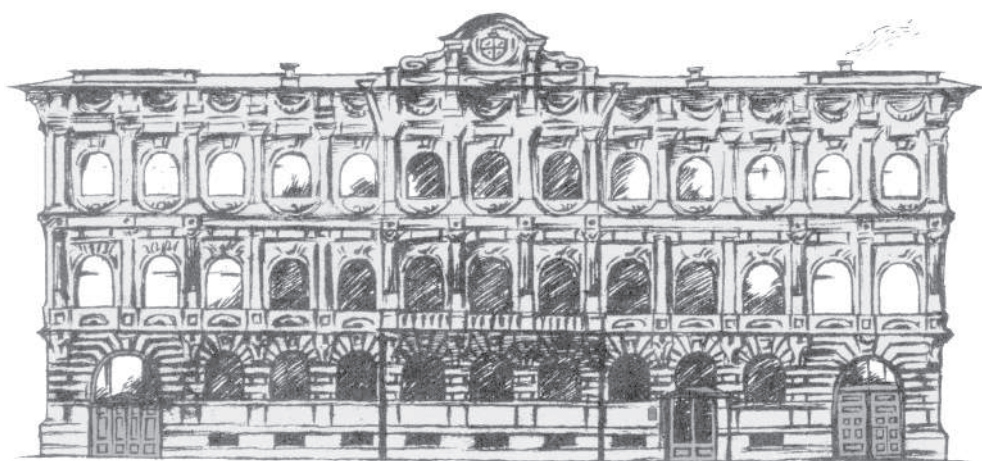


Министерство культуры Российской Федерации
Российский институт истории искусств

ВРЕМЕННИК ЗУБОВСКОГО ИНСТИТУТА

№ 1 (52) / 2026



*Санкт-Петербург
2026*

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.

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-Петербургская Академия художеств имени Ильи Репина
- Н. С. Гуляницкая* — доктор искусствоведения, профессор,
Российская академия музыки имени Гнесиных
- З. М. Гусейнова* — доктор искусствоведения, профессор,
Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова
- А. В. Денисов* — доктор искусствоведения, профессор, Санкт-Петербургская
государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова
- Н. Г. Денисов* — доктор искусствоведения,
Российский фонд фундаментальных исследований
- А. Б. Джумаев* — кандидат искусствоведения, член Союза композиторов Узбекистана,
председатель исследовательской группы «Макам» Международного совета
по традиционной музыке при ЮНЕСКО (Узбекистан)
- И. И. Евлампиев* — доктор философских наук, профессор,
Санкт-Петербургский государственный университет
- К. В. Зенкин* — доктор искусствоведения, профессор, проректор по научной работе
Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского
- С. В. Кекова* — доктор филологических наук,
Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова
- П. Ю. Климов* — кандидат искусствоведения, заведующий отделом живописи второй
половины XIX — начала XXI века, Государственный Русский музей
- А. С. Клюев* — доктор философских наук, профессор, Российский государственный
педагогический университет имени А. И. Герцена
- А. В. Крылова* — доктор культурологии, профессор, проректор по научной работе
Ростовской государственной консерватории имени С. В. Рахманинова
- Д. Г. Ломтев* — кандидат искусствоведения, приглашенный ответственный редактор
музыкального издательства «Лаурентиус» (Франкфурт-на-Майне, Германия)
- И. В. Мацевский* — доктор искусствоведения, профессор,
заведующий сектором инструментоведения, Российский институт истории искусств

Редакционный совет:

- Т. И. Науменко* — доктор искусствоведения, профессор,
заведующая кафедрой теории музыки, проректор по научной работе,
Российская академия музыки имени Гнесиных
- И. В. Палагуца* — доктор исторических наук, доцент, заведующий кафедрой
искусствоведения, Санкт-Петербургская государственная
художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица
- В. Ф. Познин* — доктор искусствоведения, профессор, заведующий сектором кино и
телевидения, Российский институт истории искусств
- Н. С. Серегина* — доктор искусствоведения, Российский институт истории искусств
- Е. А. Скоробогачева* — доктор искусствоведения, профессор,
и. о. проректора по научной работе, директор научно-исследовательского музея
Российской академии живописи, ваяния и зодчества имени Ильи Глазунова
- Г. В. Скотникова* — доктор культурологии, профессор,
Санкт-Петербургский государственный институт культуры
- Н. И. Тетерина* — кандидат искусствоведения,
Государственный институт искусствознания
- Н. А. Хренов* — доктор философских наук, профессор, Государственный институт
искусствознания
- Т. В. Цареградская* — доктор искусствоведения, профессор, начальник отдела
международных связей и творческих проектов,
Российская академия музыки имени Гнесиных
- Е. П. Яковлева* — доктор искусствоведения, профессор,
Российский институт истории искусств

Содержание

Исследования

Музыка

- А. А. Немцова. Оспаривая Брамса: две песни Вольфа на стихи Мёрике..... 9
- А. Б. Никаноров. Колокола как объект научно-исторического изучения русских археологов второй половины XIX века (К истории отечественной кампанологии). Часть 1.....25
- Д. Г. Ломтев. Коммерческие стратегии музыкального издательства «А. Гутхейль» в зеркале его деловой документации35
- Ю. П. Медведева. Опера С. Н. Василенко «Сын Солнца» на перекрестке традиций51

Музыкальный театр

- Л. Е. Краснова. Балет как отражение художественного дискурса эпохи (на примере творчества Н. Н. Боярчикова)69

Изобразительное искусство

- П. Ю. Климов. Возвращение «Святого Зосимы Соловецкого» (к вопросу о создании и бытовании вновь обнаруженного произведения М. В. Нестерова)79
- О. И. Карпуша. Высокое в массовом: репродуцирование и стилизация в оформлении британских альбомов рок-музыки 1960–1980-х годов88

Фольклор

- Е. В. Битерякова, К. С. Васин. Комплекс материалов Е. В. Гиппиуса и Э. В. Эвальд в фондах Владимиро-Суздальского музея-заповедника: история формирования, вопросы атрибуции и перспективы изучения..... 103

Art Historians in Eurasia

- S. Ganguly. Aesthetic Education in Visva-Bharati: Art As Part of Everyday Practices (Эстетическое образование в Вишва-Бхарати: искусство как часть повседневной практики) 137
- K. Ibrahimzade, M. E. Canöz. Art History Education in Türkiye from the Ottoman Empire to the Present (Изучение истории искусства в Турции от Османской империи до наших дней)..... 150
- A. Jadaibayev. Art Theory in Kazakhstan. The History and Evolution (Теория искусства в Казахстане. История и эволюция) 162
- D. Vorobyeva. Educational Strategies of Moscow Universities in the Field of Art History Education (Образовательные стратегии московских вузов в сфере искусствоведческого образования)..... 170
- V. Demenova. Local Traditions in the Global Context: The Ural Art History School and Its Research (Локальные традиции в глобальном контексте: исследования Уральской школы искусствоведения) 180

Документы и материалы

- Ю. Е. Галанина. Литературные шутки и пародии актерской молодежи Школы русской драмы при бывшем Александринском театре (1920–1924 годы)..... 193
- А. В. Наумов. Десять дней одного года. 1958-й в дневнике Д. В. Житомирского 228

- Информация для авторов..... 246

Contents

Research

Music

A. *Nemtsova*. Challenging Brahms: Two Songs by Wolf on Mörike's Poems..... 9

A. *Nikanorov*. Bells As an Object of Scientific and Historical Study of Russian Archaeologists of the Second Half of the 19th Century: History of Russian Campanology. Part 125

D. *Lomtev*. The Commercial Strategies of A. *Gutheil* Music Publishing House in Light of Its Business Documentation35

Y. *Medvedeva*. The Opera *The Son of the Sun* by Sergei Vasilenko at the Intersection of Traditions51

Musical Theatre

L. *Krasnova*. Ballet As a Reflection of the Artistic Discourse of the Era. Creativity of Nikolai Boyarchikov69

Fine Art

P. *Klimov*. The Return of *Saint Zosima of Solovki*. Creation and Reception of a Newly Discovered Work by Mikhail Nesterov79

O. *Karpusha*. Works of High Art in Mass Production. Reproduction and Stylization in British Rock Album Cover Art of the 1960s–1980s.....88

Folklore

E. *Biteriakova*, K. *Vasin*. The Collection of Materials by Eugene Hippius and Zinaida Ewald in the Vladimir and Suzdal Museum-Reserve: History of Formation, Attribution, and Prospects for Research 103

Art Historians in Eurasia

S. *Ganguly*. Aesthetic Education in Visva-Bharati: Art As Part of Everyday Practices 137

K. *Ibrahimzade*, M. E. *Canöz*. Art History Education in Türkiye from the Ottoman Empire to the Present..... 150

A. *Jadaibayev*. Art Theory in Kazakhstan. The History and Evolution 162

D. *Vorobyeva*. Educational Strategies of Moscow Universities in the Field of Art History Education 170

V. *Deménova*. Local Traditions in the Global Context: The Ural Art History School and Its Research 180

Documents and Materials

Y. *Galanina*. Literary Jokes and Parodies by the Young Actors of the Russian Drama School at the Former Alexandrinsky Theatre (1920–1924)..... 193

A. *Naumov*. Ten Days of a Year. 1958 in the Diary of Daniel Zhitomirsky 228

№ 1 / 2026

ИССЛЕДОВАНИЯ

Оспаривая Брамса: две песни Вольфа на стихи Мёрике

НЕМЦОВА АНАСТАСИЯ АЛЕКСЕЕВНА

*Аспирантка, Московская государственная консерватория
имени П. И. Чайковского (Москва, Россия)*

E-mail: nemtsova_anastasiya@mail.ru

Аннотация

В статье рассматриваются подходы Вольфа и Брамса к жанру Lied на материале их музыкальных интерпретаций поэзии Мёрике — стихотворений «Agnes» и «An eine Äolsharfe». Критика Вольфом «утомительных» опусов старшего коллеги надолго определила методологию многих музыковедческих трудов. Согласно ей, совершенство песни измеряется реалистичностью стиля декламации, сохранением формы поэтического источника и натурализмом звукописи. Но если по отношению к творчеству Вольфа, известного апологета синтеза искусств, этот аналитический подход релевантен, то для изучения песен Брамса — едва ли. В этой связи целью исследования будет охарактеризовать творческие задачи, которые ставили перед собой Брамс и Вольф, обращаясь к стихотворениям Мёрике.

Ключевые слова

Романтическая песня, слово и музыка, декламация, критика и практика, Хуго Вольф, Иоганнес Брамс, Эдуард Мёрике.

Для цитирования

Немцова А. А. Оспаривая Брамса: две песни Вольфа на стихи Мёрике // Временник Зубовского института. 2026. Вып. 1 (52). С. 9–24.

Challenging Brahms: Two Songs by Wolf on Mörike's Poems

NEMTSOVA ANASTASIA A.

*Postgraduate Student, of the P. I. Tchaikovsky Moscow State
Conservatory (Moscow, Russia)*

E-mail: nemtsova_anastasiya@mail.ru

Abstract

The article examines the approaches of Wolf and Brahms to the Lied genre through their musical interpretations of Mörike's poems *Agnes* and *An eine Äolsharfe*. Wolf's criticism of his senior colleague's *tedious* works long defined the methodology for many musicological studies. According to this view, a song's perfection is measured by the realism of its declamatory style, the preservation of the poetic source's form, and the naturalism of its tone-painting. However, while this analytical approach is relevant for Wolf, a known proponent of the synthesis of the arts, it is hardly applicable

to the study of Brahms's songs. Therefore, the aim of this research is to characterize the creative objectives pursued by Brahms and Wolf in their settings of Mörike's poetry.

Keywords

romantic song, word and music, declamation, criticism and practice, Hugo Wolf, Johannes Brahms, Eduard Mörike.

Австрийский композитор Гуго Вольф изначально обрел широкую известность в Вене в качестве критика, представляющего интересы сторонников «музыки будущего» в журнале «Wiener Salonblatt»¹ (ил. 1)².

Излюбленной мишенью для вольфовских острот, как известно, был Иоганнес Брамс. Хотя судилищу подвергались различные произведения старшего коллеги вне зависимости от их жанровой принадлежности, особое негодование, как у автора песен, вызывали у Вольфа именно вокальные опусы; они критиковались за отсутствие экспрессии³ и характеризовались как утомительные и полные безнадежности⁴.

Более предметные замечания находим в личной переписке Вольфа. В послании к своей возлюбленной Мелани Кёхерт от 20 августа 1890 года он «нападает на брамсовскую музыку к „Salome“ (op. 69 № 8), критикуя ее ритм и декламацию»⁵. Пожалуй, именно декламация впоследствии станет главным поводом для упреков Брамса недоброжелателями. Более того, как пишет Хизер Платт, «даже такие убежденные сторонники, как Элизабет фон Херцогенберг, Герман Кретчмар, Генрих Шенкер, ставили под сомнение правильность ударения в слогах», которые композитор выделяет в своих песнях⁶. Однако в саркастичных высказываниях Вольфа читается не только недовольство брамсовской просодией. Столь эмоциональный отклик на музыку коллеги по цеху, практически лишенный какой-либо рациональной экспертизы, указывает скорее на весомые эстетические расхождения. Но как понять, чем именно различались взгляды обоих композиторов на жанр роман-

¹ «Wiener Salonblatt» («Венский салонный листок») — венская газета, издававшаяся раз в две недели в период с 1870 по 1938 год. Редактором был Мориц Энгель.

² Österreichische Nationalbibliothek. URL: <https://alex.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=wsb&datum=18840323&seite=1&zoom=33> (дата обращения: 29.04.2025).

³ «Der Kranz», op. 84 № 2 («Венок»), «Vergebliches Ständchen», op. 84 № 4 («Напрасная серенада»), «Feldeinsamkeit», op. 86 № 2 («Одиночество в полях»).

⁴ Platt H. Jenner versus Wolf: The Critical Reception of Brahms's Songs // The Journal of Musicology. 1995. Vol. 13. № 3. P. 379–380.

⁵ Wolf H. Letters to Melanie Köchert / Ed. F. Grasberger, trans. L. McClelland Urban. New York: Schirmer Books, 1991. P. 10–12.

Все переводы в данной публикации принадлежат ее автору, за исключением специально оговоренных случаев.

⁶ Platt H. Hugo Wolf and the Reception of Brahms's Lieder // Brahms Studies. Vol. 2 / Ed. by D. Brodbeck. Lincoln: University of Nebraska Press, 1998. P. 95.



Ил. 1. Титул «Венского салонного листка». Выпуск от 23 марта 1884 года

тической песни, если критические заметки Вольфа не предлагают ничего, кроме оценочных суждений?

Будучи не просто газетным критиком, чьи претензии оставались на бумаге, но прежде всего композитором, Вольф вступил в полемику с Брамсом и на практике. Работая над сборником «Стихотворения Мёрике» (1888) — произведением, ознаменовавшим его творческую зрелость, — он обратился к двум текстам, которые прежде уже использовал Брамс. Речь идет о стихотворениях Эдуарда Мёрике «An eine Äolsharfe» («К Эоловой арфе») и «Agnes» («Агнес»)¹. Молодой композитор изучил музыкальные интерпретации старшего коллеги и создал собственные версии, предложив альтернативный взгляд на те же поэтические источники.

Хотя эмоциональные выводы Вольфа о песнях авторитетного современника в печати едва ли можно назвать систематической критикой, они дали

¹ Брамс обратился к поэзии Мёрике лишь дважды. Его музыкальная интерпретация «An eine Äolsharfe» («К Эоловой арфе») относится к 1858 году, а «Agnes» («Агнес») — к 1873-му.

старт для дальнейших дискуссий о «правильности» пути Брамса в жанре Lied. Эстетическая позиция Вольфа повлияла на многие музыковедческие труды XIX и XX веков, посвященные песням Брамса. В частности, многие авторы, вслед за Вольфом, рассматривали их главным образом с точки зрения соответствия музыки деталям словесного текста: согласно данному подходу, совершенство песни измеряется реалистичностью стиля декламации, сохранением формы поэтического источника и натурализмом звукописи. Но если по отношению к творчеству Вольфа, известного апологета синтеза искусств, этот аналитический подход релевантен, то для изучения песен Брамса — едва ли. Поэтому целью данной статьи будет охарактеризовать творческие задачи, которые ставили перед собой Брамс и Вольф, обращаясь к стихотворениям Мёрике.

Почему Вольф испытал потребность «оспорить» брамсовскую интерпретацию поэзии Мёрике? Подобное желание кажется вполне объяснимым, если учесть, что когда-то именно отцовская фигура Брамса наградила его «скребущим» чувством неполноценности. В самом начале собственного пути Вольф восхищался будущим противником. Его авторитет для молодого музыканта был настолько внушительным, что в 1879 году (в возрасте девятнадцати лет) он показал ему свои песни. Нет никаких сведений, высказал ли Брамс какую-либо оценку этому музыкальному материалу, но совет он дал юноше тот же, что и многим другим начинающим творцам, а именно брать уроки контрапункта¹.

Хотя бы приблизительно представить себе, какой была эта встреча, а также что всё-таки мог сказать мэтр юному автору, возможно благодаря подробному описанию аудиенции с Брамсом Густава Йеннера². В начале своей карьеры этот композитор тоже обратился к кумиру за подтверждением собственного таланта. Но вместо моральной поддержки Йеннер получил от Брамса строгий вердикт: «В музыке Вы пока что еще ничему не научились. Ибо гармония, попытки сочинять, инструментовка и прочее в том же духе, что Вы мне здесь рассказали, — все это ерунда»³.

Йеннеру была назначена проверенная временем терапия (как когда-то и Вольфу): «Для начала найдите себе учителя, — говорил Брамс, — кото-

¹ Walker F. Hugo Wolf: a Biography. Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1992. P. 84.

² Густав Йеннер (1865–1920) — немецкий музыкальный критик, педагог, композитор. Он был одним из редких счастливицков, кому Брамс давал уроки по композиции (с 1888 по 1895). Как утверждает Роговой, причинами, почему мастер сделал исключение, были их общее с Йеннером происхождение (Хайде, север Германии), а также ходатайство «двух дорогих и близких Брамсу людей — поэта Клауса Грота и певицы Гермины Шпис» (Йеннер Г. Человек, Учитель, Художник / Пер. с нем. и вступ. текст С. Рогового // Музыкальная академия. 1998. № 1. С. 210).

³ Йеннер Г. Человек, Учитель, Художник. С. 212.

рый научит Вас строгому контрапункту. Лучше всего — какого-нибудь старого кантора в деревне. <...> Совершенно необходимо довольно долгое время смотреть на мир сквозь эти очки. У Вас будет предостаточно дел на несколько лет»¹.

Подход Брамса к сочинительству, что очевидно из вышеприведенных слов, можно охарактеризовать как «ремесленный»: только многочисленные часы вдумчивой и кропотливой работы, по мнению мастера, в конце концов приведут труженика к результату. Кроме того, композитор был противником любого рода похвалы в адрес начинающих авторов, как еще недостаточно для того сделавших. По воспоминаниям Йеннера, Брамс придерживался принципа, который многократно озвучивал: «Недóлжно баловать молодых людей»².

Вернемся к Вольфу. Человек, испытывавший серьезные проблемы с дисциплиной (как в школе, так и в консерватории), вряд ли смог бы придерживаться «прописанного» Брамсом режима. Очевидно, что такой стиль работы просто не подходил юноше по темпераменту. В 1880-е годы, будучи глашатаям Вагнеровского общества в журнале «Wiener Salonblatt», Вольф изменил свое отношение (по крайней мере публичное) ко вчерашнему кумиру; исследователи иногда объясняют это необходимостью примкнуть к одному из противоборствующих лагерей. Однако причина могла быть и в личной обиде молодого композитора, который надеялся на высокую оценку первых плодов своего творчества, но обманулся в ожиданиях.

Безусловно, роль уязвленного самолюбия в этой истории нельзя недооценивать. И все же сводить причины «переработок» брамсовских версий Вольфом исключительно к старой обиде — значит игнорировать принципиальную важность для молодого композитора отстаивания собственной эстетической позиции.

Чтобы разобраться, в чем же именно Вольф проявил несогласие с идеями Брамса, обратимся к созданным обоими творцами музыкальным интерпретациям стихотворения Мёрике «Агнес». «Пройти мимо» версии старшего коллеги молодому автору не позволил привлекательный с психологической точки зрения сюжет о теряющей рассудок брошенной деве. Вольф, без сомнения, знал о существовании версий мастера, о чем говорит их беглое сравнение. Вольф намеренно перенес в свою песню приметы брамсовской и трансформировал их, дабы продемонстрировать их возможное «усовершенствование». В поддержку сказанного приведем лишь несколько пересекающихся в обоих песнях мест. Первое, что сразу обращает на себя внимание, — сходство начальной вокальной интонации (примеры 1 и 2).

¹ Йеннер Г. Человек, Учитель, Художник. С. 212.

² Там же. С. 214.

Con moto *poco f* *p*

Ro - sen-zeit, wie schnell vor-bei, schnell vor-bei

Пример 1. Брамс. «Agnes» (mm. 1–5)

p

Ro - zen - zeit! wie schnell vor - bei, schnell vor - bei

Пример 2. Вольф. «Agnes» (mm. 6–8)

Существенное различие заключается в гармонизации этой фразы, предложенной Вольфом: он начинает тему с той же высоты, что и Брамс (в g-moll), но помещает ее в иной контекст — тоном ниже (в f-moll). Хотя высотное положение начального мотива сохраняется, он подвергается перегармонизации (у Брамса мотив приходился на устой тоники, у Вольфа — на доминантовый нонаккорд).

Другое заимствование касается повторения мотива второго такта в третьем, которое служило средством нарушения квадратности. В отличие от старшего коллеги, Вольф не воспроизводит мотив в точности, а секвенцирует его.

Наконец, еще одно «общее» место — двух- и трехтактовые фортепианные интерлюдии между строфами. Вольф использует их для долгожданного (пусть и непродолжительного) установления тоники после гармонических перипетий в куплетах. Можно предположить, что подобным образом композитор подчеркнул усугубление состояния Агнес в процессе ее пения и, наоборот, временное просветление и успокоение в те моменты, когда ее голос замолкает.

Ziemlich langsam, schwermütig

2)

3) Ro - sen - zeit! wie schnell vor - bei, schnell vor - bei

4)

Пример 3. Вольф. «Agnes» (mm. 1–8)

Но нас в данном случае интересуют не частные «улучшения», а именно то, к каким идейным различиям они привели. Вольф правит за мастером там, где, как ему кажется, образ обезумевшей от горя девушки слабо считывается. Со свойственной ему чувствительностью к деталям психологического портрета молодой автор оставил в нотном тексте *многочисленные маркеры ухудшающегося душевного состояния героини* (пример 3):

- 1) витиеватый гармонический путь с избеганием тоники (за исключением кратких инструментальных связок между строфами);
- 2) смещение интервалов малой ноты против указанного метра в инструментальном вступлении;
- 3) изменчивое соотношение линии голоса и мелодии фортепианной партии, движущихся то в унисон, то в противоположном направлении;
- 4) ритмо-мелодический рисунок в фортепианной партии, имитирующий «монотонные раскачивания душевнобольных»¹.

¹ Youens S. Hugo Wolf and his Mörrike Songs. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2000. P. 71.

Любопытно, что для исследователей, в работах которых содержится сравнительный анализ песен (таких как Сьюзан Юэнс¹, Джордан Кинг² и Джек М. Стейн³), именно правдоподобность образа сходящей с ума девушки является наиболее значимым доказательством превосходства версии Вольфа над брамсовской. Так, Юэнс превозносит изобретательность Вольфа над кажущейся незатейливостью песни «идейного» соперника. В оправдание Брамса исследовательница обращает внимание на те решения композитора, которые довольно легко вписываются в риторику безумия и могут быть объяснены с этой точки зрения⁴: это нерегулярная метрика (3/4 + 2/4), отсутствие пауз внутри каждого куплета, из-за чего певец не успевает «вдыхать достаточно кислорода, чтобы прожить до конца строфы, которая, к тому же, имеет темповое обозначение „*Con moto*“»⁵. Но в остальном Юэнс находит его вариант слабым и выносит вердикт: в его Агнес «слишком много энергии для страдающего существа... с таким же успехом она могла бы начать с фанфар у фортепиано и спеть заглавное восклицание в почти прокламационной манере»⁶. Сопоставление двух «Агнес» исследовательница подытожила следующим высказыванием: «То, что в „*Agnes*“ можно найти стержень народной простоты, облеченной в формы, которые далеко не так просты, является характерным достижением Вольфа. „Вот что, — мог бы сказать Вольф Брамсу, наморщив нос, — делают с народной *Lied* в наши дни“, и, возможно, он также хотел „заменить“ более уравновешенную Агнес Брамса персонажем, чья „больная кровь“⁷ слышна в болезненных гармониях, движении голоса, форме и ритме»⁸.

Данное высказывание подтверждает замечания Хизер Платт о тотальном влиянии эстетики Вольфа на оценку творчества его коллеги. В запечатлении

¹ *Youens S.* Hugo Wolf and his Mörike Songs. P. 69–77.

² *King J. A.* Hugo Wolf and the Nineteenth-Century Lied: The Development of Lieder as Reflection of Changing Ideologies, Music Aesthetics and Compositional Development. An honors thesis for the Department of Music. Tufts University, 2012. P. 50–55.

³ *Stein J. M.* Poem and Music in Hugo Wolf's Mörike-Songs // *The Musical Quarterly* 53. 1967. № 1. P. 22–27.

⁴ В хроматизации аккомпанемента в последнем четвертом куплете Кинг также усматривает «разрушение рассудка Агнес» (*King J. A.* Hugo Wolf and the Nineteenth-Century Lied... P. 53).

⁵ *Youens S.* Hugo Wolf and his Mörike Songs. P. 69.

⁶ *Ibid.*

⁷ «Моя больная кровь» («*Mein krankes Blut*»), согласно приводимым Юэнс сведениям, — «это вариация Мёрике на тему старого топоса — причитаний отвергнутой женщины — в соответствии с врачебными суевериями того времени. Избыток крови в женском организме делал женщин, согласно медицинским преданиям, восприимчивыми к „нервным расстройствам“» (*Ibid.* P. 67).

⁸ *Ibid.* P. 75.

процесса потери героем рассудка Вольфу, кажется, нет равных (достаточно вспомнить песню «Das verlassene Mägdlein» — «Покинутая дева», близкую «Агнес» по содержанию). Но стоило ли ожидать интереса к подобным психотическим эпизодам у Брамса? Едва ли он когда-нибудь давал для этого повод. А значит, мы не вправе подходить к анализу музыки двух композиторов с одинаковыми требованиями. В таком случае интригующим представляется вопрос о том, какой же смысловой уровень поэтического текста Мёрике Брамс хотел «подсветить» в собственной интерпретации.

Нам видится, что Брамс не отличался стремлением к фиксации в творчестве «темных» сторон человеческой психики. По-настоящему же волнующей Брамса темой всегда была любовь и все, что она приносит вместе с собой в жизнь человека, — будь то светлая радость или же страдание. Вероятно, именно *любовные страдания Агнес, а не ее безумие*, стали источником вдохновения для композитора. Если рассмотреть то, что вложил Брамс в эту песню, через предложенную нами «оптику», его художественное решение больше не будет казаться недостаточно реалистичным.

Открывающая песню прокламация с пунктирным ритмом и плотной аккордовой фактурой в динамике *f* — это отчаянное восклицание девушки, брошенной неверным. С каждым куплетом (их всего четыре) эмоциональный накал начальной строфы будет рассеиваться, подобно тому как многократно выговоренная печаль приносит страдальцу все меньше боли. Воспроизвести описанный эффект удалось Брамсу в фортепианной партии с обновляющимся ритмическим обликом в каждом куплете, где на смену пунктиру и массивной аккордовой фактуре приходит размеренное движение восьмыми (примеры 4–7).

Выбор строфической формы вряд ли мог прийти по душе Вольфу, который считал ее использование пренебрежением к смысловому движению текста. В свою очередь, Брамс с ним не согласился бы. По словам ученика композитора, упоминавшегося уже Густава Йеннера, он, напротив, призывал использовать строфическую форму там, где это позволял поэтический источник¹.

Хотя в песне Брамса Агнес так и не находит утешения, композитор постарался провести слушателя к той точке переживания любовной трагедии, с которой он может начать свой собственный путь к принятию выпавших испытаний.

Теперь обратимся к другой паре версий — на текст Мёрике «К Эоловой арфе». В романтической поэзии этот инструмент несет символическую нагрузку и получает целый ряд метафорических толкований. Согласно одному из наиболее распространенных, «внезапное звучание эоловой арфы среди тишины — это послание друга или любимого, которого уже нет, а сама

¹ Йеннер Г. Человек, Учитель, Художник. С. 215.

Музыкальный фрагмент из «Агнес» Брамса, первый куплет (такты 3–5). Музыка в тональности ми-бемоль мажор, метр 3/4. В начале нотация помечена *poco f*, а в конце — *p*. Текст песни: «Ro - sen-zeit, wie schnell vor-bei, schnell vor-bei».

Пример 4. Брамс. «Agnes». Первый куплет (тт. 3–5)

Музыкальный фрагмент из «Агнес» Брамса, второй куплет (такты 20–22). Музыка в тональности ми-бемоль мажор, метр 3/4. В начале нотация помечена *p*. Текст песни: «Um die Ern - te wohl - ge-mut, woh - ge-mut».

Пример 5. Брамс. «Agnes». Второй куплет (тт. 20–22)

Музыкальный фрагмент из «Агнес» Брамса, третий куплет (такты 38–40). Музыка в тональности ми-бемоль мажор, метр 3/4. В начале нотация помечена *p*. Текст песни: «Schlei-che so durchs Wie - sen-tal, so durchsTal,».

Пример 6. Брамс. «Agnes». Третий куплет (тт. 38–40)

арфа выступает посредником между земным и потусторонним»¹. В своем стихотворении Мёрике оплакивает смерть преждевременно ушедшего брата Августа. Ветер, некогда гулявший над холмом, где мальчик похоронен,

¹ Яницкая Н. И. Образ-символ золотой арфы и синестезия в английской и русской поэзии романтизма // Вестник Челябинского государственного университета. 2009. № 39. С. 147.

O - ben auf des Hü - gels Rand, ab - ge - wandt,

Пример 7. Брамс. «Agnes». Четвертый куплет (тт. 56–58)

ныне приводит в движение струны арфы, беря раны прошлого. Скорбь по умершему и мысли о конечности бытия сосуществуют с символами настоящего — признаками весны и зарождающейся жизни, которыми наполнена вторая строфа стихотворения:

Ihr kommet, Winde, fern herüber,

Ach! von des Knaben,

Der mir so lieb war,

Frischgrünendem Hügel.

Und **Frühlingsblüten**

unterwegs streifend,

Übersättigt mit Wohlgerüchen,

Wie süß, wie süß bedrängt ihr dies Herz!

Вы веете, ветры, издалека,

Ах! от дитя,

Что был так дорог мне,

С его **могильного холма,**
поросшего свежей зеленью.

С **цветами весенними** по пути соприкасаясь,

Насыщаясь сладкими ароматами,

Как сладко, как сладко вы опьяняете сердце моё!

В аналитическом очерке, посвященном поэтическому тексту, читаем: «...оксюморон — важнейшая стилистическая фигура (стихотворения. — А. Н.): „мелодичная жалоба“, „сладостно огорченный“ ... „сладкий испуг“»¹. Образ, возникающий перед завершением, — пышная роза, чьи лепестки осыпаются перед ногами поэта, — в последний раз подчеркивает эту двойственность. Роза — символ любви и молодости, но и, напротив, ранней смерти: уход из жизни юного человека столь же неожиданный, сколь неожиданно осыпание лепестков прекрасного цветка под действием непредвиденных сил.

Как в случае с «Агнес», Вольф переносит в свою песню некоторые элементы брамсовской версии, «реагируя» на многие сюжетные повороты сходным образом. Первый раздел песен написан в духе аккомпанированного речитатива; это точно соответствует содержанию: Мёрике через своего героя обращается к эоловой арфе с просьбой излить все скрытые в ее звуках тайны и, подобно Орфею, устанавливает контакт с миром мертвых благодаря звучащим от дуновения ветра струнам.

¹ Kittstein U., Wild I., Wild R. Mörrike-Handbuch: Leben — Werk — Wirkung. Stuttgart; Weimar: Metzler, 2004. S. 130.

Recit.

An - ge - lehnt an die E - feu - wand die - ser al - ten Ter - ras - se,

Пример 8. Брамс. «An eine Äolsharfe» (mm. 1–6)

p

An - ge - lehnt an die E - pheu - wand die - ser al - ten Ter - ras - se,

Пример 9. Вольф. «An eine Äolsharfe» (mm. 1–4)

Миная потактовое сравнение песен, обратим внимание на особенно примечательные расхождения. Одно из них приходится на начальную фразу с текстом: «Angelehnt an die Efeuwand» («Прислоненная к стене, обвитая плющом») (примеры 8 и 9).

Брамс развертывает ее в *fis-moll*, располагая первый и третий слоги слова «angelehnt» на сильные доли (тт. 1–2). Вольф помещает ту же фразу в неоднозначный тональный контекст; гармоническая неопределенность перекликается со смысловой двойственностью стихотворения. Ключевые знаки указывают на *cis-moll*, как и вокальная линия, содержащая звуки его тонического трезвучия. Однако вступительный аккорд — *fis-moll*'ное трезвучие — утверждает другую тонику. В вокальной партии звук *gis*, попадающий на относительно сильную долю (т. 1), воспринимается не как квинтовый тон *cis-moll*, а как задержание к приме *fis-moll*. Подобное задержание в следующем такте (*dis — cis*) вносит оттенок дорийского лада, поддерживающего quasi-античный дух поэзии. Мёрике написал «An eine Äolsharfe» в одном из метров древнегреческой оды, который очень редко позволял себе нарушать¹. Вольф же дал поэтической идее автора зазвучать.

¹ Kittstein U., Wild I., Wild R. Mörike-Handbuch: Leben — Werk — Wirkung. S. 62.

Пример 10. Брамс. «An eine Äolsharfe» (mm. 25–27)

Пример 11. Вольф. «An eine Äolsharfe» (mm. 13–15)

Начало второго и основного раздела песни (со следующей строфы) у композиторов во многом сходно: в обоих случаях фортепианная партия подражает перебору струн арфы. Причем как Брамс, так и Вольф используют нерегулярную ритмику, соединяя в арпеджио дуоли с триолями, благодаря чему удается избежать механистичности фактуры (примеры 10 и 11).

В сравнении с Брамсом Вольф значительно расширяет диапазон фортепианного сопровождения: поднимающееся «из глубин» контроктавы арпеджио и спускающиеся им навстречу аккорды очерчивают пространство, в котором распространяются звуки эоловой арфы.

Пожалуй, главная деталь, отличающая вольфовскую версию, находится в третьей строфе стихотворения. Она начинается словами «Aber auf einmal» («Но однажды»), прерывающими молчание вокалиста в обеих песнях после продолжительной фортепианной интерлюдии. Каждый по-своему воспроизвел этот поэтический импульс, призывающий внимать чему-то внезапному. Вольф прочитал в словах третьей строфы Мёрике *откровение* герою: внезапные порывы ветра, доносящиеся с могильного холма, заставили эолову арфу

разразиться «сладостным воплем». В этот момент гармоническое движение останавливается почти на восемь тактов, заикливаясь на многократно повторяющемся вспомогательном обороте. Вместе с мощным аккордовым звучанием и волнообразной динамикой от f к p , этот эпизод может быть интерпретирован как *момент встречи с потусторонним*, тот самый контакт между живым и мертвым, который, согласно романтической эстетике, становится возможным благодаря чудесным свойствам ветряного инструмента.

Брамс же не счел нужным выделить это сюжетное событие сквозным обновлением музыкального материала, как это сделал Вольф, а предпочел репризное повторение, восстановив вместе с арпеджио в фортепианной партии начальный материал второго раздела песни.

Можно себе представить, насколько это решение могло не нравиться молодому композитору! Ведь для Вольфа, как мы можем судить по «Агнес», опыт перехода от сознательного к бессознательному, или, как в данном случае, экстатическому, — необычайно привлекательная сфера творческих исканий, и уж точно не располагающая к выбору репризной формы.

Закономерен вопрос: неужели Брамс был недостаточно внимателен к скрытому в стихотворении Мёрике мистическому смыслу? Конечно, давать оценку «восприимчивости» или «невосприимчивости» композитора, в отличие от Вольфа и его сторонников, мы не возьмемся. Но в нашем праве попробовать объяснить авторское решение Брамса, в чем может помочь ценное замечание П. В. Захаровой: Брамс, «который был так чужд всему внешнему, всему, что не отвечало его внутренним потребностям», всегда выбирал тексты, руководствуясь только внутренней, почти физической необходимостью¹. В подтверждение данный автор приводит ряд высказываний композитора. В письме к Элизабет фон Херцогенберг в качестве критики поэзии, выбранной ее мужем, Брамс утверждает: «Если Вы говорите: „Я много страдал“, то эти слова Вы можете часто повторять (с музыкой). Я понимаю их и слушаю с участием, пока Вы не придете к своим „утешениям“»².

Таким образом, для Брамса поэтический текст — это портал к собственным переживаниям, стимул для исследования внутренних движений своей личности. Что же «необходимого» для себя искал композитор в стихотворении Мёрике? Вероятно, это и есть те слова страдания, которые Брамс призывал многократно повторять с музыкой в письме к Херцогенберг. Звуки эоловой арфы возвращают поэтического героя к сладостным и в то же время горьким воспоминаниям об ушедшем человеке, позволяя снова и снова пережить боль утраты и принять ее (поэтому и репризная форма в данном контексте впол-

¹ Захарова П. В. Духовные основы музыки Иоганнеса Брамса: Выпускная квалификационная работа. М., 2007. С. 43–44.

² Цит. по: *Роговой С. И.* Письма Иоганнеса Брамса. М.: Композитор, 2003. С. 225.

не оправдана). Заключительные строки стихотворения об осыпающейся на ветру розе — знак окончания этого душевного испытания, наступившего после метафорической визуализации смерти¹:

Und hier, die volle Rose streut geschüttelt
All' ihre Blätter vor meine Füße!

И вот, пышной розы лепестки осыпаются,
Разлетаясь пред моими ногами!

Сравнительный анализ показывает, что Брамс, вопреки критике недоброжелателей, был чрезвычайно внимателен к тексту поэтического источника. По словам Йеннера, при разборе первых опытов своего ученика, мастер прежде всего оценивал соответствие музыкальной и текстовой форм. «Ошибки в этом плане он порицал особенно сильно — как нехватку художественной фантазии или как следствие недостаточного проникновения в текст», — утверждает Йеннер². Что именно подразумевалось под требованием «проникновения в текст»? В первую очередь — анализ строения и ритмической структуры стихотворения. Знаки препинания служили ключевыми указателями того, где должны быть расставлены каденции. Там, где позволял поэтический источник, он *призывал к использованию строфической формы* (мысленно вернемся к «Агнес»), что как раз особенно порицалось Вольфом.

Был еще один важный для Брамса метод изучения первоисточника: прежде чем приступить к сочинению, он советовал «подольше носить стихотворение в голове и почаще проговаривать его, обращая внимание на все, что касается декламации»³. Этот ритуал отчасти пересекается с привычкой Вольфа многократного выразительного декламирования избранного текста. Но если вопрос досконального изучения поэтического источника занимал Брамса не меньше, чем его молодого коллегу, почему уделяемое им внимание этой теме казалось Вольфу недостаточным?

Различия кроются в трактовке содержания стихотворения и поиске в нем тех глубинных смыслов, которые отвечали творческим интересам каждого из композиторов. Если Брамс видел в страданиях героя путь к последующему душевному успокоению, то Вольф — мучительный портал к прозрению, лежащему по ту сторону нашего житейского опыта. Там, где Брамс многократно возвращает протагониста (а вместе с ним и себя) к пережитому, Вольф стремится передать интенсивность чувственного опыта «здесь и сейчас». По этой причине молодому автору казалось, что его коллега не способен исчерпать весь смысловой потенциал поэзии. Таким образом, принципиальное разли-

¹ Примечательно, что оба композитора постарались озвучить этот поэтический эпизод, прибегнув к звукоизобразительному эффекту опадания лепестков цветка, пусть и по-разному реализованному. Этот пример опровергает утверждение Йеннера о том, что Брамс избегал словесной живописи (*Йеннер Г.* Человек, Учитель, Художник. С. 216).

² Там же. С. 215.

³ Там же.

чие творческих установок Брамса и Вольфа ставит под сомнение самую основу сравнительной методологии, базирующейся на оценке «оригинальности» и степени натурализма тех или иных решений.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Йеншер Г.* Человек, Учитель, Художник / Пер. с нем. и вступ. текст С. Рогового // Музыкальная академия. 1998. № 1. С. 210–219.
2. *Роговой С. И.* Письма Иоганнеса Брамса. М.: Композитор, 2003. 512 с.
3. *Яницкая Н. И.* Образ-символ золотой арфы и синестезия в английской и русской поэзии романтизма // Вестник Челябинского государственного университета. 2009. № 39. С. 147–150.
4. *King J. A.* Hugo Wolf and the Nineteenth-Century Lied: The Development of Lieder as Reflection of Changing Ideologies, Music Aesthetics and Compositional Development. An honors thesis for the Department of Music. Tufts University, 2012. 73 p.
5. *Kittstein U., Wild I., Wild R.* Mörike-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart; Weimar: Metzler, 2004. 279 S.
6. *Platt H.* Hugo Wolf and the Reception of Brahms's Lieder // Brahms Studies. Vol. 2 / Ed. by D. Brodbeck. Lincoln: University of Nebraska Press, 1998. P. 91–111.
7. *Platt H.* Jenner versus Wolf: The Critical Reception of Brahms's Songs // The Journal of Musicology. 1995. Vol. 13. № 3. P. 377–403.
8. *Stein J. M.* Poem and Music in Hugo Wolf's Mörike-Songs // The Musical Quarterly 53. 1967. № 1. P. 22–38.
9. *Walker F.* Hugo Wolf: a Biography. Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1992. 552 p.
10. *Wolf H.* Letters to Melanie Köchert / Ed. F. Grasberger, trans. L. McClelland Urban. New York: Schirmer Books, 1991. 336 p.
11. *Youens S.* Hugo Wolf and his Mörike Songs. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2000. 216 p.

Колокола как объект научно-исторического изучения русских археологов второй половины XIX века (К истории отечественной кампанологии). Часть 1

НИКАНОРОВ АЛЕКСАНДР БОРИСОВИЧ

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

E-mail: nikanorov04@mail.ru

Аннотация

Проблемы изучения кампанологических памятников рассматриваются на примере деятельности известного русского ученого И. П. Сахарова. Используются архивные материалы по истории Императорского Русского археологического общества и другие редкие источники. Деятельность ученого освещается с позиции современного инструментоведения и археологии 2-й половины XIX века.

Ключевые слова

колокола, русская кампанология, изучение и описание колоколов, Императорское Русское археологическое общество, И. П. Сахаров, В. В. Стасов.

Для цитирования

Никаноров А. Б. Колокола как объект научно-исторического изучения русских археологов второй половины XIX века (К истории отечественной кампанологии). Часть 1 // Временник Зубовского института. 2026. Вып. 1 (52). С. 25–34.

Bells As an Object of Scientific and Historical Study of Russian Archaeologists of the Second Half of the 19th Century: History of Russian Campanology. Part 1

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

Abstract

The problems of studying campanological monuments are explored through the activities of the renowned Russian scientist Ivan Sakharov. Archival materials on the history of the Imperial Russian Archaeological Society and other rare sources are used. The scientist's work is considered from the perspective of modern organology and archaeology in the second half of the 19th century.

Keywords

bells, Russian campanology, study and description of bells, Imperial Russian Archaeological Society, Ivan Sakharov, Vladimir Stasov.

Колокол является предметом, в котором соединились разные искусства, науки и ремесла. В нем прямо или опосредованно отразились религиозное мировоззрение, художественно-эстетические принципы, исторические факты и даже целые эпохи. Колокол и сам сюжетный мотив звона запечатлен в народном сознании, отразился в поговорках, пословицах, преданиях, сказках, песнях и других жанрах традиционной народной культуры. Их без особого труда можно найти в различных публикациях. В среде самих звонарей также сложился особый жанр, так называемые колокольные приговорки, где в ритмизованном коротком, чаще двухстрочном высказывании запечатлены ритмоформулы колокольной игры, нередко с элементами некоторой звукоизобразительности. Такие приговорки, а иногда и песенки, с одной стороны, имитировали или пародировали звоны, а с другой — помогали звонарям передавать опыт мастеров начинающим исполнителям¹.

Изучение колоколов и колокольного звона началось достаточно давно — со второй половины XVIII века, однако до второй половины XIX века это не носило системного и целенаправленного характера. Публиковались отдельные статьи, очерки, заметки о каких-либо достопримечательных колоколах, отличавшихся своими размерами и весом, необычными надписями или просто ставших «фигурантами» тех или иных исторических событий. Нередко внимание привлекали те памятники, которые в народном сознании отмечены необычностью своего происхождения и предназначения, такие как корсунские, вечевые, всполошные колокола. Некоторым из них приписывали чудодейственные свойства, способность «предчувствовать» беду и самим по себе без помощи человека звонить, подавая знак о приближении каких-то, чаще трагических, событий. Факты таких знамений запечатлены в некоторых летописных статьях и исторических документах. Неслучайно колокола, наряду с иконами (образами), крестами и старинными книгами, стали предметом изучения антикваров и археологов. Напомню, что в XIX веке так называли тех, кто занимался изучением предметов древности, материальными свидетельствами давно ушедших эпох и культур, а также и нарративами, связанными с ними. К археологическим предметам относили не только находки, сделан-

¹ См.: Гунтуц Е. В. Ростовские колокольные звоны // Музыкальная жизнь. 1966. № 18. С. 17. Переиздано в кн.: Музыка колоколов / Отв. ред. и сост. А. Б. Никаноров. СПб.: РИИИ, 1999. С. 237–238.



Ил. 1. Иван Петрович Сахаров (Библиографический словарь членов РАО (1846–1924) // Жебелёв С. А. Русское археологическое общество... М., 2017. С. 531)

ные в процессе раскопок, но и старинные рукописи, иконопись, образцы древней певческой нотации, музыкальные инструменты, в том числе и колокола.

Первоначально, и достаточно долго, колокола рассматривали лишь в совокупности с другими памятникам храмовой культуры, не выделяя их в отдельную группу. Лишь позднее их начали изучать в качестве самостоятельных объектов, на которых полностью фокусировалось внимание исследователя¹.

С организацией крупных научных обществ, в частности с основанием и становлением Императорского археологического общества (1846–1849)², а также созданием внутри него Отделения русской и славянской археологии (1851), изучение колоколов стало не только частью большой программы по выявлению и описанию памятников старины, но и началом научной обработки и систематизации сведений о них. Во многом этому предшествовали наработки отдельных ученых-энтузиастов, в частности Ивана Петровича Сахарова (1807–1863) (ил. 1), сочетавшего в себе и фольклориста, и археолога;

¹ Об этом подробнее см. в нашей статье: *Никаноров А. Б.* Кумулятивные труды о колоколах на русском языке первой половины XIX века в историко-кампанологическом контексте // *Временник Зубовского института.* 2025. Вып. 1 (48). С. 29–44.

² Русское археологическое общество основано в Санкт-Петербурге в 1846 году как Археолого-нумизматическое общество (СПбАНО). С принятием нового устава, утвержденного императором Николаем I 26 октября 1849 года, стало именоваться как Императорское археологическое общество (ИАО), а с 1866 года стало Императорским Русским археологическим обществом (ИРАО).

к сожалению, незаслуженно забытого либо оттесненного, казалось бы, более яркими и значимыми фигурами деятелей отечественной гуманитарной науки. А между тем И. П. Сахаров один из первых начал закладывать основы отечественной научной campanологии. Еще в 1849 году по личной инициативе им был составлен и опубликован небольшой факсимильный альбом, озаглавленный «Образцы древней письменности», в котором, наряду с другими текстами, представлена тайнописная надпись на колоколе из Звенигородского Саввино-Сторожевского монастыря¹. В своем выступлении 11 апреля 1850 года на заседании Императорского археологического общества И. П. Сахаров сделал обзор славянских древностей, где, помимо прочих предметов, назвал предшественников колоколов — била «из железа или чугуна в виде обруча, дуги или доски», сохранившееся в Соловецком монастыре «клепало каменное, в которое ударяли к церковной службе во время игуменства преподобного Зосимы»² и сами колокола. И. П. Сахаровым названо несколько их разновидностей: «благовестники, полиелейные, зазвонные, вседневные, воскресные, валовые, вечевые, набатные, вестовые»³. Кроме того, в публикации текста (она осуществилась лишь в конце 1851 года), написанного на основе публичного выступления, ученым впервые был обнародован список русских и иностранных художников (мастеров), в том числе литейщиков, изготовлявших пушки и колокола. Этот перечень помещен в конце первого очерка о металлическом производстве⁴. Наряду с прочими, в нем названы имена 29 русских колокольных мастеров, а также 13 пушечников, которые также иногда имели дело с колокольным производством.

Примерно тогда же И. П. Сахаровым была разработана «Археологическая программа для иногородних корреспондентов». Она предназначалась в качестве руководства для представителей просвещенной русской интеллигенции из разных губерний, пожелавших помочь в описании предметов старины, сборе данных о неизвестных или малоизвестных памятниках, в том числе и о колоколах. Программа была прочитана и дополнена предложениями других членов общества, обсуждена на втором заседании Отделения русской и славянской археологии 29 марта 1851 года. На предварительный текст в

¹ См.: [Сахаров И. П.]. Образцы древней письменности. СПб., 1849. Табл. XXXI—XXXIII (№ 7—9).

² Сахаров И. П. Обзорение русской археологии. I. Металлическое производство // Записки Отделения русской и славянской археологии Императорского Археологического общества. СПб.: Тип. Я. Третья, 1851. Т. 1. С. 12—13 (паг. 2-го сч.). Издано также отдельной брошюрой: Сахаров И. П. Обзорение русской археологии. СПб.: Тип. Я. Третья, 1851. Номера страниц те же.

³ Там же. С. 15.

⁴ См.: Там же. С. 28—45: «Художники, занимавшиеся в России металлическими изделиями» («А. Русские художники» (с. 28—42, № 1—181); «Б. Чужеземные художники жившие в России» (с. 42—45, № 1—35)).

его кампанологической части письменно откликнулись члены общества и его славяно-русского отделения *Макарий (Булгаков)*, епископ Винницкий (ил. 2), ректор Санкт-Петербургской духовной академии¹; *Михаил Андреевич Коркунов*² (ил. 3) и *Павел Иванович Савваитов*³ (ил. 4). Воспроизводим их по архивным оригиналам. Предлагалось, во-первых, уточнять по поводу древних колоколов, «в котором году, где и каким мастером отлит колокол, на чем иждивении, [описать] вес, форма(у) и *звук колокола* в настоящее время, цел ли он, или поврежден, какую имеет надпись»⁴. Во-вторых, обращать внимание «на колокола, и только на те, с которыми соединяется какое-либо историческое предание или на которых находятся надписи и изображения»⁵. В-третьих, отмечать, «нет ли древних колоколов с надписями и замечатель-

¹ *Макарий (Булгаков)*, в миру Михаил Петрович Булгаков (1816–1882) — духовный писатель и общественный деятель, «историк, богослов, публицист, историк Церкви; магистр (1841), с 1847 года доктор богословия; ординарный академик по Отделению русского языка и словесности Петербургской Академии наук (1854), действительный член Общества любителей российской словесности при Московском университете (1866), член Императорского Московского археологического общества (1867), член-корреспондент (14.02.1850), почетный член (28.11.1853) Русского археологического общества» (*Тункина И. В., Светлова Э. Ю.* Макарий (Булгаков) // *Жебелёв С. А.* Русское археологическое общество за третью четверть века своего существования. 1897–1921: Исторический очерк. Приложение: Библиографический словарь членов РАО (1846–1924) / Отв. ред., сост., вступ. статья И. В. Тункиной. М.: Индрик, 2017. С. 413).

² *Михаил Андреевич Коркунов* (1806–1858) — «историк России, археолог; адъюнкт по Отделению русского языка и словесности Петербургской Академии наук (1847), экстраординарный академик (1851), ординарный академик (1857) Петербургской Академии наук; член-сотрудник (09.11.1848), действительный член (11.12.1856) Санкт-Петербургского археологическо-нумизматического общества — Русского археологического общества; действительный член Общества истории и древностей российских при Московском университете (22.02.1836)». (*Светлова Э. Ю., Тункина И. В.* Коркунов // *Жебелёв С. А.* Русское археологическое общество за третью четверть века своего существования. С. 367).

³ *Павел Иванович Савваитов* (1815–1895) — «историк России, археолог, археограф, богослов; магистр богословия (1837); член-корреспондент Петербургской Академии наук (1873); член-корреспондент (14.02.1850), действительный член (21.02.1851), почетный член (20.10.1887), секретарь Отделения русской и славянской археологии Императорского Русского археологического общества (08.03.1856–18.03.1857), казначей (06.04.1856–23.10.1887) Русского археологического общества; действительный член Императорского Московского археологического общества (13.12.1866); член-основатель Императорского Общества любителей древней письменности (1866), член Императорской Археологической комиссии (1858)...» (*Застрожная Е. Г., Тункина И. В.* Савваитов // *Жебелёв С. А.* Русское археологическое общество за третью четверть века своего существования. С. 526).

⁴ Приложение к протоколу 2-го заседания Отделения русской и славянской археологии 29 марта 1851 г. // Отдел рукописей архива Института истории материальной культуры РАН (ОР ИИМК). Ф. 3 (Русское археологическое общество). № 407. Л. 20; Протоколы заседания Отделения русской и славянской археологии Археологического общества. 1851 г. // ОР РГБ. Ф. 268 (И. П. Сахаров). Картон № 5. Ед. хр. 2. Л. 10 об.

⁵ ОР ИИМК. Л. 24; ОР РГБ. Л. 15 об.



Ил. 2. Епископ Макарий (Булгаков), ректор Санкт-Петербургской Духовной академии. Портрет художника Л. С. Игорева. 1854 (Православная энциклопедия. 2016. Т. 42. С. 487)



Ил. 3. Михаил Андреевич Коркунов (Библиографический словарь членов РАО (1846–1924) // Жебелёв С. А. Русское археологическое общество... С. 367)



Ил. 4. Павел Иванович Савваитов (Библиографический словарь членов РАО (1846–1924) // Жебелёв С. А. Русское археологическое общество... С. 526)

ными изображениями? Если есть, то, какие именно — русские или немецкие? Какой величины? Кем литы? Если они русские, то неизвестно ли чего-нибудь о литейщиках, и о литейных, где они были отлиты?»¹

В окончательном виде «Программа» И. П. Сахарова, или, как ее переименовали, «Записка для обозрения русских древностей», по кампанологической тематике имеет фактически целый блок вопросов, касающихся звонниц (§ 64), колоколен (§ 66), колоколов (§ 67), а также часов (§ 68). Задуманная изначально как простой опросник, она явно тяготеет в сторону комплексного кампанологического исследования, учитывающего местоположение, морфологию колоколонесящего сооружения и разные способы функционирования памятников. В тексте указывалось, что следует обращать внимание и фиксировать: «Сколько на колокольне колоколов? Не имеют ли колокола особых *названий*? В числе колоколов есть ли благовестники, полиелейные, всedневные, воскресные, зазвонные, валовые, вечевые, набатные, вестовые? Какие на них есть *надписи: русские или иностранные*? Надписи списать буква в букву. Если есть изображения, то описать их. Нет ли *записей* или *преданий* о времени поступления чужестранных колоколов?»² Последний вопрос: «Не производится ли особого звона *по нотам*?» К нему сделано примечание: «На колокольне Ростовского Успенского собора производят звон по нотам на три *настроя: Ионинский, Акимовский и Дашковский*. Колоколов там всех тринадцать»³. Эта оговорка явно свидетельствует о том, что, помимо других источников, автору была хорошо известна публикация 1847 года «Древние святыни Ростова Великого» Михаила Владимировича Толстого (1912—1896), в которой действительно сообщается о том, что звон производится по особым нотам⁴. Заметим, что в «Записке» это единственный выход на музыкальную, а также возможную еще фольклорную проблематику (об этом ниже). Несмотря на то что многие из членов Русского археологического общества, в силу высокого уровня их образованности, могли иметь некоторую музыкальную подготовку, звучащая природа колоколов почему-то археологов второй половины XIX века не сильно интересовала. К концу октября 1851 года текст «Записки для обозрения русских древностей» без указания авторства был напечатан отдельной брошюрой и в качестве приложения к «Запискам Отделения русской и славянской археологии»⁵ (ил. 5). Ее предполагалось рассылать в

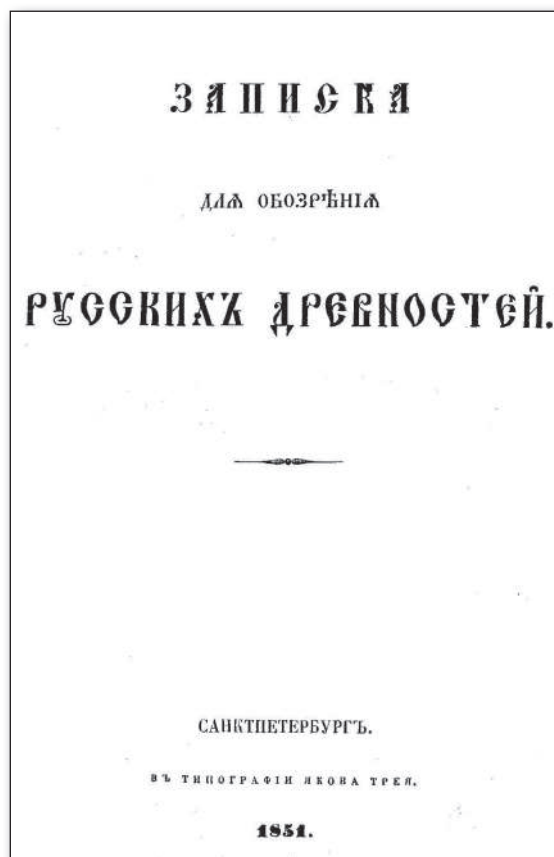
¹ ОР ИИМК. Л. 25; ОР РГБ. Л. 17.

² Сахаров И. П. Записка для обозрения русских древностей. СПб.: Тип. Я. Третья, 1851. С. 34.

³ Там же. С. 34, примеч. 60.

⁴ См.: Толстой М. В. Древние святыни Ростова Великого. М.: О-во истории и древностей рос., 1847. С. 31.

⁵ Сахаров И. П. Записка для обозрения русских древностей // Записки Отделения русской и славянской археологии Императорского Археологического общества. СПб.: Тип. Я. Третья, 1851. Т. 1. С. 1—80 (паг. 6-го сч.).



Ил. 5. Титульный лист. [Сахаров И. П.]. Записка для обозрения русских древностей. 1851

разные губернии и города, что, вероятно, так и было сделано, хотя «ответных» материалов, касающихся, в частности, колоколов, найти пока не удалось. В 1855 году так же анонимно «Записка» была почти полностью перепечатана в неофициальной части «Ярославских губернских ведомостей», а в 1864 году она вышла из печати в Ярославле отдельной брошюрой¹. Тогда же ее воспроизвели «Смоленские губернские ведомости». Не исключено, что «Записка» полностью или частично перепечатывалась периодическими издания и в других губерниях.

Что касается «нотных звонов», следует сказать, что упоминаниями о них очень заинтересовался известный искусствовед, музыкальный критик и исследователь древностей Владимир Васильевич Стасов (1824–1906). Однако найти, как он полагал, факсимиле в собрании И. П. Сахарова с какого-то

¹ [Сахаров И. П.]. Записка для обозрения русских древностей. Ярославль: Тип. Губ. правл., 1864. 68 с.

манускрипта, где особыми значками фиксировался процесс звона¹, или хотя бы какое-то достоверное свидетельство о существовании такого источника — ни тогда, ни в наше время не удалось. Можно лишь предположить, что В. В. Стасов за «особые значки», якобы указывающие на звучание колоколов, ошибочно принял вышеупомянутую тайнопись на Саввино-Сторожевском благовестнике, подготавливаемую к изданию в конце 1840-х годов И. П. Сахаровым. При тщательном рассмотрении сообщений о «нотном звоне», которые известны не только от В. В. Стасова, как правило, становится ясно, что все сводится к фигуре речи, метафоре, в лучшем случае к преданию, подтверждения которому не удастся найти. Опубликованная нами ритмическая запись, сделанная в 1841 году в виде полукруговой партитуры странствующим монахом Иеронимом (Сухановым) (1807—1878), не носила традиционного характера, а была лишь оригинальной выдумкой просвещенного паломника². Более поздняя запись (конец 1870-х годов) — обычная партитура, с учетом и ритма, и замеренной звуковысотности, опубликованная в 1884 году ростовским священником Аристархом Израилевым, также не является традиционной и древней. Это всего-навсего опыт исследовательской фиксации небольших фрагментов разных звонов³. Исследование отдельных сведений о «звоне по нотам» наводит на мысль не о каком-то утраченном или еще не найденном документе (рукописи), и тем более не о существовании устойчивой традиции фиксации и воспроизведения звонов по письменному источнику. Слаженное, виртуозное исполнение, «как по нотам», говорит скорее о качестве исполнения, превратившемся в легенду о «нотных звонах» на колоколах Успенского собора Ростова Великого, фольклоризации рассказов о мастерстве местных звонарей.

(Продолжение следует)

АРХИВНЫЕ ИСТОЧНИКИ

Приложение к протоколу 2-го заседания Отделения русской и славянской археологии 29 марта 1851 г. // Отдел рукописей архива Института истории материальной культуры РАН (ОР ИИМК). Ф. 3 (Русское археологическое общество). № 407. Л. 13 об. — 17.

Протоколы заседания Отделения русской и славянской археологии Археологического общества. 1851 г. // Отдел рукописей Российской государственной библиотеки (ОР РГБ). Ф. 268 (И. П. Сахаров). Картон № 5. Ед. хр. 2. 63 л.

¹ См.: Рыбаков С. Г. Церковный звон в России. СПб.: Печатня Е. Евдокимова, 1896. С. 69.

² См.: Никаноров А. Б. «Колокольня с нотным звоном» // Колокола и колокольни Ростова Великого / Ред.-сост. А. Г. Мельник. Ярославль: Содействие, 1995. С. 5—17.

³ См.: Израилев А. А., *протоиерей*. Ростовские колокола и звоны: (Чтение в Обществе любителей древней письменности 11 мая 1884 г.): [для церковных колоколов]. СПб.: Тип. М. М. Стасюлевич, 1884. Ноты. С. I—II.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Гиттиус Е. В.* Ростовские колокольные звоны // Музыкальная жизнь. 1966. № 18. С. 15–17.
2. *Гиттиус Е. В.* Ростовские колокольные звоны // Музыка колоколов / Отв. ред. и сост. А. Б. Никаноров; Рос. ин-т истории искусств. СПб.: РИИИ, 1999. С. 233–240.
3. *Жебелёв С. А.* Русское археологическое общество за третью четверть века своего существования. 1897–1921: Исторический очерк. Приложение: Биобиблиографический словарь членов РАО (1846–1924) / Отв. ред., сост., вступ. статья И. В. Тункиной. М.: Индрик, 2017. 672 с.
4. *Израилев А. А., протоиерей.* Ростовские колокола и звоны: (Чтение в Обществе любителей древней письменности 11 мая 1884 г.): [для церковных колоколов]. СПб.: Тип. М. М. Стасюлевич, 1884. VI, 24 с.; ноты: I–IV.
5. *Карпук Д. А.* Макарий (Булгаков) // Православная энциклопедия: В 75 т. Москва: Церковно-научный центр «Православная энциклопедия», 2016. Т. 42. С. 487–500.
6. *Никаноров А. Б.* «Колокольня с нотным звоном» // Колокола и колокольни Ростова Великого / Ред.-сост. А. Г. Мельник. Ярославль: Содействие, 1995. С. 5–17. (Сообщения Ростовского музея. Вып. 8).
7. *Никаноров А. Б.* Кумулятивные труды о колоколах на русском языке первой половины XIX века в историко-кампанологическом контексте // Временник Зубовского института. 2025. Вып. 1 (48). С. 29–44.
8. *Рыбаков С. Г.* Церковный звон в России. СПб.: Печатня Е. Евдокимова, 1896. 71 с.
9. *[Сахаров И. П.]* Записка для обозрения русских древностей. СПб.: Тип. Я. Трея, 1851. 80 с.
10. *[Сахаров И. П.]* Записка для обозрения русских древностей // Записки Отделения русской и славянской археологии Императорского Археологического общества. СПб.: Тип. Я. Трея, 1851. Т. 1. С. 1–80 (паг. 6-го сч.).
11. *[Сахаров И. П.]* Записка для обозрения русских древностей. Ярославль: Тип. Губ. правл., 1864. 68 с.
12. *Сахаров И. П.* Обзорение русской археологии. I. Металлическое производство // Записки Отделения русской и славянской археологии Императорского Археологического общества. СПб.: Тип. Я. Трея, 1851. Т. 1. С. 3–48 (паг. 2-го сч.).
13. *Сахаров И. П.* Обзорение русской археологии. СПб.: Тип. Я. Трея, 1851. [2], 80 с.
14. *[Сахаров И. П.]* Образцы древней письменности. СПб., 1849. 40 л. (XL табл.).
15. *Толстой М. В.* Древние святыни Ростова Великого. М.: О-во истории и древностей рос., 1847. [6], 89 с., 5 л. ил.

Коммерческие стратегии музыкального издательства «А. Гутхейль» в зеркале его деловой документации

ЛОМТЕВ ДЕНИС GERMANOVICH

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

E-mail: dglomtev@yandex.ru

Аннотация

На основе анализа сохранившейся деловой документации рассматриваются коммерческие стратегии московского музыкального издательства «А. Гутхейль» во второй половине XIX — начале XX века. Фокус исследования сосредоточен на инвестиционной политике, аккумуляции издательских прав, формировании ассортимента, включающего произведения как признанных мастеров, так и композиторов второго плана, а также на интеграции предприятия в российскую музыкальную инфраструктуру через сотрудничество с образовательными и общественными учреждениями. Вводимые в научный оборот договоры, передаточные акты и сопроводительные записки позволяют проследить эволюцию издательской практики и деловых взаимоотношений с авторами.

Ключевые слова

музыкальное издательство, издательский договор, гонорар, ассортимент, Гутхейль.

Для цитирования

Ломтев Д. Г. Коммерческие стратегии музыкального издательства «А. Гутхейль» в зеркале его деловой документации // Временник Зубовского института. 2026. Вып. 1 (52). С. 35–50.

The Commercial Strategies of A. Gutheil Music Publishing House in Light of Its Business Documentation

LOMTEV DENIS G.

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

E-mail: dglomtev@yandex.ru

Abstract

The article considers the commercial strategies of the A. Gutheil music publishing house in Moscow based on an analysis of surviving business documentation from the second half of the 19th and the early 20th centuries. At the core of the analysis is the investment policy of the publishing house, the

accumulation of publishing rights, the principles of repertoire formation — including works by both recognized masters and composers of secondary prominence — and the integration of the enterprise into the Russian musical infrastructure through cooperation with educational and public institutions. Contracts, deeds of transfer, and accompanying notes, now introduced into scholarly circulation, allow for tracing the evolution of publishing practices and the nature of business relations with composers.

Keywords

music publishing house, publishing contract, honorarium, product range, Carl Gutheil.

Московское предприятие Александра и Карла Гутхейлей относится к числу российских музыкальных издательств, чья деятельность до недавнего времени была освещена в научной литературе весьма ограниченно. В «Очерке истории нотопечатания» Б. П. Юргенсона (1928) скупые сведения о Гутхейле можно почерпнуть в шестой главе «Нотопечатание в России до 1917 года» и помещенном в приложении указателе важнейших печатников, гравиров и издателей нот¹. В известных монографиях М. Е. Кунина (1963, 1966) и Б. Л. Вольмана (1970)², без обращения к которым не обходится, пожалуй, ни одна серьезная работа по истории отечественного нотопечатания, издательство «А. Гутхейль» также не удостоилось подробного рассмотрения, тогда как В. В. Бесселю, М. П. Беляеву и П. И. Юргенсону там отведены целые главы или же специальные тематические блоки.

Этот многолетний пробел частично восполнен в диссертации Я. А. Ферран (2020). В разделе «Роль издательских институций в конституировании композиторской профессии», содержание которого, правда, впечатляет существенно меньше, нежели его наукообразная формулировка, выборочно привлечена договорная документация фирмы «А. Гутхейль». Однако подобная селективная подборка источников не смогла пошатнуть сложившиеся стереотипы о самой фирме, по утверждению Ферран до 1887 года (!) «не имевшей никаких серьезных изданий»³, что, впрочем, легко опровергается каталогами предшествующих лет⁴, в диссертации не учтенными.

Предлагаемый ниже аналитический обзор сохранившихся деловых бумаг издательства дает возможность более тщательно проследить его инвестици-

¹ Юргенсон Б. П. Очерк истории нотопечатания. М.: Гос. изд-во. Муз. сектор, 1928. С. 40, 172–173.

² Кунин М. Е. Из истории нотопечатания: Краткие очерки. М.: Советский композитор, 1963; Кунин М. Е. Нотопечатание: Очерки истории. М.: Музыка, 1966; Вольман Б. Л. Русские нотные издания XIX — начала XX века. Л.: Музыка, 1970.

³ Ферран Я. А. Формирование социального статуса профессии «композитор» в дореволюционной России: Дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. М.: ГИИ, 2020. С. 64.

⁴ Главный каталог музыкальным сочинениям, продающимся в музыкальном магазине Александра Богданова Гутхейль. М.: Тип. В. М. Фриш, 1874; Каталог русского пения, продающегося в музыкальном магазине А. Б. Гутхейль. М.: Тип. А. И. Мамонтова, 1877; Каталог музыкальным сочинениям, изданным музыкальным магазином А. Гутхейль. М.: Университетская тип., 1886.

онную активность, приоритетные направления в формировании ассортимента печатной продукции, выстраивание договорных отношений с композиторами и партнерских связей с учебными и общественными организациями. Все это позволяет по-новому оценить вклад Александра и Карла Гутхейлей в становление отечественной музыкальной инфраструктуры.

Истоки фирмы восходят к основанному в 1859 году на Кузнецком мосту в Москве музыкальному магазину купца третьей гильдии Александра Богдановича Гутхейля (Alexander Gutheil, 1818—1882). Выбор направления его коммерческой деятельности, очевидно, предопределили родственные связи с известным тогда гравером и нотоиздателем Карлом Шильдбахом (1780—1846), на дочери которого, Катарине Шильдбах (1815—1891), Гутхейль женился.

Их старший сын Карл (Carl Friedrich Gutheil, 1851 — после 1921) начал приобщаться к семейному делу в юном возрасте. О его музыкальных познаниях свидетельствует сочиненный им на пороге своего двадцатичетырехлетия «Праздничный марш» для фортепиано в честь серебряной свадьбы родителей. Отец семейства, наверняка гордый композиторским достижением отпрыска, поручил подготовку издания марша не местным партнерским полиграфическим предприятиям, а престижной лейпцигской фирме «К. Г. Рёдер» (ил. 1). В декабре 1882 года Карл Гутхейль принял бразды правления фирмой и единолично владел ею вплоть до продажи С. А. и Н. К. Кусевич-ким 28 июля 1915 года.

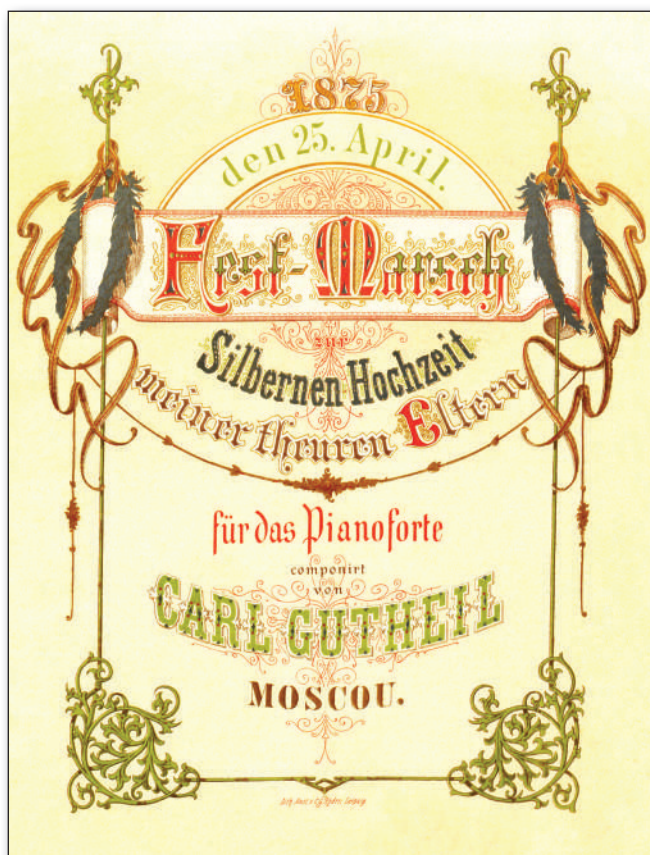
Но вернемся к этапу становления предприятия под руководством Александра Гутхейля. В течение первых пяти лет он пополнил ассортимент публикациями музыкальных сочинений, перешедших в его собственность от московских конкурентов. Так, в феврале 1859 года от Карла Шейермана¹ были получены права на романсы и песни русских композиторов разной степени известности и одаренности, таких как П. П. Булахов, Н. Д. Дмитриев, А. И. Дюбюк, И. П. Ларионов, Н. А. Мельгунов и А. А. Рахманов.

Другое важное приобретение датировано 21 июля 1864 года. Согласно заключенному в этот день нотариальному договору, Александр Гутхейль купил за 300 рублей серебром издательские права на шестьдесят два сочинения А. И. Дюбюка, три кадрили М. Сакса, два романса П. П. Булахова и по одному романсу М. М. Горшкова и С. И. Штуцмана². Продавцом в договоре значится некий М. С. Безус, которому двумя годами ранее эти права достались по наследству от его двоюродного брата Карла Нильсена, владельца московского музыкального магазина «Одеон».

Став таким образом обладателем прав на распространение многочисленных произведений Дюбюка, Александр Гутхейль завязал с ним знакомство,

¹ См.: Юргенсон Б. П. Очерк истории нотопечатания. С. 173.

² РГАЛИ (Российский государственный архив литературы и искусства). Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 335. Л. 1—2.



Ил. 1

положившее начало долголетнему сотрудничеству. Самое раннее из сохранившихся письменных свидетельств их деловых взаимоотношений — нотариально удостоверенная передача в полную собственность издателя «Ст тридцати русских народных песен, собранных и положенных для фортепиано». Согласно сделке, оформленной 16 сентября 1865 года, композитору было выплачено за них 400 рублей серебром¹.

Остальные восемь документов представляют собой сопроводительные записки при передаче нотных рукописей и получении за них денежного вознаграждения, причем в качестве посыльных четырежды фигурирует сын Дюбюка Флорентий Александрович (1856—1918), впоследствии экономист, и дважды — дочь Мария Александровна (1858—1941), избравшая музыкально-педагогическое поприще. Шесть записок адресованы Александру Гутхейлю, две — его сыну Карлу. В них упоминаются в основном фортепианные салон-

¹ РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 335. Л. 3.

ные пьесы собственного сочинения и фортепианные транскрипции вокальной лирики других композиторов, как в приведенном ниже примере:

Многоуважаемый Александр Богданович!

При сем посылаю Вам две транскрипции на романсы соч[инения] Моноюшко и Славянский марш на славянские мотивы. Марш вышел удачный и эффектный и теперь он кстаи по нынешнему направлению по случаю восстания Герцеговины.

Потрудитесь вручить за это 40 рублей моей дочери.

Искренне Вам преданный и уважающий Вас

А. Дюбюк

1875 xii / 12

P. S. Приш[л]ите *Gaudeamus* 7 экз. и *Баядерки* 2 экз.

[с правой стороны вертикально рукой М. А. Дюбюк:] Получила 40 рублей М. Дюбюк¹

Композитор занялся транскрипциями романсов С. Моноюшко летом того же года, продав Гутхейлю «Пряху» (31 июля) и «Вечер» (17 августа). В цитированной выше записке речь идет, скорее всего, об «Утре» и «Ожидании». Все четыре произведения позже вошли в серию «Любимейших романсов» в фортепианном переложении Дюбюка (ил. 2) и продавались по 40 копеек каждое.

Славянский марш для фортепиано вышел в начале 1876 года отдельными изданием, стоившим 60 копеек. За ту же цену предлагалась и аранжированная композитором студенческая песня *Gaudeamus igitur*, включенная в подборку «современных и блестящих композиций» под броским французским названием *Le Pianiste du Jour, choix de compositions modernes et brillantes*. Самым дорогим в продаже из упомянутых сочинений был посвященный Ф. Листу Блестящий вальс для фортепиано «Влюбленная баядерка» — он стоил один рубль.

Последующие деловые бумаги относятся к деятельности Карла Гутхейля, возглавлявшего издательство с декабря 1882 года. Первое крупное его достижение — приобретение гравированных нотных досок Ф. Т. Стелловского. Ввиду своей значимости данная сделка, датируемая 1885 годом, упоминается в научной литературе², ведь фирма одновременно приобрела и скупленные в свое время Стелловским гравированные нотные доски других издателей, начиная с И. Д. Герстенберга и Ф. А. Дитмара³.

¹ РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 335. Л. 10.

² Ф. [Финдейзен Н. Ф.]. Издатели, музыкальные, в России // *Риман Г.* Музыкальный словарь. Перевод с 5-го нем. издания Б. Юргенсона, дополненный русским отделом, составленным при сотрудничестве П. Веймара, В. Преображенского, Н. Финдейзена, Ю. Энгеля, Б. Юргенсона и др. Перевод и все дополнения под редакцией Ю. Энгеля. Т. 2: Донской—Оратория. М.; Лейпциг: П. Юргенсон, 1901. С. 545; *Вольман Б. Л.* Русские нотные издания XIX — начала XX века. С. 164; *Ямпольский И. М.* Издательства музыкальные // Музыкальная энциклопедия / Гл. ред. Ю. В. Келдыш. Т. 2: Гондольера—Корсов. М.: Советская энциклопедия, 1974. Стб. 495.

³ См.: *Ломтев Д. Г.* Первые немецкие музыкальные издатели в России // Проблемы полиграфии и издательского дела. 2009. № 5. С. 95—98.



Ил. 2

В плане пополнения перечня предлагаемых нот русской вокальной лирики, которая пользовалась устойчивым спросом у музицирующих любителей, а значит гарантировала стабильный доход, весьма выгодной представляется покупка Карлом Гутхейлем всех опусов А. Е. Варламова у его сыновей, Дмитрия и Константина, за 3000 рублей серебром с уплатой в рассрочку. Согласно нотариальному соглашению от 20 апреля 1886 года, издателю предоставлялось право «печатать и продавать в свою пользу полное собрание сочинений отца нашего в том виде и порядке, как он, Гутхейль, найдет для себя удобным и выгодным, издавая означенное собрание сочинений отдельными музыкальными номерами»¹. 2 февраля 1887 года последовал еще и приятный бонус к соглашению: сыновья Варламова отказались от дальнейшей выплаты им денег, «считая себя вполне удовлетворенными»².

¹ РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 335. Л. 21.

² РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 335. Л. 22.



Ил. 3

Традиционно самый объемный сегмент ассортимента фирмы, представленный в каталогах под рубрикой «русское пение с аккомпанементом фортепиано», складывался из произведений композиторов разных поколений и разного дарования. Рядом с творениями Глинки, Даргомыжского и Рахманинова соседствовали непритязательные в художественном отношении песни и романсы практически забытых сегодня авторов вроде Виктора Никандровича Пасхалова, Андрея Алексеевича Оппеля или Николая Разумниковича Кочетова (ил. 3) — их расписки в получении гонорара за проданные произведения сохранились в деловой документации¹.

Долгосрочные контакты с профильными учреждениями, в особенности учебными, установленные Александром и Карлом Гутхейлями, имели целью всесторонне интегрировать фирму в отечественную музыкальную инфраструктуру. Статус комиссионера Императорской Придворной певческой

¹ РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 335. Л. 14–20, 41 и 43.

капеллы и Императорских театров, Мариинского Донского института, Нижегородского и Нерчинского отделений Русского музыкального общества, а также поставщика Двора Его Императорского Величества подтверждает результативность этой стратегии.

Один из каналов налаживания связей неформального характера с той или иной образовательной организацией заключался в публикации произведений ее сотрудников. Например, в 1889 году Карл Гутхейль купил издательские права на пять опусов А. С. Аренского, на тот момент профессора теоретических дисциплин и композиции в Московской консерватории. Первый договор между ними был составлен прямо на бланке магазина:

Я, нижеподписавшийся, Свободный художник, передаю потомственному почетному Гражданину Карлу Александровичу Гутхейлю право издания для всех стран нижепоименованных сочинений: 1) сюита для 2х фп. ор. 15, 2) 4 романса [ор. 6]: а) «Как дорожу я прекрасным мгнов[еньем]», б) Тайна, с) «Ты не спрашивай» и d) «Я не сказал тебе». Все эти сочинения я продал за четыреста (400) рублей, деньги получил сполна.

А. Аренский
23 Мая 1889 г.
Москва¹

Гонорар в сумме 400 рублей фигурирует и во втором договоре с композитором от 16 сентября 1889 года², оформленном на обратной стороне визитной карточки магазина «А. Гутхейль». Аренский продал три фортепианные пьесы ор. 20 (*Bigarrures*), Торжественный марш ор. 18 к полувековому юбилею артистической деятельности А. Г. Рубинштейна и Вторую симфонию ор. 22.

Летом того же 1889 года к Гутхейлю обратился Пауль Пабст (1854—1897), профессор Московской консерватории по классу фортепиано, передав тому недавно созданное сочинение со следующей сопроводительной запиской на немецком языке:

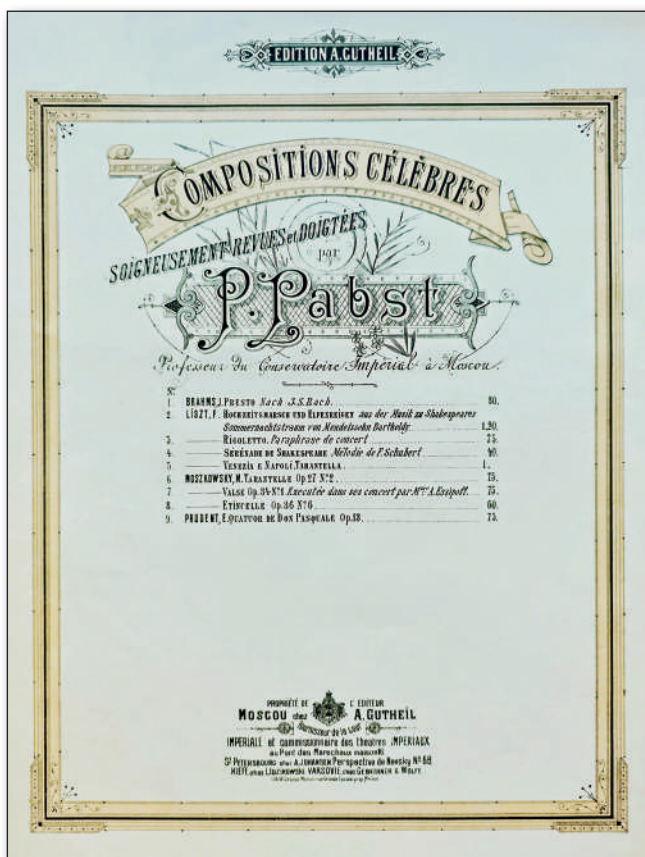
26/VII [18]89

Многоуважаемый господин Гутхейль!

При сем позволяю себе переслать Вам «Каватину» для скрипки и фортепиано, сочиненную мной этим летом. Возможно, Вы пожелаете взять ее в свое издательство. Предстоящей зимой я буду играть сию пьесу с господином [И. В.] Гржимали в одном из наших квартетов, а также, если к тому представится случай, в концертах за границей с выдающимися артистами. Она очень эффектна для обоих инструментов, хорошо звучит и не сложна в исполнении. По поводу гонорара — я думаю, рублей пятьдесят, — как и по поводу всего остального, прошу Вас переговорить с моей супругой, которая передаст Вам означенную пьесу. Также я намерен препроводить Вам недавно сочиненный мной салонный вальс «Hommage à Johann Strauss» и был бы Вам премного обязан, милостивый государь, если бы

¹ РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 335. Л. 29.

² РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 335. Л. 30.



Ил. 4

Вы изволили уведомить меня, намерены ли Вы вообще брать мои сочинения в Ваше издательство. В этом случае я был бы склонен прервать свои сношения с Юргенсоном и Бесселем.

В ожидании Вашего благосклонного ответа, остаюсь с совершенным почтением и преданностью

Пауль Пабст¹

Гутхейль не ограничился публикацией обоих упомянутых произведений, купив у автора, помимо них, три фортепианных пьесы (прелюдию, романс и юмореску), девять виртуозных пьес других авторов в его исполнительской редакции (1891, ил. 4) и Трио для фортепиано, скрипки и виолончели, посвященное памяти А. Г. Рубинштейна (1895)². Интерес к сотрудничеству с

¹ РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 335. Л. 28. Перевод с немецкого выполнен автором статьи.

² РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 335. Л. 31 и 34.

Пабстом был, без сомнения, отчасти вызван его решением отказаться от услуг двух главных конкурентов — Юргенсона и Бесселя, что лишь добавляло веса деловой репутации Гутхейля.

Издание музыки С. В. Рахманинова стало одним из самых часто упоминаемых достижений фирмы в отечественной и зарубежной справочной литературе. Их сотрудничеству посвящена и отдельная научная статья, опирающаяся на воспоминания современников, письма композитора и сохранившиеся в РГАЛИ издательские договоры 1892—1913 годов¹. В дополнение к обнаруженным в данной статье архивным документам можно упомянуть еще четыре, содержащие имена деятелей искусства, имевших непосредственное отношение к тем или иным публикациям рахманиновских сочинений:

- 1) Письмо А. И. Зилоти к К. А. Гутхейлю от 4 (16) сентября 1899 года по поводу выполненной им фортепианной транскрипции романса Рахманинова «Дитя! Как цветок, ты прекрасна» ор. 8 № 2, на тот момент находившейся на стадии корректур². Транскрипция была опубликована поздней осенью того же года.
- 2) Договор от 10 сентября 1904 года между М. И. Чайковским и К. А. Гутхейлем о продаже последнему «в вечное и потомственное владение» либретто драматического эпизода в одном действии «Франческа да Римини»³. Сумма денежного вознаграждения в договоре не указана, но из письма Рахманинова к М. И. Чайковскому следует, что в конце августа был выплачен гонорар в сумме 400 рублей⁴.
- 3) Составленная 7 октября 1910 года на немецком языке расписка Рихарда Ланге, хорового дирижера и композитора из Ганновера, о передаче издательству исключительных прав на его обработку рахманиновской прелюдии *cis-moll* ор. 3 № 2 для двух фортепиано⁵.
- 4) Расписка А. Б. Гольденвейзера от 27 апреля 1914 года в получении 300 рублей в качестве гонорара за переложение для фортепиано в две руки поэмы Рахманинова «Колокола» ор. 35 и предоставлении этого переложения в полную собственность К. А. Гутхейлю⁶.

Произведения Рахманинова были действительно самым удачным и долголетним, но не единственным издательским проектом, направленным на

¹ Ломтев Д. Г. Карл Гутхейль — издатель сочинений Рахманинова // Временник Zubовского института. 2025. № 3 (50). С. 26—39.

² РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 335. Л. 39.

³ РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 335. Л. 42.

⁴ См.: Рахманинов С. Литературное наследие. Т. 1: Воспоминания. Статьи. Интервью. Письма. М.: Советский композитор, 1978. С. 346.

⁵ РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 335. Л. 45.

⁶ РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 335. Л. 46.

популяризацию творчества русских композиторов-современников. Первый договор Гутхейля с Рахманиновым был заключен 18 мая 1892 года, а восемь дней спустя — аналогичный договор с Арсением Николаевичем Корещенко (1870—1921), окончившим, как и Рахманинов, Московскую консерваторию с золотой медалью, но годом ранее. Документ представляет собой стандартный издательский формуляр (вписанные от руки данные отображены курсивом):

Москва *тысяча восемьсот девяносто второго года мая двадцать шестого дня я нижеподписавшийся свободный художник Арсений Николаевич Корещенко* сим удостоверяю, что продал издателю потомственному почетному гражданину **Карлу Александровичу Гутхейль** в вечное и потомственное владение обозначенные в нижеследующем списке *четыре* сочинения, ранее сего никому *мною* не проданные и не уступленные, с тем, что он, Гутхейль, имеет исключительное право издавать *оны* 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 *Свободный художник Арсений Корещенко*

СПИСОК СОЧИНЕНИЙ

1) *Опера в одном действии «Последний день Бельсаруссура»*. 2) *Trois morceaux pour le Piano op. 1. N 1. Berceuse N 2. Etude. N 3. Polonaise*
*Арсений Корещенко*¹

Любопытно, что здесь, как и в первом договоре с Рахманиновым, фигурирует одноактная опера, сочиненная к выпускному консерваторскому экзамену. Премьеры обеих состоялись в московском Большом театре под управлением И. К. Альгани с разницей в один день: 27 апреля 1892 года — «Алеко» Рахманинова, 28 апреля 1892 года — «Последний день Бельсаруссура» Корещенко. Наверняка издатель знал о благосклонном приеме опер у публики, включив их в договоры. Однако впоследствии композиторская карьера у Корещенко сложилась менее удачно, чем у Рахманинова, что сказалось и на скромном количестве его сочинений, опубликованных Гутхейлем. Помимо цитированного выше документа, в архивном фонде сохранились еще три: аналогичный формулярный договор от 2 января 1893 года о продаже шести романсов ор. 2 (ил. 5) без указания суммы гонорара, расписка М. И. Чайковского от 26 мая 1899 года о продаже Арсению Корещенко прав на издание сочинения «Ледяной дом» за 400 рублей и, наконец, нотариальное соглашение между композитором и издателем от 15 июня 1899 года о продаже музыки и либретто оперы «Ледяной дом» за 1000 рублей². Не обнаружено подобное соглашение о продаже балета «Волшебное зеркало» (1901), однако он значится в ассортименте среди произведений, находящихся в исключительной собственности издательства³.

¹ РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 335. Л. 32.

² РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 335. Л. 33, 36—38.

³ Каталог музыкальным сочинениям, изданным музыкальным магазином А. Гутхейль. М.: Скоропечатня А. А. Левенсон, 1904. С. 21 и 39.



Ил. 5

Гораздо бóльшую заинтересованность Гутхейль проявил в отношении А. Т. Гречанинова, печатая его произведения с 1902 года вплоть до закрытия фирмы. Их непростым деловым взаимоотношениям, в которых имел место и спровоцированный самим композитором конфликт, посвящено специальное исследование¹.

Помимо многочисленных договоров, передаточных актов и расписок в получении денежного вознаграждения, среди деловых бумаг имеется один документ, за канцелярскими формулировками которого просматривается один из самых драматичных эпизодов в истории фирмы и биографии ее владельца: 28 мая 1915 года магазин и контора на Кузнецом мосту были полностью разгромлены черносотенцами. Два месяца спустя, 28 июля, имев все осно-

¹ Ломтев Д. Г. Карл Гутхейль и Александр Гречанинов (к истории нотопечательского дела в России) // Временник Зубовского института. 2025. № 4 (51). С. 25–35.

вания опасаться дальнейшего ухудшения условий жизни немцев в России, Гутхейль продал семейное дело супругам Кусевицким. Составленная им в тот же день объяснительная записка служит документальной границей периода его владения фирмой:

Гг. [Господам] Сергею Александровичу
и Наталье Константиновне
Кусевицким.
В Москве.

Мм. Гг. [Милостивые Государи]

Сего 28 июля 1915 года по договору, подписи на коем засвидетельствованы у Московского Нотариуса Тихомирова, я продал Вам все свое имущество, относящееся до моих музыкальных торговли и издательства. В составе принадлежащих мне прав передано мною Вам авторское право собственности на балладу Мусоргского «Он смерть нашел в краю чужом». Право это перешло ко мне около двадцати лет назад от покойного музыкального издателя Василия Васильевича Бессель. Последний балладу эту не издавал, потому что тогда цензура не разрешила печатать ее в Петрограде (тогдашнем Петербурге), и подарил мне ее со всеми авторскими правами в собственность, в чем выдал письмо, и просил, ради музыкального интереса, напечатать ее, если окажется возможность, в Москве, что мне и удалось¹. После сего музыкальная фирма Бесселя сама покупала у меня нужные ей экземпляры этой баллады для продажи. И, вообще, никто и никогда не оспаривал у меня право на нее, и я включал ее в мои музыкальные каталоги, как мою собственность.

Письмо Василия Васильевича Бессель погибло при бывшем в Москве 28 мая 1915 года погроме, при котором пострадал и мой магазин на Кузнецком мосту, где хранилось это письмо.

К. А. Гутхейль²

В последующие два года Кусевицкие выпускали в России под той же торговой маркой единичные издания. Указанный архивный фонд содержит восемь соглашений, заключенных в 1916—1917 годах от имени фирмы «А. Гутхейль» (имена новых собственников не упоминаются) — четыре с А. Н. Александровым и четыре с А. Т. Гречаниновым³. Но если Гречанинов сумел добиться уступок в свою пользу — согласно припискам в конце договоров, он оставил за собой право публичного исполнения собственных сочинений и право долевого участия в прибыли от продажи их звукозаписей, — то Александров безоговорочно следовал по сути кабальным условиям Ку-

¹ Издание баллады М. П. Мусоргского «Он смерть нашел в краю чужом» принято датировать на основании цензурного разрешения от 28 января 1887 года, указанного на последней нотной странице, тогда как розничная цена на него в размере 40 копеек зафиксирована в каталоге, вышедшем примерно шестью месяцами ранее. См.: Каталог музыкальным сочинениям, изданным музыкальным магазином А. Гутхейль. 1886. С. 42.

² РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 317. Л. 1.

³ РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 335. Л. 47—50; Ед. хр. 338. Л. 21—24.

севицких. О степени детализации текста, закрепляющего за издательством значительный объем прав и одновременно существенно ограничивающего права автора, позволяет судить приведенный ниже формуляр (курсивом выделены внесенные от руки данные):

ДОГОВОР

об отчуждении авторских прав.

Москва, 1917 года июня 21 дня. Мы, нижеподписавшиеся: *Анатолий Николаевич Александров* с одной стороны, и фирма «**А. Гутхейль**» с другой стороны, заключили настоящий договор в нижеследующем. Я, *Анатолий Николаевич Александров*, навсегда продал фирме «**А. Гутхейль**» принадлежащее мне исключительное и неограниченное авторское право, в полном его объеме и во всех видах его осуществления, на следующие мои музыкальные произведения: *соч. 9^е Поэма для фортепиано и соч. 11 № 1 и 2 Deux poésies de Remy de Gourmont: a) Les feuilles mortes и b) Sonje для пения и фортепиано*. По сему, названной фирме и ее правопреемникам, принадлежат нижеследующие права повсеместно, как в России, так и во всех странах за границей:

1) Право дальнейшего отчуждения или переуступки, сполна или по частям, приобретенных названной фирмой от меня, *Александрова*, по сему договору авторских прав, не спрашивая на это согласия моего, *Анатолия Александрова*, или моих наследников и правопреемников;

2) право публичного исполнения моих вышеозначенных произведений; право на сопровождение сценических и кинематографических представлений музыкой сих произведений, исполняемой посредством пения, декламации, игры на инструментах или каким бы то ни было механическим путем, право воспроизведения и размножения: путем печати, литографическим, фотографическим, цинкографическим, всякими графическими и, вообще, всеми возможными, ныне известными и могущими быть примененными или изобретенными способами; право опубликования и распространения означенных моих произведений с русским текстом и с переводами оного на другие языки, как в том виде, в коем они мною сочинены и переданы названной фирме, так и с дополнениями, сокращениями или, вообще, с изменениями, сделанными по усмотрению названной фирмы или ее правопреемников.

3) Право первого и всех дальнейших последующих изданий моих вышеозначенных произведений и выпуска таковых в свет, как в виде отдельных оттисков, так и в виде сборников, томов, альбомов и т. п., в сроки и в количестве экземпляров, по усмотрению названной фирмы; право определения формата и вида изданий и обложки: назначения и изменения продажных цен.

4) Право на составление, издание и публичное исполнение: сокращений, извлечений, переработок, попури и на включение в попури совместно с произведениями других авторов; на переложения, в целом или в части: на один или несколько голосов или инструментов или для хоров, в другие тона, отдельные инструменты или на разные оркестры, на переинструментовку, а также на переложение на всякого рода механические ноты (диски, пластинки, цилиндры и пр., существующие и могущие быть сконструированными или изобретенными), предназначенные для исполнения музыкальных произведений или, вообще, для вос-

произведения звуков: посредством грамофонов, фонографов, пианол, фонол, и прочих механических инструментов и аппаратов, как ныне существующих, так и впредь могущих быть сконструированными или изобретенными.

5) Право собственности и отчуждения моего манускрипта, гравировальных досок и всех других принадлежностей отчуждаемого произведения и моих авторских прав. — Если бы срок авторского права был продлен законом, или объем охраны авторских прав был бы расширен в России или за границей, путем международных договоров, то эти продления и расширения входят в состав настоящей передачи, равно как и всякие другие, могущие быть установленными расширения авторских правомочий. — Словом, я, *Анатолий Александров*, не оставляю в своем распоряжении или собственности никаких, без всякого исключения, прав на означенные мои произведения: ни авторских; ни прав изъявления, согласия на те или иные действия издателя, на кои закон требует согласия автора, ни каких-либо иных, ни существующих, ни впредь за мною, *Александровым*, по закону, могущих быть признанными, и все таковые мои права передаю сполна названной фирме и ее правопреемникам. При чем, я, *Александров*, отказываюсь: от заимствования мелодий из означенных моих произведений для других моих композиций, от включения таковых произведений в полное издание моих произведений (таковое включение может иметь место только с согласия названной фирмы или ее правопреемников), и от пользования текстами, послужившими материалом для моих вышеописанных произведений, или их переводами, для моих других композиций. — Причитающееся мне, *Александрову*, за передачу и отчуждение моих вышеописанных прав и за изъявление моего согласия на вышеозначенные действия названной фирмы и ее правопреемников, в сумме *двести* рублей, от фирмы «*А. Гутхейль*», при подписании сего получил и расчет по сему договору сполна окончил. Настоящий подлинный экземпляр договора имеет фирма «*А. Гутхейль*».

Свободный художник
Ан. Александров
21/ VI 1917 г.¹

При сопоставлении цитированного выше договора с приведенной в начале статьи сопроводительной запиской А. И. Дюбюка от 12 декабря 1875 года становится особенно очевидной эволюция подобного рода документов на протяжении более чем четырех десятилетий в направлении их формальной унификации и все более строгого соответствия правовым установлениям. В целом же сохранившийся корпус деловой документации отражает последовательно реализуемые стратегии издательства — аккумулярование прав на произведения композиторов различной степени известности и художественного уровня, выстраивание долгосрочных партнерств с образовательными и общественными учреждениями, а также целенаправленное продвижение современной отечественной музыки. Систематическое расширение ассортимента, сочетавшего наследие предыдущих издателей с новыми про-

¹ РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 335. Л. 50.

изведениями, позволило прочно интегрировать предприятие в музыкальную инфраструктуру Москвы и зарекомендовать его как авторитетного посредника между композитором и аудиторией. Таким образом, фирма «А. Гутхейль» не только сыграла значительную роль в развитии отечественного нотоиздательства второй половины XIX — начала XX века, но и стала примером сочетания художественного вкуса с продуманными коммерческими стратегиями в музыкальной индустрии.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Вольман Б. Л.* Русские нотные издания XIX — начала XX века. Л.: Музыка, 1970. 216 с.
2. Главный каталог музыкальным сочинениям, продающимся в музыкальном магазине Александра Богданова Гутхейль. М.: Тип. В. М. Фриш, 1874. 98 с.
3. Каталог музыкальным сочинениям, изданным музыкальным магазином А. Гутхейль. М.: Университетская тип., 1886. 48 с.
4. Каталог музыкальным сочинениям, изданным музыкальным магазином А. Гутхейль. М.: Скоропечатня А. А. Левенсон, 1904. 150 с.
5. Каталог русского пения, продающегося в музыкальном магазине А. Б. Гутхейль. М.: Тип. А. И. Мамонтова, 1877. 46 с.
6. *Кушин М. Е.* Из истории нотопечатания: Краткие очерки. М.: Советский композитор, 1963. 78 с.
7. *Кушин М. Е.* Нотопечатание: Очерки истории. М.: Музыка, 1966. 88 с.
8. *Ломтев Д. Г.* Карл Гутхейль и Александр Гречанинов (к истории нотоиздательского дела в России) // Временник зубовского института. 2025. № 4 (51). С. 25–35.
9. *Ломтев Д. Г.* Карл Гутхейль — издатель сочинений Рахманинова // Временник зубовского института. 2025. № 3 (50). С. 26–39.
10. *Ломтев Д. Г.* Первые немецкие музыкальные издатели в России // Проблемы полиграфии и издательского дела. 2009. № 5. С. 92–99.
11. *Рахманинов С.* Литературное наследие. Т. 1: Воспоминания. Статьи. Интервью. Письма. М.: Советский композитор, 1978. 648 с.
12. *Ферран Я. А.* Формирование социального статуса профессии «композитор» в дореволюционной России: Дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. М.: ГИИ, 2020. 192 с.
13. *Ф. [Финдейзен Н. Ф.]* Издатели, музыкальные, в России // *Риман Г.* Музыкальный словарь. Перевод с 5-го нем. издания Б. Юргенсона, дополненный русским отделом, составленным при сотрудничестве П. Веймара, В. Преображенского, Н. Финдейзена, Ю. Энгеля, Б. Юргенсона и др. Перевод и все дополнения под редакцией Ю. Энгеля. Т. 2: Донской—Оратория. М.; Лейпциг: П. Юргенсон, 1901. С. 544–546.
14. *Юргенсон Б. П.* Очерк истории нотопечатания. М.: Гос. изд-во. Муз. сектор, 1928. 191 с.
15. *Ямпольский И. М.* Издательства музыкальные // Музыкальная энциклопедия / Гл. ред. Ю. В. Келдыш. Т. 2: Гондольера—Корсов. М.: Советская энциклопедия, 1974. Стб. 492–497.

Опера С. Н. Василенко «Сын Солнца» на перекрестке традиций

МЕДВЕДЕВА ЮЛИЯ ПЕТРОВНА

Кандидат искусствоведения, доцент, Нижегородская государственная консерватория имени М. И. Глинки (Нижний Новгород, Россия)

E-mail: jul-medvedeva@yandex.ru

Аннотация

«Сын Солнца» С. Н. Василенко — первая советская опера о Китае. Ее премьера в 1929 году прошла очень успешно, но вскоре политическая ситуация изменилась, и опера больше не ставилась. Драматургия «Сына Солнца» опирается на несколько разнонаправленных традиций: романтизма, модерна, нового развлекательного искусства Запада и советской культуры послереволюционного времени. Партитура Василенко изобилует музыкальными красотами, а сюжет о сложных отношениях Китая и Запада сегодня вновь вызывает интерес.

Ключевые слова

«Сын Солнца», Сергей Василенко, Китай в опере, Восток в музыке, советская опера, традиции в опере, опера XX века.

Для цитирования

Медведева Ю. П. Опера С. Н. Василенко «Сын Солнца» на перекрестке традиций // Временник Зубовского института. 2026. Вып. 1 (52). С. 51–68.

The Opera *The Son of the Sun* by Sergei Vasilenko at the Intersection of Traditions

MEDVEDEVA YULIA P.

PhD (History of Arts), Associate Professor, Nizhny Novgorod State M. I. Glinka Conservatory (Nizhny Novgorod, Russia)

E-mail: jul-medvedeva@yandex.ru

Abstract

The Opera *The Son of the Sun* by Sergei Vasilenko (1929) is the first and most successful Soviet opera about China — within a year of its premiere, it was performed 29 times at the Bolshoi Theatre. But then the political situation changed dramatically, and the opera disappeared from the stage, never to be performed again.

Son of the Sun is a striking example of Russian art of the 1920s, which can only be properly appreciated in the context of the artistic atmosphere of those years. The opera's dramaturgy draws on a range of diverse traditions — Romanticism, Art Nouveau, the new entertainment art of the West, and post-revolutionary Soviet culture. Vasilenko's score abounds in musical beauty, and the plot

reflecting the complex relations between China and Europe is once again intriguing and captivating today. Therefore, Vasilenko's long-neglected opera merits close attention.

Keywords

The Son of the Sun, Sergei Vasilenko, China in opera, East in music, Soviet opera, traditions in opera, 20th-century opera.

«Сын Солнца» Сергея Никифоровича Василенко (1929) — первая и самая успешная советская опера о Китае. Ее премьера состоялась на сцене Большого театра 24 мая 1929 года и вызвала большой интерес публики: в течение последующего года спектакль был исполнен 29 раз, планировались постановки в Тифлисе и на Дальнем Востоке. Но вскоре политическая ситуация изменилась, и вслед за ней тон критики сменился на резко отрицательный. Новые постановочные планы остались нереализованными, «Сын Солнца» исчез из репертуара.

До сих пор эта опера остается terra incognita не только для зрителя, но и для специалистов. С 1930 года по настоящее время она не идет на сценах и не существует в аудио- и видеoversиях, поскольку оказалась детищем своего времени и в полной мере может быть оценена только в контексте художественной и политической обстановки тех лет. Обратившись к нотам¹, архивным материалам и откликам прессы, восстановим контекст появления и исчезновения «Сына Солнца» и выявим основные традиции, на пересечении которых он возник.

Сергей Никифорович Василенко (1872—1956) — одна из ярких и незаслуженно забытых фигур отечественной музыки (ил. 1)². Автор шести опер, восьми балетов, пяти симфоний, многочисленных концертных и камерных сочинений³, он внес значительный вклад как в музыкальное творчество дореволюционной России, так и в советскую музыку. Среди его произведений слушателями были наиболее высоко оценены симфонические поэмы «Сад смерти» (1908) и «Полет ведьм» («Hirtus Nocturnus») (1909), вокальные произведения на стихи В. Я. Брюсова, К. Д. Бальмонта, А. А. Блока, Концерт для балалайки с оркестром (1930), историко-патриотическая опера «Суворов» (1941), балет «Мирандолина» (1946) и т. д. Василенко был талантливым дирижером, музыкальным просветителем, а также авторитетным педагогом, в классе которого в Московской консерватории в разные годы учились Н. С. Голованов, Н. А. Рославец, П. Г. Чесноков, Л. А. Половинкин, А. И. Ха-

¹ Анализ оперы выполнен по нотному изданию клавира: *Василенко С. Н.* Сын Солнца: Опера в 4 актах и 10 картинах. Либретто М. Гальперина. Переложение для пения и фортепиано в 2 руки автора. М.: Гос. изд-во. Муз. сектор, 1930. 280 с.

² URL: <https://taneevlibrary.ru/img/taneev/vasilenko.jpg> (дата обращения: 22.10.2025).

³ Здесь и далее указания на произведения и годы их создания приводятся по Хронологическому указателю, данному в монографии о Василенко: *Поляновский Г. А.* С. Н. Василенко: жизнь и творчество. М.: Музыка, 1964. С. 248—273.



*Ил. 1. Сергей Никифорович Василенко.
Научная музыкальная библиотека имени С. И. Танеева*

чатурян и др. При жизни Василенко его творчество ценилось очень высоко: он был награжден двумя орденами Ленина, орденом Трудового Красного знамени и Сталинской премией. Но вскоре после смерти имя композитора было забыто. Сейчас оценки вновь пересматриваются: проводятся конференции о нем, создан сайт, все чаще исполняется и изучается его музыка.

Путь композитора был очень непростым. Его стиль рос и формировался в атмосфере Серебряного века, в общении с А. К. Глазуновым, А. Н. Лядовым, В. Я. Брюсовым, М. А. Врубелем, В. Э. Борисовым-Мусатовым. Но вскоре после революции окраска творчества Василенко резко изменилась: композитор скрывал свое дворянское происхождение и был вынужден искать подходы к новой власти. С 1920-х годов начинает формироваться «официальная», политически ангажированная часть его творчества: торжественные кантаты (1923, 1924), «Походный марш Красной армии» (1929), Концерт для балалайки с оркестром (1930), «Красноармейская пляска» и «Чапаевская полька» (1931), «Красноармейская рапсодия» (1932), «Арктическая симфония» в честь челюскинцев (1934) и т. д. При этом параллельно существует и развивается и другой, весьма значительный пласт музыки Василенко, куда входят произведения как бы намеренно нейтральные в идеологическом отношении, что наводит на мысль об уходе композитора во «внутреннюю эмиграцию». Прежде всего, к этому пласту принадлежат многочисленные произведения

на ориентальную тему: только в 1920-е годы это циклы «Японские мелодии» (1924), «Индусские» (1925) и «Сингалезские» мелодии (1926), «Мелодии казанских и уральских татар» (1926), «Испанские танцы» (1926), «Напевы Востока» (1927), «Китайская сюита» (1928) и т. д. В них Василенко удается вырваться за официальные рамки, сохранять яркость и свежесть музыкального языка и развивать стилистические традиции искусства рубежа столетий. Позже композитор найдет возможность совместить обе линии своего творчества — «советскую» и «ориентальную». Чутко среагировав на сгущающиеся сумерки 1937 года, в 1938-м он уедет в Ташкент, где станет одним из основоположников узбекской советской музыки, создателем узбекской оперы (первые национальные произведения этого жанра — «Буран» (1938) и «Великий канал» (1939) были написаны С. Н. Василенко совместно с М. А. Ашрафи) и узбекского балета («Акбияк» (1942)). Но это будет позже.

А в конце 1920-х годов, на перекрестке разнонаправленных традиций и устремлений творчества Василенко, была написана опера «Сын Солнца», действие которой разворачивается в Китае. В ней соединились традиции романтизма, импрессионизма, символизма, модерна — и новые образы «пробудившегося Востока» и восставших на борьбу масс.

При первом же знакомстве с оперой очевидно, что она опирается на уже сложившиеся каноны нового советского искусства. В центре внимания «Сына Солнца» — революционная тема. Сюжет связан с недавними историческими событиями: это китайское восстание ихэтуаней («боксерское восстание») против европейской экспансии и ставшая его кульминацией «Варфоломеевская ночь в Пекине» 23—24 июня 1900 года, когда повстанцами было зарезано несколько сотен христиан.

Сцены безмятежной жизни европейских посольств в Пекине и картины разгорающегося восстания становятся фоном, на котором разворачивается любовная линия между представителями враждебных лагерей: дочерью американского генерала Гамильтона Авророй и китайским мудрецом Лао-Синном, прозванным Сыном Солнца.

Василенко и его либреттист Михаил Гальперин изображают *Китай как собрата Советской России по борьбе* и тем самым следуют новой, возникшей недавно традиции: рассматривать все борющиеся за освобождение народы как братские. В 1910—1920-е годы Китай казался особенно близким России, поскольку революционные преобразования следовали в обеих странах почти синхронно: в 1911 году началась Синьхайская революция, в 1912 году провозгласили Китайскую республику, а в 1924 году партия Гоминьдан сблизилась с коммунистами и взяла курс на сотрудничество с СССР. Отношение к Китаю как к братской стране ярко проявилось в советской литературе 1920-х годов — в частности, в творчестве В. Маяковского, Д. Бедного, М. Светлова.

Пусть китайский язык мудрен и велик.
Знает каждый и так, что Кантон
Тот же бой ведет, что в Октябрь вели
Наш рязанский Иван да Антон, —

писал Владимир Маяковский в стихотворении «Не юбилейте!», созданном в 1926 году, за три года до «Сына Солнца».

Образы Китая настолько ощущались тогда как актуальные, что к концу 1920-х годов на советских сценах появилось сразу несколько музыкально-театральных произведений на китайскую тему. «Первой ласточкой» стала в 1926 году постановка оперетты Ф. Легара «Желтая кофта» в ленинградском Малом оперном театре, «условная китайщина» которой, по словам М. Г. Раку, «послужила пропуском в советский музыкальный театр»¹. Но глубокая аполитичность происходящего в ней вызвала отторжение. «Я считаю, что это издевательская оперетка над Китаем, потому что нельзя показывать каких-то сусальных мандаринов, когда в Китае идут события мирового масштаба», — восклицал Д. Д. Шостакович². Отражением этих событий стал завершённый вскоре балет Р. М. Глиэра «Красный мак» (1927), где обозначилось рождение современной темы.

«Сын Солнца» Василенко следовал тем же маршрутом. Отклики на его премьеру особо подчеркивали актуальность для СССР показанных в опере событий: «борьба Китая на сегодняшний день имеет ту же почву»³, — писал журнал «Современный театр». Характерно, что в финальной сцене было решено акцентировать эту идею. «„Сын Солнца“, после того, как он был принят к постановке, подвергся перемонтировке, переключению тематики в иной социальный план в соответствии с музыкально-художественной структурой оперы, — отмечал режиссер-постановщик Т. Е. Шарашидзе. — Мы подошли к произведению под углом зрения нашей современности и таким образом хотим сделать спектакль политически созвучным, художественно-интересным и эмоционально-воздействующим»⁴. В окончательной редакции оперы финальной сценой стало наступление на квартал европейских угнетателей революционных отрядов китайских повстанцев. Музыкальным символом наступления в опере является маршевая призывная тема, из которой развивается хоровой апофеоз «Встань на врага, народ!» (пример 1).

Очевидная опора авторов «Сына Солнца» на новые традиции пролетарского искусства выглядит при этом как формальная дань советской идеологии. По художественным достоинствам революционные сцены явно уступа-

¹ Раку М. Г. Оперные штудии. СПб.: Изд-во Н. И. Новикова; Галина скрипит, 2019. С. 342.

² Пленум Совета Всероскомдрама. Фрагмент стенограммы, посвященный музыкальным вопросам // Музыкальная академия. 1993. № 2 (643). С. 164.

³ Рабор Шавкутенко. Машинотрест. Вдогонку за современностью // Современный театр. 1929. № 26–27. С. 383.

⁴ «Сын солнца» (к постановке в ГОТОБ 2) // Жизнь искусства. 1929. № 20. С. 13.

C.
A.
T.
B.

Ха-о!.. Ха-о!.. Встань на вра-га, на-род, Весь КИ-тай воз-
Cha-o!.. Ca-o!.. Chi - na, er- wach, mein Land! Schon beginnt der

280

-стань-я ждет, Бе- - лых дя- во лов го- ни, И на- ста-нут
gros- se Brand. O, vertreib' die Gei er- schär, Und darnwind der

Пример 1. С. Н. Василенко. «Сын Солнца», IV акт, 2-я картина. № 43 Хор китайцев



Ил. 2. Р. Р. Макаров. Макет декораций к опере С. Н. Василенко «Сын Солнца», IV акт, 2-я картина. Санкт-Петербургская государственная театральная библиотека

ют остальному музыкальному материалу оперы: они суховатые и музыкально довольно однообразные — в противовес сценам в храме Солнца и китайском квартале, которые переливаются импрессионистски-модерновым великолепием красок. Уступают они и лирическим сценам оперы, эмоционально изменчивым и насыщенным глубокими размышлениями главного героя, Лао-Сина, предсмертный монолог которого стал настоящей музыкальной жемчужиной оперы. Но тем показательнее музыка финала в отношении к новым традициям советского искусства.

Идея слома старого мира подчеркивалась и в декорационном оформлении финала: на макетах к IV акту, выполненных Р. Р. Макаровым, — нагромождение обломков, почти не имеющих выраженного национального колорита (ил. 2)¹.

Сохраняя преемственность с собственным стилем дореволюционной поры, Василенко бережно опирается на *традиции романтической эпохи*. «Сын Солнца» — симфонизированная опера с красочными оркестровыми эпизодами и развернутой системой лейтмотивов (автору статьи удалось насчитать в партитуре не менее двадцати лейтобразований). Конструкция целого состоит из четырех актов с масштабными хоровыми и танцевальными сценами, что указывает на влияние канона французской «большой» оперы. С позиции сюжета можно видеть даже более конкретную аналогию — с «Гугенотами» Мейербергера: с ними «Сына Солнца» роднит показ реальных исторических событий, атмосфера разгорающихся военных столкновений, любовная линия между представителями враждующих кланов и финальная смерть обоих героев (ки-

¹ URL: https://static.wixstatic.com/media/a3179f_83fdcfafab654940a33218aaeb1f3cae-mv2.jpg/v1/fill/w_434,h_265,al_c,q_80,usm_0.66_1.00_0.01,enc_avif,quality_auto/381c09.jpg (дата обращения: 22.10.2025).

Музыкальный фрагмент из оперы П. И. Чайковского «Растворил я окно». Включает вокальную партию с русскими текстами и фортепианное сопровождение.

Пример 2. П. И. Чайковский. «Растворил я окно»

Музыкальный фрагмент дуэта № 15 из оперы С. Н. Василенко «Сын Солнца». Включает две вокальные партии и фортепианное сопровождение.

Пример 3. С. Н. Василенко. «Сын Солнца», II акт, 2-я картина.
№ 15 Дуэт Авроры и Лао-Сина

тайские бонзы вынуждают Лао-Сина принять яд, а Аврора, не зная об этом и желая быть вместе с любимым, бежит по охваченным восстанием переулкам навстречу собственной смерти). В сценарной и музыкальной драматургии возникают явные отсылки и к другим образцам романтической оперы. Так, массовая сцена из 2-й картины I акта с выкриками торговцев на площади напоминает сходный эпизод из II акта «Богемы» Пуччини. Последняя встреча Авроры и Лао-Сина в 1-й картине II акта пронизана идеей *Liebestod*. Фразы героев «любовь несет нам рай и смерть», «любовь и смерть в твоих глазах», хроматические сползания в голосах и оркестре — все это буквально вызывает призраки «Тристана» Вагнера. А сцена в подземелье из 2-й картины II акта, с неумолимыми голосами вершащих суд китайских бонз и непреклонными ответами героя, осуждаемого на смерть, напоминает суд из «Аиды» Верди.

Возникают и отчетливые параллели с произведениями русских композиторов XIX века. Например, хор китайцев «Светом сияй» (II акт, 1-я картина,

№ 12) обращен к солнцу и звучит грузно и величественно, в нерегулярном размере $7/4$ — что не может не напомнить финальный хор из «Снегурочки» Римского-Корсакова. В дуэте Авроры и Лао-Сина «Мы с тобой уплывем» возникает почти цитата начальной фразы романса Чайковского «Растворил я окно» (Примеры 2 и 3).

Лирико-романтическая линия музыкальной драматургии оперы впечатляет мягкостью и экспрессией. В основе музыкального языка любовных сцен — пластичная романсовая мелодика со скачками на сексты и септимы. Один из примеров — ария Авроры «Хрустальный сон» (Пример 4).

Еще одна традиция в музыке Василенко связана с *установками Серебряного века*: подчеркнутый эстетизм, декоративность и красочность характерны и для текста, и для музыки «Сына Солнца». Аврора видит вокруг себя не просто чуждую культуру, но «далекий мир, неведомый, бескрайний» (ария из 1-й картины I акта), любовь для нее «хрустальный сон, сияющий и хрупкий» (ария из 3-й картины II акта). Герои как будто нашли «ключи тайн»¹: «отрад-на сердцу сладостная тайна» (слова Лао-Сина из любовной сцены 1-й картины II акта), «о чудо тайны нашей» (любовный дуэт из 3-й картины II акта).

Не только текст либретто, но и в еще большей степени музыка Василенко связана с художественными традициями рубежа столетий и заставляет вспомнить о музыкально-театральном шедевре И. Ф. Стравинского — его «китайской» опере «Соловей» (1914). Партитура «Сына Солнца» наполнена изысканными орнаментами оркестровых тембров, красочными гармониями, «переливающейся», изменчивой импрессионистской фактурой, характерным для модерна единством рельефа и фона. Один из примеров — симфоническая картина звона, несущегося с пагод в момент ритуального самоубийства Лао-Сина (Пример 5).

Связь с традициями рубежа столетий была подчеркнута и на уровне художественного оформления спектакля. Декорации Р. Р. Макарова к центральной любовной сцене, разворачивающейся на берегу озера, погружали публику в символистски-зыбкую атмосферу туманов и грез (ил. 3)².

Приверженность авторов оперы к самодовлеющей красоте стиля модерн и традиции Серебряного века ощущались в опере настолько явно, что вызвали недовольство советской печати: композитора упрекали в «перенесении старых мотивов на новую почву»³. Н. Выгодский обрушивается на Василенко с яростной критикой и делает далеко идущие выводы идеологического порядка: опера, по его мнению, играет «явно реакционную роль» и является «пас-

¹ «Ключи тайн» — название лекции Валерия Брюсова, прочитанной им в 1903 году в Историческом музее в Москве, а затем в русском студенческом кружке Парижа.

² URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=58281503> (дата обращения: 22.10.2025).

³ *Выгодский Н.* «Сын Солнца» (к постановке в ГОТОБе) // Пролетарский музыкант. 1929. № 4. С. 28.

45 Аврора Aurora.

L'istesso tempo.

Хвус-
Квус-

А.
-галь ный сон... Свєр-ка . . . ю-щий и
tall mer Traum, so mär . . . chen-haft und

50

хруп . . . жий жи-вѣ в те-бе, дѣ-
lok . . . kend! Ich leb' in dir, Die

pochiss. rit.

Ша мо-я цве-тѣ... Все для те-
See . . . le ist er . . blüht. Al- . . les für
Più mosso.

poco sost. *a tempo.*

бя, Все от те-бя лю-би-мый, Ты да-ла мне
dich, Al-les von dir, Ge-lieb-ter! Du machst mich

Пример 4. С. Н. Василенко. «Сын Солнца», II акт, 3-я картина. № 20 Ария Авроры

Пример 5. С. Н. Василенко. «Сын Солнца», IV акт, 1-я картина. № 38 Звон на пагодах



Ил. 3. Р. Р. Макаров. Макет декораций к опере С. Н. Василенко «Сын Солнца», IV акт, 2-я картина. Санкт-Петербургская государственная театральная библиотека

квилем на идею революции»¹. Такого рода выпады в советской печати могли быть чреватые для композитора серьезными последствиями. По-видимому, Василенко спасло то, что вскоре после завершения «Сына Солнца» он переключился на активное создание политически ангажированных сочинений, продемонстрировавших его лояльность и готовность идти на компромисс: 1929–1930-м годами в его списке сочинений датированы Десять русских народных песен для голоса в сопровождении гобоя, балалайки, баяна и фортепиано, «Походный марш Красной Армии», Концерт для балалайки с оркестром, музыка к пьесе Б. Ромашова «Смена героев», музыка к монтажу для смешанного хора и симфонического оркестра «Памяти Ленина». Одной из причин их создания, вероятно, стала необходимость «замолить грехи», совершенные композитором в «Сыне Солнца».

В показе сцен далекого восточного мира Василенко опирается и на *традиции русского оперного экзотизма*, идущие от Глинки, Бородина, Римского-Корсакова. Как и его предшественники, он использовал фольклорный материал, соединяя его с приемами европейской композиторской техники. Правда, объектом интереса в «Сыне Солнца» становится свежий и новый для отечественной музыки пласт восточного фольклора: подлинные китайские темы, полученные композитором от путешественника, этнографа и археолога Петра Кузьмича Козлова² — исследователя Монголии, Китая и Туркестана³. Темы, имеющие выраженный национальный колорит, изобретательно, ярко и самобытно звучат в сценах в Китайском квартале, в курильне, в храме Солнца. Визуальный ряд спектакля тоже подчеркивал эту линию содержания оперы и «изобилует живописным изображением китайского быта, псевдо-экзотикой религиозных обрядов, молитвенных сборищ»⁴.

Обращение к китайской тематике в «Сыне Солнца» во многом было связано с *традициями шинуазри*, или «китайского стиля», — особой разновидности ориентализма, охватившей европейское искусство на рубеже XIX–XX веков. В музыке установки шинуазри нашли отклик в произведениях Дебюсси, Малера, Стравинского, Бартока. А за год до «Сына Солнца» на сцене Большого театра был поставлен «Красный мак» Глиэра.

Интересный прием сложнейшей полифонической работы с пентатоническими темами возникает в кульминации Хора народа «Золотые нити» (Пример 6). Здесь в одновременном звучании друг на друга накладываются три

¹ Выгодский Н. «Сын Солнца»... С. 30.

² Василенко С. Н. Яркие впечатления: Заметки о китайской музыке // Советская культура. 1954. 28 дек. С. 3.

³ К сожалению, автору статьи не удалось установить, какие именно темы оперы представляют собой цитаты подлинного китайского фольклора.

⁴ Прошева Е. Опера. Из истории Большого театра // Большой театр СССР. 1970–1971, 1971–1972 (Часть 140). URL: <https://www.bol-theatre.su/recs/id355/> (дата обращения: 19.10.2025).

C.S. 110

А.А. Вы-шиваки нест-ры-е
Prächti-ge Klei-dun-gen,

Б.Б. Золо-тые ни-ти
Fäden ohne En-de!

Мо-лот
Schla-ge

C.S. 115

А.А. Шля-я, тка-ни, здесь по-ку-пай-те!
Fä-cher, Bän-der, kauft nur bei uns hier!

Вс-се-ло-тя-ни-те! Сыт-рем ра-дуж-ный до-вер.
ТТ Rüh-e lo-se Hän-de we-ßen un-ser fei-ner Werk.

Б.Б. Вей-ся нить мо-ей ра-бо-ты!
ff Zieh-e, Zieh-e dich, mein Fa-den!

Звон-кий Креп-ко бей не га-нись!
nur, mein Häm-mer, zu. Schlag'nur zu! O - - - во-ши
Obst und ge-

Più mosso.
3

Пример 6. С. Н. Василенко. «Сын Солнца», I акт, 2-я картина. № 8 Хор «Золотые нити»

dolce ma marcato la melodia

Пример 7. С. Н. Василенко. «Сын Солнца», II акт, 3-я картина, «Озеро». № 20, Вступление

китайские темы: радостная мелодия альтов («золотые нити весело тяните»), контрастная к ней размашистая тема теноров («вейся нить моей работы») и скерцозно приплясывающая, украшенная форшлагами и стаккато мелодия в оркестре. Самостоятельные линии в этой пестрой музыкальной мозаике ведут также выкрики сопрано («вышивки пестрые!»), грузная линия басов («молот звонкий, крепко бей») и массивное тремоло низких струнных. Все вместе создает яркую и красочную, окрашенную национальным колоритом картину гомона торговой улицы.

В работе с китайским материалом композитор использует и приемы европейской имитационной полифонии. В звучащем из-за сцены бессловесном хоре, завершающем сцену прощания Авроры и Лао-Сина в 3-й картине III акта, женские и мужские голоса канонически следуют друг за другом, ведя одну и ту же пентатоническую тему.

Важно, что Василенко не следует слепо за традициями шинуазри, вплетающего элементы китайского искусства в систему европейского художественного языка. Композитор пытается сохранять верность самой природе китайского фольклорного материала и открывает тем самым для отечественной музыки новые горизонты (идя в том же направлении, что и Пуччини в «Турандот»). Особенно это заметно у Василенко в сфере ладово-гармонических решений китайских сцен, где избегается и терцовая вертикаль, и европейская функциональность. Так, в начале симфонической картины «Озеро» вертикаль основана на типичных для китайской музыки квартово-секундовых созвучиях и выстраивается в мажорную пентатонику от звука «ля» (пентатонический звукоряд А-гун) (Пример 7). Как указывает Фань Цзуинь, в китайской музыке «в созвучиях основными являются интервалы, входящие в пентатонический звукоряд; главные среди них — интервалы в объеме кварты и квинты, среди них особенно часто

используются большая секунда, чистая кварта, квинта и малая терция»¹. Именно эти интервалы составляют основу гармонической вертикали Василенко в китайских сценах.

Отмечая свежесть и оригинальность методов работы Василенко с материалом, Л. Оболенский в отзыве на постановку писал: «Можно смело сказать, что так излагать и обрабатывать корейский и китайский материал, как это делает С. Н. Василенко — вряд ли кому-нибудь до сих пор удавалось... Музыка серьезная и талантливая, а следовательно — большой и ценный вклад в нашу музыкальную литературу»².

Нужно отметить и еще одну традицию в музыкальной драматургии «Сына Солнца» — вовсе не советскую, а, по словам критиков, «антисоветскую» по своей направленности. Речь идет о картинах мира европейских посольств, живущего в водовороте удовольствий. Они занимают почти четверть партитуры оперы: это светский фэйф-о-клок в гостиной генерала Гамильтона, а также детально выписанные сцены современных светских развлечений во 2-й и 3-й картинах III акта, где общество развлекается игрой в бильярд, пением и танцами. Как писал в редакционной статье журнал «Пролетарский музыкант», в этих сценах «налицо очевидное желание протащить под видом пролетарской продукции обывательскую мещанскую музыку, иногда даже прямо враждебную нам»³.

Василенко с явным интересом и удовольствием погружается в новый для него мир современной западноевропейской развлекательной музыки и обращается к актуальным массовым жанрам и стилям 1920-х годов. Так, в 1-й картине I акта сцену в гостиной скрепляет в качестве рефрена «легкомысленная», слегка синкопированная, «порхающая» тема, в жанровом отношении близкая к шимми. В роли лейтмотивов представителей европейских посольств также используется регтайм (тема лейтенанта Уоттера) и даже цитата американской песни «Yankee-Doodle» (лейтмотив генерала Гамильтона). Издевательская Песенка Уоттера (Пример 8), где в иносказательном виде говорится о его ревности к сопернику-китайцу, звучит нарочито легкомысленно. На это указывают диатоническая мелодика, размер 2/4, «элементарная» остиная ритмика вокальной партии, прозрачная фактура отделенного баса с акцентированием I и V ступеней, простая куплетная форма

¹ *Fán Zǔyīn. Zhōngguó wǔ shēngyīn héxié de lǐlùn yǔ fāngfǎ. Shànghǎi: Shànghǎi yīnyuè chūbǎn shè, 2017. P. 32 (范祖荫。中国五声音和弦的理论与方法。上海：上海音乐出版社·2017·32页; Фань Цзуйнь. Теория и метод китайской пентатонической гармонии. Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 2017. С. 32; на кит. яз.).*

² *Оболенский Л. Е. «Сын Солнца». Опера С. Василенко // Современный театр. 1929. № 22—23. С. 348.*

³ *За дальнейшее наступление (Редакционная статья) // Пролетарский музыкант. 1929. № 3. С. 2.*

У.
W.

У май-о-га Фэйна службе жжи Кита-ац Ли
Но од-важды Фэй женился на мисс Кетти Грез...
Dien-te einst bei Sir John Mat-son ein Chi-ne-se Li,
Al-les wä-re schön ge-we-sen, hät-te Mat-sons Braut

poco rit. a tempo.

1.

в доб-ром вы-зе, в веч-ной дружбе дни у них так-жи...
И не-счаст-ный Ли злобил-ся про-сто как та-к-жи...
dem ein lie-be-vo-l-les Her-ze die Na-tur ver-lich...
Je-nem treff-li-chen Chi-ne-sen nicht das

Пример 8. С. Н. Василенко. «Сын Солнца», III акт, 3-я картина. № 32 Песенка Уоттера

с точными повторами. При этом гармония и некоторые детали фактуры сопровождения обнаруживают прекрасное знакомство автора с современной ему западной массовой музыкой: синкопированный, типичный для уанстепа ритм оркестровой партии, джазовое варьирование доминантовой функции (то в виде трезвучия с добавочным секстовым тоном, то в виде септаккорда), хроматические «сползания» по ступеням блюзового лада (ре-бемоль — \flat III, соль-диез — \sharp VI/ \flat VII, ми-бекар — \sharp IV/ \flat V).

Материал Песенки Уоттера, как и музыка европейского мира в целом, имеет нарочито «облегченный», банальный характер, демонстрируя тем самым убожество мира «угнетателей». В то же время этот пласт драматургии оперы отчетливо отсылает к традициям актуального для 1920-х годов жанра *Zeitoper*¹,

¹ См. об этом: Медведева Ю. П. Китай в советской опере: «Сын Солнца» С. Н. Василенко и его сценическая судьба // Современные проблемы музыковедения. 2024. Т. 8, № 4. С. 107–108.

один из самых известных образцов которого — «Джонни наигрывает» Кшенека — был уже хорошо известен в СССР¹.

Итак, драматургия «Сына Солнца» опирается на несколько разнонаправленных традиций. Среди них — западноевропейский и русский романтизм, художественные направления рубежа XIX—XX веков (импрессионизм, символизм, модерн), современный европейский музыкальный театр (Zeitoper), массовое развлекательное искусство Запада и новая советская культура послереволюционного времени. Такое обилие традиций и истоков не способствовало цельности оперы. Она осталась ярким образцом творчества 1920-х годов и может быть в должной мере оценена только в контексте художественной атмосферы тех лет.

1929 год — год премьеры «Сына Солнца», — как указывает Е. С. Власова, стал «годом перелома в музыкальной жизни Советского Союза», когда «была сформулирована государственная концепция развития советской музыки, господствовавшая на протяжении более чем полувека»². После совершившегося перелома многое из того, что составило основу драматургии «Сына Солнца», стало в советском музыкальном театре невозможным. Но главной причиной исчезновения оперы Василенко со сцены стали политические события: летом 1929 года вспыхнул конфликт на Китайско-Восточной железной дороге, и отношения СССР и Китая резко изменились. А в начале 1950-х, когда обозначилось потепление международного климата и контакты стран были вновь восстановлены, «боксерское» восстание в советской историографии уже рассматривалось как реакционное, и «Сын Солнца» больше не ставился.

Сегодня, по прошествии почти 100 лет с момента премьеры, сюжет о взаимном притяжении и отталкивании Китая и Европы вновь интригует и вызывает интерес. А изучение партитуры оперы показывает, что «Сын Солнца» изобилует музыкальными красотами и, безусловно, достоин пристального внимания.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Василенко С. Н.* Сын Солнца: Опера в 4 актах и 10 картинах. Либретто М. Гальперина. Переложение для пения и фортепиано в 2 руки автора. М.: Гос. изд-во. Муз. сектор, 1930. 280 с.
2. *Василенко С. Н.* Яркие впечатления: Заметки о китайской музыке // Советская культура. 1954. 28 дек. С. 3.
3. *Власова Е. С.* Венера Милосская и принципы 1789 года // Музыкальная академия. 1993. № 2 (643). С. 154—159.

¹ «Джонни наигрывает» впервые был исполнен 13 ноября 1928 года в Малом оперном театре в Ленинграде. Московская постановка оперы состоялась в Музыкальной студии МХАТ 15 мая 1929 года — за 9 дней до премьеры «Сына Солнца».

² *Власова Е. С.* Венера Милосская и принципы 1789 года // Музыкальная академия. 1993. № 2 (643). С. 157—158.

4. *Выгодский Н.* «Сын Солнца» (к постановке в ГОТОБе) // Пролетарский музыкант. 1929. № 4. С. 25–31.
5. *Грошева Е.* Опера. Из истории Большого театра // Большой театр СССР. 1970–1971, 1971–1972 (Часть 140). URL: <https://www.bol-theatre.ru/recs/id355/> (дата обращения: 19.10.2025).
6. За дальнейшее наступление (Редакционная статья) // Пролетарский музыкант. 1929. № 3. С. 1–4.
7. *Медведева Ю. П.* Китай в советской опере: «Сын Солнца» С. Н. Василенко и его сценическая судьба // Современные проблемы музыкознания. 2024. Т. 8, № 4. С. 91–111.
8. *Оболенский Л. Е.* «Сын Солнца». Опера С. Василенко // Современный театр. 1929. № 22–23. С. 348–349.
9. *Поляновский Г. А.* С. Н. Василенко: жизнь и творчество. М.: Музыка, 1964. 276 с.
10. Пленум Совета Всероскомдрама. Фрагмент стенограммы, посвященный музыкальным вопросам // Музыкальная академия. 1993. № 2 (643). С. 160–177.
11. *Рабкор Шавкутенко. Машинострест.* Вдогонку за современностью // Современный театр. 1929. № 26–27. С. 383.
12. *Раку М. Г.* Оперные штудии. СПб.: Изд-во Н. И. Новикова; Галина скрипит, 2019. 516 с.
13. «Сын солнца» (к постановке в ГОТОБ 2) // Жизнь искусства. 1929. № 20. С. 13.
14. *Fán Zǔyīn. Zhōngguó wǔ shēngyīn héxié de lǐlùn yǔ fāngfǎ.* Shànghǎi: Shànghǎi yīnyuè chūbǎn shè, 2017. 105 p. (范祖荫。中国五声音和谐的理论与方法。上海：上海音乐出版社。2017。105页；*Фань Цзуйнь.* Теория и метод китайской пентатонической гармонии. Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 2017. 105 с.; *на кит. яз.*).

Балет как отражение художественного дискурса эпохи (на примере творчества Н. Н. Боярчикова)

КРАСНОВА ЛАРИСА ЕВГЕНЬЕВНА

*Преподаватель кафедры хореографии,
Санкт-Петербургский государственный институт культуры
(Санкт-Петербург, Россия)*

E-mail: larik-chayka@mail.ru

Аннотация

Статья посвящена 90-летию со дня рождения петербургского балетмейстера Николая Николаевича Боярчикова. Выявлены художественные и культурные тенденции эпохи, на которую пришелся расцвет деятельности хореографа. Рассматриваются значительные этапы его карьеры. Особое внимание уделяется влиянию культурного контекста 1960–1990-х годов на творчество хореографа. В статье раскрывается новаторский подход Боярчикова к выбору музыки, его сотрудничество с современным композитором, представляющим постмодернистскую музыкальную культуру. В статье отмечается, что хореограф продемонстрировал глубокий, философский взгляд на роль художника в культуре, став «глашатаем» важнейших идей своего времени. Творчество Н. Н. Боярчикова отразило приближение балета к жизни, зрителю, общечеловеческим ценностям и духовным проблемам общества.

Ключевые слова

Боярчиков, хореограф, балет, театр, «Три мушкетера», искусство, Ленинград, философ.

Для цитирования

Краснова Л. Е. Балет как отражение художественного дискурса эпохи (на примере творчества Н. Н. Боярчикова) // Временник Зубовского института. 2026. Вып. 1 (52). С. 69–78.

Ballet As a Reflection of the Artistic Discourse of the Era. Creativity of Nikolai Boyarchikov

KRASNOVA LARISA E.

*Teacher of the Department of Choreography,
Saint Petersburg State Institute of Culture (Saint Petersburg, Russia)*

E-mail: larik-chayka@mail.ru

Abstract

The article is dedicated to the 90th anniversary of the birth of the St. Petersburg choreographer Nikolai Boyarchikov. The artistic and cultural trends of the era, during which the choreographer's career flourished, are identified. The research traces the significant stages of his career. Special emphasis is placed on the influence of the cultural context of the 1960s–1990s on the choreographer's work. The article reveals Boyarchikov's innovative approach to music selection and his collaboration with a contemporary composer representing postmodern musical culture. It is noted that the choreographer demonstrated a profound, philosophical perspective on the artist's role in culture, becoming a herald of the most important ideas of his time. N. Boyarchikov's work reflected the ballet's approach to life, the audience, universal values, and the spiritual issues of society.

Keywords

Boyarchikov, choreographer, ballet, theater, *The Three Musketeers*, art, Leningrad, philosopher.

Любой вид искусства претерпевает влияние эпохи, в рамках которой существует, и отражает ее ценности, культурный, социальный и общий исторический контекст. В то же время в каждую эпоху можно выделить главенствующие виды искусства, которые задают тон всем остальным и в значительной степени влияют на общество, взгляды людей, чаще всего даже отражаются на бытовой жизни. Этот процесс является двусторонним и больше похож на неразрывный, сложно отслеживаемый симбиоз. В древности ключевым искусством, оказывавшим воздействие на умы и на весь социум, были драма и литература в целом; в эпоху Просвещения — живопись и связанные с ней скульптура и архитектура. В XIX веке на первый план, особенно в Европе и России, вышла академическая музыка и музыкальный театр. На определенный период балет, как форма музыкального театра и самостоятельное искусство, стал едва ли не первостепенен или, во всяком случае, вышел на тот уровень, когда его представители стали художественными ориентирами для выразителей культуры. В XX веке ситуация несколько изменилась. Эпоха драмбалета показала, что социально-политический строй может серьезно повлиять на балетный театр и хореографическое искусство, задавая ему определенный дискурс и диктуя определенные ценности и идеи. Вторая половина столетия в нашей стране ознаменовалась новыми веяниями, которые, в частности, выразились в ослаблении внешнего давления на художественный мир и в его большей, чем когда-либо ранее, самостоятельности. Однако это не означало, что на искусство перестали влиять события культурной или социальной жизни, а также различные внешние обстоятельства.

Становление Н. Н. Боярчикова как творческой личности началось в Ленинграде. Критик М. Дудина в своей статье пишет: «Балет и педагогика у Николая Николаевича в крови»¹. В 1967 году он окончил балетмейстерское отделение Ленинградской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова. Еще до выпуска он показал свой первый балет «Три муш-

¹ Дудина М. Памяти Н. Н. Боярчикова // Musicus: Вестник Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. 2020. № 2. С. 60.

кетера» (1964). В 1971—1977 годах Боярчиков был главным балетмейстером Пермского театра оперы и балета, а затем много лет — с 1978-го по 2008-й — руководил балетной труппой Малого оперного (Михайловского) театра. Развитие традиций и художественных тенденций балетного искусства 1960—2000-х в постановках Боярчикова в Перми, а затем в Ленинграде—Петербурге являются показательным примером того, как данный вид искусства тесно взаимодействует с реальной действительностью, проникается общественными идеями и поисками, по-своему воплощая их в хореографических постановках. К самым известным и значимым спектаклям Боярчикова относятся: «Три мушкетера» (1964), «Царь Борис» (1975), «Разбойники» (1982), «Макбет» (1984), «Петербург» (1992), «Фауст» (1999).

Наметим основные художественные и культурные тенденции эпохи, на которую пришелся расцвет деятельности хореографа Николая Николаевича Боярчикова. В первую очередь, 1960—1990-е годы отличает расцвет литературы. Ряд значимых авторов обрели известность и реализовали свой творческий потенциал в эти несколько десятилетий. Среди них — такие значимые личности, как В. Шолохов, А. Солженицын, В. Астафьев, А. Вампилов, Ю. Нагибин, А. Арбузов, А. Володин и другие. Несомненно, обилие тем, поднимавшихся в книгах и на театральной сцене, и читательская культура этих лет не могли не сказаться на формировании широко образованного и начитанного человека, каким был Боярчиков. Недаром он стал настолько увлечен литературным творчеством не как развлечением или пополнением собственного культурного багажа, а как неисчерпаемой основой и вдохновением для создания балетных спектаклей. Вырастая как личность на книгах своих современников и классиков, Боярчиков избрал в качестве сюжетов для балетов ряд шедевров классической литературы, многие из которых не воспринимались ранее как подходящие для выражения через хореографическую пластику и музыку. Удивительным образом Боярчиков смог выразить многие волновавшие его самого и писателей второй половины XX века идеи через образы и фабулы Пушкина, Шиллера, Шекспира, Гёте, Шолохова, А. Белого и др.

Интерес к современности во всех ее проявлениях, новаторский взгляд на использование литературы в качестве основы для балета соединились у Боярчикова со смелостью в плане выбора музыки для своих спектаклей, а также в том, что он сотрудничал на регулярной основе с композитором-современником Шандором Каллошем, представителем музыкальной культуры постмодерна. Исследователь деятельности хореографа Т. Е. Кузовлева писала в 2000-х: «...Николай Боярчиков остался едва ли не единственным действующим хореографом-интеллектуалом, продолжающим исповедовать свои творческие принципы, работать в крупной хореографической форме, с серьезной литературой и проблематикой, не размениваясь и не приспособляясь к „запросам времени“. <...> Классическую литературу Боярчиков всегда ставит как остросовременную драму. По его

постановкам можно проследить историю духовной жизни общества с начала 1960-х до сегодняшнего времени»¹. Боярчиков совершенно по-новому продемонстрировал, как хореограф может быть передовым представителем искусства и культуры, но не в том ключе, в каком это делали авторы хореодрам, а в гораздо более глубоком, даже философском смысле этого слова, когда художник искренне и увлеченно проникается всем, что происходит в мире вокруг него, и становится «глашатаем», проводником важнейших идей своего времени. И, что немаловажно, это происходит без всякого давления извне, потому что идеи современников — поэтов, писателей, музыкантов, художников, а также великих предшественников, особенно в области литературы — для постановщика становятся настолько важны и ценны, что просто не могут не вплестаться в ткань его хореографического творчества. Балетовед М. Ильичева писала: «Большую роль в современном балете играет режиссура. Именно она становится выражением мировоззрения постановщика»². Кроме того, творчество Боярчикова отразило тот факт, что балет действительно стал ближе к жизни, к зрителю, к общечеловеческим ценностям, духовным поискам и проблемам общества. Если в XIX веке существовала явная грань между передовыми идеями и видами искусства и миром балета, в первой половине XX века эта грань начала стираться, но во многом пока искусственно, принудительно, то творчество Боярчикова показало, что творец второй половины XX века уже не может мыслить и создавать спектакли так, как будто он живет в другой реальности. Выяснилось, что эстетика и образность хореографического искусства откликаются многим литературным образам и идеям и идут «в ногу» с развитием общества и эпохой. Сам Николай Николаевич писал так: «Сегодняшний танец должен развиваться по пути приближения к наибольшей выразительности. Меня всегда волнует проблема подтекста, без нее не может обойтись ни один театр»³.

В русле своего времени Боярчиков создавал «авторский театр», в котором идеи и метод его создателя становились преобладающими, собирая вокруг себя единомышленников-артистов. Вспомним похожие явления в драматическом театре и такие фигуры, как П. Брук, Г. Товстоногов, О. Ефремов, Д. Стрелер, Ю. Любимов, Л. Додин и т. д. Особенностью хореографического творчества Боярчикова были актуальность, открытость новому, реакция на происходящее в мире и в других видах искусства и областях культуры, диалектичность, психологизм.

¹ Кузовлева Т. Идеи и образы балетов Боярчикова // Петербургский театральный журнал. 2000. № 21. URL: <https://ptj.spb.ru/archive/21/the-petersburg-prospect-21/idei-iobrazy-baletov-boyarchikova/?ysclid=lto3rahp2p993865418> (дата обращения: 13.03.2024).

² Ильичева М. Николай Боярчиков // Советский балет. 1988. № 5. С. 8–9.

³ Боярчиков Н. Эпоха ставит проблемы // Советский балет. 1986. № 4. С. 14.

О раннем спектакле Боярчикова «Три мушкетера» (1964) биограф балетмейстера Т. Кузовлева пишет: «В своем первом балете „Три мушкетера“ В. Баснера (1964) Боярчиков, весело размахивая шпагой, подобно д'Артаньяну, высмеивал высокопарность и чувствительность, заявлял об отваге, вере в добро и справедливость, спорил с косностью традиций драмбалета, соединяя параллельно разворачивающиеся события в одной сцене»¹. Во многом в образах балета аккумулировались черты личности эпохи, которой были посвящены и другие значимые произведения искусства 1960-х, в кино, литературе, живописи. Речь идет о человеке честном, искреннем, способном на настоящую дружбу и преданность, но при этом простом в общении, демократичном в лучшем смысле этого слова, жизнерадостном, оптимистичном. Такие люди могли и влюбляться, и драться за друга, и строить новые города, и летать в космос, и многое другое. Чем не современные д'Артаньяны? Естественно, что в балете (как часто и в реальности) им противопоставлялись персонажи иного толка и иных жизненных убеждений — Миледи, Рошфор, Ришелье. Конфликт романтического приключенческого романа «Три мушкетера», воплощенный в балетном театре, одновременно отвечал умонастроениям времени, интересам молодого Боярчикова, давал простор для создания хореографического полотна.

«Три мушкетера» показали, как в творчестве Боярчикова сработал новый подход к постановке спектакля и к работе с литературным материалом. Также спектакль продемонстрировал совершенно нестандартный для балетного театра способ раскрытия личности персонажа. Впервые в связи с именем этого мастера возникло в балете такое понятие, как «психологизм», которое с каждым годом и десятилетием становилось все более важным в искусстве второй половины XX века. Интерес к личности, к взаимосвязи и, часто — к столкновению личного и социального, к переживаниям и взаимоотношениям людей — будь то человек и власть, друзья, влюбленные, родственники — стал одной из основных идей искусства 1960—1980-х годов. Откликнулся на эту идею и Боярчиков, по-своему развивая ее в своих следующих спектаклях.

В 1975 году в Перми был представлен имевший большой резонанс балет «Царь Борис». Тема власти и личности, исторических катаклизмов и их влияния на общество оказалась одновременно крайне актуальной, но и необычной для балетного театра, который долгое время не касался таких серьезных вопросов или обращался к ним «по касательной». Т. Е. Кузовлева пишет: «Здесь хореограф свободно обращался со временем и пространством, сталкивая реальные события с тем, что происходит в подсознании героев, в многоуровневом действенном потоке соединяя исторических персонажей с

¹ Кузовлева Т. Идеи и образы балетов Боярчикова.

ирреальными»¹. Практически в то же время ее поднимет Ю. Григорович в своем «Иване Грозном», но основоположником серьезного балета на историческую тему в русском театре можно считать именно Боярчикова.

В 1980-х балетмейстер впервые выбрал для своего спектакля творчество немецкого романтика — речь идет о драме Ф. Шиллера «Разбойники». Герои Шиллера — это очень разные люди с неодинаковыми представлениями о мире и о том, как нужно устраивать свою жизнь и свое благополучие. Далеко не каждый оказывается способен быть честным и сохранить свои идеалы. Кого-то — как Франца фон Моора — одолевают зависть и корысть. Кто-то — как Карл фон Моор — оказывается сломлен трудностями и неприятием отца, но находит свой путь разбойника, кардинально расходящийся с общепринятой моралью, но не такой уж бесчестный. Каждому персонажу приходится пережить глубокую личную драму. Благодаря Боярчикову оказывается очевидно, что не только литературе, кино или драматическому театру под силу донести до зрителя образ личности, с ее внутренними переживаниями, показать нюансы взаимоотношений между людьми. Его хореографический язык позволил ясно говорить о таких тонких материях. При этом в постановке нашлось место и традиционным балетным приемам: действенным дуэтам и соло, использованию массового танца, применению разных видов пластики для изображения разных по духу и характеру персонажей. В балете Боярчикову удалось добиться того, что до него редко делали другие хореографы, — создать хореографическую психологическую драму, полную как пластики, так и внутреннего содержания.

В одном из самых значимых своих балетов, «Фауст» (1999, композитор Ш. Каллош), Боярчиков еще дальше продвинулся в области интеллектуальных и философских поисков, которые проводил во всех своих спектаклях. Здесь он поставил под сомнение самые основы человеческого мировоззрения, базовые взгляды и ценности, которые так часто подвергались диалектическому анализу представителями мировой культуры на рубеже XX—XXI веков. «Смелость трактовки хрестоматийного сюжета заключается в том, что Боярчиков иронизирует и над божественным, и над inferнально-обыденным. Весь мир — игра. Пафос неуместен и скучен даже на небесах. Авторитетом остается, пожалуй, Гёте. Но не Бог и не Мефистофель. В этом не насмешка, в этом трагизм. Боярчиков создал трагический балет об одиноком Фаусте. Одиноком потому, что он не приемлет ни божественно-херувимного мира, ни inferнально-игрового. Он везде чужой. Два мира борются за его душу. Он должен выбрать сердцем и разумом, а выбирать не из чего. Бог и Дьявол однородны, и творческая самостоятельность личности не угодна ни тому, ни другому миру. И там и там найдутся обыватели и интеллектуалы,

¹ Кузовлева Т. Е. Ода к радости мысли. Николаю Боярчикову — 80 // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. № 4 (39) 2015. С. 12.

осуждающие художника за то, что он не такой, как все»¹. Такого профессионального критического комментария могут удостоиться только определенные произведения искусства, несомненно обладающие глубоким внутренним смыслом и содержанием.

Казалось бы, Боярчиков обратился к сюжету Гёте, который едва ли связан с современностью, но такое впечатление обманчиво. Данный спектакль отразил духовные поиски времени и собственные, наряду с мироощущением зрелого, мудрого человека. Начало XXI века стало временем появления ряда новых культурных, моральных и материальных ценностей в нашем обществе. То, что пропагандировалось и считалось правильным в течение нескольких предыдущих десятилетий, потеряло актуальность. Свобода нравов, отсутствие внешних и внутренних ограничений, необходимость для человека искать собственные ориентиры в меняющемся мире — всем этим темам нашлось место в «Фаусте» Боярчикова. Главный герой поэмы Гёте, образ которого раскрыл талантливый танцовщик Ю. Петухов, оказывался во власти многих соблазнов, актуальных и по сей день. Желание обладать предметом страсти, легко получать все блага, жить поверхностно, без бремени ответственности за содеянное — через все эти испытания проходил доктор Фауст, чтобы в конце концов осознать значение каждого своего слова и действия и их последствий. Образы добра и зла, света и тьмы, возможно, написаны у немецкого романтика чересчур густыми красками, но они оказались крайне созвучны природе и выразительному языку Боярчикова. В его спектакле, с одной стороны, есть вполне конкретные характеры и персонажи — Гретхен, Фауст, Мефистофель. С другой — танец здесь является гораздо в большей степени средством создания художественных обобщений, раскрывающих суть конфликта — и поэмы, и современной жизни, чем способом создания внешне эффектного «портрета». Выразительная музыка Каллоша, написанная в тесном сотрудничестве с хореографом и с учетом его пожеланий, помогла достижению поставленных Боярчиковым целей. Предположим, что постановщик не стремился специально связать фабулу «Фауста» с повседневной реальностью, в которой жил и в которой создавался балет, но это произошло как бы само собой. В этом, на наш взгляд, состояла одна из отличительных черт выдающегося таланта Боярчикова — он был «летописцем эпохи», будучи в то же время тесно связан с вневременными ценностями балетного искусства и являясь представителем его лучших традиций.

Боярчиков стал одним из самых значимых отечественных хореографов второй половины XX века по нескольким причинам, продиктованным духом времени. В 1970—1980-х годах художественная реальность в нашей стране начала быстро приобретать новые черты, сильно отличающиеся от тенденций нескольких предыдущих десятилетий. Если посмотреть на развитие искус-

¹ Кузовлева Т. Идеи и образы балетов Боярчикова.

ства в ретроспективе, можно выявить у каждой отдельной эпохи определенные черты. Например, время Петипа характеризуется вниманием к изобразительной природе танца, его символизму, пластической выразительности в сочетании с красотой оформления, костюма и общего впечатления от спектакля. Разнообразие внешних выразительных средств, умение их сочетать и преподносить в это время были важны и в живописи, и в литературе, и в музыке. XX век принес новые веяния. Искусство 1920—1950-х характеризовалось плакатностью, социальной направленностью, основным вниманием, направленным на тематику и содержание, на уменьшение количества и разнообразия выразительных средств в пользу «крупного мазка» во всех смыслах. Наглядно судить о различиях стилей и тенденций можно по вариациям — например, в постановке Петипа, Лавровского, Григоровича. Жест и поза укрупнились, количество мелкой техники уменьшалось, масштаб, широта, полетность танца становились важнее «виньеток» и пластических деталей.

Боярчиков стал одним из тех, кто заложил в нашем балете традицию искусства, обращенного к психологии личности и раскрывающего ее внутренний мир. Танец заговорил все более явно о переживаниях, исканиях, характерных чертах и актуальных проблемах современного балетмейстеру человека — и социума в целом. Если Петипа едва ли стал бы создавать образ реальной женщины, своей современницы — гораздо ближе ему были героини возвышенные, сказочные, а Григорович и Лавровский привнесли на сцену героев более живых, реальных, но все же обобщенно характеристичных (Ромео, Данила и т. д.), то у Боярчикова на сцену выходили куда более «живые» и похожие на реальных людей персонажи со своими личными переживаниями и, главное, ярко выраженным индивидуальным мировосприятием. Даже в классических и сказочных сюжетах хореограф оставался верен своим интересам: и в «Щелкунчике» (1996), и в позднем спектакле «Принцесса Луны, или История о старике Такэтори» (2002) на первом плане были герои, с одной стороны, говорящие языком классического танца в авторской интерпретации, а с другой — имеющие личную историю и внутреннюю диалектику и наделенные внешним своеобразием.

Музыкально-хореографический спектакль у Боярчикова во многом родственен содержанию и художественному миру драматургии второй половины XX века, а также лучших мировых произведений, к которым обращался хореограф в своем творчестве. В данном случае родство с драмой состояло не в том, каким образом приближали балет к драматическому театру балетмейстеры эпохи драмбалета, стремившиеся пересказывать зрителю сюжетные подробности и литературные диалоги персонажей. В пьесах В. Розова, А. Арбузова, А. Вампилова, Н. Садур, как, впрочем, и в других произведениях их современников, герой — личность многоплановая, характеризующаяся явным внутренним конфликтом, как практически любой современный человек. С конца XIX века личные проблемы и его переживания всё чаще вы-

ходят на первый план в литературе и театре. Боярчиков чутко откликнулся — сознательно или интуитивно — на эту черту и привнес ее в искусство хореографии. «Он не иллюстрировал литературу, а превращал ее в самостоятельную хореографическую форму и всерьез осмыслял исторические процессы времени»¹, — писала Т. Е. Кузовлева. Оказалось, что даже без слов, средствами авторской пластики, музыки и сценографии, можно создавать образы сложные и глубокие: Бориса Годунова, Макбета, Фауста и др.

Кроме того, Боярчиков был крайне современен в ином ключе — он изобретал свой собственный пластический язык, как другие творцы его времени изобретали свои способы создавать литературные произведения, снимать фильмы, писать музыку или картины, строить и проектировать здания. Время превалирования традиций, классических образцов или единого «утвержденного» творческого метода в том или ином виде искусства прошло. Наступила пора индивидуализма во всех формах, эксперимента, новаторства и оригинальности. Соответствовать неким критериям стало необязательно. Боярчиков показал своим творчеством, что даже такой тесно связанный с традициями вид искусства, как балет, оказался в русле новых творческих влияний. Хореограф практически в каждом спектакле заново «изобретал» новую пластику, искал подходящий язык, был свободен в своем поиске, не уходя при этом в область авангарда. Театральный критик А. А. Соколов-Каминский писал: «Образность хореографического мышления, склонность к емкой поэтической метафоре — сильные стороны балетмейстерского таланта Боярчикова»².

Николай Николаевич Боярчиков создал не просто ряд талантливых спектаклей, по-своему развивавших балет как вид современного сценического искусства. Его творчество в совокупности стало настоящим явлением, знакомым для своего времени и для всего отечественного балетного театра. Т. Кузовлева так его характеризует: «Театр Боярчикова — интеллектуальный, насыщенный идеями, с метафорической структурой действия и системой ассоциаций»³. Это определение перекликается с тем, как мы охарактеризовали бы и лучшие произведения драматургии 1960—2000-х, и театра, и литературы, и кино, и изобразительного искусства.

В очерке, посвященном балетному театру 1960—1970-х годов, Л. Абызова пишет: «В историю балета Боярчиков вошел как создатель собственного направления в балетном искусстве, названного „интеллектуальным театром

¹ Кузовлева Т. Е. Памяти Николая Боярчикова // Петербургский театральный журнал. 2020. 23 марта. URL: <https://ptj.spb.ru/blog/pamyati-nikolaya-boyarchikova/?ysclid=mm2ibrn44o119444990> (дата обращения: 15.10.2025).

² Соколов-Каминский А. А. Николай Николаевич Боярчиков — совесть балета // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2020. № 3. С. 6.

³ Кузовлева Т. Идеи и образы балетов Боярчикова.

Николая Боярчикова“. Его спектакли никогда не имели развлекательной цели, напротив, они трудны для неподготовленного зрителя. Хореограф — редкий пример на балетной сцене — требует от аудитории эрудиции и умственных усилий, говорит о серьезных проблемах, не заигрывая с публикой»¹.

Боярчиков выступил в области хореографического искусства таким же художником «новой волны», как пришли в свое время создатели новых тенденций в области живописи К. Малевич или В. Кандинский, далекие от академических традиций, или появились во Франции кинорежиссеры и литераторы 1960-х. Особенности личности и творчества Боярчикова были одновременно абсолютно самобытны и тесно связаны с эпохой и реальностью, в которой он рос и формировался, с теми влияниями, которые он переживал как балетмейстер и мыслитель. Интеллектуальный авторский театр Боярчикова стал одним из интереснейших художественных явлений в отечественном балете второй половины XX — начала XXI века.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Абызова Л. И.* История хореографического искусства. Отечественный балет XX — начала XXI века: Учебное пособие. СПб.: Композитор—Санкт-Петербург, 2017. 320 с.
2. *Боярчиков Н.* Эпоха ставит проблемы // Советский балет. 1986. № 4. С. 14.
3. *Дудина М.* Памяти Н. Н. Боярчикова // Musicus: Вестник Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. 2020. № 2. С. 60—62.
4. *Ильичева М.* Николай Боярчиков // Советский балет. 1988. № 5. С. 8—9.
5. *Кузовлева Т.* Идеи и образы балетов Боярчикова // Петербургский театральный журнал. 2000. № 21. URL: <https://ptj.spb.ru/archive/21/the-petersburg-prospect-21/idei-iobrazy-baletov-boyarchikova/?ysclid=lto3rahp2p993865418> (дата обращения: 13.03.2024).
6. *Кузовлева Т. Е.* Памяти Николая Боярчикова // Петербургский театральный журнал. 2020. 23 марта. URL: <https://ptj.spb.ru/blog/pamyati-nikolaya-boyarchikova/?ysclid=mm2ibrn44o119444990> (дата обращения: 15.10.2025).
7. *Кузовлева Т. Е.* Ода к радости мысли. Николаю Боярчикову — 80 // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. № 4 (39) 2015. С. 9—20.
9. *Соколов-Каминский А. А.* Николай Николаевич Боярчиков — совесть балета // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2020. № 3. С. 6—19.

¹ *Абызова Л. И.* История хореографического искусства. Отечественный балет XX — начала XXI века: Учебное пособие. СПб.: Композитор—Санкт-Петербург, 2017. С. 149.

Возвращение «Святого Зосимы Соловецкого» (к вопросу о создании и бытовании вновь обнаруженного произведения М. В. Нестерова)

КЛИМОВ ПАВЕЛ ЮРЬЕВИЧ

Кандидат искусствоведения, заведующий отделом живописи второй половины XIX — начала XXI века, Государственный Русский музей (Санкт-Петербург, Россия)

E-mail: klimow@mail.ru

Аннотация

Эскиз и этюд в творческой практике Михаила Нестерова нередко существовали в отрыве от его работы над большими полотнами и имели значение самостоятельных произведений. Художник экспонировал их на выставках, и они становились предметом коллекционирования. Статья посвящена известному эскизу Нестерова «Святой Зосима Соловецкий», более чем на столетие исчезнувшему из поля зрения исследователей, но недавно вновь обнаруженному.

Ключевые слова

Михаил Нестеров, Зосима Соловецкий, Соловецкие острова, Соловецкий монастырь, «Святая Русь», эскиз.

Для цитирования

Климов П. Ю. Возвращение «Святого Зосимы Соловецкого» (к вопросу о создании и бытовании вновь обнаруженного произведения М. В. Нестерова) // *Временник Зубовского института.* 2026. Вып. 1 (52). С. 79–87.

The Return of *Saint Zosima of Solovki*. Creation and Reception of a Newly Discovered Work by Mikhail Nesterov

KLIMOV PAVEL Y.

PhD (Art Criticism), Head 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: klimow@mail.ru

Abstract

In the creative practice of Mikhail Nesterov, sketches and studies often existed independently of his work on large-scale canvases and held significance as standalone artworks. The artist exhibited them at exhibitions, and they became collectible items. The article is devoted to Nesterov's well-known sketch *Saint Zosima of Solovki*, which disappeared from researchers' view for over a century but has recently been rediscovered.

Keywords

Mikhail Nesterov, Zosima of Solovki, Solovetsky Islands, Solovetsky Monastery, *Holy Rus*, sketch.

Исследование обширного наследия Михаила Васильевича Нестерова на протяжении почти всей своей истории складывалось таким образом, что на первый план выходили изучение и интерпретация законченных полотен и монументальных композиций художника, эскизного и этюдного к ним материала. Вместе с тем эскиз и этюд также бытовали в творческой практике мастера как произведения, имевшие самостоятельное значение. Это вполне соответствовало существовавшим на рубеже XIX—XX веков тенденциям, когда в Петербурге и Москве проводились выставки эскизов и этюдов, а коллекционеры охотно приобретали подобные работы известных живописцев в свои собрания. Согласно дореволюционным выставочным каталогам и публикациям Нестеров экспонировал с указанием «эскиз» несколько самостоятельных композиций. Среди них особую известность приобрела большая гуашь «Святой Зосима Соловецкий», следы которой в послереволюционную эпоху надолго затерялись и которая лишь сравнительно недавно, в период работы автора статьи над каталогом-резоне произведений М. В. Нестерова¹, обнаружилась в одной из частных коллекций.

В 1901 году Нестеров совершил поездку на Соловецкие острова не из праздного любопытства, и даже не как паломник: поездка была обусловлена работой над «Святой Русью». Этим полотном, предчувствуя смутные времена, он надеялся высказать свое видение исторической судьбы России, обозначить альтернативу пути политических переворотов и катастроф. Позднее художник вспоминал: «Моя цель была узкая, определенная: написать несколько лиц северян — поморов-монахов, написать два-три этюда с самой обители, ее древних стен, башен, храмов, быть может, один-два пейзажа и только»². Нестерова необычайно влекла суровая северная природа, на фоне которой вела свою подвижническую трудовую жизнь монастырская братия. Кому, как не соловецким монахам, следовало олицетворять в будущей картине русскую святость? Знал Нестеров и историю легендарной Соловецкой обители, основанной пять веков назад преподобными Савватием и Зосимой. Их имена он не единожды вспомнил по пути на архипелаг, когда пароход «Святитель Николай» мотало по бушующему Белому морю и вся палуба, включая капитана и пассажиров, возносила молитвы небесным покровителям монастыря.

¹ Климов П. Ю. Михаил Васильевич Нестеров: Каталог-резоне: Живопись. Графика: В 2 т. / Под ред. А. Л. Хазина. М.: Символы, 2019. Т. 1. С. 460 (№ 995: «Святой Зосима Соловецкий. Эскиз». 1906. Бумага на картоне, гуашь, графитный карандаш. 32,4 × 49,7. Справа внизу подпись: М. Нестеровъ. Частное собрание).

² Нестеров М. В. О пережитом. 1862—1917 гг. Воспоминания / Вступ. статья А. Русаковой; коммент. А. Русаковой при участии В. Н. Тороповой, М. И. Титовой. М.: Молодая гвардия, 2006. С. 328.

Несколько дней, проведенных Нестеровым на Соловках, оказались для него плодотворными. И дело не только в том, что художнику действительно удалось создать несколько выразительных портретных этюдов для «Святой Руси». В творческой перспективе наиболее ценными оказались сами впечатления — столь сильные, что Нестеров еще неоднократно вдохновлялся темой Соловков, используя привезенные оттуда материалы. И когда в 1907 году в Петербурге и Москве состоялись персональные выставки художника, прошедшие с большим зрительским и коммерческим успехом, на них, помимо «Святой Руси», было экспонировано еще три значительных произведения, связанных с той памятной поездкой на Север: «Мечтатели (Белая ночь на Соловецком)» (1903), «Молчание» (1903) и «Святой Зосима Соловецкий (Эскиз)» (1906)¹. Из упомянутых работ более всего повезло пейзажу «Молчание», приобретенному сахарозаводчиком Павлом Харитоненко и попавшему после революции в Третьяковскую галерею. Он неоднократно экспонировался как на многочисленных выставках, так и на постоянной экспозиции музея. Следы картины «Мечтатели», находившейся во владении известного правоведа и философа Богдана Кистяковского, после революции затерялись, и картина была обнаружена за границами России более чем сто лет спустя, только в 2025 году. Точно так же специалистам ничего не было известно о судьбе гуаши «Святой Зосима Соловецкий», пока несколько лет назад это произведение, принесенное частным владельцем, не попало на исследование в Русский музей. Одного взгляда на эту вещь оказалось достаточно, чтобы оценить ее появление как сенсацию, ибо корпус дореволюционных работ Нестерова, выявленных в государственных и личных коллекциях, к настоящему времени вполне сформировался и крайне редко пополняется находками подобного уровня.

Высокое художественное качество «Святого Зосимы Соловецкого» было отмечено уже современниками. Журнал символистов «Золотое руно», публикуя во втором номере за 1907 год посвященные Нестерову статьи Василия Розанова² и Александра Средина³, а также более двух десятков репродукций нестеровских работ, именно «Святого Зосиму...» (под названием «Видение Св. Зосимы Соловецкого»), воспроизвел не только в большом формате, но и (единственного!) — в цвете, как бы выделяя в ряду прочих⁴. Факт показатель-

¹ Каталог выставки картин Михаила Васильевича Нестерова. 1907. СПб., Малая Конюшенная, д. 3. Екатерининский концертный зал. СПб., 1907. С. 3 (№ 10, «Св. Зосима Соловецкий (Эскиз)»); Каталог выставки картин Михаила Васильевича Нестерова. М.: Изд. А. И. Мамонтова, 1907. С. 3 (№ 10, «Св. Зосима Соловецкий (Эскиз)»). Датировка «Святого Зосимы Соловецкого» 1906 годом предположительная и опирается на аналогию с датированным этим годом эскизом, бывшим на персональной выставке художника в 1962 году.

² *Розанов В. М.* В. Нестеров // Золотое руно. 1907. № 2. С. 3—7.

³ *Средин А. М.* В. Нестеров: Биографический очерк // Золотое руно. 1907. № 2. С. 7—8.

⁴ Золотое руно. 1907. № 2. Ил. между с. 20 и 21 («Видение Св. Зосимы Соловецкого»).

ный. И он заставляет посмотреть на данное произведение более пристально. Прежде всего, обращают на себя внимание значительный размер листа и монументальность композиции, создаваемая выразительностью силуэтных линий и лаконичностью цветового решения. Это с очевидностью указывает на станковый, самостоятельный характер произведения, которое с меньшей выразительностью, чем «Мечтатели» или «Молчание», воссоздает образ Соловецкой обители, акцентируя его легендарную, историческую сторону.

Нам в точности неизвестно, каким источником пользовался Нестеров, выбирая сюжет, связанный с основанием монастыря. В житиях преподобных Зосимы и Савватия Соловецких указывается, что видение на востоке как бы парящей в воздухе прекрасной церкви открылось подвижнику, когда он утром вышел из шалаша после ночного молитвенного бдения: это было благословением свыше на основание обители. Но художник в любом случае не ставил перед собой цель исполнить иллюстрацию к житию или воспроизвести в новых формах старый иконографический канон. Его замысел был более глубок и символичен: передать гармонию божественного единения человека и природы, достигаемую через молитву и смиренный труд. Лодка, на которой Зосима приплыл с материка, олицетворяет ковчег спасения, а весло в его руках — знак духовной власти, направляющей на истинный путь.

Очень выразительно колористическое решение «Святого Зосимы...», в котором Нестеров опирался на свои непосредственные впечатления от природы. В мемуарах он писал: «День на Соловецком был короткий, немощный, бледный. Зато с вечера, часов с 10—11 и до утренней зари — часов до 3-х, было очень удобно работать красками. <...> Писал я больше по ночам. Тишина, сидишь, бывало, один-одинешенек, и только чайки, время от времени... пронизывают воздух гортанными своими возгласами...»¹ Из этого описания становится понятно, почему Нестеров выбрал для своего произведения технику гуаши, в которой присутствуют белила, как бы высветляющие краски при высыхании и придающие поверхности матовый, бархатистый характер. Какая техника в данном случае более бы подошла для передачи того неповторимого ощущения, когда прозрачную, блеклую летнюю ночь сменяет такое же северное утро, чуть окрашенное слабыми солнечными лучами? Сергей Глаголь, автор лучшей прижизненной монографии о мастере, в строках, посвященных «Зосиме...», специально отметил тонкость восприятия Нестеровым природы и человека: «Если в чем художник отступил от природы, то лишь в рисунке розового облака, которому придал смутные очертания Соловецких храмов»².

¹ Нестеров М. В. О пережитом. С. 328, 329.

² Глаголь С. С. Михаил Васильевич Нестеров. Жизнь и творчество. М.: И. Кнебель, [1914]. С. 76.

Уменьшенный вариант «Святого Зосимы...»¹, хранящийся ныне в Государственном музее А. С. Пушкина в Москве, Нестеров в 1907 году подарил Розанову, снабдив подарок теплой надписью: *Дорогому Василию Васильевичу Розанову на память о знакомствъ нашемъ, о выставкѣ моей в СПб.* Известно также, что в 1962 году на юбилейной экспозиции к 100-летию Нестерова экспонировалось произведение из частного собрания «Старец Зосима в лодке», датированное самим художником 1906 годом². Обе упомянутые выше работы были исполнены маслом. Первая из них была помечена как «эскиз» самим Нестеровым, вторая — обозначена как эскиз к картине «Видение святого Зосимы Соловецкого» в каталоге выставки. Но это определение — «эскиз», которым Нестеров помечал свои работы, требует особого пояснения.

В художественных учебных заведениях, включая Московское училище живописи, ваяния и зодчества и Императорскую Академию художеств, эскиз существовал как самостоятельный жанр в рамках принятого образовательного процесса. Создание эскизов на заданную тему входило в обязательную программу обучения. В стенах Академии и Училища устраивались конкурсы эскизов, за лучшие из которых ученикам присваивались медали и премии. На рубеже XIX—XX веков, в условиях окончательного разрушения устаревших академических взглядов на изобразительное искусство, эскиз, как и этюд, окончательно был признан в его самоценности. Для публики стали организовываться выставки эскизов и этюдов, превратившихся в объекты активного коллекционирования. Фактически и за этюдом, и за эскизом признали права полноценной картины, которая отличалась от традиционной только тем, что обладала меньшим размером и была исполнена с большей экспрессией.

Таким образом, эскизы, исполненные Нестеровым, следовало бы условно разделить на четыре группы. К первой можно отнести учебные эскизы на заданные темы, исполненные художником в стенах МУЖВЗ и ИАХ. Ко второй группе — эскизы, носящие вспомогательный характер. Они рождались в процессе создания станковых и монументальных произведений, отражая смысловые, композиционные и колористические поиски мастера. В третью группу эскизов входят работы, имевшие для Нестерова не промежуточное,

¹ Климов П. Ю. Михаил Васильевич Нестеров: Каталог-резюме. Т. 1. С. 460 (№ 996: «Святой Зосима Соловецкий. Эскиз». Холст на картоне, масло. 21,4 x 38,2. Справа внизу тушью подпись с росчерком: *М. Нестеров...* На обороте справа сверху чернилами авторская надпись и подпись: *Дорогому Василию Васильевичу Розанову на память о знакомствъ нашемъ, о выставкѣ моей в СПб. 1907. Мих. Нестеровъ.* Слева внизу плохо читаемая авторская надпись: *Св. Зосима Со[ловецкий] (эскиз)*). ГМП Ж-122).

² Новые поступления на выставку произведений М. В. Нестерова. Государственная Третьяковская галерея. М., 1962 (вкладыш к каталогу выставки: Михаил Васильевич Нестеров, 1862—1942: Каталог выставки: К столетию со дня рождения / Сост. кат. и автор вступ. статьи А. А. Русакова. М.: Изд-во Академии художеств СССР, 1962). С. 1 («Старец Зосима в лодке. Эскиз картины „Видение святого Зосимы Соловецкого“»).

а самостоятельное значение. Помечая их на обороте или в выставочном каталоге как «эскиз» (но не «эскиз к картине»!), художник нередко вводил в заблуждение специалистов, воспринимавших подобную вещь как подготовительный этап к завершеному полотну. Однако эскиз карандашом, акварелью или маслом был для Нестерова органичной формой импровизации на любимые мотивы, в которой он раскрывался в том числе как незаурядный график со своей оригинальной, артистичной, изящной манерой, пока еще не оцененной исследователями в должной мере. Его рисунки-эскизы с изображением одиноких девушек, бредущих по берегу реки, влюбленных пар на фоне весеннего пейзажа, монахов, удящих рыбу в водах сонного озера, имели, как правило, самоценное значение, а не являлись эскизами к новым картинам, которых не только не существовало, но даже и не предполагалось. Наконец, к четвертой, сравнительно немногочисленной группе можно отнести эскизы-картины, выполненные гуашью или в смешанной технике. Они имеют, как правило, большой размер и отличаются тщательной разработкой композиции. Нестеров, работая над ними, бывал столь удовлетворен конечным результатом, что не видел смысла в дальнейшем перенесении созданного на холст, так как авторская мысль уже находила законченное выражение на бумаге. К примеру, эскиз «Гражданин Минин» (1906, ГТГ) был написан Нестеровым по старым наброскам, когда, по его собственному признанию, «намерение написать с них картины было оставлено навсегда»¹. Но иногда художник мог, спустя много лет, неожиданно вдохновиться давнишней задумкой и взяться за масляные краски. Так произошло, например, с графическим эскизом «Свирель» (1906, ГТГ), по которому полотно «Весенняя сказка» (1931, СГХМ) было создано лишь четверть века спустя. «Свирель» же до настоящего времени считалась эскизом к одноименной несохранившейся картине 1906 года, которой на самом деле не было. В любом случае работы Нестерова подобного рода высоко ценились любителями искусства, включая самых высокопоставленных. К примеру, выполненный гуашью и акварелью эскиз «Святой Симеон Верхотурский» (ГАРФ), который экспонировался в 1907 году на нестеровской выставке в Москве вместе со «Святым Зосимой...»², был куплен императрицей Александрой Федоровной и доставлен в Царское Село самим художником, получившим у нее личную аудиенцию³.

История, похожая на историю со «Свирелью», произошла и со «Святым Зосимой Соловецким», помеченном в каталоге персональных выставок 1907 года как эскиз. Нестерову в трудные послереволюционные годы, в

¹ *Нестеров М. В.* Письма. Избранное. 2-е изд., перераб. / Вступ. статья, сост., коммент. А. А. Русаковой. Л.: Искусство, 1988. С. 291.

² Каталог выставки картин Михаила Васильевича Нестерова. М.: Изд. А. И. Мамонтова, 1907. С. 5 (№ 38, «Св. Симеон Верхотурский (Эскиз)'). На выставке в Петербурге этот эскиз, по-видимому, не экспонировался или экспонировался вне каталога.

³ *Нестеров М. В.* О пережитом. С. 384, 389.

условиях низких цен, чтобы обеспечить семью, нужно было много работать на рынок. Откликаясь на его потребности и желания заказчиков, художник иногда писал повторения и вариации своих старых шедевров, хорошо известных по выставкам и печатным воспроизведениям. В 1922 году он исполнил маслом на холсте, фактически в размер первоначального варианта гуашью, картину «Видение святого Зосимы Соловецкого» (собрание В. И. Астанина, Рига)¹. Как следует предположить, Нестеров ее писал, имея перед глазами репродукцию из «Золотого руна». Выяснение того, где в начале 1920-х годов мог находиться «Святой Зосима Соловецкий», — вопрос открытый. Однако о первом владельце «Зосимы...», графе Дмитрие Ивановиче Толстом, стоило бы сказать несколько слов, ибо был он лицом в российской культуре Серебряного века весьма значительным.

Граф Дмитрий Толстой, отпрыск одной из самых известных аристократических фамилий и правнук самого Михаила Илларионовича Кутузова, приобрел «Святого Зосиму Соловецкого» в 1907 году с персональной выставки Нестерова в Петербурге. Он занимал в ту пору должность товарища, то есть заместителя августейшего управляющего Русским музеем великого князя Георгия Михайловича. Разумеется, вся текущая работа музея лежала на плечах Толстого, включая хлопоты о пополнении коллекции современного искусства. Вращаясь в художественных кругах и будучи сам коллекционером, Толстой имел свои вкусы и предпочтения, в круг которых Нестеров первоначально не входил². Однако зрительский успех нестеровских выставок, внимание к творчеству мастера со стороны царской семьи, включая Николая Второго, императриц Марию Федоровну и Александру Федоровну, великую княгиню Елизавету Федоровну, а также президента Академии художеств великого князя Владимира Александровича, заставило Толстого скорректировать свою позицию: за время своей работы товарищем управляющего он способствовал поступлению в Русский музей нескольких значительных произведений Нестерова, включая «Портрет дочери (Амазонка)» и «Дмитрия-царевича убиенного». Пополнил Толстой нестеровскими работами и свою личную коллекцию. Помимо «Святого Зосимы...», в ней также оказался эскиз к картине «За приворотным зельем», входящий ныне в собрание Русского музея. Одним словом, между Толстым и Нестеровым сложились вполне доброжелательные отношения. Они, в частности, выразились в том, что летом 1907 года художник гостил у графа Дмитрия Ивановича в украинском имении Кагарлык. Контакты между ними не прекращались и позднее, когда Толстой стал по совместительству директором Императорского Эр-

¹ Климов П. Ю. Михаил Васильевич Нестеров: Каталог-резюме. Т. 2. С. 124 (№ 1573: «Видение святого Зосимы Соловецкого. 1922»). Холст, масло. 34,1 x 54,4. Справа внизу подпись и дата: *М. Нестеровъ. 1922*).

² Дмитрий Толстой был близок «дягилевскому кружку», «мирискусникам», с которыми у Нестерова к середине 1900-х годов были сложные отношения.

митажа¹. Будучи назначен в 1910 году комиссаром русского отдела Всемирной выставки в Риме, Толстой пригласил Нестерова принять в ней участие. И примечательно, что одной из двух работ, отправленных художником на выставку, была картина «Мечтатели (Белая ночь на Соловецком)», возможно, напомнившая Толстому о магии Соловков и принадлежащем ему «Святом Зосиме...». После расстрела в 1919 году большевиками великого князя Георгия Михайловича Толстой, находившийся в то время в Крыму, эмигрировал через Константинополь в Западную Европу. Скончался он во Франции в 1941 году. Значительная часть его коллекции отечественной живописи и графики попала в Русский музей, но «Святого Зосимы Соловецкого» в ее составе не оказалось. Таким образом, бытование этой вещи после революции пока остается загадкой.

Северная природа, Соловецкий монастырь и его обитатели запали в душу Нестерова навсегда. Реминисценции той давней поездки 1901 года еще не раз возникали в творчестве выдающегося художника: в картинах «Соловки» (1917, ЛОХМ), «Благовест» (1919, частное собрание), «У Белого моря» (1923, ГТГ), в графических вариантах «Молчания» (частные собрания). Но во всех этих работах, по-своему интересных, уже не было свежести впечатлений и переживаний, присущей произведениям первой половины и середины 1900-х годов, созданных на волне духовного и эстетического потрясения, пережитого на Соловецких островах. Остались лишь мечты, смутные воспоминания и образы, питаемые ностальгическим чувством. Возможно, тема Соловков возбуждала бы творческое воображение художника до конца его дней, если бы святую для русского сердца обитель не сменили после революции Соловецкий лагерь особого назначения (СЛОН) и Соловецкая тюрьма особого назначения (СТОН), ставшие трагической страницей и в истории этих мест, и в истории страны². Поэтому возвращение в современный культурный контекст «Святого Зосимы Соловецкого», будто снова причалившего к нашим «берегам» после десятилетий изгнания, безусловно, хороший знак и важное событие как для ценителей творчества Нестерова, так и отечественного искусства в целом.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

ГАРФ — Государственный архив Российской Федерации.

ГТГ — Государственная Третьяковская галерея.

ИАХ — Императорская Академия художеств.

¹ Дмитрий Толстой был директором Эрмитажа в 1909—1918 годах.

² Использование Соловецкого монастыря в качестве места заключения для политических преступников и провинившегося духовенства практиковалось еще с XVI века. Считается, что со времени Ивана Грозного и до 1883 года, когда Соловецкая тюрьма была упразднена, через нее прошли около 500 узников. Масштабы не сопоставимые с советским временем.

ЛОХМ — Луганский областной художественный музей.

МУЖВЗ — Московское училище живописи, ваяния и зодчества.

СГХМ — Саратовский государственный художественный музей имени А. Н. Радищева.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Глаголь С. С.* Михаил Васильевич Нестеров. Жизнь и творчество. М.: И. Кнебель, [1914]. 122 [4] с. (Русские художники: Собрание иллюстрированных монографий. Вып. 5: Нестеров / Под общ. ред. И. Грабаря).
2. Каталог выставки картин Михаила Васильевича Нестерова. 1907. СПб., Малая Конюшенная, д. 3. Екатерининский концертный зал. СПб., 1907. 11 с.
3. Каталог выставки картин Михаила Васильевича Нестерова. М.: Изд. А. И. Мамонтова, 1907.
4. *Климов П. Ю.* Михаил Васильевич Нестеров: Каталог-резюме: Живопись. Графика: В 2 т. / Под ред. А. Л. Хазина. М.: Символы, 2019. Т. 1. 579 с. Т. 2. 562 с.
5. Михаил Васильевич Нестеров, 1862—1942: Каталог выставки: К столетию со дня рождения / Сост. кат. и автор вступ. статьи А. А. Русакова. М.: Изд-во Академии художеств СССР, 1962. 75, [3] с., [19] л.: ил., портр.
6. *Нестеров М. В.* О пережитом. 1862—1917 гг. Воспоминания / Вступ. статья А. Русаковой; коммент. А. Русаковой при участии В. Н. Тороповой, М. И. Титовой. М.: Молодая гвардия, 2006. 587 с.
7. *Нестеров М. В.* Письма. Избранное. 2-е изд., перераб. / Вступ. статья, сост., коммент. А. А. Русаковой. Л.: Искусство, 1988. 534 с.
8. *Розанов В. М.* В. Нестеров // Золотое руно. 1907. № 2. С. 3—7.
9. *Средин А. М.* В. Нестеров: Биографический очерк // Золотое руно. 1907. № 2. С. 7—8.

Высокое в массовом: репродуцирование и стилизация в оформлении британских альбомов рок-музыки 1960—1980-х годов

КАРПУША ОЛЕСЯ ИГОРЕВНА

*Начальник научно-методического отдела,
Российский институт истории искусств
(Санкт-Петербург, Россия)*

E-mail: olesia_thompson@mail.ru

Аннотация

Статья посвящена вопросу взаимодействия массового и элитарного в контексте искусства апроприации второй половины XX века. Автор рассматривает эту проблему на примере художественного оформления ряда альбомов британского рока 1960—1980-х, в которых используются произведения живописи или происходит стилизация под какое-либо направление искусства. Среди примеров — обложки альбомов *Deep Purple*, *Procol Harum*, *Wow Wow Wow*, *Badfinger*, *The Kinks* и др. Выделяется три типа апроприации и приводится мнение о том, почему именно в этот период оформители обложек рок-альбомов обращаются к мировому культурному наследию.

Ключевые слова

массовое и элитарное, апроприация, искусство второй половины XX века, оформление музыкальных альбомов, заимствования в искусстве, британский рок, постмодернизм, репродуцирование, популярная культура.

Для цитирования

Карпуша О. И. Высокое в массовом: репродуцирование и стилизация в оформлении британских альбомов рок-музыки 1960—1980-х годов // Временник Зубовского института. 2026. Вып. 1 (52). С. 88—102.

Works of High Art in Mass Production. Reproduction and Stylization in British Rock Album Cover Art of the 1960s—1980s

KARPUSHA OLESIA I.

*Head of the Scientific and Technical Information Department,
Russian Institute for the History of the Arts
(Saint Petersburg, Russia)*

E-mail: olesia_thompson@mail.ru

Abstract

The article is dedicated to the interplay between the mass and the elite in the context of art of appropriation from the second half of the 20th century. The author examines this issue using some British rock album cover art from the 1960s–1980s. Examples include album covers by several bands: *Deep Purple*, *Procol Harum*, *Boyz n the City*, *Badfinger*, *The Kinks*, etc. These album covers feature either well-known paintings (by artists such as Bosch, Géricault, and others) or specially commissioned images that evoke specific artistic movements. The study identifies three types of appropriation and presents an opinion on why rock album cover designers turned to the world's cultural heritage precisely during this period.

Keywords

mass and elite, appropriation, art of the 20th century, postmodernism, album cover art, borrowings in art, British rock, reproduction, popular culture.

Введение

В культуре XX века вопрос взаимодействия массового и элитарного, высокого и низкого, искусства коммерческого и «l'art pour l'art» занимает особое место. Эта проблема ярко раскрывается на примерах художественного оформления альбомов британской рок-музыки 1960–1980-х годов, при разработке которых авторами в качестве художественной стратегии было избрано заимствование, а именно — апроприация и пастиш.

Исследователь популярной культуры Майк Робертс отмечает, что «в 1966 году начался процесс, в ходе которого в поп-культуру превратилось всё: высокое искусство заимствовало приемы низкого искусства и подражало ему, низкое искусство отвечало тем же»¹. То есть шел очень активный взаимообмен, в рамках которого музыка «третьего пласта»² начала получать художественное оформление, отвечающее внутреннему содержанию и зачастую — идеям и предпочтениям самих музыкантов. Художественное оформление пластинок стало «почти обязательным аспектом молодежной культуры к концу 1960-х годов»³ и неотъемлемой составляющей музыкального альбома в последующие годы. Одним из источников образов в дизайне обложек стали произведения классики мирового искусства.

А. Ю. Демшина в статье об использовании произведений искусства в дизайне выделяет несколько способов работы с культурным наследием: «ре-

¹ Робертс М. Как художники придумали поп-музыку, а поп-музыка стала искусством. М.: Ад Маргинем Пресс, 2020. С. 85.

² «Третий пласт» — термин музыковеда В. Д. Конен (1909–1991), обозначившей так всё: от средневековых жонглеров до современной рок-музыки, — что не подпадает под определение фольклора и профессионального композиторского творчества (См.: Конен В. Д. Третий пласт. Новые массовые жанры в музыке XX века. М.: Музыка, 1994).

³ Buxton D. Rock Music, The Star System, and the Rose of Consumerism // On Record. Rock, Pop, and the Written Word / Ed. by S. Frith, A. Goodwin. London, New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2005. P. 367.

конструкцию, цитирование, стилизацию, деконструкцию, обращение к образно-эмоциональным, нарративно-ценностным аспектам памятника, авторское переосмысление»¹.

Для анализа оформлений музыкальных альбомов выделим несколько типов апроприации, которые мы наблюдаем в указанный период: два способа цитирования (фрагменты или целые произведения без вмешательства в них и с переработкой) и стилизация под различные направления искусства прошлого.

Далее мы приведем ряд примеров, показывающих, как происходила работа с наследием прошлого при оформлении музыкальных обложек. Приведенный перечень не исчерпывает всех случаев апроприации и пастиша в искусстве оформления альбомов, но дает общее представление о том, как и какие произведения и направления использовались оформителями в указанный период.

Апроприация произведений и их фрагментов

На обложке одноименного альбома группы *Deep Purple* 1969 года используется фрагмент правой створки триптиха Босха «Сад земных наслаждений» (1500–1510, Музей Прадо, Мадрид). Отметим, что изображение не цветное, а монохромное, что было вызвано необходимостью интегрировать фотографии музыкантов в левую часть изображения². В верхней части обложки красными мелкими буквами написано название группы. Позже запись была переиздана с цветной картиной, но уже без фигур музыкантов, а также была добавлена коричневая полоса со вторым названием этого альбома — «April» — в верхней части изображения. Такая переработка лишила выделявшееся до этого оформление былой строгости, жесткости и контраста, что сочеталось с музыкой на альбоме, подчеркивая имевшиеся в то время противоречия между органистом Джоном Лордом и гитаристом Ричи Блекмором «по поводу целесообразности слияния классической музыки и хард-рока»³, за что выступал Лорд.

Я. С. Левченко, объясняя выбор именно этой картины для оформления, отмечает в музыке на альбоме «заимствования из европейской сонатной фор-

¹ Демшина А. Ю. Культурное наследие в дизайне // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2024. № 4 (61). С. 33.

² Так это объясняет В. В. Кучеренко, оспаривая две другие версии — технический сбой (весьма распространенная версия) и запрет Музея Прадо на печать оригинала, — ссылаясь на арт-директора этого альбома Майкла Савино (*Кучеренко В. В. Rock Art. Фиолетовые архивы*. М.: Первая образцовая типография, 2024. С. 37).

³ *Кучеренко В. В. Rock Art. Фиолетовые архивы*. С. 33.

мы» и активное использование электрооргана, сообщавшего аранжировке «и без того претенциозных композиций, усеянных цитатами из Баха и Моцарта, отчетливо „классическую“ весомость. При всей наивности такого подхода важен сам механизм возвращения к культурному наследию через адаптационные фильтры современности. В этом смысле прямая и одновременно фрагментирующая цитата из Босха на обложке пластинки выступает как сигнал этого возвращения»¹. Также Левченко считает, что выбор именно этого сюжета обусловлен смысловой нагрузкой альбома, связанной с «„закатом“ иллюзий тотального раскрепощения, под знаком которых прошли 1960-е годы в истории западной цивилизации»².

Журналист Валерий Кучеренко в книге «Rock Art. Фиолетовые архивы» (2024) приводит слова Джона Лорда о выборе именно этой картины для обложки: «исполняя музыку, по нашим понятиям, эпическую и грандиозную, мы хотели и грандиозное оформление альбома. <...> Не знаю, как другие группы, но, когда мы начинали, прошли через настоящий ад... Да и запись этого альбома была похожа на ад»³. Тем символичнее, что сами музыканты оказались в центре этого «музыкального ада». Другие приводимые В. Кучеренко аргументы, объясняющие выбор именно живописного произведения для обложки — наличие песни «The Painter» и интерес Ричи Блэкмора к Средним векам (что позднее отразилось в проекте *Blackmore's Night*). Редактор журнала «Classic Rock» Д. Бочаров так высказался о сочетании музыки и обложки: «„Сад земных наслаждений“ — одна из самых страшных картин Босха. А пластинка Deep Purple — одна из самых светлых в дискографии группы. Впрочем, может быть, в этом нарочито ироничном противопоставлении и весь смысл?»⁴ После выхода альбома в 1969 году некоторые продавцы не захотели продавать пластинку «из-за наличия аморальных сцен, представленных на обложке»⁵.

Отметим альбом британской группы *Procol Harum* «Exotic Birds And Fruit» 1974 года с репродукцией натюрморта венгерско-британского мастера барокко Якоба Богдани «Фрукты и птицы» (1708–1710, Королевская коллекция, Великобритания). Якоб Богдани был специалистом в области изображения различных экзотических птиц, растений и фруктов. Музыка барокко повлияла на становление *Procol Harum*, а их творчество конца 1960-х относится к так называемому барокко-року. Альбом «Exotic Birds And Fruit» стал возвра-

¹ Левченко Я. С. К теме «искусство в массы». Классика живописи и индустрия грамзаписи // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сборник научных трудов. Тверь: Тверской гос. ун-т, 2005. Вып. 8. С. 132.

² Там же. С. 133.

³ Кучеренко В. В. Rock Art. Фиолетовые архивы. С. 34.

⁴ Там же. С. 38.

⁵ Там же.

щением к манере их дебютного одноименного альбома с песней «A Whiter Shade of Pale», «с явным парафразом знаменитой баховской Арии ре мажор»¹. Таким образом, выбор именно барочного живописного произведения напрямую связан с обращением музыкантов к этой эпохе.

Искусство часто становилось элементом коллажей, украшающих обложки. Например, для оформления альбома *Electric Light Orchestra* «Secret Messages» (1983) графическим дизайнером Дэвидом Коста (р. 1947) был создан коллаж из персонажей классических картин на фоне современного городского пейзажа — улицы Роял-стрит небольшого города Рочдейл, графство Ланкашир, с типичной малоэтажной застройкой. Улица «устелена» газоном, а на дальний план автором были добавлены множество дымящихся, уходящих вдаль градирен². Среди представленных образов нами установлены: «Венера Урбинская» Тициана (1538, Уфицци, Флоренция), двое мужчин и обнаженная женщина с «Сельского концерта» Джорджоне (ок. 1509, Лувр, Париж), Венера Милосская (между 130 и 100 годами до н. э., Лувр, Париж), олень с картины «Монарх горной долины» Эдвина Генри Ландсира (1851, Национальная галерея Шотландии, Эдинбург), мужчина с «Портрета неизвестного итальянского дворянина» Антониса ван Дейка (между 1622 и 1627, Художественная галерея и галерея современного искусства Квинсленда), трое из четырех персонажей произведения Томаса Гейнсборо «Портрет семьи Гравенор» (1754, Йельский центр Британского искусства, Нью-Хейвен). Для оформления пластинки с картины Гейнсборо были взяты изображения отца семейства, его супруги и младшей дочери. Каждый был вырезан и встроены в коллаж по отдельности, а портрет девочки дан в зеркальном отражении. Такое разъединение и изменение расположения персонажей создает ощущение неуклюжести и неустойчивости композиции. В окна дома справа помещены фотографии музыкантов.

С одной стороны, изображения подобраны так, чтобы создать единую композицию, будто персонажи собрались вместе и позируют, но с другой — они не интегрированы в коллаж так, чтобы создалось ощущение единства. Как пишет И. Ильин, в «постмодернистском коллаже различные фрагменты предметов, собранные на полотне, остаются неизменными, нетрансформированными в единое целое»³, что мы наблюдаем и в этом случае, и в ряде других оформлений альбомов периода 1960—1980-х годов.

¹ Сыров В. Н. Стилевые метаморфозы рока. СПб.: Композитор—Санкт-Петербург, 2008. С. 58.

² Город Рочдейл в графстве Ланкашир — один из первых промышленных центров Британии Викторианской эпохи. Особенно был известен производством хлопка и первой в мире потребительской кооперацией. С последним фактом связано присвоение в 1932 году названия Рочдейльская одной из улиц Москвы.

³ Ильин И. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М.: Интрада, 1996. С. 222.

Оборотная сторона конверта представляет собой что-то вроде барочной обманки: плоская фотография рельефно изображает задник картины с приклеенными к нему этикетками, решенными в стиле XIX века, на которых, вместо наименования фирмы-производителя и продавца, зашифрованы «тайные послания» — анаграммы имен участников группы. Наклейка слева, на которой уже после изготовления конвертов печатали список песен (так он несколько раз менялся), покрыта имитацией так называемого «фоксинга» — пятнами, возникающими от влажности и размножения микроорганизмов на поверхности старинных гравюр и книжных листах. Этот прием усиливает ощущение того, что «картина» — старинный предмет из позапрошлого века, и создает иллюзию его аутентичности. При этом на одной из наклеек указано: «основано в 1980», что оказывает двойственный эффект: либо это подделка, автора которой мы подловили на глупой ошибке¹, либо эта дата должна читаться как очень отдаленное от нас время — настолько отдаленное, что на бумаге проявились подобные признаки времени.

Также на задник помещен штамп: «Внимание! Содержит тайные послания задом наперёд», с иронией отсылающий к истории середины 1970-х годов, когда группу обвинили в записи «дьявольских» посланий задом наперёд, что было опровергнуто музыкантами. В качестве шутки на альбоме присутствуют «зашифрованные», действительно записанные в обратном порядке фрагменты, но все они несут безобидный смысл. Связь этой группы с классическим наследием лежит не столько в плоскости визуального оформления, сколько в музыкальной направленности их творческих поисков в области арт-рока (в частности — симфо-рока²), за которыми следовало обращение как к классической музыке, так и к классическому искусству.

В 1981 году британский фотограф Энди Ерл на обложке дебютного альбома группы *Wow Wow Wow* «See Jungle! See Jungle! Go Join Your Gang Yeah, City All Over! Go Are Crazy!» воссоздал картину Эдуарда Мане «Завтрак на траве» (1863, Музей Орсе, Париж), участие в котором принимают сами музыканты. В том числе на ней присутствует пятнадцатилетняя солистка группы, исполняющая роль обнаженной девушки на первом плане, вследствие чего фотограф был вызван в Скотленд-Ярд, а в Соединенных Штатах пластинку с этой обложкой запретили продавать. Группу *Wow Wow Wow* собрали эпатажные Вивьен Вествуд и Малькольм Макларен «с расчетом на то, что этническая, эрзац-языческая музыка поможет продавать их новую линию пиратских штанов; заодно Макларен надеялся доказать, что феномен Sex Pistols

¹ Вспомним загадки на внимательность, которые загадывают преподаватели-историки студентам первого курса, вроде той, где при раскопках был найден римский меч с надписью: «Этим оружием Спартак поражал врагов. Надпись сделана друзьями Спартака через два дня после гибели в 71 году до Рождества Христова».

² Подробнее см.: *Сыров В. Н.* Стилевые метаморфозы рока.

как произведения искусства можно повторить и что, претендуя на авторство, он не выдает желаемое за действительное. Обложка... с пастишем на главный в истории искусства символ „шока новизны“ — картину „Завтрак на траве“ Мане (1863) — подчеркивала его намерения и претензии»¹. Мане в свое время произвел перенос сюжета классического искусства в современность, чем вызвал возмущение публики, а фотограф Энди Эрл, в свою очередь, перенес в современность сюжет, ставший к 1981 году классическим, но сюжет вновь вызвал скандал. В каком-то смысле эта фотография предварила появление серии Синди Шерман «Исторические портреты» («History Portraits», 1988—1990). У Шерман воспроизведение классических образов служит «десакрализации и разрушению фундаментальных приемов в эстетике современной массовой культуры, берущих корни в классическом искусстве»². В отличие от Шерман, работы которой при ближайшем рассмотрении оказываются эстетически неприятными и обличающими поддельность образов изображенных персонажей, в обложке *Wow Wow Wow* композиция воспроизводится без попытки «обличить» классическое искусство. Эта трактовка картины Мане оказывается ближе к так называемым «живым картинам» — популярному развлечению XVIII—XIX веков, нежели к современным художественным практикам.

В истории оформления музыкальных обложек мы встречаем случаи минимального вторжения в исходное изображение, при этом небольшое изменение может вложить новые смыслы в хорошо известное произведение. Так, обложка пластинки *New Order* «Power, Corruption & Lies» (1983) стала знаменитой и удостоилась чести быть помещенной на марку Королевской почтовой службы Британии в серии «Классические обложки альбомов» в 2010 году. Эта обложка является репродукцией натюрморта французского художника Анри Фантен-Латура «Корзина с розами», но в ней есть небольшая деталь, которая помогла этой обложке войти в историю: в правом верхнем углу дизайнер Питер Сэвил, создавший внушительное количество дизайнов для альбомов, поместил несколько цветных квадратиков — маркеров, используемых в массовой печати для настройки и отслеживания точности печати. По словам автора, идея состояла в том, чтобы «создать контраст между романтическим, классическим изображением и современной типографией, основанной на сухом, четком цветовом алфавите»³. В этом случае минимальное вторжение дизайнера в полотно художника придало ему новые смыслы.

¹ Робертс М. Как художники придумали поп-музыку, а поп-музыка стала искусством. С. 297.

² Щетинина М. В. Метод апроприации в американском искусстве 1980—2000-х гг.: историко-искусствоведческий анализ: Дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.09 / Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена. СПб., 2016. С. 132.

³ Grundy G. Peter Saville on his album cover artwork // The Guardian. May, 2011. URL: <https://www.theguardian.com/music/gallery/2011/may/29/joydivision-neworder> (дата обращения: 02.03.2025).

В оформлении обложки альбома англо-ирландской фолк-панк-группы *The Pogues* «Rum, Sodomy & the Lash» (1985) художник из Кембриджа Питер Менним (р. 1955) вторгся в произведение Теодора Жерико «Плот „Медузы“» (1818–1819, Лувр, Париж). Вместо лиц персонажей французского художника британец вписывает лица участников группы. Для оформления альбома панк-группы, вероятно, более очевидным было бы приклеить лица музыкантов, грубо вырезанные из фотографий, но, в отличие от примера обложки «Secret Messages», вмешательство происходит довольно тонко. Название альбома восходит к высказыванию, приписываемому Уинстону Черчиллю: «Не говорите мне о традициях флота. Это не более чем ром, разврат и плети»¹.

Британский писатель Тарик Годдард в недавней заметке о «Rum, Sodomy & the Lash» отмечает, что этот альбом — «луддистская реакция на „синтетические“ 80-е и приземляющая реакция на десятилетие блестящей искусственности и одержимости кричащей новизной и синтетическими материалами. <...> ...он перевернул традицию с ног на голову... <...>. ...это панк, исполняемый на традиционных инструментах, отсылающий к формату ирландских шоу-групп»².

Автор британского журнала «Apollo», работающий под псевдонимом Рейквелл, в статье 2023 года отмечал некое противоречие между выбором полотна Жерико, который на финальном этапе работы над картиной «обрлил голову и практически заперся в своей студии, работая с монашеской дисциплиной и строгостью»³, и содержанием альбома, который, «безусловно, входит в число лучших хвалебных гимнов и произведений безудержного пьянства»⁴. При этом далее Рейквелл находит то общее, что может объяснить выбор именно картины Жерико для оформления альбома: «то, как в картине надежда и отчаяние, сострадание и распущенность находятся в невероятном, но идеальном равновесии, когда последние выжившие с потерпевшей крушение „Медузы“ замечают корабль, который мог бы их спасти, бессознательно плывут дальше, — это в духе Макгоуэна»⁵. <...> „Люди всего

¹ Доподлинно не установлено, чьи это слова. О нескольких вариантах происхождения цитаты см.: Quote Origin: The Only Traditions of the Royal Navy Are Rum, Sodomy, and the Lash // Quote Investigator. 2024. URL: <https://quoteinvestigator.com/2024/05/28/navy-rum/> (дата обращения: 20.08.2025).

² *Goddard T.* Another Round: The Pogues' Rum, Sodomy & The Lash at 4 // The Quietus. Culture Countered. 2025. URL: <https://thequietus.com/opinion-and-essays/anniversary/rum-sodomy-and-the-lash-the-pogues-review/> (дата обращения: 10.08.2025).

³ *Rakewell.* Shane MacGowan and the most famous shipwreck in art // Apollo. 2025. URL: <https://apollo-magazine.com/shane-macgowan-pogues-rum-sodomy-lash-gericault-raft-medusa/> (дата обращения: 01.08.2025).

⁴ Ibid.

⁵ *Шейн Макгоуэн* — основатель группы *The Pogues*.

в шаге от того, чтобы убивать друг друга“, — поучал однажды Макгоуэн дерущуюся толпу в Карлоу»¹.

Американский музыкант Том Уэйтс в 1985 году охарактеризовал *The Rogues* как «дети из тупика² в дырявой лодке»³, проведя таким образом параллель между участниками группы и персонажами картины, находящимися между жизнью и смертью, и слившимися воедино в изображении, помещенном на обложку альбома.

Стилизация

Если говорить о направлениях из мира «большого» искусства, то, пожалуй, на первом месте среди оформителей музыкальных альбомов по частоте обращений находится сюрреализм. В предисловии к первому изданию книжкаталога «Album Cover Album» (1977) Домини Гамильтон отметила, что «заимствования из сюрреализма Магритта, Эрнста и Дали обеспечили другую (относительно тяги части дизайнеров конвертов к ар-нуво. — О. И.) линию развития. Поколение, совершившее подрыв привычных понятий о реальности, радовалось этим противоречиям, воплощенным в крайне иллюзионистическом духе»⁴. Оформителями использовались произведения известных художников-сюрреалистов, а также происходили неоднократные обращения к этому течению при создании обложек для пластинок в рассматриваемый период. Так, на обложку альбома английского фолк-рок-музыканта Алана Халла «Pipedream» (1973) помещена репродукция картины Рене Магритта «Лампа философа» (1936, частная коллекция).

Мы можем наблюдать своеобразные парафразы на тему сюрреалистических произведений Дали, Магритта и Де Кирико. Например, на иллюстрацию к обложке альбома «Magic Christian Music» (1970) британской рок-группы *Badfinger* графический дизайнер Дэвид Кинг (1943–2016) поместил архитектурную композицию, явно отсылающую к Де Кирико: посреди пустыни вырастают стоящие друг против друга здания с характерными плоскими фасадами и аркадами в первых этажах. В изображение включены элементы монтажа. Между зданиями высится «скульптура» — огромная кисть мужской руки на постаменте, чей указательный палец, в который воткнут гвоздь, указывает на небо. Кисть — фотография, вмонтированная в изображение. На оборотной стороне конверта на подобные постаменты водруже-

¹ *Rakewell*. Shane MacGowan and the most famous shipwreck in art.

² Dead End Kids — возможно, отсылка к группе молодых актеров второй половины 1930-х годов из Нью-Йорка, олицетворявших образ уличных мальчишек.

³ *Rakewell*. Shane MacGowan and the most famous shipwreck in art.

⁴ *Dean R., Thorgeron S.* Album Cover Album. Limpsfield: Dragonsworld; A&W Visual Library, 1977. P. 13.

ны фотографические «бюсты» музыкантов, помещенные в таком же проходе между зданиями. Как и на картинах Де Кирико, здания и предметы отбрасывают довольно длинные тени. Однако на изображении Кинга светит яркий солнечный свет, тогда как в подобных произведениях итальянского художника, как правило, изображаются сумерки. Британский график в этой работе будто компилирует узнаваемые формы Де Кирико и залитые солнцем сюрреалистические сюжеты Дали.

В творчестве одного из крупнейших дизайнеров и арт-директоров Сорма Торгерсона (1944–2013) довольно много обращений к Магритту и сюрреализму в целом, несмотря на то что в интервью 2010 года он говорил о стремлении отойти от влияния бельгийского художника еще в конце 1970-х¹. При этом обращения относятся как к воспроизведению конкретных образов из произведений Магритта — например, персонаж в котелке — и других представителей этого течения, так и к апроприации приемов для создания атмосферы сюрреалистичности в сюжетах на обложках пластинок. В интервью 2011 года для галереи Тейт Торгерсон так высказался о Магритте: он «работал не столько с техникой, сколько с идеями, и некоторые из них довольно забавны. Мне нравится смотреть на него, потому что он вызывает улыбку. И я думаю, что Магритт, возможно, влиял и на других людей, так как его идеи довольно легко усваиваются. Они не слишком сложны. Полагаю, я перенял у Магритта своего рода любовь к странностям или, скорее, к сопоставлению, противоречию. Он играл с реальностью так, что в каком-то смысле приходится воспринимать ее как нечто реальное, но слегка искаженное, — в этом и заключается противоречие, странность»².

Магриттовский персонаж в котелке и с явными отсылками к сюрреализму встречается на обложках альбомов и других авторов: например, в оформлении пластинок Алана Халла «Phantoms» (1979, дизайн Стива Трауэра) и «Plastic People» немецкой группы *Birth Control* (1975, дизайн Питера Лоренца).

Интересен выбор произведений Магритта как источника апроприации в рамках таких тиражируемых произведений массового искусства, как оформление пластинок. Щетинина пишет, что, имея опыт работы коммерческого художника, он «в своем творчестве обратился к клише рекламного изображения и двусмысленности языка и репрезентации»³. И если «симуляционизм Магритта — это воспроизведение иллюзии, которой не существовало,

¹ Cerio S. Storm Thorgerson. Album cover artist who founded the design studio known as Hipgnosis // Steven Ceiro. 2010. URL: <http://www.stevencerio.com/2010/05/interview-with-storm-thorgerson-seconds-46/> (дата обращения: 20.03.2025).

² Storm Thorgerson on Magritte // Tate. 2025. URL: <https://www.tate.org.uk/art/artists/rene-magritte-1553/storm-thorgerson-on-magritte> (дата обращения: 20.08.2025).

³ Щетинина М. В. Метод апроприации в американском искусстве 1980–2000-х гг. С. 61.

подробная фиксация сна или фантазии»¹, то апроприация его образов и приемов в оформлении музыкальных обложек становится симуляцией симуляции, растиражированной в форме, по сути, рекламного объекта (так как обложка, помимо выполнения функции визуального сопровождения музыки, служит и рекламным целям привлечения внимания).

В 1960-х — первой половине 1970-х весьма популярным среди создателей различной музыкальной графики стали модерн и ар-деко. В том числе это можно связать с тягой части британской молодежи того времени к периоду до Первой мировой войны, и, «если в Америке во главе эстетического ухода от технологического „прогресса“ стали *The Family Dog*, в Британии неминуемый бунт луддитов зиждился на преданной любви к викторианской и эдвардианской эпохам империи»². В основе этой, как называет ее Робертс, «страсти к старью» «лежали смутные образы золотой поры предыдущих поколений, такие как мюзик-холлы, популярные песни, струнные в атриумах отелей, наряды эдвардианской эпохи»³. Наиболее яркий пример из музыки с отсылками к этому периоду — сингл «*Lady Madonna*» *The Beatles* (1968).

На обложках также появляются формы, отсылающие к модерну с его характерными растительными мотивами и шрифтами. Например, встречаются стилизации под старинную печатную продукцию, такие как обложка альбома *The Kinks* «*Something Else*» (1967), оформленная в духе массовой полиграфии конца XIX — начала XX века. Музыка на этом альбоме тяготеет к барокко-попу и мюзик-холлу, популярному в Британии до 1918 года. В ряде случаев оглядка на период до двух мировых войн отражалась не только на музыке и оформлении, но и на внешнем виде артистов, как в случае с *The Kinks* — «эта тенденция к английскости и оглядке на прошлое визуально подчеркивалась костюмом: участники группы выступали в броских алых охотничьих сюртуках, рубашках с рюшами на воротнике, брюках и ботинках для верховой езды»⁴.

В наибольшей степени модерн стал характерной чертой визуального сопровождения психоделической музыки, как в Британии, так и в США. Если в 1940—1950-е годы художники-оформители черпали вдохновение из плаката 1910—1930-х годов, то в 1960—1970-е дизайнеры обратились к ар-нуво и широко использовали его приемы, в том числе шрифты, для оформления пластинок, в основном с психоделической рок-музыкой. Оформление джаза так же попало под влияние альбомов рок-музыки в 1960-е годы⁵.

¹ Щетинина М. В. Метод апроприации в американском искусстве 1980—2000-х гг. С. 77.

² Робертс М. Как художники придумали поп-музыку... С. 79.

³ Там же. С. 137.

⁴ Там же. С. 81.

⁵ Dougherty K. C. The Coloring of Jazz: Race and Record Cover Design in American Jazz, 1950 to 1970 // Design Issues. 2007. Vol. 23, No. 1. P. 49.

Майк Робертс так описывает этот период обращения к прошлому: «в этом движении угадывалась и преемственность — от затейливых викторианских плакатов до закрученных, вдохновленных природой узоров эпохи модерна. Источником вдохновения служили и новаторские литографии Тулуз-Лотрека, и произведения ар-нуво Альфонса Мухи и Жюлья Шере, — их эра серьезных социальных и технологических перемен отозвалась эхом в конце 1960-х годов. Затем был странно-эротичный японизм Обри Бердсли, чьей целью стал гротеск, и пышно декорированные работы его товарищей по эстетизму и символизму, включая позолоченные завитки венского сецессиониста Густава Климта»¹.

Иногда встречается стилизация под ар-деко, однако она не имеет привязки к определенному жанру музыки. Яркий образец — «In Search of Space» (1971) одной из первых спейс-рок-групп *Hawkwind*. В следующем году группа выпустила пластинку «Doremi Fasol Latido» с жестким узором в духе ар-деко и концертный альбом «Space Ritual», на обложке которого читается аллюзия на девушек с панно Альфонса Мухи.

Довольно очевидна отсылка к произведениям Густава Климта в оформлении альбома 1982 года группы *Siouxsie and the Banshees* «A Kiss In the Dreamhouse». Золото живописи Климта, по мнению разработчика обложки, должно было подчеркнуть богатство звучания музыки в стиле неопсиходелика, записанной на альбоме. Также здесь воспроизводится шрифт в духе Венского сецессиона.

Конечно, использование живописных произведений в оформлении музыкальных альбомов характерно не только для Великобритании. Так, в творчестве американской психоделической фолк-рок-группы *Pearls Before Swine* мы можем наблюдать последовательное использование произведений искусства прошлого. С 1967 года вышло пять альбомов с репродукциями на обложках:

- 1967. «One Nation Underground»: фрагмент правой части триптиха Иеронима Босха «Сад земных наслаждений» (1500–1510, Музей Прадо, Мадрид);
- 1968. «Balaklava»: фрагмент картины Питера Брейгеля Старшего «Триумф смерти» (1561–1563, Музей Прадо, Мадрид);
- 1969. «These Things Too»: «Христос Благословляющий» Джованни Беллини (1460, Лувр, Париж);
- 1970. «The Use of Ashes»: фрагмент «Охотники возвращаются в замок» из серии с фламандских гобеленов с единорогами (конец XV — начало XVI века. Метрополитен-музей, Нью-Йорк);
- 1970. «Beautiful Lies You Could Live In»: «Офелия» Джона Милле (1851–1852, Галерея Тейт, Лондон).

¹ Робертс М. Как художники придумали поп-музыку... С. 76.

Кроме последнего, все альбомы оформлены произведениями XV—XVI веков, а в записях использовались такие инструменты, как мандолина и орган. Стихи песен наполнены мистицизмом, некоторые песни с «Balaklava» отсылают к Геродоту и Толкиену. Название группы переводится как «метать жемчуг перед свиньями», что отсылает нас к библейскому изречению «не давайте святыни псам и не бросайте жемчуга вашего перед свиньями, чтобы они не попрали его ногами своими и, обратившись, не растерзали вас...» (Мф. 7: 6). Таким образом, использование произведений искусства в оформлении альбомов подчеркивает амбиции группы возвыситься над массами, а выбор таких художников, как Босх и Брейгель, вероятно, связан со стремлением к мистификации, характерным для психоделики.

В 1972 году вышел альбом группы *The Doors* «Full Circle», обложка для которого была разработана художником-иллюстратором Джо Гарнеттом в студии Pacific Eye & Ear, специализировавшейся на разработке дизайнов различного назначения для музыкальной индустрии. Здесь без особого труда угадывается отсылка к Сальвадору Дали: характерные пейзажи с угловатыми охристыми скалами и синим небом, фигуры, общая трактовка форм и колорит.

В 1974 году группа *Grateful Dead* выпустила сборник своих лучших песен «Skeletons from the Closet», на обложку которого иллюстратор Джон ван Хамерсвельд поместил Венеру с картины Боттичелли. В руках у нее роза, стебель которой играет роль граммофонной иглы, а саму пластинку держит, надев на палец, скелет, напоминающий изображения на тему «пляски смерти» — сюжет, популярный со времен Средневековья, цель которого — напомнить зрителю о бренности человеческого бытия. Довольно иронично, что сборник лучших композиций был назван участниками группы «Скелеты в шкафу» (которые, вероятно, и олицетворяет представленный персонаж).

Использование произведений прошлого в оформлении музыкальных записей широко распространилось, стало весьма популярным приемом и имеет место и в наши дни. Так, в 2008 году группа *Coldplay* выпустила альбом «Viva la Vida or Death and All His Friends» со «Свободой на баррикадах» Эжена Делакруа (1830, Лувр, Париж), а группа *Fleet Foxes* в этом же году снабдила свой дебютный альбом фрагментом из «Фламандских пословиц» Питера Брейгеля Старшего (1559, Государственные музеи Берлина, Берлин).

Заключение

Мы рассмотрели ряд образцов художественного оформления виниловых пластинок 1960—1980-х годов, представляющих собой примеры взаимодействия с готовыми образцами из более или менее отдаленного прошлого.

С одной стороны, описанные выше обложки являются упаковкой продукции массового производства, с другой — результатом художественного творчества дизайнеров и арт-директоров, в той или иной степени вовлеченных в мир популярной культуры, а порой — и самих музыкантов. Зачастую эти обложки тесно связаны с музыкальным содержанием так называемых «концептуальных» альбомов.

Таким образом, в помещении на обложках рок-музыки образов, отсылающих к мировому культурному наследию, можно усмотреть как проявление китча, так и стремление «привить промышленности гуманизм», как следование тенденциям актуального искусства, стирающего грани между массовым и элитарным в рамках искусства апроприации и пастиша, так и результат культурного просвещения широких слоев молодежи в Британии 1960–1970-х, обратившейся в музыке и ее оформлении к наследию прошлого (национальному и общемировому).

ЛИТЕРАТУРА

1. Демшина А. Ю. Культурное наследие в дизайне // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2024. № 4 (61). С. 31–36.
2. Ильин И. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М.: Интрада, 1996. 256 с.
3. Конен В. Д. Третий пласт. Новые массовые жанры в музыке XX века. М.: Музыка, 1994. 160 с.
4. Кучеренко В. В. Rock Art. Фиолетовые архивы. М.: Первая образцовая типография, 2024. 336 с.
5. Левченко Я. С. К теме «искусство в массы». Классика живописи и индустрия грамзаписи // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сборник научных трудов. Тверь: Тверской гос. ун-т, 2005. Вып. 8. С. 130–134.
6. Робертс М. Как художники придумали поп-музыку, а поп-музыка стала искусством. М.: Ад Маргинем Пресс, 2020. 416 с.
7. Сыров В. Н. Стилиевые метаморфозы рока. СПб.: Композитор—Санкт-Петербург, 2008. 312 с.
8. Щетинина М. В. Метод апроприации в американском искусстве 1980–2000-х гг.: историко-искусствоведческий анализ: Дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.09 / Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена. СПб., 2016. 248 с.
9. Buxton D. Rock Music, The Star System, and the Rose of Consumerism // On Record. Rock, Pop, and the Written Word / Ed. by S. Frith, A. Goodwin. London, New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2005. 420 p.
10. Cerio S. Storm Thorgerson. Album cover artist who founded the design studio known as Hipgnosis // Steven Ceiro. 2010. URL: <http://www.stevencerio.com/2010/05/interview-with-storm-thorgerson-seconds-46/> (дата обращения: 20.03.2025).
11. Dean R., Thorgerson S. Album Cover Album. Limpfield: Dragonsworld; A&W Visual Library, 1977. 160 p.
12. Dougherty K. C. The Coloring of Jazz: Race and Record Cover Design in American Jazz, 1950 to 1970 // Design Issues. 2007. Vol. 23, No. 1. P. 47–60.
13. Goddard T. Another Round: The Pogues' Rum, Sodomy & The Lash at 4 // The Quietus. Culture Countered. 2025. URL: <https://thequietus.com/opinion-and-essays/anniversary/rum-sodomy-and-the-lash-the-pogues-review/> (дата обращения: 10.08.2025).

14. Grundy G. Peter Saville on his album cover artwork // The Guardian. May, 2011. URL: <https://www.theguardian.com/music/gallery/2011/may/29/joydivision-neworder> (дата обращения: 02.03.2025).
15. Quote Origin: The Only Traditions of the Royal Navy Are Rum, Sodomy, and the Lash // Quote Investigator. 2024. URL: <https://quoteinvestigator.com/2024/05/28/navy-rum/> (дата обращения: 20.08.2025).
16. Rakewell. Shane MacGowan and the most famous shipwreck in art // Apollo. 2025. URL: <https://apollo-magazine.com/shane-macgowan-pogues-rum-sodomy-lash-gericault-raft-medusa/> (дата обращения: 01.08.2025).
17. Storm Thorgerson on Magritte // Tate. 2025. URL: <https://www.tate.org.uk/art/artists/rene-magritte-1553/storm-thorgerson-on-magritte> (дата обращения: 20.08.2025).

Комплекс материалов Е. В. Гиппиуса и З. В. Эвальд в фондах Владимиро-Суздальского музея-заповедника: история формирования, вопросы атрибуции и перспективы изучения

*(К 100-летию первой комплексной искусствоведческой
экспедиции ГИИИ на Русский Север)*

БИТЕРЯКОВА ЕЛЕНА ВИКТОРОВНА

*Кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник,
Научный центр народной музыки имени К. В. Квитки,
Московская государственная консерватория
имени П. И. Чайковского (Москва, Россия)*

E-mail: elena-biteryakova@yandex.ru

ВАСИН КОНСТАНТИН СЕРГЕЕВИЧ

*Научный сотрудник, Научно-исследовательский отдел,
Государственный Владимиро-Суздальский музей-заповедник
(Владимир, Россия)*

E-mail: vasin@vladmuseum.ru

Аннотация

Статья представляет историю проекта по созданию во Владимире музея русской былины. Ранее неизвестные научному сообществу, обстоятельства этого проекта освещаются на основе изучения документов из личного архива Е. В. Гиппиуса. Переданные в фонды Владимиро-Суздальского музея-заповедника в 1980-е годы, рукописные и фотоматериалы связаны с деятельностью ученого в Фонограммархиве АН СССР, а также с работой комплексных ленинградских экспедиций на Русский Север в 1920-е — начале 1930-х годов. Особый интерес вызывает нотная тетрадь с музыкальными нотациями полевых записей заонежской поездки 1926 года. Введение в научный оборот новых данных позволяет приблизиться к воссозданию достоверной истории этой легендарной поездки.

Ключевые слова

проект «Музей русской былины», Владимиро-Суздальский музей, рукописные и фотодокументы, Е. В. Гиппиус, З. В. Эвальд, заонежская экспедиция 1926 года.

Для цитирования

Битерякова Е. В., Васин К. С. Комплекс материалов Е. В. Гиппиуса и З. В. Эвальд в фондах Владимиро-Суздальского музея-заповедника: история формирования, вопросы атрибуции и перспективы изучения // Временник Зубовского института. 2026. Вып. 1 (52). С. 103—133.

The Collection of Materials by Eugene Hippius and Zinaida Ewald in the Vladimir and Suzdal Museum-Reserve: History of Formation, Attribution, and Prospects for Research

(On the 100th Anniversary of the First Comprehensive Artistic Expedition of the State Institute for Art History to the Russian North)

BITERIAKOVA ELENA V.

PhD (History of Arts), Senior Researcher, Kliment Kvitka Folk Music Research Center, Tchaikovsky Moscow State Conservatory (Moscow, Russia)

E-mail: elena-biteryakova@yandex.ru

VASIN KONSTANTIN S.

Researcher, Research Department, Vladimir and Suzdal State Museum (Vladimir, Russia)

E-mail: vasin@vladmuseum.ru

Abstract

The article presents the history of the project to establish a Museum of Russian epic poetry in Vladimir. Previously unknown to the scientific community, the circumstances of this project are revealed based on the study of documents from the personal archive of Eugene W. Hippius. The manuscripts and photographs that were transferred to the collections of the Vladimir and Suzdal Museum in the 1980s, are related to the scientist's work at the Phonogram Archive of the USSR Academy of Sciences, as well as to the activities of the Leningrad expeditions to the Russian North in the 1920s and early 1930s. Of particular interest is a music notebook with musical notation of the field recordings from the 1926 Zaonezhye trip. The introduction of new data into scientific circulation allows us to approach the reconstruction of the authentic history of this legendary expedition.

Keywords

The museum of Russian epic' project, Vladimir and Suzdal museum, manuscripts and photos, Eugene Hippius, Zinaida Ewald, Zaonezh folklore expedition in 1926.

Изучение музейных и архивных фондов — процесс бесконечно увлекательный. Документы, имеющие отношение к истории отечественного этномузыкознания, порой обнаруживаются в хранилищах, на первый взгляд не связанных с этой научной областью. Такой неожиданной находкой стали предметы и материалы, принадлежавшие З. В. Эвальд, Е. В. Гиппиусу, В. Я. Проппу и хранящиеся в настоящее время во Владимире, в Государственном Владимиро-Суздальском музее-заповеднике. Как выяснилось, их появление в му-

зейной коллекции было обусловлено подготовкой одного культурно-исторического проекта 45-летней давности.

В 1979 году в соответствии с поручением министра культуры РСФСР Ю. С. Мелентьева Государственный Владимиро-Суздальский музей-заповедник (ГВСМЗ) приступил к созданию Музея русской былины. 13 января 1981 года заместитель министра культуры РСФСР В. М. Стриганов подписал приказ № 19 «О мерах по созданию Музея Русской Былины во Владимирской области» (Архив ГВСМЗ. Ф. Р-1826. Д. 1095. Л. 23–24). Музей планировалось открыть в Успенской трапезной церкви Спасо-Евфимиева монастыря в Суздале.

Суздаль, как один из самых посещаемых городов популярного туристического маршрута «Золотое кольцо России», был выбран неслучайно. Создание музея, посвященного русской былине, в составе ГВСМЗ было «обусловлено его расположением на территории, с которой связано формирование русского героического эпоса и привязкой к владимирской земле главного былинного персонажа Ильи Муромца»¹. В экспозициях предполагалось раскрытие четырех тем: «Былина: ее время и география», «Былина как историко-культурное явление», «Былина в русском искусстве», «Былина и современность».

Генеральный директор ГВСМЗ А. И. Аксенова в служебной записке в Министерство культуры РСФСР, высказывая предложения по организации музея былины, отмечала, что «задача создания первого в стране полноценного музея былины может быть успешно решена лишь при условии действенной помощи со стороны центральных музеев, библиотек и других учреждений»². Предполагалось привлечь к проекту сотрудников Государственного исторического музея, Государственного Эрмитажа, Государственного музея этнографии народов СССР³, Новгородского объединенного, Архангельского и Петрозаводского музеев-заповедников, а также Новгородской археологической экспедиции АН СССР. Ожидалось также, что в обеспечении музея важнейшими изданиями былин помощь окажут Институт русской литературы АН СССР (Пушкинский Дом), Государственная библиотека СССР имени В. И. Ленина⁴, Государственная историческая библиотека⁵, Библиотека АН СССР⁶, Государственная публичная библиотека имени Н. Е. Салтыкова-Щедрина⁷ и объединение «Москнига». Наконец, предполагалось содействие в формировании коллекции Музея былины со стороны Третьяковской галереи,

¹ Архив ГВСМЗ. Ф. Р-1826. Д. 1095. Предложения по организации музея былины. Л. 1.

² Архив ГВСМЗ. Ф. Р-1826. Д. 1095. Предложения по организации музея былины. Л. 2.

³ Ныне — Российский этнографический музей.

⁴ Ныне — Российская государственная библиотека.

⁵ Государственная публичная историческая библиотека России.

⁶ Библиотека Российской академии наук.

⁷ Российская национальная библиотека.

Русского музея, Государственного центрального театрального музея имени А. А. Бахрушина, Государственного центрального музея музыкальной культуры имени М. И. Глинки¹, Музея музыкальных инструментов Ленинграда² и Института художественной промышленности³, — располагающих материалами, необходимыми для раскрытия темы «Былина в русском искусстве».

Составление тематической структуры и тематико-экспозиционного плана музея былины было поручено научному сотруднику отдела рукописной и редкой книги ГВСМЗ Г. Ю. Филипповскому⁴. Началась длительная и серьезная работа по комплектованию фондов будущего музея, в ходе которой особое внимание уделялось собирательской деятельности. По итогам командировок и экспедиций коллекции пополнялись новыми экспонатами.

Примечательно, что экспозиция раздела «Былина как историко-культурное явление» должна была включать «материалы по сказителям былин, отдельным исследователям и комплексным экспедициям, способные отразить бытование былин в различных районах — на севере, востоке и юге нашей страны» (Архив ГВСМЗ. Ф. Р-1826. Д. 1095. Л. 27). В соответствии с этими инструкциями и в результате активной собирательской работы Г. Ю. Филипповского, имевшего дружеские контакты с некоторыми известными исследователями русского эпоса, в фонды ГВСМЗ в 1980-е годы поступили личные вещи и документы, переданные этими учеными или их родственниками⁵. Так в фондах ГВСМЗ сформировался комплекс предметов, принадлежавших выдающимся этномузыкологам — Е. В. Гиппиусу и З. В. Эвальд. Предметы поступали небольшими коллекциями: в 1983, 1984, 1985 и 1986 годах.

В декабре 1983 года в фонды музея Е. В. Гиппиусом была передана коллекция фотографий, точнее, отпечатанных в 1982 году черно-белых фотокопий:

- НВ-12985-1. И. Т. Рябинин исполняет былины. С рисунка И. Е. Репина 1890-х гг.;
- НВ-12985-2. Запись на фонограф в 1927 г. во время фольклорной экспедиции;
- НВ-12985-3. В Фонограммархиве АН СССР. А. М. Астахова, З. В. Эвальд, Е. В. Гиппиус и М. К. Азадовский (в группе с другими сотрудниками);

¹ Российский национальный музей музыки.

² Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства (Шереметевский дворец — Музей музыки).

³ Научно-исследовательский институт художественной промышленности.

⁴ *Герман Юрьевич Филипповский* (род. 30.06.1942) — литературовед, доктор филологических наук (1993), профессор (1995).

⁵ В фондах ГВСМЗ находятся личные вещи и документы В. Я. Проппа, крупнейшего исследователя фольклора и русского былинного эпоса.



Ил. 1. Е. В. Гиппиус за работой в Фонограммархиве. ГВСМЗ. НВ-12985-5

- НВ-12985-4. Фонограммархив АН СССР.
- НВ-12985-5. Е. В. Гиппиус за работой в Фонограммархиве АН СССР (ил. 1).
- НВ-12985-6. З. В. Эвальд за работой в Фонограммархиве АН СССР (ил. 2).
- НВ-12985-7. Участники экспедиции «по следам Рыбникова и Гильфердинга».
- НВ-12985-8. Запись былин участниками фольклорной экспедиции.
- НВ-12985-9. Народное гуляние в Усть-Цильме на Печоре.
- НВ-12985-10. Девушки в традиционных северных костюмах.
- НВ-12985-11. Запись на фонограф в Фонограммархиве.
- НВ-12985-12. А. М. Астахова с участниками фольклорной экспедиции.
- НВ-12985-13. Е. В. Гиппиус и З. В. Эвальд в фольклорной экспедиции на Печору.
- НВ-12985-14. Е. В. Гиппиус и З. В. Эвальд на переправе через реку Пинегу.
- НВ-12985-15. Е. В. Гиппиус во время фольклорной экспедиции.
- НВ-12985-16. Вид Усть-Цильмы на Печоре.
- НВ-12985-17. А. М. Астахова.



Ил. 2. З. В. Эвальд за работой в Фонограммархиве. ГВСМЗ. НВ-12985-6

- НВ-12985-18. Т. П. Рябинин. С фотографии 1870-х гг.
- НВ-12985-19. И. Т. Рябинин. С фотографии 1890-х гг.

Эти фотокопии представляют большой интерес как свидетельства экспедиционной деятельности Е. В. Гиппиуса, З. В. Эвальд и других собирателей фольклора на Русском Севере в 1920–1930-е годы, а также редкие кадры из истории Фонограммархива АН СССР.

В декабре 1984 года в ГВСМЗ поступил очередной комплекс материалов от Евгения Владимировича Гиппиуса (ГВСМЗ. Акт приема № 7974 от 04.12.1984), включающий «документы и предметы экспедиций 1927–1930 гг., фотографии [из] Фонограммархива АН СССР <...>, а также материалы книги „Песни Пинежья“¹» (ГВСМЗ. Акт приема № 7974 от 04.12.1984). Всего, согласно акту и протоколу к нему, было передано 49 предметов. Среди них: ящик для хранения валиков фонографа (В-34761/1), валики для фонографа (23 штуки; В-34761/2–В-34761/24²), карта Пинежья 1919 года, использовавшаяся Е. В. Гиппиусом в фольклорных экспедициях (НВ-13907/1), карта пинежских экспедиций 1927 и 1930 годов (типографской печати, с обозначени-

¹ Песни Пинежья. Материалы фонограммархива, собр. и разработ. Е. В. Гиппиус и З. В. Эвальд / Под общ. ред. Е. В. Гиппиус[а]. Кн. II. М.: Музгиз, 1937.

² Несколько фоноваликов чистые, большая часть же, судя по имеющимся звуковым дорожкам, — содержит звукозаписи.



Ил. 3. Портрет А. М. Астаховой. 1930-е. ГВСМЗ. В-34761-29



*Ил. 4. Пинежские сказительницы А. И. Фофанова и А. Г. Новикова.
1927. ГВСМЗ. В-34761-30*

ем маршрутов Е. В. Гиппиуса и З. В. Эвальд; В-34761/31), 5 рукописных карт, выполненных З. В. Эвальд¹ для фольклорных экспедиций 1927 и 1930 годов на Пинегу (В-34761/32—В-34761/36), схема ладов пинежских песен 1936 года с правками Е. В. Гиппиуса (НВ-13907/2), гранки книги «Песни Пинежья» с правками Е. В. Гиппиуса (всего 11 листов; НВ-13907/3—НВ-13907/13) и подлинные черно-белые фотографии конца 1920-х — начала 1930-х (6 штук):

- В-34761-25. Е. В. Гиппиус во время работы в Фонограммархиве. 1931 г.
- В-34761-26. Запись фольклора от сказителя. 1931 г.
- В-34761-27. Софья Давидовна Магид за работой. 1936 г.
- В-34761-28. З. В. Эвальд в Фонограммархиве. 1936 г.
- В-34761-29. Портрет Анны Михайловны Астаховой. 1930-е гг. (ил. 3).
- В-34761-30. Пинежские сказительницы А. И. Фофанова и А. Г. Новикова². 1927 г. (ил. 4).

5 июня 1985 года Е. В. Гиппиус скончался в Москве. Спустя некоторое время вдовой ученого, А. М. Гиппиус (Литвиновой)³, в фонды ГВСМЗ был передан ряд его вещей и документов: фонограф Эдисона 1905 года (В-36940), который «в 1920-е гг. принадлежал Е. В. Гиппиусу — участнику первых советских экспедиций 1926—1927 гг. по записям фольклора, в т. ч. на Русский Север. Фонограф использовался в этих экспедициях лично Гиппиусом» (ГВСМЗ. Акт приема № 8501 от 18.12.1985). По легенде, рассказанной Е. В. Гиппиусом при жизни и зафиксированной в акте, ранее этот фонограф принадлежал известному русскому юристу, судье, государственному и общественному деятелю, действительному тайному советнику А. Ф. Кони (1844—1927), получившему аппарат в дар от фирмы Т. А. Эдисона.

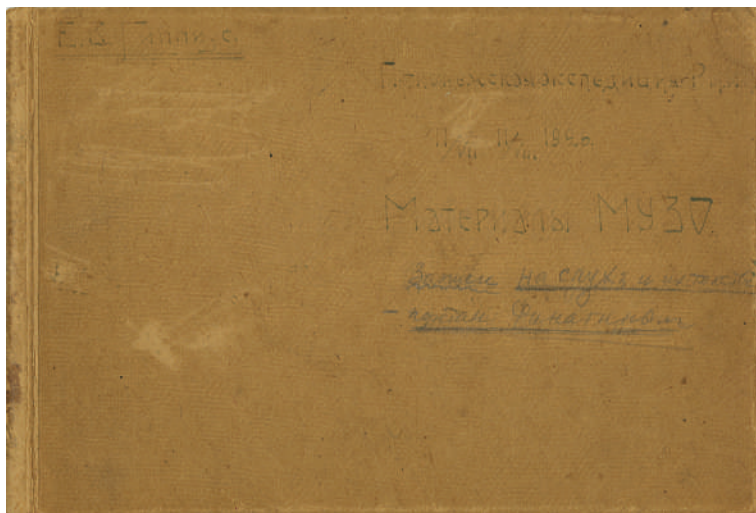
Год спустя А. М. Гиппиус безвозмездно передала в ГВСМЗ еще два предмета (ГВСМЗ. Акт приема № 389 от 18.12.1986): подготовленный Е. В. Гиппиусом и изданный в блокадном Ленинграде песенник «Русские народные песни» (В-38287)⁴; и рукописный документ, обозначенный в описи как «Аль-

¹ Так указано в акте. Но качество и состояние бумаги, способы нанесения текста и рисунков (с использованием цветных карандашей и черной шариковой авторучки) и особенности почерка позволяют предположить, что они перерисованы неизвестным лицом (вероятно, женщиной) значительно позже (в 1960—1980-е годы) с оригинальных набросков З. В. Эвальд, очевидно имевшихся в распоряжении Е. В. Гиппиуса, но впоследствии утраченных.

² Анастасия Ивановна Фофанова и Анастасия Григорьевна Новикова из д. Гора Сурско-го с/с Пинежского района Архангельской области.

³ В сопроводительной информации указано: «Анна Михайловна Гиппиус спасла Евгения Владимировича от голода в блокадном Ленинграде. Помогала в работе над сборником русских народных песен, подготовленным по заказу Политуправления Ленинградского фронта для советских воинов на передовой» (см. далее: Русские народные песни. Песенник).

⁴ Русские народные песни. Песенник для пения без сопровождения и в сопровождении народных инструментов и ф-но и для гармонии соло / Ред.-сост. Е. В. Гиппиус; худ. П. П. Григорьянц. Л.: Искусство, 1943.



Ил. 5. Альбом полевых записей. 1926. ГВСМЗ. В-38288

бом полевых записей фольклора Прионежской экспедиции 1926 г. Гипшиуса Евгения Владимировича» (В-38288) (ил. 5).

Альбом представляет собой нотную тетрадь (заполнена рукописными записями графитным карандашом и пометами красной шариковой авторучкой), в картонной обложке светло-коричневого цвета, с двумя надписями на ней, нанесенными, очевидно, не одновременно и разными лицами. Первый из заголовков выполнен печатными буквами, чернилами, сильно выцветшими от времени: «Е. В. Гипшиус. Прионежская экспедиция РИИИ. 1926. Материалы МУЗО»¹. Ниже добавлено карандашом, размашистым почерком: «Записи на слух и их тексты — передан [А. В.] Финагиным». 42 страницы нотной тетради заполнены довольно аккуратными, хорошо читаемыми карандашными записями фрагментов песенных мелодий². Протяженность нотных образцов различная: от нескольких тактов до полной страницы. Большая часть образцов подтекстована частично. Каждый из примеров (все они пронумерованы от 1 до 229) сопровождается указанием времени, места записи,

¹ МУЗО — отдел музыки Государственного института истории искусств (в настоящее время Российский институт истории искусств, РИИИ).

² Похоже, оправдываются надежды К. Ю. Наумовой на обретение неизвестных нотаций записей 1926 года. В одной из статей она писала: «В конце рукописи стоит надпись (рукой Е. В. Гипшиуса) — „См. Заон<ежскую> тетр<адь> № 103“, которая дает надежды на новые открытия заонежских нотаций этого периода» (Наумова К. Ю. З. В. Эвальд и ее коллекция рукописных нотаций музыкального фольклора Заонежья в собрании Фонограммархива Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН // Русский фольклор. Материалы и исследования / Отв. ред. Е. И. Якубовская. СПб.: Дмитрий Буланин, 2016. Т. 35. С. 355).

имени исполнителя и нередко его возраста. Довольно регулярно встречаются отсылки к текстовым тетрадам участников экспедиции: «у ТЕО» (в Театральном отделе ГИИИ), «у [И. В.] Карнауховой», «З. Э.» (у З. В. Эвальд), «А. М.» (у А. М. Астаховой), «Н. К.» (у Н. П. Колпаковой), «у [А. И.] Никифорова», «слова у [С. С.] Писарева»¹. «Маршрут» записей в нотной тетради выявляется по указаниям дат и населенных пунктов и в общих чертах совпадает с полевым дневником Е. В. Гиппиуса из фонда РНММ, опубликованным С. В. Подрезовой².

Предварительное знакомство с рукописью позволяет предположить, что нотации слуховых (и отдельных фонографических) записей, производившихся в экспедиции 1926 года, заносились в альбом³, вероятно, как сразу по окончании поездки (переписаны из черновой полевой тетради), так и позже — неоднократно в разные временные периоды и разными людьми. Таким образом, рукопись может быть охарактеризована как беловая и многослойная; об этом свидетельствуют многочисленные следы затертостей ластиком, использование различных карандашей (и даже красной авторучки) и разнообразные способы нотной записи. Однако атрибуция альбома одному или нескольким авторам на начальном этапе изучения едва ли возможна с определенностью: необходимо внимательное графологическое и текстологическое сопоставление с другими документами, принадлежащими З. В. Эвальд и Е. В. Гиппиусу⁴. Именно их имена фигурировали в докладе и статье А. В. Финагина⁵, обсуждавшего «песенный материал, записанный на слух участниками экспедиции З. В. Эвальд и Е. В. Гиппиус»⁶. Неудивительно в этой связи

¹ В публикации содержания тетради в приложении к статье подобные отсылки выделены курсивом.

² См.: *Гиппиус Е. В.* Полевой дневник Заонежской экспедиции и письмо к С. И. Бернштейну (публ. С. В. Подрезовой) // *Opera musicologica*. 2024. Т. 16. № 2. С. 242–267.

³ В публикации 1927 года Е. В. Гиппиус уточнял, что «некоторые фонографические записи дублируют записи на слух» (Крестьянское искусство СССР: В 2 т. Т. 1: Искусство Севера. Заонежье. Л.: Academia, 1927. С. 151).

⁴ Во многих документах ИРЛИ, по словам С. В. Подрезовой, проблематично и выявление руки каждого из ученых — Гиппиуса и Эвальд, — иногда очень схожих. Более того, К. Ю. Наумова выявляет «три вида почерка» в рукописях З. В. Эвальд (*Наумова К. Ю.* Неопубликованные рукописные материалы Заонежья из архивов Пушкинского Дома: опыт текстологического исследования // *Рябининские чтения-2015: Материалы VII конференции по изучению и актуализации культурного наследия Русского Севера / Отв. ред. Т. Г. Иванова. Петрозаводск, 2015. С. 379*); «скоропись неустойчивый почерк, скоропись ровный почерк, каллиграфический почерк» (*Наумова К. Ю.* З. В. Эвальд и ее коллекция рукописных нотаций... С. 341).

⁵ К вопросу о взаимоотношении художественной и бытовой песни (по материалам Заонежской экспедиции). «Доклад, зачитанный в заседании секции сравнительного музыковедения ОТИМ 3 февраля 1927 г.» (*Финагин А. В.* К вопросу о взаимоотношении художественной и бытовой песни (по материалам Заонежской экспедиции) // *De musica: Временник отдела истории и теории музыки Государственного института искусств. Вып. 3. Л.: 1927. С. 62–69*).

⁶ *Финагин А. В.* К вопросу о взаимоотношении художественной и бытовой песни... С. 64.

совпадение большинства песен, упомянутых в статье Финагина, с нотациями, внесенными в альбом: «Все было тихо», «Напрасно, девица, страдаешь», «Злые люди завидовать стали», «Любовь, все знают, хороша», «Лет семнадцати Анюта», «Ах, кари глазки», «По Дону гуляет», «Семнадцать лет как под неволей», «Во субботу», «Вы, милые подружки», «Потеряла я колечко», «Как на главном Варшавском вокзале», «Катеринушка», «Кругом, кругом осиротела», «Спишь ли, спишь моя родная», «Я селезня любила», «Кто у нас хороший», «Пивна ягода по сахару», «Из-за лесу, лесу темного», «Все цыгане пели и гуляли», «У меня на сарафане», «На печи рожь молотила» и ряд других, а также «кандрельные» песни¹.

Впрочем, среди музыкально грамотных участников экспедиции, кроме названных двоих молодых музыковедов, были также А. В. Финагин и В. В. Эвальд².

Напомним, что небольшая часть песенных записей Заонежской экспедиции 1926 года была нотирована и опубликована в приложении к изданию «Искусство Севера. Заонежье». Это нотное приложение включает 29 нотаций — 20 фонографических и 9 слуховых, — помещенных в книге во фрагментах и «исключительно в виде примеров к статьям» Гиппиуса и Эвальд³.

Предположительно дальнейшая работа по заполнению нотной тетради, внесению изменений и дополнений была связана с подготовкой сборника по заонежским материалам. Любопытно, что вторая «версия» этой нотной тетради хранится в фонде Е. В. Гиппиуса в РНММ (Ф. 450. Ед. хр. 3332, 3333)⁴. В отличие от содержания альбома из ГВСМЗ, в тетради из фонда РНММ отсутствуют подтекстовки, сведения о сеансах и контекстные комментарии. Последние в альбоме встречаются нередко и в отдельных случаях перекликаются с краткими замечаниями в полевом дневнике Е. В. Гиппиуса. Приведем некоторые из комментариев:

«14 июня. Великая Губа. Анна Тимофеевна Лопаткина, 33 года. 6 ч [человек] детей. Пела, не переставая нянчить ребенка» (ГВСМЗ. В-38288. С. 3).
«14 июня. Великая Губа. Сеновал в школе. Хор девочек 8–12 лет (10 че-

¹ См.: *Финагин А. В.* К вопросу о взаимоотношении художественной и бытовой песни... С. 65–67.

² С. В. Подрезова предполагает, что полевую тетрадь слуховых записей мог вести В. В. Эвальд (*Подрезова С. В.* «Хороший человек — без интриг; свободен и может ехать»: три эпизода биографии Е. В. Гиппиуса // *Opera musicologica.* 2024. Т. 16. № 2. С. 70).

³ *Крестьянское искусство СССР. Т. 1: Искусство Севера. Заонежье.* С. 186.

⁴ По устному сообщению С. В. Подрезовой, изучавшей документ, он представляет собой тетрадь в клетку, разлинованную под пятилинейный нотный стан, заполненный нотациями 250 песен. В полевом дневнике Е. В. Гиппиус писал, что общее число слуховых записей составляет 250 (*Подрезова С. В.* «Хороший человек — без интриг... С. 72).

л[овек]) <...> „Кадрель“ девочек. Хор танцующих. На улице» (ГВСМЗ. В-38288. С. 3). «16 июня. Великая Губа. Школа. Федор Алекс. Утицын (в пьяном сост[оянии]» (ГВСМЗ. В-38288. С. 10); «18 июня. Великая Губа. Федор Алекс. Утицын (учитель). Слегка выпивши» (ГВСМЗ. В-38288. С. 12); «Великая Губа. Дер[евня] Сибово. Кузьма Семенович Кудров. 84 г[ода]. Колдун и сказочник. № 46а. Частушка. № 47. Былина о братьях Ливиках. Она же записана в фонограф. Но я ее размещаю, т[ак] к[ак] возможно, что эти попевки не повторялись. Каждый раз поет различно. В фонограф пел хуже»¹ (ГВСМЗ. В-38288. С. 10); «18 июня. На лодке из Вигова. № 59. Частушки (бабы гребущие): „Вы купите бабам водки, / Призалеите бабам глотки“»² (ГВСМЗ. В-38288. С. 13).

Таким образом, альбом из ГВСМЗ, в сравнении с тетрадью из фонда РНММ, выглядит значительно более информативным, хотя и неполным по составу песенных образцов. Еще одним важным и самым ценным отличием альбома является наличие слуховых нотаций инструментальной игры. Они не имеют нумерации и, вероятно, мыслились составителем/составителями предполагаемого сборника в виде самостоятельного раздела (хотя и недостаточно объемного в сравнении с песенным³). По крайней мере на странице 19 в альбоме появляется второй (после обложки) заголовок: «II. Инструментальная музыка». Эту страницу полностью занимают нотации балалаечной игры троих молодых исполнителей (22 и 25 лет): «15 июня. Дер[евня] Верховье. Пляска на улице. Записано в избе». В полевом дневнике Гиппиуса отмечено: «затем я записал наигрыш балалаечников»⁴. Нотированы: кадрили из 6 фигур, «Русская» и «Ланцы». Входящими в репертуар балалаечников названы также «Тустеп», «Коробочка» и «Яблочко»⁵.

Отдельную группу составляют пастушьи наигрыши, их зафиксировано четыре — два в деревне Верховье, один в Кондобережской и один в Харлово. Примечательно, что три из них упоминаются в полевом дневнике Гиппиуса, что выделяет инструментальные образцы среди прочих и, возможно, сви-

¹ В полевом дневнике Гиппиуса читаем: «Старик Кудров в пьяном виде» (*Гиппиус Е. В. Полевой дневник Заонежской экспедиции...* С. 247). Фоновалик с записью былины о Ливиках не сохранился (Там же).

² Возможно, фрагмент трудовых припевок с рефреном «Эх, дубинушка, ухнем».

³ В полевом дневнике Гиппиус указывает «13 слуховых записей инструментальной музыки (наигрыши пастухов и балалаечн[ые] плясовые» (цит. по: *Подрезова С. В. «Хороший человек — без интриг... С. 72).*

⁴ *Гиппиус Е. В. Полевой дневник Заонежской экспедиции...* С. 246.

⁵ В ходе экспедиции Ф. М. Морозовым было сделано около 250 фотоснимков. На одном из них запечатлены балалаечники, играющие под уличные танцы в Шунье в Иванов день, 6 июля 1926 года (*Мильчик М. И. Заонежье на старых фотографиях: Альбом. СПб.: Лики России, 2001. С. 130).*

детельствует об особом интересе собирателей. К первому образцу есть комментарий в альбоме: «14 июня. Труба. Старик» (ГВСМЗ. В-38288. С. 20) и в полевом дневнике: «1-й пастух на слух вечером»¹. Второй, «короткий пастуший наигрыш» был записан 16 июня «в 5—6 вечера»² «при возвращении стада» «молодым пастухом Петром из Верховья» на «дудке» (ГВСМЗ. В-38288. С. 20). Третий наигрыш — на жалейке — был услышан от пастуха в Кондобережской, уточняющих комментариев нет ни в полевом дневнике, ни в альбоме³. Четвертый наигрыш датирован 2 июля и записан от «пастуха из деревни Харлово Фоймогубской волости в 4 ч[аса] утра» (ГВСМЗ. В-38288. С. 40).

Подводя итоги первичного описания и общей характеристики владими́ро-суздальского альбома, помещаем в приложении к статье общий перечень образцов (с расшифровкой рукописных комментариев), а также нотации инструментальных наигрышей.

За столетие, прошедшее со времени проведения экспедиции в Заонежье в 1926 году⁴, связанной в наших представлениях прежде всего с именами Б. В. Асафьева, З. В. Эвальд и Е. В. Гиппиуса, написано и издано значительное число работ, посвященных этой поездке, организованной силами сотрудников Зубовского института (РИИИ)⁵. Между тем до сих пор многие обстоятельства и результаты ее неизвестны, архивные документы изучены далеко не в полном объеме, и потому интерес к этим материалам не иссякает и в наши дни⁶. Очевидно, что успешное и результативное исследование

¹ Гиппиус Е. В. Полевой дневник Заонежской экспедиции... С. 246.

² Там же. С. 247.

³ Отметим расхождения в датировке: в «альбоме» указано 21 июня (ГВСМЗ. В-38288. С. 20), тогда как в полевом дневнике — 17 июня (Гиппиус Е. В. Полевой дневник Заонежской экспедиции... С. 247). Если следовать записям в дневнике и альбоме, то 16—17 июня работа проходила в Кондобережской (см. также: Там же. С. 246—247), а 21 июня — в Комлево (Там же. С. 248; ГВСМЗ. В-38288. С. 15). Однако на с. 16 в альбоме читаем: «Кондобережская 21 июня». Так что окончательно установить дату записи игры на жалейке пока невозможно.

⁴ В публикациях об экспедиции 1926 года ее называют «заонежской», «обонежской», «прионежской».

⁵ Библиографию по этому вопросу см.: Наумова К. Ю. Неопубликованные рукописные материалы Заонежья... Назовем также альбомы с фотографиями экспедиции 1926 года, издававшиеся несколько раз (Мильчик М. И. Заонежье на старых фотографиях...)

⁶ В последние годы тема активно разрабатывается заведующей Фонограммархивом ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН С. В. Подрезовой, которой авторы выражают признательность за консультации в ходе подготовки настоящей статьи.

возможно лишь в случае привлечения максимально широкого круга документальных источников. Значительная их часть находится в учреждениях и архивах Санкт-Петербурга и Москвы: в ИРЛИ, РИИИ, Центральном государственном архиве литературы и искусства Санкт-Петербурга (ЦГАЛИ, фонд Р-82, РИИИ) и Российском национальном музее музыки (РНММ, фонд 450, Е. В. Гиппиус). До недавнего времени история передачи части документов из личного архива Е. В. Гиппиуса во Владимиро-Суздальский музей-заповедник оставалась неизвестной широкой научной общественности. В этой связи представленный в статье «комплекс материалов Е. В. Гиппиуса и З. В. Эвальд» обретает особую ценность. Введение новых материалов в научный оборот позволит приблизиться к решению задачи воссоздания полной и достоверной истории работы Заонежской экспедиции 1926 года.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

ГВСМЗ — Государственный Владимиро-Суздальский музей-заповедник.

ИРЛИ — Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН.

РИИИ — Российский институт истории искусств.

РН ИРЛИ — Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН.

РНММ — Российский национальный музей музыки.

ЦГАЛИ СПб — Центральный государственный архив литературы и искусства Санкт-Петербурга.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Гиппиус Е. В.* Полевой дневник Заонежской экспедиции и письмо к С. И. Бернштейну (публ. С. В. Подрезовой) // *Opera musicologica*. 2024. Т. 16. № 2. С. 242–267.
2. Крестьянское искусство СССР: В 2 т. Т. 1: Искусство Севера. Заонежье. Л.: Academia, 1927. 206 с.
3. *Мильчик М. И.* Заонежье на старых фотографиях: Альбом. СПб.: Лики России, 2001. 173 с.
4. *Наумова К. Ю.* З. В. Эвальд и ее коллекция рукописных нотаций музыкального фольклора Заонежья в собрании Фонограммархива Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН // *Русский фольклор. Материалы и исследования* / Отв. ред. Е. И. Якубовская. СПб.: Дмитрий Буланин, 2016. Т. 35. С. 332–363.
5. *Наумова К. Ю.* Неопубликованные рукописные материалы Заонежья из архивов Пушкинского Дома: опыт текстологического исследования // *Рябининские чтения-2015: Материалы VII конференции по изучению и актуализации культурного наследия Русского Севера* / Отв. ред. Т. Г. Иванова. Петрозаводск, 2015. С. 378–381.
6. *Подрезова С. В.* «Хороший человек — без интриг; свободен и может ехать»: три эпизода биографии Е. В. Гиппиуса // *Opera musicologica*. 2024. Т. 16. № 2. С. 60–81.
7. *Финагин А. В.* К вопросу о взаимоотношении художественной и бытовой песни (по материалам Заонежской экспедиции) // *De musica: Временник отдела истории и теории музыки Государственного института искусств*. Вып. 3. Л.: 1927. С. 62–69.

Приложение 1 Содержание «Альбома полевых записей Прионежской экспедиции 1926 года»¹

(с. 1) **13 июня². 12 ч<асов>. Петрозаводск**

№ 1. Былина о Добрыне Никитиче. Настасья Степ<ановна> Степ<анова>³

(с. 2) Там же и тогда же

№ 2. У вдовушки вдовы было девять дочерей

№ 3. Былина о девяти разбойниках

**13 июня <19>26. 8.30 веч<ера>⁴ на пароходе «Бебель». У Никитиной
Лидии Петровны. Дер<евня> Типиницы**

№ 4. Лет семнадцати Анята (современная полугородская)

№ 5. Что во полю <нрзб.> дуб стоит, дуб без ветрушки шатается (свадеб-
ная)

(с. 3) **14 июня. Великая Губа**

Анна Тимофеевна Лопаткина, 33 года. 6 ч[еловек] детей. Пела, не пере-
ставая нянчить ребенка.

№ 6. Вьюн (Невеселая беседушка) + Космозеро⁵

№ 7. Там же и тогда же. Нигде милого не вижу

Нигде милого не вижу,

Ни в деревне, ни в Москве.

№ 8. Яблочко да на макушечке

Яблочко да на макушечке,

Целовал меня милой да на подушечке.

Я на печке, на жердочке

Приударила котеночка по мордочке.

Или:

Бричка моя, бричка новенькая,

Полюбила ты меня, чернобровенькая.

(с. 4) Там же и тогда же

№ 9. Кругом, кругом осиротела

¹ Листы не пронумерованы хранителем, поэтому в настоящей публикации даны отсылки к порядковым номерам страниц нотной тетради. Расшифровка сокращений приводится в угловых скобках.

² Месяц в рукописи везде обозначен римской цифрой.

³ Ошибка в фамилии. Записи былины производились от сказительницы и вопленицы А. С. Богдановой (урожд. Зиновьевой) (*Гипшиус Е. В.* Полевой дневник Заонежской экспедиции... С. 244). Былине отведена целая страница, приводятся мелодические варианты с пояснениями.

⁴ В рукописи: «8½ веч.».

⁵ Вероятно, указание на песенный вариант, записанный в Космозере.

14 июня. Великая Губа. Сеновал в школе. Хор девочек 8–12 лет (10 чел<овек>)

№ 10.

Ванька в Питере женился,
Жить в Москву переселился,
Брал цыганочку Ваня за себя.

№ 11.

...жулички да похваляются,
Полотенчиком да утираются.

№ 12. Пойду, милые подруги

Пойду, милые подруги,
Вам счастье, а мне нет,
Не лучше ли мне будет
Живой в могилку лечь.

№ 13. На горушке две избушки

На горушке две избушки,
В обеих печка топится,
Девки кудри навевают,
На вечер торопятся.

(с. 5) № 14. Уродилася я

Уродилася я во поле былинка,
Без родителей росла кругла сиротинка.

№ 15. Яблочко. Вар. см.

№ 16. У меня на сарафане
У меня на сарафане косолапы петухи,
Чайник чистый, чай душистый,
Кипяченая вода,
Выпей, миленький, стаканчик,
Кипятила для тебя.

№ 17. Вечер поздний

№ 18. По Дону гуляе. NB. В Лужском уезде на те же слова другой мотив

№ 19. Не стучит, не гремит. Кадрель девочек на улице (поют они же) — у ТЕО¹.

№ 20. «Кадрель» девочек. Хор танцующих. На улице²

(с. 6) **14 июня в 11 ч<асов> утра. Верховье**

№ 20а. За годочек сердечко мое. Аксиныя Федоровна Захарова, 46 л<ет>, с хором (женск<им>)³

№ 21. Там же они же. Как один купец рассказывал рассказ

№ 21а. 25 июня вариант Космозеро «Как один купец рассказывал рассказ»

¹ ТЕО — театральный отдел.

² Даны шесть напевов без подтекстовок (вероятно, песенки к шести кадильным фигурам).

³ Надпись на полях: «Подтекстовать по фонограмме».

№ 22. **Вел<икая> Губ<а> веч<ером> на Погосте**¹. Вы, милые подружки, счастье, а мне нет. Шура Абрамова, 12 лет

№ 23. Сама розу посадила, сама буду поливать. Маленькие девочки на Погосте (хор маленьких девочек у Погоста)

№ 24. Вы милые подружки, вам счастье, а мне нет
(с. 7) **16 июня. Великая Губа.** 4 девочки

№ 25. Напрасно, девица страдаешь (из избы-читальни, как потом сказали старшие)

№ 26. Сидел рыбак веселый (от сиделок из больницы)

16 июня <19>26. Великая Губа. Три девушки, приглашенные из Верховья (Настасья Рывкачова, Клавдия Шомачева и...)

№ 27. Уж вот полно тоненькой березке

№ 28. Катюшенька («досюльная» — узнали от старух из Кижей)²

№ 29. Уж ты сад мой сад (досюльная от старух из Верховья)

(с. 8) **16 июня. Великая Губа.** Школа. Мария Григ<орьевна> Утицына и три девочки из Верховья

№ 30. С терема на терем (свадебная). Текст в свадьбе Лысанова³

№ 31. Из «кадрели», сопровождаемой женским хором. Прощай, масленица

№ 32. Мария Григорьевна Утицына. «Катеринушка» на слова Некрасова из «Коробейников» (бесконечный текст)

№ 33. Она же <поет>. Во субботу <день ненастный>

Великая Губа. Дер<евня> Конда Бережская⁴. Иринья Алексеевна Амелина⁵

№ 34. Девица перепелка

На девица перепелка,
На девица молода,
Туда сюда полетала,
Тому сему <нрзб.> закидала.

№ 35. Она же. Ах, у заюшки

(с. 9) № 36. Она <же>. Частушки. Ты играй, играй, тальянка⁶

№ 37. Три мы года прослужили. Шура Утицына

Три мы года прослужили,
Ни о чем мы не тужили.

Репный Посад. Прасковья Ефимовна Митрошина

№ 38. Уж ты зимушка, зима

¹ Деревня Погост.

² Ногация стерта ластиком.

³ Отсылка к изданию: Досюльная свадьба, песни, игры и танцы в Заонежье Олонецкой губернии. Собрано и изложено в драматической форме В. Д. Лысановым. Петрозаводск: Северная Скоропечатня Р. Г. Кац, 1916.

⁴ Кондобережская.

⁵ Возможно, Омелина (*Гиттиус Е. В.* Полевой дневник Заонежской экспедиции... С. 246).

⁶ Комментарий на полях: «Текст неразборчив».

17 июня. Великая Губа. Д<ервня> Сибово

№ 39. Как жена с мужем

Как жена с мужем
Да не в ладу жила.

№ 40. Там же. Что же ты черемуха

№ 41. Там же. Пивна ягода по сахару

Пивна ягода по сахару плыла,
Да по меду, меду медовчатому.

(с. 10) Там же. Нат<алия> Дм<итриевна>

№ 42. Этакой Ваня разудалой голова

№ 43. Там же. Наталия Дмитриевна. Все люди живут

№ 44. Желты кудри

Желты кудри за стол пошли,
Русу косыньку во след повели.

№ 45. Частушки. Там же. *Н. К.*

Мимо нашего окошка
Пробежал теленочек,
Я за хвост его схватила,
Думала, миленочек.

Великая Губа. Школа. Федор Алекс. Утицын (в пьяном сост<оянии>)

№ 46. <мелодия без подтекстовки>

№ 46а. **Великая Губа. Дер<евня> Сибово.** Кузьма Семенович Кудров,
84 г<ода>. Колдун и сказочник. Частушка

№ 47. Былина о братьях Ливиках¹. <Он же>. Она же записана в фонограф.
Но я ее помещаю, т<ак> к<ак> возможно, что эти попевки не повторялись.
Каждый раз поет различно. В фонограф пел хуже²

(с. 11) № 48. Мария Ивановна Шильникова, 48 лет (жила 20 лет в Петрограде,
знает много солд<атских> песен). Как по Волге реке ниже Новгорода *Н. К.*

№ 49. **18 июня. Дер<евня> Вигово (напротив Великой Губы).** Евдокия
Лукинична Степанова. У меня как у младешеньки

У меня как у младешеньки
Было два горя с собой,
Одно горяшко не сказано,
Друго плакать не велит.

(см. фонограф<ический> вар<иант>)³

№ 50. Там же. Потеряла я колечко. Евдокия Лукинична Степанова

(с. 12) № 51. Там же. Частушки

¹ В рукописи: «о братьях Леваках». Название подчеркнуто дважды красной авторучкой.

² Нотация мелодии в басовом ключе, без подтекстовки; протяженная, занимает бóльшую часть последующей страницы (с. 11).

³ Нотация фонографической записи песни, сделанной в другом населенном пункте и от другой исполнительницы, опубл.: Крестьянское искусство СССР. Т. 1: Искусство Севера. Заонежье. № 8.

№ 52. Там же. Марья Степановна, 5<3> г<ода>. Что же ты Сашенька (ср. фонограмму № 1). Очевидно, один из подголосков (*у <И. В.> Карнауховой*)

№ 53. Она же. Я не знала, я не ведала (свадебная?). *Текст у <И. В.> Карнауховой*

№ 54. Гуляет по Дону (старый напев). См. № 18 слова¹

18 июня <19>26. Великая Губа. Федор Алекс. Утицын (учитель). Слегка выпивши

№ 55. Двенадцать лет как под неволей (*текст у <А. И.> Никифорова*)

(с. 13) № 56. Он же. Потеряла я колечко

№ 57. Ах, ты мать моя родимая

Ах, ты мать моя родимая,

Зачем на горе родила?

№ 58. Он же. Право, маменька, тошненько

Право, маменька, тошненько,

Государыня родима тяжеленько.

№ 59. **На лодке из Вигова.** Частушки (бабы гребущие)

Вы купите бабам водки,

Призалеите бабам глотки.

№ 60. Мамашенька грустна (*текст у <А. И.> Никифорова*)

19 июня <19>26. Великая Губа. Мария Григ<орьевна> Утицына

№ 61. Как во нашей во деревне

№ 62. Вечор в лугах гуляла

(с. 14) **18 июня утром. Великая Губа.** Девушки из Верховья

№ 63. Право, маменька, мне тошненько

№ 64. Как на горке на крутой

№ 65. <без подтекстовки>. *У <И. В.> Карнауховой (для <В. Н.> Всеволодск<ого>-Гернгросса)*

№ 66. **18 июня.** Частушки у М. Я. Кудрова

№ 67. <без подтекстовки>

20 июня <19>26. Яндомозеро. Надежда Ивановна Юдина, 66 лет. Веселая старуха (*текст у <И. В.> Карнауховой?*)

№ 68. Как было у Дунюшки

(с. 15) **Яндомозеро. Дер<евня> Потаповщина.** Марфа Григорьевна Фокина

№ 69. С терема на терем (свадебная). Вариант № 30²

№ 70. Там же. Прасковия Михайловна Фокина. Частушка

№ 71. **Яндомозеро. Дер<евня> Комлевщина**³. Анна Афим<овна> Амелина⁴. Эх, ты девка⁵

¹ Отсылка к слуховой записи № 18.

² Отсылка к слуховой записи № 30.

³ Деревня Комлево.

⁴ Возможно, Омелина.

⁵ Комментарий на полях: «Нет текста».

21 июня <19>26. Там же

№ 72. Елена Васильевна Ерм<нрзб> из Тамбиц¹. Уж ты зимушка²

№ 73. Там же. Тогда же. Аграфена Шановна Препнова. В поле было тихо

20 июня. Великая Губа

№ 74. Александра Антоновна Лопаткина. У стола, стола дубового

Яндомозеро

№ 75. Надежда Ивановна Юдина, 66 лет. Снежки белые (пелось в Fis-dur)

№ 76. Там же. Собирайтесь-ко, братцы ребятушки (пелось в cis-moll)

(с. 16) **Вигово**

№ 77. Заплачка (текст у <И. В.> Карнауховой)

№ 78. Там же. Пять девочек, сопровождавшие Анну Михайловну. Как один купец

№ 79. Там же. Детские частушки

21 июня. Конда Бережская. Свадьба (песни в доме невесты)

№ 80. При приходе жениха: Я не знала, не ведала

№ 81. Она же, напетая Марией Васильевной Шильниковой около дома

№ 82. За столом (Бывали дни веселые)

№ 83. **Вел<икая> Губа.** М. Г. Утицына. Как было у Дунюшки (см. № 68 <выше>)

(с. 17) № 84. **Великая Губа.** Тарасова. Как за речкой, за рекой солдат сено косит (текст у Анны Мих<айловны Астаховой>)

№ 85. Вариант № 84

№ 86. Мушка мисе, мушка мисе, комар воду носит

№ 87. **Вел<икая> Губа.** М. Г. Утицына. Не сиди-ка, Дуняша, поздно вечером

№ 88. Экой Ваня разудала голова. Вар<иант> Мар<ии> Григ<орьевны>

№ 89. <без подтекстовки>

№ 90. **25 июня. Космозеро.** Маруся Коренная, 10 лет (дома). Сегодня ночь была тихая

№ 91. Мущины, вы мущины

(с. 18) **25 июня. Космозеро.** Продолжение № 91

№ 92. Потеряла я колечко, потеряла я любовь

№ 93. **Терехово.** Анна Андреевна Чуркина, 60 лет. Шел по улице по Гончарной (солдатская). Текста нет

№ 94. Не болела бы грудь

№ 95. Хоть работливо все заботливо З. Э.

№ 96. За Кубанью за рекой З. Э.

№ 97. В саду при долине³ З. Э.

(с. 19) **II. Инструментальная музыка**

¹ Тамбицы — деревня в составе Великогубского сельского поселения Медвежьегорского р-на Республики Карелия.

² Комментарий на полях: «Нет текста».

³ Оpubл.: Крестьянское искусство СССР. Т. 1: Искусство Севера. Заонежье. № 25.

15 июня. Дер<евня> Верховье. Пляска на улице. Записано в избе Балалайки. Тональность настоящая. а) гитарный строй

Исполнители:

1. Кузьмин Петр Федорович, 22 г<ода>

2. Шомачев Владимир Васильевич, 25 л<ет>

3. Горнев Николай Трофимович, 25 л<ет>

Балалаечный мастер (самоучка)

Кадриль <нотации 6 фигур>

Балалаечный строй ССФ. Русская <нотация наигрыша>.

Танцы: Тустеп — обыкновенный, Коробочка обыкновенная, Яблочко.

Ланцы <нотация наигрыша>

(с. 20) **Верховье. Пастушьи наигрыши**

1. **14 июня.** Труба. Старик

2. **16 июня.** Дудка. При возвращении стада. Молодой пастух (Петр из Верховья)

<3.> **21 июня. Кондобережская. Жалейка¹**

№ 98. **25 июня. Космозеро.** Анна Андреевна Чуркина. У меня у сиротинки. (Оно же в исполнении Пелагеи Никифоровны Коренной (школа) З. Э.

№ 99. Во лузях. Женский хор

№ 100. Все люди живут (см. № 43)²

(с. 21) **24 июня. Космозеро.** Наташа и Настя Касьяновы веч<ером> на Погосте

№ 101. Как у нашего соседа

№ 102. Там же. Жила-была у нас тетушка Марина

№ 103. **25 июня.** Наст<асья> Ив<ановна> Касьянова. Распашу, распашу широку долину³

№ 104. Она же. Все цыганы пили, гуляли

(с. 22) Там же. Катерина Ивановна Касьянова

№ 105. Летели две птички⁴

№ 106. Она же. Во лузях⁵

№ 107. Она же. Чернобровый, щуроглазый

№ 108. Там же. Николай Осипович Коренной. Заварила теща квас⁶

№ 109. Он же. Я на теще капусту возил

№ 110. Настя Касьянова. Из-под дуба, из-под пеньев

№ 111. Настя Касьянова. Кто у нас хороший, кто у нас пригожий

¹ В рукописи: «Жилейка».

² Отсылка к слуховой записи № 43.

³ Оpubл.: Крестьянское искусство СССР. Т. 1: Искусство Севера. Заонежье. № 22.

⁴ Оpubл.: Там же. № 23.

⁵ Оpubл.: Там же. № 24.

⁶ На полях скобкой обведены № 106–108 и комментарий: «Кадрельные песни». Фрагмент подобного текста приводится в публикации описания игры «Пахомушко» (Крестьянское искусство СССР. Т. 1: Искусство Севера. Заонежье. С. 179).

№ 112. Алекс<андра> Ив<ановна> Банцова. Ах, кари глазки, где вы скрылись

№ 113. Алекс<андра> Ив<ановна> Банцова. Веселись да песни пой

(с. 23) № 114. Алекс<андра> Ив<ановна> Банцова. Как бы веял ветерочек

№ 115. Кадрель

№ 116. Алекс<андра> Ив<ановна> Банцова. Всю я ночь молоденька не спала (шинка)

№ 117. Катя Касьянова. Мне сейчас милого (не подтекстована и не совпадает с текстом)

№ 118. Наташа Касьянова. Частушки

№ 119. Алекс<андра> Ив<ановна> Банцова. Экой Ваня

№ 120. Она же. Как во се в одном году

№ 121. **26 июня. Космозеро.** Настасья Сергеевна Баранова. Со вчерашнего похмелья болит буйная голова

№ 122. Она же. В островах охотнички

№ 123. Она же. Шёл я улицей Варваркой

(с. 24) № 124. Она же. Я сижу и люблюсь тобой

№ 125. **24 июня.** Пелагея Никифоровна Коренная. Кто у нас на море хозяин

№ 126. Она же. На серебряной луне

<№ 127, 128 стерты ластиком>

№ 129. Затопила Маня баню (парни на беседе. Похабщина)

№ 129а. Частушки

№ 130. <Пелагея Никифоровна Коренная>. По Садовой улице ехал поп на курице

№ 131. Пелагея Никифоровна Коренная. Военную службу

№ 132. **26 июня.** Зачем ты меня

№ 133. Катя Касьянова. Сегодня ночь была тихая, кругом горели огоньки (вариант № 90)¹

(с. 25) **Космозеро. Микково**²

№ 134. Михайло <Фомич> Изотов, 63 г<ода>. Шестерка (слова у <С. С.> Писарева)

№ 135. Другая шестерка

№ 136. **Космозеро.** Настасья Сергеевна Баранова. Пастушка юная младая

№ 137. **Артово.** Паша Ермолина. Как у Насти молодой

№ 138. <деревня> **Новинка.** Похоронная причить. Марья Петровна и Надежда Николаевна Ведешкины. Что ль не в колокол³

Что ль не в колокол родители да уда...

Не в трезвон они, желанны, да затрезво...

Путь дороженька мне да скоро та

<нрзб.> и лошадки застоя...

¹ Отсылка к слуховой записи № 90.

² Деревня Микковская Космозерского общества Великогубской волости Петрозаводского уезда.

³ Опул.: Крестьянское искусство СССР. Т. 1: Искусство Севера. Заонежье. № 21.

- № 139. **Вел<икая> Губ<а>**. М. Г. Утицына. Утушка
№ 140. Там же. На проходе
№ 141. **Микково**. Мих<аил> Фом<ич> Изотов. Эко сердце бедное мое
(у <И. В.> Карнауховой)
(с. 26) № 142. **Вел<икая> Губа**. М. Г. Утицына. Мне, сударыня, тошненько
№ 143. Мне сейчас дружка надо
№ 144. Бывало, вспашешь пашеньку
№ 145. **24 июня. Космозеро**. П. Н. Коренная. Вдоль по Невскому при-
шпекту
№ 146. Чужедальняя сторонка
№ 147. Татенька с маменькой распорились (стих для Великого поста)
№ 148. **26 июня. Космозеро**. Ах, ты зайка (детская)
№ 149. Все пережито (Слышал я от няньки) (детская)
№ 150. Было у Пашуци (стих). П. Н. Коренная
№ 151. **27 июня. Хор на улице**. То не ветер ветку клонит
(с. 27) № 151а. **28 июня, хор**. Как у Насти молодой
№ 152. Пелагея Ни<олаевна> Коренная. Детские песни
№ 153. **24 июня**. Она же. Пошла девица за грибами
№ 154. **29 июня. Микково**. Настасия Яковлевна Изотова. Из-за лесу, ле-
су темного
№ 155. Там же. Частушки. Сяду, сяду за машину
№ 156. **30 июня. Космозеро. Дер<евня> Дриска**¹. Агрापенья Афанасьев-
на. Свад<ебный> причет
Становлюся, дочь невольная,
У стола дубового.
№ 157. Она же. Как сегодняшним Госпожим Божим денечком
№ 158. **Космозеро. Погост**. Павел Петрович. Спишь ли, спишь, моя родная
(с. 28) № 159. Он же. Отправлялся Александр²
№ 160. <без подтекстовки>³
№ 161. **1 июля. Дер<евня> Комлево**. Стих о Егории Храбром А. М.
№ 162. Добрыня Никитич
(с. 29) **1 июля. Вел<икая> Нива. Якорь-лядина**⁴
№ 163. Вас<илий> Ив<анович> Сверлов, 83-х л<ет>. Стих об Алексее
Божьем человеке
№ 164. Он же. О двух Лазарях

¹ Выселок Дриска Космозерского общества Великогубской волости Петрозаводского уез-
да Олонецкой губернии находился при Космозере.

² Опуubl.: Крестьянское искусство СССР. Т. 1: Искусство Севера. Заонежье. № 29. Исп.
Павел Петрович Рябов.

³ На полях: «?».

⁴ Деревня Якорь-лядина (Якорь-Ледино) Фоймогубского общества Толвуйской волости
Петрозаводского уезда Олонецкой губернии.

№ 164. **Вел<икая> Нива.** Разойдемся, мой друг. Богданова Прасковия Алекс., 19 л<ет>

№ 165. Она же. Как во городе кровать

№ 166. Когда мне было двенадцать лет. Там же. Аполинария Александровна Мелехова, 16 лет¹

№ 167. Частушки. Она же

(с. 30) **3 июля. Вел<икая> Нива.** Жена пастуха

№ 168. Как на главном Варшавском вокзале

№ 169. **Шуньга. Дер<евня> Нефедово.** Петр Яковлевич Белков. Мальвина². Скрылось солнечно сиянье³

№ 170. Под ракитой зеленой. Илья Петрович Белков. Там же

№ 171. Он же. При лужки

№ 172. Он же. Ты калинушка

№ 173. Он же. Из-за лесу, из-за рощицы

№ 174. Там же. Надежда Яковлевна Патошина. Ты расти, расти, калина

№ 175. **24 июля. Космозеро.** Матвей Егорья Самылин. Былина о Ставре Годиновиче

№ 176. **3 июля. Шуньга.** Петр Яковлевич Белков. Уж ты день, мой день

(с. 31) № 177. Там же. Он же. В саду ягода малина

№ 178. Там же. Илья Петрович Белков. Чубарики, чубчики

№ 178а. Там же. Настасья Ник<олаевна> Рябова. Частушка. Я на печи рожь молотила

№ 179. **5 июля. Шуньга. Деригузово.** Маруся Рагозина, 15 л<ет>. Стих «У вдовушки, вдовы» (тот же напев «У ключа колодца»)

№ 180. **5 июля.** Там же. Стих о двух Лазарях

№ 181. Там же. Светлое Христово Воскресенье

(с. 32) **5 июля. Шуньга. Деригузово.** Маруся Рагозина. Любовь, все знают, хороша (романс)

№ 183. Там же. Сидел рыбак веселый

№ 184. Там же. Вы цветы ли, мои цветики (то же: Ты река ли, моя реченька)

№ 185. **Шуньга. Лазарево.** В зеленом саду

№ 186. Там же. Кострома моя, костромушка

Кострома моя, костромушка,

Чужедальная сторонушка,

Ты не вей-ка, вей, погодушка,

Со родимой со сторонушки.

№ 187. **Лазарево.** Марья Фед<оровна> Политова. Я у маменьки выросла в поле

¹ Комментарий на полях: «Не писать».

² Текст стихотворной баллады «Мальвина» Р. И. Шепелевича (1826) начинается строкой «Скрылось солнечно сиянье» и лежит в основе песни, исполненной П. Я. Белковым.

³ Опубл.: Крестьянское искусство СССР. Т. 1: Искусство Севера. Заонежье. № 28.

№ 188. **6 июля. Дер<евня> Шуньгской Бор.** Шел мой миленький дорожкой

№ 189. При том ли поле серебристом¹

№ 190. Все было тихо

(с. 33) № 191. Когда возрос

№ 192. Злые люди завидовать стали

№ 192а. Гуляла я девочка

№ 193. Пахомушка²

№ 194. Лазарева Анна Алексеевна. Уродилась Дунюшка не велика, не мала

№ 195. **Фоймогуба.** Екатерина Андреевна Тараскина. Как сегодняшний день скупа

(с. 34) № 196. **6 июля. Шуньгской Бор.** Настасья Васильевна Исакова, 43 года. Как у князя было да у Волконского

№ 197. Там же. Трансваль, страна родная.

№ 198. Анна Васильевна Демидова, 39 лет. Из-за лесу, лесику

№ 199. Она же. Однажды в рощице Дуняша

№ 200. Там же. Она же. Семнадцать лет как под неволей

№ 201. **6 июля. Шуньгской Бор.** Катерина Петровна Сидорова, 26 <лет> и Нюша Тимофеева, 15 л<ет>. Она как статуя стояла

№ 202. Байка у Сидоровых (бабкой)

№ 203. Наст<асья> Вас<ильевна> Исакова, 43 г<ода>. Заной-ко у Любушки сердечко

(с. 35) № 204. **7 июля. Шуньга. Дер<евня> Кулдасово.** Анна Вас<ильевна> Иванова, 60 лет. Свад<ебный> причет

№ 205. Похоронный <причет>

№ 206. О двух Лазарях

№ 207. **Кулдасово.** Клавдия Иванова, 15 л<ет>. Где-то есть у подневольной красной девушки

№ 208. **7 июля. Шуньга. Школа.** Маруся Рагозина и три девочки. Вы послушайте, добрые люди³

№ 209. Она же. Мне минуло двадцать лет

№ 210. **Шуньга. Гоголево.** Всю я ночь у окна просидела.

№ 211. Там же. Платов

Скажет Платов отец,

Мы соъем ему венец,

На головушку положим,

Песню нову запоем.

¹ Опубл.: Крестьянское искусство СССР. Т. 1: Искусство Севера. Заонежье. № 26. Исп. указана Анна Васильевна Демидова.

² О досюльной игре-комедии «Пахомушко» см.: Крестьянское искусство СССР. Т. 1: Искусство Севера. Заонежье. С. 176—185. Фотоснимки: *Мильчик М. И.* Заонежье на старых фотографиях... С. 133.

³ Опубл.: Крестьянское искусство СССР. Т. 1: Искусство Севера. Заонежье. № 27.

(с. 36) № 212. **Петрозаводск**. Настасья Степановна Степанова¹ и ... Степанович Зиновьев (брат). Генерал

№ 213. **9 июля. Кирмозеро**. Анна Мартьяновна, 46 л<ет>. По неволе Ванюшку

№ 214. **11 июля. Падмозеро**. Марфа Александровна Белоусова, 89 л<ет>. Стих об Егории Храбром

№ 215. Она же. Былина о Добрыне

№ 216. Она же. Причеть свадебная

№ 217. Там же. Отрывок байки. Импровиз<ирует> 20-летн<ая> молодуха

№ 218. **12 июля. Толвуй**². **Дом Семкиных**. Кухня. Т. П. Семкина и Яковлевна

(с. 37) № 219. Тогда же. Там же. Т. П. Семкина. Выучила на заводе от калужской работницы. <без текста>

№ 220. Там же. Она и Яковлевна. Все люди живут (см. № 43)³

№ 221. Т. П. Семкина. Я у маменьки

№ 222. Она же. Стих о г<оре> Афон

№ 223. **13 июля. Типиницы**. Обрывки стихов и былин. Агафья Александровна Сидорова. Она же. Добрыня. Основная попевка

№ 224. **Киж**. Марья Семеновна Малькова. Я селезня, я селезня любила (с. 38) № 225. Она же. Платов

№ 226. Она же. Зачем сидишь, зачем страдаешь

№ 227. Она же. У моего у милого

У моего у милого,

У моего у милого

Под окошком,

Под окошком

Нету дров.

№ 228. Она же. Уродилася Дуняша не велика, не мала

(с. 39) **Середка (Потаповщина)**. Кирик Гаврилович Рябинин

№ 229. Добрыня (Ах, во славном было городе)

№ 229 а. Он же. Небывальщина (Уж как где же это видано)

(с. 40) **Инструментальная музыка**

2 июля. 4 ч<аса> утра. Пастух из деревни Харлово Фоймогубской волости⁴

(с. 41) **15 июня. Вел<икая> Губа**. Марья Григорьевна Утицына. Что же ты, Сашенька⁵

¹ Снова указано ошибочно. Фамилия певицы — Богданова (урожд. Зиновьева).

² Тóлвуя — село в Медвежьегорском р-не Республики Карелия.

³ Отсылка к слуховой записи № 43.

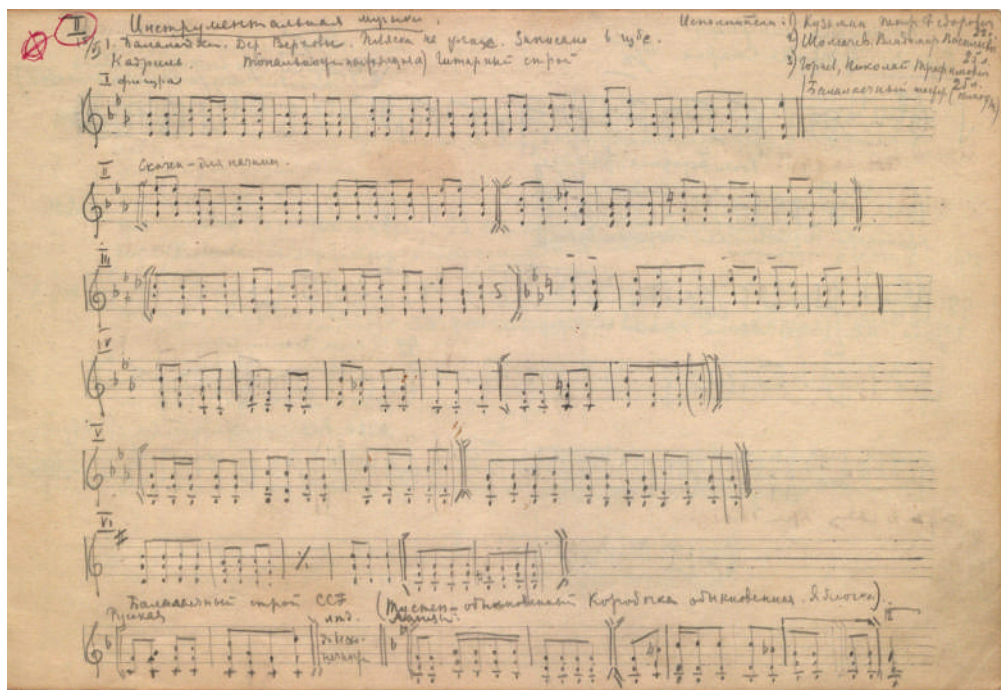
⁴ Деревня Харлова (Харлово) Фоймогубского общества Толвуйской волости Петрозаводского уезда Олонецкой губернии находилась при Путкозере.

⁵ Нотация (фонографической записи) многострофная, подтекстовка фрагментарная. Опубл.: Крестьянское искусство СССР. Т. 1: Искусство Севера. Заонежье. № 12.

(с. 42) **13 июня. Великая Губа.** Устинья Федотовна Лопаткина. Прибаутка «Кузнец кует косу»¹

Ах, кузнец кует косу,
Прикладывая к носу,
Кузнечиха на меху,
Да <обосралась> со смеху.

Приложение 2 Слуховые нотации инструментальной игры в «Альбоме полевых записей Прионежской экспедиции 1926 года» (ГВСМЗ. В-38288)



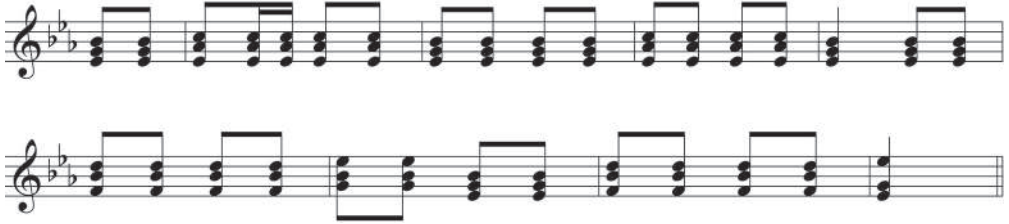
Ил. 6. Факсимиле страницы 19 «Альбома полевых записей»: Инструментальная музыка

Пример 1. Деревня Верховье. Пляска на улице. Записано в избе. Кадриль. Балалайки (гитарный строй)
Исполнители:

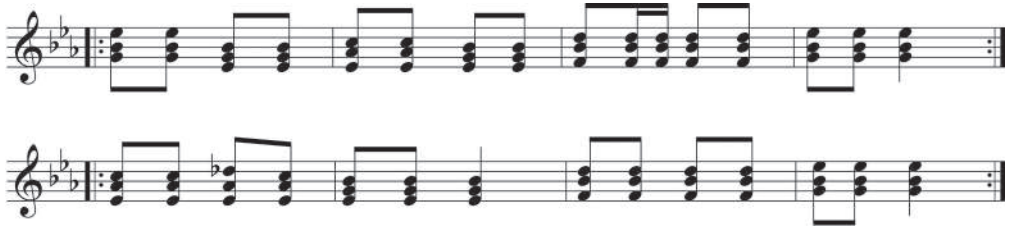
¹ Опубл.: Крестьянское искусство СССР. Т. 1: Искусство Севера. Заонежье. № 6.

1. Кузьмин Петр Федорович, 22 года
2. Шомачев Владимир Васильевич, 25 лет
3. Горнев Николай Трофимович, 25 лет

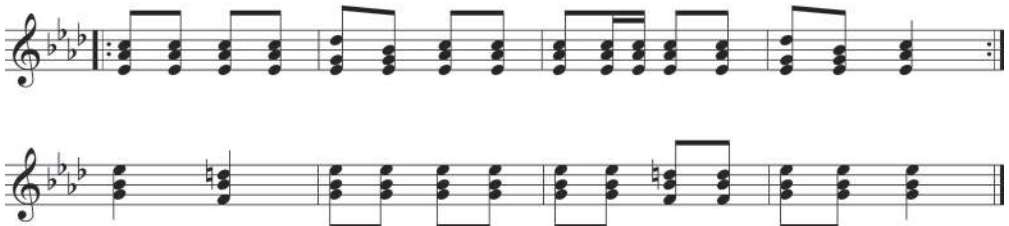
I фигура



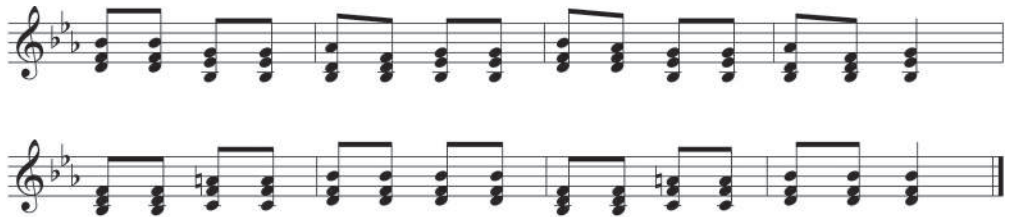
II фигура



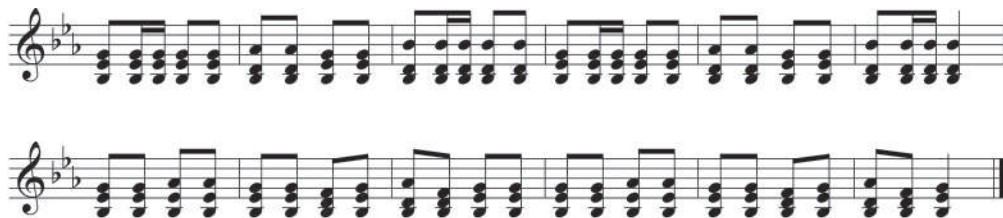
III фигура



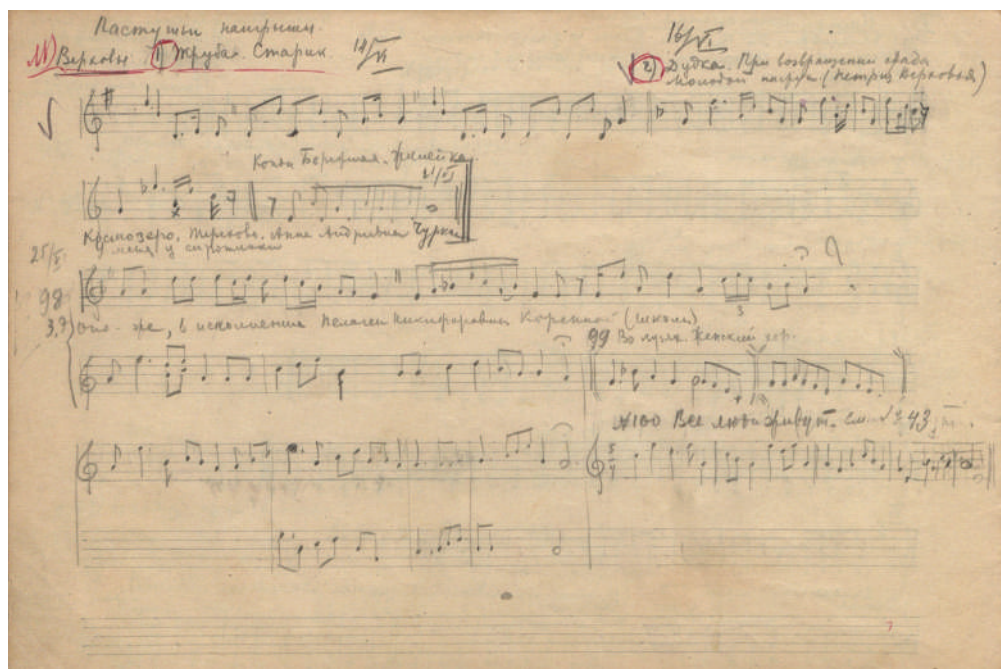
IV фигура



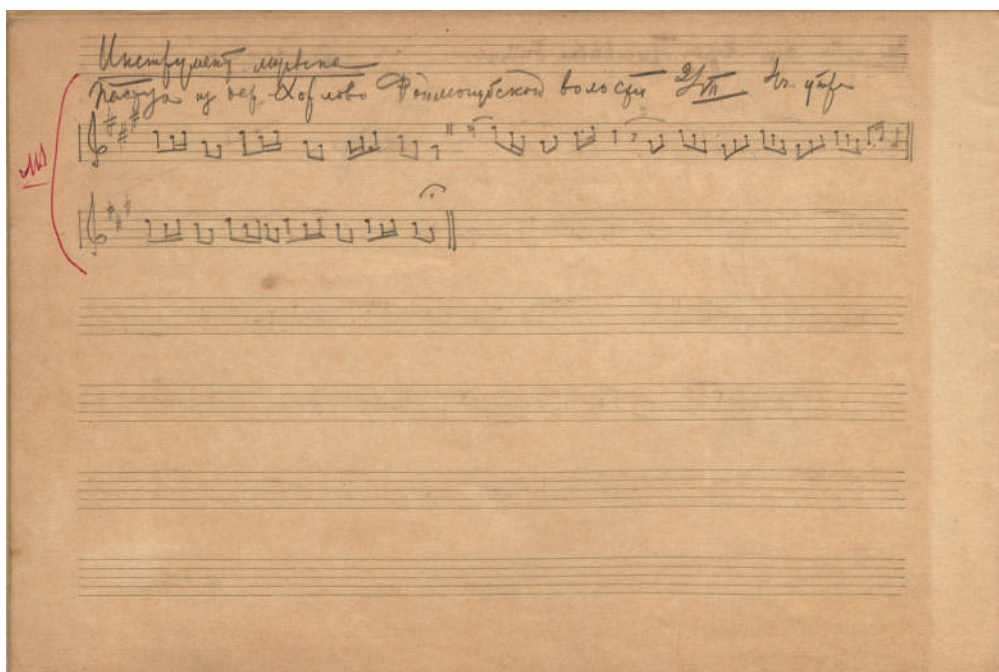
V фигура



VI фигура



Ил. 7. Факсимиле страницы 20 «Альбома полевых записей»: Пастушьи наигрыши

Пример 2. Деревня Верховье. 14 июня. Труба. Старик**Пример 3.** Деревня Верховье. 16 июня. Дудка. При возвращении стада. Молодой пастух (Петр из Верховья)**Пример 4.** Деревня Кондобережская. 21 июня. Жалейка**Ил. 8.** Факсимиле страницы 40 «Альбома полевых записей»: Инструментальная музыка

Пример 5. 2 июля. 4 часа утра. Пастух из деревни Харлово Фоймогубской волости



№ 1 / 2026

**ART HISTORIANS
IN EURASIA**

Эстетическое образование в Вишва-Бхарати: искусство как часть повседневной практики

ГАНГУЛИ СВАТИ

*Доктор, профессор, Кала-Бхавана, Университет Вишва-Бхарати
(Шантиникетан, Индия)*

E-mail: ganguly.swati@gmail.com

Аннотация

Данная статья посвящена роли эстетики в образовательной концепции Рабиндраната Тагора, реализованной в Кала-Бхаване — институте искусств университета Вишва-Бхарати. В качестве исходного материала анализируется значение эстетического образования, представленное в первом эссе Тагора на английском языке об учреждении, основанном им в 1918 году. Эссе «Центр индийской культуры» (1919) выбрано не случайно: оно было создано в год начала работы Кала-Бхаваны. Особое внимание уделяется вкладу художника Нандалала Боса, приглашенного Тагором в 1919 году для формирования учебной программы института. На протяжении последующих десятилетий Бос разработал систему эстетического образования, полностью отражавшую взгляды Тагора. Кроме того, рассматривается первая часть эссе Боса «Говоря об искусстве», где автор указывает на недостаток эстетического образования и предлагает пути его преодоления. Выбор этого текста обусловлен тем, что предлагаемые Босом решения во многом основаны на педагогических практиках, применявшихся в Кала-Бхаване.

Ключевые слова

Рабиндранат Тагор, Нандалал Бос, эстетическое образование, Кала-Бхавана, монументальная живопись, алпана, батик.

Для цитирования

Ganguly S. Aesthetic Education in Visva-Bharati: Art As Part of Everyday Practices // Временник Зубовского института. 2026. Вып. 1 (52). С. 137–149.

Aesthetic Education in Visva-Bharati: Art As Part of Everyday Practices

GANGULY SWATI

Doctor, Professor, Kala-Bhavana, Visva-Bharati University (Santiniketan, India)

E-mail: ganguly.swati@gmail.com

Abstract

This essay explores the centrality of aesthetics in Rabindranath Tagore's ideas of education and learning as it evolved in Kala-Bhavana, Visva-Bharati. As a starting point I discuss the importance of aesthetic education as articulated in his first English essay on the institution he founded in 1918.

Titled „The Centre of Indian Culture“ (1919), this essay is chosen because it was written the very year that the Kala-Bhavana or the School of Fine Arts began to function. I follow this with an account of the artist Nandalal Bose who was chosen by Tagore to give shape to the curriculum of Kala-Bhavana in 1919. Over the next few decades Nandalal Bose created a curriculum of aesthetic education in Kala-Bhavana which was in keeping with Rabindranath Tagore’s vision. Alongside this I focus on the first section of Nandalal Bose’s essay „Speaking of Art“ in which he laments the lack of aesthetic education and the possible ways to address it; I chose this essay since much of what Nandalal has to say/write as ways to remedy the problem derive from the practices carried out in Kala-Bhavana.

Keywords

Rabindranath Tagore, Nandalal Bose, aesthetic education, Kala-Bhavana, murals, alpona, batik.

Rabindranath Tagore (1861–1941) is remembered as the first Asian to win the Nobel Prize for Literature in 1913 for *Gitanjali* or *Song Offerings*, a prose translation of his own verses and lyrics. Yet, Tagore was not only an exceptionally gifted poet and a lyricist, he was also a writer of essays — political and literary, short-stories, novels and plays. He was a great singer himself and took active part in the performance of his plays, sometimes on the public stage. His manuscript doodles paved the way for his ink and watercolor paintings which he began after he was sixty. These astonishing paintings, strikingly similar to that of Expressionists, were exhibited to great acclaim in Europe.

Tagore was a major thinker who had his finger on the pulse of the times and responded to all major social and political crises. He travelled widely, including a visit to Russia in 1930, mostly on invitations. He gave lectures on the need to resist the so-called „modern“ tendency of exploitation of nature, of organized aggression for profit motives arguing that this was what had brought about misery for humanity.

Unlike many, Tagore was not only an armchair intellectual but one who believed in working on the ground. In 1901, he set up an experimental school for boys in the ashram grounds of Santiniketan (the abode of peace), a name given by his father Debendranath Tagore who also bought the piece of land from the local zamindars or landlords, the Sinhas of Raipur in 1863. Initially, the purpose of the ashram was to provide a retreat for the members of the Brahmo faith, of which Debendranath Tagore (1817–1905) was one of the founders. A Trust was formed for the upkeep of the ashram and a Deed was drawn up for financial provisions and also to lay down the principles to be adhered. A prayer hall or upasana griha made of wrought iron and stained glass was built for the Brahmo prayer meetings.

Rabindranath who had accompanied his father to Santiniketan when he was about eleven years old and the place with its undulating terrain, open space, sparse vegetation, had left a deep impact on him. It is likely that these early memories of freedom played an important role when he decided to set up an experimental school for boys in the ashram premises with his father’s blessings. Tagore called his school brahmacharyashram since he had modelled it on the ancient Indian system of tapovana or forest hermitage which was an all-male set up in which the guru and

the disciples lived in close proximity with each other and amidst nature. It was also an experiment in breaking away from the colonial pedagogy which relied on rote learning and initially the school followed a rigorous system of Hindu-Vedic rituals as well as studies, but gradually as Rabindranath Tagore began to spend more time in Santiniketan, things changed. He wrote plays for the boys, composed songs they could sing and there were regular rehearsals in the evenings. *Ananda* or joy characterized the school in which students grew in nature, participated in activities that alerted them to the environment of birds and insects; the ashram echoed with music and song as performance became part of education.

This largely self-enclosed introspective school and its environments changed when Rabindranath Tagore received the Nobel Prize for Literature in 1913. Tagore became famous across the globe as a world poet whose poems and lyrics resonated with many. Contrary to popular belief and much to the astonishment of his ashram companions, he gave his substantial Nobel Prize money not to the school but to set up agricultural banks in his family-owned zamindari in what is now Bangladesh so the peasants could get easy loans¹. While he was on a lecture tour in the US in 1916 during World War I, Tagore began to conceive of an institution which would allow scholars, scientists and artists from across the world to come together and work in the spirit of cooperation. He imagined that the small sylvan retreat of Santiniketan (which translates as an abode of peace) would serve as a place where the „world could make a home in a single nest“. This became the motto of Visva-Bharati, a world centre of learning whose foundation he laid in 1918. He imagined this as a research centre which would serve to generate knowledge in Asian studies, experiments in fine arts, music and performance and most remarkably in rethinking rural economy and lives of peasants and artisans. The formal inauguration of Visva-Bharati took place in December, 1921².

My essay looks at Tagore's ideas of education and learning as articulated in his first English essay on Visva-Bharati which was titled „The Centre of Indian Culture“ (1919) the very year that the Kala-Bhavana or the School of Fine Arts began to function. I follow this with an account of the artist Nandalal Bose who was chosen by Tagore to give shape to the curriculum of Kala-Bhavana in 1919. Over the next few decades Nandalal Bose created a curriculum of aesthetic education in Kala-Bhavana which was in keeping with Rabindranath Tagore's vision. Alongside this I focus on the first section of Nandalal Bose's essay „Speaking of Art“ in which he laments the lack of aesthetic education and the possible ways to address it; I chose this essay since much of what Nandalal has to say/write as ways to remedy the problem derive from the practices carried out in Kala-Bhavana. In the final section of the essay, I focus on the initiatives of revival of craft or functional art

¹ *Ganguly S.* A Poet and a Landlord: Rabindranath Tagore and the Nobel Prize Money // Economic & Political Weekly, 2014. Vol. XLIX, no. 31. P. 138–142.

² *Ganguly S.* Tagore's University: A History of Visva-Bharati (1921–1961), Ranikhet: Permanent Black with Ashoka University and New India Foundation, 2022.

accessible to ordinary people, undertaken in Santiniketan and Sriniketan, the twin campuses of Visva-Bharati.

„The Centre of Indian Culture“ (1919) is one of the most important essays written in English by Rabindranath Tagore and thus accessible to a larger audience¹. It was delivered as a lecture in Madras soon after Visva-Bharati had begun to function informally after its foundation had been laid in 1918. The essay is important for a number of reasons; for our purpose it serves as a manifesto for higher education, for learning and culture, for the idea of the university, for the lack of a better word, which was pursued in Visva-Bharati. The first point which Tagore notes is that „our education should be in full touch with our complete life, economical, intellectual, aesthetic, social and; and our educational institutions should be in the very heart of our society, connected with it by the living bonds of varied co-operations. For true education is to realize at every step how our training and knowledge have organic connection with our surroundings“². In order to establish such a university, as an organic centre of learning and culture, it is absolutely essential to make a clean break from the system of education imposed by the British colonial powers.

Though Tagore does not refer to Thomas Babington Macaulay's „Minutes on Indian Education“ (1835), it is the best instance of the pernicious intention of British governance in promoting education for the natives of the colony. In the first part of the Minute, Macaulay argues why the government funds should not be used for the promotion of the existing knowledge systems in India, whether in Sanskrit or Persian languages; chooses to denigrate the rich traditions without any iota of understanding of the contribution of these existing systems. Having displayed his own ignorance with great impunity, Macaulay then clearly states that the only purpose of promoting English education among the „natives“ was to „*form a class who may be interpreters between us and the millions we govern, a class of persons Indian in blood and colour, but English in their tastes, in opinion, in morals and intellect*“³ (emphasis added). With its naked flaunting of utilitarian motives of education for governmental purposes which itself was premised on a contemptuous dismissal of the existing Indian knowledge system, it was evident that this was an epistemic violence on the colonized people. Therefore, it stood to reason that a resistance to colonial education and an alternative to it was essential. One mode of resistance lay in remembering the system which existed in universities like Nalanda and Taxila, which were primarily Buddhist monasteries but also great institutions of learning.

¹ Tagore R. The Centre of Indian Culture // The English Writings of Rabindranath Tagore, Vol. 2 / Sisir Kumar Das (ed.). New Delhi: Sahitya Akademi, 1996. P. 469–491.

² Ibid. P. 469.

³ Macaulay T. B. Minutes on Indian Education. Calcutta: C. B. Lewis at the Baptist Mission Press, 1835.

A critical discussion of the entire essay is beyond the purview of this essay and I shall focus on the stress that Tagore lays on the importance of education to nurture the „the aesthetic life of man“ which if left uncultivated will become infested by weeds¹. Thus he urges that „music and fine arts“ must be taken with profound seriousness as a means of „self-expression“ of the people of a country. His reasons are quite unique in that it locates the source of creative expression in the fathomless depths of the „subconscious mind“. Further he argues, almost in a Jungian manner, that this is „where the wisdom of countless ages grows up from its base, like the great continents, beyond our ken. Our conscious mind finds its expression in numerous deliberate activities which pass and repass before our view. Our sub-conscious mind, where dwells our soul, must also have its adequate media of expression. These media are poetry and music and the arts; herein the complete personality of man finds its utterance“².

Tagore notes the significance of music and art in the history of Mughal India asserting that this was possible because „their whole life was in this land, not merely their official life; and it is the wholeness of man from which originates Art“. In a striking contrast the British who colonized India chose to remain alien, this was the „land of their exile“. Since music and art can only grow organically from within the deep soil of one's country's culture it cannot be artificially grafted. Hence the English could not in any way contribute to the culture or aesthetics of India. In his analysis our understanding of Europe is limited to its trade, politics and its intellectual achievements. We have failed to look at and comprehend its artistic creativity. This has resulted only in a partial understanding of Europe by equating Europe's achievements with material success. Tagore concludes this discussion on the importance of aesthetics by emphatically stating that:

„The mutilation of life owing to this narrowness of culture must no longer be encouraged. In the proposed centre of our cultures, music and art must have their prominent seats of honour, and not merely a tolerant nod of recognition. The different systems of music and different schools of art, which lie scattered in the different ages and provinces of India, and in the different strata of society, have to be brought together there and studied“³.

In his final estimate this is how „a real standard of aesthetic taste will be formed, by the help of which our own art-expression will grow in strength and riches...“⁴

In the sections that follow I shall trace Rabindranath Tagore's intentions for an aesthetic education at the core of his institution Visva-Bharati. The focus of aesthetics here is limited to visual arts though it must always be remembered that Rabindranath Tagore laid equal emphasis on music both vocal and instrumental

¹ Tagore R. The Centre of Indian Culture. P. 488.

² Ibid.

³ Ibid. P. 489.

⁴ Ibid.

as well as the performing arts in Visva-Bharati. Tagore's chief collaborator in the project of visual aesthetics was Nandalal Bose (1882–1966).

Rabindranath Tagore had an unerring eye for choosing people for his institution who were not only highly talented in their own fields but who also had leadership qualities. They possessed the ability to set up centres of excellence and sustain its work. He selected Nandalal Bose as an artist who could give shape to Kala-Bhavana or the School of Fine Arts. Tagore knew Bose since 1905, the time he had come to train under his famous artist nephew Abanindranath Tagore (1871–1951). The latter was then the principal of the Government College of Art and Craft in Calcutta. In 1909 Nandalal accompanied Lady Christiana Herringham to the rock cut caves at Ajanta in Aurangabad in Maharashtra famous for its murals of Buddhist legends painted between 6th and 7th centuries CE. The close encounter with these astonishing paintings was a life-changing experience for the artist and continued to remain a shaping influence for his early work.

Tagore had watched with keen interest the development of Nandalal Bose as a promising young artist. He identified Bose as an artist who could forge his own distinctive response to a wide range of art traditions that existed in India. After several visits to Santiniketan and an initial period of hesitation, Nandalal Bose agreed to move permanently to Santiniketan and take charge of the school of visual arts or Kala-Bhavana in 1919. This decision was of momentous consequence; over the next few decades it was Nandalal Bose, revered in the Kala-Bhavana community and beyond as *mastermoshai* or the guru, who almost single handedly shaped the course of art education in Visva-Bharati. The first step that Nandalal took was to make a radical shift from the standard mode of imparting art education that existed in the Government College of Art and Craft that had been set up by the British in Calcutta. The earliest teachers were Nandalal Bose, his cousin Surendranath Kar (1892–1970) and Asit kumar Haldar (1890–1964). Among them Haldar had been an art teacher in the ashram school and he did not teach in Kala-Bhavana for long.

Once the announcement that Kala-Bhavana was being set up there was great excitement among students of the ashram school. One of the students was Dhirendrakrishna Deb Barma (1903–1995) who convinced his fellow classmate Benodebihari Mukhrjee (1904–1980) that they should join this new bhavana. The latter had weak eyesight and the choice of an art school would have been difficult for him had it not been for the intervention of Rabindranath Tagore himself who insisted that he be allowed to try. It was this faith of Tagore that ensured the making of one of the most famous alumna of Kala-Bhavana and one of the greatest artists of modern India. The most fitting tribute to his greatness as an artist who finally went blind but continued to work was made by the famous filmmaker Satyajit Ray (1921–1992) titled the Inner Eye (1972). Ray was a student of Kala-Bhavana for a brief period (1939–1942) and had been taught by both Nandalal and Benodebihari. He acknowledged that his days as a student of

Kala-Bhavana honed his skill in sketching and composition, both of which were very important for him during his work in the advertisement agency and when he began to do his elaborate scripts for his films.

The contemporaries of Benodebihari were Ramendranath Chakrabarty (1902–1955) who became a famous print-maker and Manindrabhusan Gupta (1898–1968) who was an artist-writer. Prabhatmohan Bandopadhyay (1908–1987) who wanted to be a poet was also among the first batch of students at Kala-Bhavana. He was instrumental in the setting up of Karu-Sangha a crafts organization of Kala-Bhavana alumni. The other young man who joined Kala-Bhavana was Vinayak Masoji (1897–1977) from Bombay who later joined the institution as a teacher. Much of the history of the early years of Kala-Bhavna comes from Chitrakatha by Benodebihari Mukhopadhyay. Other students and teachers also wrote brief memoirs which serves as invaluable resource.

It is evident that in initial phase, young men from privileged class and caste families joined Kala-Bhavana. An exception to this rule was Ramkinkar Baij (1906–1980), a young man who came from an underprivileged community of the nearby town of Bankura. Baij was in many senses a genius and a maverick. He created larger than life sculptures in cement in the Kala-Bhavana campus on a wide range of subjects: an elongated, slim, highly stylized sculpture called Sujata who evoked the life of Buddha (according to tradition he broke his fast with the rice pudding cooked by the lower caste young woman); Mill Call which as the name suggests is a dynamic sculpture about factory workers rushing to work; The Santhal Family, depicts a family of santhals, an indigenous tribe, complete with a dog as they relocate.

Most artists recall in their memoirs that the first-floor room of the Library of Visva-Bharati, which was located in the premises of the school, became the large collective studio for the students. They were given low sloping wooden desks to work on and they sat on the floor and worked on their sketches and watercolours. This was a practice that continued well into the 1950s. The mode of painting that was encouraged in Kala-Bhavana was tempera, a process which involves creating layers on paper with pigments soluble in water to which egg white was applied. This created the effect of an opaque, brilliant white, light reflecting surface.

Though not formally a part of Kala-Bhavana, the person who contributed in a major way to the aesthetics of Santiniketan was Rabindranath Tagore's daughter-in-law Pratima Devi (1893–1969). It was Tagore who chose her, a young widow, as the bride for his oldest son Rathindranath (1888–1961), who was trained as an agricultural scientist in the United States of America but had a passion for art and craft. Rathindranath was also the person who was in charge of the administration of the institution as the secretary of the Visva-Bharati Society, the parent body of which the university was a part. Pratima came from another branch of the Tagore family almost all of who were artists – she was the daughter of Binayani Tagore and the niece of the famous artists Gaganendranath Tagore (1867–1938) and

Abanindranath Tagore. Once she came to Santiniketan Pratima, along with her friend, the French artist Andree Karpeles (1885–1956) set up Bichitra, a house for arts and craft. After Andree left, Pratima continued to collect art objects from her various travels with her husband, Rathindranath. She and her husband set up Silpa-Sadana (house of crafts) in Sriniketan that emerged as a premier centre of revival of traditional crafts as well as a place that encouraged innovation.

The most unique feature introduced by Nandalal Bose in Kala-Bhavana was its collective studio-mode in which students and young teachers could work together. There was absolutely no provision for copying master-pieces or life-study of objects. Thus, all the work done by students was original. Sketching was central to the art-practice in Kala-Bhavana through the next few decades. Students with sketch pads and pencils moved out of the campus to the nearby villages, to the banks of the two rivers Kopai and Ajoy. The landscape of red laterite soil, referred to locally as *khoai*, had interesting formations due to both wind and water erosions and these were often subjects of the paintings not only of students but of teacher-artists like Benodebihari Mukherjee (the legendary painter who gradually lost his eye-sight).

Within six years of its setting up, Kala-Bhavana had a large enrolment that included women alongside men. The two daughters of Nandalal, Jamuna, and Gouri joined as students of Kala-Bhavana in 1926. Their contemporaries were Anukana Dasgupta, Nibhanani Chouduri (she was later known as Chitrani), Parul, Geeta and Beena. The artist Mukul Dey's sister Rani Dey who later married Rabindranath's secretary Anil Chanda was also a student. Sukumari, known in the community as *mashima* or an aunt was an elderly lady from the village who taught the girls the decorative art of *alpona* and also needlework.

Photographs of the early years of Kala-Bhavana show a section of the large studio-room with young women bending over their low desks on which they have the handmade paper pinned on a board. Many of the paintings of the budding young women artists were reproduced in the pages of the famous magazines *Prabasi* and *Jayashree*, thus making the work of the women accessible to the general public. A few years later, the paintings or prints of the young women artists were selected for the cover of the institution's monthly news letter, the *Visva-Bharati News*.

According to the 1938 Prospectus of Kala-Bhavana, the subjects taught included: free hand drawing, still life, nature study, painting, copying, enlarging and reducing, designing, ornamental drawing, fresco painting, clay modelling, lino-cut, wood engraving, etching, architectural drawing and wood block painting, artistic leather work and batik. Though there was no formal art-history course, Benodebihari took the initiative to give lectures on the subject. The teachers of the first three decades included Nandalal Bose, Benodebihari Mukhopadhyay, Ramkinkar Baij, Jamuna Sen and Gauri Bhanja.

One of the most interesting aspects of this close working relationship was the collaborative efforts of the murals or paintings on the walls on the buildings of the

university, which included the studios as well as hostels for students. The most obvious of the buildings chosen for the mural experiment was the outer walls of the ground floor and first floor building of the library. The artists learned the technique of murals from a traditional artisan from Jaipur. The first mural that Nandalal executed, as early as 1923, was on the ground floor wall of the library and known as the lotus scroll and bears a strong imprint of the Ajanta paintings. It was Bose who was the chief artist of the murals of the library – the birth of Chaitanya and the ashram scene and these were done in the early 1930s. Benodebihari worked with his students on the walls of Santoshalaya, the hostel for the very small boys of the school.

The major mural projects of Santiniketan were done in the 1940s. In 1942 the artists of Kala-Bhavana did murals related to the life of Buddha and stories from the Jataka on the walls of Cheena Bhavana, a building which was created for the study of Chinese language and culture as well as research in Buddhist studies. The most striking of these, *Natir Puja* (the dance of the courtesan) was based on a play by Rabindranath Tagore and narrates the tale of Srimati, a courtesan who converts into Buddhism and is executed by the orders of the king. The hall of Cheena Bhavana has a large mural executed under the leadership of Gauri Bhanja and based on the temptation of Siddhartha before he becomes the Buddha. It has a very strong Ajanta influence. The only secular mural which is about the ashram campus of Santiniketan, especially the various academic and artistic activities of Visva-Bharati was done by Benodebihari. In 1946, it was this very talented artist who executed, on the three walls of the Hindi Bhavana, a fantastic narrative mural about the lives of the medieval saint poets of India. The mural bears an intimate with the academic pursuit of the Hindi Bhavana in which focussed on the alternative or „lesser“ traditions of the Bhakti poets like Kabir, Ramanuj and Tulsidas all of who came from lower class and castes and wrote poems which challenged the upper class Brahminical traditions.

As discussed earlier the traditional practice of *alpona* or decorative patterns given by women in the villages of Bengal became part of the course curriculum. The *alpona* is an ephemeral art which is given with rice paste in a very liquid form on the floor of the mud cottages and sometimes on the walls. Typically, it was associated with religious or community rituals. Once introduced in Kala-Bhavana it became a largely secular form of every day aesthetic; the *alpona* designs which became elaborate and non-traditional in its motifs under the instructions of Nandalal Bose, was given on the floor of the prayer hall or on the raised platform of *chhatimtala*, a place with sacred associations and a place where major ritual events connected with the university calendar take place. The *alpona* were given primarily but not exclusively by the young women students.

The designs on textiles especially sarees for which Santiniketan gained a special name was not a traditional form. The batik was a form which was imported from Java, one of the large islands of Indonesia, when Rabindranath Tagore and his

entourage went for an extensive visit of South East Asia in 1927. Batik refers to a textile design created with the help of molten wax and then dyed – the areas covered by the wax retains the original colour of the fabric and constitutes the design or pattern. In Kala-Bhavana elaborate batik work became the forte of Jamuna Bose who was one of the early women teachers of Kala-Bhavana. It gained popularity over time and batik sarees and bed covers became a hallmark of the aesthetics of Kala-Bhavana and also Santiniketan.

One of the most remarkable qualities of Kala-Bhavana was that artists, both students and teachers thought of themselves as a community and were dedicated to creating an alternative aesthetics. They shared languages and idioms of art in the process of creating an aesthetic ideal for an entire community. Central to this was the evolution of public or environmental art – murals and outdoor sculptures, a breaking down of the hierarchy of ‘fine arts and craft’, and most importantly in allowing a certain aesthetic taste to permeate the quotidian.

Nandalal Bose was not only remarkable for shaping aesthetic education in Kala-Bhavana, he also delivered a series of lectures to the students of Kala-Bhavana¹. Though they were intended for the students, the lectures, later published as essays, serve as a manifesto of the need for aesthetic education. The essay „The Place of Art in Education“ was first published in a collection of essays titled *Speaking of Art* in 1944. Bose began by stating that „if the objective of our education is total development, art training should have the same status and importance as reading and writing. But the provision that our universities make for this at present is sorely inadequate at present. It would seem that this is due to the general notion that art is the exclusive preserve of a few professionals and common people have nothing to do with it... A cursory look at our educational scene will reveal that... its aesthetic sensibilities have grown distressingly worse. The only redress lies in spreading art education amongst the so-called educated public“². Nandalal Bose then goes on to lament how the lack of a sense of beauty leads to creating despicable domestic as well as public surroundings. Yet, the sense of aesthetics, he argues, is not directly proportional with the possession of wealth. He gives the instance of the Santhals, a tribal community in India who are very poor but whose aesthetic sense is evident in the neat and orderly way they keep their meagre possessions³.

Following this, Bose addresses the typical middle-class scepticism about the use-value of art, stating that like the practice of Literature, Art too has two aspects, one maybe called „fine art and the other functional art“. The distinction

¹ Bose N. *Speaking of Art*. Calcutta: Visva-Bharati Publishing Department, 1999.

² Ibid. P. 23.

³ Though Bose does not mention this, the Santhals, like many other indigenous communities, decorate the walls of their mud huts with patterns drawn in yellow ochre, red and white. Indeed, the sense of pattern is also evinced in the way that Santhal women sweep the roads or put layers of mud on the walls of their huts.

that he makes between the two are as follows: knowing and practicing fine art helps us to liberate our minds from „everyday sorrows and conflicts“ into a world of aesthetic delight“ and „functional art brings beauty to the objects of our daily life... and provides us with a means of livelihood“¹ He further argues that the reason for the economic decline of our country is the sorry state of its functional art². „So to exclude art from the sphere of our needs is harmful to the economic well-being of our country as well“³.

Bose then goes on to discuss the possible ways of finding a solution to this apathy concerning art and aesthetic sensibility. The first point that he raises is that „each school and university should provide a place for art studies with other studies, making it compulsory“. This is indeed a crucial often neglected issue, viz. art should not be relegated to a secondary place in the curriculum of education but given the same importance as other disciplines. Bose believes that „training in drawing will develop their powers of observation and this in turn will give them better insight into literature, philosophy and science“. He also warns against unreal expectations that art education turns all students into artists just as studying poetry does not turn everyone into poets.

He then lists seven essential steps to be taken so that the aesthetic sensibilities of young people can be honed. The first of this is the display of paintings, sculptures and other instances of both fine and functional art in the classrooms, libraries and other spots; the second is to get qualified artists to write art books with reproductions of paintings and sculptures; the third, and this is quite exceptional for its times, he recommends that films be used to introduce art objects to students; students should be taken for museum visits and such direct encounters with art will arouse their aesthetic interests more than reading about them. Not unexpectedly this great artist who lived in Santiniketan and worked in Kala-Bhavana and closely with Rabindranath Tagore, Nandalal Bose gives a centrality to the role of nature in shaping the artist, he recommends that students „be introduced to Nature’s own festival of seasons, to see with their own eyes and enjoy the rice fields and lotus ponds in autumn, the carnival of palas and simul flowers in spring... students get acquainted with Nature, and learn to love it, their aesthetic sensibilities will never run dry, for, through the ages, it is Nature that has provided the source material for all artistic creations“. Finally, he suggests that there should be an art festival sometime in the year and students should participate in it by handcrafting an object. Such festivals should be accompanied by music, dances and processions⁴.

¹ Bose probably has in mind how British colonialism destroyed Bengal’s handlooms and with it ended the very fine, subtle weave of the muslin sarees.

² *Bose N. Speaking of Art. P. 24.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid. P. 25–26.*

Nandalal Bose's blueprint of aesthetic education in „Speaking of Art“ encapsulates some of the major practices in Kala-Bhavana. I will provide two instances of how the essential steps listed by Nandalal Bose in „Speaking of Art“ were based on the aesthetic education realized in the Santiniketan campus of Visva-Bharati. The first of these concerns an attempt to make art a part of everyday aesthetics and create ways of seeing: „Nandalal hit upon a unique idea of public display. He created a glass case which formed the central part of a small ‘chaitya’ – a typical Buddhist architecture. The chaitya was in the corner where the three main paths of the ashram converged¹“. Each week, the inhabitants of the Santiniketan ashram had the pleasure of seeing new paintings or art objects made with clay which had been made either by the students of the school or of Kala-Bhavana.

The second instance which I wish to cite is the practice of incorporating rituals that ushered in seasons through dance and music as part of the institution's calendar. Thus, Rabindranath transformed the largely religious ritual of Holi or the festival of colours which occurs in many regions of India during February or March into the secular one of Vasantotsav or Celebrating Spring. It is customary to choose the full moon of Spring for this ritual in which students and teachers participate in singing songs written and set to tune by Tagore and also dancing to these songs. The smearing of *abir* or dry powder colour on faces of willing participants is a distinctive feature of the Vasantotsav and is a break from the carnivalesque excesses that mark the Holi in other parts of India. A man who thought much ahead of his time and was keenly aware of the dangers of deforestation, Tagore also introduced a ceremony of tree plantation or *Brisksharopana*. This is a ritual in which young women and men, typically students of Kala-Bhavana, carry saplings to be planted in an open field during the rainy season. The jewellery that the young women wear is fashioned from leaves and petals and they were initially designed by the artists of Kala-Bhavana.

A valuable appraisal of Nandalal Bose's aesthetic principles comes from K. G. Subramanyan (1924–2016) one of the most distinguished alumni of Kala-Bhavana. Subramanyan enrolled in Kala-Bhavana in 1942 and was enchanted by the campus with its stunning art work. In 1946, he assisted Benodebihari with the murals of Hindi Bhavana. Subramanyan was versatile and could move with great ease between mural painting glass painting, cartoons, making of toys and writing books for children. A designer and a philosopher of art, he was one of the major modern artists of India who returned to teach in Visva-Bharati after his stint at MS University, Baroda. According to Subramanyan, „to Nandalal art was not wholly an exercise of the creative ego or a profession; it was an efflorescence of one's personality that affected everything and everyone around...

¹ *Ganguly S. Tagore's University: A History of Visva-Bharati (1921–1961)*, Ranikhet: Permanent Black with Ashoka University and New India Foundation, 2022. P. 258.

The real fulfilment of art lay where it managed to affect the whole environment and enriched it. Nandalal's creativity spread out in various directions; and he came to view all kinds of art practice in a connected perspective — art, artisanry, crafts, folk arts...“ Within less than fifty years of its inception, Kala-Bhavana had been able to forge its own distinctive anti-colonial idiom of art, one which was both traditional and modern.

REFERENCES

1. *Bose N.* Speaking of Art. Calcutta: Visva-Bharati Publishing Department, 1999. 206 p.
2. *Ganguly S.* A Poet and a Landlord: Rabindranath Tagore and the Nobel Prize Money // Economic & Political Weekly, 2014. Vol. XLIX, no. 31. P. 138–142.
3. *Ganguly S.* Tagore's University: A History of Visva-Bharati (1921–1961), Ranikhet: Permanent Black with Ashoka University and New India Foundation, 2022. 508 p.
4. *Kumar R. S.* Santiniketan: The Making of Contextual Modernism. New Delhi: National Gallery of Modern Art, 1997. 28 p.
5. *Macaulay T. B.* Minutes on Indian Education. Calcutta: C. B. Lewis at the Baptist Mission Press, 1835. 118 p.
6. *Mitter P.* The Triumph of Modernism: Indian Artists and the Avantgarde 1922–1947, New Delhi: Oxford University Press, 2007. 275 p.
7. Mukhopadhyay, Benodebihari. Chitrakatha, Kolkata: Aruna Prakashani, 1979. 265 p.
8. *Tagore R.* The Centre of Indian Culture // The English Writings of Rabindranath Tagore, Vol. 2 / Sisir Kumar Das (ed.). New Delhi: Sahitya Akademi, 1996. 1016 p.

Изучение истории искусства в Турции от Османской империи до наших дней

ИБРАГИМЗАДЕ КЕМАЛЬ

*Профессор, заведующий кафедрой истории искусства,
Ардаханский университет (Ардахан, Турция)*

E-mail: kemalibrahimzade@ardahan.edu.tr

ДЖАНОЗ МУХАММЕД ЭНЕС

*PhD, доцент, кафедра истории искусства,
Ардаханский университет (Ардахан, Турция)*

E-mail: menescanoz@ardahan.edu.tr

Аннотация

Долгосрочные военные последствия реформ, начавшихся в Европе, привели к созданию современных военных академий в Османской империи. Занятия по искусству (живопись, гравировка и т. д.), проводившиеся в этих академиях, проложили путь к созданию современных художественных академий. В результате в конце XIX века в Османской империи открылись художественные академии. После основания Турецкой Республики художественные академии продолжили свою деятельность. Эти школы, уходящие корнями во Францию и Германию, в значительной степени сформировали факультеты истории искусств в наших университетах. Сегодня образование в области истории искусств соединило свою первоначальную европейскую идентичность с турецким национальным самосознанием, создав свой собственный стиль. В данном исследовании кратко описывается процесс формирования и текущее состояние научной инфраструктуры истории искусств в Турции.

Ключевые слова

Османская империя, Турция, искусство, история искусства, образование.

Для цитирования

Ibrahimzade K., Canöz M. E. Art History Education in Türkiye from the Ottoman Empire to the Present // Временник Зубовского института. 2026. Вып. 1 (52). С. 150–161.

Art History Education in Türkiye from the Ottoman Empire to the Present

IBRAHIMZADE KEMAL

*Professor, Head of Department of Art History,
Ardahan University (Ardahan, Türkiye)*

E-mail: kemalibrahimzade@ardahan.edu.tr

CANÖZ MUHAMMED ENES

*PhD (Art History), Assistant Professor, Department of Art History,
Ardahan University (Ardahan, Türkiye)*

E-mail: menescanoz@ardahan.edu.tr

Abstract

The lasting military repercussions of the reforms that began in Europe resulted in the creation of modern military academies in the Ottoman Empire. The art classes (painting, engraving, etc.) taught at these academies paved the way for modern art academies. Consequently, art academies opened in the Ottoman Empire at the end of the 19th century. After the founding of the Republic of Türkiye, these art academies continued their activities. Rooted in France and Germany, these schools largely shaped the art history departments in our universities. Today, art history education has blended its initial European identity with Turkish national consciousness to create its own style. This study briefly outlines the formation process and current status of the scientific infrastructure of art history in Türkiye.

Keywords

Ottoman Empire, Turkey, art, art history, education.

Introduce

Environmental factors and the accumulated knowledge of the culture in which art was born and developed over thousands of years have shaped art. Art has been passed on to future generations both individually and socially. Because art is a human product, many connections between humans and nature have emerged within art and have become social symbols over time. However, during certain periods, art has served as a guiding tool for societies. In this context, art history education has become a social necessity. The perception of art as a social allegory and the influence of cultural identities are evident in the formation of art historical consciousness. Artistic creations, humanity's legacy spanning thousands of years, encompass a broad spectrum of areas, including architecture, handicrafts, and the visual and auditory realms. These works of art are historical sources that illuminate the mindset, belief systems, and cultural infrastructure of the societies in which they were produced.

As artistic practices developed, the process of art history becoming a scientific discipline began. Following reform movements and the Europe-centered development of science, certain developments took place in the field of art history. In the early 19th century, art history began to systematically examine abstract and concrete cultural assets of human history alongside archaeology by developing specific methodologies. The theoretical foundation of this discipline entered the Ottoman Empire alongside archaeology and developed its own character over time.

1. Art Education and Art History in the Ottoman Empire

During the Ottoman period, the palace largely monopolized the art scene. As a result, art developed as palace art, evolving according to the palace's directives and desires. This hindered radical initiatives in the arts within the palace environment. Visual arts were kept in the background, ensuring that art education focused mainly on auditory and plastic arts. This situation began to change in the 18th and 19th centuries when the Ottoman Empire started to modernize, breaking its rigid patterns.

The development of art education in Europe diversified academically with the art movements that emerged during the Renaissance and afterward. This led to the development of a systematic educational model. This development inspired the idea of establishing an art school in the Ottoman Empire in the mid-19th century. It should be noted that this was done to counteract the negative effects of Europe's rapid economic and military growth on the Ottoman Empire¹.

Academic art education in the Ottoman Empire began with a focus on the visual arts. Courses in these arts were offered at military schools, such as the Mühendishane-i Bahri-i Hümayun (1773) and the Mühendishane-i Berri-i Hümayun (1795)². During this period dominated entirely by military concerns, students (soldiers and officers) were taught technical drawing and canvas painting³. There was clearly a strong desire for Westernization in these schools, particularly with regard to form and color⁴.

Academic art education began spreading throughout the Ottoman Empire during the reign of Sultan Mahmud II. In the 1830s, military students were sent to Europe to reform the military and public order⁵. Along with sending students abroad, schools such as mekteps, rüştiyes, the Tıbhâne-i Âmire (1827), and the Mekteb-i Harbiye (1834) were established in various cities within the empire. These schools, particularly Harbiye, offered courses in perspective, drawing,

¹ Göçek F. M. *East Encounters West: France and the Ottoman Empire in the Eighteenth Century*. Oxford: Oxford University Press, 1987. P. 85–106.

² Findley C. V. *Tanzimat // Türkiye Tarihi – Modern Dünyada Türkiye 1839–2010* / Ed. by R. Kasaba and Trans. Z. Bilgin. İstanbul: Kitap Yayınevi, 2011. C. 4. S. 40; Cezar M. *Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi*. İstanbul: Erol Kerim Aksoy Kültür, Eğitim, Spor ve Sağlık Vakfı. 1995. C. 1. S. 224–225.

³ *Beydilli K. Mühendishâne-i Berrî Hümayun // TDV İslâm Ansiklopedisi*. URL: <https://islamansiklopedisi.org.tr/muhendishane-i-berri-i-humayun> (access date: 18.09.2025).

⁴ Berk N. 50. Yılda Resim Sanatımız ve Gelişimleri // *Kültür ve Sanat*. Ekim, 1973. S. 107–108.

⁵ Erol S. İstanbul'dan Paris'e Gönderilen İlk Osmanlı Talebelerinden Edhem Efendi'nin Eğitim Hayatı // *İçtimaiyat Sosyal Bilimler Dergisi*. 2019. C. 3. N. 1. S. 53–69.

cartography, and botanical illustration¹. This art education, which aimed to reach the masses, was primarily provided in military schools affiliated with the empire. The limited painting and sculpture education offered in these military training schools paved the way for Ottoman canvas painting and art education institutions by the middle of the century. Thus, the first naturalist Turkish painters, known as the Military Painters Generation, were trained at the academy. This military tradition also shaped the art scene of the Republic of Türkiye after the Ottoman Empire. This tradition is most evident in landscape and naturalist paintings, which tend to be calmer and lack visual movement and dynamism².

In addition to many schools supporting art education, new developments in art history and cultural awareness emerged in the mid-19th century³. The first step in this movement was the conversion of the Church of Hagia Irene into a museum in 1846, at Sultan Abdülmecid's request. Here, a collection called Mecma-i Âsâr-ı Âtika was established. This collection displayed weapons from various periods and ancient artifacts⁴.

The Ottoman Empire's participation in international exhibitions in Europe cemented the increasing art education through painting and sculpture instruction. For example, the Empire's participation in the 1851 London Exhibition led to the tradition of art exhibitions in subsequent years⁵. The maturation of the exhibition tradition in Ottoman lands, coupled with the advancement of painting, led to exhibitions being held in Ottoman territories. As an outcome of art education, the Sergî-i Umûmi Osmanî was held in Istanbul in 1863⁶. Primarily driven by economic and military concerns, these exhibitions prompted the Ottomans to develop a unique art collection over time. At the 1867 International Exhibition in Paris, archaeological artifacts, paintings, drawings, sculptures, and photographs were displayed in a section allocated to the Ottoman Empire⁷.

Following Sultan Abdülaziz's trip to Europe in 1869, the Mecma-i Âsâr-ı Âtika institution was renamed the Imperial Museum (Müze-i Hümayun) and began

¹ Çolak İ. A. Kuruluşundan 1940'lara Kadar Geçen Sürede Askeri Okulların Türk Resim Sanatına Katkıları. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul, 2011. S. 223–225, 340–345.

² Yasa Yaman Z. İmparatorluk'tan Cumhuriyet'e Sanat // Ankara Resim ve Heykel Müzesi / Ed. by Z. Yasa Yaman. Ankara: T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2012. S. 92–95; Yetik M. S. Ressamlarımız. İstanbul: Güzel Sanatlar Birliği Resim Şubesi, 1940. S. 10–25.

³ Şahin G. Avrupalıların Osmanlı Ülkesindeki Eski Eserlerle İlgili İzlenimleri ve Osmanlı Müzeciliği // Tarih Araştırmaları Dergisi. 2007. C. 26. N. 42. S. 101–125.

⁴ Cezar M. Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi. S. 228–232.

⁵ Yılmaz G. Osmanlı Devleti'nin Katıldığı Uluslararası Tarım, Endüstri, Sanat Sergileri ve İane Sergisi // Sinan Genim'e Armağan Makalalar / Ed. by O. Belli and S. Barış Kurtel. İstanbul: Ege Yayınları, 2005. S. 719–729.

⁶ Çelik Z. Şark'ın Sergilenişi: 19. Yüzyıl Dünya Fuarlarında İslam Mimarisi. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 2005. S. 149–150.

⁷ Kıbrıs B. Pierre Désiré Guillemet ve Akademisi. Yüksek Lisans Tezi. Ankara, 2003. S. 40–45.

collecting archaeological artifacts¹. E. Goold was appointed director of the museum at this time, and the museum began offering courses in art history and archaeology². Then, in 1871, Limonciyan prepared an illustrated catalog. Following the proclamation of the *Asar-ı Atika Nizamnamesi* (Regulations on Ancient Artifacts) in 1874, the *Müze-i Hümayun Mektebi* (Imperial Museum School) opened in 1875³. This initiative is undoubtedly interpreted as an effort to provide academic-level education in archaeology and art history for the first time in the Ottoman lands⁴.

As interest in art has grown in the capital and its surroundings, painting has come to the forefront. For this reason, art education has primarily focused on painting and, to a lesser extent, sculpture. The deep interest in painting led to the opening of studios in the Pera district, where many Levantines lived. One such studio was founded in 1874 by the French painter Pierre Désiré Guillemet and named the *Académie de Dessin et de Peinture* (Academy of Drawing and Painting). Thus, the first private, academic-level painting school was established⁵. Guillemet taught figure drawing, ornamentation, design, portraiture, landscape, still life, and historical subjects at the academy. The school also offered painting lessons to women on certain days of the week. The educational process at the school began with charcoal drawing and progressed to oil painting.

The century-long focus on art and its dissemination among the masses made it necessary to establish an academy for fine arts education within the imperial territories. Thus, the *Sanayi-i Nefise Mektebi* (School of Fine Arts) was founded as a public institution providing direct education in the field of fine arts for the first time in 1882⁶. Osman Hamdi Bey, the first Turkish art historian and archaeologist to study painting in Europe, was appointed director of the school. Through his initiatives, a two-part regulation detailing the school's educational programs and objectives was prepared. The first section explains the rationale behind establishing the school, its objectives in the field of art, and the importance of preserving cultural assets in Ottoman territories. The second section contains

¹ *Diker S.* *Müze-i Hümayun ve Teşkilatı* // *Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi*. 2024. N. 51. S. 113–114.

² *Shaw M. K. W.* *Osmanlı Müzeciliği* / Trans. E. Soğancılar. İstanbul: İletişim Yayınları, 2004. S. 360–363.

³ *Aytekin O.* *Osmanlı ve Türkiye Cumhuriyeti'nin Eski Eser Politikaları* // *Tarih ve Medeniyet Dergisi*. 1997. N. 43. S. 53–55; *Karaduman H.* *Belgelerle İlk Türk Asar-ı Atika Nizamnamesi* // *Belleten*. 2004. C. XXV. S. 68–83.

⁴ *Serbestoğlu İ. and Açık T.* *Osmanlı Devleti'nde Modern Bir Okul Projesi: Müze- i Hümayûn Mektebi* // *Gazi Akademik Bakış*, 2013. C. 6. N. 12. S. 157–172.

⁵ *Du Crest X.* *De Paris À Istanbul, 1851–1949*. Strasbourg: Presses universitaires de Strasbourg, 2009. P. 60–71.

⁶ *Ürekli F.* *Sanayi-i Nefise Mektebi'nin Kuruluşu ve Türk Eğitim Tarihindeki Yeri*. Doktora Tezi. İstanbul, 1997. S. 60–65; *Gençel Ö.* *Sanayi-i Nefise Mektebi (1882–1928)*. Doktora Tezi. Ankara. 2021. S. 50–56.

information about the school's operations, the curriculum, and the plans for museums affiliated with the school¹. Following his appointment as director of the Müze-i Hümayûn in 1881, Osman Hamdi Bey launched initiatives related to archaeology in Ottoman territories. Most of these initiatives aimed to preserve, uncover, and exhibit cultural assets in Ottoman territories. At that time, however, there were no initiatives directly related to art history.

At the academic level, education programs focused on art history in Ottoman territories are included in the School of Fine Arts' education program. Art history is included as an independent course in the school's founding programs and regulations². While art history does not appear as an independent discipline, nearly half of the courses in the school's curriculum fall within this field. Osman Hamdi Bey undoubtedly played a significant role in preparing this program.

For many years, the School of Fine Arts monopolized art history education. Interest in art history, specifically Turkish art, began to emerge after the Second Constitutional Era (1908). From that time until the 1940s, there was a noticeable increase in art history studies. Notable works from this period include Bursa'dan Konya'ya Seyahat (Journey from Bursa to Konya) by İhtifalci Ziya Bey (1909)³, Topkapı Sarayı ve Yedikule (Topkapı Palace and Yedikule) by Halil Edhem Bey (1931), and Camilerimiz (Our Mosques) (1932)⁴.

2. The Institutionalization Process of Art History Departments in the Republic of Türkiye

Studies in art history continued uninterrupted and increased during the transition from the Ottoman Empire to the Republic of Türkiye. In the first year of the Republic, in particular, serious efforts were made to raise awareness of art history and museology. Regulations and guidelines were prepared to ensure that art history, art, and archaeology education would meet academic standards. To this end, students were sent to Europe for training in various fields, primarily archaeology. The significant number of students educated in the Vienna art circle led to the emergence of the German school in Türkiye.

European academics sought to establish the discipline of art history during the final period of the Ottoman Empire and the early years of the Turkish Republic. Over time, it has developed its own distinct character. As previously mentioned,

¹ Gençel Ö. Sanayi-i Nefise Mektebi. S. 71–74.

² Kazancıgil A. Mehmet Vahid (1873–1931) İlk Sanat Tarihi Muallimi ve Müderrisi // Sanat Çevresi. 1993. N. 175. S. 10–15.

³ Ayvazoğlu B. Türkiye'de Sanat Tarihi ve Estetikle İlgili İlk Çalışmalar // Erdem. 1989. C. 5. N. 15. S. 977–992.

⁴ Mülayim S. Sanat Tarihi Metodu. İstanbul: Bilim Teknik Yayınevi, 1994. S. 135–138, 142–146.

the influence of the German school has persisted in art history education for many years. Additionally, French and other European academics have made significant contributions to Turkish art history. Most researchers consider the early phase of art history to have begun with architecture history courses at Istanbul University. A. Gabriel, a professor at Istanbul University in the 1930s, made important contributions in this regard¹.

The existence of the Art History department entered a period of transformation centered in Istanbul at this point. In particular, between 1934 and 1944, increasing tensions in Europe and World War II caused many scientists, mostly from Germany, to come to Türkiye, which was not a belligerent country. Although Türkiye did not enter the war, the British Government worked from 1933 onwards to prevent German scientists from entering Türkiye and establishing themselves there². As a result of these efforts, in 1942, Stevan Runciman established the Chair of Byzantine Art History within the Archaeology Institute of the Faculty of Literature, where he remained until 1945³. During this period, as the lectures were conducted in a foreign language, Münire Karacalarlı worked as a translator and assistant, gaining experience in the department. After the end of World War II, Charles John Hope Johnstone, also affiliated with the British Council, taught at the chair for a while after Runciman⁴. After Johnstone, Oktay Kazanlı taught at the chair until 1948, followed by Ernst Diez⁵.

While the Byzantine Studies department was operating, the Turkish Islamic Art department, which is also affiliated with the same institute, began offering educational programs. Although they appear to be fundamentally different certificate programs, the Art History department has become institutionalized. Professors Ernst Diez (1878–1962), Oktay Aslanapa (1914–2013), Kurd Erdmann (1901–1964), and Semavi Eyice (1922–2018) established certificate programs in Turkish Islamic art and Byzantine art⁶. This laid the foundation for the Turkish art history school. Under the influence of the Turkish Art History community,

¹ Altuner H. Türkiye’de Sanat Tarihi ve Cumhuriyet’ten Günümüze Sanat Tarihi Eğitimi // Gaziantep Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi. 2007. C. 6. N. 2. S. 79–90.

² Donaldson F. The British Council: The First Fifty Years. London: Jonathan Cape, 1984. P. 90–93.

³ Dölen E. İstanbul Darülfünunu’nda ve İstanbul Üniversitesi’nde Yabancı Öğretim Elemanları // Türkiye’de Üniversite Anlayışının Gelişimi (1861–1961) / Ed. by N. K. Aras, E. Dölen and O. Bahadır. Ankara: TÜBA Yayınları, 2007. S. 138–140; Runciman S. A Traveller’s Alphabet: Partial Memoirs. New York: Thames and Hudson, 1991. P. 48–63.

⁴ Eyice S. İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesinde Bizans Sanatı Öğretimi ve Araştırmaları // Cumhuriyetin 50. Yılına Armağan / Ed. by B. Darkot. İstanbul: Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1973. S. 408–410.

⁵ Eyice S. İ. Ü. Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Kürsüsü’nün Kurucusu: Prof. Dr. Ernst Diez (1878–1961) // Sanat Tarihi Yıllığı. 1997. N. 14. S. 3–15.

⁶ Aslanpa O. Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümünün Kuruluşunun Otuzuncu Yıldönümü // Sanat Tarihi Yıllığı. 1976. N. 6. S. 1–22.

this discipline developed following the German school in general and the Vienna school in particular for many years, establishing its own system and methodology. This system, based on the German approach, enabled art historians to create detailed catalogs for comparative evaluations of artworks in Türkiye. The aim was to document artworks without loss in a region rich in young and cultural artifacts. Even today, this methodology continues to influence the field of Turkish art history¹.

In addition to Istanbul University, the Sanayi-i Nefise Mektebi has provided art education since the Ottoman period and was transformed into the Academy of Fine Arts (Mimar Sinan University of Fine Arts). Soon after, in 1951, the Turkish Art Institute was founded, shortly after the establishment of the Art History department at Istanbul University². This was a significant development for the art history community in terms of institutionalization. Following Istanbul University, Ankara University established a Department of Art History in 1954 with the help of German Prof. Dr. Katherina Otto-Dorn. Thus, art history education began to spread beyond Istanbul to other parts of the country. The Ankara department also adopted the German system and methodology³. The third department was established at Hacettepe University in 1965 by Prof. Dr. Suut Kemal Yetkin. Yetkin, who was trained in the French school, sought to differentiate himself from the methodological approaches of the other departments. To this end, he founded a new school with a robust Byzantine program that incorporated studies in workshops ranging from ancient to contemporary art. By the 1980s, these three departments had developed their own styles, forming three distinct schools within the Turkish art history community.

Starting in the 1980s, art history departments began to be established at universities founded in various cities across Anatolia. Initially, three universities created an environment for the discipline, and the newly established universities followed one of these three models to establish their own departments. In 1980, Ege University in Izmir opened a department, followed by Atatürk University in Erzurum in 1982. Subsequently, departments began opening rapidly at newer universities, such as Gazi, Marmara, Anadolu, Yüzüncü Yıl, Erciyes, and Akdeniz. Over time, these new departments developed their own systems through their educational programs and teaching staff, creating different methodological approaches⁴. Today, art history education is offered at 37 universities. A total of 557 academic staff members work in various positions in these departments.

¹ *Renda G.* Cumhuriyet Döneminde Sanat Tarihi Bilimi // Atatürk'ün Ölümünün 62. Yılında Cumhuriyet Türkiye'sinde Bilimsel Gelişmeler Sempozyumu (8–10 Kasım 2000) / Ed. by B. Yediöldüz. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Basımevi, 2001. S. 107–115.

² *Eyice S.* Semavi Eyice ile Türk Sanat Tarihi Üzerine // Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi. C. 7. N. 14. 2009. S. 347–373.

³ *Özbek G.* Ortaöğretimde Sanat Tarihi Eğitimi-Öğretimi Üzerine Bir Değerlendirme // Arteoloji Dergisi. 2023. C. 2. N. 2. S. 115–127.

⁴ *Çal H.* Türkiye'de Sanat Tarihi'nin Durumu // 21. Yüzyılda Sosyal Bilimler Dergisi: Türkoloji Yazıları. 2014. N 7. 21. S. 98–101.

3. Art and Art History Education from the Ottoman Empire to the Republic of Türkiye

As mentioned in previous sections, art education underwent a Western-style transformation in the final years of the Ottoman Empire, acquiring an academic identity. After the First Constitutional Era (December 23, 1876), the focus of art education shifted towards the visual arts. Efforts were made to spread art education to the masses and instill an academic style.

Courses in art and technical drawing that began in military schools are considered the pioneers of this field. Some art education programs survived to the present day after becoming institutionalized with the establishment of the Sanayi-i Nefise Mektebi following the military schools. The 1898 curriculum, for example, included weekly classes in charcoal and oil painting (six hours), sculpture (eight hours), architecture (six hours), engraving (ten hours), anatomy (two hours), geometry (two hours), and art history (two hours)¹. While information about the course content has not survived, the school's annual reports note that architecture courses were taught through fieldwork using examples of buildings. Based on administrative documents and annual reports, we know that students such as Simon, Civanyan, Galip, and Viçen prepared an exhibition in 1888 featuring their calligraphy and decorative compositions². In addition to theoretical courses, sources indicate that painting workshops worked with live models to provide academic art education. All these theoretical and practical teaching programs are believed to have been transferred to the Ottoman Empire based on a Europe-centered education model.

Following the Second Constitutional Era (1908), the Inas Sanayi-i Nefise Mektebi (also known as the Women's Art School) was established in 1914. Similar educational programs were implemented there, just as at the School of Fine Arts. Painting workshops were taught by Turkish instructors, such as Vahid Bey, who had received independent training in art history. To give the workshop an academic identity and pursue a realistic educational model, doctors such as Nurettin Bey taught anatomy classes personally³. Notably, the school's curriculum included separate painting and sculpture programs. Unlike the School of Fine Arts' program, this one included landscape painting classes⁴. Until the founding of the Republic of Türkiye, these two schools represented the pinnacle of art education.

¹ *Gençel Ö.* Sanayi-i Nefise Mektebi. S. 82–83.

² *Ibid.* S. 83–84.

³ *Gören A. K.* Yeni Belgeler Işığında İnas Sanayi-i Nefise Mektebi, Kadın Ressamlar, Özel Resim Atelyesi ve Resim Kurslarının Türk Resim Sanatının Gelişim Sürecindeki Yeri // Baykan Sezer'e Armağan-Baykan Sezer ve Türk Sosyolojisi, Sosyoloji Yıllığı-Kitap 11 / Ed. by E. Eğribel and U. Özcan. İstanbul: Kızılelma Yayıncılık, 2004. S. 530–545.

⁴ *Gençel Ö.* Sanayi-i Nefise Mektebi. S. 182–185.

Following the establishment of the Republic of Türkiye, art education continued through the aforementioned two schools, which had been active during the Ottoman period. Starting in the 1930s, art history became an independent discipline and separated from the visual arts. More detailed art history education programs were developed in this sense. These programs were modeled after the German art history school and adapted for Türkiye. Three main disciplines emerged that are considered fundamental in academic terms today: These are Turkish-Islamic Arts, Byzantine Art, Western Art, and Contemporary Art.

Today, academic art history education at our universities largely follows a similar curriculum. Core courses are taught jointly to ensure that students graduate with comparable skills. However, students are not enrolled in different certificate programs based on their fields of study. Consequently, the existing curriculum is taught as semester-long courses, and students do not receive a field-specific certificate upon completion. These mandatory courses, which are currently taught jointly across universities, may also be offered in different semesters.

First-year students today take courses such as Introduction to Art History, Technical Drawing, Terminology, Turkish Art, Ancient Art, and Ottoman Turkish. In subsequent years, they can take courses such as Byzantine Art, Ottoman Art, Seljuk Art, European Art, Art History Methodology, Turkish Painting, Miniature Art, Handicrafts, and Republican Architecture, which are offered at different levels and sometimes as electives.

Conclusion

The academic teaching of art in Türkiye began to become more institutionalized in the last quarter of the 18th century. The military and administrative weakening of the Ottoman Empire during this period, coupled with the rise of European states as global powers, initiated modernization movements and opened new doors for art education. Technical drawing courses were taught in state schools that were established due to military concerns. Military schools such as Mühendishane-i Bahri-i Hümayun and Mühendishane-i Berri-i Hümayun played a significant role in this regard. Over time, the process that began with technical drawing courses shaped the academic perception of art. By the end of the 19th century, this academic perception and the entirety of these phenomena had gained an institutional identity as the School of Fine Arts. This art school, the product of a lengthy process, laid the groundwork for the academic perception of art, transitioning from a disintegrating empire to the young Republic of Türkiye and leaving behind an institutionalized tradition.

Following the establishment of the Republic of Türkiye, the groundwork for the field of art history was laid in art schools that continued their operations.

Although art history gained recognition as an academic discipline relatively late in the 1940s, it has maintained its place in the curriculum.

As mentioned above, the scientific identity of art history was established in the 1940s thanks to the efforts of Western art historians, particularly German scholars. Today, the discipline of art history has a well-established structure.

REFERENCES

1. *Altuner H.* Türkiye’de Sanat Tarihi ve Cumhuriyet’ten Günümüze Sanat Tarihi Eğitimi // Gaziantep Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi. 2007. C. 6. N. 2. S. 79–90.
2. *Aslanpa O.* Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümünün Kuruluşunun Otuzuncu Yıldönümü // Sanat Tarihi Yıllığı. 1976. N. 6. S. 1–22.
3. *Aytekin O.* Osmanlı ve Türkiye Cumhuriyeti’nin Eski Eser Politikaları // Tarih ve Medeniyet Dergisi. 1997. N. 43. S. 53–55.
4. *Ayvazoğlu B.* Türkiye’de Sanat Tarihi ve Estetikle İlgili İlk Çalışmalar // Erdem. 1989. C. 5. N. 15. S. 977–992.
5. *Berk N.* 50. Yılda Resim Sanatımız ve Gelişimleri // Kültür ve Sanat. Ekim, 1973. S. 107–108.
6. *Beydilli K.* Mühendishâne-i Berrî Hümayun // TDV İslâm Ansiklopedisi. URL: <https://islamansiklopedisi.org.tr/muhendishane-i-berri-i-humayun> (access date: 18.09.2025).
7. *Bingöl V.* The establishment of art history as a discipline in Turkish universities (1870s–1960s). Yayımlanmamış doktora tezi. İstanbul Teknik Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, İstanbul. 2023.
8. *Cezar M.* Sanatta Batı’ya Açılış ve Osman Hamdi. İstanbul: Erol Kerim Aksoy Kültür, Eğitim, Spor ve Sağlık Vakfı. 1995. C. 1. 805 s.
9. *Çal H.* Türkiye’de Sanat Tarihi’nin Durumu // 21. Yüzyılda Sosyal Bilimler Dergisi: Türkoloji Yazıları. 2014. N 7. 21. S. 85–114.
10. *Çelik Z.* Şark’ın Sergilenişi: 19. Yüzyıl Dünya Fuarlarında İslam Mimarisi. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 2005. 270 s.
11. *Çolak İ. A.* Kuruluşundan 1940’lara Kadar Geçen Sürede Askeri Okulların Türk Resim Sanatına Katkıları. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul, 2011. 704 s.
12. *Diker S.* Müze-i Hümayun ve Teşkilatı // Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi. 2024. N. 51. S. 113–154.
13. *Donaldson F.* The British Council: The First Fifty Years. London: Jonathan Cape, 1984. 422 p.
14. *Dölen E.* İstanbul Darülfünunu’nda ve İstanbul Üniversitesi’nde Yabancı Öğretim Elemanları // Türkiye’de Üniversite Anlayışının Gelişimi (1861–1961) / Ed. by N. K. Aras, E. Dölen and O. Bahadır. Ankara: TÜBA Yayınları, 2007. S. 89–163.
15. *Du Crest X.* De Paris À Istanbul, 1851–1949. Strasbourg: Presses universitaires de Strasbourg, 2009. 304 p.
16. *Erol S.* İstanbul’dan Paris’e Gönderilen İlk Osmanlı Talebelerinden Edhem Efendi’nin Eğitim Hayatı // İçtimaiyat Sosyal Bilimler Dergisi. 2019. C. 3. N. 1. S. 53–69.
17. *Eyice S.* İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesinde Bizans Sanatı Öğretimi ve Araştırmaları // Cumhuriyetin 50. Yılına Armağan / Ed. by B. Darkot. İstanbul: Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1973. S. 407–428.
18. *Eyice S. İ. Ü.* Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Kürsüsü’nün Kurucusu: Prof. Dr. Ernst Diez (1878–1961) // Sanat Tarihi Yıllığı. 1997. N. 14. S. 3–15.
19. *Eyice S.* Semavi Eyice ile Türk Sanat Tarihi Üzerine // Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi. C. 7. N. 14. 2009. S. 347–373.
20. *Findley C. V.* Tanzimat // Türkiye Tarihi – Modern Dünyada Türkiye 1839–2010 / Ed. by R. Kasaba and Trans. Z. Bilgin. İstanbul: Kitap Yayınevi, 2011. C. 4. S. 37–71.

21. *Gençel Ö.* Sanayi-i Nefise Mektebi (1882–1928). Doktora Tezi. Ankara. 2021. 482 s.
22. *Göçek F. M.* East Encounters West: France and the Ottoman Empire in the Eighteenth Century. Oxford: Oxford University Press, 1987. 192 p.
23. *Gören A. K.* Yeni Belgeler Işığında İnas Sanayi-i Nefise Mektebi, Kadın Ressamlar, Özel Resim Atelyesi ve Resim Kurslarının Türk Resim Sanatının Gelişim Sürecindeki Yeri // Baykan Sezer'e Armağan-Baykan Sezer ve Türk Sosyolojisi, Sosyoloji Yıllığı-Kitap 11 / Ed. by E. Eğribel and U. Özcan. İstanbul: Kızılelma Yayıncılık, 2004. S. 530–545.
24. *Karaduman H.* Belgelerle İlk Türk Asar-ı Atika Nizamnamesi // Belleten. 2004. C. XXV. S. 68–83.
25. *Kazancıgil A.* Mehmet Vahid (1873–1931) İlk Sanat Tarihi Muallimi ve Müderrisi // Sanat Çevresi. 1993. N. 175. S. 10–15.
26. *Kıbrıs B.* Pierre Désiré Guillemet ve Akademisi. Yüksek Lisans Tezi. Ankara, 2003. 530 s.
27. *Mülayim S.* Sanat Tarihi Metodu. İstanbul: Bilim Teknik Yayınevi, 1994. 421 s.
28. *Özbek G.* Ortaöğretimde Sanat Tarihi Eğitimi-Öğretimi Üzerine Bir Değerlendirme // Arteoloji Dergisi. 2023. C. 2. N. 2. S. 115–127.
29. *Renda G.* Cumhuriyet Döneminde Sanat Tarihi Bilimi // Atatürk'ün Ölümünün 62. Yılında Cumhuriyet Türkiye'sinde Bilimsel Gelişmeler Sempozyumu (8–10 Kasım 2000) / Ed. by B. Yediyıldız. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Basımevi, 2001. S. 107–115.
30. *Runciman S.* A Traveller's Alphabet: Partial Memoirs. New York: Thames and Hudson, 1991. 216 p.
31. *Serbestoğlu İ. and Açık T.* Osmanlı Devleti'nde Modern Bir Okul Projesi: Müze- i Hümâyûn Mektebi // Gazi Akademik Bakış. 2013. C. 6. N. 12. S. 157–172.
32. *Shaw M. K. W.* Osmanlı Müzeciliği / Trans. E. Soğancılar. İstanbul: İletişim Yayınları, 2004. 369 s.
33. *Şahin G.* Avrupalıların Osmanlı Ülkesindeki Eski Eserlerle İlgili İzlenimleri ve Osmanlı Müzeciliği // Tarih Araştırmaları Dergisi. 2007. C. 26. N. 42. S. 101–125.
34. *Ürekli F.* Sanayi-i Nefise Mektebi'nin Kuruluşu ve Türk Eğitim Tarihindeki Yeri. Doktora Tezi. İstanbul, 1997. 330 s.
35. *Yasa Yaman Z.* İmparatorluk'tan Cumhuriyet'e Sanat // Ankara Resim ve Heykel Müzesi / Ed. by Z. Yasa Yaman. Ankara: T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2012. S. 92–95.
36. *Yetik M. S.* Ressamlarımız. İstanbul: Güzel Sanatlar Birliği Resim Şubesi, 1940. 110 s.
37. *Yılmaz G.* Osmanlı Devleti'nin Katıldığı Uluslararası Tarım, Endüstri, Sanat Sergileri ve İane Sergisi // Sinan Genim'e Armağan Makalalar / Ed. by O. Belli and S. Barış Kurtel. İstanbul: Ege Yayınları, 2005. S. 719–729.

Теория искусства в Казахстане. История и эволюция

ДЖАДАЙБАЕВ АМИР

*Кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник,
Государственный музей искусств имени Абылхана Кастеева
(Алматы, Республика Казахстан)*

E-mail: Jad_amir@mail.ru

Аннотация

В статье рассматриваются разнообразные факторы, влияющие на современное состояние искусствоведения как научной и академической дисциплины в Казахстане. Автор исследует процесс формирования национальной школы искусствознания и оценивает условия, необходимые для дальнейшего существенного развития системного и углубленного изучения истории искусства в настоящее время. В статье приведены примеры и ссылки на западные и российские научные ресурсы, посвященные современному состоянию исследований в области истории искусства.

Ключевые слова

история искусства, казахстанское искусство, советское искусство, глобализация в культуре, современные искусствоведческие исследования.

Для цитирования

Jadaibayev A. Art Theory in Kazakhstan. The History and Evolution // Временник Зубовского института. 2026. Вып. 1 (52). С. 162–169.

Art Theory in Kazakhstan. The History and Evolution

JADAIBAYEV AMIR

*PhD, Senior Researcher, The A. Kasteev State Museum of Arts (Almaty,
Republic of Kazakhstan)*

E-mail: Jad_amir@mail.ru

Abstract

The article examines the diverse factors influencing the current state of art history as a research and academic discipline in Kazakhstan. The author explores the process of formation of the national art history school and assesses the conditions necessary for fostering the further seminal evolution of a systematic and in-depth study of art history in the present day. The article provides examples and references from Western and Russian scholarly resources that address the current state of art history studies.

Keywords

art history, Kazakh arts, Soviet art, globalization in culture, contemporary art studies.

This article provides a concise overview of the current state of art history as a fundamental scholarly and academic discipline in the Republic of Kazakhstan. For over 55 years, Kazakhstan existed as an integral part of the Union of Soviet Socialist Republics. This period is characterized by the creation of a new type of national culture based on Stalin's concept of the unity of „national form and socialist content“. The implementation of special state programs of the Soviet government aimed at formation of professional schools of fine arts, literature, theater, and music in the national republics produced tangible results. Following the dissolution of the Soviet Union in 1991, Kazakhstan declared its political sovereignty. This historical and political milestone led to the initiation of a nationwide process of building a distinct national culture, in which theoretical exploration and analysis of both the past and present of Kazakhstan culture were given significant prominence.

Throughout all historical periods, the evolution of the arts has been accompanied by its theoretical reflection. Today, art history faces an array of problems and challenges driven by globalization, political upheavals, technological revolution, and other factors. One of the most complex issues in art theory remains the possibility of creating a general or universal art history of the world. To this day, a Eurocentric conception of art development continues to prevail. As is known, one of the founders of this dominating for centuries tradition was the German scholar Johan Winckelmann (1717–1768), whose work *The History of Art in Antiquity* (1764) often regarded as foundational for modern European art history. In this work Winckelmann for the first time studied the artworks from the civilizational perspective, analyzing and categorizing artifacts in accordance with their stylistic principles. Many fundamental art history studies have been undertaken in Europe and Russia in the late 19th and early 20th century. This can be explained by a desire to explore and systematize the existing enormous heritage of art in the Western world. Notable examples include editions such as *The History of Arts* (1876) by the Swiss professor V. Reymon, *The History of Arts of All Times and Peoples* (1896) by the German historian C. Verman, *The History of Arts* (1897) by the Russian Scholar P. Gnedich, *The History of Russian Painting* (1902) by A. Benois, *The History of Russian Art* (1911) by I. Grabar. *The History of Russian Art* (1915) by V. Nikolsky. All these books were founded on the common positivist concept expressed by the Austrian scholar Alios Riegl, who believed that „universal laws governed the history of art and that each period is characterized by particular versions of those laws“¹.

Publications on the history of Kazakhstan's arts undertaken over the past 10 years are largely reminiscent of Soviet-era publications in their structure and content. They predominantly consist of compilations of biographies of

¹ Wilber R. The Origins of Art History as a Discipline. URL: <https://www.hasta-standrews.com/features/2015/12/3/the-origins-of-art-history-as-a-discipline> (access date: 09.17.2025).

famous artists with brief descriptions of their work. The bulk of these works are composed of masters who gained recognition during the Soviet period. Ideological considerations continue to prevail in the assessment of artists. A case in point is the work of the first People's Artist, Abylkhan Kasteyev (1904–1973), who is considered one of the founders of national easel art. While a significant number of diverse publications have been dedicated to him, a separate, comprehensive monograph on his work is still lacking.

This situation stems from several factors. Firstly, there is a lack of a modern methodological framework for analyzing and studying the history of fine art in Kazakhstan. Secondly, the ideological dogmatism of Soviet art criticism still prevails. Thirdly, there is no group of contemporary art historians capable of conducting profound and comprehensive research of individual artists' work. However, the primary reason, in my opinion, is the examination of A. Kasteyev's work continues to be isolated from the broader context of the overall development of the republic's culture and world art as a whole. Kasteyev represents the typical phenomenon of Soviet ideology: an artist nurtured by the authorities and propagating communist ideals. At the same time, researchers, often by inertia, continue to largely overlook the work of other artists who did not conform to the ideological doctrine of Socialist Realism. For example, Kazakhstani art historians have scarcely studied the legacy of masters such as V. Eifert, A. Cherkassky, I. Itkind, L. Brummer, and other artists were exiled to Kazakhstan during the Stalin period.

In my view, a general history of the visual arts is built on a consistent, in-depth study of individual artists, genres, national schools, and styles, which should be gradually and logically integrated into the overall picture of the evolution of the artistic process, which in turn merges with the general history of humanity. At the same time, each stage of research must be enriched with a philosophical understanding of the work of each individual artist, genre, or national school. Thus, the process of creating a general history of art must be interdisciplinary, drawing on literary, archival, and other materials.

Kazakhstan must begin systematic work on monographs of key 20th-century artists who represent the main artistic trends of their time. Without studying the works of A. Kasteyev, S. Kalmykov, A. Ismailov, A. Sydykhanov, S. Mambeyev, and Zh. Shardenov, it is impossible to fully understand and appreciate the achievements of contemporary Kazakh art. At the same time, Kazakhstan lacks dedicated fundamental research on the development of portraiture, still life, landscape, historical painting, and other genres. This task is further complicated by insufficient archiving of materials related to these artists' work, and the absence of a dedicated state program or private initiatives addressing this issue.

In contemporary Western scholarship, the challenge of creating a general history of art has received significant attention. For example, in recent years, studies such as *A History of Art History* (2019) by Christopher Wood and *The*

Barbarian Invasions: A Genealogy of the History of Art (2019) by Eric Michaud were published in the United States and Europe. The authors of these works share a common view regarding the crisis in the field of contemporary art history, as contemporary „artists are no longer preoccupied with form“¹, while the entire tradition of art history since Winckelmann has fundamentally relied on a formal analysis of the work of art.

Other notable publications in this field include such publications as *How to Write Art History* by Anne D'Alleva (2010), *The Art of Art History* by Donald Preziosi (2009), *The Books That Shaped Art History: from Gombrich and Greenberg to Alpers and Krauss* by Richard Shone (2013), etc. In universities across the United States and Western Europe, curricula correlate with contemporary global challenges and demands of the time. For instance, Tim Barringer, head of Yale's art history department, emphasizes that „Art history is a global discipline“ and that „as life becomes increasingly dominated by the visual, through screens and lenses, art history's focus on critical visual analysis has never been more relevant“². Similarly, in the essay *Art History as a Global Discipline*, James Elkins contends that the „methods, concepts, and purposes of Western art history are not suitable for art outside of Europe and North America“ and we need to find „alternatives that are compatible with existing modes of art history“³. At the same time, the author argues that, for example, Chinese art history in „interpretive strategies remains very Western. Chinese art historians, both in China and in universities in the West, study Chinese art using the same repertoire of theoretical texts and sources — psychoanalysis, semiotics, iconography, structuralism, anthropology, identity theory. They frame and support their arguments in the same ways Western art historians do“⁴. Currently, the process of integrating Asian and Eastern cultures into scholarly discourse on equal terms with Western concepts of methods for studying world culture seems extremely important. Many contemporary researchers now call for the „decolonization“ of art history. For example, Atreyee Gupta, a professor at the University of California, Berkeley, argues that students should be „recoursed to different methodologies, different ways of thinking about the world, and different philosophical traditions and analytical frameworks“⁵ when teaching. She asserts that „for a long time, we have tended to take European art, philosophy, theory, and history as the norm, and this has shaped disciplinary interests, structures of

¹ Wood C. *A History of Art History*. Princeton: Princeton University Press, 2019.

² Barringer T. Art history is a global discipline. URL: <https://www.theartnewspaper.com/2020/02/06/art-history-is-a-global-discipline> (access date: 09.20.2025).

³ Elkins J. *Art History as a Global Discipline*. New York: Routledge, 2007. P. 3.

⁴ Ibid. P. 17.

⁵ Gupta A. Art history, as a discipline. URL: <https://artshumanities.berkeley.edu/news/atreyee-gupta-art-history-discipline-has-constantly-exploded-and-expanded-what-art-what-it-can> (access date: 10.20.2025).

thought, and modes of knowledge production“¹. In her opinion, this trend must be reversed through the application of new forms and methods of research.

A significant challenge in constructing a general history of the visual arts lies in the persistent traditional linear view of the evolution of art as a creative practice. This approach treats contemporary art as an achievement of earlier eras, which are automatically perceived as precursors of the present, which, as we see, is not quite correct. Consequently, the methodological framework for creating and perceiving art history as a sequential succession of styles requires substantive revision. In my opinion, we should emphasize the unity of art as a universal phenomenon. Within this paradigm, ancient Egyptian murals, Chinese scrolls, and Jackson Pollock's paintings should be viewed as equally significant artifacts, free from unambiguous interpretation, and as open semiotic systems. Contemporary art history must therefore exist only in a state of constant development, exploration, and expansion of the meanings of artifacts, creative concepts, and constructive criticism. Furthermore, the discipline must consider a broad range of realities, such as politics, philosophy, religious beliefs, national traditions, psychology, market relations, and so on.

The history of Kazakhstan's fine arts encompasses a wide range of components. In its development, one factor that must be considered is the international composition of artists who worked in Kazakhstan since the 1920s. Artists from Moscow, Leningrad, and various republics were dispatched to the republic, while many others were exiled during the Stalinist purges. These facts created a unique environment in the field of fine arts in Kazakhstan, which today is characterized by an unusually wide diversity of styles and artistic concepts. However, Kazakhstani art studies have yet to pay sufficient attention to the situation in the republic's regions, each possessing its own unique characteristics and a large number of artists.

Today, Kazakhstani art historians are paying particular attention to issues of self-identification and national identity in art. An imbalance persists between theory and practice in the country's visual arts. We are witnessing a generational shift among artists and art historians, leading to a transitional and rather unstable period in national fine arts. The Soviet period, as well as the Soviet culture, remain poorly understood by young Kazakhstani art historians and are often viewed through a negative lens as an era of repression and suppressed creative freedom. Simultaneously, the „unlimited“ freedom of contemporary art clashes with the rigid laws of the art market, which significantly constrains this freedom by subjecting it to the requirements of the law of supply and demand. Consequently, in my opinion, the task of constructing a history of fine art today faces numerous challenges and difficulties.

The primary objective now is to establish a modern methodological framework for studying individual artifacts, artists' works, styles and movements, and

¹ *Gupta A.* Art history, as a discipline.

national schools. A second critical task involves the systematic archiving of artifacts and information concerning artists, exhibitions, events, and so on. These archives require proper systematization and should be made accessible to all researchers. Simultaneously, the entire scholarly legacy of the past in the fields of art history and art criticism must be carefully preserved, and proven methods of interpretation must be applied in contemporary scholarship. Furthermore, art history departments at universities should develop new educational programs aimed at addressing current, relevant, and fundamental issues in the discipline.

Students should be focused on identifying the fundamental humanistic foundations of art, its importance in shaping a civilizational model of society, and the intrinsic value of creative endeavor. Education across various fields of knowledge, openness to innovation, a commitment to self-realization, the overcoming of dogmatism, and an understanding of art as a timeless process of creating a universal spirit should become fundamental points in the education of a new generation of art historians.

Unfortunately, for a long period, the history and cultures of Central Asia remained largely unknown to European people and scholars. Following the Socialist Revolution of 1917, a special government program was developed to study traditional culture of Central Asian socialist republics and to stimulate the creation of a new proletarian culture within them. In 1940, the first comprehensive study exploring the art history of the Central Asian republics was published in the USSR, compiled by the leading Soviet scholar Boris Veimarn (1909–1990). In the introduction to this book, the author emphasized that „each of the nations that populated in the past and now the region of the Central Asia has, of course, their own self-sufficing history, their national traditions¹. Among the early publications was also the 1941 book by A. Romm (1886–1952), *The Essays of the History of the Visual Arts of the Kirgiz SSR*. In this work, Romm states that „the artist in the aul (Kazakh village) assumes a special significance as a symbol of the new life style“².

Formally, in Kazakhstan the official establishment of art history as a scholarly discipline dates back to 1953, when the Department (Sector) of Art History was opened at the Academy of Sciences of the Kazakh SSR under the leadership of Dr. B. Erzakovich. The first generation of art historians included scholars such as E. Vandrovskaya, E. Mikulskaya, M. Gabitova, G. Sarykulova. The department's first publication was E. Mikulskaya's 1956 monograph on Abilkhan Kasteyev, the first Kazakh People's Artist. In 1963, the first scholarly overview of national art history was published in Kazakhstan. Starting from the 1970s, the Art History Sector initiated the publication of collected articles titled *The Masters of Kazakh Fine Arts* (published in 1972, 1984). In the introduction of the 1973 edition it was

¹ Веймарн Б. В. Искусство Средней Азии. М.; Л.: Искусство, 1940. С. 5.

² Ромм А. Очерк истории изобразительного искусства Киргизской ССР. М.: Искусство, 1941. С. 43.

stated that „in the best artworks of Kazakh artists were personified such basic features of the Soviet art as an optimistic perception of the reality, the aspiration to penetrate into the inner world of the Soviet man and to express through him the pathos of our days“¹. Among notable publications from the independence period are Dilyara Sharipova's *The Essays of the Kazakh Fine Arts* (2008) and B. Barmankulova's *The History of Kazakh Art* (2011). A significant contribution to the field was *The History of Kazakh Art* published in 2013 by the Institute of Literature and Art named after M. Auezov.

Analyzing the problems of the evolution of Kazakh art in the 20th century, prominent Kazakh art historian R. Ergalieva claims that „the excessive external extrusion of the national culture instead of the gradual enrichment of the indigenous tradition by external non-national spiritual experience had aggravated the acuteness and dramatic consequences of the going processes“². The scholar emphasizes the characteristic features of Kazakh artists as „the openness, susceptibility for interaction with the outer cultural phenomena“³.

In 2000, art history faculties were established at the National Academy of Arts named after T. Zhurgenov in Almaty and in the Shabit University in the new capital of Kazakhstan, Astana. A number of graduates have since earned PhD degrees in art history, while many Kazakhstani art scholars are graduates of Moscow and Sankt Petersburg universities. Eighteen Kazakh critics hold membership in AICA (International Association of Art Critics, founded in 1950 to develop international cooperation in the fields of artistic creation, dissemination and cultural development). Kazakhstan annually hosts several international and republican conferences on art history and criticism.

In my opinion, three principal trends currently dominate art theory in Kazakhstan: 1. classical traditionalism, represented by scholars employing established art historical approaches; 2. an innovative trend, represented by researchers who propose new perspectives on art and its mission today, typically associated with what is termed „contemporary art“ in Kazakhstan; 3. the studies grounded in the concept of national cultural revival, where scholars focus on the study of the national art as means of rebirth of the Kazakh cultural identity.

American scholar Boris Grois argues that „the art history has vanished“ due to degradation of the classical canons in the art theory and the art itself⁴. I believe that the key challenges in the field of art history must be addressed as follows: 1. many art history scholars fail to adequately engage with the global

¹ Мастера изобразительного искусства Казахстана: Сборник очерков / АН КазССР. Ин-т литературы и искусства им. М. Ауэзова. Алма-Ата: Наука, 1972.

² Там же. С. 26.

³ Там же. С. 19.

⁴ *Гройс Б.* Об истории искусств, социальной природе коронавируса и своей книге «Частные случаи». URL: https://art.sredaobuchenia.ru/grois_about (access date: 18.09.2025).

changes confronting people on the current historical stage; 2. international contacts (in Kazakhstan) with art historians in other countries are limited; 3. art historical discourse continues to be dominated by Eurocentric traditions and concepts in art history; 4. the increasingly pervasive commercialization of art; 5. there is a need to develop a new system of art assessment and methodology of research; 6. there is a need to transform the system of preparing new scholars, considering the range of the specialty that must include such qualifications as a critic, an expert, a curator, art gallery manager, etc.; 7. the positive legacy of Soviet art history should be used and utilized.

In my opinion, the further successive evolution of art history as a scholarly discipline to a great extent depends on the synchronization of diverse national and cosmopolitan concepts of culture. It may seem unusual, but today we need to shift the treatment of the universal art history as a linear process to a new idealistic approach, which sees art as an eternal act of personification of the Heavenly Spirit. Thus, an art historian today should keep the balance between rational and irrational interpretations of artifacts, while revealing art as a vital and living dimension of human existence.

REFERENCES

1. *Веймарн Б. В.* Искусство Средней Азии. М.; Л.: Искусство, 1940. 192 с.
2. *Гройс Б.* Об истории искусств, социальной природе коронавируса и своей книге «Частные случаи». URL: https://art.sredaobuchenia.ru/grois_about (access date: 18.09.2025).
3. Мастера изобразительного искусства Казахстана: Сборник очерков / АН КазССР. Ин-т литературы и искусства им. М. Ауэзова. Алма-Ата: Наука, 1972. 143 с.
4. *Ромм А.* Очерк истории изобразительного искусства Киргизской ССР. М.: Искусство, 1941. 95 с.
5. *Barringer T.* Art history is a global discipline. URL: <https://www.theartnewspaper.com/2020/02/06/art-history-is-a-global-discipline> (access date: 09.20.2025).
6. *Elkins J.* Art History as a Global Discipline. New York: Routledge, 2007. 22 p.
7. *Gupta A.* Art history, as a discipline. URL: <https://artshumanities.berkeley.edu/news/atreyee-gupta-art-history-discipline-has-constantly-exploded-and-expanded-what-art-what-it-can> (access date: 10.20.2025).
8. *Wilber R.* The Origins of Art History as a Discipline. URL: <https://www.hasta-standrews.com/features/2015/12/3/the-origins-of-art-history-as-a-discipline> (access date: 09.17.2025).
9. *Wood C.* A History of Art History. Princeton: Princeton University Press, 2019. 472 p.

Образовательные стратегии московских вузов в сфере искусствоведческого образования

ВОРОБЬЕВА ДАРЬЯ НИКОЛАЕВНА

Кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора искусства стран Азии и Африки, Государственный институт искусствознания; доцент, Российский государственный художественно-промышленный университет имени С. Г. Строганова (Москва, Россия)

E-mail: darya_vorobyeva@mail.ru

Аннотация

В статье рассматривается современное состояние искусствоведческого образования в Москве, анализируются различные подходы ведущих университетов, таких как Московский государственный университет (МГУ), Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Высшая школа экономики (НИУ ВШЭ), и специализированных художественных учреждений, таких как МГХПА имени С. Г. Строганова. Автор освещает исторические основы искусствоведческого образования в России, прослеживая его развитие от классических академических традиций до современных междисциплинарных программ. Особое внимание уделяется методологическому вкладу ключевых фигур (В. Н. Лазарева, В. Н. Гращенкова и В. П. Головина), сформировавших школу искусствознания МГУ. В статье также исследуется, как различные типы учебных заведений (классические, художественные, коммерческие) адаптируют свои учебные программы к современным требованиям, включая изучение глобального искусства, цифровые гуманитарные науки и практическую подготовку для работы на арт-рынке.

Ключевые слова

искусствоведческое образование, московские университеты, российское искусствознание, современное художественное образование, московская школа искусствознания.

Для цитирования

Vorobyeva D. Educational Strategies of Moscow Universities in the Field of Art History Education // Временник Зубовского института. 2026. Вып. 1 (52). С. 170–179.

Educational Strategies of Moscow Universities in the Field of Art History Education

VOROBYEVA DARYA N.

PhD (Art History), Senior Researcher, State Institute for Art Studies; Associate Professor, Russian State University of Design and Applied Arts (Stroganov University) (Moscow, Russia)

E-mail: darya_vorobyeva@mail.ru

Abstract

The article discusses the current state of art history education in Moscow, analyzing the diverse approaches of leading universities such as Moscow State University (MSU), the Russian State University for the Humanities (RSUH), the Higher School of Economics (HSE), and specialized art institutions like the Stroganov Academy. The author highlights the historical foundations of art history education in Russia, tracing its development from classical academic traditions to modern interdisciplinary programs. Special attention is paid to the methodological contributions of key figures (V. Lazarev, V. Grashchenkov, and V. Golovin), who shaped the Moscow State University school of art history. The article also explores how different types of institutions (classical, artistic, commercial) adapt their curricula to contemporary demands, including global art studies, digital humanities, and practical training in the art market.

Keywords

art history education, Moscow universities, Russian art studies, contemporary art education, Moscow art history school.

This article is devoted to the educational strategies of the leading institutions in Moscow, where one can get a specialization in *Art History* (meaning Visual Arts and Architecture). Nowadays, Art History has grown remarkably in popularity in Russia, leading to a significant increase in the number of universities offering related programs. When I decided to become an art historian in 2000, there were only five universities offering such a specialization (Lomonosov Moscow State University, Surikov Academy of Arts, Russian State University for the Humanities¹, Russian State University of Design and Applied Arts (Stroganov University)² and the Ilya Glazunov Russian Academy of Painting, Sculpture and Architecture). Now there are about twenty of them, with over thirty distinct educational programs available. They are all different from each other, and the set of disciplines is diverse. There are both state universities, which have free budget places, with scholarships and dormitories for students from other cities and regions of the country, and commercial ones. Moreover, the tuition fees for approximately the same number of hours can vary significantly. The increase in the number of universities where art history is taught occurred in the wake of growing interest in contemporary art, and an increase in the number of museums and galleries of various types. Currently there are about 440 exhibition venues in Moscow.

There are state universities, which offer state-funded places, and private ones. Generally, state universities provide a more academically focused education, while private universities' curricula evolve more dynamically, following the latest cultural and social trends.

¹ Российский государственный гуманитарный университет. Кафедра теории и истории искусства. URL: <https://rsuh.ru/education/fii/structure/department-of-theory-and-history-of-art/index.php> (дата обращения: 01.10.2025).

² РГХПУ им. Строганова. Программы обучения. URL: <https://академия-строганова.рф/262/> (дата обращения: 01.10.2025).

So, all institutions can be divided into several groups:

1. *Classic universities with academic education*: Lomonosov Moscow State University, Russian State University for the Humanities, Higher School of Economics;
2. *Artistic universities*, where art historians study side by side with artists: Russian State University of Design and Applied Arts (Stroganov University), Surikov Academy of Arts, the Ilya Glazunov Russian Academy of Painting, Sculpture and Architecture);
3. *Commercial universities*: Institute of Contemporary Arts¹, Moscow International University, Synergy, etc. Separately, it is necessary to mention the State Institute for Art Studies at the Academy of Sciences, where only postgraduate education is available.

The transition to a two-tier system of higher education in art history was not a simple or immediate process. Different universities adopted this system in different ways, and the process was longer in creative arts universities. It began in the 2010s and was fully implemented to the 2015. This forced a significant overhaul of the educational system, as the set of disciplines required to train a professional in art history, which previously took five years, now had to be accommodated in a four-year bachelor's degree.

First of all, it would be fitting to begin with the *Department of Art History at Moscow State University*², which became a prototype for all other universities that teach art history. Teaching the history and theory of art as an independent academic discipline within the walls of Moscow University dates back more than one hundred and fifty years. It originated in the Faculty of Philology and is now established within the Faculty of History. The department is divided into two: the Department of Russian Art History and the Department of the General History of Art. This remains the most prestigious and classical path, and an art history degree from MSU's History Faculty is widely considered the gold standard.

The university's school of art history is the most fundamental. Its core principles are systematicity, breadth, and subject specificity in the studying and teaching of the general history of art in all its geographical and chronological diversity, as well as the history of Russian art from antiquity to current manifestations of contemporary artistic life. The programs of other universities are built on this basis, however, it should be noted that disciplines that provide fundamentality and

¹ Институт современного искусства. 5.10.1. Образовательная программа Аспирантуры. Теория и история культуры, искусства. URL: <https://isi-vuz.ru/aspirantura/teoria-i-istoria-kulturny-iskusstva> (дата обращения: 01.10.2025).

² Исторический факультет МГУ. Образовательная программа бакалавриата История искусств. URL: https://www.hist.msu.ru/study/programs/bac/500303/program.php?ELEMENT_ID=59180 (дата обращения: 01.10.2025).

academic character are often removed from them. Since the art history program is located within the Faculty of History, world and Russian history is taught here in full. Economics, philosophy, aesthetics, and Latin are also part of the curriculum. As for artistic techniques and technologies, this is practically limited to a nominal introductory course here¹.

The founders of the School of Art History at Lomonosov Moscow State University were leading art historians Viktor Nikitich Lazarev, Viktor Nikolaevich Grashchenkov, and Viktor Petrovich Golovin. While each represented a different generation of the school, they were united by a profound devotion to art, encyclopedic erudition, and an innovative approach to research.

V. N. Lazarev (1897–1976) was a unique scholar, who worked with equal success in three broad fields: Byzantine, Old Russian, and Western European (primarily Italian) art. This breadth of scholarly interests allowed him to create fundamental works that synthesized knowledge from diverse cultural areas. Lazarev's key methodological achievement was the synthesis of the best accomplishments of previous scholarship with new approaches. He critically developed the methods of the old iconographic school (N. P. Kondakov), recognizing its disciplining role while opposing the separation of content from form and the neglect of artistic specificity. His method can be characterized as synthetic; it organically combined: formal-stylistic analysis, which viewed the work primarily as an artistic phenomenon, iconographic analysis, which he understood not as an end in itself, but as a path to revealing the ideological content associated with the social life of the era, and historical and cultural context, which included an analysis of the social foundations of art, aesthetics, technique, and the organization of artistic labor.

V. N. Grashchenkov (1925–2005) belonged to the next generation of Russian art historians. He was a student and worthy successor of V. N. Lazarev. His development as a scholar coincided with the preservation of the traditions of scientific universalism in the humanities. His scholarly interests were focused primarily on the art of the Italian Renaissance, but also demonstrated considerable breadth².

Key areas of Grashchenkov's research: 1. *Italian Renaissance portraiture*: this topic was the subject of his doctoral dissertation and a fundamental two-volume work; 2. *The art of drawing*: Grashchenkov studied drawing as the key to understanding the creative method of Renaissance masters. This topic is the subject of his monograph and numerous articles; 3. *Theory and methodology of art*: Grashchenkov was deeply interested in the historiography and methodology of art history, and the work of scholars such as G. Wölfflin, E. Panofsky, and E. Gombrich.

¹ История искусства в Московском университете: 1857–2007 / Отв. ред. В. С. Турчин, И. И. Тучков. М.: МГУ, 2009. С. 267–328.

² Там же. С. 329–356.

4. *Renaissance and Baroque architecture*: Grashchenkov was drawn to the work of Alberti, Bramante, Palladio, and Gianlorenzo Bernini.

Grashchenkov's methodological concept was one of the most developed in Russian art criticism. It can be characterized by the following propositions: *art history as a universal continuum*, because he viewed art history as a complex, multidimensional process, an integral part of the overall cultural existence of man. A „paradigm“ *approach to the history of science*: Grashchenkov believed that various methods and theoretical paradigms in art criticism do not displace one another, but rather overlap, forming a complex „palimpsest“. Therefore, a modern researcher must master a full arsenal of methods. *Combination of analysis and synthesis*: Grashchenkov combined meticulous formal-stylistic and iconological analysis with broad historical and cultural generalizations. While understanding the need for systematization, Grashchenkov always opposed simplified schemas, defending the importance of attention to the individual and unique in a work of art. V. N. Grashchenkov trained over 100 graduate and postgraduate students, many of whom became leading specialists in their fields.

V. P. Golovin (1954–2003) represented the third generation of scholars at Moscow State University. He was most influenced by the lectures of V. N. Lazarev and V. N. Grashchenkov; Golovin wrote his thesis under the latter's supervision. After graduating from university in 1976 and serving in the army, he entered graduate school, graduating in 1981 with a PhD thesis on *The Relationship between Sculpture and Painting in the Early Renaissance in Italy*. From 1981 until the end of his life, his career was associated with the Department of the General History of Art at Moscow State University, where he rose from assistant to professor and head of the department (2003)¹.

V. P. Golovin's scholarly interests developed in line with the traditions of his teachers but acquired distinct characteristics. 1. *Italian Renaissance sculpture*: study of the works of Donatello, Verrocchio, and Michelangelo, as well as general issues in the development of Quattrocento sculpture. 2. *The social history of art*: this became Golovin's main innovative contribution. Golovin studied the world of the artist's studio (*botteghe*), economic relations (contracts, art prices), the social status and self-awareness of the artist. 3. *Russian-Italian cultural ties*: Golovin investigated the perception of Italy by Russian travelers from the 17th to the early 20th centuries. 4. *Art history methodology*: he was drawn to the methods of I. Taine and W. Pater, and to the problems of the social history of art.

V. P. Golovin's approach was characterized by attention to the specific historical context and documentary evidence. In his research on the social history of art, he relied on archival sources: contracts for the creation of works, tax returns (*catasto*), artists' personal notes, and notarial deeds. Golovin analyzed economic aspects: the prices of materials and works, the well-being of artists, and financial

¹ История искусства в Московском университете. С. 357–374.

relationships with clients. He reconstructed the artists' self-awareness: how they perceived their place in society, how they valued their work, and how they were perceived by their contemporaries. He studied the organization of labor: collaboration in workshops, the use of assistants, medieval guild traditions, and Renaissance innovations. This approach allowed Golovin to move away from abstract sociological frameworks and reveal the real Renaissance artist within a complex web of social, economic, and cultural relations.

V. P. Golovin was a brilliant lecturer and teacher. His courses *Renaissance Art* and *Introduction to Art History* were distinguished by their well-thought-out structure, clarity, and depth. He led seminars, including the challenging *Description and Analysis of Monuments*, and conducted summer student internships. His organizational skills and integrity led to his promotion to deputy head of the department in 1989, and in 2003, he became its head. He also served as academic secretary of the dissertation council, a member of the editorial board of the *Italian Collection*, and a board member of the Interregional Society for the History of Art. Golovin lectured at universities in Havana, Rome, Minsk, and Sevastopol, contributing to the expansion of academic and cultural ties.

The Bachelor's program in MSU provides a solid foundation. The curriculum is divided into a series of lecture courses and mandatory seminars:

1. *Core Chronological Courses* (The Main Spine of the Program): Art of the Ancient World, which covers the art of Mesopotamia, Egypt, Greece, and Rome. History of Medieval Art is divided into: Early Christian and Byzantine Art, Western European Romanesque and Gothic Art, Old Russian Art (covering Kiev, Novgorod, Vladimir, and Moscow up to the 17th century). Art of the Renaissance: there is an in-depth study of Italian Renaissance (Proto-Renaissance, Early, High, Late) and the Northern Renaissance. Art of the 17th–18th Centuries: Baroque and Rococo in Italy, Spain, Flanders, and France, Classicism and the Age of Enlightenment. Art of the 19th Century: Neoclassicism, Romanticism, Realism, and Impressionism. A significant focus is on Russian art of the 19th century: Romanticism, the Peredvizhniki (The Wanderers), and Academic art. Art of the 20th – early 21st Centuries (Modern and Contemporary): modernist movements: Fauvism, Expressionism, Cubism, Futurism, etc. Russian Avant-Garde (a world-renowned specialty of Russian art history). Socialist Realism, post-war art: Abstract Expressionism, Pop Art, Conceptualism, etc. Contemporary artistic practices.
2. *Methodological Courses*: Introduction to Art History: basic terminology, methodology, and the history of the discipline itself. Theory of Art: philosophical and theoretical approaches to art, from classical treatises to modern critical theory. Museum Studies and the History of Collecting: focuses on the development of museums, curation, and attribution. History of Architecture: a separate but parallel track that runs through all periods,

from ancient temples to modern skyscrapers. History of Decorative and Applied Arts: Covers furniture, ceramics, textiles, metalwork, etc. Iconography and the Analysis of Subject Matter: Teaches how to identify and interpret themes and narratives in art.

3. *Regional and Specialized Courses*: given MSU's location, there is an exceptionally strong emphasis on the history of Russian art, taught as a continuous, in-depth sequence from Kievan Rus' to the present day. There are also courses on the art of specific countries or regions, such as Byzantine Art, Italian Art, French Art, or German Art and Art of East. Archaeology is often a component, especially for ancient and medieval art.
4. *Practical Components and Seminars*: each lecture course is accompanied by a seminar where students present reports, analyze specific artworks in detail, and develop their research and critical skills. Foreign Language: Proficiency in at least one foreign language (most commonly English, French, German, or Italian) is mandatory for reading scholarly literature. Research Projects and Term Papers: students write a course paper each year, culminating in a final Bachelor's thesis. Museum Practicum: Students undergo practical training in Moscow's museums, primarily the Pushkin State Museum of Fine Arts and the State Tretyakov Gallery, where they learn about conservation, exhibition design, and cataloging. There are compulsory training practices during which students work in museums in Moscow, as well as familiarize themselves with architectural monuments of other Russian cities, usually Velikiy Novgorod, St. Petersburg.

Education at the *Russian State University of Humanities*¹ was structured according to a similar scheme as in Moscow State University and employed a comparable methodology. The Faculty of Art History was established on December 14, 1999. From the very beginning, the Faculty played a key role in the development of the university. To support the Faculty's growth, new departmental structures were established, including the Educational and Scientific Center for the Restoration and Examination of Museum Valuables, the Higher School of Restoration, the V. S. Golenishchev International Educational and Scientific Center for Egyptology, the Art Design Educational Center, the Department of Creativity, and the Educational and Scientific Center for History and Screen Culture, along with the School of Contemporary Art.

Significant attention is paid to photography education. The Art Design Training Center and the Institute for Advanced Studies have jointly developed a program for studying contemporary photography and photo design. A creative photography studio provides practical opportunities to master the intricacies of various types and genres of photography.

¹ Russian State University of Humanities. URL: <https://www.rsuh.ru/en/> (access date: 01.10.2025).

In recent years, new directions have emerged at the Russian State University of Humanities, primarily related to contemporary art. These include curating practices, gallery business and collecting. In 2010, the Faculty of Art History licensed and launched the master's programs *Visual Media Arts* and *Film Art*. Currently, there are six master's programs within the *History of Art* program. In 2013, the Department of Cinema and Contemporary Art was established, which offers four master's programs and one bachelor's program in *Theory and Practice of Contemporary Art*.

The art history program at the *Higher School of Economics*¹ was created by young enthusiasts. The team was energetic, and all its members were graduates of the Art History department at Moscow State University. Accordingly, they sought to adapt the curriculum to modern trends in global scholarship, expanding the study of art to a global scale. As stated in the program description, „the history of art is becoming truly universal. It pays close attention to non-European art — Islamic, Buddhist, Latin American. Russian art is studied without separation from the world context, which allows for a better understanding of it”².

However, it should be noted that these three leading universities still have common ground. Their curricula include extensive courses on the history of domestic and foreign art, as well as art theory and criticism. Great importance is attached to such disciplines as *Introduction to the Study of Fine Arts*, *Description and Analysis of Monuments of Fine Art*, *Attribution and Examination of Works of Art*, *Technique and Technology of Works of Art*. The programs also feature courses on the art of the Ancient World, Byzantium, the European Middle Ages, and the Modern and Contemporary periods. At the same time, Western and Russian art are studied separately, with Russian traditionally receiving an in-depth examination.

The *Art of the East* is a separate module, typically taught in the second year. However, a recent trend has been the gradual expansion of this course, an initiative pioneered by the Higher School of Economics. Other universities are now gradually following this example.

The first year of the bachelor's program is dedicated to disciplines designed to introduce students to the arts within a broad cultural context and to teach the basics of the professional method. *Introduction to the History of Art* is offered at all institutions, it covers research methods while developing skills in analyzing, interpreting, and describing works of art. In the third and fourth years, the curriculum expands to include art theory and specialized forms such as decorative and applied arts, cinema, photography, among others.

¹ Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики». Бакалаврская программа «История искусств». URL: <https://www.hse.ru/ba/histart/> (дата обращения: 01.10.2025).

² Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики». Бакалаврская программа «История искусств». О программе. URL: <https://www.hse.ru/ba/histart/about> (дата обращения: 01.10.2025).

What distinguishes creative universities that also offer the art history profession is their unique educational focus. The specificity of art history education in these institutions lies in providing students with the opportunity not only to comprehensively study fine arts and architecture but also to undertake in-depth study of the history and theory of various forms of decorative art and design. This includes such areas as industrial design, graphic design, interior design, furniture design, and textile design.

The main priority of the educational activities of the *Department of Theory and History of Art of Stroganov University*, where I work, is maintaining a close connection between theory and practice in decorative art and design. To gain a clear understanding of the characteristics of different materials, students of the department attend university workshops of ceramics, glass, metal, restoration, monumental and decorative painting from the first year. During the initial year of study, they learn the fundamentals of drawing and painting from leading teachers at Stroganov Academy. Thus, future art historians acquire all the necessary knowledge and skills to comprehend the principles of art „from within“ the profession, enabling them to view art objects through the eyes of artists and designers. A special focus is placed on the history of interior design, as Stroganov Academy is primarily a design university, reflected in the program *Theory and History of Fine Arts and Object-Spatial Environment*. The Department of History and Theory of Decorative Arts and Design was established in 1994. It was founded and headed until 2021 by Nikolai Kirillovich Solovyov (1945–2022). The department is staffed by specialists in architecture, fine and decorative arts, design, and museum and exhibition activities¹.

Art universities that train art historians also include Surikov Academy of Arts², and Glazunov Academy³, where the education focuses on preparing art historians specializing primarily in pictorial cultural heritage. The Kosygin State University of Russia centers its program on industrial design. Additionally, music, theater, and film universities employ specialized art historians who study these respective fields.

The popularity of art history education has grown in recent years, driven by the expansion of the art market and the development of the museum sector. While this growth has recently slowed somewhat, we continue to monitor these trends closely.

All universities offer *postgraduate programs* where students can write dissertations on various fields of art history under the guidance of experienced

¹ Путь к искусству: воспоминания, размышления, опыт. Коллективная монография. М.: РГХПУ, 2025.

² Московский государственный академический художественный институт имени В. И. Сурикова при Российской академии художеств. URL: <https://surikov-vuz.com/index/faculties/tii/> (дата обращения: 01.10.2025).

³ Российская академия живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова. URL: <https://www.glazunov-academy.ru/> (дата обращения: 01.10.2025).

professors. However, I will focus here on the *State Institute for Art Studies*, which not only offers a graduate program but also has a reputable dissertation council. Postgraduate studies at the Institute have existed since 1945. Since postgraduate studies have become an important stage of higher education, it is necessary to pay attention to the institution that performs both scientific and educational functions, where many teachers of the higher education school of art history defended their PhD theses.

Available fields of study include: *Art History and Cultural Studies, Theory and History of Culture and Art, Art Forms* (Theatre Arts, Musical Arts, Fine and Decorative Arts, and Architecture). Leading Moscow researchers in the field of art history work at the State Institute of Art History, providing graduate students with a unique opportunity to receive fundamental research guidance from world-renowned scholars. Postgraduate students work alongside researchers during departmental meetings dedicated to specific areas of art history. These are often interdisciplinary seminars that bring together art historians from various fields, not only visual arts and architecture specialists, but also musicologists, theater scholars, and film scholars. This interdisciplinary dialogue enables deeper and more comprehensive research exploration¹.

Regarding *commercial universities*, I can only offer a superficial perspective, as I have never been directly involved with them. However, these institutions are notably responsive to labor market demands, training art professionals for immediate industry needs. Their programs focus on areas such as the art market, marketing, art business, management strategies, running a gallery business, organization of art exhibitions and various cultural events, creative industries, as well as Internet-based professions such as art blogging.

Art history education in Moscow is multifaceted, with numerous universities offering specialized programs for art history training, as the demand for art history professionals continues to grow steadily.

REFERENCES

1. Баканова И. В. Образование средствами искусства // Элитное образование. 2003. № 3 (44). С. 34–36.
2. История искусства в Московском университете: 1857–2007 / Отв. ред. В. С. Турчин, И. И. Тучков. М.: МГУ, 2009. 520 с.
3. Путь к искусству: воспоминания, размышления, опыт. Коллективная монография. М.: РГХПУ, 2025. 200 с.
4. Скоробогачева Е. А. Приоритеты научной деятельности и их значение в инновационном развитии научно-образовательной сферы Академии Ильи Глазунова // Духовные смыслы национальной культуры России: ретроспекция. М.: Институт Наследия, 2020. С. 787–791.

¹ Государственный институт искусствознания. Аспирантура. URL: <https://sias.ru/aspirant/> (дата обращения: 01.10.2025).

Локальные традиции в глобальном контексте: исследования Уральской школы искусствоведения

ДЕМЕНОВА ВИКТОРИЯ ВЛАДИМИРОВНА

Кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории искусств и музееведения, Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б. Н. Ельцина (Екатеринбург, Россия)

E-mail: vikina@mail.ru

Аннотация

Статья посвящена становлению и развитию Уральской школы искусствоведения в Екатеринбурге. Город, расположенный в Уральских горах — естественной границе между Европой и Азией, проделал путь от столицы российской металлургии XIX века до современного пост-индустриального и образовательного центра. Именно здесь базируется Уральский федеральный университет, недавно отметивший свой столетний юбилей. Исследование раскрывает, как кафедра истории искусств, основанная в 1961 году, синтезировала академические традиции обеих российских столиц, используя свою относительную изоляцию в советский период для разработки исследований маргинализированных (не являющихся мейнстримными) направлений и форм искусства. Работа ставит своей целью выявить и описать уникальный методологический подход школы к анализу локальных явлений в искусстве сквозь призму мировых тенденций, прослеживает ее значительный вклад в изучение русского авангарда и художественной диаспоры России в периоды эмиграции, а также искусства Урала как межкультурного феномена.

Ключевые слова

уральская школа искусствоведения, российское искусствоведение, мультикультурное искусство, Уральский федеральный университет, региональная история искусства, искусство и география, методология искусствознания.

Для цитирования

Demenova V. Local Traditions in the Global Context: The Ural Art History School and Its Research // Временник Зубовского института. 2026. Вып. 1 (52). С. 180—190.

Local Traditions in the Global Context: The Ural Art History School and Its Research

DEMEANOVA VICTORIA V.

PhD (Art History), Associate Professor, Ural Federal University Named After the First President of Russia B. N. Yeltsin (Ekaterinburg, Russia)

E-mail: vikina@mail.ru

Abstract

This article is devoted to the formation and development of the Ural art history school in Yekaterinburg, a city situated in the Ural Mountains that geographically divides Russia between Europe and Asia. Transforming from the 19th-century capital of Russia's metallurgical industry into a modern post-industrial and educational hub, the city hosts Ural Federal University which recently celebrated its centenary. The study explores how the Department of Art History, founded in 1961, synthesized academic traditions from both Russian capitals while leveraging its relative isolation during the Soviet period to pioneer research into marginalized (non-mainstream) art movements and forms. The work aims to identify and describe the school's unique methodological approach to analyzing local artistic phenomena through the lens of global trends, tracing its significant contributions to the study of the Russian avant-garde, Russia's artistic diaspora during periods of emigration, and Ural art as an intercultural phenomenon.

Keywords

Ural art history school, Russian art studies, multicultural art, Ural Federal University, regional art history, art and geography, Art history methodologies.

The city of Yekaterinburg is located on the Ural Mountains, which form the natural border between the European and Asian parts of Russia. This strategic position was crucial in the 19th century when the Urals region, with Yekaterinburg at its heart, became the center of the Russian Empire's metallurgical and mining industries. Today, Yekaterinburg has transformed into a major post-industrial hub. Its identity is now largely shaped by a strong focus on culture and education. The city is home to a number of prestigious specialized universities, such as an Architectural University (Russian: *Уральский государственный архитектурно-художественный университет*), a Theatre Institute (Russian: *Екатеринбургский государственный театральный институт*), and an Academy of Contemporary Art (Russian: *Екатеринбургская академия современного искусства*), which cultivate the country's next generation of artists and designers. This educational landscape is further reinforced by the Ural Federal University (Russian: *Уральский федеральный университет имени первого президента России Б. Н. Ельцина*), a leading institution that celebrated its 100th anniversary several years ago, underscoring the city's long-standing academic tradition.

The founding of an Art History Department in Yekaterinburg in 1961 was a significant event for the Urals region. For a major industrial city geographically distant from the traditional cultural centers of Moscow and St. Petersburg, establishing such a program was remarkable. The origins of this initiative can be traced back to the Second World War. From 1941 to 1945, Sverdlovsk (as Yekaterinburg was then known) hosted several distinguished art history professors who had been evacuated from the capital cities. Their stay had a profound impact on the local intellectual environment. It was their lectures and scholarly presence that inspired Boris Vasilyevich Pavlovsky (Russian: *Борис Васильевич Павловский*, 1922–1989), who would later become the founder of the Department, providing both the inspiration and a foundational academic model for its creation.

The Ural school of art history was shaped by a unique confluence of geographical and intellectual influences. Professor B. V. Pavlovsky was a student of the distinguished Russian art historian A. A. Fedorov-Davydov (Russian: *Алексей Александрович Федоров Давыдов*, 1900–1969) and developed the academic traditions of Moscow State University (Russian: *Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова*)¹. While Pavlovsky's younger colleagues were inclined towards the methodological principles of Leningrad (now Saint Petersburg) academic institutions, such as, for instance, the Saint Petersburg Repin Academy of Arts (Russian: *Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина*). Thus, the art historical schools of both Russian capitals, Moscow and St. Petersburg, contributed to the formation of the Ural art history school.

The conceptualization of the Ural school as a distinct phenomenon, one that absorbed the specific methodological approaches to art history from both capital cities, was first undertaken by the department's second chair, Sergei Vasilyevich Golynts (Russian: *Сергей Васильевич Гольнец*, 1939–2018), who led the Department of Art History at Ural State University for twenty-eight years. He mentions this in the introductory article to the department's chronicle, which includes an extensive list of thesis titles². Articles by V. V. Avdeeva and V. A. Cherepov are dedicated to the department's founder, B. V. Pavlovsky, and to identifying successive generations of researchers. These materials were of a historical-chronological nature, recording the key names of researchers and the thematic scope of their scholarly inquiries. The present article attempts a conceptual synthesis of the distinctive features of the Ural art history school and to identify its methodological specificities based on a geo-cultural approach. This approach presupposes the interconnection and influence of the region's geographical characteristics on its culture and historical rhythms.

This unique intellectual environment was further defined by the city's specific status during the Soviet era. Then known as Sverdlovsk, it was a closed city, prohibited to foreign visitors. Paradoxically, this isolation, combined with its significant distance from the political centers of Moscow and Leningrad, afforded its scholars a certain intellectual autonomy. Shielded from the direct oversight of the central ideological authorities, young researchers in Sverdlovsk found the freedom to explore complex and officially suppressed artistic phenomena. They began pioneering the study of topics that were otherwise marginalized, such as the Russian avant-garde, the art of the emigration wave following the 1917 Revolution, and the various strands of Soviet nonconformist and underground

¹ Ковалев А. А. Федоров-Давыдов и советское искусствознание 1920-х гг. // Искусство. 1988. № 3. С. 40–44.

² Уральская школа искусствоведения: Кафедра истории искусств факультета искусствоведения и культурологии Уральского университета / Науч. ред., автор вступ. статьи и летописи кафедры С. В. Гольнец. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2002.

art. Thus, the Ural school established itself not only through its hybrid academic lineage but also as a vital center for the preservation and critical examination of overlooked chapters in Russian art history.

The foundation for this bold research, interestingly, was rooted in the Department's own core mission: studying the Ural region's art and culture from the 17th to the 20th century. Located between Europe and Asia, the Urals have always been a cultural melting pot. The local culture absorbed diverse artistic forms from the many national and religious groups that have lived in the region for centuries. As early as the 1960s, art historians in the department noticed a key feature of Ural art: for generations, it showed a clear tendency to mix elements from both Western European and Eastern traditions. This was a creative blend, influenced by the various diasporas, for instance, German, Czech, and Jewish communities that had settled in the area. Yekaterinburg's location on the Europe-Asia border was crucial here. The Ural Mountains have historically acted not just as a dividing line, but also as a meeting point, symbolically and physically connecting different parts of Russia. Moreover, the Urals have consistently produced unique artistic movements that differed from the mainstream trends in Saint Petersburg and Moscow. The region's distance from the center allowed for a distinct creative identity to flourish. Significant local traditions emerged, such as the 18th–19th century *Nevyansk icon* and the *Perm wooden sculpture*. The 19th century also saw the rise of the world-famous *Kasli iron casting*, a unique Ural tradition that elevated industrial cast iron into a fine art. By focusing on these local phenomena, the Department's scholars naturally developed expertise in analyzing cultural mixing and artistic independence, which directly supported their later groundbreaking studies on nationally suppressed art forms.

In summary, the Department's significant achievement has been its systematic methodology of investigating both the unique local specificities of the Ural region's culture and the reflection of broader global trends within it. This dual approach has allowed scholars to collectively present Ural art not as a remote curiosity, but as a significant intercultural phenomenon. The art of the Urals is now understood as a unique synthesis, having absorbed and creatively processed ancient indigenous traditions alongside influences from Russia, various Eastern cultures, and Western Europe. This comprehensive and nuanced approach has been consistently applied and refined in the influential body of work produced by several generations of the Department's art historians. The research of prominent scholars such as G. V. Golynets, E. P. Alekseev, L. A. Budrina, T. M. Troshina, and O. A. Urozhenko, among others, serves as a clear testament to this methodology. Their collective efforts have been instrumental in building a robust and respected school of thought that has fundamentally shaped the understanding of the Urals not merely as a geographical region, but as a vital and dynamic cultural crossroads.

A pioneering figure in this field is Professor Galina Vladimirovna Golynets (Russian: *Галина Владимировна Гольнец*), whose groundbreaking research was

instrumental in introducing the phenomenon of Nevyansk icon painting to the academic world¹. Following her seminal publications, a significant surge of interest occurred in Moscow and Saint Petersburg, leading to a wave of dissertations focused specifically on regional schools of Russian icon painting from the 18th and 19th centuries². Her work also stimulated intensified efforts in collecting and exhibiting Nevyansk icons. Major institutions such as the Sverdlovsk Regional Museum of Local Lore (Russian: *Свердловский областной краеведческий музей имени О. Е. Клера*) and the Yekaterinburg Museum of Fine Arts (Russian: *Екатеринбургский музей изобразительных искусств*) began to actively acquire and display these works. This growing recognition culminated in 1999 with the opening of the first private Nevyansk Icon Museum (Russian: *Музей «Невьянская икона»*) in Yekaterinburg, solidifying the school's importance in Russia's national artistic heritage.

The scholarly focus on Ural art is powerfully demonstrated by the landmark doctoral dissertations produced within the Department. The foundation was laid by the groundbreaking work of its founder, Boris Vasilyevich Pavlovsky, with his 1965 thesis, *Art of the Industrial Urals (1700–1861)* (Russian: *Искусство промышленного Урала (1700–1861)*)³. This scholarly tradition has been successfully continued by subsequent generations. A significant milestone was the 2025 doctoral dissertation of Evgeny Pavlovich Alekseev (Russian: *Евгений Павлович Алексеев*), *Fine Art of the Urals in the 1917–1930s: The Influence of the Capitals and Regional Identity* (Russian: *Изобразительное искусство Урала 1917–1930-х годов: влияние столиц и региональное своеобразие*)⁴. This work

¹ See in Russian: *Гольнец Г. В.* К истории уральской иконописи XVIII–XIX веков: Невьянская школа // *Искусство*. 1987. № 12. С. 61–68; *Гольнец Г. В.* Уральская икона // *Сезоны: Хроника российской художественной жизни: Ежегодник* / [Ред.-сост. А. Сафарова]. М.: Галерея «Времена года», 1995. С. 74–85; *Невьянская икона: Альбом* / Науч. ред. и авт. обзор. статьи Г. В. Гольнец; авт. статей В. И. Байдин, Н. А. Гончарова, О. П. Губкин. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 1997.

² See in Russian, for example, studies on the artistic centers of Modern-era icon painting in Mstyora, Kostroma, Kholuy, Palekh, and Siberian centers: *Софронова М. Н.* Становление и развитие живописи в Западной Сибири в XVII – начале XIX века: Дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.04 / Алт. гос. ун-т. Барнаул, 2004; *Баранов В. В.* Иконопись Мстеры: история, структура промысла, художественные особенности: Дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.04 / Моск. гос. худож.-пром. ун-т им. С. Г. Строганова. М., 2008; *Комашко Н. И.* О судьбе традиции иконописной мастерской Оружейной палаты в Новое время // *Русское церковное искусство Нового времени*. М.: Индрик, 2004. С. 55–72; *Павлова С. Л.* К вопросу атрибуции «Суздальских писем»: анализ генезиса иконописного стиля села Холуй в период с XVI века по 20-е годы XX века // *Культура. Духовность. Общество*. 2014. № 2. С. 13–17.

³ *Павловский Б. В.* Искусство промышленного Урала (1700–1861): Автореф. дис. ... доктора искусствоведения / Моск. гос. ун-т им. М. В. Ломоносова. М., 1965.

⁴ *Алексеев Е. П.* Изобразительное искусство Урала 1917–1930-х годов: влияние столиц и региональное своеобразие: Автореф. дис. ... доктора искусствоведения: 5.10.3 / СПб. Академия художеств имени Ильи Репина. СПб., 2025.

provides a detailed analysis of a critical and complex period, examining the dynamic interaction between influences from Moscow and Leningrad and the emergence of a distinct regional character in Ural art. The very titles of these two dissertations, separated by sixty years, clearly illustrate the sustained development and evolving focus of the Ural art historical school.

The interconnections between local artistic phenomena and the global context are explored even more profoundly in the work of PhD in Art History, Associate Professor Ludmila Alexeevna Budrina (Russian: *Людмила Алексеевна Будрина*). In her articles and monographs, L. A. Budrina investigates how art objects made from Ural malachite became instruments of cultural diplomacy. Her research traces the fascinating journey of these unique objects, demonstrating how they connected Imperial Russia with the royal courts and elite circles of Western Europe, the Ottoman Empire, Iran, and even the United States. Through her detailed analysis, Budrina reveals that Ural stone-cutting art was not merely a local craft, but a significant element of international trade and cultural exchange, elevating the region's production to a position of global importance¹. In her monograph *Malachite Diplomacy*² (Russian: *Малахитовая дипломатия*), published in Yekaterinburg in 2020, Lyudmila Budrina explores the significant role of Russian stone-carving art in the diplomatic relations of the Russian Empire, tracing the global dissemination of these works from the 18th to the early 20th century. The author's primary objective is to analyze how artistic stone carving was strategically used to shape the international image of the Russian state. A central focus of the study is on objects crafted from Ural malachite, which constituted the majority of Russia's diplomatic gifts to foreign partners beginning in the early 19th century. This predominant use of the Ural mineral inspired Budrina to coin the term *malachite diplomacy*, which has since become the conceptual framework for several of her subsequent projects, including a series of public lectures and a 2020 documentary film examining the origins of the global fascination with malachite³.

The intricate interconnections between various aspects of decorative and applied arts from the East and Russian culture are further illuminated in the research of Art History PhD, Sergey Evgenyevich Vinokurov (Russian: *Сергей Евгеньевич Винокуров*). In Vinokurov's collaborative monograph with L. A. Budrina, titled *The Far Eastern Dream of European Craftsmen* (Russian: *Дальневосточная мечта европейских мастеров*), author delves into the complex

¹ Винокуров С. Е. Камнерезное искусство Урала XVIII—XX веков: исследователи, исследования и перспективы // «Художественные чтения»: Материалы X Всероссийской научно-практической конференции, посвященной 275-летию уральской лаковой росписи по металлу, 21—22 октября 2021 г. Нижний Тагил: Нижнетагильский музей-заповедник «Горнозаводской Урал», 2021. С. 78—99.

² Будрина Л. А. Малахитовая дипломатия. М.; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2020.

³ Vinokurov S. Artworks of Russian Stone Carvers in the Diplomatic Service // *Quaestio Rossica*. Vol. 9. 2021. № 2. P. 761—767.

dialogue between Eastern aesthetics and Western craftsmanship. The study meticulously investigates the principles and methods employed by European stone-cutters and jewellers as they engaged with Far Eastern artistic heritage. It analyzes how motifs, techniques, and philosophies from Asia were not merely copied, but creatively interpreted and integrated, playing a significant role in the stylistic evolution of stone-cutting and jewellery art from the second half of the 19th century through the first third of the 20th century. This work underscores the transnational nature of artistic influence, positioning Ural and Russian decorative arts within a broader, global framework of cultural exchange.

The theme of the so-called *Domestic East* or *Our Own East*, a scholarly direction focused on analyzing the Eastern elements within Russia's own culture, was actively developed by Art History PhD, Associate Professor Olga Alexeevna Urozhenko (Russian: *Ольга Алексеевна Уроженко*). This research line is currently being continued by Art History PhD, Associate Professor Victoria Vladimirovna Demenova (Russian: *Виктория Владимировна Деменова*), alongside a new generation of scholars including Alina Vladislavovna Simonova (Russian: *Алина Владиславовна Симонова*) and Grigory Maksimovich Polyakov (Russian: *Григорий Максимович Поляков*). Their work collectively explores the complex cultural synthesis and unique artistic phenomena born from the interaction between Russian and diverse Eastern traditions across the Urals, Siberia, and the Far East, examining how these interactions have shaped a distinct and multifaceted identity within Russian art itself¹.

The current research scope of the Department's Eastern focus encompasses a diverse and dynamic range of scholarly problems. These include the history and theory of Buddhist art, particularly within the territories of Russia (such as Buryatia, Kalmykia, and Tyva); the historical interconnections between Russian culture and Chinese and Japanese porcelain arts within the cities of the Tea Route; and the influence and transformation of Soviet Modernist architectural principles across Central Asia. One significant outcome of the Department's long-term research into identifying Buddhist bronze sculpture in Russian regional collections was the exhibition titled *Our Own East: Buddhist Art of Russia* (Russian: *Свой Восток. Буддийское искусство XIV–XX веков из музейных и частных собраний*, 2018). This project was a collaborative effort, featuring loans from the State Hermitage Museum, four Ural museums, and three private collectors. The project was curated by S. E. Vinokurov and V. V. Demenova, showcasing their dedicated work in bringing this sacred art to a wider public and academic audience².

¹ Деменова В. В. Несколько слов об особенностях исследования искусства Востока в уральской искусствоведческой школе // Весенние искусствоведческие чтения — 2022: к 100-летию Б. В. Павловского: Сборник научных трудов. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2023. С. 54–60. URL: <https://elar.urfu.ru/handle/10995/122519> (дата обращения: 09.10.2025).

² Свой Восток. Буддийское искусство XIV–XX веков из музейных и частных собраний: Научный каталог выставки в Екатеринбургском музее изобразительных искусств / Под общ. ред. З. Ю. Тауровой. Екатеринбург: ЕМИИ, 2018.

The current Chair, Art History PhD Vera Vladimirovna Avdeeva (Russian: *Вера Владимировна Авдеева*), explores artistic parallels between Russia and Germany through the lens of naive art. In her numerous publications¹, V. V. Avdeeva has developed a scholarly focus on the interconnections between historical primitive art, naive art, and the work of twentieth-century modernist artists. By concentrating on parallels between Western European and Russian visual art within the realm of non-professional movements, she has delineated the specifics of an artistic tradition rooted in the unique role of historical primitive art from the 17th to the 19th centuries. An innovative aspect of her research is the application of an art historical perspective to areas such as ex-voto, Moritat genre, and the work of amateur artists.

The research of Tamara Alexandrovna Galeeva (Russian: *Тамара Александровна Галеева*) on the unofficial art of Sverdlovsk (Yekaterinburg), combined with V. V. Avdeeva's work on non-professional art movements of the 20th century, such as Art Brut, naive, and outsider art, provided the academic foundation for the establishment of the B. U. Kashkin Museum (Russian: *Музей Б. У. Кашкина*) at Ural Federal University in 2008. The museum is dedicated to the artist Evgeny Malakhin (known as B. U. Kashkin), who became a unique cultural phenomenon and a prominent figure in the unofficial art scene of the late Soviet period. Serving as a vital platform for both preservation and contemporary dialogue, the B.U. Kashkin Museum at Ural Federal University has since curated a number of significant exhibition projects. These have included a project from the holdings of the B.U. Kashkin Museum at the IV Moscow International Festival of Naive Art and Outsider Creativity *Festnaive-2013* (November 26-29, 2013, Moscow, State Exhibition Hall Gallery Belyaev), an exhibition *Alive Again, Hello Friends!* (Russian: «Жив опять, привет друзья!») at the Museum of Russian Lubok and Naive Art (October 27, 2016 – January 22, 2017).

The research focus pursued by the department's faculty has significantly contributed to a growing academic and public interest in marginal artistic phenomena within Russia, particularly in the Ural region. This scholarly attention has coincided with and arguably stimulated the emergence of specialized museums dedicated to such art forms in the 21st century. Notable institutions established during this period include the Museum of Soviet Naive Art in Perm (Russian: *Музей советского наива*, founded in 2012) and the Museum of Naive Art (Russian: *Музей наивного искусства*, as a department of the Yekaterinburg Museum of Fine Arts, established in 2015).

¹ See in Russian: *Авдеева В. В.* «Ex voto» как пример западноевропейского исторического примитива. К вопросу синтеза религиозного и художественного // Журнал Сибирского федерального университета. Серия: Гуманитарные науки. 2025. Т. 18, № 7. С. 1457–1468; *Авдеева В. В., Целовальникова О. В.* «Каменская ветвь», или Художники-любители г. Каменска-Уральского: к вопросу изучения наивного искусства Урала 1950–1990-х годов // Академический вестник УралНИИпроект РААСН. 2024. № 1 (60). С. 72–78.

It is also important to note that in the early 20th century, Yekaterinburg (then Sverdlovsk) became a testing ground for the new architectural style of Constructivism. During the 1920s and 1930s, numerous buildings in the Constructivist style were erected in the city, a legacy that allows modern-day Yekaterinburg to claim the title of „Capital of Constructivism“. The development of the Ural's socialist cities, a completely new type of settlement in Yekaterinburg, Magnitogorsk, Orsk, and Borovsk, also involved architects from the Bauhaus school, such as Bel Scheffler (1902–1942), representing a parallel movement to Constructivism. The phenomenon of Constructivism in Yekaterinburg has been the focus of academic conferences and art historical research conducted by our department. For example, the articles and PhD research of Ekaterina Aleksandrovna Bukharova (Russian: *Екатерина Александровна Бухарова*) explore the „Poet and Hope of Russian Constructivism“ Ivan Leonidov¹.

Another significant research direction of the Ural art history school, established by its founder B. V. Pavlovsky, is the study of Russian artistic diasporas that formed throughout the 20th century in Europe and the Americas. This scholarly pursuit examines the exodus of artists following the 1917 Russian Revolution, the subsequent displacements caused by the Second World War, and the later emigration during the 1960s and 1970s, a period marked by the oppressive closedness of the Soviet system. The department's work in this area traces the dissemination and transformation of Russian artistic traditions abroad, analyzing how these diasporic communities preserved their cultural identity while also engaging with and influencing their new host cultures.

These phenomena and aspects are considered by Ural researchers through the prism of the personal destinies of artists of the Silver Age and Russian emigration, institutions and associations. As research has shown, it was the first wave of Russian emigration that recognized itself as an entity: associations and associations operated, there were press organs, publishing houses, museums, educational institutions, i.e. targeted measures were taken to preserve the traditions of Russian art, culture and language abroad. Research by our colleagues has shown that the influence of Russian culture on the countries of Europe and America was truly significant.

A special role in this belongs to the works of Sergei Vasilyevich Golynets, dedicated to S. P. Diaghilev (1872–1929), I. Ya. Bilibin (1876–1942), L. S. Bakst (1866–1924) and other figures of Russian emigration. The influence of Lev Bakst on the artistic culture of France and Europe was deep and multifaceted, but especially manifested itself in synthetic forms of art (theater and books), and influenced fashion. As for book publishing, books designed by I. Ya. Bilibin, for example, were published in French in huge editions, and these were not Russian, but French and Arabic fairy tales.

¹ *Бухарова Е. А.* Архитектор Иван Леонидов: космичность умонастроения и эволюция творчества: Дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.04 / ГРМ. Екатеринбург, 2016.

A student of S. V. Golynets, now a famous art critic and Sotheby's expert, Tamara Aleksandrovna Galeeva, for many years, studied the work of Alexander Yakovlev (1887–1938) and Boris Grigoriev (1886–1939)¹, who were also artists of the first wave of emigration. Because of Galeeva's research, the latter's works were included in the permanent exhibitions of leading US museums.

The forms of activity of representatives of Russian diasporas in France, Belgium, Czechoslovakia, the USA and other countries are covered in detail in the scientific works of members and graduates of the department who continue independent research (N. A. Avdyusheva-Lecomte, D. A. Kostina, I. A. Riznychok – I. V. Kudryavtseva and others).

Based on the results of research of several generations of scholars, several years ago the Department of Art History and Museum Studies of Ural Federal University opened a master's program aimed at forming a new generation of researchers titled *The Art of Russia: on the borders of East and West*.

The interpretation of local artistic phenomena within a global context provides a foundational strategy for conceptually understanding Russian culture in its interaction with world art. This methodological approach moves beyond regional isolation, instead positioning cultural production as a dynamic participant in international dialogues. By examining areas such as the Urals not as peripheral zones but as distinct crossroads, this research demonstrates how regional traditions both absorb transnational influences and contribute unique elements to the global cultural landscape. Ultimately, this framework fosters a more nuanced and interconnected perspective on artistic heritage, where local specificity and global engagement are seen as mutually constitutive forces.

REFERENCES

1. Авдеева В. В., Целовальникова О. В. «Каменская ветвь», или Художники-любители г. Каменска-Уральского: к вопросу изучения наивного искусства Урала 1950–1990-х годов // Академический вестник УралНИИпроект РААСН. 2024. № 1 (60). С. 72–78.
2. Авдеева В. В. «Ex voto» как пример западноевропейского исторического примитива. К вопросу синтеза религиозного и художественного // Журнал Сибирского федерального университета. Серия: Гуманитарные науки. 2025. Т. 18, № 7. С. 1457–1468.
3. Алексеев Е. П. Изобразительное искусство Урала 1917–1930-х годов: влияние столиц и региональное своеобразие: Автореф. дис. ... доктора искусствоведения: 5.10.3 / СПб. Академия художеств имени Ильи Репина. СПб., 2025. 55 с.
4. Баранов В. В. Иконопись Мстеры: история, структура промысла, художественные особенности: Дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.04 / Моск. гос. худож.-пром. ун-т им. С. Г. Строганова. М., 2008. 33 с.
5. Будрина Л. А. Малахитовая дипломатия. М.; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2020. 206 с.
6. Бухарова Е. А. Архитектор Иван Леонидов: космичность умонастроения и эволюция творчества: Дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.04 / ГРМ. Екатеринбург, 2016. 198 с.

¹ Галеева Т. А. Борис Григорьев. М.: Галарт, 1995.

7. *Винокуров С. Е.* Камнерезное искусство Урала XVIII—XX веков: исследователи, исследования и перспективы // «Художаровские чтения»: Материалы X Всероссийской научно-практической конференции, посвященной 275-летию уральской лаковой росписи по металлу, 21—22 октября 2021 г. Нижний Тагил: Нижнетагильский музей-заповедник «Горнозаводской Урал», 2021. С. 78—99.
8. *Галева Т. А.* Борис Григорьев. М.: Галарт, 1995. 48 с.
9. *Гольнец Г. В.* К истории уральской иконописи XVIII—XIX веков: Невьянская школа // Искусство. 1987. № 12. С. 61—68.
10. *Гольнец Г. В.* Уральская икона // Сезоны: Хроника российской художественной жизни: Ежегодник / [Ред.-сост. А. Сафарова]. М.: Галерея «Времена года», 1995. С. 74—85.
11. *Деменова В. В.* Несколько слов об особенностях исследования искусства Востока в уральской искусствоведческой школе // Весенние искусствоведческие чтения — 2022: к 100-летию Б. В. Павловского: Сборник научных трудов. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2023. С. 54—60. URL: <https://elar.urfu.ru/handle/10995/122519> (дата обращения: 09.10.2025).
12. *Ковалев А. А.* Федоров-Давыдов и советское искусствознание 1920-х гг. // Искусство. 1988. № 3. С. 40—44.
13. *Комашко Н. И.* О судьбе традиции иконописной мастерской Оружейной палаты в Новое время // Русское церковное искусство Нового времени. М.: Индрик, 2004. С. 55—72.
14. Невьянская икона: Альбом / Науч. ред. и авт. обзор. статьи Гольнец Г. В.; авт. статей В. И. Байдин, Н. А. Гончарова, О. П. Губкин. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 1997. 248 с.
15. *Павлова С. Л.* К вопросу атрибуции «Суздальских писем»: анализ генезиса иконописного стиля села Холуй в период с XVI века по 20-е годы XX века // Культура. Духовность. Общество. 2014. № 2. С. 13—17.
16. *Павловский Б. В.* Искусство промышленного Урала (1700—1861): Автореф. дис. ... доктора искусствоведения / Моск. гос. ун-т им. М. В. Ломоносова. М., 1965. 36 с.
17. Свой Восток. Буддийское искусство XIV—XX веков из музейных и частных собраний: Научный каталог выставки в Екатеринбургском музее изобразительных искусств / Под общ. ред. З. Ю. Тауровой. Екатеринбург: ЕМИИ, 2018. 112 с.
18. *Софронова М. Н.* Становление и развитие живописи в Западной Сибири в XVII — начале XIX века: Дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.04 / Алт. гос. ун-т. Барнаул, 2004. 30 с.
19. Уральская школа искусствоведения: Кафедра истории искусств факультета искусствоведения и культурологии Уральского университета / Науч. ред., автор вступ. статьи и летописи кафедры С. В. Гольнец. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2002. 330 с.
20. *Vinokurov S.* Artworks of Russian Stone Carvers in the Diplomatic Service // *Quaestio Rossica*. Vol. 9. 2021. № 2. P. 761—767.

№ 1 / 2026

ДОКУМЕНТЫ
И МАТЕРИАЛЫ

Литературные шутки и пародии актерской молодежи Школы русской драмы при бывшем Александринском театре (1920—1924 годы)

ГАЛАНИНА ЮЛИЯ ЕВГЕНЬЕВНА

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

E-mail: galanina_julia@mail.ru

Аннотация

В статье рассматривается комплекс материалов литературного творчества учащихся Школы русской драмы — рукописной газеты и пародийных стихотворений, не только рассказывающих о жизни артистической молодежи, но и раскрывающих скрытые от зрителя особенности внутренней жизни одного из ведущих театров страны, подготовки спектаклей, отношений внутри коллектива и пр.

Ключевые слова

Александринский театр, театр Госдрамы, В. Н. Давыдов, И. М. Дестрем, Л. Н. Давидович, пародии.

Для цитирования

Галанина Ю. Е. Литературные шутки и пародии актерской молодежи Школы русской драмы при бывшем Александринском театре (1920—1924 годы) // Временник Зубовского института. 2026. Вып. 1 (52). С. 193—227.

Literary Jokes and Parodies by the Young Actors of the Russian Drama School at the Former Alexandrinsky Theatre (1920—1924)

GALANINA YULIA E.

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

E-mail: galanina_julia@mail.ru

Abstract

The article deals with a collection of materials from the literary work of students at the Russian Drama School — a handwritten newspaper and parodic poems, which not only depict the life of young artists, but also reveal aspects of the inner workings of one of the country's leading theaters, the preparation of performances, relationships within the team, and more.

Keywords

Alexandrinsky Theatre, theatre of the State Drama, Vladimir Davydov, Ivan Destrem, Ludmila Davidovich, parodies.

Многие деятели театра, в особенности те, за плечами которых оставался филологический факультет университетов, были не чужды писательскому труду.

Для актеров подобное увлечение связано с необходимостью быть готовым преодолеть возникшую на сцене «накладку», восполнить забытый текст пьесы «отсебятиной». Всем памятен вошедший в анекдоты знаменитый эпизод с «зеленовым беретом» в постановке оперы «Евгений Онегин».

Особенно ценным для актеров всегда было владение поэтическим творчеством, чувство стихотворного ритма, размера, легкость в подыскании рифм.

В театральных студиях учащиеся не отказывались от сочинительства на злободневные темы жизни, в том числе закулисной, от проб своих сил в литературных опытах¹. В их сочинениях давались яркие и колоритные зарисовки театрального быта, спектаклей, отражались взаимоотношения с преподавателями и соучениками.

Значительный интерес представляет хранящийся в Петербургском Театральном музее датируемый 1920-ми годами комплекс материалов литературного творчества учеников театральной школы², ранее называвшейся Драматическими курсами Императорского Театрального училища. В 1918 году была возрождена деятельность курсов, переименованных в Школу русской драмы (ШРД, в лексиконе учащихся — Шкорудра) при бывшем Александринском театре, переименованном в театр Госдрамы, который также называли театром Акдрамы. От старого Театрального училища в ШРД остались

¹ См., например: Журнал драматических курсов Санкт-Петербургского императорского Театрального училища. Литературно-художественный. № 2 и 3. Гектографическое изд. 1899, ноябрь. 8 л. // ИРЛИ. Фонд П. О. Морозова. Ед. хр. 164. Также: Самодельный литературный журнал студентов Императорского театрального училища 1910—1919 гг. // ГЦТМ. КП 294678/836.

² «Давыдовская правда», газета учащихся Школы русской драмы. 1921. 3 л. // Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства (СПбГМТиМИ). Ф. 67. Ед. хр. 270. ГИК 16746/15. См. также: То же. 1921. 2 л. // РГАЛИ. Ф. 3211. Оп. 1. Ед. хр. 422; *Дестрем И. М., Давидович Л. Н.* Сборник литературных и театральных пародий. Посвящается учащимся Школы Русской Драмы. 1920—1924. Рукопись. 91 л. // СПбГМТиМИ. ГИК 16864/3 (далее: «Сборник» с указанием номера страницы).

классные дамы, следившие за порядком и пытавшиеся придать некое благообразию ученикам, частично сохранился и преподавательский состав курсов, куда входили актеры бывших императорских театров.

Число принятых на обучение студийцев в первые годы существования ШРД превышало сто человек, но в процессе обучения значительная часть поступивших отсеивалась, свидетельство об окончании школы получали немногие. Театр Госдрамы стремился привлечь большое количество учащихся, что позволяло использовать их в качестве статистов при постановке многоядных народных сцен, особенно востребованных в послереволюционные годы.

Осенью 1920 года уполномоченным правления ШРД был назначен корифей театра, актер В. Н. Давыдов, категорически протестовавший против занятости учащихся в массовых сценах спектаклей, отвлекавших их от обучения актерскому мастерству¹.

Одновременно В. Н. Давыдов набирал учащихся в свой класс². Группа его учеников вскоре выделилась своими литературными талантами и пристрастиями, проявившимися в школьном фольклоре, отражавшем повседневную жизнь студийцев, особенности обучения в ШРД. Учащиеся иронизировали по поводу отсутствия времени на занятия и старательно записывали наставления Давыдова: «Не вертитесь волчком», «Спины ваши никому не нужны», «Не залезайте за мебель», «Не дудеть в одну дуду»³.

Ах, как часто дед ругает
Даже в нынешнем году,
Без конца нам повторяет,
«Не дудеть в одну дуду!»
Ах, мы деда уважаем
И завет его храним,
Но об этом забываем
И в одну дуду дудим!⁴

И еще:

За сценою, в фойе театра Русской Драмы
Смирненно, чинно стоя в ряд

¹ Протоколы заседаний Педагогического совета Школы русской драмы Государственных петроградских академических театров. 1920–1924 // ЦГАЛИ СПб. Ф 286. Оп. 1. Ед. хр. 30. Л. 26–28.

² В этом классе окончили занятия в июне 1924 года восемнадцать студийцев: Г. П. Алексеев, Н. Н. Андреева, М. А. Де-Вериго-дю Каэтэнь, Л. Н. Давидович, А. В. Игнатъева, В. Г. Киселев, П. И. Кьяндский, Н. Н. Колесникова, И. С. Короглуева, В. И. Лебедев, К. С. Матросов, А. И. Мирцев, О. Н. Мухина, В. Н. Никольская, Е. А. Сорокко, С. А. Стычинская, Г. И. Соловьев, И. В. Тараканов, Н. П. Ярославцева (ЦГАЛИ СПб. Ф. 286. Оп. 1. Ед. хр. 35. Л. 396 об.).

³ Сборник. С. 79.

⁴ Там же. С. 75.

Девыцы, юноши, и мальчишки, и дамы —
 Ученики Давыдова гласят:
 «Нельзя ли как-нибудь экзамен отменить!»
 Об этом дедушку¹ они усердно просят
 И чтоб его в том убедить
 Экзамен всячески ругают и поносят:
 «— Давыдов! — молятся — экзамен отмени
 Ну что его на свете хуже!
 Ведь мы почти что ничего и не прошли,
 Зачем же он тебе так нужен?»
 Известно, деда трудно убедить —
 Не знаю, кто тут прав, кого винить,
 Но только старичок не внял мольбе такой. —
 Экзамен в пятницу прошел своею полосой:
 Прогнавши кой-кого, он не сказать, чтоб освежил,
 Но многое порядком изменил <...>
 Так часто ученик в расчетах слеп и глуп:
 Стихи ты, кажется, и хорошо ответил,
 А как тебя экзамен встретил,
 Глядишь — попался деду в суп².

Эпоха НЭПа, с ее надеждами на изменение жизни, отразилась в отказе от прежних правил и в раскованности и бесцеремонности обращений авторов студийных литературных сочинений с признанными авторитетами.

Впервые об увлечении учащихся словесным творчеством стало известным летом 1921 года, по окончании первого года обучения, когда учащимися класса В. Н. Давыдова была выпущена рукописная газета «Давыдовская правда».

Ученица ШРД Н. В. Вербинина³ писала в мемуарах: «Вскоре нашу Школу потрясло событие: ученики В. Н. Давыдова выпустили газету и громко называли ее „Давыдовской правдой“. Солидная газета журнального типа, шесть полос. Весь текст — статьи, фельетоны, заметки, пародийные объявления — выводился от руки безупречным каллиграфическим почерком, напомиравшим старинный печатный шрифт; украшали газету и талантливо выполненные сатирические рисунки и карикатуры.

Кто же самоотверженно жертвовал бессонные ночи на составление и переписку курсовой газеты? Ее бессменным автором, редактором и издателем был Иван Тараканов⁴. Помогали ему в этом деле сокурсник, он же „на-

¹ Распространенное в студийных кругах прозвище В. Н. Давыдова.

² Сборник. С. 4–5.

³ *Наталья Васильевна Иванова* (Вербинина, 1902–1983) — ученица ШРД (1919–1922). В дальнейшем играла на провинциальной сцене, где исполнила более двухсот ролей.

⁴ *Иван Васильевич Тараканов* (псевд. Уральский, 1900 — после 1959) — ученик ШРД (1920–1922). В дальнейшем продолжил сценическую деятельность в ленинградских театрах (см.: Театральный Ленинград. 1959. № 15. 8–14 апр. С. 10–11).

борщик“ Валентин Лебедев¹ и Иван Дестрем², художником значился Паоло Кьяндский³. Газета имела сногшибательный успех: ее читали и даже играли на вечерах и капустниках в Школе.

На вечер „Давыдовской правды“ трудно было попасть — туда стремились не только все студенты, но и большинство актеров Академической драмы.

В школьном театрике „яблоку негде бывало упасть“. Но... острые сатирические заметки и рисунки не были безобидными, они бичевали недостатки в жизни Школы»⁴.

Создатели «Давыдовской правды» были, безусловно, яркими личностями: Иван Васильевич Тараканов под фамилией Уральский позднее занял пост заведующего режиссерским управлением театра имени Ленсовета. Валентин Лебедев, проучившись год в ШРД, уже в 1921 году был приглашен участвовать в гастрольях Давыдова. В школьном фольклоре он фигурировал под именем Валя Чацкий благодаря сыгранной в ученическом спектакле «Горе от ума» главной роли. Позднее работал в БДТ, в ленинградском Новом театре — Театре имени Ленсовета.

Судьба обладавшего блестящим остроумием Ивана Дестрема, правнука французского генерала, сложилась трагически. Не закончив обучение в ШРД, он покинул школу «по домашним обстоятельствам». Дестрем участвовал в деятельности театра Вольной комедии, в начале 1930-х был артистом Ленгосэстрады. Арестован 2 ноября 1937 года по обвинению по ст. 58 п. 6-8-11

¹ Валентин Иванович Лебедев (1900–1977) в 1920 году поступил в ШРД в класс В. Н. Давыдова. В 1921-м гастролеровал в провинции с Давыдовым, в 1922–1923 годах играл в спектаклях в Таврическом саду и Свободном театре. В период обучения в ШРД среди ролей Лебедева в ученических спектаклях были главные и значительные роли: Чацкий («Горе от ума», 1921 и 1923), Самозванец («Борис Годунов»), Жадов («Доходное место»), чиновник («Помолвка в Галерной гавани»), Незнамов («Без вины виноватые») и др. Также в эти годы на сцене театра, кроме участия в массовых сценах спектаклей, сыграл несколько небольших ролей. После окончания учебы был принят в БДТ, где служил до 1931 года. С 1931-го по 1937-й служил в провинции. С 1937-го по 1968-й в Ленинграде в Новом театре — Театре имени Ленсовета.

² Иван Маврикиевич Дестрем (1902–1937) — актер. В петроградском академическом театре драмы в 1920–1924 годах. В 1920 году поступил в ШРД в группу В. Н. Давыдова и, пробыв в училище 3 ½ года, выбыл с 4-го курса в декабре 1923 года. В период обучения был занят в массовых сценах спектаклей текущего репертуара: «Горе от ума», «Монарх», «Власть тьмы», играл эпизодические роли: конференсье («Цезарь и Клеопатра»), 2-й еврей («Эуген Несчастный»). В начале 1930-х — артист Ленгосэстрады. Репрессирован и расстрелян.

³ Павел Иванович Кьяндский (Кьянский, 1898–1982) — артист театра и кино. Народный артист УССР (1954). Ученик ШРД (1920–1924). Во время учебы был занят в массовых сценах спектаклей, играл полицейского комиссара в спектакле «Канцлер и слесарь». Одновременно с обучением выступал в театре «Комедия». В 1924–1926 — актер ленинградского театра «Просвещение», в 1926–1928 — в Передвижном театре Гайдубурова, в 1928–1932 — в Днепропетровском театре русской драмы, в 1932–1972 — в Киевском театре имени Леси Украинки. В 1934–1969 годах снимался в кино.

⁴ *Вербина Н. В.* В Школе русской драмы. М.: ВТО, 1978. С. 176.

УК РСФСР, расстрелян 20 декабря 1937 года, как и его брат Николай Маврикиевич Дестрем, офицер царской и Белой армий¹.

Павел Кьяндский, артист театра и кино, работал в Ленинграде, позднее в Днепропетровске и Киеве, был удостоен звания Народного артиста УССР (1954). В 1934—1969 годах снимался в кино.

Первый «экстренный» выпуск рукописной газеты «Давыдовская правда» датирован 10 июня 1921 года. Кроме Лебедева, Тараканова и Дестрема, активное участие в его подготовке принимали другие ученики ШРД, прежде всего Л. Н. Давидович². В Москве в Российском государственном архиве литературы и искусства (РГАЛИ) в фонде Давидович сохранились еще два листа этого же номера «Давыдовской правды»³.

Рукописная газета копировала традиционный стиль ежедневных печатных изданий. Задавая тон всем дальнейшим публикациям, газета, как было принято в то время, начиналась с «объявлений», которые были представлены в виде скромного извещения о «тихой кончине» 1 июня в 7 час. вечера Александра Сергеевича Грибоедова, для тех, кто не знает, поясняющих, что он был автором «Горя от ума» и сообщающих, что состоится «вынос тела из театра Шкоруды после заседания Педагогического совета». Там же было помещено извещение семьи Бальзаминовых о панихиде 10 июня в 9-й день по кончине «дорогого Александра Николаевича Островского»⁴.

Передовица, озаглавленная «Долой зачеты», отражала главную проблему учащихся: сложность получения профессиональных знаний в ШРД из-за занятости в массовых сценах спектаклей театра и панический ужас ее воспитанников перед школьными испытаниями. В ней в стиле боевых сводок с военного фронта и с бесцеремонностью неофитов сообщалось: «Мы переживаем трудное зачетное время. Вот уже 8 месяцев длится жестокая крово-

¹ Другой, старший брат Дестрема Георгий эмигрировал в 1917 году во Францию, где вместе с матерью благополучно дожил до 1950-х годов.

² Людмила Наумовна (Нахмановна) Давидович (1900—1986) — актриса, поэтесса, драматург, сценарист. Училась в ШРД у В. Н. Давыдова (1921—1924). В период учебы была занята в массовых сценах. Была приглашена Н. В. Петровым в его театр «Вольная комедия» и кабаре «Балаганчик» (1921—1925). Давидович под именем Милы Стильной, была одним из главных авторов газеты «Давыдовская правда», сочиняла стихотворные пародии и тексты для капустников и вечеров в ШРД. В 1920-е сотрудничала с Д. Г. Гутманом (Ленинградский театр сатиры) и с Л. О. Утесовым, для которого привезла из Парижа и перевела песни Мориса Шевалье. Писала тексты для И. Юрьевой, К. Шульженко, Л. Утесова, теаджаза и Ленинградского мюзик-холла. В 1938-м переехала в Москву, сотрудничала с Московским театром миниатюр и театром М. Мироновой и А. Менакера. В 1941—1942 писала для Московского театра «Ястребок». В послевоенные годы совместно с В. Ю. Драгунским писала для театра литературно-театральных пародий «Синяя птичка».

³ РГАЛИ. Ф. 3211. Оп. 1. Ед. хр. 422.

⁴ СПбГМТнМИ. Ф. 67. Ед. хр. 270. ГИК 16746/15. С. 1.

пролитная борьба с зачетами и ненавистными профессорами — конспекниками. Враг силен, но стойка и дружна армия пегосакников¹! На последнем курсовом съезде мы торжественно предложили Щербе² покинуть зал после его заявления о важности зачетов. Будем же стойки до конца! Противники-конспектники пошли уже на уступки: Так атаман Пясецкий³ отложил сдачу зачетов до осени, малодушно раздвоился и его армия конспектников была разбита дружным напором шкорудрамников⁴ у станции Большой Аудиторной... Но враг не дремлет и нам предстоит еще большая работа: не надо забывать, что самый сильный вождь и глава конспектников Боянус⁵ сконцентрировал все силы и готовит нам удар на будущий год, а сейчас нанес на втором курсе нашей армии <1 нрзб.> поражение. Этот лысый <1 нрзб.> привлекает на свою сторону многих и из армии пегосакников, так как у него сильно развита агитация и пропаганда. Он подтасовывает карты и всегда выигрывает на конференциях и конгрессах Шкорудры.

Будем же стойки и тверды, как мы были до сих пор... К оружию, пегосакники! Долой шептунов и изменников! Нас не страшат их силы и так же, как и Щербу и Пясецкого, мы разобьем и последнего бандита Боянуса, и иже с ним. Пусть каждый шкорудрамник знает, что борьба с конспекниками приведет его к желанной цели — свободной сдаче зачетов. Еще раз дружно призываем к борьбе пегосакников на борьбу!

Долой конспектников, долой зачетников и теоретников. Да здравствует свободная сдача зачетов! Да здравствует черная в желтую полоску армия пегосакников. Да здравствует ее вождь доблестный неутомимый вечно юный И. В. Тараканов»⁶.

¹ То есть принадлежавших к Петроградским государственным академическим театрам.

² *Лев Владимирович Щерба* (1880–1944) — знаменитый лингвист, с 1943 года академик АН СССР, основатель фонологической школы. В 1920-х годах, кроме ШРД, вел занятия по дикции и постановке голоса во многих художественных учреждениях и школах: В Институте живого слова, в Консерватории, в РГО и др.

³ *Владимир Николаевич Пясецкий* (1868–1934) — архитектор и инженер, искусствовед и теоретик архитектуры, преподавал в Институте гражданских инженеров, на Высших женских политехнических курсах, в Психоневрологическом институте, в Институте истории искусств и других учебных заведениях. В ШРД знакомил учащихся с историей искусства.

⁴ Учащиеся Школы русской драмы.

⁵ *Семен Карлович Броневский-Боянус* (наст. фам. Боянус; 1871–1952) — филолог-классик, искусствовед, историк театра, актер, режиссер, педагог, переводчик. В 1898 году окончил историко-филологический факультет Петербургского университета по специальности английский язык и литература, в 1901-м — Драматические курсы петербургского Театрального училища (класс В. Н. Давыдова). Преподавал на Драматических курсах с 1903-го по 1906-й и в других учебных заведениях. Работал в Лаборатории экспериментальной фонетики профессора Л. В. Щербы. С мая 1920 года — в Российском институте истории искусств.

⁶ СПбГМТиМИ. Ф. 67. Ед. хр. 270. ГИК 16746/15. С. 1.

За передовицей следовали «Телеграммы», в которых сообщалось об отъезде в «специальном поезде-экспрессе» на гастроли в Вологду «известного любовника¹ всех курсов театра Шкорудры В. Лебедева и простака И. Тараканова», о смятении на улицах Парижа в ожидании приезда «артистки г-жи Давидович» («У вокзалов толпы народа. В Лувре и Тюильри пальба. Эйфелева башня склонилась от количества любопытствующих»), о национальном празднике в Варшаве по случаю возвращения любимицы польской публики Даниэлы Липинской. «Страшные» сведения сообщала газета о происходящем в Лиссабоне: «На улицах стрельба. Суфлеры бастуют. Из будок — баррикады. Двести тысяч суфлерских экземпляров пьес взорвано. Суфлеры требуют знания ролей от артистов. Последние не сдаются. Город объявлен на осадном положении»².

Вслед за телеграммами приводился текст «ноты» Ле Конт Дестрема сэру Ллойдю Лебедеву о проведении второго вечера Давкласса³.

С дурашливым юмором, насмешками и иронией, свойственными юным сочинителям, с издевкой над стилем «взрослых» рецензий, в которой отразилась игра в настоящий театр, «Давыдовская правда» сообщала об экзамене «Давкласса»:

Экзамен группы В. Н. Давыдова и его помощника Усачева⁴ прошел весьма успешно. Прекрасный образ Фамусова получил еще более прекрасную окраску под разновидным талантом г. Пименова!⁵ Можно отметить тонкую, легкую игру Лизы г-жи Давидович. Известно, что на одной из последних репетиций артистка так почувствовала свою роль, что упала в обморок. После она объясняла это тем, что в сцене с Фамусовым она была настолько захвачена игрой партнера, что от избытка чувств лишилась сознания. С особенным успехом прошли «Цыгане» и «Светит, да не греет». Прекрасно созданный образ Оли г-жей Булацель⁶ навеки врезался в душу зрителя и никогда не умрет в потомстве. «Цыгане» дали полную иллюзию страстей и чувств жителей Бессарабии. Пушкинский стих получил необычайную обаятельность в игре г. Родина⁷.

Про «Не все коту масленица» говорить не приходится. Тут действительно наступил тот момент, когда рампа была как бы снята, и публика и актеры «опшени-

¹ Амплуа актера-любовника.

² СПбГМТиМИ. Ф. 67. Ед. хр. 270. ГИК 16746/15. Л. 1.

³ СПбГМТиМИ. Ф. 67. Ед. хр. 270. ГИК 16746/15. Л. 1.

⁴ Александр Артемьевич Усачев (1863—1937) — актер Александринского театра в 1886—1937 годах. В ШРД первоначально помогал Давыдову, часто уезжавшему на гастроли, вести его класс, затем полностью взял на себя руководство этой группой (с осени 1924 года Давыдов перешел в московский Малый театр).

⁵ Василий Васильевич Пименов (1881—?) — ученик ШРД (1920—1922).

⁶ Юлия Дмитриевна Булацель в ШРД с 1920 года.

⁷ Степан Александрович Родин (1900—?) учился в Горном институте, в ШРД поступил в 1920 году в возрасте 20 лет.

лись <обженились?> вкуче», по выражению проф. Доброгаева¹. Г. Романов обнаружил тонкое понимание вопросов психологии и терапии речи. Влияние проф. Бардовского² и Доброгаева заметно сказалось в его брызжущей разноцветным фонтаном игре.

С необычайной легкостью под непрерывный хохот публики прошла «Шапка-невидимка»³. Молодой еще, неопытный, но одаренный артист Мирцев⁴ с приятным, звонким, лирическим голосом подает большие надежды.

Несколько слабее прошли «Без вины виноватые», 3-й акт. Заметно увядание сил в когда-то талантливом г. Дестрем, излишне стучавшем левой ногой в роли Шмаги. Г. Вильяшев⁵ был не в голосе, в чем, впрочем, больше виновата г-жа Рябушинская⁶. Увы, разгульная жизнь его сильно отражается на сцене. Коринкина в исполнении г-жи Липинской⁷ очаровала многих и многих своим изящным кокетством. Так, г. Боянус не спал после спектакля всю ночь. Г. Пименов своим разнообразным талантом осветил роль Дудукина с новой литературной точки зрения. Артист работал более 3-х месяцев над этой ролью под руководством пр. Боцяновского⁸ и Щербы.

Прекрасен «Лес». Несмотря на то, что пьеса шла в сукнах, г-жа Степанченко⁹, бегая по сцене и ища глазами Петра (Тараканова), дала полную иллюзию леса.

«Дикарка» чуть-чуть не вызвала грома аплодисментов, особенно в сцене Вари (Ярославцевой¹⁰) с Мальковым (Кьяндским). Заметно было, что публика сдерживалась, не желая разбивать настроение пьесы.

¹ *Сергей Мартынович (Мартемьянович) Доброгаев* (1873–1952) — врач-невропатолог, основоположник русской логопедии. Окончил медицинский факультет в Киевском университете. С 1910 года преподавал в различных высших учебных заведениях. В 1923 году лечил В. И. Ленина в Горках.

² *Александр Александрович Бардовский* (1893–1942) — преподаватель литературы и психологии в театральных студиях, в Техникуме сценических искусств. Окончил Петербургский университет, автор книг «Театральный зритель на фронте в канун Октября» (Л.: Изд-во РГО, 1928), «Игры с детьми: сборник театрализованных массовых игр» (М.; Л., 1928) и др. Монография Бардовского «Петербургские театральные школы и студии за время революции (1917–1922). Наблюдения и выводы» готовится к публикации.

³ Комедия Георгия Эристави.

⁴ *Александр Иванович Мирцев* (1904–?) — ученик ШРД, актер театра Госдрамы в 1939–1941 годах. Во время учебы в ШРД (1920–1922) был занят в массовых сценах спектаклей. Позднее входил в штат актеров вспомогательного состава труппы театра. Выступал в выходных ролях.

⁵ *Борис Ильич Вельяшев* (1896–?) — ученик Школы русской драмы (1920–1922 ?).

⁶ Надежда Константиновна Рябушинская (в замужестве Одинцова-Рябушинская; 1896–?) в ШРД с 1919 года.

⁷ Даниэла Станиславовна Липинская, в ШРД с 1920 года.

⁸ *Владимир Феофилович Боцяновский* (1869–1943) — русский писатель, прозаик, историк, литературный критик.

⁹ Мария Константиновна Степанченко (1899–?), в ШРД с 1920 года.

¹⁰ Нина Павловна Ярославцева (1896–?) закончила ШРД по классу Давыдова-Усачева.

Бесподобны были «Бешеные деньги», г. Матросов¹ давал полную страсть под суфлера, придавшей пьесе необычайный колорит.

Восхитительна г-жа Мухина² в роли Кручининой в «Без вины виноватые» 2 акт. Артистка так глубоко захватила и потрясла зрителей, что Владимир Николаевич³, боясь за публику, сквозь слезы сказал: «Не так сильно!»

Хорошо прошли «В старые годы», г-жа Колесникова⁴ так ярко переживала спящую старушку, что чуть не скатилась со скамейки.

Из неудавшихся отрывков можно отметить «Доходное место», где г. Лебедев слишком горячо и как-то жизненно играл Жадова. Не чувствовалось тесной спайки с суфлерской будкой.

Не дурна была бы сцена из «Дон-Жуана», если бы не излишние, слишком широкие жесты г. М. Лебедева⁵ и не полнота г-жи Стычинской⁶.

«Гроза» также не удалась. У г-жи Де-Вериго⁷ всю игру испортил слишком сильный и громкий голос. Песня Кудряша (г. Матросова) походила скорее на серенаду Мефистофеля.

В общем, несмотря на эти недочеты спектакль прошел весьма и весьма хорошо. Разнообразие тонов, медленная и прочувственная речь, звонкие и чистые голоса, мрак и скороговорка, все это страшно оживило сцену и до корней пышных волос потрясло кудрявую голову маститого черномора Евт. Карпова⁸.

*Жан Меткий*⁹

и Валя Чацкий [Валентин Лебедев]¹⁰.

¹ *Константин Семенович Матросов* (1894—1942) — актер. В театре Госдрамы в 1920—1921, 1922—1934, 1935—1942 годах. Ученик ШРД с 1920 года (возможно, сначала класс Н. Н. Арбатова, набранный в том же в 1920 году, закончил ШРД по классу В. Н. Давыдова), играл эпизодические роли в спектаклях театра. В 1924—1925 артист Театра-студии при Госдраме.

² Ольга Николаевна Мухина (Киселева, 1893—?) поступила в ШРД в 1920 году (класс В. Н. Давыдова), окончила обучение в 1924-м, с октября 1925 по 1927 год — артистка Театра-студии. В труппе б. Александринского театра с 1927 по 1940 год, исполняла второстепенные роли.

³ В. Н. Давыдов.

⁴ Надежда Николаевна Колесникова (урожд. Козлова, 1887 — ?) училась в женском Политехническом институте, затем в 1920—1924 — в ШРД, в б. Александринском театре с 1925 года как кандидат в актеры Театра-студии, с 1927 по 1931 год в труппе. Исполняла эпизодические роли, в 1929/30 была помощником режиссера при постановке пьесы И. Сельвинского «Командарм — 2».

⁵ *Михаил Михайлович Лебедев* (1903—?) — актер. В ШАМ в 1921—1923 годах. Поступил в феврале 1921 года на 2-й курс к В. Н. Давыдову.

⁶ *София Андреевна Стычинская* (1896, Петербург — ?) — ученица ШРД в 1920—1922 годах. Дочь провинциального актера.

⁷ *Марианна (Мария, Марина) Де-Вериго-дю-Казтэнь* (1899 (1900)—?) — ученица ШРД (1920—1924).

⁸ *Евтихий Павлович Карпов* (1857—1926) — драматург и режиссер. В Александринском театре с 1896 по 1900-й и в 1916—1922 годах — главный режиссер, в 1922—1926 годах — режиссер.

⁹ *Жан Меткий* — псевдоним Ивана Дестрема.

¹⁰ СПбГМТнМИ. Ф. 67. Ед. хр. 270. ГИК 16746/15. Л. 1 об.

В газете в разделе «Хроника» сообщалось:

В театре Шкорудры

Предполагается постановка Евт<ихием> Карповым пьесы «Горе от ума»¹, рассматриваемой как трагедия. На главную роль слуги приглашен трагик Славянинов-Бледный² из балета.

В Доме литераторов

Некий автор написал пьесу под названием «Жить, жить и жить...»³ Сюжет пьесы еще неизвестен, но из переговоров нашего редактора с автором выяснилось, что в пьесе три главных действующих лица: первое — страшно торопится, второе дает полный мрак, третье все время стоит к публике спиной⁴.

Пьесу предполагается включить в репертуар Шкорудры и поставить силами учеников В. Н. Давыдова.

Действия и распоряжения старостатской⁵ власти

Декрет по классу Давыдова Шк<олы> Русск<ой> Др<амы>

№ 1.

В развитие постановления К. А. П (Коллегии Акад<емических> Представителей) приказываю:

Класс Давыдова Шк<олы> русской драмы петроградских госуд<арственных> акад<емических> театров сокращенно именовать «Давкляшкорудра» Пегосактеатров, и Студию Аполлонского⁶ «Студапа».

Означенные изменения ввести в жизнь сего числа во всех официальных декретах и периодических изданиях студентов.

Подлинный подписал

Президент Давкласса Ллойд-Лебэден [В. И. Лебедев]

И Министр внутр<енних> дел Стрем-Дэ [И. М. Дестрем]

¹ Премьера постановки Е. П. Карповым «Горя от ума» А. С. Грибоедова состоялась 17 сентября 1921 года.

² Ростислав Алексеевич Славянинов (1902, Петербург — 1982) по окончании в 1920 году Петроградского хореографического училища поступил в ШРД (класс Е. П. Карпова). В 1925-м входил в списки кандидатов в актеры филиала театра — Театра-студии. В 1920–1960 годах в Государственном театре оперы и балета (б. Мариинский театр). Исполнял пантомимные и характерные танцы в балетах и операх. Заслуженный артист РСФСР (1957).

³ «Жить, жить и жить» — любимый совет В. Н. Давыдова студийцам (см.: *Ходотов Н. Н.* Близкое — далекое. Л.; М.: Искусство, 1962. С. 42, 91).

⁴ Действующие лица пьесы, вероятно, отражали главные претензии Давыдова к ученикам.

⁵ То есть исходящие от старост классов.

⁶ *Роман Борисович Аполлонский* (1864–1928) — актер Театра в 1881–1928 годах. Вел собственную студию, влившуюся в ШРД. В 1918-м — заведующий художественной частью театра, в 1919–1920 годах — член его дирекции и управляющий.

⁷ СПбГМТиМИ. Ф. 67. Ед. хр. 270. ГИК 16746/15. Л. 2 об.

Под рубрикой «Объявления» в газете сообщалось:

Удаляю голоса без малейшей боли.

В. И. Нарыков¹ (Литейный, 30 кв. 28. Тел. 24907)².

Василия Ильича Нарыкова Н. Вербинина упоминала в своих воспоминаниях: «У Карпова были ассистенты, помогавшие ему управляться с множеством учеников: К. И. Адашевский³, В. И. Честноков⁴ и В. И. Нарыков. Все они учились в Школе русской драмы на курсе Евтихия Павловича и помогали ему вести занятия на Гончарной⁵, где и сами-то не так давно были студийцами»⁶.

К Нарыкову, ученику Карпова, который был старше прочих учащихся на десяток лет, студийцы давыдовской группы относились с опаской и недоверием. Заручившись поддержкой Давыдова и Карпова, он бесцеремонно поучал других студийцев, вызывая их недовольство и сопротивление. Известно, что он был помощником Карпова в разнообразных делах и, очевидно, информировал обо всем, происходившем в ШРД, и воспринимался учащимися одним из «шептунов», упомянутых в передовице «Давыдовской правды».

В «Хронике» «Давыдовской правды» сообщалось:

Гнусное злодейство

Вчера в ночь на 10 июня на углу Пантелеймоновской и Литейной Нарыков сорвал голос Кьяндскому. Дыхание не успел испортить вследствие подоспевшей милиции. Пострадавший доставлен в Дом Дефективных детей [ШРД]. Экстренно были вызваны доктор Доброгаев и Адеркас⁸. Надежды на выздоровление большой

¹ *Василий Ильич Нарыков* (1889—?) — ученик ШРД (поступил в класс Е. П. Карпова, затем учился у В. Н. Давыдова в 1920—1924), актер театра Госдрамы в 1920—1924 и 1949—1956 годах. Заслуженный артист Туркменской ССР. В период обучения в ШРД был занят в спектаклях, поставленных Е. П. Карповым: «Горе от ума», «Власть тьмы» и др., в 1923—1924 годах в Студии театра. В 1924-м был инспектором и преподавателем Студии Н. Н. Ходотова в Ленинграде. Выступал во многих городах России. В 1949-м вернулся в б. Александринский театр.

² СПбГМТиМИ. Ф. 67. Ед. хр. 270. СПбГМТиМИ. ГИК 16746/15. Л. 2—2 об.

³ *Константин Игнатьевич Адашевский* (1897—1987) — артист Госдрамы — Драматического театра имени А. С. Пушкина в 1925—1987 годах. Народный артист СССР. С 1925 года снимался в кино.

⁴ *Владимир Иванович Честноков* (1904—1968) — актер театра в 1924—1936, 1954—1968 годах, с 1966-го — художественный руководитель Театра имени А. С. Пушкина. Народный артист РСФСР.

⁵ Карпов жил на Гончарной, 23. Вероятно, там проходили и занятия его учеников.

⁶ *Вербинина Н.* В Школе русской драмы. С. 249.

⁷ Так студийцы иногда называли ШРД (см. СПбГМТиМИ. Ф. 67. Ед. хр. 270. СПбГМТиМИ. ГИК 16746/15. Л. 1).

⁸ Вероятно, Галина Владимировна Адеркас (1899 — после 1939), учившаяся в Петроградском женском медицинском институте. В 1918 году, будучи студенткой 1-го курса, послужила моделью для своего соседа по дому (Введенская ул., д. 7), художника Б. М. Кустодиева при создании его работы «Купчиха за чаем». С четвертого курса, бросив медицину, выступала как певица в музыкально-драматической труппе Свирского культгостроя, училась пению в московской Сокольнической музыкальной школе, пела в русском хоре Радиокомитета, входила в труппу Московского театра камерной оперы, выступала в гастрольных ансамблях, участвовала в озвучивании кинолент.

не подает. По некоторым сведениям, большой нуждается в психологическом лечении, со дня на день ожидают приезда Бардовского¹.

Там же было помещено еще одно сообщение: «С 1 июня началась разгрузка Нарыкова. Благополучно разгружено 12 ролей...»

Первый номер «Давыдовской правды» дополнял узкий лист «Специального дополнения» к первому номеру газеты — «О Нарыкове», с большой долей издевки сообщавший об отъезде этого ученика из Петрограда:

Столп и основание русского искусства, краса и гордость русской сцены «папа Ильич» уезжает на лето в Орловскую губернию, чтобы отдохнуть после напряженного 60-часового рабочего дня, каковой ему приходилось проходить в стенах Шкорудры. Он едет, чтобы насладиться природой и <на> лоне ее вкусить под старость лет эмоциональное наслаждение и набраться, быть может, на последний десяток лет сил и бодрости, дабы окончательно увенчать родную сцену своим необычным талантом.

Конечно, нам как-то жалко отпустить от себя «Ильича», но должно признаться: отдых ему необходим. За истекший сезон Василию Ильичу порядком-таки досталось. Работа над ролями Грозного², Львова³, Ашметьева⁴, Жука⁵, Несчастливцева⁶ и др. сильно напрягла его душу, которая требует отдыха. Наконец, 25 чело- векам в Шкорудре он сорвал голос — что задача таки не трудная.

Везде, во всех уголках Шкорудры, поминутно можно встретить Нарыкова, репетирующего с тем или другим, с тою или другою. Женщины особенно донимали Ильича. От 1 часа до 2-х часов ночи Вы всегда могли застать его дома, срывающим голос какому-нибудь из учеников или какой-либо его ученицы. Хотя Василий Ильич уже стар для роли Ашметьева, тем не менее эта роль была прекрасно выполнена им на экзамене давыдовцев. Чувствовалась неразрывная, единопдушная связь актера с суфлером и дружная совместная работа. Но уже по Львову можно было заметить о его переутомлении. Артист в конце сцены с Сарой⁷ г-жей Аркиной⁸ играл уже своими словами, до того сильно его захлестывает искусство и потря-

¹ СПбГМТиМИ. Ф. 67. Ед. хр. 270. ГИК 16746/15. Л. 2.

² Перечень ролей относится к учебным спектаклям ШРД. На сцене театра Госдрамы в 1923–1924 годах Нарыков выступал лишь в малозначительных эпизодических ролях (см.: Репертуар Александринского театра 1917–2012: Премьеры и возобновления / Автор-сост. Ю. П. Рыбакова. СПб.: Чистый лист, 2013. С. 420). Так, в постановке Е. П. Карпова «Смерть Иоанна Грозного» А. К. Толстого (10 мая 1924) Нарыков исполнял роль Дворецкого Кремлевского дворца (Там же. С. 77).

³ «Иванов» А. П. Чехова.

⁴ Роль богатого наследника стареющего ловеласа в «Дикарке» А. Н. Островского.

⁵ Эпизодическая роль работника при постоялом дворе в пьесе А. Н. Островского «На бойком месте».

⁶ «Лес» А. Н. Островского.

⁷ Героиня пьесы Чехова Анна Петровна, урожденная Сарра Абрамсон, жена Иванова.

⁸ Елизавета Иосифовна Аркина (1898–?) поступила в ШРД в 1920 году в группу Давыдова. Фамилия Аркиной неоднократно упоминается в «Давыдовской правде». 15 декабря 1921 года датировано ее прошение об отчислении (ЦГАЛИ СПб. Ф. 259. Оп. 2. Ед. хр. 138).

сает его нервы, пошатывает его драгоценное здоровье. Не будем же жалеть об его отъезде «папы Ильича». Ему необходим отдых. <...>¹

Вероятно, этот персонаж внушал некий трепет всей группе Давыдова. Не случайно ему было посвящено стихотворение из сборника студийцев «Ода на восшествие Нарыкова в Давыдовскую группу»:

О, ты, которого боятся
И Давыдович, и Дестрем,
Кого все в школе так страшатся...
Кто пред тобою глух и нем,
Ты к нам пришел, чтобы быть с нами,
Ты к нам принес свою любовь —
Мы чувствуем себя орлами и
И в нас сильнее бьется кровь.
Вся наша группа светлый храм
Мы школы лучшие цветы...
Себя принес ты в жертву нам,
Мы гением твоим горды!²

В разделе «Объявления», кроме выпадов против Нарыкова, сообщалось о Магазине А. А. Бардовского (преподавателя ШРД), предлагавшего воротнички, галстуки и шляпы: «Всегда свежее белье. Дешево, но мило!», рекламировался ресторан «Обрыв», американский базар всякой всячины: «Любая вещь 20 коп. Дешево, но сердито», и услуги хиромантки Колесниковой. Там же расхваливался «УСАТИН незаменимое средство для ращения усов. Имеются благодарные отзывы Караглуевой³ и Арбатова»⁴.

В газете было напечатано уведомление от редакции:

Всем, всем, всем
Редакция просит не обижаться за радушие, доброту и искренность «Давыдовской правды».

Завершался первый номер газеты сообщением об открывшейся подписке на «Давыдовскую правду», газету «давклашкорудрамников»⁵.

Как вспоминала Н. Вербинина: «После выпуска первого номера руководство Школы запретило распространение этой газеты.

Через некоторое время энтузиасты „Давыдовской правды“ в том же составе выпустили второй номер газеты. Снова „обнародовали“ ее на капустнике, с еще большим успехом, — после запрещения-то!

¹ «Специальное добавление» к первому номеру газеты «Давыдовская правда». Л. 3.

² Сборник. С. 8. Возможно, до поступления в ШРД Давыдович и Нарыков учились в одной театральной студии.

³ Инна Сергеевна Караглуева (Короглуева, 1897—?) училась в ШРД в 1920—1924 годах, окончила класс Усачева.

⁴ *Николай Николаевич Арбатов* (Архипов, 1869—1926) — актер Госдрамы в 1920—1923 годах (в 1921—1922 был главным режиссером), преподавал в ШРД. Отличительной чертой внешности Н. Н. Арбатова были ухоженные усы.

⁵ СПбГМТнМИ. Ф. 67. Ед. хр. 270. ГИК 16746/15. Л. 2 об.

Второй выпуск постигла та же участь: ее „закрыли“.

Через некоторое время появился третий номер „Давыдовской правды“ и вскоре четвертый, последний.

До наших дней сохранился всего один экземпляр этой интересной газеты, он находится у ее автора и „издателя“, любимого ученика В. Н. Давыдова — Валентина Ивановича Лебедева¹.

Однако литературное творчество студийцев не ограничивалось выпуском газеты «Давыдовская правда».

В собрании Санкт-Петербургского музея театрального и музыкального искусства сохранилась тетрадь, на обложке которой значится: «*Дестрем И. М., Давидович Л. Н.* Сборник литературных и театральных пародий. Посвящается учащимся Школы Русской Драмы. 1920–1924 гг.». В этом рукописном своде стихотворений продолжились литературные опыты студийцев, начатые в газете «Давыдовская правда».

Первые стихотворения тетради относятся к сезону 1920/21 года, а заканчивают собрание пародии, написанные в 1924 году, временем окончания школы. Атмосфера Школы русской драмы, ее внутренняя рабочая и нерабочая жизнь, скрытая от посторонних, осталась запечатленной в сборнике.

Милой Стильной (Л. Н. Давидович) был сочинен Гимн «Давыдовской правды», стилизованный под распространенную в 1920-х годах и позднее забытую, полузапрещенную песню «Казбек» («Есть у нас легенды, сказки...»), в которой отразился вольнолюбивый дух кавказских народов:

Множество газет
Есть на белый свет
Но такой газет
Нигде больше нет.

Припев:

В Школе драмы и балета
Есть у нас своя газета
Правда нашего Давкласса
Где больших талантов масса.

Кто ее читал,
Много хохотал.
А кто не читал
Много потерял.

Припев ----

Среди школьных туч
Это светлый луч,
Наш девиз могуч,
«Правда» тайный ключ.

Припев ----

Знает все про всех,
Каждый школьный грех

¹ Экземпляр первого выпуска газеты хранится в собрании Петербургского Театрального музея (СПбГМТиМИ. Ф. 67. Ед. хр. 270. ГИК 16746/15).

Вас мы просим всех
 Нам прощать наш смех
Привет ----¹

В другом стихотворении Мила Стильная так описывала жизнь учащихся, изменившуюся с приходом Усачева:

Здесь нас четыре года учат,
 В разных нас направленьях мучат.
 Вовсе не признают лентяев,
 В десять у нас уже Ширяев²,
 В полдень у нас уже все фехтуют,
 После у нас опять танцуют
 Только уже у Кристерсона³
 Танцы проходим для салона!⁴

Дестрем озаглавил свое стихотворение на ту же тему «Группа В. Н. Давыдова»:

Вначале басни мы учили,
 Потом к отрывкам перешли
 Тут поднялося столько пыли,
 Что хоть на сцену всех веди.
 Мгновенно стало десять Чацких
 Другие в Жадовы пошли —
 Не любим мы ролей дурацких
 Ты нам героев подноси.
 В восторге я от нашей группы
 Мне приглашений в день по пять.
 Клянуся, что подобной труппы
 Нигде, конечно, не сыскать!
 У нас любовников немало
 Героев — два, а не один:
 Ведь Кости⁵ у Арбатова не стало,
 Другой — прекрасный Валентин⁶.
 Я без ума от Леки⁷ пеня,
 Поклонник Милы я стиха,
 Но героиня, без сомненья,

¹ Сборник. С. 34–35.

² *Александр Викторович Ширяев* (1867–1941) — балетмейстер, преподаватель характерных танцев в ШРД. В 1885 году окончил Императорское театральное училище. С 1886 по 1905 год — в Мариинском театре. С 1891 по 1909-й и с 1918 по 1941 год преподавал в Петербургском (Ленинградском) театральном училище. Создал систему преподавания характерных танцев.

³ *Христиан Христианович Кристерсон* (1879–1970) — балетмейстер, преподаватель балетных танцев в ШРД.

⁴ Сборник. С. 61–63.

⁵ К. С. Матросов.

⁶ В. И. Лебедев.

⁷ Возможно, Елизавета Александровна Сорокко, ученица ШРД, класс Давыдова.

Конечно, Ольга Мухина.
Про голос Радина¹ всяк знает,
Романов² также не дурак,
Когда гекзаметр читает,
Нельзя сказать, что он простака...
Изяществом кто всех пленяет,
Дает нам всем известный тон
В «Комедии Вольной»³ тот играет!⁴
И ingenue у нас Марон⁵.
Но есть у нас и оперетка,
Богиня танцев и вина
Поет недурно шансонетки —
Ведь это Деля⁶, господа!
Талантов много в нашей группе
Я всех не в силах описать,
Клянуся, что подобной труппы
Нигде, конечно, не сыскать⁷.

В набранной Давыдовым группе было, безусловно, много талантливых учеников, однако их существование в театре было далеким от идеала. Дестрем писал:

Всяк, кто был школой очарован,
Теперь во всем разочарован;
Ей все мы время отдавали,
Усердно театр посещали,
И в благодарность от него
Мы взяли шиш, от Школы — ничего.
Все в жертву принеся искусству,
Теперь придется, как ни грустно,
Из школы драмы нам уйти,
Ведь нам миллионов не найти...
Плати, — они мне говорят.
За что? Спросить бы не беда.
За то, что нас в статистов обратили,
И вот еще хотят, чтоб мы за это им платили⁸.

¹ Степан Александрович Родин (1897—?), ученик ШРД с 1920 года.

² Константин Логинович Романов (1894—?), в группе Давыдова ШРД с 1920 года.

³ Петроградский Театр «Вольной комедии» (1920–1925), при театре возникло кабаре «Балаганчик».

⁴ Художественным руководителем театра «Вольной комедии» и кабаре «Балаганчик» был режиссер Госдрамы Н. В. Петров, выступавший также как актер и конференсье. В деятельности Вольной комедии участвовали студии: В. Лебедев, И. Дестрем, Л. Давидович, Ю. Свирин, Б. Жуковский и др.

⁵ Марианна (Мария, Марина, Марон) Де-Вериго-дю-Казтэн (1899 (1900?)—?) — ученица ШРД в 1920–1924 годах, в театре в 1928–1929, 1930-е годы.

⁶ Возможно, Даниэла Станиславовна Липинская.

⁷ Сборник. С. 10–11.

⁸ Там же. С. 51.

Естественно, что студийцы мечтали о главных ролях в классических произведениях, примеряли на себя эти роли. При этом известные сюжеты наполнялись современным содержанием.

Переделке подверглись две сцены из четвертого действия «Ревизора», где у Гоголя Хлестаков принимает жалобы купцов и унтер-офицерской вдовы. В сочинении Милы Стильной и Жана Меткого Хлестаков, заведующий Отделом охраны труда, выслушивал жалобы учащихся ШРД (Давидович представляла в образе унтер-офицерской вдовы) на мешающее занятиям участие в спектаклях театра: «обижительность терпим понапрасну от Экскузовича», управляющего гостеатрами, который «совсем заморил»: заставляет участвовать в разных спектаклях. «А попробуй прекословить, введет тебе в Школе плату за обучение» — «в месяц мильонов двадцать пять». Во второй сцене Экскузович с насмешкой сообщал, что Хлестаков, выслушивавший жалобы учащихся, предан ему и поступает к нему в секретари. К мольбе студийцев «не погуби» он готов отнестись со снисхождением и простить их при условии обязательного участия еще в одном спектакле: в массовых сценах постановки пьесы Б. Шоу «Цезарь и Клеопатра»¹.

Такое положение вело к полному разочарованию учащихся в своей школе. Под пером студийцев на мотив песенки Герцога из оперы «Риголетто» («Сердце красавиц....») ложатся строки:

Часто нам школа
Пользу приносит,
Но водевилей
Сердце не просит...
Школу мы любим,
Хоть она ложна —
Жить без халтуры
Нам невозможно!
Пусть же нас учат,
Пусть же нас мучат,
Но мы халтурить
Будем всегда.
Да, да! Будем всегда².

«Халтурная лихорадка» студийцев, позволявшая заработать хоть какие-то деньги, отражена во многих их сочинениях. Ей посвящена пьеса в одном действии Жана Меткого и Милы Стильной «Разъезд с „Посадника“»³.

Постановка в 1922 году пьесы А. К. Толстого «Посадник» об осаде Великого Новгорода сюзальцами требовала особенно большого количества

¹ Сборник. С. 54—60. Премьера спектакля «Цезарь и Клеопатра» состоялась 30 сентября 1923 года. Режиссер В. Р. Раппапорт.

² Там же. С. 79—80.

³ Там же. С. 41—54. «Посадник», пьеса А. К. Толстого была поставлена 22 сентября 1922 года. Режиссер Н. В. Смолич, художники Б. М. Кустодиев, Н. А. Бенуа. Музыка М. В. Владимировича.

статистов. Привлеченные учащиеся ШРД в постановке изображали толпы народа, группы бояр и пленных суздальцев (по словам студийцев, «Где мы 5 действий скованы, без слов толкаемся на сцене»). Для участия в массовых сценах приглашались также солдаты, матросы Балтфлота, актеры других театров¹. В дни, когда шел этот спектакль, вырваться на «халтуру» было особенно трудно. В шуточной пьесе «Разъезд с „Посадника“», изображено торжественное отправление актеров по другим театрам на халтуру по окончании спектакля. Их отъездом с достоинством дворецкого из великосветского дома распоряжался театральный сторож, провозглашавший: «Из Больдрамте Вас ждет подвода», «В Гиньоль Гидони!»², «Матросов! На халтуру!» — и торопил учащихся, так как из-за опоздания режиссер «гневаться изволит!»³

Завершалась пародия речами одного из студийцев, пародирующего монолог Чацкого:

Из школы гонят, все мучителей толпа.
Учиться нам здесь не дают,
Мильоны с бедняков дерут.
Мы им нужны лишь, как доход
И как бесплатные статисты,
Как для «Посадника» народ,
А не свободные артисты!

.....

Вон из театра! Сюда я больше не ходок!
Зачем сюда приехал сдуру!
Пойду играть уж лучше в «Теремок»⁴!
Халтуру мне, халтуру!

Под занавес конференсье, продолжая тему грибоедовского «Горя от ума», произносил:

Ну, написали уж Дестрем и Давидович,
Что станет говорить Ив<ан> Васильев<ич> Экскузович!⁵

Режиссер Госдрамы Н. В. Петров привлек учащихся группы Давыдова к участию в кабаре, что не только было для студийцев еще одним способом за-

¹ Сборник. С. 45. О массовых сценах в спектакле в критике сообщалось: «Особенно хорошо был сделан пятый акт — сцена веч. <...> Тщательно обработаны массовые сцены. Зритель видел перед собой не графаретную театральную толпу, в которой живут лишь двое-трое, а остальные „талантливо молчат“. Здесь режиссером была дана активно-действующая сила, яркая, исторически-правдивая, типичная и властная» (*Незнамов М.* «Посадник» Алексея Толстого на сцене бывшего Александринского театра // *Еженедельник петроградских государственных академических театров.* 1922. № 4 (8 окт.). С. 20).

² Евгения (Евгения-София) Осиповна (Иосифовна) Гидони (1901–1954), в ШРД с 1919 года, на сцене Госдрамы до 1925 года.

³ Сборник. С. 41–54.

⁴ Имеется в виду кабаре «Балаганчик».

⁵ Сборник. С. 53–54.

работать, но и давало возможность представить публике свой взгляд на театральную жизнь. Этому посвящена

Песенка 3х китов кабаре

Сочинение Милы Стильной

Мы к вам пришли из Школы Драмы
 Вовсе не для пустой рекламы
 Свирин весьма весьма умильный, —
 Мила, что прозывают Стильной,
 Вот вам любимец наш — Жан Меткий
 Всем вам известный рифмой едкой.
 Любим его мы без раздумья,
 Любим его за остроумье.
 В нашей Шкорудре славно живет
 Издавна в ней уж порядок ведется
 <...>

Прежде же даже здесь кормили
 Нынче все это отменили...
 Кушать ходите вниз к швейцару
 Пончики по миллиону пара!
 Прежде у нас всегда топили
 Нынче и это отменили
 Или у нас не греют печи¹.
 Все же приятны наши встречи,
 Всех мы и все всегда все слышим,
 И кого надо мы пропишем
 Лучше Вы с нами не бранитесь,
 И кабаре вы берегитесь!²

Еще одно стихотворение из сборника:

¹ В печати быт ШРД описывался без приукрашиваний: «В трудное голодное время учащиеся, кроме практики в своем деле, получали все без исключения от Окровоенкома красноармейский паек, а мужчины и жалование по ставкам и разрядам Сорабиса. <...> С января 1919 г. по ноябрь 1920 г. школа ни разу не отапливалась, температура доходила до 7 ниже нуля, но ни занятия в школе, ни репетиции на сцене <...> ни обслуживание своих театров, ни разу не прекратились» (Школа русской драмы // Еженедельник петроградских государственных академических театров. 1922. № 8. 5 нояб. С. 32). С осени 1920 года «Все учащиеся в школе пользовались продовольствием и получали хлебный паек. <...> Несмотря на крайне тяжелые условия, в которых приходилось заниматься в неотапливаемом помещении школьного театра, „студии“ и аудиториях, при весьма скудном освещении, тем не менее, посещение уроков как учащими, так равно и учащимися было вполне удовлетворительное» (Там же. С. 33). «Сезон 1921–22 года прошел при еще более тяжелых экономических условиях для Школы-Студии, чем предыдущий. Помещение школы, несмотря на суровые морозы, отапливалось весьма скудно, освещение, за недостатком лампочек, также было крайне неудовлетворительно. Температура в театре, студии и аудиториях иногда опускалось ниже нуля. Профессора читали лекции в шубах и валенках, преподаватели драматического искусства занимались в неотапленном (Так! — Ю. Г.) школьном театре или у себя на дому, так как в шубах и валенках репетировать было невозможно ученикам. Только ранней весной репетиции происходили в школьном театре» (Там же. С. 34).

² Сборник. С. 61–63.

Жить приятно кабаристам!
А, а, а, а, а,
Мы живем на зло артистам
А, а, а, а, а,
И хотя нас все ругают
Все, все, все,
Но в душе нам все прощают
Всё, всё, всё!
<...>

Лишь узнаем мы, что где-нибудь премьеры,
мы уж тут как тут,
Не пройдет недели, как актеры
в кабаре себя найдут.
Как приятно самое серьезное
перевернуть вверх дном,
Мы работаем здесь вместе вшестером¹.

Мечты студийцев о главных ролях в классических произведениях, планы участвовать в крупных постановках очень быстро растаяли. Реальность существования ШРД открывалась своей неприглядной стороной. Актеры смотрели на молодежь свысока, их не замечали, с ними не здоровались, их не пускали в актерское фойе, раздраженные их поведением: «Там в каждом уголке роман... <...> Там всюду пары, пары, пары...»²

В отместку за пренебрежительное отношение актеров студийцы придумали свой вариант «Дядюшкиного сна» Ф. М. Достоевского³, который преобразовал мир их театра: места премьеров и корифеев заняли студийцы, а труппу профессиональных актеров и режиссеров ждала незавидная судьба. Упомянулись художественный руководитель театра Госдрамы с 1922 года, удостоенный еще при царской власти звания заслуженного артиста, — Ю. М. Юрьев, другой заслуженный актер императорских театров — Р. Б. Аполлонский, Г. Г. Ге, также получивший звание заслуженного артиста уже в Госдраме в 1922 году, активный реформатор театра в 1917–1918 годах, входивший в Директорию театра Д. Х. Пашковский и прочие: инспектор школы, любимец публики Е. П. Студенцов, режиссеры Л. С. Вивьен, П. И. Лешков, В. Р. Раппапорт⁴.

Студиец Соков — Гамлета играет,
Юрьев⁵ — младший бутафор,

¹ Сборник. С. 164.

² См.: Стенографический отчет доклада Н. В. Петрова «О развитии молодежного движения в Гостеатре драмы» 6 марта 1931 // СПбГМТиМИ. КП 8624/30. ОРУ 8190. Л. 20; *Ауди-ев С. А.* К вопросам молодежного движения в Госдраме. 1930 // Там же. ГИК 15540. Л 3; *Вербишина Н. В.* В Школе русской драмы. С. 39–40.

³ «Дядюшкин сон» был поставлен в театре Госдрамы 4 января 1923 года в честь 35-летнего юбилея сценической деятельности Е. П. Корчагиной-Александровской. Инсценировка и постановка П. И. Лешкова.

⁴ *Виктор Романович Раппапорт* (Раппапорт, 1889–1943) — режиссер, драматург, педагог. В б. Александринском театре в 1922–1926 годах.

⁵ Ю. М. Юрьев.

Аполлонский¹ же суфлер,
 Парикмахер наш Сережа
 Чацкий в «Горе от ума».
 Студенцов², Вивьен³, Клочковский⁴
 В третьем ярусе у лож.
 Держит вешалку Пашковский⁵,
 А Грибанов⁶ у калош
 Я. Малютин⁷ с П. Лешковым
 В осветители пошли,
 Ге⁸ ушел, как злой тайфун,
 Это место занял Гунн⁹.
 И на зло актерам всем
 Заслуженным стал Дестрем.

 Заключительный аккорд —
 Облысел наш Раппопорт¹⁰.

Следует отметить, что режиссерская деятельность В. Р. Раппопорта, его первая постановка в бывшем императорском театре: трагедия У. Шекспира «Антоний и Клеопатра», по мнению студийцев-пересмешников, несла гибель театру. Особенным нападкам подверглось непривычное беспредметное конструктивистское сценическое оформление постановки, выполненное

¹ Р. Б. Аполлонский.

² *Евгений Павлович Студенцов* (1890–1943) — артист Александринского театра — Театра Госдрамы в 1911–1929 и в 1937–1941 годах.

³ *Леонид Сергеевич Вивьен* (1887–1966) — актер, режиссер, педагог, основатель ШАМ, преподаватель сценического искусства. В 1910–1913 годах обучался в Театральном училище, в Александринском театре с 1911-го как актер, с 1923-го — актер и режиссер, с 1936 года и до конца жизни занимал руководящие должности в этом театре.

⁴ *Лев Михайлович Клочковский* (1887–1947) — актер б. Александринского театра в 1918–1947 годах. Драматические курсы по классу А. И. Долинова окончил в 1911 году.

⁵ *Донат (наст. имя Николай) Христофорович Пашковский* (1879–1938, Ленинград) — актер и режиссер Александринского театра в 1902–1929 годах (с перерывом). Активный участник революционных преобразований в Александринском театре, в 1918-м — председатель «Временного комитета Александринского театра». Входил в состав дирекции театра. С 1918 года был педагогом ШРД. С 1926 года занимал административные должности, заведовал режиссерским управлением театра.

⁶ *Николай Степанович Грибанов* (1888 (1883)–1942) — актер театра Госдрамы в 1918–1923 годах.

⁷ *Яков Осипович Малютин* (Итин; 1886–1964) — актер Александринского театра — Театра драмы имени А. С. Пушкина в 1911–1964 годах, мемуарист.

⁸ *Григорий Григорьевич Ге* (1867–1942) — артист Александринского театра с 1897 по 1929 год, особенно проявивший себя в ролях злодеев.

⁹ Кирилл Андреевич Гунн, поступил в ШРД в 1919 году, на год раньше учеников Давыдова.

¹⁰ Сборник. С. 62–65. Отличительной чертой внешности режиссера В. Р. Раппопорта были густые пышные волосы и густая борода.

В. А. Щуко, состоящее из поднятых на различную высоту площадок, соединенных лестницами и переходами. Об этом писала Мила Стильная в «Армянских куплетах»:

У Раппопорта есть станок¹,
На станке опять станок —
Постановка первый сорт
Ставил там же Раппопорт².

Хочешь быть ты без рука
На своя квартира? —
Ты построй себе станка
И играй Шекспира!..³

В отличие от газеты «Давыдовская правда», о которой рассказывалось в первой части статьи, сборник шуточных стихотворений Дестрема и Давидович, также повествовавший о жизни студийцев, включал зарисовки жизни театра и его актеров, открывал скрытую от зрителей и людей, посторонних сцене, внутреннюю жизнь театров. В переделке лермонтовского «Маскарада» отражена та двойная реальность, которая происходит на сцене во время спектакля. Студийцы попытались озвучить актерские реплики, скрытые от ушей зрителей, объяснить мотивы их поведения на сцене. Эта тема раскрыта в переработанной сцене маскарада из знаменитой лермонтовской пьесы. Подзаголовок гласил: «Что думает и говорит иногда Актер, когда он играет». В сочинении студийцев действуют не персонажи Лермонтова, а актеры, исполняющие их роли. Арбенин — Юрьев предстает не только как главный герой произведения Лермонтова, но и как вступивший недавно в должность художественный руководитель театра, которого беспокоят все аспекты деятельности театра, и особое недовольство вызывают учащиеся ШРД, нарушающие установленные порядки. Кроме Юрьева, участвовали Студенцов — Звездич, Усачев — Шприх, Тиме — Маска. Также роли масок на маскараде исполняли учащиеся ШРД.

На сцене изображена 2-я картина драмы Лермонтова «Маскарад» — Сцена маскарада.

Играет музыка. Учеников — масок на сцене чрезвычайно мало — это бесит Юрьева — Арбенина.

Наблюдающий за прогуливающимися масками Арбенин, вместо лермонтовского текста, произносит свои реплики *à part*, как бы в сторону, «про себя», выражая свое отношение к происходящему.

¹ *Станок* — беспредметная конструкция в сценическом оформлении спектакля, ранее использовалась в режиссерских работах В. Э. Мейерхольда.

² Имеется в виду постановка «Антоний и Клеопатра» Шекспира, премьера 25 января 1923 года.

³ Сборник. С. 132.

Юрьев (*à part*)

*Напрасно я старался возродить Театр. Приглашаю Мейерхольда,
Раппопорта. С этими плотниками и бабами нельзя иметь никакого дела...*
(по тексту):

Напрасно я ищу повсюду развлечения,
Пестреет и жужжит толпа передо мной,
Но сердце холодно и спит воображение —
Они все чужды мне и я им всем чужой.
(*à part*, разглядывая проходящую маску)
Ученики не могут даже как следует одеться!
(по тексту):

Вот нынешнее поколение
И тот ль я был в его лета, как погляжу...¹

К появившемуся на сцене Звездичу — Студенцову он обращает волнующий его вопрос:

(*à part*)
Отчего сегодня так мало учеников?

Студенцов (*ему*):
Сегодня экзамен у Карпова.

Юрьев
Я сорву этот экзамен!
(по тексту):
Вот, например, взгляните там,
Как выступает благородно
Высокая турчанка — как полна,
Как дышит грудь ее и страстно и свободно
Вы знаете ли кто она?
Быть может, гордая графиня иль княжна,
Диана в обществе, Венера в маскараде

Студенцов (*тихо ему*):
Воронина².
Юрьев (*обозлясь*):
И также может быть, что эта же краса
К Вам завтра вечером придет на полчаса...
<...>

Шприх-Усачев
Кого Вы так безжалостно костили, Евгений Александрович?

Юрьев (*тихо ему: Ваших учеников*³)
(по тексту):

Так, шутил с приятелем!
Усачев: (*à part*)
Мои, действительно, мерзавцы
(по тексту):

¹ Сборник. С. 121—122.

² *Мария Федоровна Воронина* (1904—1966) — ученица ШРД с 1921 года, по окончании актриса Александринского театра в 1925—1927 годах.

³ Имеется в виду группа В. Н. Давыдова, которой Усачев руководил в период отъездов Давыдова из Петрограда.

Конечно, пошутили Вы не на шутку
с ним: он шел и Вас бранил <...>

Юрьев (*тихо ему: Отчего Лебедев не явился на «Клеопатру»?*)

(*по тексту*): Говорят, у Вас жена красотка

Усачев (*тихо ему: Халтурил*)

(*по тексту*): Ну-с что ж?

Юрьев: А ездит к Вам тот смуглый и в усах...

(*уходит, на ходу говорит одному из учеников-маске: «Зайдите ко мне в кабинет»*)¹

Участвовать в спектаклях других театров приходилось и входившим в труппу театра актерам, для которых это был способ дополнительного заработка. В сцене маскарада неожиданно появляется маска, подбирающая браслет Нины:

(*Вбегает Тиме*²)

Тиме

Ах! Я едва дышу... он все бежал за мною

(*à part: только бы не опоздать*) (*напевает про себя*):

Красотки, красотки, красотки кабаре...

(*по тексту*): Вот счастье, Боже мой,

Потерянный браслет с эмалью золотой —

Отдам ему... прекрасно, пусть ищет с ним меня

(*тихо напевает: «Частица черта в нас*

Заключена как раз»)

Студенцов

Так точно, вот она!

Меж тысячи других теперь ее узнаю

О! ты не убежишь (*берет ее за руку*)

Тиме (*ему тихо: «Евгений Павлович! Ради Бога*

Поскорее — я тороплюсь)

(*по тексту*): Я Вас не убегаю,

Чего хотите Вы?

Студенцов

Вас видеть

(*тихо ей: Куда Вы так торопитесь?*)

Тиме

Мысль смешна

(*тихо: «В Палас», конечно!»*) (*вырывается от него*)

Прощай навеки!

Студенцов

О, еще мгновенье.

(*тихо ей: Ужели нет к Лермонтову сожаленья...*)

Тиме

Вы правы... жаль его:

Возьмите мой браслет (*убегает*)

Входит Юрьев

Студенцов

¹ Сборник. С. 123–126.

² Елизавета Ивановна Тиме (Качалова, 1884–1968) в 1904–1906 годах обучалась пению в Петербургской консерватории, в 1905–1908 годах занималась на Драматических курсах Петербургского Театрального училища у Ю. Э. Озаровского. В Александринском театре с 1908 года. В постановке «Маскарада» Мейерхольда 1917 года исполнила роль баронессы Штраль, позднее, при возобновлении в 1928 году, выступила в роли Нины.

Я в дураках
*(к Юрьеву тихо: целую сцену вымарала)*¹
(по тексту): Как я был удивлен:
 Плутовка вырвалась
 И вот, как будто сон *(показывает браслет)*
Юрьев

А начали не худо
(à part: она смарала все и вышла ерунда)
 Но покажите-ка браслет! Довольно мил...
 И где-то я видал такой же! Погодите
*(à part: завтра «Мещанин»², потом «Антоний»³,
 Потом «Коварство»⁴... не выдержу...)*⁵

Трудности работы в театре в описаниях студийцев приравнивались к тяжелому физическому труду, подобному работе паровоза, тянущего за собой неподатливые тяжелые вагоны:

Академический поезд
(Разговор паровоза с вагонами)
Текст Милы Стильной (Л. Давидович)

Отходя от «старой Александрии», Паровоз говорит:
 — Карпова сместили⁶ (несколько раз)
Вагоны: А кого же поместили? (несколько раз)
Паровоз (гудок): Ю-ю-ю-ю-ю-рюев!⁷
 Станция «Посадник». Поезд стоит 11 спектаклей. Отходя
Паровоз: Дружно, дружно за работу (несколько раз)
Вагоны: Заплатите разовые (- « - « -)
Паровоз: Для искусства безвозмездно (- « - « -)
Вагоны: Для желудка не полезно (- « - « -)
 Поезд на полном ходу
Паровоз: Дед уехал, Дед приехал⁸ (- « - « -)
Вагоны: Как уехал, так приедет
 Как уехал, так приедет.

¹ Имеется в виду сокращенная в пародии сцена князя Звездича и Маски (Выход шестой: 1-я маска и князь Звездич).

² «Мещанин во дворянстве» Мольера. Премьера 14 апреля 1923 года.

³ «Антоний и Клеопатра» У. Шекспира.

⁴ «Коварство и любовь» Ф. Шиллера. Премьера 3 апреля 1921 года.

⁵ Сборник. 126–128.

⁶ Е. П. Карпов, возглавлявший театр в 1918–1922 годах, затем перешедший на положение очередного режиссера, был сторонником классического репертуара, он противился постановке новых современных пьес, считая их несовершенными, не соответствующими статусу б. Александринского театра.

⁷ Ю. М. Юрьев стал заведующим художественной частью театра с 8 мая 1922 года (см.: Сто лет. Александринский театр — Театр Госдрамы. Сто лет: 1832–1932 / Отв. ред. Я. О. Боярский. Л.: Дирекция Ленинградских гос. театров, 1932. С. 447).

⁸ В. Н. Давыдов в течение сезона часто покидал театр и ШРД для выступлений в гастрольных спектаклях в различных городах (см., например: Еженедельник петроградских государственных академических театров. 1922. № 4. 8 окт. С. 52; Там же. 1923. № 7. 11 февр. С. 11).

Подходя к стрелке «Антоний и Клеопатра»:

Паровоз: Вот беда! (- « - « -)

Вагоны: Что такое?! Что случилось?! (- « - « -)

Паровоз: Рапопо-по-порт и Щ-щ-щ-щ-щуко!

Вагоны: Ну так что -ж (?) (несколько раз)

Паровоз: Всех на сцену! (- « - « - « -)

Вагоны: Для чего, для чего (- « - « - « -)

Паровоз: Раздевать! (- « - « -)

Вагоны: Ради Бога, осторожно (- « - « -)

Пройдя Раппопортовы станки,
Установленные в пучинистом грунте.

Паровоз: Все ли целы? (- « - « -)

Вагоны: Руки. Ноги ободрали, поломали (- « - « -)

Паровоз: Куда делась Клеопатра?¹ (- « - « -)

Вагоны: В оперетке, в оперетке (- « - « -)

Паровоз: А другая? (- « - « -)

Вагоны: Нельзя сказать (или: С Крюгером²) (- « - « -)

Проходя полустанок «Мещанин»³

Паровоз: Бенуа! Бенуа! (- « - « -)

Вагоны: Безопасно! Безопасно!

Перед станцией «Идеальный муж»⁴

Сигнал стрелочника: У-а-а-а-альд!

К поезду прицеплен «толкач»

Поезд идет в гору

Вагоны: Кто вывозит? (- « - « -)

Паровоз: Мичурина⁵ (- « - « -)

Подходя к «Чертову мосту»

Паровоз: Сатана! Сатана!⁶

Крушение

¹ Роль Клеопатры исполняли Е. И. Тиме и В. Л. Юренева.

² *Владимир Эммануилович Крюгер* (1899–1960) — актер, сын заслуженного артиста академических театров, профессора Петербургской консерватории Э. Э. Крюгера. Учился в ШРД с 1919 по 1923 год, в 1923–1925 годах — артист ленинградского театра «Пассаж», в 1925–1927 годах — артист Московского драматического театра (б. Театр Корша); вернулся в б. Александринский театр и работал в нем с 1934 по 1960 год.

³ Пьеса Ж.-Б. Мольера «Мещанин во дворянстве» шла в переводе, постановке и сценическом оформлении А. Н. Бенуа и была признана одной из выдающихся постановок сезона. См.: *Бенуа А.* К постановке «Мещанина во дворянстве» // Еженедельник петроградских государственных академических театров. 1923. 8–15 апр. № 31–32. С. 10–12; *Старк Э.* «Мещанин во дворянстве» // Там же. 1923. № 33–34. С. 8–9.

⁴ Пьеса О. Уайльда, премьера 27 мая 1923 года. Режиссер Н. В. Петров, художники Г. А. Косяков, П. Н. Шильдкнехт, С. Н. Воробьев, М. П. Зандин.

⁵ Первое представление «Идеального мужа» было приурочено к 25-летнему юбилею творческой деятельности В. А. Мичуриной. В спектакле в маленькой роли лакея всего в несколько слов согласился выступить В. Н. Давыдов (см.: Еженедельник петроградских государственных академических театров. 1923. № 36. 15 мая. С. 17).

⁶ Пьеса «Дневник сатаны» по роману Л. Н. Андреева шла в инсценировке и постановке Г. Г. Ге (художник К. С. Петров-Водкин, премьера 17 февраля 1923 года) и была приурочена к 20-летнему юбилею сценической деятельности Р. Б. Аполлонского.

Поезд летит в воду¹.

Вагоны: А кто виноват?

Паровоз: (испуская последний пар)

Экс-с-с-с-кузо-ви-ч-ч-ч-ч!²

Объектом насмешек студийцев был не только Театр Акдрамы, они находили смешное и в деятельности других театральных коллективов. Зарисовка театральной жизни Петрограда—Ленинграда представлена в пародийном «Репертуаре Школы и Театров (Сезон 1922/1923)»:

Школа Русской Драмы

Группа Арбатова

С участием Рыбина³ и Осиповой⁴

«На безрыбье и рак рыба»

Группа Карпова

«Москвич⁵ в Мольеровском плаще»

Группа Щепкиной⁶

1. «Тетушкины проказы»⁷

2. С уч. Молевой⁸ «Необыкновенная женщина, или Лучше поздно, чем никогда»

¹ В печати писали о неудачном выборе пьесы для юбилея, мало подходящей для сцены, лишенной драматизма и наполненной субъективными лирическими мотивами. Режиссер спектакля не понял основной идеи произведения, упростил ее и наполнил внешними эффектами. Декорации Петрова-Водкина также мало соответствовали произведению Андреева (см.: *Розенталь Н.* «Дневник сатаны» в Академическом драматическом театре 17/II 23 г. // Ежедневник петроградских государственных академических театров. 1923. № 25. 25 февр. С. 5—7. Также: Там же. № 5. С. 15).

² Сборник. С. 150—152. На следующий день после премьеры «Дневника сатаны» широко праздновался пятилетний юбилей вступления И. В. Экскузовича в должность управляющего государственными академическими театрами (см.: Ежедневник петроградских государственных академических театров. 1923. № 8. 18 февр. С. 3—6).

³ Павел Андреевич Рыбин (1899—?), в ШРД с 1919 года.

⁴ Вера Викторовна Осипова, в ШРД с 1919 года.

⁵ Очевидно, имеется в виду приверженность Е. П. Карпова натурализму, стремление к излишней достоверности бытового театра в стиле Московского Художественного театра. В то же время Карпов, подобно Мольеру и Станиславскому, в своих постановках выступал организатором всего художественного процесса. В Госдраме в 1920-х годах он осуществил постановки комедий Мольера «Хоть тресни, а женись» (октябрь 1921) и «Тартюф» (январь 1922, режиссеры Карпов и Арбатов).

⁶ *Александра Петровна Щепкина-Черневская* (1856—?) — актриса Малого театра, внучка прославленного актера М. С. Щепкина. В ШРД преподавала в 1924, 1926 годах.

⁷ Намек на родство с М. С. Щепкиным.

⁸ *Анна Николаевна Молева* (1902—?) — ученица ШРД (ЦГАЛИ СПб. Ф. 286. Оп. 1. Ед. хр. 38).

Группа Усачева

(бывш. Давыдова) 13 водевилей и 1 монолог:

1. «Дедушка уехал»
2. С участ. Де-Вериги и Ярославцевой «Горячие письма»
3. «Забастовка сельдей в бочке» (участвует вся группа)
4. «Дедушкино наследство»
5. «Лягушки¹, просящие царя»
6. «Каков поп, таков и приход»
7. «Дудукин² поневоле»
8. «Тише едешь — дальше будешь»
9. «Наконец и мы»
10. «Горе без ума (или «Отсутствие всякого присутствия»)
11. С участ. Усачева «Ругает там, а здесь благодарит»³
12. «Дедушка приехал»
13. С уч. Ярославцевой, Соловьева, Кьяндского, Матросова и Киселева⁴ «Детство, Отрочество, Недозрелость и Халтурность»
14. Монолог Пименова⁵: «Управдом во Шкорудрамстве»

Группа Вивьена

1. «Не все то золото, что блестит»
2. «Семья — залог счастья, или Средство делать сборы»⁶.

Театры

Александринский

1. «Идеальный Завхуд⁷, или Эдип⁸ в Лондоне»

¹ Комедия Аристофана «Лягушки».

² Герой пьесы Островского «Без вины виноватые» — Нил Стратоныч Дудукин, богатый барин, театрал, покровитель актеров.

³ Измененная цитата из комедии «Горе от ума» А. С. Грибоедова (1795–1829): слова Чацкого в разговоре с Загорецким и Горичем (действие 3, явление 9): «Ругают здесь, а там благодарят». В стихотворных пародиях студийцев Усачеву приписаны резко отрицательные отзывы о его группе в кругу преподавателей (в «Дневнике сатаны»: «Мои никуда не годятся, я не знаю, что с ними делать»; в «Маскараде»: «И мои, действительно, мерзавцы» (Сборник. С. 103, 125).

⁴ Валентин Георгиевич Киселев, в ШРД с 1920.

⁵ Василий Васильевич Пименов (1881–?), в возрасте 40 лет поступил в ШРД, где учился в 1920–1922 годах.

⁶ Л. С. Вивьен первым браком (с 1914) был женат на Евгении Константиновне Книппер (Книппер, 1886–1952), актрисе Александринского театра в 1919–1922 годах. С 1924-го жена Вивьена — Евгения Михайловна Вольф-Израэль (1897–1975), актриса Госдрамы с 1923 по 1960 год.

⁷ В деятельности заведующего художественной частью театра Ю. М. Юрьева сочеталось стремление к сохранению достижений театра прошлого и привлечение лучших новаторских сил современности.

⁸ «Царь Эдип» Софокла был поставлен в театре 19 декабря 1924 года в гастрольном спектакле немецкого актера С. Моисси.

2. «Падение Лидии Трей»¹**Михайловский**Опера «Там, где поет Третьяков»²Драма «Не важно, как играть Уайльда»³.**Мариинский**балет с уч. Лешкевич⁴ «Лешкунчик»⁵опера с уч. Коваленко⁶ «Царь-плотник».**Больш<ой> Драмат<ический> театр**«У Коли⁷ в лапах»⁸

<...>

Театр Гайдебурова«Бедный Гамлет»⁹

¹ Пародирруется название пьесы А. И. Пиотровского «Падение Елены Лей», поставленной в марте 1923 года в Театре новой драмы и предложенной осенью того же года к постановке в Госдраме (см.: Советский театр. Документы и материалы: Русский советский театр 1921–1926 / Отв. ред. А. Я. Трабский. Л.: Искусство, 1975. С. 316). Лидия Августовна Трей (Проскурина, Трей-Зражевская, 1898–1952) в 1919 окончила Театральное училище (класс А. И. Долинова), служила в Александринском театре с 1916 по 1924 год. С 1923 года — актриса Театра-студии Госдрамы.

² *Евгений Анатольевич Третьяков* (1888–1967) — певец (тенор). Изучал вокальное искусство в Италии. С 1913 по 1931 год исполнял ведущие партии в Мариинском театре.

³ В Михайловском театре, наряду с операми, устраивались драматические спектакли. 27 января 1923 года в театре Госдрамы была поставлена комедия Уайльда «Как важно быть серьезным» (режиссер Н. В. Петров); 27 мая 1923 года тем же режиссером была поставлена комедия Уайльда «Идеальный муж» (играли студийцы: В. И. Гомелло, К. С. Матросов, Б. Е. Жуковский, В. В. Осипова, А. И. Булыгин, Г. Ю. Грюнберг, Г. К. Кузнецов и др.).

⁴ *Тамара Клементьевна Лешевич* (в замуж. Дембо, 1902–1980) — балерина Мариинского театра в 1921–1945 годах. См. о ней в студийном стихотворении «Кабаретная любовь» (Сборник. С. 141–142).

⁵ Возобновление балета П. И. Чайковского «Щелкунчик» (первая постановка в Мариинском театре в 1892 году) состоялось 4 февраля 1923 года в бенефис артистов балета, приуроченный к 30-летию первой постановки балета, в котором участвовали воспитанники театрального училища (балетмейстеры Лопухов и Ширяев по Л. И. Иванову, дирижер А. В. Гаук).

⁶ *Мария Владимировна Коваленко* (по мужу Экскузович; 1873 (1882, 1888 ?)—1950) — артистка-солистка оперы (сопрано) Мариинского театра. Жена И. В. Экскузовича. Окончила в 1906 году Петербургскую консерваторию, в 1908–1928 годах солистка Мариинского театра.

⁷ Режиссер Александринского театра Н. В. Петров в 1921–1922 годах был главным режиссером БДТ.

⁸ Пьеса К. Гамсуна «У жизни в лапах» была поставлена в БДТ 27 мая 1922 года. Режиссер К. П. Хохлов.

⁹ В Передвижном театре «Гамлет» Шекспира шел на протяжении двадцати лет, изменялась трактовка, перерабатывался текст. Впервые был поставлен в 1908 году в Лиговском

Палас театр

«Клеопатра танцует»¹

Вольная комедия и Балаганчик

1. «Посмеяться не грешно, да у Коли² не смешно»
2. Остроумие для себя (или Дух в банке)³
3. «Самое бездарное» (на просцениуме Тимошенко⁴)

Театр новой драмы

«Восстание пигмеев»⁵ (или лай мосек)

Театр Юных зрителей

«Шумский содом»⁶

Свободный театр⁷

Неделя Акеева

Пятница Рогатского,

Общедоступном театре (режиссер П. П. Гайдебуров, он же в роли в роли Гамлета, А. Я. Таиров — Лаэрт). В 1911 показана с изменениями мизансцен и сокращениями (отсутствовала роль Тени отца Гамлета и сцена похорон Офелии) и в 1918–1919 годах возобновление «Гамлета» (режиссер А. П. Зонов, Гамлет — Гайдебуров), в 1922-м «Гамлет» (переработка Гайдебурова) был поставлен А. П. Зоновым. В октябре 1922 года в театре Госдрамы состоялась премьера пьесы М. Тамайо-и-Бауса «Бедный Йорик» (режиссер Б. А. Горин-Горяинов).

¹ Палас-театр (театр оперетты) существовал в 1922–1923 годах (режиссеры К. А. Марджанов, Н. В. Смолич, В. П. Валентинов). Ранее в его помещении на ул. Ракова, д. 13, располагался Театр комической оперы, с лета 1923-го помещение было передано Передвижному театру. Среди артистов Е. И. Тиме, Л. О. Утесов и др. Очевидно, имеется в виду Е. И. Тиме, которая в театре Госдрамы исполняла роль Клеопатры в пьесе Шекспира «Антоний и Клеопатра» (1923).

² Н. В. Петров.

³ Пародируется псевдоним журналиста, критика и драматурга Давида Иосифовича Гликмана (1874–1936) — Дух Банко.

⁴ Семен Алексеевич Тимошенко (1899–1958) — актер, режиссер театра и кино, сценарист, сотрудничал в театре «Вольной комедии» и в открытом при театре кабаре «Балаганчик». Участвовал едва ли не во всех постановках театра как конферансье, актер и драматург. В 1918 году учился у Мейерхольтца, в 1919–1924 годах — актер БДТ. После закрытия «Вольной комедии» — режиссер на киностудии «Севзапкино» (позднее — Ленфильм).

⁵ «Восстание ангелов» — инсценировка А. Я. Бруштейн и В. Н. Соловьева по роману А. Франса, спектакль поставлен В. Н. Соловьевым в Театре новой драмы 22 октября 1922 года.

⁶ Может быть, имеются в виду актрисы-травести? Содом — город, уничтоженный за грехи жителей; переносное значение: суматоха, шум.

⁷ Свободный театр (пр. 25 октября (Невский пр.), 72) — театр миниатюр, существовавший в 1922–1928 годах. Ответственные руководители Г. И. Юдовский, Л. А. Рogaцкий, Н. Н. Урванцов. Премьером был Л. О. Утесов, также выступавший в театре «Палас».

А все Юдовского
С уч. Воронова¹
«Грядущий царь²» (скэтч в лакейской)

Пролеткульт³

1. «Яма» по Куприну
2. «В 12 часов по ночам»

Сорабис⁴

1. А судьи кто?
2. Доклад т. Картавцева⁵ «Моисей как новатор в русском искусстве»

ИСИ⁶

«Леня⁷ приспособился»

Студия Морозова⁸

«Стремянный герой»

¹ Владимир Иванович Воронов (Воронов-Хамуляев, 1890—1985), в Александринском театре с 1919 по 1963 год, обладал небольшим, но приятным голосом, часто выступал в Михайловском театре (МАЛЕГОТ).

² Ср. с названием сборника статей Д. С. Мережковского «Грядущий хам» (1906).

³ Театр «Арена Пролеткульта» был открыт при участии А. А. Мгеброва и В. В. Чекан в 1918 году и ориентирован на рабочую молодежь. Несколько раз распался и переживал закрытие. В 1923-м была сделана попытка создать труппу из профессиональных актеров. В театр вошла группа из ликвидированного незадолго до того Театра Новой драмы во главе с А. Л. Грипичем.

⁴ *Сорабис* — Союз работников искусств, созданная в 1919 году профсоюзная организация творческих работников. Сорабис также принимал участие в управлении вопросами искусства.

⁵ Очевидно, Михаил Львович Картавцев, член Петрогубполитпросвета, который возглавляла Я. А. Нетупская.

⁶ Институт сценических искусств (ИСИ) был создан в 1922 году, объединив Школу актерского мастерства (ШАМ) Л. С. Вивьена, Курсы мастерства сценических постановок (Курмасцеп), которыми ранее руководил В. Э. Мейерхольд, а затем С. Э. Радлов, Институт ритма Н. В. Романовой, Драматическую школу Сорабис, возглавляемую Ю. М. Юрьевым и Е. П. Студенцовым, и Хореографический техникум А. Л. Волынского.

⁷ Ср. с названием пьесы В. Мировича «Вова приспособился» (Интимный театр, 1915). Л. С. Вивьен — организатор ШАМ, с весны 1922 года стал преподавать в Институте сценических искусств.

⁸ *Александр Николаевич Морозов* (1887—1951) — режиссер. Преподавал в ШАМ (1920—1921), в ИСИ (актерское мастерство, 1922—1923). Студия А. Н. Морозова на Стремянной ул. существовала в 1921—1925 годах, была образована из учеников группы А. Н. Морозова в ШАМ. В репертуаре был ряд школьных работ: «Егерь», «Ведьма», «Три девицы шли гулять» и др. Также в режиссуре Морозова шли спектакли: «Потоп» Х. Бергера, «На бойком месте» А. Н. Островского и «Ирландский герой» Д. Синг (название последнего спектакля было использовано в пародии).

Гос. Филармония

Доклад Мейерхольда «Уборная¹ на просцениуме²» или Левый фронт³

МОСКВА

Театр Корша

Гастроль Крюгера

«Жених из долгового отделения»⁴.

Жизнь учащихся ШРД подробно описана и в переделке Жаном Метким и Милой Давидович⁵ пьесы Л. Андреева «Жизнь человека», названной ими «исторической хроникой из жизни Школы Русской Драмы». Следуя тексту пьесы Л. Андреева, описывается рождение человека (прием в ШРД), бал у человека (занятия группы Давыдова), смерть человека (окончание школы). В последней сцене радость ученика при получении аттестата сменяется безнадежными попытками устроиться на работу в театр Госдрамы, БДТ, Вольную Комедию, театр «Пассаж». Выясняется, что он никому не нужен даже в провинции. Не выдержав этого, бывший ученик выпускает дух. Но к сюжету Андреева добавлен эпилог: «Рождение актера», в котором окончивший шко-

¹ Двойной смысл: гримуборная и туалет.

² Актерская игра на игровой площадке на просцениуме с 1910-х годов была одним из основных новаторских принципов Мейерхольда в постановках «Дон Жуан», «Маскарад», «Орфей и Эвридика» и др.

³ «Левый фронт» был темой нескольких выступлений Мейерхольда в Москве и Петрограде в 1923 году. 27 апреля состоялась лекция Мейерхольда в Зиновьевском институте (б. Таврический дворец), 28 апреля — в зале Филармонии, 30 апреля — в театре «Пассаж». См.: Левый фронт (Доклад В. Э. Мейерхольда в зале Филармонии) // Последние новости. Пг. 1923. 30 апр. № 18. С. 3; Левый фронт. Лекция Мейерхольда // Коммунист. Харьков. 1923. 26 мая. № 116. С. 3; То же // Пролетарий. Харьков. 1923. 27 мая. № 117. С. 5. См. также включающую конспекты докладов Мейерхольда публикацию: *Мейерхольд В.* Из чего возникает актерская игра / Публ., подгот. текста и послесл. М. Полонского и Б. Фрезинского // Петербургский театральный журнал. 1995. № 8. С. 94–100.

Доклады касались проблемы воспитания нового актера, соединения зрителя и сцены. Зрительный зал должен быть построен новым архитектором удобным, приспособленным для игры актера. Мысли о просцениуме как месте для игры актера, на который выносились наиболее важные эпизоды, Мейерхольд почерпнул из работ немецкого режиссера и теоретика театра Г. Фукса еще в 1906–1907 годах. В дальнейшем отказ от сцены-коробки, от рампы, оркестровой ямы, декораций, занавеса привели к разработке в 1930–1934 годах конструктивного решения нового театра Мейерхольда с раздвигающимися и выдвинутыми в зал сценическими площадками, с трех сторон окруженными зрителями, куда выходили двери гримуборных артистов, с раздвигающимся потолком и пространством, на которое могли выезжать автомобили, шествовать демонстрации и пр. (см.: *Бархин М.* Как создавалось здание театра Вс. Мейерхольда // Декоративное искусство СССР. 1974. № 5. С. 36–42).

⁴ Сборник. С. 116–119. «Жених из долгового отделения» — пьеса И. Е. Чернышева. В театре Госдрамы была поставлена в бенефис В. Н. Давыдова 17 апреля 1921 года (В. Н. Давыдов в роли Ладыжкина).

⁵ Текст содержит посвящение: «Светлой странице в моей жизни, моему другу Миле Стильной посвящаю этот труд, над которым мы работали вместе».

лу регистрируется под многотысячным номером в отделе безработных актеров Сорабиса¹. Студийцы все более ощущали разочарование в избранном пути: они не видели для себя перспектив в театре, а бесконечная беготня по халтурам несла апатию и усталость.

Сохранившиеся в собрании Санкт-Петербургского государственного музея театрального и музыкального искусства рукописная газета «Давыдовская правда», стихотворные и прозаические сочинения учащихся Школы русской драмы при бывшем Александринском театре, безусловно, представляют интересную страницу театральной жизни Петербурга—Ленинграда 1920-х годов. Они рисуют студийные будни учащихся, раскрывают внутреннюю жизнь театральных трупп, восприятие ими событий на русской сцене того времени.

Главное и объединяющее в этих текстах — творческое отношение, созидательный подход к жизни, открытие неизвестного и преображение известного. Стихотворные произведения И. Дестрема и Л. Давидович представляют неизвестные и забытые страницы театральной жизни 1920-х годов. Молодость авторов следует признать оправданием их подчас излишне резких оценок. Этот критический настрой вполне соответствовал своему времени, периоду всяческих переоценок российской реальности. Описывая сложности и тяготы своей жизни, они расцветивали эти картины таким каскадом искрометного веселья, что скрытый в них негатив затуманивался, а известные историкам театра сюжеты, личности и события обретали новые краски и подчас просто оживали под пером молодых летописцев своего времени, оставивших в своих сочинениях интереснейший материал для истории русского театра.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

- Акдрама — Государственный академический театр драмы (Александринский театр).
 БДТ — Большой драматический театр.
 Госдрама — Государственный академический театр драмы (Александринский театр).
 ГЦТМ — Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина.
 ИРЛИ — Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН.
 МАЛЕГОТ — Малый Ленинградский государственный оперный театр (ныне Михайловский театр).
 НЭП — Новая экономическая политика.
 РГАЛИ — Российский государственный архив литературы и искусства.
 РТО — Русское театральное общество.
 СПбГМТиМИ — Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства.
 ЦГАЛИ СПб — Центральный государственный архив литературы и искусства Санкт-Петербурга.

¹ Сборник. С. 66—84.

ШАМ — Школа актерского мастерства.

ШРД — Школа русской драмы.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бархин М.* Как создавалось здание театра Вс. Мейерхольда // Декоративное искусство СССР. 1974. № 5. С. 36–42.
2. *Бенца А.* К постановке «Мещанина во дворянстве» // Еженедельник петроградских государственных академических театров. 1923. 8–15 апр. № 31–32. С. 10–12.
3. *Вербинина Н. В.* В Школе русской драмы. М.: ВТО, 1978. 255 с.
4. Еженедельник петроградских государственных академических театров. 1922. № 4. 8 окт.
5. Еженедельник петроградских государственных академических театров. 1923. № 5.
6. Еженедельник петроградских государственных академических театров. 1923. № 7. 11 февр.
7. Еженедельник петроградских государственных академических театров. 1923. № 8. 18 февр.
8. Еженедельник петроградских государственных академических театров. 1923. № 36. 15 мая.
9. Левый фронт (Доклад В. Э. Мейерхольда в зале Филармонии) // Последние новости. Пг. 1923. 30 апр. № 18. С. 3.
10. Левый фронт. Лекция Мейерхольда // Коммунист. Харьков. 1923. 26 мая. № 116. С. 3.
11. Левый фронт. Лекция Мейерхольда // Пролетарий. Харьков. 1923. 27 мая. № 117. С. 5.
12. *Мейерхольд В.* Из чего возникает актерская игра / Публ., подгот. текста и послесл. М. Полонского и Б. Фрезинского // Петербургский театральный журнал. 1995. № 8. С. 94–100.
13. *Незнамов М.* «Посадник» Алексея Толстого на сцене бывшего Александринского театра // Еженедельник петроградских государственных академических театров. 1922. № 4 (8 окт.). С. 20.
14. Репертуар Александринского театра 1917–2012: Премьеры и возобновления / Автор-сост. Ю. П. Рыбакова. СПб.: Чистый лист, 2013. 454 с.
15. *Розенталь Н.* «Дневник сатаны» в Академическом драматическом театре 17/II 23 г. // Еженедельник петроградских государственных академических театров. 1923. № 25. 25 февр. С. 5–7.
16. Советский театр. Документы и материалы: Русский советский театр 1921–1926 / Отв. ред. А. Я. Трабский. Л.: Искусство, 1975. 473 с.
17. *Старк Э.* «Мещанин во дворянстве» // Еженедельник петроградских государственных академических театров. 1923. № 33–34. С. 8–9.
18. Сто лет. Александринский театр — Театр Госдрамы. Сто лет: 1832–1932 / Отв. ред. Я. О. Боярский. Л.: Дирекция Ленинградских гос. театров, 1932. XXII, 536, [8] с., [33] л. ил.
19. Театральный Ленинград. 1959. № 15. 8–14 апр. С. 10–11.
20. *Ходотов Н. Н.* Близкое — далекое. Л.; М.: Искусство, 1962. 326 с.
21. Школа русской драмы // Еженедельник петроградских государственных академических театров. 1922. № 8. 5 нояб. С. 32.

Десять дней одного года. 1958-й в дневнике Д. В. Житомирского

НАУМОВ АЛЕКСАНДР ВЛАДИМИРОВИЧ

*Кандидат искусствоведения, доцент, старший научный сотрудник,
Государственный институт искусствознания (Москва, Россия)*

E-mail: alvlinaumov@list.ru

Аннотация

Вниманию читателя предлагается фрагмент из архивного документа, хранящегося в РГАЛИ (Москва) и до сих пор лишь эпизодически попадавшего в поле зрения исследователей. Дневники Д. В. Житомирского ценны как отражение взгляда отечественного интеллигента на события эпохи, а также как дополнение и комментарий к частично опубликованным воспоминаниям ученого, которые заставляют по-новому оценить эволюцию его этических и эстетических позиций на протяжении более чем полувека профессиональной деятельности.

Ключевые слова

Житомирский, дневники, советская музыка, конкурс Чайковского, Шостакович, Нейгауз, Постановление 1958 года.

Для цитирования

Наумов А. В. Десять дней одного года. 1958-й в дневнике Д. В. Житомирского // Временник Зубовского института. 2026. Вып. 1 (52). С. 228–245.

Ten Days of a Year. 1958 in the Diary of Daniel Zhitomirsky

NAUMOV ALEXANDER V.

PhD (History of Arts), Associate Professor, Senior Researcher, State Institute of Art Studies (Moscow, Russia)

E-mail: alvlinaumov@list.ru

Abstract

The article highlights an extract from an archival document, housed at the Russian State Archive of Literature and Art in Moscow. It has occasionally come to the attention of researchers until now. Daniel Zhitomirsky's diaries valuable as a reflection of a Russian intellectual's perspective on the events of the era, as well as a supplement and commentary to his partially published memoirs. These memoirs prompt a new assessment of the evolution of Zhitomirsky's ethical and aesthetic positions over more than half a century of his professional activity.

Keywords

Daniel Zhitomirsky, diaries, Soviet music, Tchaikovsky competition, Shostakovich, Neuhaus, The 1958 Decree.

Даниэль Владимирович Житомирский (1906—1992) в особых представлениях не нуждается. Видный музыковед, без преувеличения прославленный своими трудами о Роберте Шумане и публикациями литературного наследия композитора на русском языке, выходящими в 1956—1975 годах; участник юбилейного конгресса в Цвиккау (1960), лауреат премии Роберта Шумана (*Robert-Schumann-Preis*, 1966), впервые присужденной музыковеду из СССР¹. Спектр научных интересов Житомирского был достаточно широк, во всей полноте его обозначил юбилейный сборник «Избранные статьи» (1981). Суммарный перечень наследия за 60 с лишним лет — монографии, статьи, очерки, рецензии — включает более 450 пунктов и занимает 27 машинописных страниц². Не меньшее значение имел Житомирский как педагог, научный руководитель. Из его класса вышли на защиты кандидатских диссертаций Б. Ф. Егорова, Т. Н. Левая, Н. С. Серегина, Т. А. Щербакова и ряд других исследователей, значительно обогативших впоследствии фактически все области музыковедения.

Судьба Житомирского складывалась непросто. Он неоднократно бывал гоним, пережил несколько громких увольнений, имя его трижды запрещалось к упоминанию в печати, в поисках трудоустройства он переезжал из Москвы в Баку и Горький на рубеже 1940—1950-х, чтобы не без труда вернуться в столицу десятилетием позже. Сложно оценить, какова мера его вины в собственных злоключениях, но невозможно и отрицать взаимосвязи между совершенными поступками и их последствиями. Обладая значительным социальным темпераментом, он никогда не стремился к нейтральности, раз за разом вызывая грозы на свою голову. Драматическая фигура музыковеда и публициста требует от историков осмотрительности, которую встречает далеко не всегда.

Архивный фонд Д. В. Житомирского в РГАЛИ (Ф. 3244) очень велик. В нем 1192 единицы хранения, из них более 800 имеют прямое отношение лично к титульной персоналии, остальные принадлежат членам его семьи.

¹ В дальнейшем премии удостоивались в основном исполнители — С. Т. Рихтер (1968), М. П. Максакова (1972), Э. Г. Гилельс (1973) и другие. В 2000 году награду получила О. В. Лосева, ученица Д. В. Житомирского, его «наследница» по данной научной линии.

² Список музыковедческих и критических трудов Д. В. Житомирского, составленный О. Т. Леонтьевой // РГАЛИ. Ф. 3244. Оп. 1. Ед. хр. 864. Машиноп., 1994. 27 л.

Большая часть папок объемна, не менее 100 рукописных и машинописных листов. Особняком от прочих располагаются воспоминания под авторским названием «Материалы к автобиографии» (13 глав)¹. Книга, начатая после 80-летия, с фактическим выходом на пенсию, не завершена. Работа над нею была прервана болезнями в 1989-м и уже не возобновилась до кончины. Тем не менее имеющаяся часть дает четкое понятие о направленности мемуарного замысла: более половины глав посвящены событиям детства и членам семьи, профессиональная жизнь освещается вскользь. План изложения подчиняется хронологии, но само оно не стремится к сквозной хроникальности, то задерживаясь в отдельных точках, то минуя целые десятилетия. По литературному качеству имеющийся текст полностью отделан и готов к публикации, каковая и состоялась (с купюрами) почти 30 лет назад в Германии, на немецком языке². Отдельные главы, печатавшиеся по-русски при жизни автора³, вызвали реакцию неоднозначную⁴. Отношение к публикациям Житомирского разных лет и далее поляризовалось от искреннего сочувствия⁵ до более или менее резкого отрицания⁶. Взгляд на него как типичного представителя хищной фауны советской эпохи, судя по устным репликам музыковедов ныне здравствующего старшего поколения, продолжает оставаться настороженным, а вопрос о целесообразности и форме публикации книги в России открытым. Примерами мудро-уравновешенного подхода к этому историческому артефакту могут служить очерки учеников

¹ *Житомирский Д. В.* Материалы к автобиографии // РГАЛИ. Ф. 3244. Оп. 1. Ед. хр. 164–169. Автогр. и машиноп. с правкой, 1986–1989.

² Daniel Shitomirski: Blindheit als Schutz vor der Wahrheit: Aufzeichnungen eines Beteiligten zu Musik und Musikleben in der ehemaligen Sowjetunion. Berlin: Ernst Kuhn, 1996. 736 S.

³ См.: *Житомирский Д. В.* О прошлом без прикрас // Советская музыка. 1988. № 2 (591). С. 96–105; *Житомирский Д. В.* На пути к исторической правде. Из воспоминаний // Музыкальная жизнь. 1988. № 13. С. 3–6; *Житомирский Д. В.* Шостакович официальный и подлинный: Воспоминания, материалы, наблюдения // Даугава. 1990. № 3 (153). С. 88–100; № 4. С. 97–108; Мифология «классового» искусства (фрагмент мемуаров) / Вступ. статья и коммент. О. Т. Леонтьевой // Музыкальная академия. 1993. № 2 (643). С. 144–154; *Житомирский Д. В.* Шостакович (републ. по изд. 1990 года) // Шостакович: pro et contra, антология / Сост., вступ. статья, коммент. Л. О. Акопяна. СПб.: Изд-во РХГА, 2016. С. 378–420.

⁴ См., например: *Мальшев Ю. В.* О некоторых уроках прошлого и настоящего. Статья первая // Советская музыка. 1989. № 4 (605). С. 26–34.

⁵ См.: *Коробова Т. М.* ПРОКОЛЛ в статьях и воспоминаниях Д. В. Житомирского // Наследие: русская музыка — мировая культура: Сборник статей, материалов, писем и воспоминаний. Вып. 1 / Сост., ред. и коммент. Е. С. Власовой, Е. Г. Сорокиной. М.: Московская консерватория, 2009. С. 569–577.

⁶ См.: *Лобанова М. Н.* Конец 1920 — начало 1930-х годов: фабрикация политических дел в музыке // Лобанова М. Н. Николай Андреевич Рославец и культура его времени. СПб.: Петроглиф, 2011. С. 133–134; *Раку М. Г.* Казус Рахманинова: музыка «белоэмигранта» в СССР // Приношение С. В. Рахманинову. К 150-летию со дня рождения. Исследования разных лет / Сост. В. Б. Валькова. М.: РАМ имени Гнесиных, 2023. С. 377–378, 380.

и коллег Житомирского по Горьковской консерватории, но и они свидетельствуют о неизжитом субъективизме, продиктованном личными впечатлениями и суждениями.

К воспоминаниям примыкает корпус дневников, в значительной мере, наряду с эпистолярием и другими сопутствующими документами, послуживших опорой при работе над книгой. Дневники охватывают уникальный по протяженности временной отрезок: начало первой тетради датировано 1915 годом, последняя обрывается записью от 21 апреля 1992-го (Житомирский скончался в больнице 27 июня)¹. Богатство, однако, слегка иллюзорно. Заметки делались эпизодически, от случая к случаю, дополняясь и перемежаясь вклейками: вырезками из газет и журналов (в основном это стихи), машинописными копиями писем. По существу, множество тетрадей и блокнотов (часть из которых к тому же утрачена — целиком и фрагментарно, за счет вырывания листов) дневника в целом не составляет. Скорее это пример того, как *мог бы* вестись дневник во времена поднадзорные, когда каждое написанное слово потенциально обращалось против пишущего, каждая вольная мысль таила в себе угрозу. Аналоги — изобилующие «фигурами умолчаний», пропусками, изъятиями — ныне известны и опубликованы². В поздние годы высказывания Житомирского стали много свободнее, но их вытесняли огромные уже не поэтические, а публицистические цитаты из перестроечной прессы, бывшего самиздата и прочие свидетельства гласности, горячо приветствуемые автором как полностью отвечавшие его мыслям. Особая деликатная проблема, связанная с дневниками, — обилие размещенной там информации «не для посторонних глаз». Взаимоотношения с домашними, болезни, переживания интимного характера... ознакомление нередко сопряжено с ощущением неловкости, тем более что все соответствующие разделы были заблаговременно облечены автором в приемлемую для него и читателя форму в мемуарном повествовании.

Извлечение на свет дневников ставит целью не раскрыть купюры в запретных разделах, но преодолеть дискретность, присущую воспоминаниям, заполнить лакуны в «зонах умолчаний», что позволит в исчерпывающей мере обосновать эстетическую позицию Житомирского, оставшуюся тайной даже для коллег, близко общавшихся с ним на протяжении многих лет. Задача эта сложна и потребует нескольких «вхождений», различных в соответствии с нарастающей сложностью понимания различных периодов жизни главного героя.

¹ *Житомирский Д. В.* Дневники // РГАЛИ. Ф. 3244. Оп. 1. Ед. хр. 268–279. Автогр., машиноп. и печат., 1915–1992. Отдельные заметки дневникового характера содержатся также в записных (телефонных) книжках (РГАЛИ. Ф. 3244. Оп. 1. Ед. хр. 280–284. Автогр., 1950-е — 1973).

² См., например: *Шапорина Л. В.* Дневник: В 2 т. / Вступ. статья В. Н. Сажина, подгот. текста и коммент. В. Ф. Петровой и В. Н. Сажина. М.: НЛО, 2011.

Фрагмент, избранный нами для первой публикации, в высшей степени типичен для своего автора и комплекса оставленных им автобиографических материалов, но и заметно отличается от прочих. За 1958 год, как обычно, было сделано всего несколько нерегулярных записей: десять приурочены к конкретным датам/событиям, — что дало название статье, — и одна содержит беглый обзор второго полугодия. Однако, возвращаясь к дневнику после 10-летнего перерыва¹, Житомирский воспринимал его задачи по-иному, нежели прежде:

Не знаю, выйдет ли что-нибудь из этих записей. Но знаю, что они нужны.

Время бежит. Уплывают мысли, ценные воспоминания, обобщения. Уплывают факты. Непонятно на что ухлопан месяц, полугодие, год...

Может быть, здесь появятся зерна моих «Былого и дум»².

Замыслив уже тогда, в 52 года, воспоминания по образцу герценовских, он в последующие десятилетия заметно руководствовался намеченным стилевым вектором, отсюда достоинства и недостатки записей, обозначенные выше. Читая, нельзя не заметить: брался за перо автор всякий раз по мотивам сугубо личным, вследствие обострившихся неладов в семейной жизни. Дневник служил прибежищем от реальности, возможностью высказать то, что бессмысленно и жестоко было бы произносить вслух, в лицо близким. В то же время бытовая составляющая еще не имела в этот период того довлеющего значения, которое приобрела годом позже, когда кризис брака неудержимо повлек к его расторжению, а отношения с детьми непоправимо усложнились. Весь 1958 год Житомирский много и плодотворно работал, 1 января 1959-го (уже за пределами материала, избранного нами) он подводил итог:

Что сделано в 1958 году[.]

Для книги «Р. Шуман»[:]

Ф-п сонаты

Ф-п концерты

Этюды по Паганини

Раздел «Сонатный цикл» в главе о форме

«Dichterliebe»

Опус 24 (на стихи Гейне)

«Любовь и жизнь женщины»

¹ В самые неблагоприятные для биографии 1949—1956 годы дневники не велись, впечатления тех лет фиксировались ретроспективными «наплывами» на протяжении многих последующих лет.

² *Житомирский Д. В.* Дневниковая запись за 18 марта 1958 года // РГАЛИ. Ф. 3244. Оп. 1. Ед. хр. 271. Автогр. Л. 1.

Заготовки по различным песенным циклам

Конспект по книге Boetticher'a¹

Выписки-конспекты по письмам и др. документам (Jugendbriefe², G. Eismann³)

Сборник «А. Д. Кастальский»⁴. Переработка моей [вступительной] статьи⁵. Почти заново написан мною очерк А. Преображенского⁶. Редактирование и комментарии

Статья в С[оветской] М[узыке] об учебнике В. Конен (№ 11, 1958)⁷

Рецензия на книгу О. Левашевой «Григ» (для Музгиза)⁸

Очерки «Песни революционной борьбы» (М[узыкальная] Ж[изнь]):

¹ *Boetticher Wolfgang*. Robert Schumann. Einführung in Persönlichkeit und Werk. Beiträge zur Erkenntniskritik der Musikgeschichte und Studien am Ausdrucksproblem des 19 Jahrhunderts. Festschrift zur 130. Wiederkehr des Geburtstages vom Robert Schumann [Роберт Шуман. Общая характеристика личности и творчества. Критическое осмысление истории музыки и исследования проблем выразительности в XIX веке. Юбилейный сборник к 130-летию со дня его рождения]. Berlin: Hahnefeld, 1941. 688 S.

² *Jugendbriefe von Robert Schumann*. Nach den Originalen mitgeteilt von Clara Schumann [Роберт Шуман. Письма юных лет. По оригиналам, предоставленным Кларой Шуман]. Leipzig, 1885; 4 Aufl. 1910. 316 S.

³ *Eismann George*. Robert Schumann. Ein Quellenwerk über sein Leben und Schaffen [Сборник материалов о жизни и деятельности]. Band I. Briefe, Aufzeichnungen und Dokumente mit zahlreichen Erstveröffentlichungen [Том I. Письма, заметки и документы, многие из которых публикуются впервые]. Band II. Gesammelte Schriften über Musik und Musiker in Auswahl und neuer Zusammenstellung [Том II. Собрание избранных сочинений о музыке и музыкантах в новой компиляции]. Leipzig: Breitkopf & Härtel Musikverlag, 1956. 210+292 S.

⁴ *Кастальский А. Д.* Статьи. Воспоминания. Материалы / Сост., ред., авт. примеч. Д. В. Житомирский. М.: Музгиз, 1960. 292 с.

⁵ См.: *Житомирский Д. В.* Идеи А. Д. Кастальского // Советская музыка. 1951. № 1 (146). С. 36–44. Текст содержал «прорывное» упоминание Синодального училища и даже был иллюстрирован совместной фотографией трех его легенд — П. Г. Чеснокова, А. Д. Кастальского и Н. М. Данилина. Статья расширена для сборника и названа «Идеи и искания А. Д. Кастальского». См.: *Кастальский А. Д.* Статьи. Воспоминания. Материалы. С. 49–84.

⁶ *Преображенский А. А.* Д. Кастальский (материалы к биографии) // *Кастальский А. Д.* Статьи. Воспоминания. Материалы С. 27–48. Некролог Кастальскому (1926), написанный А. В. Преображенским (1870–1929), закономерно потребовал спустя 30 лет коренных переделок — как по жанру, так и по расстановке акцентов. Вставки хорошо заметны в итоговой версии, процесс работы запечатлен документах: *Житомирский Д. В.* Материалы к сборнику «А. Д. Кастальский». <...> // РГАЛИ. Ф. 3244. Оп. 1. Ед. хр. 246. Автогр. и машиноп., 1957–1958. 41 л.

⁷ *Житомирский Д. В.* Зарубежная музыка XIX века // Советская музыка. 1958. № 11 (240). С. 143–146.

⁸ Книга вышла спустя более трех лет. *Левашева О. Е.* Эдвард Григ: очерк жизни и творчества. М.: Музгиз, 1962. 828 с.; 15 марта 1963 года она была защищена как докторская диссертация, создав прецедент и для самого Житомирского с его шумановской монографией, вышедшей в 1964-м. См.: *Виноградова А. С.* О книге О. Е. Левашевой «Эдвард Григ» // Искусство музыки: теория и история. 2024. № 30. С. 276.

1. Из эпохи декабристов
2. «Узник» Пушкина
3. Песни на стихи Плещеева
4. «Полоса», «Утес» и др.
5. Песни на стихи М. Михайлова
6. «Слушай»¹

Послесловие к переизданию статьи «К изучению стиля Н. Мясковского» (сборник «Н. Я. Мясковский», изд. Сов. композитор)²

Статья «Н. Я. Мясковский» для сборника Информбюро³

Отбор материала для 1 тома «Избранных трудов» В. В. Яковлева⁴

Корректурa книги Г. Нейгауза⁵

Редактирование писем Шумана⁶

К написанному — это тоже станет правилом на все последующие годы — присоединяется перечень книг и журнальных публикаций, преимущественно новинок художественной и публицистической литературы, оставивших наиболее сильные впечатления.

Из чтения

Ремарк. «Три товарища»⁷

М. Михайлов. Записки⁸

¹ Очерки с таким общим названием и подзаголовками публиковались в выпусках «Музыкальной жизни» № 11 (июнь), 13 (июль), 15, 16 (август), 17 (сентябрь), 19–20 (октябрь) за 1958 год.

² *Житомирский Д. В.* К изучению стиля Н. Мясковского // Н. Я. Мясковский: Статьи. Письма. Воспоминания: В 2 т. / Ред., сост. и примеч. С. И. Шлифштейна; предисл. Д. Д. Шостаковича. М.: Советский композитор, 1959–1960. Т. 1. С. 42–69. Первое издание той же статьи: Советская музыка. 1941. № 4. С. 32–46.

³ Сведений об этой публикации найти не удалось. Возможно, переработка одной из радиопередач, подготовленных Житомирским в 1945–1947 годах. См.: Список музыковедческих и критических трудов Д. В. Житомирского, составленный О. Т. Леонтьевой // РГАЛИ. Ф. 3244. Оп. 1. Ед. хр. 864. Л. 13.

⁴ *Яковлев В. В.* Избранные труды о музыке: В 3 т. Т. 1. П. И. Чайковский. Т. 1 / Ред.-сост. и авт. примеч. Д. В. Житомирский и Т. Соколова. М.: Музыка, 1964. 506 с.

⁵ *Нейгауз Г. Г.* Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога. М.: Музгиз, 1958. 318 с.

⁶ *Житомирский Д. В.* Дневниковая запись за 1 января 1959 года // РГАЛИ. Ф. 3244. Оп. 1. Ед. хр. 271. Автогр. Л. 14, 14 об.

⁷ *Ремарк Э. М.* Три товарища. Роман / Пер. с нем. И. М. Шрайбера и Л. Яковенко [Копелева]; предисл. Л. З. Копелева. М.: Гослитиздат, 1958. 432 с.

⁸ *Михайлов М. Л.* Сочинения: В 3 т. / Общ. ред. Б. П. Козьмина. Т. 3: Критика и библиография, записки / Подгот. текста и примеч. Э. С. Виленской, М. И. Дикман, Ю. Д. Левина, П. С. Рейфман; подгот. текста «Записок» Г. Ф. Коган. М.: Гослитиздат, 1958. 748 с.

Х. Лакснесс. «Самостоятельные люди»¹ (не кончил)

Г. Гейне. «Путевые картины»². «Книга песен»³

В. Пратолини. «Виа де Магадзини»⁴

В. Некрасов. «Первое знакомство»⁵

Веркор. «Люди или животные»⁶

Л. Фейхтвангер. «Испанская баллада»⁷ (не кончил)

В. Дудинцев. «Бешеный мальчишка» (рассказ, «Комсомольская правда». 1958, 2. XII)

Это не только перечень (неполный, в тексте дневника упоминаются и другие названия) жадно читающего интеллигента конца 1950-х, навстречивающего годы за «железным занавесом» — большая часть переводных книг появилась на свет в 1930-х годах, — но и свидетельство неутолимой страсти к самообразованию. Дефицит общей эрудиции, открытый в себе Житомирским на грани 1920—1930-х годов, до конца жег его душу, несмотря на то что к концу жизни мало кто из музыковедов мог с ним соперничать в широте кругозора. Сокрушенное чувство излилось в предисловии к мемуарам:

<...> Следы тех лет чувствую и в своей собственной судьбе. В бесплодности и искаженности по крайней мере двух десятилетий; в запоздалом приобщении к культуре, в недообразованности, в очень многом. Чтобы восполнить упущенное, времени уже не осталось. <...>⁸

Книги и «толстые» литературные журналы на протяжении лет являлись насущной потребностью, а строчка «ничего не читал» в памятной тетради — показателем очередного душевного кризиса.

¹ Лакснесс Х. Самостоятельные люди: Героическая сага / Пер. с исл. Н. И. Крымовой и А. Я. Эмзиной; вступ. статья: Б. Н. Полевой. «Наш друг — Халлдор Лакснесс». М.: Гослитиздат, 1954. 496 с.

² Гейне Г. Путевые картины: Пер. с нем. / Вступ. статья: «„Путевые картины“ Г. Гейне» Я. М. Металлова; коммент. Е. М. Закс. М.: Гослитиздат, 1937. 596 с.

³ Возможно, Гейне Г. Книга песен: Переводы русских поэтов / Сост. и вступ. статья Н. Я. Берковского. М.: Гослитиздат, 1956. 204 с.

⁴ Пратолини В. Виа де Магадзини. Семейная хроника / Пер. с ит. Л. А. Вершинина и З. М. Потаповой; предисл. Н. Г. Елиной. М.: Гослитиздат, 1958. 248 с.

⁵ Некрасов В. М. Первое знакомство: из зарубежных впечатлений // Новый мир. 1958. № 7. С. 142—181; № 8. С. 123—159.

⁶ Веркор Ж. Б. Люди или животные? Роман: с послесл. авт. / Пер. с фр. Г. П. Сафроновой и Р. Я. Закарян; предисл. К. Наумова. М.: Изд-во иностр. лит., 1957. 228 с.

⁷ Фейхтвангер Л. Испанская баллада. Роман / Пер. с нем. Н. Г. Касаткиной и И. С. Татариновой; ред. И. Н. Каринцевой; послесл. Л. Б. Черной. М.: Изд-во иностр. лит., 1958. 448 с.

⁸ Житомирский Д. В. Материалы к автобиографии. Часть I // РГАЛИ. Ф. 3244. Оп. 1. Ед. хр. 164. Машиноп., 1986. Л. 15.

Не менее примечательна была «жизнь за окнами». 1958-й — год Первого конкурса имени П. И. Чайковского, Декады искусства Грузии в Москве, выхода знаменитых фильмов «Тихий Дон», «Идиот», «Хождение по мукам» и — гонений на Б. Л. Пастернака, И. Г. Эренбурга, Постановления ЦК «Об исправлении ошибок в оценке опер „Великая дружба“, „Богдан Хмельницкий“ и „От всего сердца“». Здесь перечислено только то, что упоминалось в дневнике, что привлекло и сказалось на дальнейших суждениях и поступках. Вне поля зрения, а может быть, вне записей остались почти все политические события, включая избрание Н. С. Хрущева на пост «премьера» (Председателя Совета Министров СССР) и «берлинский кризис»; запуск спутника «Луна—2», новый антирелигиозный поход, борьбу с самогоноварением... Несколько вскользь брошенных фраз свидетельствуют о наступившем еще прежде разочаровании в «оттепельных» перспективах. Очевидно, оно стало следствием неудачных попыток вернуться после десятилетних скитаний в Москву, к преподаванию в консерватории или Гнесинском институте¹: в ответ на неоднократные запросы ему недвусмысленно дали понять, что результаты Постановления 1948 года пересмотрены не будут, и лучше уж тихо служить профессором Горьковской консерватории, чем вновь остаться без штатного места в поисках хоть какого-нибудь применения своим талантам и квалификации.

Документ, фрагмент из которого публикуется ниже, неоднократно цитировался ранее: РГАЛИ. Ф. 3244. Оп. 1. Ед. хр. 271. Автогр., машиноп. и печат., 1958—1965. 81 л. — согласно архивной атрибуции. В материальном воплощении он представляет собой блокнот в коричневом коленкоровом переплете формата 17 × 21 (по корешку; 16,3 × 20,3 по обрезу), с вертикальными тисненными полосами на первой стороне обложки и надписью желтым цветом поверх теснения «Москва 1957» в нижней правой части. В верхнем правом углу обложки размещена эмблема Международного фестиваля молодежи и студентов (тиснение, желтая краска). Страницы блокнота линованы серым цветом, бумага немного пожелтела. Общее число листов 100, заполнены с первого по 81-й, часть вырвана/вырезана. Присутствует постраничная пагинация красной авторучкой, подтверждающая изъятия (до с. 137, с пропусками). Записи делались синими чернилами, внутри годового периода подряд, без разрывов страниц. Годы 1958—1961 разделены пустыми листами, 1962—1965 помещены сплошь, некоторые фрагменты хронологически перемеша-

¹ Переписка Д. В. Житомирского с Министерством культуры СССР и Институтом им. Гнесиных о предоставлении педагогической работы, научном руководстве и др. // РГАЛИ. Ф. 3244. Оп. 1. Ед. хр. 837. Автогр. и машиноп., 1954—1956. Л. 1—5.

ны. Кое-где вклеены вырезки из газет и журналов, а также машинописные копии писем Д. В. Житомирского к родным и знакомым, соответствующие по времени отправки очередным датам в дневнике.

Несмотря на скоропись, орфография и пунктуация оригинала не требовали особых изменений или правок, за исключением очевидных опечаток, исправляемых безоговорочно. Сокращения, используемые в тексте, раскрыты в квадратных скобках, пояснения и комментарии размещены в постраничных сносках. Все способы текстового выделения, применявшиеся автором (подчеркнутые слова и фразы, крупный шрифт), переданы при помощи курсива. Сохранены на своих местах используемые Житомирским разделительные *** внутри заметок, не всегда имеющие ясное предназначение.

18.III.1958¹

[Л. 1] <...>². Последние недели: полное расстройство быта, огорчения, обиды, усталость. Терзающие мысли, что зима для писания почти провалилась. А ведь сколько уже проваливалось зим и лет! И всегда казалось: это «временное». Но вероятно это главным образом моя неспособность *отвоевать* себе творческую жизнь. Если ничего не отвоюется, значит с клоком сена перед глазами я так и буду бежать, бежать, обливаясь семью потоми, пока не протяну ноги...

Но в одном я преуспел — потерял всякий вкус к «преуспеванию» и суете. Только одного жажду: чтобы оставили меня в покое *для работы*. Разговоры даже с моими друзьями [л. 1 об.] и приятелями на 80 % кажутся мне пустословием.

С громадным трудом вырываю клочки времени и дотягиваю сборник «А. Д. Кагальский». Интерес к нему довольно относительный; больше профессионально-научный, чем душевный.

Вечером — визит Ю. И. Слонимского³ и Людмилы Карагичевой⁴. Разговор будто бы «единомышленников», на самом деле мало что стоит: слова, слова, взаимное подлаживание, все на песке... Но хоть огонек дружественности. И на том спасибо.

¹ Место, где сделана запись, не обозначено. По-видимому, Горький (см. следующую запись от 27 марта), где Житомирский с 1953 года состоял в штате кафедры истории музыки.

² Первый абзац данной записи целиком процитирован нами во вступительной статье.

³ Юрий Иосифович Слонимский (1902—1978) — театровед, балетовед, драматург, критик. В 1958 году сотрудник Ленинградского государственного театрального института имени А. Н. Островского (ныне РГИСИ). Житомирский выступал титульным редактором (в списке трудов помечено — «фактически соавторство») книги: *Слонимский Ю. И. П. И. Чайковский и балетный театр его времени*. М.: Музгиз, 1956. 336 с.

⁴ Людмила Владимировна Карагичева (по мужу Бретаницкая; 1920—2015) — музыковед, аспирантка Бакинской консерватории (1949—1952), преподаватель той же консерватории в 1948—1988 годах. Житомирский был впоследствии научным руководителем диссертации дочери Карагичевой, А. Л. Бретаницкой (1947—2003, диссертация не защищена).

27.III.1958

Позавчера приехал из Горького¹. Дома плохо. Настроение угнетенное.

Но что-то происходит во мне не только по домашним причинам. Небывалая «постылость» всей текущей (окружающей) жизни. Суетятся вокруг грузинской декады («Отелло»)², [л. 2] Международного конкурса³, «теоретической конференции» («модернизм-реализм»)⁴; кажутся существенными какие-то жалкие крохи «споров». И т. д. и т. п. Мне по инерции еще звонят, предлагают статьи, обсуждения.

Но ни одна струна во мне не отзывается на все это. Не лень! Кризис иллюзий, бывших хоть в малой степени верой. Иллюзий — будто этими крохами (а они стоят огромных усилий, целой жизни) можно что-нибудь сделать хорошее. Не делается ли ими *плохое*?! А именно:

- 1) поддержка лживой версии, будто «все нормально», люди свободно функционируют;
- 2) простофильское представление себя в качестве объекта для провокаций; как часто и как бессовестно эти провокации проделываются, и как доверчивые души легко забывают об этом.

Чего хочется? Отбросить мешанину из крох правды и тонн всякой дряни — официальной, полуофициальной, сохраняющейся по рабской привычке, вьезшейся в поры. Прodelать в себе очистительную работу. [Л. 2 об.] Перестать просто ворчать, хныкать, критиковать. Читать, думать, лучше понять. Выработать мыслью что-то дельное, позитивное. Ведь *время* рано или поздно потребует этого. Какую же оно (время) обнаружит в наших головах труху...

Но где взять нужные силы, волю, нравственный досуг, просто досуг?!

Целые дни (сколько удается) сижу над сборником «Кастальский». Мечтаю сбросить с плеч и вернуться к Шуману.

8.IV.1958

[Л. 3] Моя угнетенность становится непереносимой. Напоминает болезнь.

¹ В Москве Житомирский с семьей жил в коммунальной квартире на ул. Огарева (ныне, как и до революции, Газетный пер.), угол ул. Герцена (ныне Б. Никитская), д. 1/12.

² Декада грузинского искусства и литературы в Москве проходила с 21 по 31 марта 1958 года. В программе, наряду с другими музыкальными и драматическими спектаклями, значился балет А. Д. Мачавариани «Отелло» в постановке Театра оперы и балета имени З. Палиашвили в постановке В. М. Чабукиани (премьера в Тбилиси 11 ноября 1957 года), он же исполнял заглавную роль.

³ I Международный конкурс пианистов и скрипачей имени П. И. Чайковского открылся 18 марта 1958 года (см. далее).

⁴ Что именно имелось в виду, не установлено.

Снова нет [дом]работницы. Ира забеременела и сходит с ума¹.

Чашу переполнил глупейший случай вчера в Б[ольшом] зале². Я раскипятился на грубого старика, не бравшего у меня пальто, стукнул рукой по столу, расколотил стекло. После концерта на глазах у множества моих знакомых на меня составлялся протокол (милицейские вопросы, оскорбительные пререкания и т. п.). Это был грубый удар по наболевшему месту (оскорбленность стихией хамства)...

Вечером Лева (Л[ебединский])³. Рассказ ему не принес облегчения, так он занят собой. Читал мне статью — полемику с Ю. Келд[ышем]: многословно, по мелочам, недоработано⁴.

Перед сном пытался читать «Клубок змей» Мориака⁵.

От одиночества я становлюсь злым.

16.IV.1958

[Л. 3 об.] Митина тяжелая болезнь. Задерганность, усталость. Международный конкурс, поразительный американец Ван Клиберн; рядом почти все посредственности, но у наших масса *претензий*, страсть к показному «артистическому» эффекту — пошлейшая в своей сути (это уже *школа*)⁶.

¹ *Ирина Константиновна Свиридова* (1924—1975) — музыковед, фольклорист, вторая (первая официальная) жена Д. В. Житомирского в 1950—1970 годах, мать его сына Дмитрия (Мити, р. 1955). См. о ней в статье: *Битерякова Е. В.* Азербайджан в судьбе и наследии Ирины Свиридовой // *Azərbaycan etnomusiqşünaslığı: 1921—2021 illər. Üzeyir Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının 100 illik yubileyi münasibətilə.* Bakı: OL, 2021. С. 150—159. (Азербайджанское этномузыковедение 1921—2021 гг. По случаю 100-летнего юбилея Бакинской Музыкальной академии им. Узеира Гаджибейли. Баку, 2021).

² В Большом зале консерватории шли прослушивания 2-го тура Конкурса имени П. И. Чайковского.

³ *Лев Николаевич Лебединский* (1904—1992) — музыковед, фольклорист. В 1923—1932 годах один из лидеров Российской ассоциации пролетарских музыкантов (РАПМ), впоследствии состоял в фольклорных секциях Академии наук СССР и Союза советских композиторов.

⁴ Поводом к полемике могла послужить публикация: *Келдыш Ю. В.* На пути освоения героической темы // Советская музыка. 1958. № 3. С. 35—43, посвященная Одиннадцатой симфонии Д. Д. Шостаковича. Упоминаемая статья неизвестна; вероятно, текст был сразу переработан для брошюры: *Лебединский Л. Н.* Седьмая и Одиннадцатая симфонии Шостаковича. М.: Советский композитор, 1960. 28 с. К той же теме автор вернулся в конце 1980-х, парадоксально по-новому взглянув на звучание сочинения в контексте биографии композитора: *Лебединский Л. Н.* О некоторых музыкальных цитатах в Одиннадцатой симфонии Шостаковича // *Новый мир.* 1990. № 3. С. 262—267. Републ.: Шостакович: pro et contra, антология / Сост., вступ. статья, коммент. Л. О. Акопяна. СПб.: РХГА, 2016. С. 367—377.

⁵ *Мориак Ф.* Клубок змей. Роман / Пер. с фр. Н. И. Немчиновой, предисл. М. Н. Ваксмаера. М.: Гослитиздат, 1957. 180 с.

⁶ По сообщению газеты «Известия» (№ 84 [12780] от 8 апреля 1958 года), в утреннем прослушивании 7 апреля выступали Ван Клиберн (*Harvey Lavan «Van» Cliburn*) и два советских пианиста, Э. А. Миансаров и Н. С. Юзбашева, оба представляли класс Л. Н. Оборина в Московской консерватории.

Отвратительная доносительская статья в «Лит[ературной] газете» на Эренбурга¹ (продолжение черносотенного погрома, открытого Софроновым², но с «вежливым» оформлением).

Кастальского сдал. Новая куча работ для денег (туго!!).

3.V.1958

[Л. 4] 19—22.IV — Горький. Необыкновенно захудалый, мрачный номер. И все же минута передышки. Дома в конце месяца: Ира в больнице; «дед и баба» у меня³; суэта, пытаюсь совместить больницу с домашними делами. Усталость. Статья о Нейгаузе (Музыкальная Ж[изнь])⁴. «Праздники»: шум, радио, Митька милый — тянет гулять, читать и т. п. Ира без сил; оба мы раздраженные и друг другу только досаждаем. Новые вспышки и отчаянное настроение (как быть, что дальше??). Ф. Мориак «Клубок змей». Корректурa книги Нейгауза.

Гонорары оттягиваются. Пошли займы (500 р. у Сени, 2000 в Музфонде)⁵. Бездарная зима начинает мстить за себя.

5.VI.1958

[Л. 6—9] Стихотворение Суада Ташера, пер[евод] с турецкого (Ин[остранная] литература № 2, Ольга⁶ заметила)

¹ По-видимому, имеется в виду статья: *Стариков Д. В.* Необходимые уточнения // Литературная газета. 1958. № 43 (3854) от 10 апреля, занимающая «подвалы» на с. 2—4 и действительно в основном сосредоточенная на печатных выступлениях И. Г. Эренбурга в 1957 году.

² Поводом к нападкам на Эренбурга (в статьях А. В. Софронова они имели открыто антисемитский характер) послужила публикация его «Французских тетрадей» — книги эссе и переводов, не без оснований расцененных как аллюзии на современную политическую ситуацию в СССР. Подробнее см.: Эренбург и власть. Сборник материалов / Сост. Е. В. Суровцева. Казань: Бук, 2018. 216 с.

³ По контексту — родители Д. В. Житомирского.

⁴ *Житомирский Д. В.* Генрих Нейгауз // Музыкальная жизнь. 1958. № 7. С. 10—18. Ре-публ.: *Житомирский Д. В.* Избранные статьи. М.: Музыка, 1981. С. 369—375.

⁵ Сеня — С. И. Шлифштейн. Суммы до реформы 1961 года с 10-кратной деноминацией. Покупательная способность полученных средств оценивается в ценах 1958 года неоднозначно. Продукты питания в СССР не слишком дороги (десяток яиц 1 р., буханка хлеба 1 р. 50 к. — 2 р. 18 к., банка рыбных консервов 5 р. 80 к.), одежда и обувь малодоступны (женская нейлоновая блузка 320 р., сапоги на тканевой подкладке 850 р.). Сведения приводятся по книге американского журналиста-международника Дж. Гунтера «Внутри России» (*John Gunther. Inside Russia Today. New-York: Harper&Brothers, 1957/1958. 584 р.*). Уровень зарплат, согласно тому же автору, колебался от 300—350 р. у неквалифицированного персонала до 1500—2000 р. и выше у специалистов и управленцев. Д. В. Житомирский получал около 1600 р. в месяц как доцент Горьковской консерватории и по 100—150 р. за двухполосный очерк в «Музыкальной жизни» (таковых вышло в 1958 году восемь). На семью с маленьким ребенком, при единственном кормильце, этого не хватало; намеченные займы в сумме среднемесячный доход превышали.

⁶ *Ольга Петровна Тоом* (Ольгуша; 1895—1978) — пианистка, журналист, первая (гражданская) жена Д. В. Житомирского в 1927—1948 годах, мать его старшего сына Александра (Шуры, 1935—?).

[вклейка машиноп.]

Среди ночи

Добрые мысли приходят ко мне.

Скажем, любовь или, скажем, свобода.

Родина, — говорю я себе, —
ничего прекраснее нет.

Родина —
наша нива, наш розовый сад и наша могила,
и мать, и сестра, и милая.
Родина, — говорю я себе, —
наша участь — в твоей судьбе.
Родина,
ради тебя мы живем
и ради тебя умрем.

Добрые мысли приходят ко мне.

А это безмолвие?
Жесткое,
черное,
тяжкое, словно свинец,
оглушающее безмолвие?
И эта смерть, наконец,
или как ее там зовут,
черт бы ее побрал?!

Однако,
добрые мысли приходят опять ко мне.
Держись, — говорю я себе, —
держись, брат мой Суад!
Полжизни, полночи прошло.
Друзья тебя ждут впереди.
Держись, друзьям и врагам назло.

Добрые мысли приходят ко мне.

Жизнь, говорю я, — за нас.
Любовь и надежда — за нас.
За нас — на ветке цветок,
за нас — на небе звезда.
И день, что скоро придет,
тоже будет за нас.
Знаю.
Но эта смерть
и этот бескрайний гнет
за кого?

Снег беспрерывно идет.
 Юность моя далеко.
 В глаза мне уставилась тьма.
 Время песню поет,
 что мы не слышали вовек.
 Полночь.
 Медленно падает
 снег.

Добрые мысли приходят ко мне¹.

На картине «1918 год» (3 серия «Хождения по мукам»)² — с Ольгушей. Хорошо, что с ней: для этих впечатлений нужен «свой брат». Приятно было поглядывать, как она смотрит, — всей душой прикинув к событиям, людям, переживаниям.

[Л. 10] Гора студенческих тетрадей, верстка Нейгауза; два дня сидел над поправками; он несчастный: талантлив безмерно — каждая черточка — мысль, чувство, музыка, но разбросан, несосредоточен (хотя мне кажется, по *внутренней потребности* в высшей степени добросовестен, «обязателен»), болтается на ветру и никто за ним как нужно не смотрит. В книжке (еще раз заметил) множество смело правдивых вещей, — без того профессионального ханжества, мещанства, чопорности, которыми как тугие мешки набиты его знаменитые ученики (они уже фыркают, представляю, какое мнение будет после выхода книжки!).

Вчера улучил минутку, поиграл разные вещи, между прочим, Рахманинова, «Вчера мы встретились», и вдруг нахлынула настоящая маленькая истерика (хорошо, что я был один). Я шепотом кричал, стиснув зубы. [Л. 10 об.] Почему-то вообразил, что это моя встреча с Ольгушей или вообще с ушедшей любовью.

Что за поразительная находка (нотный пример «Прощайте! До свиданья!» — [вписан нотный пример — мелодия, 2 такта], да еще с этой пронизывающей мажорной терцией [нотный пример — аккорды сопровождения, 2 такта]).

¹ *Ташер Суад*. Среди ночи / Пер. с тур. Р. Г. Фиша // Иностранная литература. 1958. № 2. С. 78—79. Строки из стихотворения неоднократно цитируются на страницах дневника за 1959—1960 годы.

² В рукописи ошибка: «Восемнадцатый год» — не третья, а вторая часть трилогии «Хождение по мукам» по роману А. Н. Толстого, снятой Г. Л. Рошалем на студии «Мосфильм» в 1957—1959 годах (две другие части — «Сестры» и «Хмурое утро»). Музыка Д. Б. Кабалевского, в главных ролях Р. Д. Нифонтова, Н. В. Веселовская, В. А. Медведев, Н. О. Гриценко.

8.VI.1958

Постановление ЦК «Об исправлении ошибок в оценке опер...»¹. Фальшь от начала до конца. Еще хуже редакционная статья «Правды» (3 подвала!)². Клоака!

12.VI.1958

[Л. 11] В ССК «обсуждение» Постановления. Отвратительно! В том числе речь Шостаковича. Что за безвольный человек! Ушел во время перерыва почти больной от мерзости на душе.

Кончил А. де Сент-Экзюпери «Земля людей»³. Высший класс гуманности. Еще одно доказательство кризиса (мирового) политических истин и жажда возродить истину *моральную*. «Идеологические споры убивают надежду» (с. 132). Сложность проблемы выхода из нищеты, подъема к высотам духовной и душевной культуры. «Кой-кому думалось, что достаточно одеть их [«погрязших в нужде»], накормить, удовлетворить их насущные потребности, чтобы возвысить их души. И вот мало-помалу создали мещан...». «Тот, кто думает, что культура — набор вызубренных формул, невысокого о ней мнения» (с. 133).

Дома раздраженность и одиночество.

15.VI.1958

[Л. 11 об.] Кончил только что спешную работу (очерк об «Узнике» Пушкина⁴); в образовавшуюся пустоту тут же хлынула тоска.

Сегодня еду в Горький. Впереди очень неясное лето. К чему прилепиться душой?

3.VII.1958

Две поездки в Горький. Серенькие экзамены. 3-я серия «Тихого Дона»⁵ — сильное впечатление (смотрел дважды). В Москве «Идиот» (1-я серия)⁶ — то-

¹ Постановление ЦК КПСС от 28 мая 1958 года «Об исправлении ошибок в оценке опер „Великая дружба“, „Богдан Хмельницкий“, „От всего сердца“ // Правда. 1958. 8 июня. № 159 (14553). С. 3.

² [Без автора] Путь советской музыки — путь народности и реализма // Правда. 1958. 8 июня. № 159 (14553). С. 3—5.

³ Сент-Экзюпери А. де. Ночной полет. Роман; Земля людей. Сборник рассказов / Пер. с фр. М. Н. Ваксмахера и Г. А. Велле. М.: Гослитиздат, 1957. 200 с. Далее в тексте номера страниц по этому изданию.

⁴ Житомирский Д. В. Песни революционной борьбы (Очерк второй) // Музыкальная жизнь. 1958. № 13, июль. С. 9—10.

⁵ Премьера первых двух серий трехсерийного фильма С. А. Герасимова по роману М. А. Шолохова с П. П. Глебовым и Э. А. Быстрицкой в главных ролях состоялась 26 октября 1957 года, третья серия вышла спустя полгода.

⁶ Первая серия («Настасья Филипповна») экранизации романа Достоевского режиссером И. А. Пырьевым с Ю. В. Яковлевым и Ю. К. Борисовой в главных ролях осталась единственной. Фильм вышел на экраны 12 мая 1959 года, продолжения не последовало.

же сильно, актуально (островок истинной доброты среди моря злодейства, хамства, гадости).

Травля Мазеля в консерватории (в связи с «крамоллой» в дипломной работе студента Петрова о Скрипичном концерте Шостаковича¹). Беззащитность перед лицом явных негодяев, карьеристов, доносчиков. Вчера я был у него дома: подавлен, растерян, очень слаб и к тому же одинок. *Позорище* для всех, кто даже «мягко» участвует в этом, но трагедия в том, что об этом нельзя [л. 12] сказать во всеуслышание! А надо бы не только сказать, но и плюнуть публично в лицо, перестать кланяться и подавать руку... Но ничего этого не произойдет².

21.XII.1958

Лето калейдоскопическое, путаное. Два-три «оазиса» в [Новом] Иерусалиме. Странная поездка в Палангу (Митина болезнь); несколько чудных дней в совсем особом, «западном» городке.

Сентябрь—декабрь — нарастающая суэта с разными мелкими делами (очерки для М[узыкальной] Ж[изни], доработка «Кастальского» и др.). Около месяца — Руза³, кусочки счастливой жизни. Песни Шумана. Солнечные, бронзовые, текущие (? — прзб.) осенние дни. Дружеские вечера с Поляковой, Левой⁴ и др.

Ноябрь — *дело Пастернака* (подчеркнуто красным. — А. Н.). Волна черносотенной гадости... То же — декабрьский съезд писателей РСФСР. На пленум ССК («молодежный») не пошел.

Из чтения: В. Некрасов «Первое знакомство» — очерки («Новый мир» 1957 № 7, 8). Э. Ремарк «Три товарища».

В душе две занозы: основная работа почти не двигается (завален мелочами), дома одиноко.

Кажется, складывается еще одна бездарная зима!

ЛИТЕРАТУРА

1. *Битерякова Е. В.* Азербайджан в судьбе и наследии Ирины Свиридовой // Azərbaycan etnomusiqşünaslığı: 1921–2021 illər. Üzeyir Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının 100 illik yubileyi münasibətilə. Bakı: OL, 2021. С. 150–159. (Азербайджанское этномузы-

¹ *Аркадий Евгеньевич Петров* (1936–2007) — музыковед, звукорежиссер и музыкальный редактор на радио, специалист по истории джаза. См., например: *Петров А. Е.* Джазовые силуэты. М.: Музыка, 1996. 236 с. Дипломная работа была посвящена Первому концерту Шостаковича для скрипки с оркестром ор. 77.

² История не имела последствий, Л. А. Мазель остался в консерватории. К 60-летию коллеги, при его активном участии Д. В. Житомирский написал статью «Наука и „тайна музыки“» // Советская музыка. 1967. № 5. С. 31–37, один из программных текстов своего исследовательского поколения.

³ Дом творчества Союза советских композиторов в Звенигородском районе Московской области, куда Житомирский в 1958–1960 годах регулярно приезжал, чтобы работать, не отвлекаясь на семейные проблемы.

⁴ *Людмила Викторовна Полякова* (1921–1994) — музыковед, специалист по советской музыке и оперному театру. Лева — Л. Н. Лебединский (см. выше).

- коведение 1921–2021 гг. По случаю 100-летнего юбилея Бакинской Музыкальной академии им. Узеира Гаджибейли. Баку, 2021.)
2. *Коробова Т. М.* ПРОКОЛЛ в статьях и воспоминаниях Д. В. Житомирского // Наследие: русская музыка — мировая культура: Сборник статей, материалов, писем и воспоминаний. Вып. 1 / Сост., ред. и коммент. Е. С. Власовой, Е. Г. Сорокиной. М.: Московская консерватория, 2009. С. 569–577.
 3. *Левая Т. Н.* Даниил Владимирович Житомирский // Имена Нижегородской музыкальной истории: Сборник статей / Ред.-сост. Т. Б. Сиднева. Нижний Новгород: ННГК им. М. И. Глинки, 2014. С. 63–87.
 4. *Лобанова М. Н.* Николай Андреевич Рославец и культура его времени. СПб.: Петроглиф, 2011. 384 с.
 5. *Мальшев Ю. В.* О некоторых уроках прошлого и настоящего. Статья первая // Советская музыка. 1989. № 4 (605). С. 26–34.
 6. *Раку М. Г.* Казус Рахманинова: музыка «белоэмигранта» в СССР // Приношение С. В. Рахманинову. К 150-летию со дня рождения. Исследования разных лет / Сост. В. Б. Валькова. М.: РАМ имени Гнесиных, 2023. С. 365–390.
 7. *Соколов О. В.* Символический творческий путь (о музыкальной деятельности Д. В. Житомирского) // Искусство XX века: уходящая эпоха?: Сборник статей; материалы научной конференции / Сост. и ред. В. В. Валькова, Б. С. Гецелев. Т. 1. Нижний Новгород: Нижегород. гос. консерватория, 1997. С. 186–199.
 8. *Шапорина Л. В.* Дневник: В 2 т. / Вступ. статья В. Н. Сажина, подгот. текста и коммент. В. Ф. Петровой и В. Н. Сажина. М.: НЛО, 2011. 592+640 с.
 9. Шостакович: pro et contra, антология / Сост., вступ. статья, коммент. Л. О. Акопяна. СПб.: РХГА, 2016. 812 с.

Информация для авторов

Журнал «Временник Зубовского института» принимает ранее не публиковавшиеся материалы, 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. Иностраные 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 указать дату размещения материала либо даты обращения к нему.

Примеры ссылок на электронный ресурс:

Огаркова Н. А. «Гром победы раздавайся» Г. Р. Державина — О. А. Козловского // Гимн А. Ф. Львова «Боже, царя храни!» в культурной и политической жизни императорской России. Глава 1. Российские гимны до 1834 г. URL: <http://hymn.artcenter.ru/book/1> (дата обращения: 26.01.2015).

Указания на архивные источники даются в тексте (сносках) в виде аббревиатуры (например: ЦГА СПб. Ф. 82. Оп. 3. № 38. Л. 59). Аббревиатуры расшифровываются при первом упоминании. Сокращения расшифровываются и подаются отдельным списком в конце статьи.

Рукописи, не отвечающие изложенным требованиям, в печать не принимаются, не редактируются и не рецензируются.

Авторы статей несут полную ответственность за точность и достоверность сведений, цитат, ссылок и списка литературы.

Исправления стилистического и фактологического характера согласовываются с автором.

4. К статье должна быть приложена краткая аннотация на русском языке (до 500 печатных знаков с пробелами) и на английском языке (возможна более объемная — до 1000 печатных знаков с пробелами), название статьи на английском языке, а также список ключевых слов (от пяти до десяти слов и словосочетаний) на русском и английском языках.

5. Мы просим авторов прислать нам следующие сведения о себе: фамилия, имя, отчество, ученая степень, звание, должность, место работы на русском и английском языках, контактная информация (адрес электронной почты, телефон).

ВРЕМЕННОК ЗУБОВСКОГО ИНСТИТУТА. ВЫП. 1 (52). 2026

Дизайн и верстка *А. В. Келле-Пелле*

Дизайн обложки *А. М. Тюмеров*

Адрес редакции и издателя:

190000, С.-Петербург, Исаакиевская пл., д. 5

Тел.: (812)314-41-36

E-mail: vremennik.riii@artcenter.ru

www.artcenter.ru

Подписано к печати 30.03.2026 г.

Бумага офсетная. Гарнитура «Петербург».

Формат 70×100/16. Усл. печ. л. 20,15. Тираж 500 экз.

Дата выхода в свет: 24.04.2026 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, 2026

Отпечатано в соответствии с предоставленными материалами
в ООО «Амирит», 410004, г. Саратов, ул. Чернышевского, 88.

Тел.: 8-800-700-86-33 | (845-2) 24-86-33

E-mail: zkaz@amirit.ru

Сайт: amirit.ru