художественные качества этих работ, ахрровцы ухватились за иной аргумент: успех среди массового зрителя. Вероятно, дело было в масштабе. Полотна, в разы превосходившие по размерам средние экспонаты как советского, так и зарубежных павильонов, создавали мощный зрительный эффект, превращаясь в визуальную доминанту, и стали главной неожиданностью советского павильона. Однако безусловным фаворитом экспозиции оказалась «Защита Петрограда» Александра Дейнеки, которая, выходя за рамки партийных установок, смогла вызвать искренний отклик и у публики<sup>1</sup>, и у критики<sup>2</sup>.

Успех, достигнутый на юбилейных выставках 1927–1928 годов, а также возможность участия в международных биеннале стали важным этапом в истории АХР. Впервые художники Ассоциации были представлены за рубежом крупными программными произведениями. Этот опыт побудил руководство АХР вернуться к идее международной деятельности, которая вскоре получила оформленное продолжение: 3 мая 1928 года открылся I съезд Ассоциации, где было принято программное «Обращение I Всесоюзного съезда АХР к революционным художникам всех стран»<sup>3</sup>. В нем была сформулирована инициатива создания «ИНТЕРНАХР» — международного объединения революционных художников под эгидой АХР<sup>4</sup>. Эта идея напрямую восходила к опыту ранее созданной Ассоциации революционных художников изобразительного искусства Германии (АРБКД).

АХР приступила к активному планированию зарубежных экспозиций, сосредоточив усилия прежде всего на деятельности в Германии. Если попытка организовать выставку в Берлине в начале 1928 года завершилась неудачей<sup>5</sup>,

<sup>1</sup> «Наибольшим успехом пользовалась картина остова А. А. Дейнеки „Оборона Ленинграда“» (*Тихомиров А. Н.* О зарубежных связях АХРР. С. 178).

<sup>2</sup> Большинство рецензий, процитированных Терновцом, выделяли именно работу А. Дейнеки: «пошады у М. Сарфати находит лишь один Дейнека», «Среди молодых советских художников лучшим является строгий Дейнека с его „Защитой Петрограда“». Сам Терновец отмечал: «Среди выставленных в советском павильоне работ особенным интересом пользовалась большая, строгая композиция Дейнеки „Защита Петрограда“. Ни один из художественных критиков не обходит ее молчанием» (*Терновец Б.* Итальянская пресса и советский отдел на XVI Международной выставке в Венеции. С. 95, 99).

<sup>3</sup> Обращение I Всесоюзного съезда АХР к революционным художникам всех стран // АХРР: Сборник воспоминаний, статей, документов / Сост. И. М. Гронский, В. Н. Перельман. М.: Изобразительное искусство, 1973. С. 325–327.

<sup>4</sup> *Перельман В. Н.* Итоги I Всесоюзного Съезда АХРР // Рабис. 1928. № 21. С. 6.

<sup>5</sup> Согласно имеющимся данным, АХР планировала организацию выставки в Берлине. Существует предположение, что АХР намеревалась присоединиться к «Выставке пролетарской графики», проводившейся в Берлине весной 1929 года, однако по неизвестным причинам проект не был реализован. В дальнейшем советская пресса упоминала лишь участие «германской АХР», не отмечая присутствия советских художников. См.: Отзыв о выставке: Изобразительное искусство // Искусство. 1929. № 7–8. С. 110.

то уже к концу 1928 года Ассоциация получила новое и весьма заманчивое предложение: принять участие в Кёльнской художественно-промышленной выставке 1929 года. Этот проект мог стать по-настоящему знаковым — ни одно советское художественное объединение прежде не представляло отдельной столь масштабной экспозиции за границей.

Но значимость участия измерялась не только международным признанием. Оно имело и важную внутрисполитическую составляющую. Советский раздел на прошлогодней Кёльнской выставке — международной выставке «Пресса», оформленный Эль Лисицким, — стал одним из крупнейших пропагандистских успехов советского искусства за рубежом, что неизбежно вызывало раздражение в АХР. Лисицкий, связанный с ЛЕФом, воспринимался как конкурент Ассоциации<sup>1</sup>, а потому возможность противостоять ему, пусть и опосредованно, приобретала принципиальное значение. В глазах ахровцев выставка в Кёльне превращалась в арену, где можно было не просто заявить о себе, но и продемонстрировать свое превосходство перед «левыми» как для советской критики, так и для европейской публики. Однако по составу участников Кёльнская выставка 1929 года заметно уступала прошлогодней: из иностранных государств там присутствовали лишь Австрия и СССР<sup>2</sup>. Экспозиция размещалась в полукруглом здании «Дома государств». Советский раздел состоял из двух экспозиций: копии произведений древнерусского искусства (фресок) и выставка живописи и графики художников АХР.

Командированный в Кёльн художник Александр Тихомиров, анализируя первые впечатления от выставки, отмечал контраст с экспозицией Лисицкого, представленной годом ранее: «Едва отшумели огорошивающие конструкции Лисицкого, как тут же, на выставке АХР, такая резкая противоположность — понятная „простая“ живопись без всякого заумного языка, говорящая о жизни, о горестях и радостях трудового СССР»<sup>3</sup>. Под этой «простотой» подразумевался не только отказ от авангардных форм, но и подбор сюжетов: из 213 представленных работ 96 составляли пейзажи, 73 приходились на бытовую жанр, натюрморт и портрет<sup>4</sup>. Историческая живопись, считавшаяся основой идеологии АХРР, была в меньшинстве (44 работы), а формат полотен не превышал стандартных размеров.

<sup>1</sup> Как позднее резюмировали ее представители, «в первые годы своего существования АХР, объединивший художников-попутчиков на платформе служения пролетарской революции, рос и укреплялся, главным образом, в процессе борьбы с беспредметничеством и Лефом» (АХР на повороте. Задачи художников революции в реконструктивный период. Резолюция по докладу Главискусства т. Беспалова, принятая третьим пленумом Центрального Совета АХР // Искусство в массы. 1930. № 1. С. 6).

<sup>2</sup> Тихомиров А. АХР на выставке в Кёльне // Искусство в массы. 1929. № 3–4. С. 56.

<sup>3</sup> Там же. С. 58.

<sup>4</sup> Assoziation der revolutions Kunstler «ACHR». 1929. Ausstellung. Köln, 1929. S. 7–15.

Такое соотношение жанров не было продиктовано внешней цензурой. Оно стало осознанным стратегическим решением, направленным на создание универсального, приемлемого для международной аудитории образа Ассоциации. Этот «интернациональный» вектор поддерживался и текстом каталога, где АХРР описывалась не как художественная группа или объединение, а как «общественное движение». В программном разделе указывалось, что Ассоциация не является догматической, хотя и ведет борьбу с «проявлениями декаденства». При этом в центр программы АХРР были вынесены два положения: «поворот к тематическому революционному реализму» и «снижение влияния французского сезаннизма, кубизма и абстрактного искусства»<sup>1</sup>.

В этом контексте показательно, что в каталоге выставки авторы неожиданно обращаются к фигуре Вильгельма Лейбля (1844–1900)<sup>2</sup> — немецкого художника-реалиста второй половины XIX века, ранее ни разу не упоминавшегося ни в программных документах Ассоциации, ни в других текстах, связанных с ее деятельностью. Подобное обращение едва ли было случайным: Лейбль выступал в каталоге в роли фигуры-ориентира, посредством которой художники АХР стремились не столько идентифицировать себя внутри советской художественной жизни, сколько сделать свое искусство понятным и приемлемым для немецкой аудитории. Творчество Лейбля характеризовалось как «жизненное», «здоровое» и «крепкое» — именно такими эпитетами АХР стремилась наделить и собственное искусство<sup>3</sup>. Апелляция к немецкой традиции становилась своеобразным реверансом местной публике, но одновременно укрепляла заявленную концепцию «интернационального» реализма, альтернативного авангарду как другому интернациональному явлению, уже изживающему себя. Так тезис о «стремлении к человеческому контакту, потребности в общении»<sup>4</sup> приобретал конкретное измерение — демонстрацию художественной преемственности с теми, кто разделял идейную платформу Ассоциации.

Однако реализация замысла на Кёльнской выставке столкнулась с существенными сложностями. По воспоминаниям Тихомирова, еще на подготовительном этапе ему недвусмысленно дали понять: «вы не должны рассчитывать на успех вашей выставки; руководство немецких художников отно-

<sup>1</sup> Assoziation der revolutions Kunstler «ACHR». S. 3.

<sup>2</sup> В 1929 году отмечалось 85-летие Вильгельма Лейбля. Краткое упоминание о нем, а также информация о мероприятиях, посвященных юбилею, были опубликованы в журнале «Искусство в массы» (1929. № 3–4).

<sup>3</sup> В каталоге эта позиция была представлена следующим образом: АХР противопоставляла себя «болезни декадентства», выступая с позиции «здорового» искусства. Подробнее см.: Assoziation der revolutions Kunstler «ACHR». S. 7–15.

<sup>4</sup> Assoziation der revolutions Kunstler «ACHR». S. 5.

сится к ней отрицательно, рассматривает ее как возврат к давно пройденному этапу, как искусство устаревшее»<sup>1</sup>. Эти настроения вскоре получили материальное воплощение. В процессе монтажа произошел значительный пересмотр первоначальной развески: «Однажды, придя утром в залы, я увидел, что добрая половина картин снята, а на полу возле них стоят другие, мне неизвестные картины русских художников из общества „Ост-Еуропа“»<sup>2</sup>. Последние, как уточнял художник, были преимущественно эмигрантами, покинувшими Советский Союз, но в ряде случаев сохранившими советские паспорта. Произошедшее носило явно политический характер, но для прессы оно было представлено как обычная техническая заминка, вызванная ограниченностью выставочного пространства<sup>3</sup>.

Анализ состава произведений, представленных публике на открытии выставки, выявляет примечательную тенденцию. Среди отмеченных Тихомировым работ («Сапожники» Ольги Пермяковой, «После трудового дня» Евгения Кацмана, пейзажи Павла Радимова и др.) лишь «Красногвардейцы» Павла Скали непосредственно обращались к революционной тематике. Остальные полотна принадлежали к жанрам, не несущим явной идеологической нагрузки, что существенно повлияло на формирование образа советского искусства в немецкой прессе, поскольку многие критики познакомились с экспозицией именно в первые дни. Вероятно, ближе к августу<sup>4</sup> в экспозицию были добавлены произведения Бориса Иогансона, Георгия Савицкого и других художников, более явно соответствовавшие установкам официального искусства, но их появление не смогло кардинально изменить уже сложившуюся интерпретацию выставки. Факт разделения экспонатов на «первый» и «второй» комплексы указывает не только на политическую цензуру, определявшую действия организаторов, но и на специфическую художественную селекцию, оказывавшую непосредственное влияние на финальный образ советской живописи за рубежом.

Показательно, что наиболее подробный и содержательный отклик на выставку в немецкой прессе — рецензия в майском номере «*Kölnische Zeitung*» — строился на сравнении двух последовательных экспозиций: советского па-

<sup>1</sup> Тихомиров А. Н. О зарубежных связях АХРР. С. 181.

<sup>2</sup> Там же. С. 182.

<sup>3</sup> «Правда, еще ряд картин не выставлен — развеска второй очереди должна пройти на днях. Будут вывешены и большие полотна Иогансона, Савицкого, Берингова, Белянина, Машкова, Модорова и др. Немцы не допускают мысли о повеске картин в два ряда, и потому повесочная площадь здесь в два раза меньше, чем мы рассчитывали» (Тихомиров А. АХР на выставке в Кёльне. С. 59).

<sup>4</sup> Выставка в Кёльне экспонировалась с мая по сентябрь 1929 года; таким образом, последние изменения в состав советской экспозиции были внесены уже на завершающем этапе ее работы.

вильона на международной выставке «Пресса» в 1928 году и нынешнего показа. В прошлом году, отмечал автор, успеху советской секции способствовала прежде всего экспозиционная архитектура: «захватывающее художественное оформление выставки Совета в Штааттенхаусе, созданное конструктивистом Эль Лисицким, обеспечило ей международный успех, особенно в области выставочной технологии и пропаганды». Теперь же акцент был смещен — критика рассматривала экспозицию как «образец новой русской станковой живописи»<sup>1</sup>.

Если формальный язык работ казался рецензентам однообразным, то сюжетная структура экспозиции производила иное, гораздо более сложное впечатление. Особое внимание критиков привлекало жанровое разнообразие, позволявшее рассматривать выставку как срез всей советской живописи 1920-х годов. В немецкой критике этот аспект получил выражение в серии противопоставлений: с одной стороны, «героический пафос» индустриальных и историко-революционных композиций, с другой — «тонкая лирика бескрайнего русского пейзажа», отсылающая к устойчивым тропам восприятия русской культуры<sup>2</sup>. В итоге именно отход от авангардных форм и возвращение к более консервативному изобразительному методу сформировали общий для немецкой прессы вывод: «Искусство молодого Советского Союза, которое в первые годы революции было столь революционным, абстрактным и футуристическим, теперь стало предметным и иллюстративным; несмотря на революционное содержание, оно производит реакционное впечатление как искусство»<sup>3</sup>, «живопись [ахровцев] представляет собой любопытное, скорее культурно, чем художественно значимое пестрое смешение: крупноформатные пропагандистские полотна в поддержку большевизма и несколько залов с неполитическими, лишенными проблематики пейзажами, натюрмортами, жанровыми сценами и портретами»<sup>4</sup>. Схожую оценку советской выставке дал и Анри Барбюс, с которым Тихомиров встречался в Париже, чтобы обсудить перспективы показа АХРР во Франции. Представленные Тихомировым репродукции, отобранные преимущественно из «X выставки АХРР», по воспоминаниям художника, вызвали у Барбюса неоднозначную реакцию: «Это талантливо, это очень талантливо, но это не революционное искусство, это не революционное искусство для Парижа»<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> *Jasque N.* Moderne russische Malerei in Köln // *Kölnische Zeitung*. 1929. 25th Mai. № 281. S. 10.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> *Die Kölner Ausstellungen* // *Westfälische neueste Nachrichten mit Bielefelder General-Anzeiger und Handelsblatt*. 1929. № 157. 9th June. S. 3.

<sup>4</sup> *Schmit W.* Kölner Kunstausstellungen 1929 // *Kölnische Zeitung*. 1929. 21 Mai. № 272. S. 2.

<sup>5</sup> *Тихомиров А. Н.* О зарубежных связях АХРР. С. 174.



Немецкая критика также осталась последовательной: АХР вновь не получила благожелательной оценки, а симпатии рецензентов оказались на стороне «левых» художников — участников прошлогодней выставки<sup>1</sup>. Однако более показательно иное: в ряде критических откликов предпринимается попытка проецировать художественные и идеологические установки АХР на локальный культурный ландшафт. Некоторые рецензенты с нескрываемым удивлением отмечали, что «где-то в Германии даже существует родственная организация»<sup>2</sup>, о которой, впрочем, никто ничего не знал, и сведения о ее существовании почерпнуты были исключительно из сопроводительных текстов каталога. Немногочисленные критические заметки, сохранившиеся в прессе, фиксируют невозможность «переноса» АХР в немецкий контекст: «Сомнений быть не может: в художественном плане „АХР“ — чисто русское культурное явление, поскольку характеризует определенное состояние современной культурной сцены государства»<sup>3</sup>. Тем самым возможность международного «движения» АХР рецензенты ставили под сомнение, фактически отказывая этому художественному направлению в универсальности.

Выставка проработала с мая по сентябрь 1929 года, однако широкого общественного резонанса она не вызвала, не смогла снискать коммерческого успеха и привести к значимым организационным инициативам. Тем временем и сама Ассоциация вступала в новый этап своего существования. Публикации в журнале «Искусство в массы» в 1930 году фиксировали идеологические чистки<sup>4</sup>, направленные на устранение «реакционных элементов». Как подчеркивалось в отчетах, «прогрессивное крыло Ассоциации, под давлением пролетарской своей части вытеснило из АХР реакционные группы, отражавшие в своих творческих установках идеологию буржуазии, нэпманства»<sup>5</sup>. В этих условиях внутренняя реорганизация Ассоциации выходила на передний план, а идеи интернационального художественного объединения были вытеснены на периферию. Новая попытка реализации

<sup>1</sup> Данная позиция проявляется скорее имплицитно: в ряде рецензий «революционное», «авангардное», «футуристическое» искусство, пример которого был представлен экспозицией Эль Лисицкого на прошлогодней выставке в Кёльне («Пресса», 1928), противопоставляется «реакционному» и «скучному» искусству, ассоциируемому с АХР. Сходный вывод подтверждается и сравнительным анализом критического отклика: если участие советского отдела в Международной выставке «Пресса» 1928 года вызвало заметный резонанс как в зарубежной, так и в советской печати, то экспозиция 1929 года в Кёльне осталась практически незамеченной.

<sup>2</sup> *Jasque N. Moderne russische Malerei in Köln.*

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> О чистке АХР. Тезисы, принятые III пленумом Центрального совета АХР // Искусство в массы. 1930. № 2. С. 21.

<sup>5</sup> От «героического реализма» к пролетарскому искусству // Искусство в массы. 1930. № 10–11. С. 25.



подобных инициатив была предпринята позднее — по инициативе Международного объединения революционных писателей (МОРП), а не по линии какой-либо конкретной художественной группы, в ноябре 1930 года. На конференции было провозглашено о создании Международного бюро революционных художников (МБРХ). Однако, как свидетельствуют архивные источники, за этим актом не последовало сколько-нибудь организованной или долговременной деятельности: отсутствовало стабильное финансирование, не был выработан устойчивый механизм взаимодействия<sup>1</sup>, а потому проект так и не перешел из декларативной стадии в реальную институциональную практику<sup>2</sup>.

\*\*\*

Короткий, но насыщенный период 1927—1929 годов стал переломным в истории АХРР, особенно в контексте ее международной деятельности. В это время сформировались ключевые противоречия, определившие дальнейшую судьбу Ассоциации за пределами Советского Союза. С одной стороны, ее руководство стремилось к объединению и институционализации революционного искусства за рубежом под эгидой АХР. С другой стороны, жесткая идеологическая заданность, усиливавшаяся партийной поддержкой, затрудняла адаптацию этой модели к европейскому художественному пространству. Наиболее показательным эпизодом стало участие Ассоциации в Кёльнской выставке 1929 года. В отличие от более ранних экспозиций в Токио и Венеции, эта выставка не подверглась жесткой регламентации со стороны советских организационных комитетов, что дало АХРР возможность представить свои работы в максимально приближенном к авторскому замыслу виде. Однако отсутствие внутренней цензуры также не привело к успеху — немецкая критика охарактеризовала Ассоциацию как феномен, специфичный для советской художественной сцены, подчеркивая его ограниченный потенциал в общеевропейском контексте.

---

<sup>1</sup> Одним из показательных примеров может быть письмо в центральное московское отделение Бюро: «Настоящим мы выражаем протест против невозможного ведения дел со стороны Международного бюро и мы вынуждены будем обжаловать в другом месте такое непоправимое отношение. Мы просим немедленно же сообщить нам, почему мы не получаем ответа на наши письма и почему вообще международная работа не сдвинулась еще с места» (Письмо от 28 мая 1932 г. // РГАЛИ. Ф. 2943. Оп. 1. Ед. хр. 3477. Л. 54).

<sup>2</sup> Международное бюро революционных художников (МБРХ), несмотря на декларируемую советскими ведомствами поддержку, так и не смогло стать полноценной площадкой по объединению художников на основе художественно-идеологической солидарности. Подробнее о МБРХ см.: *Эфрос Н. Д.* Международное бюро революционных художников // *Литературное наследство*. Т. 81: Из истории МОРП. М.: Наука, 1969. С. 605—622; *Lucento A.* Painting Against Empire: Béla Uitz and the Birth and Fate of Internationalist Socialist Realism // *Russian Review*. 2020. Vol. 79. No. 4. P. 578—605.

Этот эпизод позволяет по-новому взглянуть на роль Ассоциации в советском художественном процессе конца 1920-х годов. Вопреки распространенному мнению о ее ведущем положении<sup>1</sup>, деятельность АХРР отражала внутреннее многообразие художественных стратегий в советском искусстве, нежели единую доктрину<sup>2</sup>. Именно это разнообразие определило ее способность участвовать в принципиально разных экспозиционных форматах, но одновременно стало препятствием для формирования устойчивого международного образа. Партийная поддержка обеспечивала Ассоциации необходимые административные ресурсы, но также закрепляла за ней риторику «героического реализма» — стилистически размытую, насыщенную лозунгами, но лишенную четкого художественного вектора. Выставка в Кёльне продемонстрировала пределы распространения этой модели: несмотря на декларируемый плюрализм в европейском искусстве конца 1920-х годов, интеграция АХРР в международное художественное сообщество так и не состоялась.

## СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

ГАРФ — Государственный архив Российской Федерации.

РГАЛИ — Российский государственный архив литературы и искусств.

## АРХИВНЫЕ ИСТОЧНИКИ

ГАРФ. Ф. 5283. Оп. 11. Д. 20.

РГАЛИ. Ф. 2606. Оп. 2. Ед. хр. 2.

РГАЛИ. Ф. 2943. Оп. 1. Ед. хр. 3477.

## ЛИТЕРАТУРА

1. АХР на повороте. Задачи художников революции в реконструктивный период. Резолюция по докладу Главискусства т. Беспалова, принятая третьим пленумом Центрального Совета АХР // Искусство в массы. 1930. № 1. С. 6–8.
2. *Барр А., Эббот Дж.* Русский дневник. 1927–1928. М.: Ad Marginem, 2025. 176 с.
3. *Белозёров В.* От Москвы до Токио: выставки советского искусства и поездки художников в Японию (1925–1933) // Искусствознание. 2024. № 4. С. 290–351.
4. *Бенца А. Н.* Дневник. 1918–1924. М.: Захаров, 2010. 816 с.
5. *Богородский Ф. С.* Воспоминания художника. М.: Советский художник, 1959. 321 с.
6. Борьба за реализм в изобразительном искусстве 20-х годов: Материалы, документы, воспоминания / Под ред. П. И. Лебедева, ред.-сост. В. Н. Перельман. М.: Советский художник, 1962. 403 с.
7. *Голмшток И.* Тоталитарное искусство. М.: Галарт, 1994. 296 с.

<sup>1</sup> Russian Art of the Avant-Garde. Theory and Criticism. 1902–1934 / Ed. by John E. Bowl. New York: The Viking Press, 1976; *Голмшток И.* Тоталитарное искусство. М.: Галарт, 1994.

<sup>2</sup> См.: *Иогансон Б. С.* АХРР. Ассоциация художников революционной России. С. 10–11.

8. *Грушевская С. А.* «Небесный подарок в руках» // Япония. 1927. «Искусство новой России»: Каталог выставки «Русские опять в моде». Памяти Николая Пунина / Под. ред. Н. И. Поповой, А. Г. Каминский, С. А. Грушевской. СПб.: Музей Анны Ахматовой в Фонтанном Доме, 2018. С. 6–24.
9. *Гурвич И.* Красная Армия за X лет // Жизнь искусства. 1928. № 14. С. 6–7.
10. Десятая выставка АХРР при участии художников других объединений, посвященная десятилетию Рабоче-крестьянской красной армии: Каталог. М.: Изд-во АХРР, 1928. 344 с.
11. Другие берега. Русское искусство в Нью-Йорке. 1924: Каталог выставки. М.: Музей русского импрессионизма, 2021. 240 с.
12. *Дэвид-Фокс М. III.* Витрины великого эксперимента. Культурная дипломатия Советского Союза и его западные гости, 1921–1941 годы / Пер. В. Макаров. М.: Новое лит. обозрение, 2015. 561 с.
13. Изобразительное искусство // Искусство. 1929. № 7–8. С. 110–112.
14. *Иогансон Б. С.* АХРР. Ассоциация художников революционной России. М.: БуксМАрт, 2016. 128 с.
15. *Луначарский А. В.* Выставка в честь Красной армии // Известия. 1928. 24 марта. № 71. С. 5.
16. О чистке АХР. Тезисы, принятые III пленумом Центрального совета АХР // Искусство в массы. 1930. № 2. С. 21.
17. Обращение I Всесоюзного съезда АХР к революционным художникам всех стран // АХРР: Сборник воспоминаний, статей, документов / Сост. И. М. Гронский, В. Н. Перельман. М.: Изобразительное искусство, 1973. С. 325–327.
18. От «героического реализма» к пролетарскому искусству // Искусство в массы. 1930. № 10–11. С. 25.
19. Отзыв о выставке: Изобразительное искусство // Искусство. 1929. № 7–8. С. 110
20. *Перельман В. Н.* Итоги I Всесоюзного Съезда АХРР // Рабис. 1928. № 21. С. 6.
21. *Перенижко О. А.* Представительство СССР на XVI Венецианской биеннале 1928 года: к истории советско-итальянских культурных связей // Общество: философия, история, культура. 2023. № 8. С. 152–156.
22. *Рогинская Ф.* Художники к десятилетию Красной Армии // Известия. 1928. 25 февр. № 48. С. 2.
23. Русские художники на Венецианской биеннале, 1895–2013 / Под ред. Н. Ю. Молока. М.: Stella Art Foundation, 2013. 768 с.
24. *Сарабьев А. В.* История Ассоциации художников революционной России в изложении основателя: к публикации рукописи (к 100-летию юбилею АХРР) // Художественная культура. 2023. № 3. С. 188–207.
25. *Терновец Б.* Искусство СССР на Венецианской биеннале // Правда. 1928. 10 июня. № 133. С. 6.
26. *Терновец Б.* Итальянская пресса и советский отдел на XVI Международной выставке в Венеции // Искусство. 1928. № 3–4. С. 93–111.
27. *Тихомиров А.* АХР на выставке в Кёльне // Искусство в массы. 1929. № 3–4. С. 56–59.
28. *Тихомиров А. Н.* О зарубежных связях АХРР // АХРР: Сборник воспоминаний, статей, документов / Сост. И. М. Гронский, В. Н. Перельман. М.: Изобразительное искусство, 1973. С. 169–188.
29. *Тугендхольд Я.* Красная Армия и искусство // Правда. 1928. 26 февр. № 49. С. 3.
30. *Щекотов Н. М.* Искусство СССР: Новая Россия в искусстве. М.: АХРР, 1926. 84 с.
31. *Эренбург И. Г.* Собрание сочинений: В 8 т. Т. 7: Люди, годы, жизнь: Книги вторая, третья, четвертая, пятая (главы 1–13) / Сост., подгот. текста И. Э. Эренбург, Б. Я. Фрезинского. М.: Художественная литература, 2000. 862 с.
32. *Эфрос А.* Художники перед октябрьским юбилеем // Прожектор. 1927. № 14. С. 20.
33. *Эфрос Н. Д.* Международное бюро революционных художников // Литературное наследство. Т. 81: Из истории МОРП. М.: Наука, 1969. С. 605–622.

34. Assoziation der revolutions Künstler «ACHR». 1929. Ausstellung. Köln, 1929. 29 s.
35. Die Kölner Ausstellungen // Westfälische neueste Nachrichten mit Bielefelder General-Anzeiger und Handelsblatt. 1929. № 157. 9th June. S. 2–3.
36. *Jasque N.* Moderne russische Malerei in Köln // Kölnische Zeitung. 1929. 25th Mai. № 281. S. 10.
37. *Lucento A.* Painting Against Empire: Béla Uitz and the Birth and Fate of Internationalist Socialist Realism // Russian Review. 2020. Vol. 79. No. 4. P. 578–605.
38. Russian Art of the Avant-Garde. Theory and Criticism. 1902–1934 / Ed. by John E. Bowlt. New York: The Viking Press, 1976. 360 p.
39. *Schmit W.* Kölner Kunstausstellungen 1929 // Kölnische Zeitung. 1929. 21 Mai. № 272. S. 2.

#### Аннотация

В 1920-е годы Ассоциация художников революционной России (АХРР, с 1928 года — Ассоциация художников Революции) заявила о себе как о ведущем художественном объединении страны, претендующем на роль главного выразителя нового направления в искусстве — «героического реализма». В статье на основе архивных материалов, официальных деклараций Ассоциации, рецензий 1927–1929 годов рассматривается механизм отбора и цензурирования работ ахрровцев для зарубежных экспозиций.

#### Abstract

In the 1920s, the Association of Artists of Revolutionary Russia (AKhRR, renamed in 1928 as the Association of Artists of the Revolution) established itself as the leading artistic collective in the Soviet Union, positioning itself as the primary proponent of a new artistic direction — *heroic realism*. This article draws on archival sources, official declarations issued by the Association, and exhibition reviews from 1927–1929 to examine the mechanisms of selection and censorship applied to AKhRR works prepared for international exhibitions. By analyzing the Association's interactions with Soviet exhibition committees, the study identifies points of convergence and divergence between the artistic ambitions of AKhRR members and the cultural export strategies pursued by the Soviet state in the late 1920s.

- ✓ **Ключевые слова:** АХРР, героический реализм, ВОКС, выставки за рубежом, советская культурная дипломатия.
- ✓ **Keywords:** Association of Artists of Revolutionary Russia (AKhRR), heroic realism, Society for Cultural Relations with Foreign Countries (VOKS), exhibitions abroad, Soviet cultural diplomacy.

**Для цитирования:** Лаврова С. В. «Героический реализм» на экспорт: АХРР на советских зарубежных выставках в 1927–1929 годах // Временник Зубовского института. 2025. Вып. 3 (50). С. 153–173.

# Жизнь и творчество участников художественного объединения «Амаравелла» в отечественных и зарубежных исследованиях

УДК  
75.03

**ИГНАТОВА КСЕНИЯ АЛЕКСЕЕВНА**

*Аспирант, Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова (Москва, Россия)*

**IGNATOVA KSENIA A.**

*Postgraduate Student, Moscow State University Named After M. V. Lomonosov (Moscow, Russia)*

*E-mail: ign.ksu@gmail.com*

## Введение

В настоящей статье раскрывается история научных исследований творческого наследия участников группы «Амаравелла», известных сегодня под именем художников-космистов. Объединение просуществовало с 1923 по 1930 год, до начала в Советской России процессов унификации и политизации художественной жизни. Оказавшись в «советском подполье», художники «Амаравеллы» долгие годы оставались неизвестны исследователям и широкой публике. Однако с наступлением периода «оттепели» и началом активного изучения феномена космизма в русской культуре ситуация меняется. В это время организуются многочисленные выставки произведений участников «Амаравеллы», в периодических изданиях появляется ряд публикаций, работы художников пополняют музейные собрания страны.

В последнее время творчество художников «Амаравеллы» оказывается в центре внимания как широкой публики (свидетельством чему служат успешные выставочные проекты последних лет: «„Мы храним наши белые сны“. Другой Восток и сверхчувственное познание в русском искусстве. 1905–1969» в музее современного искусства «Garage»<sup>1</sup>; «Космизм в русском искусстве» в Государственном Русском музее<sup>2</sup>; «Закат в сто сорок солнц» в до-

---

<sup>1</sup> «Мы храним наши белые сны». Другой Восток и сверхчувственное познание в русском искусстве. 1905–1969. Garage. URL: <https://garagemca.org/ru/exhibition/we-treasure-our-lucid-dreams-the-other-east-and-esoteric-knowledge-in-russian-art-1905-1969> (дата обращения: 14.05.2025).

<sup>2</sup> Космизм в русском искусстве. Русский музей. URL: <https://rusmuseum.ru/benois-wing/exhibitions/kosmizm-v-russkom-iskusstve/> (дата обращения: 14.05.2025).

ме культуры ГЭС-2<sup>1</sup> и др.), так и специалистов из разных областей гуманитарного знания<sup>2</sup>.

Однако, несмотря на появление уже в 1970-е годы публикаций, посвященных наследию художников группы, сегодня ощущается недостаток в качественных научных исследованиях и в объективной оценке исторической значимости творческого наследия художников «Амаравеллы». Во многом это связано с тем обстоятельством, что среди авторов, исследующих искусство участников объединения, преобладал «эмический» подход и некритический взгляд на творчество художников, что привносило в исследования определенную тенденциозность. Преобладали популярные издания и работы эссеистического характера. Сегодня существует потребность в расширении научных подходов к исследованию наследия художников группы и его осмыслении в контексте русской и мировой художественной культуры.

В связи с этим на первый план выходит задача анализа исследовательских концепций, применяемых авторами для изучения как творчества участников группы «Амаравелла» в частности, так и явления космизма в искусстве в целом. В настоящей статье предпринимается попытка исторической реконструкции, типологизации и анализа исследовательских подходов авторов, которые систематически обращались к изучению творчества художников-космистов. В данной статье также затрагивается актуальная на сегодняшний день проблематика понятийно-категориального аппарата и также вопрос самоидентификации художников группы «Амаравелла».

## Первый этап изучения истории группы «Амаравелла» и творчества ее участников (1960—1990-е годы)

Появление первых научных работ и начало систематических исследований истории группы и творчества ее участников относится к концу 1960-х — началу 1970-х годов. Значительный вклад в сохранение наследия художников и его научное осмысление и популяризацию внес один из первооткрывате-

<sup>1</sup> Закат в сто сорок солнц. ГЭС-2. URL: <https://ges-2.org/projects/the-sunset-fired-a-hundred-suns> (дата обращения: 14.05.2025).

<sup>2</sup> См.: *Ди Руокко А.* Буддийские реминисценции в русском изобразительном искусстве первого тридцатилетия XX века. Н. Рерих, «Амаравелла», Н. Кульбин, М. Матюшин, Е. Гуро: Дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.04. М.: ГИИ, 2005; *Байдин В. В.* Под бесконечным небом. Образы мироздания в русском искусстве. М.: Искусство-XXI век, 2018; *Тананаева Л. И.* Виткаций и Фатеев: от земных деформаций в космос // Человек в искусстве экспрессионизма: Коллективная монография / Сост. И. И. Никольская. СПб.: Алетея, 2022. С. 183—214; *Фадеева Т. М.* Традиции русского космизма и символизма: поэзия Вяч. Иванова и ее отражение в образах живописи Бориса Смирнова-Русецкого // Эзотеризм в философии, литературе и искусстве. М.: ГИТИС, 2023. С. 178—196, и др.

лей «Амаравеллы» Юрий Владимирович Линник<sup>1</sup> (1944–2018). В 1975 году состоялось его знакомство с одним из участников объединения — Борисом Алексеевичем Смирновым-Русецким, с которым исследователь всю жизнь поддерживал дружеские отношения. Всего за свою жизнь Юрий Линник издал около ста статей, книг, а также лирических произведений, посвященных группе «Амаравелла»<sup>2</sup>.

В ряду первых публикаций исследователя — его небольшая статья 1977 года, посвященная Б. А. Смирнову-Русецкому<sup>3</sup>. В этот период Юрий Линник на основе собранной им коллекции создает в Петрозаводске Музей космического искусства имени Н. К. Рериха. Под эгидой музея издавались альманахи, в которых были представлены работы из музейного собрания, а также статьи, в которых Юрий Линник писал о творчестве участников «Амаравеллы», привлекая в своих работах многочисленные биографические сведения, материалы бесед и интервью с друзьями и родственниками художников, совершая, таким образом, первые шаги в области анализа и систематизации наследия «Амаравеллы»<sup>4</sup>.

В 1980-е годы исследователь публикует ряд работ, среди которых статья «20 лет космической эры. Собрание космической живописи»<sup>5</sup>, где Юрий Линник выделил три главных критерия, в соответствии с которыми он проводил комплектование художественных произведений для коллекции космического искусства. Так, среди главных критериев отбора он отмечает разграничение между космическим и фантастическим искусством. Именно к первому, по мысли Юрия Линника, относится творчество художников «Амаравеллы». В своей статье он подчеркивает определяющую роль «интуитивных озарений» у художников-космистов, отражение в их работах «интуитивных образов Космоса», что, по мнению автора статьи, является характерной чертой творчества художников «Амаравеллы»<sup>6</sup>.

В 1988 году в Московском государственном университете имени М. В. Ломоносова Юрий Линник защитил диссертацию на соискание ученой степени доктора философских наук по теме «Эстетика космоса»<sup>7</sup>, став первым иссле-

<sup>1</sup> См.: Москин Д. Н. Книга воспоминаний о Юрии Линнике [Электронный ресурс] / Сост. Д. Н. Москин. Петрозаводск: Национальная библиотека Республики Карелия, 2019. С. 3. URL: [https://avtor.karelia.ru/elbibl/moskin/o\\_linnike\\_new/2/index.html](https://avtor.karelia.ru/elbibl/moskin/o_linnike_new/2/index.html) (дата обращения: 14.05.2025).

<sup>2</sup> См.: Линник Н. В. Искусство художников группы «Амаравелла» в научном и поэтическом творчестве Юрия Владимировича Линника // Музей искусств XX–XXI вв. URL: <https://museumart.ru/collection/gruppa-amaravella-yuriy-linnik> (дата обращения: 14.05.2025).

<sup>3</sup> См.: Там же.

<sup>4</sup> См.: Там же.

<sup>5</sup> Линник Ю. В. 20 лет космической эры. Собрание космической живописи // Декоративное искусство СССР. 1981. № 11 (288). С. 20.

<sup>6</sup> Там же.

<sup>7</sup> Линник Ю. В. Эстетика космоса: Дис. ... доктора философских наук: 09.00.04. Петрозаводск, 1988.



дователем, упомянувшим на страницах докторской диссертации творчество художников «Амаравеллы».

В 1990-е годы Юрий Линник публикует серию книг, посвященных жизни и творчеству художников «Амаравеллы», в которую вошли такие работы, как «Соната Ориона»<sup>1</sup>, «Путь к Плеядам»<sup>2</sup>, «Хрусталь Водолея»<sup>3</sup>, «Мастер Фаворского света», «Амаравелла». В данных изданиях характерная для автора свободная философско-поэтическая форма повествования сопряжена с использованием им значительного массива не публиковавшихся ранее материалов, среди которых представлены как документальные источники, так и изображения картин из собрания автора. В контексте терминологического проблемного поля также следует отметить, что Юрий Линник в своих книгах в отношении участников «Амаравеллы» использует термин «художники-космисты», который в дальнейшем войдет в широкое употребление среди исследователей.

Противоположную исследовательскую позицию занял Валерий Викторович Байдин (р. 1948), который выступил в качестве автора статей и очерков, посвященных истории и искусству художников-космистов группы «Амаравелла». В 1981 году им была опубликована статья под названием «„Амаравелла“ (У истоков космической темы советского искусства)»<sup>4</sup>. Позднее, в 1990-м году, в журнале «Техника — молодежи» вышла в свет еще одна работа автора, посвященная творчеству художников объединения<sup>5</sup>.

Характерной особенностью подхода В. В. Байдина стала трактовка искусства художников «Амаравеллы» в контексте «феномена» космизма, рассматриваемого автором в качестве многомерного явления культуры конца XIX — начала XX столетия. Творчество участников «Амаравеллы» автор сопоставляет с искусством художников символизма и авангарда, идеями философов-космистов (В. И. Вернадского, А. Л. Чижевского, К. Э. Циолковского)<sup>6</sup>.

Широкий культурологический подход к изучению искусства космизма был применен автором и в его более позднем исследовании. В 2018 году вышла в свет книга «Под бесконечным небом. Образы мироздания в русском искусстве»<sup>7</sup>. Искусство участников «Амаравеллы» рассматривается исследователем в главе «Планетарное сознание». Валерий Байдин определяет творче-

<sup>1</sup> Линник Ю. В. Амаравелла. Соната Ориона. Петрозаводск: Святой остров, 1993.

<sup>2</sup> Линник Ю. В. Путь к Плеядам. Петрозаводск: Святой остров, 1995.

<sup>3</sup> Линник Ю. В. Хрусталь Водолея. Петрозаводск: Святой остров, 1995.

<sup>4</sup> Кленов В. [Байдин В. В.]. «Амаравелла» (У истоков космической темы советского искусства) // Декоративное искусство СССР. 1981. № 11 (288). С. 16–19.

<sup>5</sup> Кленов В. [Байдин В. В.]. «Амаравелла» // Техника — молодежи. 1990. № 3. С. 35.

<sup>6</sup> Кленов В. [Байдин В. В.]. «Амаравелла» (У истоков космической темы советского искусства). С. 16.

<sup>7</sup> Байдин В. В. Под бесконечным небом...

ство участников группы как «яркое проявление художественного космизма»<sup>1</sup>. Особое внимание автор уделяет не только особенностям преломления космической темы в творчестве участников группы, но также феномену «художественной прогностики», яркое проявление которой исследователь усматривает в произведениях С. И. Шиголева, обратившегося в своем искусстве к теме освоения космоса задолго до появления первых космических аппаратов<sup>2</sup>.

Еще одним исследователем истории и художественной деятельности объединения стал Дмитрий Александрович Поспелов (1932–2019), выступивший в качестве первого биографа и исследователя творческого наследия основателя «Амаравеллы» — Петра Петровича Фатеева, с которым Дмитрий Поспелов познакомился в 1960-е годы. После ухода Петра Фатеева из жизни Дмитрий Поспелов стал правопреемником личного архива художника, в который вошли многочисленные письма, документы, воспоминания, а также его художественные произведения.

В 1990 году Дмитрий Поспелов публикует статью, посвященную истории группы «Амаравелла»<sup>3</sup>, ставшую первым обстоятельным исследованием, в котором в подробностях освещалась история объединения. Особое внимание в своей работе Дмитрий Поспелов уделяет биографии П. П. Фатеева, для написания которой автор привлек материалы из архива художника.

Данная статья также примечательна тем, что в ней автор приводит ряд свидетельств, которые ставят под вопрос правомерность использования по отношению к участникам «Амаравеллы» термина «космисты». Так, Дмитрий Поспелов, говоря об особой роли интуитивного подхода в творчестве художников, отметил, что сами участники объединения называли себя интуитивистами<sup>4</sup>. В статье автор также цитирует один из пунктов манифеста Петра Фатеева, в котором прямо говорится о первостепенной роли интуиции в его творчестве<sup>5</sup>. Позже, в 1927 году, об основополагающей роли интуиции в искусстве будет сказано и в общей творческой концепции группы «Амаравелла»<sup>6</sup>. Учитывая также и тот факт, что художники группы и их последователи активно развивали методы интуитивного искусства<sup>7</sup>, мы можем считать уместным применение новых исследовательских подходов к творческому наследию группы с акцентом на парадигме интуитивизма.

<sup>1</sup> Байдун В. В. Под бесконечным небом... С. 269.

<sup>2</sup> Там же. С. 277.

<sup>3</sup> Поспелов Д. А. Группа «Амаравелла». Художники, принесшие людям свет космоса // Наука в СССР. 1990. № 2. С. 100–117.

<sup>4</sup> Там же. С. 101.

<sup>5</sup> Там же. С. 102.

<sup>6</sup> Там же. С. 111.

<sup>7</sup> Игнатова К. А. Методы интуитивного творчества в искусстве космизма // Aliter. 2024. № 21. С. 14–33.

## Второй этап изучения истории группы «Амаравелла» и творчества ее участников (2000-е годы — по настоящее время)

В 2000-е годы наступает новый период в изучении творческого наследия художников-космистов. Вклад в научные исследования истории группы «Амаравелла» и искусства ее участников в этот период внесли члены семьи художников, их ученики и последователи.

В ряду первых исследований творческого наследия художника Виктора Тихоновича Черноволенко оказались работы его супруги — Марии Филипповны Дроздовой-Черноволенко (1913—2009). Еще в 1997 году автором был опубликован альбом «Почитание света»<sup>1</sup>, во вступительной статье к которому впервые освещались подробности жизни и творчества художника. В данном издании в дополнение к статье на русском языке также был представлен текст статьи в английском переводе. Один из экземпляров альбома в 1999 году был подарен Марией Дроздовой-Черноволенко оксфордской библиотеке Бодлея<sup>2</sup>.

Мария Дроздова-Черноволенко также выступила в качестве автора-составителя вышедшего в 2001 году сборника статей и очерков «Виктора Черноволенко век лучезарный»<sup>3</sup>. В книгу вошли работы разных авторов, посвященные как творчеству В. Т. Черноволенко, так и истории группы «Амаравелла».

В 1970—1980-е годы некоторые участники объединения не только продолжили свою творческую деятельность, но и воспитали новое поколение художников, ставших последователями творческих традиций «Амаравеллы». Среди учеников членов группы двое последователей Б. А. Смирнова-Русецкого — Зинаида Петровна Грибова (р. 1936) и Геннадий Васильевич Галутва (1936—2014) — выступили в качестве авторов первых фундаментальных научных трудов о деятельности художников группы.

В ряду первых научных монографических изданий Зинаиды Грибовой стала книга «Путь длиною в век»<sup>4</sup>, посвященная жизни и творчеству Б. А. Смирнова-Русецкого. Особенностью исследовательского подхода Зинаиды Грибовой стало рассмотрение жизни и деятельности Б. А. Смирнова-Русецкого в широком культурном контексте XX столетия. Автор прослеживает идейные связи искусства космизма с романтизмом, символизмом и авангардом. Исследователь отмечает, что художники объединения впервые обратились

<sup>1</sup> Виктор Тихонович Черноволенко. Почитание света / Авт.-сост. М. Ф. Дроздова-Черноволенко, Ю. Медведев. Калининград: Янтарный сказ, 1997.

<sup>2</sup> Виктора Черноволенко век лучезарный. Избранные картины, воспоминания, письма, фотографии / Сост. М. Ф. Дроздова-Черноволенко, С. Б. Семенова. М.: Дельфис, 2001. С. 85.

<sup>3</sup> Виктора Черноволенко век лучезарный...

<sup>4</sup> Грибова З. П. Путь длиною в век. Самара: Агни, 2003.

к теме космоса в ее философском преломлении, называя участников группы «первыми художниками-космистами»<sup>1</sup>.

В 2009 году Зинаида Грибова в соавторстве с Геннадием Галутвой публикует обширное исследование, посвященное истории группы «Амаравелла», а также жизни и деятельности ее отдельных участников<sup>2</sup>. Эта работа стала первым (и по сей день остается единственным) научным изданием, наиболее полно освещающим историю объединения.

В 2007 году в ряду монографических изданий о художниках группы была опубликована работа, посвященная жизни и творчеству П. П. Фатеева<sup>3</sup>, автором которой стал упомянутый ранее Д. А. Поспелов. Помимо подробных сведений о жизни художника, в книгу вошли данные о художественных циклах Петра Фатеева. Дополняет издание обширный иллюстративный материал с изображениями произведений художника (многие из которых находятся в частных коллекциях).

Интерес к художникам «Амаравеллы» и творчеству художников-космистов в целом остается устойчивым и в наши дни. Сегодня можно отметить тенденцию к междисциплинарности: творчество художников-космистов рассматривается не только в контексте истории, искусствоведения, культурологии, но и музеологии, литературоведения, религиоведения и др.

Среди современных исследователей к осмыслению наследия художников-космистов обратилась Татьяна Михайловна Фадеева (р. 1938). В сферу научных интересов автора входит творчество Б. А. Смирнова-Русецкого. В работах Татьяны Фадеевой можно отметить тенденцию к рассмотрению творчества участников «Амаравеллы» в широкой культурно-исторической перспективе: исследователь интерпретирует искусство художников не только в ракурсе идей русского космизма<sup>4</sup>, но и в контексте культуры Серебряного века<sup>5</sup>.

Татьяна Фадеева оказалась в ряду первых исследователей, обратившихся к изучению современного искусства космизма<sup>6</sup>. Так, в статье «Ноумен-арт и космизм»<sup>7</sup> автор проводит параллель между творчеством Александра Шеко (ученика Б. А. Смирнова-Русецкого) и концепцией «ноумен-арт» художни-

<sup>1</sup> Грибова З. П. Путь длиною в век. С. 5.

<sup>2</sup> Грибова З. П., Галутва Г. В. Художники Амаравеллы. Судьбы и творчество. М.: Изд-во МБА, 2009.

<sup>3</sup> Поспелов Д. А. Амаравелла. Мистическая живопись Петра Фатеева. М.: Фантом Пресс, 2007.

<sup>4</sup> Фадеева Т. М. Странник по дальним мирам: традиции русского космизма в живописи Бориса Смирнова-Русецкого // Антикварное обозрение. 2013. № 1. С. 48–52.

<sup>5</sup> Фадеева Т. М. Традиции русского космизма и символизма: поэзия Вяч. Иванова и ее отражение в образах живописи Бориса Смирнова-Русецкого.

<sup>6</sup> Ранее о современных художниках-космистах кратко упоминалось в книге Зинаиды Грибовой «Путь длиною в век».

<sup>7</sup> Фадеева Т. М. Ноумен-арт и космизм // Диалог искусств. 2008. № 2. С. 154.

ка Александра Кацалапа, усматривая общие культурно-исторические истоки их творчества в искусстве символизма и философии космизма, подчеркивая при этом определяющую роль «находок интуиции» в подходах обоих художников.

## Изучение творчества участников группы «Амаравелла» зарубежными исследователями

Важным событием в представлении творческого наследия «Амаравеллы» за рубежом стала проходившая в 2010–2011 годах в Испании и Греции выставка под названием «Космос русского авангарда: искусство и космические исследования 1900–1930-х годов», основная цель которой состояла в раскрытии темы космоса в научном, эстетическом, философском и метафизическом ракурсах. Кураторами выставки выступили исследователи-слависты Джон Эллис Боулт (р. 1943) и Николетта Мислер (р. 1946). В соавторстве с Марией Цанцаноглу в 2010 году в двух альбомах (на испанском, английском и греческом языках) авторами была опубликована статья<sup>1</sup>, посвященная выставке 2010–2011 годов. В 2011 году русский перевод статьи в сокращенном варианте был опубликован на страницах журнала «Мир музея»<sup>2</sup>.

В своей публикации авторы основное внимание уделяют вопросу пересечения темы космонавтики и визуального искусства. Однако исследователи также отмечают тесную связь искусства космизма с парадигмой символизма и авангарда<sup>3</sup>, проводят параллель с искусством сюрреализма<sup>4</sup>.

Среди зарубежных исследователей творческого наследия участников «Амаравеллы» также следует отметить специалиста по русскому искусству XX века Аделе ди Руокко. Среди научных работ автора, посвященных творчеству группы, представлено несколько статей, опубликованных в научных сборниках и альбомах<sup>5</sup>. В числе исследований Аделе ди Руокко диссертация

<sup>1</sup> Bowl J. E., Misler N., Tsantsanoglou M. Engines of the Russian Cosmos // The Cosmos of the Russian Avant-Garde: Art and Space Exploration, 1900–1930. Madrid: Fundación Botín, 2011. P. 9–41; Bowl J. E., Misler N., Tsantsanoglou M. Los motores del cosmos ruso // El cosmos de la vanguardia rusa: arte y exploración especial, 1900–1930. Madrid: Fundación Botín, 2011. P. 13–39.

<sup>2</sup> Боулт Д. Э., Мислер Н., Цанцаноглу М. Двигатели русского космоса / Пер. с англ. А. Сяркиной // Мир музея. 2011. № 4. С. 6–9.

<sup>3</sup> Bowl J. E., Misler N., Tsantsanoglou M. Engines of the Russian Cosmos. P. 31.

<sup>4</sup> Ibid. P. 24.

<sup>5</sup> Ди Руокко А. «Амаравелла». Ее поэтика и художественная деятельность по воспоминаниям Марии Дроздовой-Черноволенко // Аспирантский сборник (Государственного института искусствознания). 2004. Вып. 2. С. 73–86; Di Ruocco A. The Universe According to Amaravella: Birth and Death of a Meteorite // The Cosmos of the Russian Avant-Garde: Art and Space Exploration, 1900–1930. Madrid: Fundación Botín, 2011. P. 107–119; Di Ruocco A. El universo según Amaravella: nacimiento y ocaso de un meteorite // El cosmos de la vanguardia rusa: arte y exploración especial, 1900–1930. Madrid: Fundación Botín, 2011. P. 97–106.

ция на соискание ученой степени кандидата искусствоведения, посвященная рецепции восточной культуры в русском искусстве начала XX столетия, особое внимание в которой исследователь уделяет и творчеству участников «Амаравеллы»<sup>1</sup>.

Таким образом, в работах зарубежных исследователей отмечается тенденция к более широкой, междисциплинарной трактовке творчества художников объединения.

## Выводы

Подводя итоги, отметим, что среди отечественных и зарубежных исследователей получает развитие ряд подходов, которые в совокупности представляют две магистральные стратегии к изучению наследия группы «Амаравелла». Для первой характерна трактовка искусства художников в парадигме сформировавшегося в 1960-е годы концепта «космизма» в рамках свойственного ему идейного комплекса (в частности, космической тематики). Исследователи, придерживающиеся данного подхода, склонны рассматривать творчество художников «Амаравеллы» как некое «ответвление» художественно-поэтического направления космизма.

Вторая исследовательская установка подразумевает интерпретацию искусства космизма в широком историко-культурном контексте: творчество художников «Амаравеллы» рассматривается в парадигме интуитивизма, восточной культуры, изучается в контексте идей романтизма, символизма, авангарда, сюрреализма и др.

В книге воспоминаний «Неподвижное странствие» Валерий Байдин справедливо отмечает, что художественное наследие участников группы представляет собой «сложнейший конгломерат идей», который включает «синтез восточных и западных религий, культур, эстетических традиций... ницшеанство Фатеева, „внутреннее православие“ Черноволенко и... [Смирнова-]Русецкого, соединение скрябинской мистериальности с новейшими открытиями в космофизике у Сардана, увлечение Шиголева теориями Циолковского»<sup>2</sup>.

Поэтому на сегодняшний день очевидна необходимость расширения интерпретативного поля наследия участников группы для актуализации и конкретизации дискурса космизма в искусстве и специфики его взаимодействия с широким спектром художественных, философских и научных идей.

<sup>1</sup> *Ди Руокко А.* Буддийские реминисценции в русском изобразительном искусстве первого тридцатилетия XX века...

<sup>2</sup> *Байдин В. В.* Неподвижное странствие: повесть-воспоминание. М.: Викмо-М, 2018. С. 259.



## ЛИТЕРАТУРА

1. *Байдин В. В.* Неподвижное странствие: повесть-воспоминание. М.: Викмо-М, 2018. 380 с.
2. *Байдин В. В.* Под бесконечным небом. Образы мироздания в русском искусстве. М.: Искусство-XXI век, 2018. 368 с.
3. *Боут Д. Э., Мислер Н., Цанцаноглу М.* Двигатели русского космоса / Пер. с англ. А. Сяркиной // Мир музея. 2011. № 4. С. 6—9.
4. Виктор Тихонович Черноволенко. Почитание света / Авт.-сост. М. Ф. Дроздова-Черноволенко, Ю. Медведев. Калининград: Янтарный сказ, 1997. 230 с.
5. Виктора Черноволенко век лучезарный. Избранные картины, воспоминания, письма, фотографии / Сост. М. Ф. Дроздова-Черноволенко, С. Б. Семенова. М.: Дельфис, 2001. 168 с.
6. *Грибова З. П.* Путь длиною в век. Самара: Агни, 2003. 504 с.
7. *Грибова З. П., Галутва Г. В.* Художники Амаравеллы. Судьбы и творчество. М.: Изд-во МБА, 2009. 208 с.
8. *Ди Руокко А.* «Амаравелла». Ее поэтика и художественная деятельность по воспоминаниям Марии Дроздовой-Черноволенко // Аспирантский сборник (Государственного института искусствознания). 2004. Вып. 2. С. 73—86.
9. *Ди Руокко А.* Буддийские реминисценции в русском изобразительном искусстве первого тридцатилетия XX века. Н. Рерих, «Амаравелла», Н. Кульбин, М. Матюшин, Е. Гуро: Дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.04. М.: ГИИ, 2005. 182 с.
10. *Игнатова К. А.* Методы интуитивного творчества в искусстве космизма // Aliter. 2024. № 21. С. 14—33.
11. *Кленов В. [Байдин В. В.].* «Амаравелла» (У истоков космической темы советского искусства) // Декоративное искусство СССР. 1981. № 11 (288). С. 16—19.
12. *Кленов В. [Байдин В. В.].* «Амаравелла» // Техника — молодежи. 1990. № 3. С. 35.
13. *Линник Н. В.* Искусство художников группы «Амаравелла» в научном и поэтическом творчестве Юрия Владимировича Линника // Музей искусств XX—XXI вв. URL: <https://museumart.ru/collection/gruppa-amaravella-yuriy-linnik> (дата обращения: 14.05.2025).
14. *Линник Ю. В.* Амаравелла. Соната Ориона. Петрозаводск: Святой остров, 1993. 222 с.
15. *Линник Ю. В.* 20 лет космической эры. Собрание космической живописи // Декоративное искусство СССР. 1981. № 11 (288). С. 20.
16. *Линник Ю. В.* Путь к Плеядам. Петрозаводск: Святой остров, 1995. 285 с.
17. *Линник Ю. В.* Хрусталь Водолея. Петрозаводск: Святой остров, 1995. 230 с.
18. *Линник Ю. В.* Эстетика космоса: Дис. ... доктора философских наук: 09.00.04. Петрозаводск, 1988. 431 с.
19. *Москин Д. Н.* Книга воспоминаний о Юрии Линнике [Электронный ресурс] / Сост. Д. Н. Москин. Петрозаводск: Национальная библиотека Республики Карелия, 2019. 190 с. URL: [https://avtor.karelia.ru/elbibl/moskin/o\\_linnike\\_new/2/index.html](https://avtor.karelia.ru/elbibl/moskin/o_linnike_new/2/index.html) (дата обращения: 14.05.2025).
20. *Поспелов Д. А.* Амаравелла. Мистическая живопись Петра Фатеева. М.: Фантом Пресс, 2007. 288 с.
21. *Поспелов Д. А.* Группа «Амаравелла». Художники, принесшие людям свет космоса // Наука в СССР. 1990. № 2. С. 100—117.
22. *Тананаева Л. И.* Виткаций и Фатеев: от земных деформаций в космос // Человек в искусстве экспрессионизма: Коллективная монография / Сост. И. И. Никольская. СПб.: Алетейя, 2022. С. 183—214.
23. *Фадеева Т. М.* Ноумен-арт и космизм // Диалог искусств. 2008. № 2. С. 154.
24. *Фадеева Т. М.* Странник по дальним мирам: традиции русского космизма в живописи Бориса Смирнова-Русецкого // Антикварное обозрение. 2013. № 1. С. 48—52.



25. *Фадеева Т. М.* Традиции русского космизма и символизма: поэзия Вяч. Иванова и ее отражение в образах живописи Бориса Смирнова-Русецкого // Эзотеризм в философии, литературе и искусстве. М.: ГИТИС, 2023. С. 178–196.
26. *Bowlt J. E., Misler N., Tsantsanoglou M.* Engines of the Russian Cosmos // The Cosmos of the Russian Avant-Garde: Art and Space Exploration, 1900–1930. Madrid: Fundación Botín, 2011. P. 9–41.
27. *Bowlt J. E., Misler N., Tsantsanoglou M.* Los motores del cosmos ruso // El cosmos de la vanguardia rusa: arte y exploración especial, 1900–1930. Madrid: Fundación Botín, 2011. P. 13–39.
28. *Di Ruocco A.* El universo según Amaravella: nacimiento y ocaso de un meteorite // El cosmos de la vanguardia rusa: arte y exploración especial, 1900–1930. Madrid: Fundación Botín, 2011. P. 97–106.
29. *Di Ruocco A.* The Universe According to Amaravella: Birth and Death of a Meteorite // The Cosmos of the Russian Avant-Garde: Art and Space Exploration, 1900–1930. Madrid: Fundación Botín, 2011. P. 107–119.

#### Аннотация

В статье рассматривается история развития подходов к изучению художественной группы «Амаравелла» и творчества ее участников. В работе представлен обзор двух исследовательских периодов: с 1970-х по 1990-е годы и с 2000-х годов до современного этапа изучения наследия художников объединения. В статье выявляются основные методологические тенденции в исследованиях как отечественных, так и зарубежных авторов, прослеживается динамика употребления термина «космист» по отношению к участникам группы, а также приводится ряд сведений, относящихся к проблеме самоидентификации художников и целесообразности использования по отношению к участникам «Амаравеллы» термина «интуитивисты».

#### Abstract

The article focuses on the history of research methods of the *Amaravella* group and the artworks of its members. The work embraces two research periods: from the 1970s to the 1990s and from the 2000s to the current stage of studying the heritage of the artists. The article outlines the main methodological trends in the research of both Russian and foreign authors, and traces the dynamics of using the term *cosmist* in relation to the group members. The author provides a number of evidence related to the problem of the artists' self-identity and the relevancy of using the term *intuitionists* in relation to the participants of *Amaravella* group.

- ✓ *Ключевые слова:* историография, история науки, «Амаравелла», русское искусство, русский космизм, интуитивизм.
- ✓ *Keywords:* historiography, history of science, *Amaravella*, Russian art, Russian cosmism, intuitivism.

**Для цитирования:** *Игнатова К. А.* Жизнь и творчество участников художественного объединения «Амаравелла» в отечественных и зарубежных исследованиях // Временник Зубовского института. 2025. Вып. 3 (50). С. 174–184.

№ 3 / 2025

# К 80-ЛЕТИЮ ВЕЛИКОЙ ПОБЕДЫ



# Работа ленинградских художников в осажденном городе: печатная графика и дневниковые свидетельства

**ЖДАНОВА ЕЛЕНА ВАСИЛЬЕВНА**

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

**ZHDANOVA ELENA V.**

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

*E-mail: elena.v.zhdanova@gmail.com*

Блокада Ленинграда продлилась 872 дня и ночи: с 8 сентября 1941 года по 27 января 1943 года. Несмотря на то что мобилизованные ленинградцы ушли на фронт, проводилась эвакуация населения, многие художники остались в городе. В тяжелейших условиях голода, холода и непрерывных бомбежек они занимались маскировкой архитектурных и военных объектов, эвакуацией музейных ценностей, создавали агитационные плакаты, открытки, карикатуры, делали зарисовки и писали картины. Их работы, а также дневниковые записи запечатлели картину мученичества и героизма Ленинграда. Необыкновенно сильное впечатление производят графические работы, выполненные в печатных техниках. История создания каждой блокадной гравюры, офорта, плаката — это свидетельство духовного и физического подвига художников.

Одной из важнейших работ блокадного времени была агитационная деятельность для поддержки морального духа горожан. Художники-графики объединений «Окна ТАСС» и «Боевой карандаш» создавали сатирические и патриотические плакаты, каждый из которых становился событием. Главным информационным стендом «Окон ТАСС» были витрины Елисеевского магазина на Невском проспекте, в те годы — гастронома № 1. Плакаты размещались также в магазинах, на стенах домов, на предприятиях. Со временем их формат становился все меньше — в связи с бомбежками плакаты стало возможным размещать только в госпиталях, блиндажах, бомбоубежищах и т. д. В основную редакцию ленинградских «Окон ТАСС» входило пять художников: Моисей Ваксер, дипломник Академии художеств, Виктор Слыщенко, Петр Горбунов, Николай Игнатьев и Виктор Григорьев. К созданию иллюстраций подключались художники «Боевого карандаша», работавшие в газетах, — Владимир Гальба, Николай Кочергин, Леонид Торич, Борис Лео.

С усилением голода работать стало невыносимо тяжело. Дольше всех держались В. Слыщенко и М. Ваксер. Оба художника работали еще в начале ян-

варя 1942 года, но уже не выходя из помещения редакции — оба они были в состоянии дистрофии. Спали на столе, под которым горел примус, а днем, «подпирая друг друга», работали над плакатами<sup>1</sup>. В отсутствие электричества литографский станок вращали вручную. М. Ваксер скончался в стационаре Академии художеств в ночь с 3 на 4 февраля 1942 года. Ему было 25 лет. Сохранились его дневники, в которых подробно описываются эти страшные дни, в частности есть такая запись незадолго до смерти: «...По дороге в ТАСС мне стало немножечко не по себе. Незнакомая женщина помогла, пригласила „на студень“. И вот я в чужой, незнакомой семье.... Времянка топится экономно, поэтому в комнате морозно. Все закутаны, как и подобает истым ленинградцам в эту распроклятую зиму. Окна, двери — все позатыкано тряпьем. А на столе — чистая скатерть, чистая нарядная посуда. Как принято, положены вилки, ложки. <...> Студень, конечно, из столярного клея, но с лавровым листом, с перчиком. Вкуснота!»<sup>2</sup> Тяжелобольного Слыщенко вскоре эвакуировали из Ленинграда по Дороге жизни. В феврале «Окна ТАСС» в городе так и не вышли: создавать их было некому. Возродить редакцию поручили художнику Василию Селиванову, чьи плакаты отличались динамизмом рисунка и яркой, жизнеутверждающей цветовой гаммой. Больше года он работал над плакатами в одиночку: рисовал, договаривался с поэтами, печатал и развешивал, спал по четыре часа и почти не покидал редакцию. За время блокады он создал более 70 плакатов, выходявших тиражами от 3000 до 10 000 экземпляров. Позже Селиванову стали помогать Петр Магнушевский и Сергей Панкратов.

Сотрудники и художники периодической печати также продолжали работу на протяжении всей блокады в Лениздате и типографии имени Володарского, выходили газеты «Ленинградская правда», «Смена», «На страже Родины», журналы «Ленинград», «Звезда», детский журнал «Костёр», заводские газеты. Это требовало невероятных усилий. Архивы зафиксировали такой случай: «В январе 1942-го мастер-стереотипер „Ленинградской правды“ Бартеньев после смены оставил короткую записку „Пошел умирать“. Дома он надел заранее приготовленную чистую рубаху и слег. Но его сменщик не пришел — умер от голода раньше. К Бартеньеву пришли товарищи по газете и сообщили, что стереотип делать некому. Неизвестно, какой ценой мастер добрался до работы, но он сумел сделать отливку. После чего все-таки умер»<sup>3</sup>.

Члены Ленинградского союза советских художников и преподаватели Ленинградского института живописи, скульптуры и архитектуры имени

<sup>1</sup> См.: *Габтрахманова М. Р.* 872 дня блокады Ленинграда // Нижнетагильский музей-заповедник «Горнозаводской Урал». URL: [https://museum-nt.ru/content/science/publications/detail.php?ELEMENT\\_ID=9143](https://museum-nt.ru/content/science/publications/detail.php?ELEMENT_ID=9143) (дата обращения: 28.06.2025).

<sup>2</sup> Цит. по: Там же.

<sup>3</sup> Цит. по: Немцев пропечатали. В блокадном Ленинграде родились десятки газет // Аргументы и факты — Петербург. 2014. 2 июля. № 27. URL: <https://spb.aif.ru/leningrad/1200317> (дата обращения: 28.06.2025).

И. Е. Репина — А. Ф. Пахомов, В. В. Пакулин, Е. Д. Белуха, П. М. Кондратьев, В. А. Власов, В. М. Конашевич, В. И. Курдов, В. М. Кучумов, Н. А. Павлов, В. В. Милютина, Ю. М. Непринцев, А. С. Никольский, С. Б. Юдовин, П. А. Шиллинговский, Г. П. Фитингоф и многие другие оставили в набросках, рисунках, акварелях, гравюрах графические свидетельства о сценах на улицах города, портреты людей, запечатлели здания, быт, разрушения, характерные для блокады явления. Как и все ленинградцы, они жили надеждой на победу и самоотверженной верностью городу.

Выдающийся художник-график, один из классиков отечественного искусства гравюры А. П. Остроумова-Лебедева, которой было в то время 70 лет, не покидала осажденного города. Совершенно удивительное самообладание, страсть к рисованию и вера в победу, несмотря на ежедневные мучения, позволили Анне Петровне пережить блокаду в квартире на Нижегородской улице (теперь — улица Академика Лебедева) на Выборгской стороне, не оставляя работу над пейзажами и портретами, писать «Автобиографические воспоминания». Без Ленинграда художница не мыслила своей жизни и была готова перенести любые испытания: «17 декабря 1941 года. Мысль, что в Ленинград фашисты не войдут, что его улицы и площади не будут осквернены их присутствием, что они не будут грабить наш Эрмитаж и музеи, эта мысль мне дает такую радость, которую трудно передать словами»<sup>1</sup>.

В годы блокады ею были созданы почтовые открытки с видами города (1942), гравюры для Ленинградского альбома — ответ художников на переданный в поддержку ленинградцев «Шотландский альбом», созданный по инициативе женщин Шотландии (1942). А. П. Остроумова-Лебедева оформила пригласительные билеты на премьеру «Ленинградской» симфонии Дмитрия Шостаковича, премьеры которой состоялась 9 августа 1942 года в Большом зале Ленинградской филармонии. А. П. Остроумова-Лебедева присутствовала на премьере. Оттиск гравюры с черным силуэтом неприступного сфинкса на набережной у Академии художеств стал одним из символов блокадной стойкости.

Дневниковые записи художницы рисуют картину ежедневной борьбы за выживание. По ее свидетельству, тяжелее всего переносились постоянные обстрелы, голод, гибель людей: «11 сентября 1941 года. Только я улеглась в комнате, отведенной мне гостеприимной семьей Ивана Емельяновича, как началась ужасная бомбежка. Совсем рядом с нами были разбиты в мелкий щебень три дома. Подбежав к окну, я увидела ужасную картину: от четырехэтажного дома вдруг отделилась и рухнула фасадная стена, и с грохотом падения послышался многоголосый человеческий вопль. Потом все стихло. Это было тяжело пережить. У нас вылетели все стекла. Громадный дом, в котором

<sup>1</sup> Остроумова-Лебедева А. П. Автобиографические записки: В 3 т. М.: Центрполиграф, 2003. Т. 3. С. 268.

мы были, качался и содрогался, как при землетрясении. По воздуху летели кирпичи, куски балконов, чугунных решеток. Это был крошечный дантовский ад. Электричество потухло, и мы сидели в полной темноте»<sup>1</sup>.

Голод нещадно наступал. «1 января 1942 года. Едим столярный клей. Ничего. Схватывает иногда нервная судорога от отвращения, но я думаю, что это от излишнего воображения. Он, этот студень, не противен, если положить в него корицу или лавровый лист. Едим рыбий клей и варим щи из лечебной беломорской капусты. Посетил меня сегодня мой друг Петр Евгеньевич. Принес горсть овсяной муки для киселя, а Иван Емельянович принес три кильки. <...> 20 февраля 1942 года. <...> Умер от истощения Иван Яковлевич Билибин, наш замечательный график, иллюстратор и стилист. Ни один из художников не сумел так почувствовать и воспринять русское народное искусство, которое широко распространялось и цвело среди нашего русского народа. Иван Яковлевич его любил, изучал, претворял его в своих прекрасных графических произведениях. Подробностей его смерти не знаю, только слышала, что последнее время он жил в подвале Академии художеств, так как его квартира от бомбежки стала нежилой»<sup>2</sup>.

Каждый рисунок и гравюра требовали полной концентрации сил, руки плохо слушались от голода и слабости. Вот как она описывала свою работу: «1 октября 1942 года. <...> Сегодня я окончила новую маленькую гравюру — памятник Петру Великому Фальконета. Сделала ее в три дня. Работала с упоением, с восторгом. Чувствовать, как управляемый мною инструмент бежит по блестящей доске — да ведь это чувство ни с чем не сравнимо. Гравер что скрипач: его штихель — смычок, вырезанная линия — поющая струна. Очень боялась начинать. <...> Сил убавилось, сердце не так работает, рука дрожит. Но как только взяла инструмент, тотчас же почувствовала прежнюю уверенность, гибкость и послушание руки. <...> Электрического освещения не было, и я, когда бывало солнце, старалась досочку держать в солнечном луче, падавшем на мой стол, и вместе с лучом передвигалась по столу. Вырезала другую гравюру: мальчишки удят рыбу. Набережная Невы, справа край судна, вдали Литейный мост и внизу, у воды, группа ребят — рыболовов»<sup>3</sup>. Сюжет с мальчишками Анна Петровна увидела весной 1942 года на Неве: мальчишки удили рыбу несмотря на налет.

Продолжал работать Союз художников ЛССХ (Ленинградский союз советских художников). Велась выставочная деятельность: первая выставка ленинградских художников открылась 2 января 1942 года. Передвижные выставки проходили в воинских частях, на кораблях Балтийского флота и

<sup>1</sup> Остроумова-Лебедева А. П. Автобиографические записки. Т. 3. С. 256.

<sup>2</sup> Там же. С. 277.

<sup>3</sup> Там же. С. 297.



в госпиталях. Организовывались мероприятия. Остроумова-Лебедева рассказывала о своем участии: «Друзья неоднократно уговаривали меня выступить публично и прочесть некоторые главы и отрывки из II тома моих „Записок“, правда еще неоконченных. Они это считали как бы моим общественным долгом, отвлечь людей от их бытовых дел и огорчений. <...> Во время чтения, когда я говорила о Ленинграде, я всеми силами удерживалась, чтобы не заплакать. Причиной был недавний разговор с Борисом Ивановичем Загурским, который был у меня и настаивал на необходимости мне выехать из Ленинграда. Я отказалась. Я думаю, уехать из него было бы для меня самым тяжелым несчастьем. Ведь я кожей моей приросла к его стенам!»<sup>1</sup>

Серию литографий со сценами жизни блокадного города «Ленинград в дни блокады (Ленинградская летопись)» (1942—1944) создал, не покидая осажденного Ленинграда, выдающийся художник детской книги, преподаватель Ленинградского института живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина А. Ф. Пахомов. Как и все оставшиеся в городе ленинградцы, художник участвовал в строительстве укреплений, дежурил на крышах, тушил зажигательные бомбы, стал донором. Пока действовали издательства, Пахомов подготовил ряд рисунков для почтовых открыток и журналов. Позже он ходил в больницу Эрисмана, зарисовывая выздоравливающих бойцов. Также в карандашных рисунках художник фиксировал то, что видел в морге больницы Эрисмана. Пахомов писал об этом: «Я совсем не старался изображать ужасы войны, такого намерения у меня отнюдь не было, я рисовал человеческое тело с любовью и жалостью к нему, однако все, кто видел эти мои рисунки, находят, что впечатление от них страшное и что показывать на выставках их не следует»<sup>2</sup>.

О том, как выглядел сам А. Ф. Пахомов в ту пору, рассказал участник и очевидец событий, выдающийся советский скульптор Н. В. Томский: «Я, как сейчас, вижу Алексея Федоровича, который приходил в стены Союза на улице Герцена в страшные декабрьские морозы 1941 года. В своем коротком клетчатом полупальто, укутанный шарфом. Мне всегда казалось, что длина этого шарфа — сто метров. Так он был весь им обмотан, переkreщен, как дьякон, и голова укутана и шея... и торчали оттуда одни глаза... И неизменно из кармана художника торчал блокнот, в котором он, голодный, в страшные декабрьские морозы делал зарисовки»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Остроумова-Лебедева А. П. Автобиографические записки. Т. 3. С. 294.

<sup>2</sup> Пахомов А. Ф. Про свою работу. Л.: Художник РСФСР, 1971. URL: <https://www.booksite.ru/pahomov/1.htm> (дата обращения: 28.06.2025).

<sup>3</sup> Стенограмма обсуждения выставки А. Ф. Пахомова 20 октября 1960 года. Цит. по: Матафонов В. С. Алексей Федорович Пахомов. М.: Изобразительное искусство, 1981. С. 29. URL: <https://www.booksite.ru/fulltext/paho/mov/3.htm#5> (дата обращения: 28.06.2025).

Серия литографий Алексея Федоровича Пахомова «Ленинград в дни блокады и войны (Ленинградская летопись)» включает в себя более 30 работ. Наиболее знаковые — «За водой» (1942), «В очаге поражения» (1942), «В стационар» (1942), «В детском доме» (1942), «Салют (Салют в честь снятия блокады. Салют 27 января 1944 года)» (1944) и другие — вошли в золотой фонд советской графики.

Собирать материал в осажденном городе было тяжело. Работа художников непосредственно на улицах блокадного города не приветствовалась. Пахомов вспоминал: «В работе над блокадной серией я делал очень мало набросков с натуры, больше наблюдал и запоминал. Вначале не было разрешения на зарисовки, а когда разрешение и было получено, отважиться рисовать было не так-то просто. Население с таким недоверием и злобой набрасывалось на рисующего, видя в нем диверсанта и шпиона, что рисование превращалось в непрерывное объяснение...»<sup>1</sup> Однако материал появлялся. Пахомов вспоминал о том, как делал зарисовки для литографии «В детском доме»: «Сделав в морге серию рисунков, я решил навестить знакомый мне детский сад. Войдя в здание, я сначала подумал, что детский сад эвакуирован: не слышно было обычного детского шума, мертвая тишина, и в комнатах мороз и иней. Оказалось, что все дети — и младшие, и средние, и старшие, и даже школьники — жили в единственной обитаемой комнате, в большом зале, где раньше, до войны, были музыкальные занятия, устраивались интересные праздничные игры и спектакли. В зале было темно. Был день, а окна были завешены темными шторами и забиты фанерой, стекла были выбиты взрывной волной. Тесно стояли кровати одна возле другой, а ребята сгрудились вокруг железной печурки...»<sup>2</sup>

Для каждой литографии Пахомов долго искал нужную композицию, исключал случайные детали для создания целостного художественного образа. Выбор печатной техники (литографии) художник объяснял необходимостью передать масштаб и значительность каждой сцены: «События были столь значительны, что, мне казалось, и отражены они должны быть не в легких набросках, а в форме (в пределах графического искусства) наиболее монументальной: в проработанном эстампе большого формата»<sup>3</sup>. Листы цикла далеки от обычных натурных зарисовок, выверены. Тем не менее композиции сочетают в себе эскизность и законченность.

Собирательные образы графических листов серии Пахомова были точны в главном — характеристики сцены. Например, «В очаге поражения» — эстамп, который оставляет сильное впечатление. Он изображает дружин-

<sup>1</sup> Пахомов А. Ф. Про свою работу. URL: <https://www.booksite.ru/pahomov/1.htm> (дата обращения: 28.06.2025).

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Там же.

ниц, которые из разрушенного здания выносят на руках по лестнице раненого человека. Диагональная композиция, крупные планы фигур в ракурсе снизу, контраст света и тени придали графическому листу большую драматическую силу. Анна Остроумова-Лебедева писала в дневнике о самоотверженности девушек города: «Я поражалась девушкам, которые оставались в городе. Ведь надо признать, что наибольшие тяготы осажденного города легли на их плечи. Где какое случилось несчастье — рушился ли дом во время бомбежки, завалило ли бомбоубежище, вспыхнул ли пожар, через несколько минут приезжали бригады женщин с ломami, кирками, тачками и, не теряя лишнего мгновения, начинали очень опасную работу — расчистку обвалившихся стен и извлечение погребенных людей из-под обломков»<sup>1</sup>.

В эстампе «За водой» крупные планы фигур двух главных героинь — девушки с ведром и закутанной девочки — контрастируют с белым покровом замерзшей Невы и бледным пейзажем стрелки Васильевского острова. О необходимости ходить за водой, преодолевая слабость, свидетельствовали все жители города: водопровод был поврежден бомбежками. Каждое движение давалось ценой невероятного напряжения и усилий. Анна Остроумова-Лебедева писала: «Дневник от 29 января 1942 года. Когда окончатся мучения и разрушения Ленинграда и неописуемые страдания его жителей? Больше двух недель держатся очень большие морозы — до 35°. Каждый день пожары во всех концах города. Это обычная история во время сильных морозов. Но величайшее несчастье для жителей — отсутствие в домах воды, так как городской водопровод вышел из строя. <...> Приходится ходить за водой на Неву, где пробито несколько прорубей, куда тысячи людей собираются в очереди»<sup>2</sup>.

Созданию литографии «В стационар» (1942), одной из самых известных в серии, предшествовали сложные поиски. В итоге композиция была найдена, и снова получилась чрезвычайно правдивой и характерной. По зимней набережной кто-то тянет санки, на которых сидит ослабленный мужчина. Девушка, идущая сзади, придерживает его за плечи. Николай Тихонов впоследствии написал текст, основанный на воспоминаниях: «Маленькая, закутанная в три платка женщина, спотыкаясь в глубоком снегу, везла на детских саночках изможденного мужчину. Трудно было сказать, сколько ему лет, потому что он давно не брился и весь зарос колючей мертвенно-синей щетиной. Он сидел закрыв глаза и через каждые три шага падал навзничь... Наконец, когда он упал в десятый раз, женщина остановилась и впервые беспомощно посмотрела вокруг. Тогда с тротуара сошла высокая костистая женщина с упрямым выражением глубоких синих глаз, подошла к упавшему, подняла его резко, посадила и три раза прокричала ему в ухо:

— Гражданин, сидеть, или смерть! Сидеть, или смерть! Сидеть, или смерть!

<sup>1</sup> Остроумова-Лебедева А. П. Автобиографические записки. Т. 3. С. 263.

<sup>2</sup> Там же. С. 274.

Он открыл глаза, заморгал и уселся. Больше он не падал. Так скрылись сани, увозившие его в стационар, а он все сидел, прямой, как палка»<sup>1</sup>.

Заключительным листом серии Пахомова «Ленинград в дни блокады» является эстамп «Салют 27 января 1944 года». В этом произведении представлен незабываемый момент — торжественный артиллерийский салют, посвященный полному освобождению города от блокады: на набережной в лучах прожекторов и всполохах салюта лицом к зрителю стоят ленинградцы. Художник писал: «Начав работать над темой „Салют 27 января 1944 года“, я хотел раскрыть ее не через декоративный показ световых эффектов, а через изображение радости людей, только что переживших блокаду»<sup>2</sup>. Это был праздник ленинградцев — День ленинградской Победы. А. П. Остроумова-Лебедева вспоминала: «27 января 1944 года ...Великий день всей нашей страны! 27 января наш героический Ленинград совсем освобожден от тисков фашистских разбойников. <...> Сегодня по радио сообщили приказ войскам Ленинградского фронта. Что после этого было! Все обнимались, целовались, кричали, плакали. Потом начался салют ленинградским войскам, освободившим Ленинград. Какое грандиозное зрелище мы пережили! <...> Огненные фонтаны красных, зеленых, голубых и белых ракет высоко взлетали в небо. Кругом раздавались крики „ура“ обезумевших от радости людей...»<sup>3</sup>

В блокадные годы Пахомов продолжал заниматься книжной графикой. Осенью 1941 года художник выполнил ряд рисунков к стихам В. В. Маяковского «История Власа — лентяя и лоботряса», но завершены они были весной 1942 года. Так как в условиях блокады было невозможно сделать воспроизведение для печати с карандашных рисунков, художник выполнил с них прорисовки пером. Само событие — печатание в Ленинграде в 1942 году подобного издания для детей — факт выдающегося значения.

Над графическими сериями работали в блокадном городе и другие художники. Последней работой графика П. А. Шиллинговского, профессора Института живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина, стал цикл ксилографий «Осажденный город» (1941—1942). Сохранились подготовительные рисунки и семь гравюр из этой серии, на которых город предстает погруженным в фантаσμαгорию разрушений и взрывов.

Несколько графических альбомов, посвященных блокаде Ленинграда, были выпущены художниками по окончании войны: в их основу легли наброски, сделанные в осажденном городе, и личные воспоминания. Цикл линогравюр, полных сосредоточенности и трагизма, художника-графика

<sup>1</sup> Тихонов Н. С. В те дни. Ленинградский альбом / Худ. А. Ф. Пахомов. М.; Л.: Детгиз. 1946. С. 16—17.

<sup>2</sup> Пахомов А. Ф. Про свою работу. URL: <https://www.booksite.ru/pahomov/1.htm> (дата обращения: 28.06.2025).

<sup>3</sup> Остроумова-Лебедева А. П. Автобиографические записки. Т. 3. С. 338.

С. Б. Юдовина поражает своей сосредоточенностью и трагизмом. Автопортреты в мастерской «В мастерской художника» (1944), «В стационар» (1944), «На Неве» (1947) и многие другие глубоко передают состояние героев и хронику тех дней. До середины 1942 года Юдовин прожил в блокадном Ленинграде, делал наброски. Затем он был эвакуирован в деревню Карабиха под Ярославлем. В 1944 году художник вернулся в Ленинград и завершил работу над циклом гравюр «Ленинград в дни Великой Отечественной войны». Гравюры были изданы в виде альбома в 1948 году.

Студент Института живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина, художник А. И. Харшак в июне 1941 года, не окончив институт, ушел добровольцем в Народное ополчение, воевал на Ленинградском фронте, прошел всю войну. В 1946 году вернулся к учебе в институте, а в 1947-м защитил диплом с отличием серией офортов «В борьбе за Ленинград» (мастерская В. М. Конашевича). Один из самых запоминающихся листов с изображением забинтованного раненого ленинградского ребенка «За что?» («Раненый ребенок») был выполнен по рисунку 1942 года. Этот рисунок был известен уже во время войны, так как был напечатан в газете «Удар по врагу», представлен на выставке произведений художников-фронтовиков, была издана почтовая открытка с рисунка Харшака в 1943 году.

Ю. М. Непринцев, член Ленинградской организации Союза художников РСФСР, работал художником Политического управления Балтийского флота, выпуская сатирические плакаты в блокаду, участвовал в маскировке одного из заводов Ленинграда, был командиром взвода морской пехоты. В 1961—1967 годах создал серию офортов «Ленинградцы» (авторское название «Рассказы о ленинградцах»). Художник писал: «Мне, как свидетелю, в свое время делавшему целый ряд зарисовок и эскизов на эту тему, захотелось правдиво донести эти события до людей, которые, может быть, после нас будут этим интересоваться. Мне казалось, что сделать это — мой гражданский долг, пока я могу еще что-то сделать, используя материал, который у меня накопился...»<sup>1</sup> Офорт «Ноябрь. 1941. Трамвай идет на фронт», посвященный кондуктору блокадного трамвая, сделан на основе сцены, запавшей художнику в память. «В пасмурное, уже по-зимнему холодное утро наша рота отправилась к месту своего назначения, в один из артиллерийских дивизионов на Неве. По темным, еще безлюдным настороженным улицам трамваи доставили нас к Володарскому мосту. Девушка-кондуктор вышла из вагона проводить нас и долго смотрела вслед. Маленькая, энергичная фигурка, одиноко стоящая у трамвая, врезалась в память как последнее впечатление от Ленинграда тех дней»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Цит. по: Графическая летопись блокады // Научно-исследовательский музей при Российской Академии художеств. URL: <https://artsacademymuseum.org/exhibition/graficheskaya-letopis-blokady-2/> (дата обращения: 28.06.2025).

<sup>2</sup> Цит. по: Там же.

Графические работы ленинградских художников, сделанные во время блокады, свидетельствует не только о страшных днях города и его жителей, но и о высоте человеческого духа, любви и верности городу, достоинстве и художественной правде, сохранившихся даже в самые страшные дни. Язык эстампа оказался способен воплотить трагизм и, одновременно, непреклонность города. Черты ленинградской графики, с ее особым лаконизмом, видением линейности, силуэтности, контраста черного и белого, чрезвычайной точностью в композиции, проявились с небывалой выразительной силой в трагические блокадные дни.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Габдрахманова М. Р.* 872 дня блокады Ленинграда // Нижнетагильский музей-заповедник «Горнозаводской Урал». URL: [https://museum-nt.ru/content/science/publications/detail.php?ELEMENT\\_ID=9143](https://museum-nt.ru/content/science/publications/detail.php?ELEMENT_ID=9143) (дата обращения: 28.06.2025).

2. Графическая летопись блокады // Научно-исследовательский музей при Российской Академии художеств. URL: <https://artsacademymuseum.org/exhibition/graficheskaya-letopis-blokady-2/> (дата обращения: 28.06.2025).

3. *Матафонов В. С.* Алексей Федорович Пахомов. М.: Изобразительное искусство, 1981. 254 с.: ил., цв. ил.

4. Немцев пропечатали. В блокадном Ленинграде родились десятки газет // Аргументы и факты — Петербург. 2014. 2 июля. № 27. URL: <https://spb.aif.ru/leningrad/1200317> (дата обращения: 28.06.2025).

5. *Остроумова-Лебедева А. П.* Автобиографические записки: В 3 т. М.: Центрполиграф, 2003. Т. 3. 464 с.: ил.

6. *Пахомов А. Ф.* Про свою работу. Л.: Художник РСФСР, 1971. 306 с.

7. *Тихонов Н. С.* В те дни. Ленинградский альбом / Худ. А. Ф. Пахомов. М.; Л.: Детгиз. 1946. 47 с.: ил.

| Аннотация | <p>В тяжелейших условиях блокады Ленинграда художники, оставшиеся в городе, занимались маскировкой архитектурных и военных объектов, эвакуацией музейных ценностей, создавали агитационные плакаты, открытки, карикатуры, делали зарисовки и писали картины. Их работы, а также дневниковые записи запечатлели картину мученичества и героизма Ленинграда. Особенно сильное впечатление производят графические работы, выполненные в печатных техниках, в которых, несмотря ни на что, с небывалой выразительной силой проявились характерные черты ленинградской школы: точность композиции, лаконизм, пронзительная силуэтность. История создания каждой блокадной гравюры, офорта, плаката — это свидетельство духовного и физического подвига художников.</p>                                                  |
|-----------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Abstract  | <p>In the most difficult conditions of the siege of Leningrad the artists who remained in the city were engaged in disguising architectural and military facilities, evacuating museum valuables, creating propaganda posters, postcards, caricatures, sketches and paintings. Their works, as well as diary entries, captured a picture of the martyrdom and heroism of Leningrad. The graphic works created using printmaking techniques are particularly striking. Despite all constraints, the characteristic features of the Leningrad school emerge with unprecedented expressive power: precision of composition, conciseness, and piercing use of silhouette. The history behind each siege-era engraving, etching, and poster stands as a testament to the artists' spiritual and physical fortitude.</p> |

- ✓ *Ключевые слова:* блокада, ленинградские художники, эстамп, гравюра, графика, А. Ф. Пахомов, А. П. Остроумова-Лебедева, С. Б. Юдовин, Ю. М. Непринцев.
- ✓ *Keywords:* Siege of Leningrad, Leningrad artists, printmaking, engraving, graphics, Alexey Pakhomov, Anna Ostroumova-Lebedeva, Solomon Yudovin, Yuri Neprintsev.

**Для цитирования:** *Жданова Е. В.* Работа ленинградских художников в осажденном городе: печатная графика и дневниковые свидетельства // Временник Зубовского института. 2025. Вып. 3 (50). С. 187—197.





№ 3 / 2025

ОБЗОРЫ,  
РЕЦЕНЗИИ,  
ХРОНИКИ



## Рецензия на:

**Filippo Taglioni. Padre del Ballo Romantico /  
A cura di José Sasportes e Bruno Ligore. Roma:  
Aracne editrice, 2023. 546 p. (Danza da leggere-4)  
[Филиппо Тальони. Отец романтического балета /  
Под ред. Жозе Саспортеса и Бруно Лигоре]**

**ФЕДОРЧЕНКО ОЛЬГА АНАТОЛЬЕВНА**

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

**FEDORCHENKO OLGA A.**

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

*E-mail: olgafedorcenco@gmail.com*

Уникальный исследовательский проект «Danza da leggere» («Танец для чтения»), существующий с 2017 года и результатом деятельности которого стали уже изданные коллективные монографии о Сальваторе Вигано<sup>1</sup>, Жане Коралли<sup>2</sup>, Дженнаро Магри<sup>3</sup>, продолжает научные изыскания на ниве европейской истории балета XVIII–XIX веков. В самом конце 2023 года вышла в свет монография, героем которой стал танцовщик, балетмейстер, педагог, с чьим именем связаны самые главные открытия романтической хореографии, — Филиппо Тальони (1777–1871). Как танцовщик Филиппо Тальони много и успешно выступал на европейских сценах. Как балетмейстер он вошел в историю постановкой балета «Сильфида» на сцене Парижской оперы (1832), но, помимо этого спектакля, ему принадлежит еще несколько де-



<sup>1</sup> Ritorno a Vigano / A cura di José Sasportes, Patrizia Veroli. Roma: Aracne editrice, 2017. (Danza da leggere-1).

<sup>2</sup> Giovanni Coralli: l'autore di *Giselle* / A cura di José Sasportes e Patrizia Veroli. Roma: Aracne editrice, 2018. (Danza da leggere-2).

<sup>3</sup> Il Virtuoso Grottesco: Gennaro Magri napoletano. Roma: Aracne Editrice, 2020. (Danza da leggere-3).

сятков названий. Его педагогическая деятельность уникальна во всех смыслах: весь свой талант учителя он посвятил единственной ученице — своей дочери Марии Тальони (1804—1884), ставшей эмблемой романтического искусства.

В отличие от его гениальной дочери, о которой написано множество книг, творчество Филиппо Тальони до сих пор не становилось предметом научного исследования. Как справедливо (и горько) заметила Любовь Блок еще в 1937 году, «есть художники, имя и облик которых тонут в славе созданного ими произведения. <...> Так потонуло в славе Марии Тальони имя Филиппа Тальони, не только отца, но учителя и вдохновителя дочери, не выпускавшего из-под суровой опеки до конца карьеры прославленную во всем мире танцовщицу»<sup>1</sup>. Имя Филиппо Тальони было одним из самых красивых «цветков», которые «вплетались» в венок романтического балета — в трудах Айвора Геста, Веры Красовской, Инны Скляревской, Мэриан Смит и других, но все же фигура Тальони-хореографа изучалась в контексте его произведений (прежде всего балета «Сильфида», которому посвящено великолепное исследование под редакцией Мэриан Смит<sup>2</sup>) или художественных свершений его дочери. И лишь в XXI веке появился первый полноценный труд, рассматривающий самые разнообразные аспекты жизни и творчества Филиппо Тальони.

Редакционная коллегия тома о творчестве Филиппо Тальони объединила усилия исследователей, живущих в разных странах мира. Выработанная на примере предыдущих трех томов концепция международного сотрудничества в очередной раз продемонстрировала свою состоятельность и явила отменный результат! Эта коллективная мультязычная монография (статьи представлены на английском, итальянском и французском языках) собрала замечательный интернациональный коллектив, где каждый автор — признанный специалист и авторитетный исследователь в истории балета. В работе над томом приняли участие: Матильда Анн Буткас Эрц (Matilda Ann Butkas Ertz), музыковед-исследователь из США (University of Louisville); музыковед и историк балета Ханна Вальсдорф (Hanna Walsdorf), ассистент-профессор Базельского университета (University of Basel, Швейцария); итальянский историк балета Орнелла Ди Тондо (Ornella Di Tondo); Бенедикт Жаррас (Bénédicte Jarrasse), исследователь французского романтического балета (Университет Paris III — Sorbonne Nouvelle); Бруно Лигоре (Bruno Ligore), танцовщик и исследователь балета, опубликовавший в 2017 году уникальную рукопись воспоминаний Марии Тальони, сотрудник Национальной библиотеки Франции, Париж (Bibliothèque Nationale de France); Гунхильд Оберца-

<sup>1</sup> Блок Л. Д. Филипп Тальони и его школа // Классики хореографии / Отв. ред. Е. И. Чесноков; прим. А. Г. Мовшенсона. Л.; М.: Искусство, 1937. С. 183.

<sup>2</sup> *La Sylphide: Paris 1832 and beyond* / Ed. by Marian Smith. London, 2012.

ухер-Шюллер (Gunhild Oberzaucher-Schüller), австрийский исследователь танца XVIII—XIX веков, директор архива Зальцбургского университета (Director Emerita of the Derra de Moroda Archives, University of Salzburg); историк балета из Польши Йоанна Сибильска (Joanna Sibilska), преподаватель Музыкального университета имени Шопена в Варшаве (Chopin University of Music); Мэдисон Ю. Соуэлл (Madison U. Sowell), филолог, историк балета и коллекционер (Brigham Young University, США); Ольга Федорченко (Olga Fedorchenko), российский балетовед (Российский институт истории искусств, Санкт-Петербург). Основатель, руководитель и вдохновитель проекта «Танец для чтения» — Жозе Саспортеc (José Sasportes), историк танца, основатель журнала «La Danza Italiana», почетный доктор Университета Nova в Лиссабоне, министр культуры Португалии (2000—2001), кавалер Ордена литературы и искусств Франции.

Четвертый том проекта «Танец для чтения» получился самым объемным и внушительным — 564 страниц, 11 научных статей и приложения. В «Предисловии» **Жозе Саспортеc** (Р. 9—11), представляя монографию, говорит, что она является своеобразным «реваншем», устраняя историческую несправедливость и восстанавливая «забытую славу отца Марии Тальони». В развернутом очерке редактор выпуска **Бруно Лигоре** (Р. 13—27) воссоздает портрет Филиппо Тальони, блестящего представителя танцевальной династии. В нем он определяет важнейшие этапы изучения темы, характеризует богатую источниковую базу, отмечая «рассредоточенность» материалов по различным европейским городам и формулируя главную задачу исследования: ответить на вопрос: «кем был Филиппо Тальони до и после „Сильфиды“, что он делал за пределами парижской сцены» (Р. 26). Ответы на многие поставленные вопросы находим в статьях рецензируемой книги.

Том открывает фундаментальная статья **Мэдисона Ю. Соуэлла** «Карло Тальони: *Pater Familias*, первый танцовщик гротеск и хореограф» (Р. 29—67), посвященная родоначальнику танцевальной династии Карло Тальони, отцу Филиппо. Невозможно исследовать творчество Филиппо Тальони вне той культурной и социальной среды, в которой он вырос, ибо его артистическая деятельность «является продуктом творческого напряжения, рожденного в понимании и освоении традиций и одновременно поиска и внедрения новых идей» (Р. 30). Истоки творчества Филиппо — в успешной деятельности его отца, Карло Тальони (1754—1812), знаменитого танцовщика и хореографа XVIII века. Фигура Карло вписана в широкий культурно-исторический контекст Европы второй половины XVIII — начала XIX века; мелькают города и страны, театры роскошные, на несколько тысяч зрителей и небольшие провинциальные сцены: везде, где оставил свой след Карло Тальони, находятся свидетельства его художественного присутствия. Вторая часть статьи построена в виде хроники творческой деятельности Карло Тальони и его семейства, и это ценнейший материал, который вводит в научный оборот име-

на, даты, спектакли, события из жизни балетмейстера «счастливой судьбы» (Р. 56), как он сам себя называл. Филиппо Тальони, благодаря отцу, получил прекрасное образование и смело вышел на творческое поприще. Городом его художественных побед стал Париж.

Французская исследовательница романтического балета Бенедикт Жаррас написала две статьи о «парижских» периодах творчества Филиппо Тальони. Первая посвящена его выступлениям в качестве танцовщика на сцене Театра Республики (так называлась Королевская Академия музыки в начале XIX века) в 1799–1802 годах; вторая — постановкам Тальони в Парижской опере в 1830-х годах. И если деятельность Тальони-балетмейстера на сцене Оперы изучена довольно хорошо, начальные годы его исполнительской карьеры абсолютно неизвестны.

Статья **Бенедикт Жаррас** «Филиппо Тальони в Париже: танцовщик Театра Республики (1799–1802)» (Р. 69–80) основана на малоизученных источниках — редких газетных упоминаниях о выступлениях танцовщика на главной французской сцене. 22-летний Филиппо прибыл в Париж в 1799 году для усовершенствования в классе Кулона и, конечно же, с желанием получить ангажемент в Оперу. Он быстро получил желаемое: в том же 1799 году его и сестру Луиджию пригласили в театр; они не заняли там ведущего положения, но исполняли небольшие соло в операх и балетах. Автору статьи удалось обнаружить упоминания о Тальони в парижской прессе, в которых его танец предстает на редкость изысканным и виртуозным: «Гр[жданин] Тальони уже продемонстрировал превосходные сложности, исполненные с определенной легкостью. <...> Отметим в гр[аждаине] Тальони драгоценный апломб, необычный для начинающего» (Р. 75). Хотя исполнительская карьера Тальони в Париже не была блестящей, он не исполнил ни одной главной партии, но успешные выступления на сцене Оперы явились своеобразным трамплином для его последующей европейской карьеры. В 1803 году Филиппо приглашают в Стокгольм на положение премьер-балетной труппы, и его имя появляется в парижской прессе в корреспонденциях из Швеции: «Новый танцовщик, г. Тальони, прибыл в Стокгольм из Парижа два дня назад. <...> Тальони имел большой успех в спектакле» (Р. 78).

Ангажемент Филиппо Тальони в Королевский театр Стокгольма вошел в историю: именно в столице Швеции он встретил свою будущую супругу Софию Карстен, там в 1804 году родилась его дочь Мария.

Статья **Гунхильд Оберцаухер-Шюллер** «Достижение мастерства: пребывание Филиппо Тальони в Вене» (Р. 81–113) посвящена его деятельности в столице Австрийской империи. Автор развенчивает общепринятое мнение, что блестящая карьера танцовщика и хореографа могла быть только в Париже. Вена являлась одним из крупнейших музыкальных центров Европы, где был превосходный театр, служить в котором считалось большой карьерной удачей. Филиппо Тальони переехал в Вену после двух лет выступлений в



Стокгольме и занял положение первого танцовщика. Здесь он встретился с замечательными творцами — Жаном Коралли, Жан-Луи Омером и Луи Анри, эта четверка «венских французов», как остроумно определяет их автор статьи, спустя несколько десятилетий «превратила то, что они нашли в Вене, в то, что сегодня называется балетным романтизмом в Парижской опере» (Р. 85). В Вене Филиппо Тальони работал в 1805—1809, 1819—1824 годах и совершил несколько кратких визитов в 1826, 1827 и в 1839 годах. Первый период он успешно выступал как танцовщик — исполнял разнообразные технически сложные *pas de deux*, деми-характерные партии, как, например, Колен в «Тщетной предосторожности»; иногда пробовал свои силы в постановочной деятельности, переноса в Вену знакомые спектакли других хореографов. Второй период (1819—1824) представляется более значительным: продолжая выступать как танцовщик, он осуществил на венской сцене постановку ряда балетов («Натали, швейцарская молочница», «Лодоиска», «Клари» и др.). И хотя в одной из рецензий его ноги называли «усталыми» (Р. 100), Филиппо танцевал и в 45-летнем возрасте на премьере собственного балета-дивертисмента «Прием молодой нимфы ко двору Терпсихоры» (1822), выводя на сцену свою 18-летнюю дочь Марию.

Многочисленные «белые пятна» биографии Филиппо Тальони устраняет статья **Ханны Вальсдорф** «Филиппо Тальони в Германских землях» (Р. 115—151). То, что прежде было лишь беглым перечислением городов — его работа в Касселе (1809—1812), Мюнхене (1817, 1819, 1824, 1825, 1827), Гамбурге (1818), Берлине (1818), Штутгарте (1824, 1825—1826, 1826—1827, 1827—1828), — стало обстоятельным и подробным рассказом о балетах Тальони и его выступлениях. Наверное, один из самых счастливых и плодотворных периодов Филиппо Тальони — его работа в Вестфальском королевстве при дворе Жерома Бонапарта, где государь не жалел средств на искусство, благодаря чему ему удалось собрать в небольшом Касселе многих талантливых музыкантов, певцов и артистов, среди которых, помимо Тальони, были балетмейстер Омер, танцовщик Жан Петипа (отец Мариуса), композиторы Иоганн Фридрих Рейхардт и Феличе Бланжини. Здесь Тальони смог максимально реализовать свои таланты танцовщика и балетмейстера — как исполнитель он получил признание благодаря главным ролям в балетах «Дезертир» и «Фигаро», как хореограф сочинил около десяти балетов, в числе которых «Амур-философ», «Индийский праздник», «Рождение Арлекина», в названиях которых угадываются темы будущих романтических побед. И хотя позже, после разгрома Наполеона и падения королевства Вестфалии, о театральных представлениях при дворе Жерома Бонапарта писали как о торжестве разврата и падении нравов («балерины в самых сладострастных позах... освобождались от чувства благородной скромности» (Р. 125)), автор восстанавливает историческую справедливость: придворный балет короля Жерома современники признавали «превосходным» (Р. 126).

Филиппо Тальони в 1803 году покинул Париж ради положения премьер-Королевского театра Стокгольма. Его не было во Франции почти 30 лет. О «втором пришествии» Филиппо Тальони в столицу, уже в статусе признанного балетмейстера, рассказывает **Бенедикт Жаррас** в статье «Филиппо Тальони: хореограф Королевской Академии музыки (1827–1836)» (Р. 153–175). Исследователь изучает этот период творчества Тальони через призму французских рецензий того времени, которые практически не уделяли внимания профессии балетмейстера, приходя к серьезным выводам о положении хореографа в романтическом балете: «Задача хореографа, кажется, плохо определена в сознании критиков: является ли он простым сочинителем рас или режиссером-постановщиком, несет ли он ответственность за либретто» (Р. 159). Основная проблема изучения сочинений Филиппо Тальони этих лет состоит в том, что критики превозносили мастерство главной исполнительницы Марии Тальони, подчеркивая «абсурдность, ничтожность» (Р. 165) постановок ее отца. Бенедикт Жаррас смогла отделить зерна от плевел — французские рецензенты 1830-х годов не были способны понять хореографический гений Филиппо Тальони, так как оценивали его спектакли через звездную исполнительницу, но не по законам хореографического театра (Р. 174).

Пять «русских» театральных сезонов Филиппо в Санкт-Петербурге (1837–1842) изучены в статье **Ольги Федорченко** «Филиппо Тальони в Санкт-Петербурге» (Р. 177–240). На основании архивных документов, воспоминаний и рецензий периодической печати того времени автор исследует некоторые балеты Тальони, поставленные им в российской столице («Миранда», «Креолка», «Морской разбойник», «Озеро волшебниц», «Дая, или Португальцы в Индии», «Герта» и др.) с точки зрения хореографической драматургии и танцевальных решений, отмечает отдельные удачные попытки Тальони решать драматургические узлы средствами хореографии и делает выводы о бесспорном «прорыве» Филиппо Тальони в романтическом хореографическом театре.

История постановок Тальони на территории современной Италии рассматривается в статье **Орнеллы Ди Тондо** «Балеты Филиппо Тальони в Италии (1841–1846): постановки, драматургия, влияние» (Р. 241–274). Хореографическая «экспансия» семейства Тальони (выступления Марии и переносы спектаклей Филиппо) в Италию пришлось на заключительный творческий этап их деятельности: Мария Тальони завершала сценическую карьеру, а вместе с ней — и Филиппо Тальони. В Италии, где предпочтение публики отдавалось большим драматическим балетам Сальваторе Вигано и Гаэтано Джойи, с развернутыми пантомимными сценами, романтическая поэтика спектаклей Тальони не сразу была воспринята на театральной сцене.

В начале 1840-х годов Филиппо и Мария Тальони были приглашены в миланский театр Ла Скала (1841, 1842, 1843, 1846), куда Филиппо сначала

перенес самые знаменитые свои спектакли, созданные для дочери, — «Сильфиду» и «Гитану», а затем сочинил три новых оригинальных балета: «Сатанелла» (*Satanella*, 21 мая 1842), «Нимфа Исеа» (*Ninfa Isea*, 18 июня 1842) и «Пери» (*La Peri*, 27 февраля 1843). Также в сороковых годах Мария гастролировала в различных итальянских городах: Виченце, Падуе, Болонье, Турине, Триесте, Венеции, Риме, в которых, как правило, выступала с концертными программами, куда включала фрагменты своих самых популярных балетов — «Сильфида», «Гитана», «Дева Дуная», «Тень».

Особое внимание исследователь уделяет рецепции балета «Сильфида» на итальянской сцене. Итальянцы весьма ревниво отнеслись к появлению в Париже в 1832 году этого балета: «Сильфида» в постановке Луи Анри шла на сцене миланской Ла Скала с 1828 года, возникли многочисленные упреки к Филиппо Тальони в плагиате. Орнелла Ди Тондо обнаруживает и сопоставляет различные варианты либретто «Сильфиды», исследует разнообразную прессу и приходит к выводу: «Начиная с 1837 и вплоть до 1861 года, существовало по меньшей мере двадцать семь различных исполнений... представленных в двадцати одном разных театрах в семнадцати больших и малых городах полуострова, авторами которых были четырнадцать разных хореографов, включая, как уже говорилось, самого Тальони в 1841-м. Обнаружено восемнадцать либретто, при этом известно, что по крайней мере для шести из этих спектаклей была специально написана и/или аранжирована музыка» (Р. 251). К курьезам в сценической истории «Сильфиды» в Италии можно отнести запрет на изображение шабаша ведьм, открывающего второй акт (1846) в Риме («каббалистические сцены и колдовские действия были запрещены в Риме» (Р. 261)), и перенесение места действия балета из Шотландии в Китай («Сильфида в Китае», Палермо, 1850-е годы).

Исследование **Йоанны Сибильской** «Художественное влияние Филиппо Тальони на варшавский балет в эпоху романтизма» (Р. 275—306) раскрывает малоизвестные страницы работы хореографа в театре Вельки (Варшава). Филиппо и Мария выступали в Варшаве во время «русских» ангажементов 1837—1842 годов: по окончании выступлений в Петербурге, возвращаясь в Европу, семейство Тальони давало несколько спектаклей в театре Вельки. Кроме того, во время одного из посещений балетной школы при театре Филиппо обратил внимание на 13-летнюю ученицу Каролину Вендт, которая в 1839 году станцевала главную партию в «Сильфиде», став первой польской исполнительницей этой легендарной роли. Автор изучает выступления Марии Тальони в Варшаве, постановки балетов Филиппо Тальони (14 названий), которые значительно обогатили репертуар театра, — «Сильфида», «Амазилла, или Дитя и обезьяна», «Гитана», «Морской разбойник», «Герта, повелительница эльфрид» и др., а также период руководства Филиппо Тальони балетной школой в 1842—1853 годах. Интересным представляется свидетельство, что в 1847 году Филиппо Тальони перенес на варшавскую сцену

знаменитый *Pas de Quatre*, который в 1845 году в Лондоне в постановке Жюль-Перро станцевали четыре великие романтические балерины — Мария Тальони, Фанни Черрито, Карлотта Гризи и Люсиль Гран. В Варшаве этот балет исполнили Констанция Турчанинова, Теодозия Гвоздеца, Анни Пиехович и Полина Штраус. *Pas de Quatre* пользовался успехом и на протяжении двух сезонов был исполнен 8 раз (Р. 299). Автор приходит к выводу: «длительное пребывание [Филиппо Тальони] в Варшаве определило лицо варшавского балета эпохи романтизма» (Р. 305).

Монографию завершает развернутая статья **Матильды Анн Буткас Эрц** «Музыка в балетах Филиппо Тальони» (Р. 307—365) — первое серьезное исследование, посвященное композиторам эпохи Тальони. Автор рассматривает творчество Йозефа Майзедера, автора дивертисмента «Прием молодой нимфы ко двору Терпсихоры», в котором в 1822-м дебютировала 18-летняя Мария Тальони; Петера Йозефа Линдпайнтера, композитора балета «Данина, или Бразильская обезьяна»; анализирует музыку танцев в операх Д. Обера «Бог и баядерка» и Дж. Мейербера «Роберт-дьявол»; дает краткую характеристику музыки Шнейцхоффера «Сильфида» и подробно изучает знаменитый танец качуча в балете Шмидта—Обера «Гитана». Автор справедливо замечает: «Хотя большая часть этой музыки не попала в репертуар балетных трупп, ее историческая ценность для исследователей танца и историков культуры весьма велика» (Р. 342).

Значительный объем тома представляют «Приложения», подготовленные **Бруно Лигоре**: расшифровка *Pas seul*, которое исполнял Филиппо Тальони в балете «Елена и Парис» в 1807 году; публикация дневников Филиппо Тальони, где содержатся записи о спектаклях, в которых он принимал участие или ставил с 1817 по 1838 год; публикационный материал «Филиппо Тальони в записях Леопольда Адиса»; список постановок Филиппо Тальони. Книга богато иллюстрирована редкими изобразительными материалами.

Главное достоинство книги «Филиппо Тальони. Отец романтического балета» не только в том, что в ней подробнейшим образом реконструируется биография и творческий путь танцовщика, балетмейстера и педагога; не только в том, что в ней освещается деятельность композиторов, танцовщиков, поэтов, которые творили рядом с Тальони, демонстрируя богатство духовного мира той эпохи; но и в том, что она намечает дальнейшие пути исследований истории романтического балета. Через два года, в 2027 году, исполнится 250 лет со дня рождения Филиппо Тальони, и, несомненно, его творчество еще долго будет находиться в фокусе современных исследователей хореографии.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Блок Л. Д. Филипп Тальони и его школа // Классики хореографии / Отв. ред. Е. И. Чесноков; прим. А. Г. Мовшенсона. Л.; М.: Искусство, 1937. С. 183—191.
2. Giovanni Coralli: l'autore di *Giselle* / A cura di José Sasportes e Patrizia Veroli. Roma: Aracne editrice, 2018. 260 p. (Danza da leggere-2).

3. *Il Virtuoso Grottesco*: Gennaro Magri napoletano. Roma: Aracne Editrice, 2020. 319 p. (Danza da leggere-3).
4. *La Sylphide*: Paris 1832 and beyond / Ed. by Marian Smith. London, 2012. 381 p.
5. *Ritorno a Vigano* / A cure di José Sasportes, Patrizia Veroli. Roma: Aracne editrice, 2017. 384 p. (Danza da leggere-1).

- ✓ *Ключевые слова*: романтический балет, Филиппо Тальони, Мария Тальони, Жозе Саспортес, Бруно Лигоре, Матильда Анн Буткас Эртц, Ханна Вальсдорф, Орнелла Ди Тондо, Бенедикт Жаррас, Гунхильд Оберцаухер-Шюллер, Йоанна Сибильска, Мэдисон Ю. Соуэлл, архивные документы.
- ✓ *Keywords*: romantic ballet, Filippo Taglioni, Maria Taglioni, José Sasportes, Bruno Ligure, Matilda Ann Butkas Ertz, Hanna Walsdorf, Ornella Di Tondo, Bénédicte Jarrasse, Gunhild Oberzaucher-Schüller, Joanna Sibilska, Madison U. Sowell, archival documents.

**Для цитирования:** Федорченко О. А. Рецензия на: Filippo Taglioni. *Padre del Ballo Romantico* / A cura di José Sasportes e Bruno Ligure. Roma: Aracne editrice, 2023. 546 p. (Danza da leggere-4) [Филиппо Тальони. Отец романтического балета / Под ред. Жозе Саспорте-са и Бруно Лигоре] // Временник Зубовского института. 2025. Вып. 3 (50). С. 201–209.

# Рецензия на:

УДК  
78.075 + 780.6

**Lomtev D. Julius Heinrich Zimmermann:  
Erfolgsgeschichte eines Musikmagnaten.  
Beeskow: ortus musikverlag, 2023. 121 S.  
[Ломтев Д. Юлиус Генрих Циммерман:  
История успеха музыкального магната]**

**ПЕТРИ ЭЛЬВИРА КОРНЕЕВНА**

*Доктор искусствоведения, доцент кафедры истории музыки,  
Нижегородская государственная консерватория  
имени М. И. Глинки (Нижний Новгород, Россия)*

**PETRI ELVIRA K.**

*Doctor in History of Arts, Associate Professor of the Department  
of Music History, Nizhny Novgorod State Conservatory  
Named After M. I. Glinka (Nizhny Novgorod, Russia)*

*E-mail: e-petri@mail.ru*



Деятельность автора рецензируемой книги, кандидата искусствоведения Дениса Германовича Ломтева, определяется как русским, так и немецким культурным ландшафтом. Выпускник Московской консерватории, он занимался научной и педагогической работой в Институте немецкой музыкальной культуры в Восточной Европе (Бонн), Институте исторических исследований стран Восточной и Центральной Европы имени Гердера (Марбург), Немецком музее (Мюнхен), Венском и Бернском университетах. За заслуги в сохранении и поддержке культурного наследия немцев из России в 2012 году исследователь был удостоен государственной премии земли Баден-Вюртемберг. Д. Г. Ломтеву принадлежат одиннадцать монографий (три на русском, восемь на немецком)<sup>1</sup> и

<sup>1</sup> Среди них следует особо отметить опубликованное в 2012 году исследование «Немцы в музыкальной инфраструктуре России», посвященное, среди прочего, вкладу немецких специалистов в становление отечественного музыкально-издательского дела и производства музыкальных инструментов. См.: Lomtev D. Deutsche in der musikalischen Infrastruktur Russlands. Lage (Westf.): BMV Robert Burau, 2012. 264 S.



научные редакции многочисленных нотных изданий произведений немецких композиторов. О самой свежей его книжной публикации, вышедшей в конце 2023 года, и пойдет речь.

Магнат, от латинского «*magnatus*» («большой человек») — весьма удачное определение Юлиуса Генриха Циммермана, найденное автором книги. Подобный статус можно было получить, занимая высокое социальное положение по происхождению или богатству. В России начала XX века, пишет Д. Г. Ломтев, рабочие распевали сатирические куплеты: «Юлий Генрих Циммерман положил миллион в карман». Да, Циммерман был сказочно богат, но происхождением своим до «классического» статуса магната недотягивал. Происходил он из семьи владельца кожевенной мастерской в немецком городке Штернберге<sup>1</sup>.

Юноша уже было пошел по пути отца, но, сменив несколько профессий, в возрасте двадцати одного года поступил на работу в берлинский банк *Mendelssohn & Co*, крупнейший на то время в Пруссии. В 1875 году он был послан в Санкт-Петербург в качестве ревизора, и именно с этого момента начинается карьера будущего магната. Благодаря своей неординарности, Циммерман сумел добиться многого в жизни.

Автор книги анализирует все направления его деловых инициатив в двух крупных главах, разделенных на параграфы. В первой главе рассматривается издательская деятельность Циммермана, во второй — его предприятия по изготовлению в России самых разных музыкальных инструментов.

Но начиналось всё с открытия собственного музыкального магазина (1875). Ломтев пишет, что Циммерману пришлось столкнуться с жесткой конкуренцией: в деле нотной торговли немецкие предприниматели были в России монополистами. Первое крупное музыкальное издательство в России, фактически монополия, принадлежало И. Герстенбергу (1791). Можно назвать также имена Миллера, Дитмара, Брейткопфа, Вейбрехта, Лиснера, Рихтера, Бернарда. В XIX веке изданием музыкальных сочинений занимался Юргенсон (35 тысяч наименований нот!). Процветали семейные предприятия Александра и Карла Гутхейлей, Вильгельма и Иоганна Бесселей, работало много небольших издательств, которые, правда, последовательно скупал Юргенсон.

Циммерман, отмечает автор, быстро понял, что успешно развивать свое дело возможно, объединив торговлю, издание нот и изготовление музыкальных инструментов (здесь он начинал с небольших ремонтных мастерских, а затем преобразовал их в фабрики).

Как издатель он выигрывал, создавая «эффективные производственные цепочки», важными звеньями которых стали типографии представителей не-

<sup>1</sup> В немногочисленных статьях российских музыковедов отца Циммермана иногда ошибочно называют владельцем фабрики по производству фортепиано.



мецкой диаспоры — Карла Шмидта, Оскара Мея, Филиппа Эйлера и Фридриха Гроссе. Автор книги приводит расчеты стоимости печатных работ, позволявших не просто экономить, а получать существенную прибыль. Несмотря на сотрудничество с типографиями в России, издание академической музыки, особенно выпуск партитур со сложной музыкальной графикой, Циммерман поручал лейпцигским компаниям. К примеру, при издании сочинений Балакирева, Кюи, Глазунова и Рейнеке за гравировку и печать отвечали Breitkopf & Härtel, одно из крупнейших в мире музыкальных издательств, и нотопечатня Карла Готлиба Рёдера. Свою репутацию Циммерман повышал, как и некоторые другие крупные издатели, приобретая исключительное право на издание сочинений какого-либо выдающегося композитора-современника. В данном случае — главы «Могучей кучки» Балакирева.

Имидж издательству придавал солидный и разнообразный репертуар. В России выпускалось много переложений опер для фортепиано, к этой практике прибегал и Циммерман, даже если не всегда подобные издания приносили ему коммерческий успех. Так было с оперой А. Н. Шефера «Цыганы», хотя ее издания появились не только в Санкт-Петербурге и Москве, но и в таких культурных центрах, как Лейпциг и Лондон. (Она написана позже оперы Рахманинова на тот же пушкинский сюжет и вряд ли могла с ней соперничать.) Опера «Каморра» итальянца Э. Эспозито, служившего дирижером в частной опере С. И. Мамонтова, как и опера «Миранда» Н. И. Казанли, талантливого русского композитора, также не оправдала коммерческих ожиданий Циммермана. Для историков русской культуры в наше время представляют интерес ноты этих изданий, а также информация о восприятии публикой подобных сочинений. Изучение музыкальной культуры страны «по шедеврам» кажется справедливым, но для специалистов искажает реально существовавший «музыкальный ландшафт».

Помимо перечисленного, Циммерман был издателем и таких крупных композиторов, как С. М. Ляпунов и Н. К. Метнер, — истории издания их сочинений посвящены специальные параграфы книги.

Ломтев подчеркивает инициативность Циммермана в поисках деловых контактов, а также его умение выстраивать дружеские отношения с совершенно разными представителями музыкального мира. Приведем фрагмент из письма Александра Тихоновича Гречанинова, процитированного в книге: «Вскоре по приезде в Берлин я решил показать „Сестру Беатрису“ своим друзьям и знакомым. Собралось довольно много народу, и, между прочим, пришел послушать оперу Ю. Г. Циммерман, музыкальный издатель. Музыка моя произвела на слушателей сильное впечатление: и музыканты, и не музыканты, все, казалось, искренне высказывали мне похвалы и сулили опере большой успех. На другое утро совершенно неожиданно приехал ко мне Циммерман с предложением ее издать. Я охотно принял его предложение, т. к. как раз перед этим я разошелся с Гутхейлем. <...> Циммерман то-

гда явился для меня как раз вовремя. Я отдал ему „Сестру Беатрису“, а также „Шотландские песни“» (S. 24).

Несомненный интерес представляют фрагменты писем известных музыкантов. Они характеризуют не только самого Циммермана, но и его адресантов (не кажется ли М. А. Балакирев излишне капризным?). Переписка убедительно показывает умение Циммермана находить общий язык и с коллегами-музыкантами, и с требовательным Морским министерством, и с крестьянином Василием Ключевым из села Пришиб Астраханской губернии.

Россия во второй половине XIX века переживала подъем музыкальной культуры, спрос на нотные издания был велик. Но если в столицах он удовлетворялся полностью или почти полностью, то в провинции дело обстояло иначе. Специализированных магазинов в маленьких городках не было, ноты сюда нередко завозились торговцами самого разного профиля и выставлялись в витринах вместе с другим товаром.

Эстетические потребности провинции отличались от столичных. Автор книги отмечает, что в этой среде особенно любили так называемые «русские романсы и цыганские песни». Оба жанра, действительно, были производны от городской лирической песни с клишированными текстами о тоске<sup>1</sup>, любви и страсти. Певцы, которые специализировались в этих жанрах, пользовались в то время «культовым статусом» (S. 15). Циммерман публиковал романсы из репертуара А. Вяльцевой, Н. Тамары, В. Паниной, сочиненные Н. Зубовым (46 названий!), М. Штейнбергом, Я. Пригожим, А. Таскиным и пр. Ломтев приводит краткие сведения о них, замечая, что и среди этого круга было немало талантливых музыкантов.

Значительную прибыль принесло издание оперетты английского композитора Сиднея Джонса «Гейша». Она ставилась в России в самых разных театрах, а ноты выпускались еще и Гутхейлем. У Циммермана транскрипция для фортепиано сопровождалась русским текстом.

Хороший доход приносило Циммерману издание учебной литературы — самоучителей игры на разных инструментах. Назовем только некоторые:

- «Самоучитель. Полная и усовершенствованная практическая школа для ручной гармоники по нотно-цифровой системе, по которой каждому доступно без помощи учителя в 10 уроков выучиться правильно играть» (1880), автор — И. А. Соколов;
- «Практическая весьма понятная школа для скрипки, удобная также для самоучения» (1885), автор — А. Ф. Баганц;
- «Новая практическая весьма понятная школа для мандолины, удобна также для самоучения» (1886), автор — Э. Кёлер;

<sup>1</sup> Д. Г. Ломтев использует для определения характера этих песен слово «Sehnsucht», вполне точное, но сложно переводимое на русский язык, — «тоска, томление, стремление, страстное желание».

- «Полная школа-самоучитель для балалайки» (1894), автор — И. Деккер-Шенк;
- «Школа-самоучитель для альтгорна» (1892), автор — Р. Китцер;
- «Школа для самоучения на барабане» (1891), автор — Р. Китцер;
- «Школа для обучения строевых барабанщиков в войсках по нотной системе с полным разъяснением всех боев и маршей, удобна также для самообучения» (1903), автор — А. Васильев.

Ломтев пишет, что так называемые Zimmermann-Schulen являлись своеобразной визитной карточкой фирмы и не потеряли значения до наших дней. Их структура была примерно одинакова: текст был многоязычным (на русском, немецком, английском, французском), а технические упражнения перемежались с образцами из популярной художественной литературы. Многоязычный формат изданий Циммермана, как отмечается, сделал их частью процессов культурного обмена в музыкальном образовании в России и немецкоязычном мире.

Многие школы состояли из нескольких частей (купить можно было и одну часть, и пособие целиком, здесь срабатывала определенная ценовая политика, несколько частей — дешевле). Самоучители и другая дидактическая литература предлагались покупателям одновременно с приобретением инструментов, что тоже являлось удачным коммерческим ходом.

К этому «интеллектуальному наследию» Циммермана его преемники обращались и после потрясений двух мировых войн: «До недавнего времени издательская программа включала в себя модернизированные версии вышеупомянутых произведений Кёлера, Багантца, Прилля, Крейцера, Васильева, Затценхофера, Нимана, Шоллара и Цабеля. Таким образом, разработанная Циммерманом музыкально-дидактической литературы продемонстрировала удивительную жизнеспособность» (S. 41).

В созданной им «эффективной производственной цепочке» выпуск инструментов был звеном, обеспечивающим, видимо, наибольшую устойчивость его деятельности. В 1883 году предприниматель открыл мастерскую по ремонту музыкальных инструментов, в ней первоначально работало всего восемь человек. Маленькое предприятие быстро расширилось, Циммерман приобретал для него всё новые площади. Через три года главный офис концерна переехал в Лейпциг, что позволило устанавливать деловые контакты с ведущими изготовителями и торговцами музыкальных инструментов по всей Европе и даже в Америке. На рубеже столетий в каталоге своей продукции Циммерман писал: «Производимые в моей Санкт-Петербургской мастерской музыкальные инструменты, для технического совершенствования которых я разработал специальные станки и приспособления, отличаются превосходным качеством. Инструменты моей фабрики пользуются рекомендацией наших первоклассных артистов и требуются также за границу» (S. 9).

Далее в каталоге перечислены полученные фирмой награды на различных промышленных выставках в Чикаго, Атланте, Санкт-Петербурге, Нижнем Новгороде, Париже. А в 1901 году Циммерману было присвоено российское звание Поставщика Двора Его Императорского Величества, что повышало авторитет фирмы и давало производителю некоторое преимущество перед конкурентами. В подтверждение этой мысли Д. Г. Ломтев приводит историю появления музыкальных инструментов Циммермана... в Африке.

Инструменты поставлялись в самые разные уголки Российской империи, в том числе весьма отдаленные от столиц, при этом бизнес-стратегия Циммермана учитывала не только географию, но и материальное положение заказчиков. Это были консерватории, оркестры, школы, но также и частные лица — от профессиональных артистов и образованных аристократов до скромных любителей музыки. Продукцию фирмы можно обнаружить и в наше время в российских музеях. Например, доступные для покупателей с небольшим достатком модели скрипок (одну из таких в 1894 году лично у Циммермана заказал крестьянин Василий Ключев из села Пришиб Астраханской губернии, о чем имеется весьма трогательный фрагмент в книге) имеются в Историко-художественном музее поселка Варнавино Нижегородской области, в волгоградском музее «Старая Сарепта» и в Волгодонском эколого-историческом музее.

В книге приведены и отзывы профессионалов о продукции Циммермана. Вот один из них, написанный чешским гобоистом Францем Коукалем (1872—1927), солистом Мариинского театра, преподавателем Санкт-Петербургской консерватории и капельмейстером Первой артиллерийской бригады лейб-гвардии: «К моей величайшей радости, я могу сообщить вам, что инструмент является поистине шедевром. Прекрасный, мягкий и наполненный тон, возможность достичь тишайшего пианиссимо во всех регистрах, кристально чистый строй, легчайший отклик и, наконец, элегантная отделка» (S. 72).

Представляет интерес подробно изложенная история сотрудничества Циммермана с «Великорусским оркестром» В. В. Андреева (1861—1918). Несмотря на несколько критическое отношение последнего к немецкому производителю, в котором он иной раз видел конкурента в области популяризации русского народного инструментария, именно благодаря циммермановским мастерам в оркестр была введена брёлка, разнообразившая его звучание.

Не обошел вниманием Циммерман и всеобщее увлечение механическими самоиграющими инструментами. Начало этому положила покупка им в 1900 году лейпцигской фабрики немецко-американских музыкальных шкапулок *Adler*, а уже через месяц его фирма создала новую линейку подобных инструментов под торговой маркой «Фортуна». Репертуар этого аппарата, быстро завоевавшего популярность среди россиян, строился на широко известных произведениях: оперных отрывках, салонных пьесах и народных песнях. В книге увлекательно описаны и дошедшие до наших дней «Фортуны» в ряде российских музейных коллекций.

Подытоживая, отметим, что исследование Д. Г. Ломтева приурочено к 100-летию со дня смерти музыкального магната. Оно действительно содержит актуальную на сегодня оценку вклада Юлиуса Генриха Циммермана в общеевропейскую, но особенно в русскую и немецкую музыкальную культуру и «призвано способствовать политически беспристрастному изучению его достижений в издательском деле и производстве музыкальных инструментов» (S. 110).

Содержание монографии шире заявленного названия. Представленный в ней анализ ассортимента интересен не только в фактологическом аспекте, но и в отношении развернутого исторического контекста. Серебряный век неплохо изучен в музыковедческой литературе, но внимание исследователей направлено больше на гениев той эпохи и на их сочинения. Здесь же, параллельно освещению деятельности Циммермана, порой в неожиданном (и от этого еще более ценном!) ракурсе представлена целая плеяда исполнителей и композиторов — известных и «второго ряда», а иногда и «третьего». Также выводятся из небытия и имена мастеров, стараниями которых были произведены музыкальные инструменты, часть из которых существует до сих пор и даже находится в рабочем состоянии. Другими словами, перед читателем предстает широкая панорама музыкального быта непростого периода русской истории, выполненная с определенной точки зрения, которая, безусловно, будет интересна российским музыковедам и культурологам.

## ЛИТЕРАТУРА

1. *Lomtev D.* Deutsche in der musikalischen Infrastruktur Russlands. Lage (Westf.): BMV Robert Bureau, 2012. 264 S.
2. *Lomtev D.* Julius Heinrich Zimmermann: Erfolgsgeschichte eines Musikmagnaten. Beeskow: ortus musikverlag, 2023. 121 S.

- ✓ *Ключевые слова:* Ю. Г. Циммерман, политика издательства, музыкальные инструменты, международные связи.
- ✓ *Keywords:* Julius Heinrich Zimmerman, publishing policy, musical instruments, international relations.

**Для цитирования:** *Петри Э. К.* Рецензия на: *Lomtev D.* Julius Heinrich Zimmermann: Erfolgsgeschichte eines Musikmagnaten. Beeskow: ortus musikverlag, 2023. 121 S. [*Ломтев Д.* Юлиус Генрих Циммерман: История успеха музыкального магната] // Временник Zubovskogo института. 2025. Вып. 3 (50). С. 210—216.

# 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. Козловско-го // 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. 3 (50). 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](mailto:vremennik.riii@artcenter.ru)

[www.artcenter.ru](http://www.artcenter.ru)

Подписано к печати 29.09.2025 г.

Бумага офсетная. Гарнитура «Петербург».

Формат 70×100/16. Усл. печ. л. 17,88. Тираж 500 экз.

Дата выхода в свет: 30.10.2025 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](mailto:zkaz@amirit.ru)

Сайт: [amirit.ru](http://amirit.ru)