

УДК 330.227.232(470+510)

ББК И85

Ас 90

Редактор-составитель

Н.Ю. Данченкова

Аспирантский сборник. Вып. 6. – М.: ГИИ. 2010 – 223 с. – ISBN 978-5-98287-020-9

Шестой выпуск Аспирантского сборника включает исследования аспирантов и соискателей института по различным проблемам искусства и культуры. Разносторонне представлена культурологическая проблематика, затрагивающая различные аспекты современной культурной жизни и искусства. В сборник вошли новаторские работы по видам искусства, только входящим в поле внимания отечественной науки: диорамы, пантомимы, ювелирного искусства. Продолжены научные традиции института в изучении древнерусского искусства. Сборник содержит иллюстрации и публикации новых материалов.

ISBN 978-5-98287-020-9

© Государственный институт
искусствознания, 2010

Содержание

<i>Игорь Климов</i> Традиционный женский костюм села Никитского Воловского района Тульской области	4
<i>Полина Тычинская</i> К вопросу о времени формирования иконографии архангела Михаила – грозных сил воеводы	21
<i>Анастасия Овчинникова</i> Из истории бенефисов на Московской сцене. Репертуар 1824–1848 годов	35
<i>Евгения Фесюк</i> Документальные источники ювелирных дизайнов рубежа веков (конец XIX – начало XX века)	75
<i>Юлия Малахова</i> Декоративное убранство московского метрополитена (1935–1944 гг.)	97
<i>Марианна Сорвина</i> Театр Бориса Амарантова	120
<i>Маргарита Шталь</i> Человек в мире конвенций: антропология культуры у В. Пелевина	158
<i>Юлия Стракович</i> «Теперь зависит от вас»: трансформация отношений «слушатель-музыкант» в современной музыкальной культуре	177
<i>Алексей Дружинин</i> Искусство диорамы и театр. О влиянии приемов театрално- декорационного искусства на художественную диораму	206

Игорь Климов

Традиционный женский костюм села Никитского Воловского района Тульской области

Крестьянский костюм тульского края, как и традиционная культура данного региона в целом, практически не описан в научной литературе. В существующих публикациях народная одежда рассматривается обычно как универсальное для всего региона явление материальной культуры¹, а ее территориальным и временным модификациям не уделяется должного внимания. Таким образом, составить адекватное представление о старинной одежде конкретной местности края не представляется возможным.

Современные коллекции традиционного костюма, сосредоточенные, главным образом, в музеях области, к сожалению, не могут дать нам исчерпывающего материала по специфике бытования и особенностям ношения тех или иных форм традиционной одежды. Это связано с тем, что большинство комплексов дошло до нас в неполном виде, а сохранившиеся элементы нарядов не имеют каких-либо этнографических комментариев о практике их использования. К тому же некоторые экспонаты часто не имеют адреса фиксации, что затрудняет возможность систематизации и научного историко-этнографического анализа.

¹ *Левшин В.П.* Топографическое описание Тульской губернии // Тульский край в литературе и искусстве. Тула: Пересвет, 2001.

Задачей данной публикации является описание старинной одежды жителей села Никитского Воловского района Тульской области на основе экспедиционных записей автора 2002–2008 гг. Также использовались материалы статьи А.Н. Нечаевой «Костюмы Тульского округа в районе рек Непрядва и Дон»² как одной из наиболее ярких работ по народной одежде тульского края вообще и исследуемой территории в частности.

В связи с тем, что во время полевых исследований были опрошены люди различных поколений, их интервью позволяют не только проследить постепенное замещение традиционного костюма его более поздними формами, но и выявить социальную оценку данного явления.

Так, например, наиболее молодые респонденты, говоря о традиционном костюме, имеют в виду комплекс с *парочкой*. Он состоял из юбки и кофты, мог включать в себя также фартук различных видов. Голова покрывалась платками.

Панёвы – эт уж при мне ни насилии, мала хто насил. Мама мая ни насила. Юпки <...> и фартуки на них, и кофта такая <...> и идёт, как картинка. Пара нызывалась (18/36).

Юпки у нас были такія широкии. И на юпках так во ленты ныкладали – гылубая или жёлтыя. Фартуки диривенскии. Патом кофта. Рукава тут пышныи. А то выйдуть – гылубыя, розвыи, красныи (19/32).

Очевидно, что *парочка* – явление довольно позднее в крестьянском быту. В Никитском она появилась в конце 20-х годов, а к 40-м годам прочно вошла в жизнь, став праздничным нарядом девушек и женщин. Среди причин смены костюма А.Н. Нечаева называет бытовое влияние города и экономическое состояние деревни. «В обоих случаях, – пишет исследователь, – крестьянки сами наблюдают и осознают пути, которыми идут они к смене их костюмов, и в разговоре с нами они, не затрудняясь, сразу же осветили положение дел и сущность вопроса так, как он имеет место в их быту. “Муж не велит, – объясняла одна молодайка, – не нравится ему, называет понёвницей. Бросай, – говорит, – понёву, да и только”. Старушка, с которой пришлось побеседовать на эту тему, мыслила в данном случае несколько иначе. Она видела в нём причину исключительно хозяйственную: “Нельзя, голубь мой, – говорила она, – никак ничего не поделатъ – по те-

² *Нечаева А.Н. Костюмы Тульского округа в районе рек Непрядвы и Дона (Материалы экспедиции 1927 г.) // Тульский край. 1929, № 2–3 (14–15). С. 47–59.*

перешнему времени понёву не осилишь: овечек мало, и кормочек им плох, а с плохого корма волна бывает слабая и жичку на понёву не вытянешь”³.

Однако переход к новым формам одежды не означал простой механической замены одного другим. Понадобились годы, чтобы сломить стереотип селян, знавших многие десятилетия только понёвный комплекс:

Я и сама первыи гада в панёви хадила. И уж юпки, хто пастарши мне дефьки, и баяца ныдявать: стыдяца. А уш в панёви луччи. Ну, все привыкли (4/14).

Парочка шилась из тканей фабричного производства. Для ее изготовления обычно употребляли сатин, ткань, а в послевоенные годы атлас и шелк, причем использовались яркие и насыщенные цвета – голубой, розовый, красный, бордовый, зеленый и др. Юбка в данном комплексе была представлена в нескольких разновидностях. Ранние варианты шились по подобию *понёвы* – с *гашником*, достигая в длину середины голени. По подолу пришивались ленты. В поздних вариантах *гашник* заменили на пришивной пояс, по которому юбку закладывали в складку:

Идут, бывала, эт я уж зыхватила, юпки сатинвыи и тканывыи, фсе-фсе в складку. Складкаф многа надельна, если на поиси. Кругом ленты разные. А если ни на поиси, то ани биз складки. Проста вставляють гашничик – ну, вирёвычку, дапустим, и ана в сборку собирать их. И ана у ней тожа широкия (18/36).

Кофта обычно шилась из той же ткани, что и юбка. Грудь кофты декорировалась цветными лентами и кружевами, иногда использовались цветные пуговицы.

³ Район, исследованный автором, «в сельско-хозяйственном отношении переживает кризис трехпольно-зернового экстенсивного полунатурального хозяйства. Зерновое направление хозяйства в предыдущем, нашедшем себе выражение в трехпольном севообороте, повлекло за собой одностороннее истощание почвы, засоренность сорняками, в результате чего падение урожайности и возможность поднять его на прежнюю высоту лишь внесением удобрения, в частности навозного. Рост населения, его потребностей, падение урожайности влекли за собою увеличение распашной земли до крайнего предела и оставление под лугом лишь площади, невозможной по условиям рельефа отводить под распашку. Оставление под лугом минимума площади и наличие в хозяйстве лишь грубых кормов, при том в большинстве низкого качества (солома, мякина) и в незначительном количестве, позволяли сохранить лишь минимум скота, могущего удовлетворить лишь потребительские запросы населения». Цит. по: Труды Тульского Губернского Агрономического Собрания. Венев, 1927. С. 147.

Под *пару* надевали холщевую нательную рубашу и домотканый, а позже из фабричной ткани, подъюбник с кружевами, пришитыми по подолу. По выглядывающим из-под юбки кружевам свахи судили о достатке семьи. *Пару* мог дополнять фартук, однако он не был обязательным элементом комплекса.

Рубаха какая, *шоп* ана была внизу, а *падставак* сверху. А на *ету* [подставок] *ныдываишь юпку*. А на *юпку* *ныдываишь кофтычку*. А *патом*, если есть, *можно фартук надеть* (19/30).

И юпки тах-та наденуть (домотканую), а *сверху хорошию*. *И красныи, бурдовыи, синии, малинывыи – всякии*. *Тады краска всякыя была, пыкупали* (4/14). *Из-пад юпки шоп виднелись кружава*. *Эт хырашо живёт* (19/48).

Пошив *пары* чаще всего был приурочен в Никитском к престольному празднику – Троице. Троицкие гуляния можно назвать своеобразной ярмаркой невест. Именно на Троицу молодежь собиралась в особом месте *водить круги* с выбором пары и поцелуями в конце. На Петровское заговенье, а позже на третий день Троицы, ходили на всю ночь *во луга*, где собирали цветы и травы, гуляли, караулили солнышко. Поэтому совершенно понятно желание сельских модниц какими-либо деталями внести разнообразие в свой праздничный наряд.

Платью шьём новыю к Троицы. *Уж какую-какую, а сашьём*. *Эт абизатильна, абновку всигда-всигда*. *Ни все три дня-та, ну нада минять, фсе на разному*. *И платки разныи ныдывали*. *А первой день – самый лучшей наряд*. *Бывала, дефки выдутъ, на ком малиныя, на ком зилёныя, на ком гылубая, на ком красныя*. *Ну как малина, во как нарядюца!* <...> *Ой, как жи нырижались!* *Глянь, какия дефки, как картинки* (18/93)!

Скудное финансово-экономическое состояние селян, а также отсутствие активных связей с городской модой послужили тому, что любое новшество, даже едва заметный штрих в наряде надолго запоминался окружающими.

Мама фарсунья была. *Я помню, как ана сыбралась на свадьбу*. *Вот такая пылсапошки длинныи, юпка бардовыя сатинывыя с лентыми*. *А кофта – шёлк бардовый с вырыбаткай*. *А тут весь уделан и фся груть какими-та белый мирешкай*. *И фартук такой весь удельнай*. *Ну какая крысата, биспадобныи!* *И платок пымакушычки быхмарёнай, а сверху платок красной шёлкывай*. *Прям тонкай, прям он шуришал, и весь вышитай разными цвитами*. *Макушка мелкими, а тут бальшими*. *Он краснай, а цвितочки и жёлтыи, и тёмна-бардовыи*. *Всякии*. *И синии*. *Мне*

народ рассказывают: «Ой, какая твоя мать была нарядная! Таких цвитоф ны лузу не была!» Сколька прашло гадоф, а иё фсе вспыминали (19/12).

Старинным женским костюмом с. Никитское является комплекс одежды с *понёвой*. Помимо *понёвы* он включал в себя рубаху, пояс, *занавеску* (фартук), головной убор, украшения из перьев и бисера, плетеную или кожаную обувь. В культуре восточных славян его принято считать наиболее древним. Комплекс бытовал в южных губерниях Европейской России: Воронежской, Курской, Рязанской, Тамбовской, Тульской, Калужской, Орловской и частично Смоленской⁴.

Одним из основных элементов данного комплекса является рубаха – нательная повседневная и праздничная одежда. До периода физиологической зрелости у девушек она может выступать как самостоятельный и единственный предмет одежды.

А девычки малинькии <...> бегыли в адних рубашонках. А эт уж када нивесты, тада ныдявають и панёву. Гадоф шашнацать иль пятнацать (21/13). Када мать узнать, и да этих пор мы ходим в одной рубахи. Ну, на праздник дадут пачищи. (19/39).

Рубаху «делают ... из свойского холста, который ткут на стану в два цевка, ниченки и бёрда; основа и уток её из льна и поскони. В связи с развитием фабричного производства домашнюю деревенскую холстину ткут иногда на бумажной просновке, иногда же бумагой потыкают и уток», – сообщает А.Н. Нечаева. В более позднее время при пошиве рубахи стала использоваться и фабричная ткань, частично заменившая домотканое полотно.

Старожилы вспоминают, что маленькие девочки лет до четырнадцати бегали в одних рубашонках, совершенно не имеющих каких-либо украс. Также они могли носить холстинное платье. Ткань для детской одежды, как правило, окрашивали при помощи еловых шишек. «Их же не будешь часто стирать, тогда мыла-то не было», – поясняет Дульнева О.Г.

Старинная рубаха в Никитском состояла из двух частей – *станушки* и *подставка*. Верхняя часть рубахи – *станушка*, шилась из тонкого отбеленного домашнего холста или, в поздних вариантах, с использованием фабричной ткани. На нижнюю часть – *подставок*, как правило, шел более грубый холст. С течением времени *станушка* и *подставок* стали самостоятельными

⁴ Русский традиционный костюм: Илл. Энциклопедия / Авт.-сост.: Н. Соснина, И. Шангина. СПб.: Искусство – СПб, 1999. С. 6.

предметами одежды⁵, которые тем не менее всегда использовались вместе.

[Подставок] – *эт прям абизатильна, биз этыва плоха (21/12).*

Эт падставак. Наденим рубашку, а ета вниз... А уж када другую адиваишь, длинныя рубаха, – падставак ни нужин, сымай (19/29).

По особенностям кроя, орнаментации и, как следствие, практике использования селяне выделяют два основных типа рубах.

По материалам А.Н. Нечаевой, в районе рек Непрядва и Дон наиболее архаичными считаются рубахи, которые шились из двух скрепленных между собой по основе и перегнутых пополам полотнищ ткани, образовывавших перед и спинку. Каждое полотно в центре надрезалось от сгиба к краям по основе примерно на 25 сантиметров. В образовавшийся зев вшивались косые *полика* – трапециевидные плечевые вставки, состоявшие, как правило, из двух частей. Центральные края полотен и поликов собирались на нитку под *ошивку*, образуя небольшой стоячий ворот. К свободным боковым краям параллельно уточной нити пришивались прямые без манжета рукава с небольшим треугольным клином у основания. Рукава и *полика* были «потканы перетыками разноцветной бумаги», особым образом декорировался подол *подставка*. Нагрудный разрез и швы по краю поликов «обирали иглой мелкими узорами в цветную нитку»⁶. Ворот украшался вышивкой мелким крестом.

В 20-е годы прошлого столетия подобные по оформлению рубахи были хорошо известны лишь людям старшего поколения. Их никогда не надевали девушки, а молодки использовали как повседневные или даже нижние (нательные), когда сверху на них надевали *пару* – кофту и юбку.

Дефка такую ни аденить, эт пасле свадьбы бабы и пыжилыя насили. Эт нижняя, прям на тела ныдывать. Можна дома хадить, можна спать в ней лажица. Эт дома я ныутру фстала, хоть я мыладая были ба, фсё хажу в нея. Дефка ни будить (19/41).

⁵ «За последнее время, – сообщает А.Н. Нечаева, – все праздничные рубахи... по большей части делаются без подставки, и подставки в этих случаях одеваются отдельно».

⁶ Обирать – вышивка в набор. Среди узоров, встречаемых на данной территории, А.Н. Нечаева называет «окошечки», «в тринадцать ниток», «кучками», «зубчиками» и др.

Наиболее распространены в Никитском были рубахи другого типа. Они кроились из четырех полотнищ – центральных переднего и заднего и соединяющих их боковых. Косые *полика* вшивались между серединным и боковыми полотнищами. Рукава крепились к *полику* и уточной нити бокового полотна. К запястью они собирались под *ошивку* (примерно 4 x 18 см). Под рукав для придания руке большей свободы движения вшивалась ромбическая вставка – *ластовица*.

Такие рубахи бытовали в двух разновидностях. Одни из них очень напоминают рубахи первого типа: их также делали из свойского холста; *полика*, состоявшие из двух частей, и рукава оформляли красной *перетычкой*; украшали и подол *подставка*; *ошивка* ворота, швы по краям *поликов* и нагрудный разрез декорировали вышивкой; *станушка*, как правило, соединялась швом с *подставком*.

Када уж замуж вышла, я ныдывала такую... Пылика были красныи и рукава белыи. А тута [подставок] прям была падрублина – биз падла... У миня фсё время ашифки были [на запястье, т.е. манжеты – И.К.], рукаф зыстягался на пугвичку... (19/40).

Рубахи другого вида шились с использованием фабричных тканей. Рукава *станушки* и подол *подставка* богато украшались и были выполнены в технике закладного ткачества. Косой *полик* состоял из трех элементов: центральная часть представляла собой половину домотканого холста (по ширине) с закладными геометрическими узорами, повторявшими рисунок на рукавах и подоле; по краям пришивались треугольные надставки из красного кумача. Широкая *ошивка* ворота и запястья (порядка 3 см.), а также нагрудный разрез обшивались кумачовой бейкой. В особых случаях ворот украшался покупной тесьмой, вытканной из металлической и хлопчатобумажной или льняной нити, а на ошивку запястья и оборку манжета шли дорогие шёлковые ленты. Такие рубахи считались праздничными. За ними закрепилось особое название – *надёвка*.

Подставок одевался отдельно. Его собирали из четырех полотен белого холста, которые фиксировались на талии *гашиком*. В селах этого региона, как сообщает А.Н. Нечаева, по краю подола *подставка* мог также пришиваться «*окрайник* из домашнего кружева, вязанного крючком из цветной бумаги».

Среди геометрических узоров, вытканых на рукавах и подолах рубах, население различает: крючки, бараны, бровочки, полубараны, солдаты, копытца, косые челночки, клинышки, кавычки, козявки, рогатки, червяк, крестик. Каждый из этих

узоры ткется обычно в 5-6 цветов: белый, красный, синий, оранжевый, желтый и зелёный. Однако ряд рубах имеет только красно-белые узоры.

Понёва в Никитском состояла из четырех полотнищ черной шерстяной клетчатой домашней ткани и *прошвы* из ткани фабричного производства⁷. Для ее изготовления мог использоваться сатин или штапель черного и синего цветов. Полотна сшивались кромками и собирались на *гашник*. При надевании *прошва* располагалась впереди. Подол *понёвы* был отделан *галуном*⁸ – цветной тесьмой, вытканной на дощечках и берде.

Местные жители вспоминают, что в старину *понёвы* ткали из своей шерсти. Для этого пряжу пряли в *волосок* или в *жилку*... «Каждый фунт лучшей шерсти давал 1/2 фунта тонкой волосовой пряжи, которой было достаточно для ткани на *понёву*»⁹.

Эт всё своя дельня. Мы сами пряли с авец харошую шерсть. Пряли тонка, снапяхи вить были. Белую шерсть били два раза в ниделю – в читверх ды в сериду. А тада черныя. Эт ни куплиныя. Прошва вот толька куплиныя. Тада тах-та дельли (21/2).

В начале XX века наряду с шерстью домашнего производства при изготовлении *понёвного* материала стали использовать и покупную белую шлёнку. Черная же шерсть как в старинных, так и в *понёвах* позднего изготовления, всегда своя.

Понёвы различались по своему назначению: в одних ходили каждый день, другие надевали по большим праздникам, третьи – в дни горя. Категория *понёвы* зависела прежде всего от ширины *галуна* и сочетания цветов в нем. Большое значение имело также наличие дополнительных декоративных элементов: тесьмы из металлических нитей, называемой *ясным*, и нити синего цвета в *понёвной* ткани, положенной при тканье по основе и утку, либо только по утку.

У кажныя была панёва, в какой на похырны, и на свадьбу (19/70). У людей брали займы. Есть как выткнута, с ясным, ды какая тонкыя (19/9). И тута брильянты такыя ясны, блистела фсё, нышивали (1/35). Есть с синяватай нитычкэй, ели заметныя. Эт панёва с сининой. Пычаму-та очинь цыни-

⁷ *Хоть какая бы тётка ни была, толстыя, тонкыя, а панёва только в чатыри [полотна] и пятыя прошва (21/8).*

⁸ *Гылунок такой пришивают. Такыя дащёчки, сидит старуха и как-та ана пирибравить (19/52).*

⁹ См.: *Нечаева А.Н.* Костюмы Тульского округа в районе рек Непрядвы и Дона (Материалы экспедиции 1927 г.).

лась. А можить, хырашо живутъ – и с сининой. Вить сыбирались, хто как жил. А галун – хто какой выткить (19/9). Паминки – пичальныю: гылуночик узинькай и ни краснай, жёлтай там, зилёнинькай (19/6). На похырны – галунчик бледнай. У тётки маей был салатвай. У ней муж на фронти пагип, и ана мами принясла панёву с бальшим гылуном: «Наси, Дашка, а я типерь такую буду насить». Чёринький, салатвай, какой-та ищѣ третий свет. Но он узинький (1,5 см.). Фсѣ, эт уже вдава (19/10). А када ны гулянки – вон какая панёва, ды с ясным (19/6).

Независимо от типа, понёвы в Никитском было принято закладывать складками – *гранатами*, размером в $\frac{1}{4}$ ширины полотна. Сшитые между собой полотна понёвной ткани было необходимо аккуратно *скатать* и положить под горячий хлеб. Делали это обычно вдвоем. После того как оформятся складки, *пришивались галун и прошва*.

Йих дельили гранатыми. Тада утюгоф не была, и клали пад хлеп пьд гарячий. Вот иѣ скатають, стилли на стол. Саседка хлеп пикѣть, из печи вынимаить, и прям паложуть хлебы, и ана дельица. И ани вить да сих пор, а ни рызарились. Иѣ кажнай день ни стирають. Так ана и идѣть гранатыми (21/8-10).

Галун понёвы ткался из своей шерсти или шлѣнки разных цветов¹⁰. Для его изготовления могли использоваться белые, красные, розовые, оранжевые, желтые, зеленые, синие, черные нити. Ширина тканного на дощечках *галуна* варьировалась от одного до пяти сантиметров. В его цветовом оформлении ощущается стремление к симметрии (в соседнем селе Кузовка, например, рисунок *галуна* асимметричен). Часто *галун* расширяется до десяти-двадцати сантиметров за счет *покромки* – цветной тесьмы, вытканной в технике браного ткачества на берде из шерстяных нитей тех же цветов. Рисунки *покромок* разнообразны. Обычно они повторяют геометрические узоры, встречаемые на рукавах и подолах рубах, – кресты, ромбы, свастику и др. Однако далеко не все *понёвы* украшаются *покрожкой*.

Необходимо отметить также, что *покромка* могла использоваться и как самостоятельный элемент наряда – в качестве пояса. Для этого края *покромки* *бахмарили*, делали на них *кутасы*, нашивали *ясный*. Согласно экспедиционным материалам, *покромку* носили преимущественно мужчины. Сообщения об использовании *покромок* женщинами единичны.

¹⁰ Гылунок такой пришивают. Такие дащѣчки, сидить старуха и как-та ана пирибираить (19/52).

Пакромка – эт поис мужской. Бабы яво ни ныдявають, а мужукам дають (19/53). Эт мужукам на свадьби, где гуляють. А бабам нет (19/51). Бабы ни пытпаясвыюца. Эт если я сыбярусь чудаком, и я иё пыдпаяшу. Пакромку мы ни носим, а пытпаяму у неё вотын поис [гашник на понёве – И.К.] – ана сдвигаить [прошву] сюды ныпирет, а эта фсё ны заду (19/53).

В Никитском известен способ ношения *понёвы в подтык*. Подол *понёвы* заправлялся за *гашник* по краям *прошвы* так, что сзади формировался своеобразный *кулёк*. Однако подтыкать *понёву* допускалось только при выполнении домашних и полевых работ.

Бабы пыдаткнуть панёву, как кызырьком сделыють на задницы (19/49).

Эт ток работыли – пыдбирали, а так апускали хадили. Эт ток што убираца дома. А на празьник – вот так, апусти (21/17).

Поскольку появление *понёвы* в наряде было следствием перехода девочки в социовозрастную группу девушек-невест, первое надевание *понёвы* имело ритуальное оформление:

Ныдявали – прыгыли с лафьки туды. Стырики дураки были: чаво прыгать – ныдявай, ды наси. Бабы ныдявали. «Ну, давай панёву тебе ныдявать». Рыстаращуть иё так. Ани прыгають. И завязвють. Эт када первый раз ток ныдяваить, а так – сама ныдявай. На лафку, ды хуть вот на этат сундук. Прыгай нагами туды (21/14).

В тринацать гадоф вот паставють иё, ну, эту панёву прям наденуть ны ниё чириз голыву. Значить, типерь ана будить панёву насыть. Да этыва в адной рубахи ходить. Пытпаясынья – значить, ана дивчонка (2/45).

Незаменимым элементом традиционного женского костюма был также передник. Материалы по данному виду одежды, как информационные, так и фотографические, крайне скудны. Однако их анализ все-таки позволяет составить определенное представление о никитских передниках, существовавших в двух основных вариантах – *занавеска* и *фартук*. Известно, что термин *занавеска* довольно архаичен, в то время как *фартук* входит в употребление в начале XX века с появлением в селе фабричных тканей. Поэтому часто *фартуком* старожилы называют любой тип передника из материала фабричной работы, независимо от покроя. Однако между *фартуком* и *занавеской* существуют различия.

Фартук собирался в складку под обшивку на талии. Длинной он был чуть ниже колен. Его декоративными элементами явля-

лись горизонтальные складки и шелковые ленты, а также кружева, пришитые по краю широкой рюши, – *грыбаши*, выполненные из той же ткани, что и сам передник. Фартук такого вида называли *подпузником*. Он считался будничным, поэтому его использовали при выполнении различных хозяйственных работ.

Праздничный фартук с колодочкой отличался от *подпузника* наличием широких плечевых лямок с тканевой вставкой между ними, закрывающей грудь. Один из концов поясной обшивки делали настолько длинным, чтобы, обернув по талии, его можно было пристегнуть при помощи пуговиц к другому краю обшивки. Именно к ней пришивались плечевые лямки, отделанные по внешнему краю узкой полоской кружева или *грыбашей*. Горизонтальными складками и кружевом также могла украшаться нагрудная тканевая вставка.

Фартуки послы появились, када стали юпки шить из мытирьяла (19/16). Эт плечики такяя, здесь ны баку зыстягались. А здесь [между проймами на груди. – И.К.] вставка. Кажный день фартук – никто ни ходить, ни паложина: в выскрисенья там, када к абедни идут (22-б/н). Белью ни дельют – синя, красныя, зилёныя, всякый можна свет. Ситиц ли, сатин ли (21/18). Эт фартук с калодычкай, а эта – падпузник. Видишь, какая тада была абряда старинныя (21/19). Патпузник – эт биз груди. Эт если чиво делать на кухни, и картошку капають. Эт рабочий (22-б/н).

Занавеска представляет собой передник, сшитый из двух домотканых полотен, собранных над грудью и свободно спускающихся до колен. Старинные праздничные занавески богато украшали закладным ткачеством, а поздние образцы предпочитали делать из ярких фабричных тканей. Согласно материалам А.Н. Нечаевой, на указанной территории бытовали туникообразные и занавески с колодочкой (или на кокетке), причем оба типа передников шились с рукавами. Данное утверждение не противоречит собранным автором материалам, хотя и прямых доказательств этого не зафиксировано.

Зынавески ранши были, их шили из белай халстины. Эт шивали два пылатна. Ана как-та ны пличах была и спинка. А тута дельли ришилье – выдёргвыли нитычки, и складычки разны дельли малиньки с халстины, и вышивали. И кружафчики пришивали к нея. Хто как придумыть (19/15). Были тканыи. Зыбирали их, как падлы [т.е. подолаы рубах – И.К.]. Были клетки. Мож сининькии, зилёныи, красныи (21/21). А багатыи – ширстяныи (21/20). На Троицу – зынавеска из пыкупной ткани (19/58).

Единственная *занавеска*, обнаруженная в с. Никитском за годы экспедиционной работы, сшита из фабричной ткани по типу *занавесок с колодочкой* на широких проймах. Акцент в ее декоре сделан, безусловно, на подол. Основной декоративный элемент, оформленный при помощи машинной строчки в виде цветочного орнамента, обрамлен контрастным по отношению к основному цвету занавески кружевом (черным) и дополняется внизу широкой оборкой – *грыбашей*. Надгрудная обшивка, под которой стан занавески собран в складку, украшена металлической тесьмой – *ясным*.

Интересно, что надеть *занавеску* можно было лишь после свадьбы, причем носить ее разрешалось примерно до пятидесяти лет. Таким образом, покроем *занавесок* позволял суеверным женщинам детородного возраста на некоторое время скрыть от чужих глаз растущий во чреве плод.

Зынавеска с грыбашими – для мыладых баб (19/58). Дефка, пака замуж ни выходить, фартук ныдяваить. А зынавески – нет, ни наденить... Старья ни будить насить зынавеску, путьца в ней. Мыладая аденить... Пастарши – чирнаватай, билаватай иль розывай, а краснай ни наденуть... Лет ды пидисьти, и то ни кажнай день (22-б/н). На зынавеске, вишь, на ней нашита, а на фартук ни нышиваица (22-б/н).

Кажется удивительным, что в Никитском, где довольно хорошо сохранился традиционный женский костюм понёвно-го комплекса, практически нет сведений о старинном головном уборе. Очевидно, что некогда богатый головной убор, состоявший из множества различных элементов, по разным причинам уже к началу XX века сильно упростился. К сожалению, исследователи прошлых эпох не задавались целью восстановить облик традиционного костюма в мельчайших деталях, а очевидцев его полноценного функционирования сейчас, увы, уже не осталось. Поэтому нам остается лишь догадываться о его былой красоте, улавливая в современных описаниях головного убора черты архаики.

Старожилы вспоминают, что отличить девушку брачного возраста от *молодки* или *бабы* в старину можно было только по головному убору. До свадьбы девушка заплетала волосы в одну косу и ходила с непокрытой головой. На второй день свадьбы крестная мать будила молодых и вместе с женицами, уже имевшими детей, наряжала невесту по-бабьи: было необходимо заплести волосы в две косы, заложить их надо лбом *колотушкой*, как говорят в соседнем селе Кузовке, надеть *повойник* (*кокошник*)

или закрыть волосы платком – *помакушечкой*, завязав его на затылке. Сверху на *помакушечку* покрывался еще один платок, концы которого завязывали под подбородком. Часто вместо собственных кос *колотушку* имитировали дополнительным платком, скрученным в жгут и уложенным на темени. Молодки нередко надевали *пухи* – шарообразные ушные украшения из гусиного пуха.

Дефка иль баба – эт тольк пы гылаве можна [отличить] (19/17). Две касы зыплятають, када уж <...> атспять. Утрам фстанут бабы иё пыкрыватъ, <...> павойникам или платком пиривяжутъ вот так вот назад, а тут сверху сасочкам, пымакушычку (3/68). На платку быхмары. Платок аднатоннай. А эт павойники, какошники, пымакушычки – эт адно и тожи (14/21). Пухи сдельють из перьяф из гусинах. Пух, и дельють их – пухи. Бабы мыладья када, в лес идуть: значить, пымакушычки – платки махроньи, канцы набыхмарять, я и сама их быхмарила, – и пухи. Идуть в пымакущцках раскрьмиши, а тут пухи (19/32).

Описывая никитские *повойники*, респонденты указывали на наличие особых украс их очелья. Следует также отметить, что экспедицией 1927 года в долине р. Непрядвы и Дона были обнаружены *позатыльни*, низанные из бисера и стекляруса. В Никитском сохранились также воспоминания о нагрудных (*жерёлок*, *мани(с/ш)ник*) и шейных (*подглотник*) украшениях.

Падглотник – яво шили. Ани плотныи ны падкладки. Ана така узкья, падвязвыють пад шею. Там фсякии узоры нышивали, и ясныи разныи ерундушки пришивали. И ширстяныи были, и шёлквыи были лучши. И быхмарили: нитычками кругом абашють – вденуть нитычку, завяжутъ. А нитычки такая как ширстяныя, шлёнскийи. Их атрежутъ, ани мелкии такая бахморчики-та кругом. И падвязвыли, там такая две тисёмьчки (19/19). Манисник был – ныдяваица как жирёлак, а ета манишник – стиклянныи трубычки, а разныи, кароткии и узинькии. Он так сделан, што весь разрисунтай, абглидисся. И вот так на Троицу ходють ныдявають. Три дня у нас на Троицу ныдявають в лес. А узор-та разнай. Можна как цвятами. И разнай (19/32).

В первой половине прошлого века в Никитском особо ценились большие платки с цветочным орнаментом. Сложенный по диагонали платок повязывали таким образом, что его однотонная середина покрывала голову, а пестрые края располагались вокруг. Наверное, поэтому такие платки называли *макушками*.

А ищё платки <...> макушки нызывались. Фсе цвятастыи. Ани биз клетычкаф, адни цвнты. У мене была адна, а мы разрезыли иё ны чтыри части, дураки. Ана метра на два (18/33). А тут платки, вон какия макушки – красныи, чёрнаи. Какия идуть-та, адна адной лучши. Вон какия макушки – ва всю избу (18/30).

В моде также были *путные* шерстяные платки с полосато-клетчатым рисунком и *бахмарами*. Часто на платках делали *кутасы* – длинные *бахмары*, переплетенные друг с другом. Небольшие тонкие черные шерстяные платки с красными клетками назывались *мышинная шерсть*.

Эт нызывались путныи платки. Бальшия. Палоски, клетки. Очнь модныи. Такия тёплыи. Эт шлёнка чистыя. И быхмары. Очнь красывыи. (18/32). А ищё были мышинныя шерсть. Пычаму ани так нызывались, я ни знаю. Мош шерсть была очнь мелкыя, такая уж тонкыя, наверныя, самыя тонкыя. Ну, ани ни очнь бальшия. А он чёрнай и красныи клетычкыи (18/34). Но макушкыи, кажица, всё-тки красывыи (18/35).

И мужчины, и женщины летом на ногах носили тапочки. Их верх делали из плотного сукна, а подошву плели из *моченика*. Подобная обувь широко распространена в этом районе и в наши дни (*кузовские тапочки*), однако плетеную подошву местные мастера заменили резиновой. Тапки носили на голую ногу.

С наступлением осени приходило время более теплой обуви. В свободное от полевых и хозяйственных работ время мужчины плели из конопляной веревки *бахилки*. Чтобы ноги не промокали, их подошву делали довольно толстой, а внутрь подстиляли соломой. Бахилки носили с *реднушками*¹¹. Их ткали немного шире обычного холста из *моченика*, а затем белили в золе. Шерстяные портянки носили только мужчины. Если благосостояние семьи было невысоким, *бахилки* могли носить летом и даже зимой.

А типло если, мош какия тапки абують, если нету – мош в бахилах хто хадил (18/40). А мы жили, нас пять девак. Я хадила в бахилках ды в ряднушках – вот ткали ны стану такия узкыи, как партянки, и, как ваенныи, абматвыли (19/57). Эт змой бахилки – на улицы хадили. Саломки настелють, вирёфки абматють. Чулки ширсяныя. Рядушки – пашириши халста и белай. Вот мишкавина бываить, а эт пачащи. Женцинам ширсяныя ни ныдявали – из маченика, и белють. Ширстяныя – эт мужу-

¹¹ *Реднушки* – род портянок, вытканых из моченика (конопля).

*кам. Осинью бахилки тожа (22-б/н). А ет ицо бахилки из ма-
ченника. А тут уш калхоз етат пашёл – узкий гароды. Какой
уш тут, кынапи сеить. И ни стали прясть(4/14).*

В праздничные дни женщины обували полусапожки на шнуровке и высоких каблуках, а в послевоенные годы – черные резиновые сапоги.

*С панёвай в сапожках хадили (22-б/н). Ну када осинью, Мит-
риф день, пылсапошки насилии. Ани были до сих пор шнурка-
ми [середина голени. –И.К.], кыблуки высокии. Эт старинныи.
И вот ани, бабы-та, идуть в этих пылсапожках. Дефьки-та
стали при мне уж, сыпаги ризинвыи насилии чёрныи (18/38).*

Зимой женщины носили длинные шерстяные чулки, вязанные на иглах. Их делали прямыми без пятки. Чулки чаще всего вязали из черной своейской шерсти. Белые чулки использовались как смертная одежда, либо их надевали старухи, когда шли в церковь. Встречались также шерстяные паголенки¹² игольной вязки.

*А чулки-та свойски были ширстяныя. Белыи тока адявали
старухи, када им в церкафь идти или на смерть. А эт чёрныи.
Визали ны иглах. У мене бабушка визала одной иголкой. Какая
наски! Ани как-та рядами пылучаюца. Так нихто уже ни вя-
жить. Биз пятки. Ани завязкими: из такой-жа пряжи, в три
нитки сплятуть касичкай – и падвяззвыли ими (18/39).*

Среди специфической, характерной для данной местности верхней женской одежды необходимо назвать суконный наверхник – *серяк*. По крою он напоминает рубаху (основной тип), однако кроится без *полик*ов. Центральное полотнище, перегнутое пополам на плечах, разрезается по груди до свисающего почти до колен края и образует два узких (1/2 ширины) лицевых полотна. В месте сгиба пришивается прямой рукав (1/2 полотна по ширине), заканчивающийся выше запястья. Боковые полотнища соединяют спинку центрального и узкие лицевые полотна, а также рукава и *ластовицы*. Все края полотен обшиваются яркой кумачовой бейкой. Серяк имеет лишь один крючок-застежку на горловине и обычно «по фигуре ладится», запахиваясь и подвываясь *покромкой* на талии. Очевидно, что в прошлом *серяк* как легкую теплую одежду могли носить женщины любого возраста. Однако с течением времени он стал исключительной принадлежностью наряда старух, которые могли носить его в любое время

¹² *Паголенки* – шерстяные гетры игольной вязки.

года (зимой дома, летом – как верхнюю одежду). Также серяк необходимо было надевать, отправляясь на сватовство.

Из более теплой одежды, встречающейся в данном регионе, необходимо назвать *поддевку, полушубок из овчины, шубный пиджак, тулуп и кафтан*. Данные виды одежды, шившиеся профессиональными портными и модистками, были распространены повсеместно и не представляют какой-либо региональной характеристики.

Паддѣпки тонкыва сукна, сборки тута. Чѣрныя-чѣрныя (19/5).

Мужики в паддѣвках хадили – такой жи и у мужукоф и у баб. Паддѣпки черныи абычна, а шубы – и красныи, и черныи. А тулуп – эт адявали када куда паехать. Он ни прыдувалси. Яво из такой из валици шили. Толстай, иво ветир ни прадуить. Куда ехать в извоз, накроюца. Кафтан – эт рабочий. Яво пыдпаяшуть и убираюца мужуки (14/66). Ну а мужуки в пинжаках каких-нибудь [ходили], ну и в валинках (18/37).

Рассказы местных жителей о традиционном костюме часто связаны с воспоминаниями об обрядах. Это неслучайно, так как о некоторых деталях старинного костюма современные старожилы слышали от своих родителей, что-то видели в далеком детстве. Многие из них никогда не носили сами описываемые костюмы, поскольку во времена их молодости (20–30-е годы) домотканую одежду старинного кроя надевали преимущественно пожилые люди. Так, например, респонденты 1910–1920 годов рождения говорят, что

«ны пакос женицины, уж какия пастарши, в харошай наряд нырижаюца, пы старинки. Дыставали из сындукоф сваю адежду. Ани уж дома ни насили такуя. Ны пакос – эт как на праздник (19/4)».

Рожденные в 1930-е годы, описывая старинный костюм, вспоминают троицкие гуляния:

«На Троицу ны канцу дивени сыбирались женицины – фся мая атродья. И как ани ни уставали, весь день пели! А мне дажи жалка: вот памрут фсе – песня прапала. И мыладѣжь тама. А какии нарядныи хадили! И малинвыи, и гылубыи, и красныи. И платки какии красивыи! Биспадобна(14/5)!».

Но наиболее яркими у всех без исключения стариков являются рассказы о сохранившемся до наших дней троицком обходе дворов:

«На Троицу на третий день иду́ть на пруд вынимать камушки, тада мыли ны пруду. И патом на дивени иду́ть и с видром худым, и с касой. Стучать, пляшуть. (14/33). Сыбираимси чудакам: бабу мужуком нарядим, а мужука дефкай (3/40). Сыбярүца фсе пы старинному: панёву адивали, рызукрасюца. Сыпүхой (т.е. сажей. – И.К.) намажуца. Гатовились к э́тому. «Чудаки! Щас чудаки пайдуть», – ждали. Виселья-та какая! (17/28). И к кажному дому падходю́ть. Хто чиво даст, их ни сажали жи за стол. Абычна яйцы, а хто деньги даст. И кажды-ва, вот есть у тибя паринь – будут парня вилить, есть девычка – будут девычку (14/33). Я щас адна, мне какую вдовью спяють песню. (18/88)».

В заключение хочется отметить, что описанный выше старинный костюм характерен не только для села Никитское. Подобным образом были одеты жители большинства сел и деревень на территории современных Богородицкого, Воловского и Куркинского районов Тульской области. Очевидно, что традиционная культура данного ареала имеет ряд черт, выделяющих эту территорию из числа других тульских земель. Однако границы этой локальной традиции нам пока неизвестны.

Полина Тычинская

К вопросу о времени формирования иконографии архангела Михаила – грозных сил воеводы

В русской иконописи позднего Средневековья и Нового времени широко распространен образ архангела Михаила – грозных сил воеводы. Восходящий к таким центральным памятникам столичного искусства середины – третьей четверти XVI века, как икона «Благословенно воинство Небесного Царя...» и Великий стяг Ивана Грозного, он обнаруживает связь с традицией иллюстрирования Апокалипсиса и многими другими письменными и изобразительными источниками. Вобрав в себя множество значений и смыслов, этот сюжет стал «знаковым» как для позднесредневекового искусства, так и для иконописи Нового времени. Поэтому чрезвычайно важно установить, в какой момент он появляется.

Под иконографией «Архангел Михаил – грозных сил воевода» понимается образ красноликого архангела, летящего на красном крылатом коне. В верхнем правом углу таких композиций обычно изображается Спас Еммануил, поддерживаемый десницей, и престол, на котором стоят литургические сосуды и лежит крест (эти элементы могут варьироваться). Архангел в доспехах, с короной на голове, в руках держит книгу, крест, кадило и копье, которым попирает сатану, лежащего под копытами коня и вывернувшего голову вверх. Архангел трубит в трубу (ничем не поддерживаемую), между его руками раскинулась радуга.

Ближайшие прототипы иконографии архангела-воеводы, как уже упоминалось, – это изображения конного архангела

во главе небесного войска на иконах «Благословенно воинство Небесного Царя...» из Успенского собора Московского Кремля (около середины XVI в.)¹, «Церковь воинствующая» из Чудова монастыря², «Страшный суд» второй половины XVI века из Национального музея Швеции (Стокгольм)³, «Страшный суд» конца XVI – начала XVII века из Воскресенского собора в Тутаеве⁴ и Великий стяг Ивана Грозного 1560 года⁵.

Близость этих изображений к изучаемой иконографии не вызывает сомнений. Но в них образ архангела не самостоятелен, а является частью сложной многофигурной композиции и не наделен атрибутами и смыслами, присущими изображениям архангела Михаила-воеводы. В перечисленных памятниках архангел изображен внутри медальона, летящим на крылатом коне. При этом отсутствуют радуга, труба, Евангелие, кадило, копьё – необходимые элементы иконографии архангела-воеводы.

В научной литературе встречается предположение о том, что изображения архангела Михаила – грозных сил воеводы известны в русской иконописи с XVI века⁶. Это предположение, видимо, основано на перечисленных выше ближайших прототипах архангела-воеводы. Начиная с середины – второй половины XVII века эта иконография уже достаточно широко распространена и имеет стабильную композицию. Однако вопрос датировки многих икон XVII века специально не рассматривался, поэтому возможно,

¹ ГТГ, инв. № 6141. См.: Антонова В.И., Мнёва Н.Е. Государственная Третьяковская галерея. Каталог древнерусской живописи. М., 1963. Т. II. Кат. № 521; Смирнова Э.С. Московская икона XIV–XVII веков. СПб., 1988. С. 302–303; Сорокатый В.М. Икона «Благословенно воинство Небесного Царя». Некоторые аспекты содержания // Древнерусское искусство. Византия и Древняя Русь. К 100-летию А.Н. Грабара (1896–1990). СПб., 1999. С. 406.

² Музеи Московского Кремля, инв. № Ж-1065. См.: Вера и власть. Эпоха Ивана Грозного. М., 2007. Кат. № 65.

³ Kjellin H. Ryska ikoner i svensk och norsk ägo. Stockholm, 1956. P. 140; Кононов А.Б. Композиция «Шествие к небесному Иерусалиму» на иконе «Страшный суд» из Национального музея Швеции (источниковедческие проблемы): Дисс. ... канд. ист. наук. М., 2007.

⁴ Цодикович В.К. Семантика иконографии «Страшного суда» в русской иконописи XV–XVII вв. Ульяновск, 1995. Ил. 52–64.

⁵ Музеи Московского Кремля, инв. № ЗН-305. Вера и власть... Кат. № 66.

⁶ Бусева-Давыдова И.Л. О границах понятия «старобрядческая иконопись» // Искусствоведение. 2/2005. С. 199; Она же. Культура и искусство в эпоху перемен. Россия семнадцатого столетия. М., 2008. С. 204; Иконы Пскова. М., 2006. С. 458.

что некоторые памятники могут быть более ранними, чем принято считать⁷. Общепринятое предположение о том, что иконография архангела Михаила-воеводы сформировалась во второй половине XVI века, также пока не получило разработки и обоснования. В настоящей статье сделана попытка разобраться, как шло развитие этого сюжета в конце XVI – середине XVII века и какие имеются основания для того, чтобы говорить о существовании его в XVI столетии⁸.

Считается, что самые ранние сведения о самостоятельной иконе архангела-воеводы восходят к концу XVI века. В «Описании наиболее чтимых икон Тобольской епархии», составленном в середине XIX века, А.И. Сулоцкий говорит об «иконе архистратига Михаила, изображенного чрезвычайно оригинально: на крылатом коне и в княжеской короне с трубой в устах, с крестом, кадиллом и копьем в правой руке, с Евангелием в левой, с поверженным у ног коня дьяволом в виде крылатого льва, но с человеческим лицом, с городом внизу иконы и с Господом Иисусом Христом в младенческом возрасте, с хлебами предложения и потиром сверху ее»⁹. Об этой иконе сказано: «Она вместе с иконою святителя и чудотворца Николая принесена была казаками, отправленными в 1592 г. из России царем Федором Иоанновичем для покорения Сибири, и ими поставлена в 1607 г. в первую Березовскую Воскресенскую церковь»¹⁰. Очевидно, речь идет о хоругви на дереве (на одной стороне был изображен архангел Михаил-воевода, на другой – «Чудо Димитрия Солунского о царе Калояне»), которая традиционно почиталась как икона. Другое (народное) название этого памятника – «знамя Ермака»¹¹. В 1883 году «знамя» было пе-

⁷ Эта проблема не касается иконы «Архангел Михаил воевода, с деяниями» из Леликозера (Музей-заповедник «Кижы»), дата создания которой (1671 г.) указана в надписи. См.: *Гиппенрейтер В.* Гармония вечного. Древнее искусство Карелии. Петрозаводск, 1994. Табл. 68.

⁸ Выражаю благодарность моему научному руководителю А.С. Преображенскому за предоставленные материалы, использованные в этой статье.

⁹ *Сулоцкий А.И.* Описание наиболее чтимых икон Тобольской епархии // *Сулоцкий А.И.* Соч. в 3-х т. Т. 1. Тюмень, 2000. С. 237.

¹⁰ Там же, со ссылкой на: *Абрамов Н.А.* О церквах гор. Березова // Тобольские губернские ведомости. 1859. № 9. С. 84–85.

¹¹ Хронологический перечень событий из истории Сибирского казачьего войска со времени водворения западно-сибирских казаков на занимаемой ими ныне территории. Сост. есаул Н.Г. Путинцев. Омск, 1891. С. 251–252. Здесь предлагается другой вариант легенды о происхождении «знамени» – будто бы оно было получено Ермаком не от царя Федора Иоанновича, а от Строгановых, которые и отправили дружину Ермака в Сибирь.

редано из Воскресенской церкви г. Березова в Никольскую казачью церковь г. Омска, откуда бесследно исчезло в годы Гражданской войны¹².

Упоминания об этом утраченном памятнике встречаются в научной литературе¹³. Но даже плохая фотография «знамени Ермака», сохранившаяся в архиве Омского государственного краеведческого музея, дает достаточно оснований для того, чтобы усомниться в столь ранней датировке памятника. По стилистическим признакам, а также по некоторым деталям (в частности по форме короны архангела) его можно отнести ко второй половине XVII – началу XVIII века. Корона похожей формы изображена на знамени 1690 года¹⁴ и на иконе архангела-воеводы из Знаменского монастыря в Иркутске (1719)¹⁵. На всех известных более ранних изображениях архангел-воевода представлен в короне другого типа (она находит аналогии в книжной миниатюре эпохи Ивана Грозного – например в миниатюрах Лицевого летописного свода). Таким образом, сведения о создании «знамени Ермака» в 1592 году могут восприниматься лишь как намек на время формирования изучаемой иконографии.

Самой ранней из сохранившихся икон архангела Михаила-воеводы считается икона из местного ряда Успенского собора в г. Дмитрове, которую В.М. Сорокатый датирует 1624 годом¹⁶. Такая датировка основана на сведениях о том, что эта икона (вместе с тремя другими иконами иконостаса) была вложена в Успенский собор г. Дмитрова царем Михаилом Федоровичем и его отцом патриархом Филаретом. Соответствующая запись была обнаружена В.М. Сорокатым в метрике Успенского собора, составленной в

¹² В Омском государственном краеведческом музее хранятся две фотографии знамени, сделанные в 1918 г.

¹³ *Велижанина Н.Г.* У истоков сибирской иконописи // Культурно-бытовые процессы у русских в Сибири XVIII – начала XX веков. Новосибирск, 1985. С. 162.

¹⁴ *Висковатов А.В.* Историческое описание одежды и вооружения Российских войск. Ч. 1. СПб., 1899. С. 87.

¹⁵ *Комашко Н. И.* Русская икона XVIII века. М., 2006. Кат. № 230. С. 262, 335.

¹⁶ *Сорокатый В.М.* Произведения слободских иконников Троице-Сергиева монастыря первой половины XVII в. в собрании Музея им. Андрея Рублева // Троице-Сергиева Лавра в истории, культуре и духовной жизни России. Материалы международной конференции: 29 сентября – 1 октября 1998 г. М., 2000. Ил. 18.

1887 году. Поскольку в 1624 году собор был освящен на новом антиминсе, то предполагается, что к этому событию и был приурочен царский и патриарший подарок¹⁷. Такая датировка представляется вполне убедительной¹⁸ и соответствующей стилистическим особенностям дмитровских икон.

На иконе представлен полностью сложившийся тип архангела-воеводы с традиционным набором элементов (престол Спасителя в верхнем правом углу и поверженный Сатана внизу, в руках архангела – крест, кадило, копьё, Евангелие, радуга).



Икона архангела
Михаила-воеводы (1624 г.)

На верхнем и нижнем полях помещаются надписи. На верхнем поле – надпись, восходящая к тексту «Канона Ангелу грозному воеводе»¹⁹: «Небеснаго Царя крепкий сильный страшный небесный воевода архистратиг Михаил...». Надпись мелкими буквами в три строчки справа вверху, над изображением Христа: «Престол твой Боже ... векъ жезль правоты ... царствия твоего». (Пс. 44:7, Евр. 1:8). Над радугой: «Лукъ облачный всех тварей есть заветъ» (скорее всего, перефразировано: Быт. 9:13–15). На нижнем поле: «Врагу оскудеша оружие... и грады разрушил еси погипе память его с шумом» (Пс. 9: 7).

Иконографической особенностью данного памятника является разделение верхней части фона на две части – темное небо со

¹⁷ *Сорокатый В.М.* Произведения слободских иконников Троице-Сергиева монастыря первой половины XVII в. в собрании Музея им. Андрея Рублева // Троице-Сергиева Лавра в истории, культуре и духовной жизни России. Материалы международной конференции: 29 сентября – 1 октября 1998 г. М., 2000. Ил. 18. С. 318.

¹⁸ Кроме местных икон в это же время был написан пророческий чин и поновлен деисусный чин: масштабность работ указывает на их связь с освящением в 1624 г. См. об этом: Там же. С. 318.

¹⁹ *Лихачев Д.С.* Канон и молитва Ангелу Грозному Воеводе Парфения Уродливого (Ивана Грозного) // Рукописное наследие Древней Руси: По материалам Пушкинского Дома. Л., 1972. С. 15–21.

светилами и престолом Спасителя четкой линией отделено от нейтрального золотого фона²⁰. Ни на одной из известных икон архангела-воеводы XVII века этот мотив не встречается. Он напоминает изображение свернувшегося в свиток неба на иконах Страшного Суда²¹ и в различных иллюстрациях к Откровению Иоанна Богослова второй половины XVI века²². Появление этого элемента может быть подтверждением ранней датировки иконы. По-видимому, пока иконографическая схема еще не закрепились, были возможны вариации и включение в композицию мотивов, которые впоследствии оказались не нужными для передачи образа небесного воеводы.

Среди особенностей иконы (по сравнению с более поздними памятниками) также отметим, что нижняя часть фона тоже разделена на две части – море и традиционные для древнерусских икон горки с лещадками, которые выглядят спокойно, статично и никак не согласуются с бушующим внизу морем, поглощающим весь грешный мир. В большинстве более поздних икон нижнюю часть полностью занимает море или же внизу изображается бездна в виде расщелины на условно трактованном поземе.

Ближайший (по времени создания) к дмитровской иконе памятник относится к концу царствования Михаила Федоровича – это роспись нижней площадки крыльца церкви Николы Надеина в Ярославле (1640 г.)²³, находящаяся под записью XIX века²⁴.

²⁰ Фон был заполнен лепным левкасом при поновлении середины XVIII в. (Яганов А.В., Рузаева Е.И. Успенский собор в Дмитрове. М., 2003. С. 132).

²¹ Например на иконе «Страшный Суд» конца XV – первой трети XVI в. из ГТГ, инв. № 12874 (Антонова В.И., Мнёва Н.Е. Государственная Третьяковская галерея. Каталог древнерусской живописи. М., 1963. Т. I. Кат. № 64; Лазарев В.Н. Русская иконопись от истоков до начала XVI в. М., 2000. Кат. № 48).

²² Толковый лицевой Апокалипсис XVI в. из собрания Троице-Сергиевой лавры (РГБ. Ф. 173. № 16) – миниатюра на л. 51 об.; икона «Иоанн Богослов на Патмосе, с Апокалипсисом» 1559 г. – клейма № 2, 21, 29 (Костромской государственной объединенный художественный музей, № КП-2132. Костромская икона XIII – XIX веков. М., 2004. Кат. № 17) и др. Эта традиция продолжается и в XVII в. – см., например: Святой Андрей архиепископ Кесарийский. Толкование на Апокалипсис. М., 2000. С. 45, 58, 79, 107, 123, 152.

²³ Федорычева Е.А. Церковь Николы Надеина в Ярославле. М., 2003. На приложенных к книге схемах роспись нижней площадки (в том числе изображение архангела-воеводы) не показана.

²⁴ Несмотря на запись, эту композицию можно считать несомненной частью росписи 1640 г. (при внимательном рассмотрении изображения заметно, что через живопись XIX в. просвечивают записанные фрагменты фрески XVII в.).

Здесь изображение конного архангела находится справа от входа в храм и является частью сложной программы. В руках архангела – Евангелие и поводья лошади, от уст отходит труба, между руками перекинута радуга. Другие атрибуты отсутствуют, лик архангела – не огненный, конь лишен крыльев, несмотря на то, что он летит над бушующим морем с тонущими в нем земными царствами и Сатаной. Вероятно, перечисленные особенности объясняются именно записью XIX века.

Слева от входа представлена композиция «Душа чистая», а над ней – своеобразный Деисус: Христос на троне и поклоняющиеся Ему душа (в образе девицы) и архангел. Этот элемент иконографии «Душа чистая» здесь может восприниматься как связующее звено между двумя композициями. Вероятно, этот Деисус заменил изображение Спасителя с престолом, которое обязательно присутствует в иконографии архангела-воеводы, по крайней мере, до начала XVIII века. «Душа чистая» – сюжет, появившийся в русском искусстве в XVI в. и тесно связанный с темой Страшного суда, посмертной участи души, духовной брани²⁵. Сочетание этих двух эсхатологических сюжетов открывает новые грани в трактовке образа архангела-воеводы.

Итак, икона из Успенского собора г. Дмитрова и роспись паперти церкви Николы Надеина в Ярославле представляют относительно ранние этапы существования иконографии архангела Михаила-воеводы, однако вопрос о времени возникновения образа остается нерешенным. Симптоматично, что оба сохранившихся памятника относятся к кругу столичных произведений и свидетельствуют о важности этого образа в искусстве эпохи Михаила Федоровича. Для искусства первых десятилетий после окончания Смуты и установления новой династии Романовых было характерно обращение к традициям XVI столетия²⁶ (с целью подчеркнуть преемственность власти и стабильность государственного устройства). Поэтому можно предположить, что появление образа архангела-воеводы в придворном искусстве этого периода

²⁵ Об этой иконографии см.: *Дьяченко О.А.* К проблеме происхождения иконографии «Душа чистая» в искусстве XVI в. // Труды Центрального музея древнерусской культуры и искусства. Том III. Иконографические новации и традиция в русском искусстве XVI века. М., 2008. С. 284–294; И по плодам узнается древо. Русская иконопись XV–XX веков из собрания Виктора Бондаренко. М., 2003. Кат. 28. С. 281–290.

²⁶ *Бусева-Давыдова И.Л.* Культура и искусство в эпоху перемен... С. 32–33.

не случайно, а указывает на подражание не дошедшим до нашего времени изображениям грозненской и годуновской эпох.

Это предположение подтверждается тем, что изучаемый сюжет упомянут в источнике 1620-х годов, который, скорее всего, отражает ситуацию, сложившуюся еще до Смутного времени. В Писцовых книгах Соли Камской 1623–1624 годов говорится, что в деревянном храме во имя Архангела Михаила (находился внутри городской крепости) наряду с другими его иконами был «образ Грозного воеводы Архангела Михаила, на красках»²⁷. Здесь, вероятно, речь идет не о храмовой иконе, а о небольшой пяднице, т.к. образ воеводы упоминается после двух других «местных» образов архангела Михаила и иконы «Единородный Сыне». Таким образом, несохранившаяся (или неизвестная) икона архангела-воеводы была создана раньше иконы из Успенского собора г. Дмитрова, поскольку в 1623–1624 годах она уже упоминается в числе других икон, принадлежавших храму.

Отметим, что Соликамск в XVI – XVII веках имел постоянные связи с центральной Русью, поскольку город находился на пути из Москвы в Сибирь и здесь шла оживленная торговля. Поэтому вполне естественно, что новые тенденции церковного искусства, появившиеся при царском и митрополичьем (или патриаршем) дворе, так быстро отразились на культуре Соликамска. Образ архангела-воеводы (как и «Единородный Сыне») могли привезти на Урал переселенцы или купцы, или он мог быть написан в Соликамске художником, который видел подобные иконы в Москве или других городах центральной Руси. Примечательно, что в крепости Соли Камской (в конце XVI в.) был построен именно Архангельский храм, а в нем находилась икона архангела Михаила-воеводы. Это указывает на то, что уже в ранний период бытования этого образа на Урале он имеет охранное значение и воспринимается как образ покровителя ратных людей.

Облик предполагаемых ранних изображений архангела Михаила-воеводы можно представить по миниатюре румынской лицевой рукописи Деяний и посланий апостолов²⁸, точно датированной 1609 годом благодаря вкладной надписи, которая сообщает, что эту рукопись «сотвори, и окова, и позлати с живописанием

²⁷ Шишонко В. Пермская летопись с 1263–1881 г. Второй период. С 1613–1645 гг. Пермь, 1882. С. 145.

²⁸ Национальная библиотека Австрии, Вена (Cod. slav. 6, f. 172r). См.: Popescu-Vilcea G. La miniature roumaine. Bucarest, 1982. Cat. 50. Fig. 88. P. 41, 109.

смирении архиепископ кир Анастасие Кримкович» и вложил ее во вновь построенный монастырь Драгомирна в Молдове²⁹.

Образ архангела-воеводы занимает нижнюю половину одного из листов рукописи (к сожалению, из каталога неясно, какое из апостольских посланий предшествовало изображению). В левой верхней части композиции – цитата из «Канона Ангелу грозному воеводе», справа вверху – довольно большой престол и Спаситель, окруженный лучами (скорее не Младенец, а Отрок, причем с крыльями – то есть это Ангел Великого совета). Вся остальная композиция, несмотря на стилистические отличия, очень напоминает дмитровскую икону: похожи поза и поворот архангела (несмотря на кажущееся сходство всех икон архангела Михаила-воеводы, здесь могут быть разные варианты), из трубы вырывается звук, переданный черточками, хвост коня завязан узлом, а нога архангела окружена облачком (эти детали встречаются часто, но не всегда). Кроме того, нижняя часть четко разделена на горы и море, в отличие от большинства икон. Безусловно, икона из дмитровского Успенского собора не могла быть прототипом румынской миниатюры, т.к. она, по имеющимся данным, была написана позже. Но у обоих памятников мог быть общий прототип, созданный не позднее рубежа XVI–XVII столетий. Очевидно, что этот прототип был русским, поскольку для данного периода в румынском искусстве характерно заимствование сюжетов и изводов, сложившихся в русском искусстве³⁰. Рукопись написана в 1609 году (Смутное время в России), поэтому можно предположить, что ее прототип попал в Молдавию раньше.

Присутствие композиции с архангелом-воеводой среди иллюстраций к Апостолу – явление редкое и неожиданное, и это не единственная особенность рукописи 1609 года. Кроме рассмотренной миниатюры в ней присутствуют другие редкие изображения – например коленопреклоненные Енох, Илия и Иоанн Богослов, поклоняющиеся Богоматери с Младенцем на престоле (л. 143), отдельно изображенные апостол Иоанн и пророки Енох

²⁹ *Воскресенский Г.А.* Славянские рукописи, хранящиеся в зарубежных библиотеках: Берлинской, Пражской, Венской, Люблянской, Загребской и двух белградских. СПб., 1882. С. 33.

³⁰ *Grabar A.* L'expansion de la peinture russe aux XVI et XVII siècles // *Grabar A.* L'art de la fin de l'antiquité et du moyen âge. Vol. 2. Paris, 1968. P. 943–963.

и Илия (л. 215 об.)³¹. Эти композиции свидетельствуют об интересе автора программы к эсхатологической тематике, с которой тесно связано и изображение архангела Михаила-воеводы.

Одно из важных свидетельств существования самостоятельных изображений архангела Михаила-воеводы в XVI веке содержится в относимой к 1602 году описи Архангельского собора в Микулине городище, построенного в 1550-х годах и являвшегося усыпальницей тверских и микулинских князей³². Согласно описи, в местном ряду иконостаса, справа от Царских врат, после иконы Спасителя находился «образ грозного воеводы архистратига Михаила писан на золоте...»³³. Икона не сохранилась, и в описи нет подробного описания изображения, поэтому можно сомневаться в том, что на иконе архангел был представлен в интересующей нас иконографии. Но такие сомнения вряд ли оправданны, т.к. «грозным воеводой» архангел назван в надписях, которые цитируют «Канон Ангелу грозному воеводе» и встречаются почти исключительно на памятниках изучаемой иконографии. Кроме того, этот эпитет редок для описей, где в основном упоминаются более традиционные изображения архангелов.

В микулинском соборе икона архангела Михаила-воеводы была частью местного ряда иконостаса (как и в Успенском соборе г. Дмитрова) и, скорее всего, являлась главным храмовым образом. Этот факт особенно интересен, ведь большие храмовые иконы такой иконографии достаточно редки (преобладают пядницы). Поскольку в описи речь идет о храмовом образе, то можно предполагать, что он был создан в 1550-е годы, когда был построен собор. Ктиторм собора был князь Семен Иванович Мику-

³¹ *Воскресенский Г.А.* Славянские рукописи, хранящиеся в зарубежных библиотеках: Берлинской, Пражской, Венской, Люблянской, Загребской и двух белградских. СПб., 1882. С. 34.

³² *Мартынов А., Снегирёв Н.* Русская старина в памятниках церковного и гражданского зодчества. Изд. 2. Год четвертый. М., 1853. С. 68. Следует отметить, что датировка описи не вполне надежна, так как в ее тексте присутствуют анахронизмы (на это указывали и некоторые дореволюционные исследователи: *Вершинский А.Н.* Микулинский собор как памятник древнерусского зодчества. Историко-археологический очерк. Тверь, 1914. С. 13). Возможно, это объясняется ошибкой в дате, допущенной первыми публикаторами, или дополнениями описи 1602 г. на протяжении последующих десятилетий. Так или иначе, данные о составе местного ряда иконостаса, скорее всего, восходят ко времени сооружения собора.

³³ *Мартынов А., Снегирёв Н.* Русская старина... С. 68.

линский-Пупков, участник Казанского похода. Поэтому вполне вероятно, что в качестве главной храмовой иконы для вновь построенного собора князь Семен Иванович заказал образ, близкий иконе «Благословенно воинство Небесного Царя...», созданной незадолго до этого. Нельзя утверждать, что микулинская икона (как и другие ранние памятники, известные по письменным источникам) имела все привычные для нас атрибуты архангела-воеводы. Однако существование во второй половине XVI века икон «грозного воеводы архистратига Михаила» указывает на обособление в это время образа конного архангела, что в любом случае говорит о постепенном формировании законченного сюжета.

Интересно, что в описи Успенского собора Московского Кремля за 1627 год икона «Благословенно воинство Небесного Царя...» названа «Образ Пречистые Богородицы и грозного воеводы»³⁴. Это может быть указанием на то, что в 1620-е годы изучаемая иконография уже существовала в полном варианте и не была редкостью, поэтому конный архангел на иконе «Благословенно воинство Небесного Царя...» вызывал ассоциации с образом архангела Михаила – грозных сил воеводы.

Для нашей темы также важны некоторые сохранившиеся памятники без точных датировок, относящиеся, вероятно, к XVII в., но имеющие ряд признаков более раннего времени. Среди них – двусторонняя икона (хоругвь), находившаяся в частном собрании в Швейцарии³⁵. На одной стороне представлен архангел-воевода, на другой – «Введение во храм Пресвятой Богородицы». Обе композиции написаны тонко, удлинённые фигуры исполнены грации и изящества – особенно этим характеризуется «Введение во храм». Фигуры взаимодействуют между собой с помощью ракурсов и жестов (Иоаким и Анна как бы разговаривают, Богоматерь протягивает руки к священнику, вверху ангел соприкасается с ней, передавая пищу). Элементы композиции объединены общим ритмом – мягкие линии фигур созвучны архитектуре, завязанный на дереве велум завершает впечатление легкости и изящества. Все эти черты восходят к иконописи грозненского периода. Изображение архангела на обороте соответствует по стилю

³⁴ Описи Московского Успенского собора, от начала XVII в. по 1701 г. включительно // Русская историческая библиотека. СПб., 1876. Т. 3. Стлб. 311.

³⁵ Les icônes dans les collections suisses. Berne, 1968. Cat. 141; Цодикевич В.К. Русское церковное искусство XVIII – начала XX вв. Ульяновск, 1991. Ил. 177. В обоих изданиях памятник датирован XVI в.



Прорись XVII века

«Введению во храм» – тонко исполнен лик небесного всадника, свободно раскинуты крылья. Архитектурные мотивы заставляют вспомнить изображения городов на миниатюрах Лицевого летописного свода, создававшегося в грозненскую эпоху. Но здесь присутствуют и черты, указывающие на более позднее время создания памятника. Изображение коня несколько упрощено; плащ архангела как бы застыл, а не развева-

ется свободно на ветру; нижняя часть изображения представляет собой условно переданное море (без традиционного пейзажа). Из сказанного можно сделать вывод, что хоругвь из частного собрания в Швейцарии, вероятно, была создана по образцу не дошедшей до нас иконы середины – второй половины XVI века несколько позднее (в первой трети XVII в.).

Рассмотренной иконе стилистически близка прорись XVII века из Ветковского музея народного творчества³⁶. Легкость и динамичность архангела, подчеркнутая диагональным расположением его крыльев, и тонкие черты лика указывают на достаточно ранний прототип этого изображения – вероятно, грозненского времени.

Похожие черты присутствуют и в иконе «Архангел Михаил – грозных сил воевода»³⁷ из Псковского музея, которую датируют второй половиной XVII века. Диагональные крылья архангела, особенности архитектуры и присутствие в нижней части композиции пейзажа с горками позволяют предположить, что эта икона также восходит к образцу XVI века.

Кроме собственно икон архангела-воеводы для нашей темы важны памятники, представляющие архангела на крылатом коне в других сюжетах (где такое изображение не обусловлено необходимостью). Один из таких примеров – клеймо житийной иконы свт. Николая из Боровичей «Явление архангела Михаила

³⁶ Нечаева Г.Г. Ветковская икона. Минск, 2002. С. 155.

³⁷ Иконы Пскова. М., 2006. Кат. 144. С. 458.

свт. Николаю»³⁸ (1561 г. или последняя треть XVI в.). В центре клейма изображен спящий на ложе свт. Николай, в правой верхней части представлен архангел на белом крылатом коне, держащий в правой руке три серпа. Изображение основано на эпизоде из так называемого «Иного жития»³⁹, где говорится о явлении ангела с тремя серпами спящему святителю.

Похожий образ архангела присутствует и среди иллюстраций рукописного жития св. Николая⁴⁰ XVI века, но здесь конь еще не имеет крыльев. Интересно, что в списке жития конца XIV – начала XV века⁴¹ говорится об ангеле, сидящем «на камени»⁴², а в лицевом житии XVI века – сидящем «на кони»⁴³. Однако ниже в обоих источниках сказано, что ангел «въставъ, яко добрый воинъ, вседъ на конь свои, и отиде». Далее описывается повторное явление ангела «в образе воина», когда он представляется: «азъ есмь архангел Михаил Господень». Таким образом, само изображение конного архангела Михаила в этой сцене обусловлено текстом жития, но появление у коня крыльев (в клейме иконы из Боровичей) вполне неожиданно. Оно может объясняться тем, что в период создания иконы (вторая половина XVI в.) образ архангела-воеводы уже достаточно обособился и мог существовать отдельно от сложных композиций на тему шествия к Небесному Иерусалиму (таких, как «Благословенно воинство Небесного Царя» или «Страшный суд»).

³⁸ Новгородский музей. Инв. № ДРЖ–929. См.: *Игнашина Е.В., Комарова Ю.Б.* Святитель Николай Чудотворец. Житие в иконе. М., 2009. С. 32–33.

³⁹ Там же. С. 5.

⁴⁰ ОР РГБ. Ф. 37 (собр. Т.Ф. Большакова) № 15. Л. 41. Опубликовано: *Житие Николая Чудотворца*. Издано по рукописи XVI в. из собрания Румянцевского музея. СПб., 1882. Воспроизведение интересующей нас миниатюры также см.: *Левочкин И.В.* Образ святителя Николая Мирликийского в русской книжной миниатюре (по материалам НИОР РГБ) // Святитель Николай Мирликийский в памятниках письменности и иконографии. М., 2006. Ил. 12.

⁴¹ Житие составляет часть «Сборника слов, житий и поучений», хранящегося в ОР РГБ (собрание Троице-Сергиевой лавры, Ф. 304/І. № 9). Опубликовано: *Святитель Николай Мирликийский в памятниках письменности и иконографии*. М., 2006. С. 303–441.

⁴² ОР РГБ. Ф. 304/І. № 9. Л. 171 об. (Святитель Николай Мирликийский в памятниках письменности и иконографии. М., 2006. С. 324.)

⁴³ ОР РГБ. Ф. 37. № 15. Л. 40 об.

Приведенные данные позволяют достаточно уверенно говорить о столичном происхождении изучаемой иконографии. Об этом свидетельствуют и сохранившиеся памятники XVII века (икона из г. Дмитрова и фреска церкви Николы Надеина, безусловно, относятся к кругу столичных произведений), и опись микулинского собора (поскольку строителем собора был князь Семен Иванович, участник Казанского похода и приближенный Ивана Грозного).

Кроме того, можно сделать вывод о существовании икон «Архангел Михаил – грозных сил воевода» уже во второй половине XVI века. Это косвенно подтверждается тем, что в первой половине XVII в. наблюдается сравнительное обилие памятников на этот сюжет. Среди этих памятников существует значительное типологическое разнообразие: преобладают небольшие пядничные иконы, но встречаются и крупные храмовые образы, хоругви, фрески и миниатюры. Несмотря на стабильность иконографии архангела-воеводы, уже на раннем этапе можно выявить некоторые отличия: в руках архангела может не быть креста; различаются фоны икон, расположение крыльев архангела и в целом его образ; варьируется композиция с Еммануилом в верхнем углу; есть особенности в надписях. Немаловажно также, что уже в первой половине XVII века примеры изучаемой иконографии встречаются в разных, в том числе окраинных, областях России и под влиянием русского искусства появляются даже в других православных странах.

Анастасия Овчинникова

Из истории бенефисов на Московской сцене. Репертуар 1824–1848 годов

В Театральной энциклопедии бенефису посвящено всего лишь несколько строк. Слово произошло от фр. *benefice*, которое переводится как «барыш» или «польза». Это «спектакль, сбор с которого полностью (полный бенефис) или частично (полубенефис) поступал в пользу одного или нескольких актеров – “бенефициантов” (за вычетом расходов по спектаклю)»¹.

Когда же появился бенефис на русской сцене? Какова была система расчетов бенефицианта с дирекцией? Какой материал выбирали для постановки?

Читая об истории бенефисов на русской сцене, невозможно не отметить тот факт, что многие выдающиеся театральные деятели России в разные годы искренне считали бенефисы большим злом, медленно, но верно убивающим театр.

В 1844 году Виссарион Григорьевич Белинский довольно едко писал о бенефисах, сравнивая драматургию, которая специально предназначалась для бенефициантов, с насекомыми, от которых «нет житья летом», а «от новых театральные пьес нет житья осенью и зимою». Он прямо пишет о том, что «зло от бенефисов неисчислимо» и что «в бене-

¹ Театральная энциклопедия. Т. I. М., 1961. С. 535.

фисах заключается одна из главных причин упадка нашего сценического искусства, сценической литературы и сценических талантов»². Через сорок лет Александр Николаевич Островский по поводу недавно введенных «наградных бенефисов» писал, что, «не имея за собой ясно определенных оснований для своего существования и развивая холопские наклонности низкопоклонства и лъстивости, является учреждением вдвойне лишним, вызывающим напрасные траты»³. Что послужило причиной возникновения бенефисов на русской сцене?

Бенефис возник не сразу. После учреждения императрицей Елизаветой Петровной Российского театра (1756) и Дирекции Императорских театров (1766) документально зафиксированное появление бенефиса относится лишь к 1783 году, когда Дирекция была реорганизована в «Комитет, управляющий зрелищами и музыкой» и был учрежден публичный Императорский театр в Петербурге.

12 июля 1783 года в Царском селе императрица Екатерина II писала действительному тайному советнику, председателю Комитета, Адаму Васильевичу Олсуфьеву:

«Вам известно, что хотя на содержание при Дворе Нашем разных зрелищ и музык определена немалая сумма, но она ежегодно дополняема была платежом из Кабинета Нашего, по причине неисправного многими получения жалованья; сверх того во всех почти зрелищах, несмотря на толь знатное для них иждивение, видимы были недостатки. Таковые обстоятельства побудили Нас для поправления всего того и для приведения в порядок сделать новые распоряжения, кои здесь следуют:

...33-е. Для одобрения талантов, паче же в природных авторах и актерах, дозволяется Директору, с согласия Комитета, давать в пользу их бенефиции или зрелища, а именно:

- для сочинителей комедий, трагедий и опер, коих труды приобрели в публике хвалу и удовольствие;
- для капельмейстеров или сочинителей музыки, за такие же успехи, и

² *Белинский В.Г.* Русский театр в Петербурге // *Он же.* Полн. собр. соч. в 13-ти т. Т. 8 М., 1955. С. 368.

³ *Островский А.Н.* О наградных бенефисах // *Он же.* Полн. собр. соч. Т. XII. М., 1952.

• для актеров, оказавших искусство в ремесле своем»⁴.

Причина появления бенефисов вполне ясна. Национальный русский театр только 28 лет как появился. Произведений «природных» авторов было очень мало. Нужно было претворить в жизнь систему поощрений для развития национальной драматургии и актерского искусства. Бенефис подходил для этого как нельзя лучше.

Для наглядности проследим историю бенефисов на примере Московской сцены.

Учреждение Дирекции Императорских Московских театров состоялось только в 1806 году. До этого времени театр в Москве был фактически частной антрепризой. Директором Императорских театров в 1799–1819 годах был А.Л. Нарышкин. Именно он 29 декабря 1805 года, как пишет В.П. Погожев⁵, представил доклад об учреждении Московских театров, но исполнение его последовало только через три месяца.

В первую очередь комплектовался Русский театр, главным образом из состава труппы бывшего Петровского театра Медокса, сгоревшего в октябре 1805 года. Медокс, англичанин, содержал Московский театр вместе с князем П.В. Урусовым с 1776 года, а с 1780 года, после того, как сгорел Знаменский театр, единолично. В декабре того же 1780 года Медокс построил свой театр на Петровской площади, где и давались представления. Но к началу XIX века долг театра кредиторам насчитывал примерно 300 тыс. руб., что составляло по тем временам огромную сумму. Тогда Медокс передал заведение и все дела в управление Опекунскому совету. Делами Московского театра от имени Воспитательного дома начал заниматься Карнович, а в 1804 году был создан специальный комитет для приведения дел театра в порядок. Как говорилось выше, театр сгорел, но труппа продолжала играть спектакли в доме Пашкова до Великого поста 1806 года.

Именно артисты Петровского театра и составили костяк только что образованного Московского Императорского театра. Всем им была зачтена для пенсии работа в труппе Медокса.

Новое здание для театра выбрано не было, а потому первый спектакль Московской Императорской труппы был сыгран все в

⁴ Архив Дирекции Императорских театров. Вып. I. Отд. II. СПб., 1892. С. 112, 116.

⁵ Погожев В.П. Столетие организации Императорских Московских театров. Кн. I. СПб., 1906. С. 93.

том же доме Пашкова на Моховой улице. Вопрос о восстановлении Петровского театра не затрагивался, решено было построить новый деревянный театр на Арбатской площади. «План, фасад и профиль этого театра были Высочайше утверждены 13 августа 1806 года и смотрителем при строении театра был назначен отставной майор Семенов»⁶. Здание было готово к весне 1808 года, и первый спектакль состоялся 13 апреля, но играть артистам пришлось в нем всего лишь четыре года – театр сгорел во время знаменитого пожара 1812 года.

8 августа 1808 года, после открытия Арбатского театра, был издан первый Штат Императорских Московских театров⁷, составленный А.Л. Нарышкиным. Но этот штат имел лишь временное значение «до 1-го января 1810 года, в ожидании законоположений и штата, которые разрабатывала учрежденная еще в 1803 году комиссия Гурьева и Нарышкина. В 1809 году труды этой комиссии были закончены, и 28-го декабря 1809 года, то есть ровно через четыре года после учреждения Московских театров, состоялась Высочайшая конфирмация»⁸.

В главе «Порядок внутреннего управления Императорского Московского театра» был отдельный пункт, посвященный бенефисам, насчитывавший 11 статей⁹. В этом пункте было подробно прописано, как подразделяются бенефисы, на какие периоды делится театральный сезон для бенефициантов, какую сумму затрат (и на какие нужды) Дирекция берет на себя.

Бенефисы были очень выгодны Дирекции, т.к. они открывали возможность бесплатного приобретения новых пьес в репертуар. Это стало реальным благодаря тому же положению 1809 года. Согласно ему вознаграждение авторам и переводчикам предусматривалось лишь единожды и только после *третьего* представления, если пьеса имела успех. Поэтому пьеса могла быть сыграна в бенефис актера всего лишь один раз и никаких денег автор не получал. В последующие годы такая практика превратилась «в источник

⁶ *Погожев В.П.* Столетие организации Императорских Московских театров. Кн. I. СПб., 1906. С. 96.

⁷ *Погожев В.П.* Исторические очерки. Т. III. С. 268.

⁸ *Погожев В.П.* Столетие организации Императорских Московских театров. С. 110.

⁹ Там же. С. 125–127.

серьезных затруднений для Дирекции и в репертуарном и в финансовом отношении»¹⁰.

Что до бенефисов, то теперь они подразделялись на две группы: первые назывались наградными и назначались Дирекцией, как сказали бы в наши дни, «за выслугу лет» и «за отличные таланты»; вторые – по контракту, или «по установлению». Бенефицианты были обязаны выбирать такие пьесы, которые не принадлежали Дирекции, а потому не могло быть и речи о каком-либо авторском вознаграждении в дальнейшем. Практически все расходы на постановку оплачивал сам бенефициант. Дирекция возмещала лишь издержки по гардеробу (для драмы – до 50 рублей, для балета – до 100) и лишь иногда брала на себя затраты на освещение, вознаграждение статистам (но не более 24 человек) и поденщикам, оплату за печатание афиш (2 анонса и 1 подробная печатная программа). Если в бенефис игралась опера, то Дирекция оплачивала музыкальный материал только тогда, когда спектакль впоследствии входил в репертуар театра, во всех других случаях платил бенефициант.

Театральный сезон для бенефисов делился на два периода: с 1-го сентября до Великого поста и 2 недели после Пасхи – был лучший период, а в остальное время – худший. Бенефисы запрещено было играть в три недели до закрытия спектаклей перед Рождеством, в неделю перед Масленицей и в неделю после Пасхи. Бенефисы распределялись по строгому правилу, а именно «чтобы актер или танцовщик, получивший в один год день представления в лучшее время, на другой год получил оный в худшее»¹¹.

Самые лучшие драматические актеры могли играть в бенефис не только драматические пьесы, но и балеты. Танцовщикам, в свою очередь, разрешалось кроме новых балетов играть в бенефис драматические пьесы, за исключением новых французских.

Велась строгая очередь бенефисам. Если бенефициант заболел на срок более чем 6 месяцев, то бенефис переносился на худший период, если же болезнь продолжалась более 9 месяцев, то бенефиса лишали совсем. Когда артист уклонялся от исполнения бенефиса, то тот тем не менее исполнялся, даже без согласия

¹⁰ *Погожев В.П.* Столетие организации Императорских Московских театров. С. 126.

¹¹ Там же. С. 127.

бенефицианта, и ему выдавался полученный сбор. Была возможность меняться очередностью бенефисов, но только с согласия Дирекции. В случае пропуска бенефисного дня следующий предоставлялся очередному бенефицианту.

Все бенефисы, о которых говорилось выше, были полными, т.к. весь сбор от спектакля поступал в пользу бенефицианта, лишь 10% отходили Опекунскому Совету. Но в ситуации, когда Дирекция оплачивала так называемые «вечеровые расходы» (свет, статисты и т.д.), то вместо $\frac{1}{10}$ Опекунский Совет получал $\frac{1}{9}$ часть сбора.

Очень интересное направление – бенефис и автор. Для полноты картины необходимо более подробно рассмотреть этот аспект. Итак, все в том же положении 1809 года достаточно подробно была разработана система авторского вознаграждения. Дирекция могла приобрести пьесу четырьмя способами:

- 1) автору причитался сбор со 2-го, 3-го или 4-го представления;
- 2) единовременная выплата автору гонорара за пьесу (от 200 до 900 рублей);
- 3) годовое жалованье капельмейстерам, которые сочиняли музыку для балетных и оперных спектаклей;
- 4) пьеса ставилась в бенефис совершенно бесплатно, решение всех финансовых вопросов с автором отдавались на откуп бенефицианту. (Но сама пьеса, поставленная в бенефис, автоматически становилась собственностью Дирекции.)

Сумма авторского вознаграждения (если речь шла о единовременной выплате) зависела от многого: оригинальная пьеса или переводная, написана в стихах или прозе, сколько в ней актов и, наконец, ее художественное достоинство.

Ниже приведен посезонный список бенефисов начиная с 1824 по 1917 год¹². В отличие от репертуара, который приведен лишь за период с 1824 по 1848 год (выбран, как наиболее насыщенный и разнообразный), важно в целом проследить динамику развития бенефиса, в том числе относительно различных театральных специальностей.

¹² Все данные составлены по репертуару московского Малого театра. *Источник*: Малый театр. 1824–1917. Т.1. М., 1978. С. 519–716.

Бенефисы/Сезоны 18..гг.	24/25	25/26	26/27	27/28	28/29	29/30	30/31	31/32	32/33	33/34	Всего
драматических актеров	11	4	8	10	8	12	7	8	7	9	84
актеров Петерб. труппы	2		1	2				1	2		8
актеров оперной труппы				3	2	3	1	4	1	2	16
танцовщиков	2	2	2	2	6	3	2	5	3	4	31
капельмейстеров	1		1	1	1				1	1	6
балетмейстеров	1							1	1	1	4
Всего	17	6	12	18	17	18	10	19	15	17	149

Бенефисы/Сезоны 18..гг.	34/35	35/36	36/37	37/38	38/39	39/40	40/41	41/42	42/43	43/44	Всего
драматических актеров	8	8	8	9	8	9	10	10	11	10	91
актеров Петерб. труппы	3	1	1	2			4	1		1	13
актеров оперной труппы	2	2	2	2	2	1	1	2		1	15
танцовщиков	4	1	2	2	2	2	3	2	2	1	21
капельмейстеров	1		1	1	1	1	1	1	1		8
балетмейстеров	1							1	1		3
машинистов								1			1
Всего	19	12	14	16	13	13	19	18	15	13	152

Бенефисы/ Сезоны 18..гг.	44/45	45/46	46/47	47/48	48/49	49/50	50/51	51/52	52/53	53/54	Всего
драматических актеров	12	13	11	14	11	10	15	14	23	16	139
актеров Петерб. труппы	2	1	1	2	2	1	1	3			13
актеров оперной труппы	1	1	1		1	1		1	1		7
актеров франц. труппы					1						1
бывш. Харьковской тр.								1			1
танцовщиков	2	3	2	2		1	4	3	1	1	19
режиссеров		1	1	1				1	2	1	7
балетмейстеров		1									1
Всего	17	20	16	19	15	13	20	23	27	18	188

Бенефисы/Сезоны 18..гг.	54/55	55/56	56/57	57/58	58/59	59/60	60/61	61/62	62/63	63/64	Всего
драматических актеров	16	19	17	20	19	13	12	14	10	15	155
актеров Петерб. труппы					1	1		1		1	4
актеров оперной труппы	1							1			2
Айры Олдриджа									1		1
танцовщиков	1										1
режиссеров	1		1	1					1	1	5
Всего	19	19	18	21	20	14	12	16	12	17	168

Бенефисы/Сезоны 18..гг.	64/65	65/66	66/67	67/68	68/69	69/70	70/71	71/72	72/73	73/74	Всего
драматических актеров	16	16	14	14	12	15	17	15	15	15	149
актеров Александринки		1	1								2
режиссеров		1	1	1	1	1	1	1	1	1	9
реж. оперн. труппы			1	1							2
машинистов				1	1					1	3
суфлеров		1		1							2
дирижеров		1				1	1	1		1	5
Всего	16	20	17	18	14	17	19	17	16	18	172

Бенефисы/Сезоны 18..гг.	74/75	75/76	76/77	77/78	78/79	79/80	80/81	81/82	82/83	83/84	Всего
драматических актеров	17	17	13	17	18	14	14	13	5	3	131
режиссеров	1	1	1								3
суфлеров						1					1
помощников режиссера								1			1
ВСЕГО	18	18	14	17	18	15	14	14	5	3	136

Бенефисы/Сезоны 18..гг.	84/85	85/86	86/87	87/88	88/89	89/90	90/91	91/92	92/93	93/94	Всего
драматических актеров	5	5	3	5	3	5	5	6	4	4	45
декораторов										1	1
помощников режиссера				1							1
Всего	5	5	3	6	3	5	5	6	4	5	47

Бенефисы/Сезоны 18..гг.	94/95	95/96	96/97	97/98	98/99	99/00	1900/01	1901/02	1902/03	1903/04	Всего
драматических актеров	5	4	5	4	5	5	3	6	1	1	39
режиссеров		1									1
Всего	5	5	5	4	5	5	3	6	1	1	40

Бенефисы/Сезоны 19..гг.	1904/05	1905/06	1906/07	1907/08	1908/09	1909/10	1910/11	1911/12	1912/13	1913/14	Всего
драматических актеров	2	1	1	2	1		1		1	1	10
Всего	2	1	1	2	1		1		1	1	10

бенефисы/сезоны 19..гг.	1914/15	1915/16	1916/17	Всего
драматических актеров	1	1	1	3
Всего	1	1	1	

Следствием пожара Большого театра в 1853 году стал перенос всех бенефисов на сцену Малого театра. До этого все бенефисные спектакли шли на сцене Большого театра. В связи с этим постепенно начинают сходить на «нет» бенефисы актеров оперной труппы, танцовщиков и балетмейстеров, но со временем появляются бенефисы у режиссеров. В Большом театре бенефисы предоставлялись теперь изредка и только выдающимся актерам (к примеру, М.С. Щепкину в сезоне 1861–1862)¹³.

После театральной реформы 1882 года и отмены монополии Императорских театров число бенефисов резко сокращается. Теперь они даются исключительно ведущим актером, да и то не каждый сезон, или в честь 25-летнего служения театру. Но зато появляются бенефисы у актеров второго разряда. Последние бенефисы в начале XX века давались исключительно этой группе.

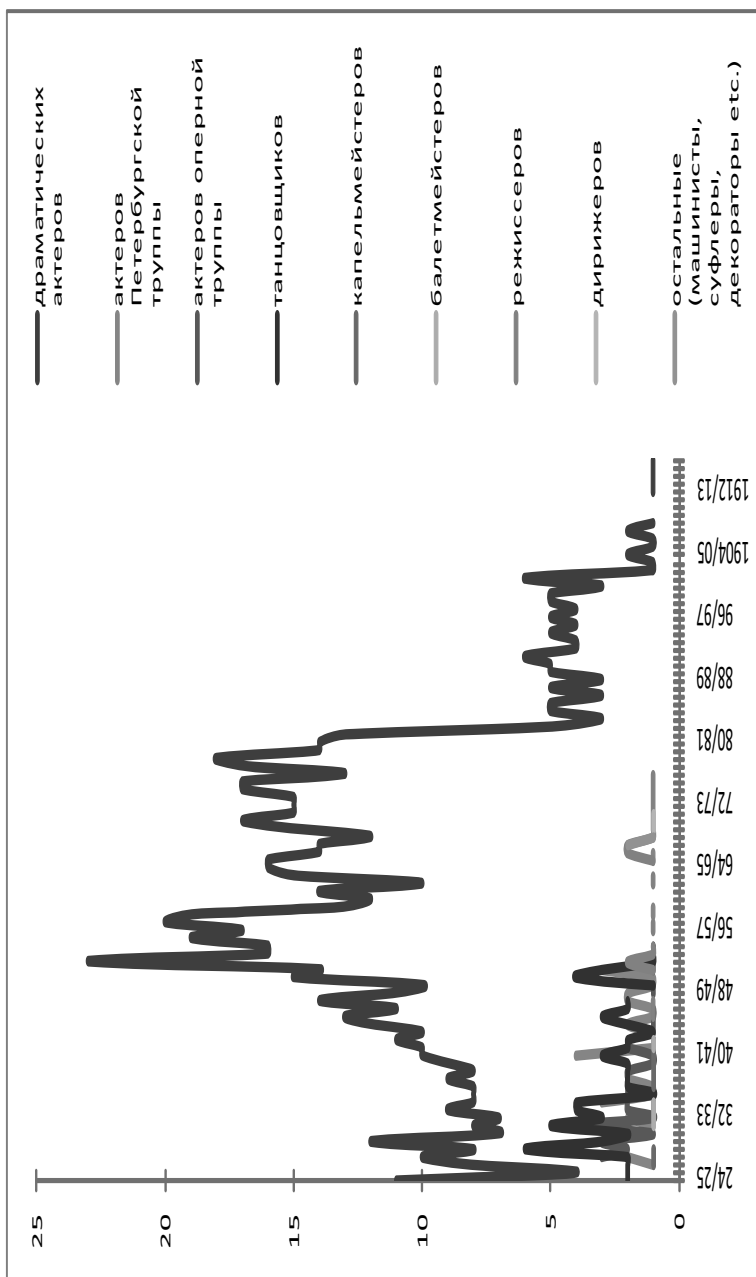
Официально бенефисы были упразднены в 1925 году постановлением Пятого Всесоюзного съезда профсоюза работников искусств¹⁴.

Очевидно, что драматические актеры получали бенефисы во много раз чаще, чем представители других театральных профессий, даже таких неожиданных для бенефиса, как суфлеры, машинисты, декораторы и помощники режиссера. Не имело значения, было ли это до пожара 1853 года или после. Разве что позднее драматические актеры получили по 3–4 дополнительных бенефиса в сезон.

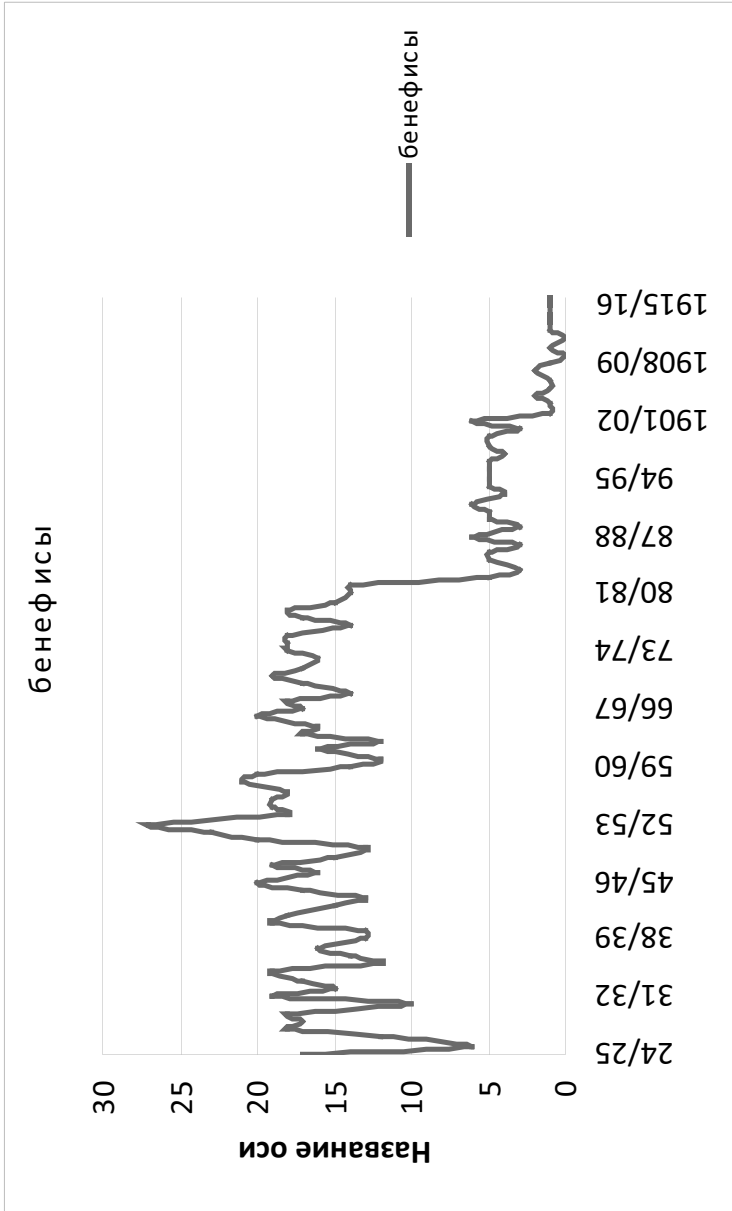
В расчет не берется бесчисленное множество переделок и водевилей без авторства. В этот период русская драматургия занимала лишь треть бенефисного репертуара. Что же до пьес, которые стали классикой как русской, так и зарубежной, то, как видно ниже из таблиц, она еще теряется на фоне несметного количества однодневных поделок. Стоит ли удивляться на едкие замечания Белинского в отношении качества репертуара?

¹³ Малый театр. 1824–1917. Т. I. С. 618.

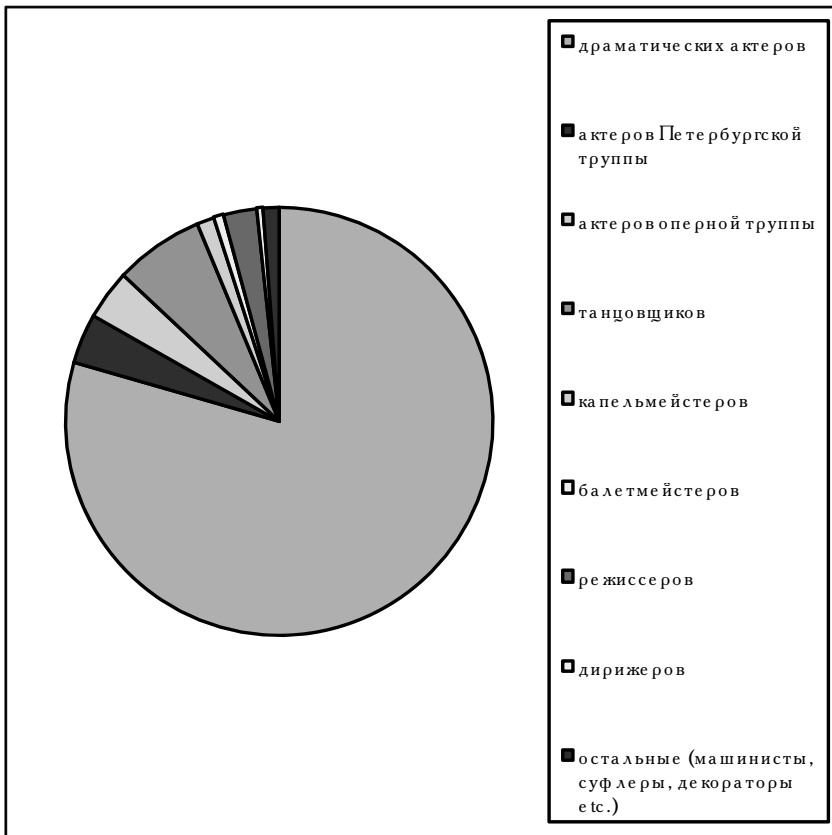
¹⁴ Театральная энциклопедия. Т. I. М., 1961. С. 535.



Бенефисы с 1824 по 1917 год, разделенные по театральным должностям



Общее число бенефисов с 1824 по 1917 год



Долевое разделение бенефисов по театральным должностям с 1824 по 1917 год

Репертуар бенефисных спектаклей с 1824 по 1848 год
*Зарубежные водевили и комедии **

Автор, пьеса	Жанр	Перевод	Дата премьеры	Бенефис
Э. Скриб «Спальня, или Полчаса из жизни герцога Ришелье»	комедия в 1 д.	с фр. В.С. Миклашевичевой	17 ноября 1824 г.	актрисы Петерб. сцены А.М. Колосовой
Э. Скриб «Девушка-жених»	комедия-водевиль в 1 д.	с фр. Д.Т. Ленского	2 мая 1829 г.	капельмейстера Ф.Е. Шольца
Э. Скриб «Прекрасный принц, или Небылицы в лицах»	водевиль в 1 д.	с фр. Д.Т. Ленского	14 июня 1829 г.	В.И. Живокини
Э. Скриб «Первая любовь»	комедия-водевиль в 1 д.	с фр. Д.Т. Ленского	30 июля 1830 г.	танцовщицы Ивановой
Э. Скриб «Вина»	драма в 2 д.	с фр.	29 января 1832 г.	М.Д. Львовой- Синецкой
Э. Скриб «Семейство Рикенбурга, или Неравный брак»	комедия-водевиль в 1 д.	с фр.	20 октября 1832 г.	балетмейстера А.П. Глуш- ковского
	комедия в 1 д.	с фр. К.В-ра, куплеты П.С. Федорова	11 декабря 1846 г.	артиста оперной труппы А.О. Вантышева
Э. Скриб «Неутешные»	комедия в 1 д.	с фр. Ф.Ф. Кокошкина	20 октября 1832 г.	балетмейстера А.П. Глуш- ковского

* Из-за огромного количества пьес в качестве примера приводятся только произведения, поставленные по пьесам Э. Скриба, написанные им самим или в соавторстве с другими драматургами.

Автор, пьеса	Жанр	Перевод	Дата премьеры	Бенефис
Э. Скриб «Женская ненависть, или Наследство и любовь»	комедия в 1 д.	с фр.	31 января 1834 г.	артиста оперной труппы А.О. Вангышева
Э. Скриб «Лорнет, или Правда глаза колет»	фантастический водевиль в 1 д.	с фр. П.А. Каратыгина	4 октября 1835 г.	танцовщицы А.И. Ворониной-Ивановой
Э. Скриб «Эстелла, или Отец и дочь»	водевиль в 1 д.	с фр. И.А. Аничкова	8 декабря 1839 г.	капельмейстера Фельцмана
Э. Скриб «Девушка-отшельница, или Следствия войны»	комедия-водевиль в 1 д.	с фр. П.И. Григорьева	11 октября 1840 г.	танцовщика Н.А. Пешкова
Э. Скриб «Влюбленный лев»	комедия с куплетами в 2 д.	с фр. С.П. Соловьева	31 августа 1842 г.	танцовщика Н.А. Пешкова
Э. Скриб «Клевета»	комедия в 5 д.	с фр. П.С. Федорова	11 декабря 1842 г.	Д.Т. Ленского
Э. Скриб «Цель»	комедия в 5 д.	с фр.	12 декабря 1845 г.	И.В. Самарина
Э. Скриб, Ф.-О. Варнер «Теобальд, или Возвращение из России»	комедия-водевиль в 1 д.	с фр. Д.Т. Ленского	15 мая 1831 г.	танцовщицы Т.И. Глушковой
Э. Скриб, Ф.-О. Варнер «Два мужа»	комедия-водевиль в 1 д.	с фр. Д.Т. Ленского	30 октября 1831 г.	артистки оперной труппы Ж. Филлис

Э. Скриб, Ф.-О. Варнер «Чрезвычайное происшествие, или Лукреция нашего времени»	комедия-водевиль в 1 д.	с фр. П.А. Каратыгина	25 мая 1834 г.	В.И. Живокини
Э. Скриб, Ф.-О. Варнер «Елена, или Она замужем»	комедия-водевиль в 1 д.	с фр. П.С. Федорова	27 сентября 1838 г.	танцовщица Н.А. Пешкова
Э. Скриб, Ф.-О. Варнер «Вечная любовь, или Будущность сына»	комедия в 2 д.	с фр. П.С. Федорова	30 июля 1843 г.	
Э. Скриб, Ф.-О. Варнер «Помешанный»	водевиль в 2 д.	с фр.	3 декабря 1843 г.	В.И. Живокини
Э. Скриб, Ф.-О. Варнер «Роза и Розетта»	комедия-водевиль в 2 д.	с фр.	27 ноября 1846 г.	танцовщицы Е.А. Санковской
Э. Скриб, Ж. Имбер, Ф.-О. Варнер «Песня, или Контрское приключение»	комедия-водевиль в 1 д.	с фр. А.А. Шаховского	10 ноября 1824 г.	И.А. Максина
Э. Скриб, Мельвиль (А.-О.-Ж. Дюверье) «Валерия, или Слепая»	комедия в 3 д.	с фр. В.А. Жуковского	17 ноября 1824 г.	актрисы Петерб. сцены А.М. Колосовой
Э. Скриб, Мельвиль (А.-О.-Ж. Дюверье) «Молод и стар, женат и нет»	комедия-водевиль в 2 д.	с фр. Н.Ф. Павлова	10 мая 1829 г.	П.С. Мочалова, М.С. Щепкина
Э. Скриб, Мельвиль (А.- О.-Ж. Дюверье) «Минета, или Превращение кошки в женщину»	водевиль в 1 д.	с фр. Н.Ф. Остолопова	6 ноября 1829 г.	артистки оперной труппы Вятроцинской
Э. Скриб, Мельвиль (А.-О.-Ж. Дюверье) «Посланнык»	комедия-водевиль в 1 д.	с фр. А. Таскина	3 января 1830 г.	П.С. Мочалова

Автор, пьеса	Жанр	Перевод	Дата премьеры	Бенефис
Э. Скриб, Мельвиль (А.-О.-Ж. Дюверье) «Другой год брака, или Кто из них виноват?»	комедия в 1 д.	с фр.	29 января 1832 г.	М.Д. Львовой-Синецкой
	водевиль в 1 д.	передел. с фр. П.И. Григорьева	13 февраля 1842 г.	артиста оперной труппы А.О. Бантышева
Э. Скриб, Мельвиль (А.-О.-Ж. Дюверье) «Мал да удал, или Записки гусарского полковника»	водевиль в 1 д.	с фр. В.А. Каратыгина	3 мая 1832 г.	актера Петерб. труппы И.И. Сосницкого
Э. Скриб, Мельвиль (А.-О.-Ж. Дюверье) «Дезертир, или Тоска по отчизне»	опера-водевиль в 1 д.	с фр. Д.Т. Ленского	12 мая 1832 г.	В.И. Живокини, Н.М. Никифорова
Э. Скриб, Мельвиль (А.-О.-Ж. Дюверье) «Любовник напрокат»	опера-водевиль в 1 д.	с фр. Ф.А. Кони	14 октября 1832 г.	Н.В. Репиной
Э. Скриб, Мельвиль (А.-О.-Ж. Дюверье) «Сопрано»	комедия-водевиль в 1 д.	с фр. В.В. Горского	9 ноября 1834 г.	танцовщика И.К. Лобанова
Э. Скриб, Мельвиль (А.-О.-Ж. Дюверье) «Влюбленный брат»	драма в 1 д.	с фр. Д.Т. Ленского	27 ноября 1836 г.	Д.Т. Ленского
Э. Скриб, Мельвиль (А.-О.-Ж. Дюверье), Ж. Баяр «Филипп, или Фамильная гордость»	комедия-водевиль в 1 д.	с фр. Д.Т. Ленского	13 февраля 1831 г.	М.С. Щепкина

Э. Скриб, Мельвиль (А.-О.-Ж. Дюверье), Ж. Баяр «Луиза, или Свадьба по судейскому приговору»	комедия-водевиль в 2 д.	с фр. А.Г.С.	5 октября 1834 г.	танцовщицы Ивановой
Э. Скриб, Мельвиль (А.-О.-Ж. Дюверье), Ж. Сент-Аман «Волшебная лампадка, или Капемирские пирожники»	опера-водевиль в 3 д.	с фр. А.А. Жандра, А.А. Шаховского	4 января 1829 г.	артистки оперной группы Вятроцинской
Э. Скриб, Мельвиль (А.-О.-Ж. Дюверье), Ж. Сент-Аман «Малабарская вдова, или Из огня да в воду»	водевиль в 1 д.	с фр. Д.Н. Баркова	25 января 1835 г.	М.Д. Львовой-Синецкой
Э. Скриб, Мельвиль (А.-О.-Ж. Дюверье), П.-Ф.-А. Кармуш «Графиня-поселянка, или Медовый месяц»	комедия в 2 д.	с фр. К.Н. Баранова	20 мая 1832 г.	К.Н. Баранова
Э. Скриб, Ж. Делавинь «Дипломат»	комедия-водевиль в 2 д.	с фр. Н.Ф. Павлова, С.П. Шевырева	21 июня 1829 г.	Н.В. Репиной
Э. Скриб, Ж. Делавинь «Барон фон Тренк»	комедия-водевиль в 2 д.	с фр. Д.Т. Ленского	30 декабря 1829 г.	артиста оперной группы А.О. Бантышева
Э. Скриб, Э. Мазер, Сен-Лоран (Ш. Номбре) «Модный уборщик голов и пирюльные, или В чужие сани не садись»	водевиль в 1 д.	с фр. А.А. Тарновского	1 декабря 1824 г.	танцовщицы Ф.-В. Гюллен-Сор
Э. Скриб, Э. Мазер «Ватель, или Потомок великого человека»	комедия в 1 д.	с фр. П.Н. Арапова	3 ноября 1827 г.	артистки оперной группы Вятроцинской

Автор, пьеса	Жанр	Перевод	Дата премьеры	Бенефис
Э. Скриб, Ж.-А. Дюпен «Чудные приключения и удивительное морское путешествие Пьетро Дандини»	волшебн.-опера- водевиль в 3 д.	с фр. Д.Т. Ленского	16 января 1830 г.	М.Д. Львовый- Синецкий
Э. Скриб, Ж.-А. Дюпен «Жених-мертвец, или Думал солгать, а сказал правду»	водевиль в 1 д.	с фр.	3 мая 1835 г.	И.В. Орлова
Э. Скриб, Ж. Баяр «Страсть к должностям»	комедия-водевиль в 1 д.	с фр. В.В. Горского	9 ноября 1834 г.	танцовщика И.К. Лобанова
Э. Скриб, Ж. Баяр «Муж всех жен, или Савойская граница»	водевиль в 1 д.	с фр. Ф.А. Кони	10 апреля 1836 г.	И.В. Орлова
Э. Скриб, Франсис, Н. Бразье «Усы»	комедия-водевиль в 1 д.	с фр. Д.Т. Ленского	12 мая 1832 г.	В.И. Живокини, Н.М. Никифорова
Э. Скриб, Т.-Ф. Девильнев, Деверже «Ольга, русская сирота»	водевиль в 2 д.	с фр. Н.П. Мундта	17 февраля 1831 г.	танцовщицы Д.С. Рижар
Э. Скриб, Ж.-Ф. Локруа, Ж. Шабо де Буэн «Крестная маменька»	комедия-водевиль в 1 д.	с фр. Д.Т. Ленского	24 мая 1829 г.	танцовщика Ф. Бернаделли
Э. Скриб, Ф. де Курси «Мальтийский кавалер»	комедия в 1 д.	с фр. в стихах М.А. Оффендова	5 февраля 1832 г.	М.С. Щепкина
Э. Скриб, Ж. Жансиль, Ф. де Курси «Поцелуй по векселю»	комедия-водевиль в 1 д.	с фр. Д.Т. Ленского	23 мая 1832 г.	Д.Т. Ленского
Э. Скриб, Ф. Дюмануар «Жизнь или смерть, или Самоубийцы от любви»	комедия-водевиль в 1 д.	с фр. П.А. Каратыгина	27 сентября 1835 г.	М. Волкова

Э. Скриб, А. Перле «Артист»	водевиль в 1 д.	с фр. А.И. Булгакова	27 сентября 1835 г.	М. Волкова
Э. Скриб, Э. Вандербурх «Жена артиста»	драма в 2 д.	с фр. Н.А. Коровкина	13 октября 1839 г.	П.И. Орловой
Э. Скриб, Э. Вандербурх «Кто из нас? Или Тайна, купленная необыкновенной ценой»	комедия в 2 д.	с фр. А.И.В.	11 октября 1844 г.	В.П. Степанова
Э. Скриб, Ш. Дюверье «Женатый проказник, или Рисковал, да и закаялся»	комедия в 3 д.	с фр. Н.П. Беккера	16 августа 1843 г.	
Э. Скриб, Террье «Матильда, или Злые советы»	драма в 4 д. с эпилогом	с фр.	29 октября 1847 г.	Ф.Н. Усачева

Зарубежная классика

Автор, пьеса	Жанр	Перевод	Дата премьеры	Бенефис
Ж.-Б. Мольер «Школа жен»	комедия в стихах в 3 д.	с фр. Н.И. Хмельницкого	29 января 1825 г.	М.С. Щепкина
Ж.-Б. Мольер «Школа мужей»	комедия в 3 д.	с фр. С.Т. Аксакова	27 января 1828 г.	М.С. Щепкина
Ж.-Б. Мольер «Скупой»	комедия в 5 д.	с фр. С.Т. Аксакова	31 января 1830 г.	М.С. Щепкина
Ж.-Б. Мольер «Мнимый больной»	комедия в 3 д.	с фр. Д.Н. Баркова	5 мая 1833 г.	
Ж.-Б. Мольер «Тартюф, или Обманщик»	комедия в 5 д.	с фр. в стихах А.С. Норова	3 января 1836 г.	М.С. Щепкина

Автор, пьеса	Жанр	Перевод	Дата премьеры	Бенефис
	комедия в 5 д.	с фр. в стихах Н.И. Хмельницкого	5 ноября 1843 г.	Д.Т. Ленского
Ж.-Б. Мольер «Брак поневоле»	комедия в 1 д.	с фр. в вольных стихах Д.Т. Ленского	27 ноября 1836 г.	Д.Т. Ленского
Ж.-Б. Мольер «Станарель, или Мнимый рогоносец»	комедия в 1 д.	с фр., обработанный Н.В. Гоголем	4 октября 1840 г.	Н.М. Никифорова
Ж.-Б. Мольер «Мещанин во дворянстве»	комедия в 5 д.	с фр. В.Р. Золова	19 апреля 1844 г.	П.М. Садовского
П.-О. Бомарше «Севильский цирюльник, или Тщетная предосторожность»	комедия в 4 д.	с фр. В.А. Ушакова	8 января 1829 г.	А.Т. Сабуровой
П.-О. Бомарше «Безумный день, или Женидьба Фигаро»	комедия в 5 д.	с фр. Д.Н. Баркова	19 ноября 1829 г.	А.Т. Сабуровой
Ф. Шиллер «Разбойники»	трагедия в 5 д.	с нем. Н.Н. Сандунова	31 января 1829 г.	П.С. Мочалова, М.С. Щепкина
Ф. Шиллер «Дон Карлос, инфант испанский»	трагедия в 5 д.	с нем. в стихах П.Г. Ободовского	3 января 1830 г.	П.С. Мочалова
Ф. Шиллер «Мария Стюарт»	трагедия в 5 д.	с нем. А.А. Шишкова	3 мая 1835 г.	И.В. Орлова

Ф. Шиллер «Мессинская невеста»	трагедия в 3 д.	с нем. В.А. Каратыгина	9 мая 1841 г.	актрисы и актера Петерб. театров А. М. и В.А. Каратыгиных
И.-В. Гете «Клавиво»	трагедия в 5 д.	с нем. Ф.А. Кони	24 января 1836 г.	М.Д. Львовой- Синецкой
В. Шекспир «Ричард III»	трагическая хроника в 5 д.	с англ. в стихах Я.Г. Брянского	18 января 1835 г.	П.С. Мочалова
В. Шекспир «Венецианский купец»	драма в 5 д.	с англ. Н.Ф. Павлова	8 февраля 1835 г.	М.С. Щепкина
В. Шекспир «Гамлет»	драматическое представление в 5 д.	с англ. Н.А. Полевого	22 января 1837 г.	П.С. Мочалова
В. Шекспир «Отелло»	драма в 5 д.	с фр. (!) И.И. Панаева	14 мая 1837 г.	И.В. Орлова
В. Шекспир «Виндзорские насмешницы»	комедия в 5 д.	с фр. (!)(Ф.-П.-Г. Гизо) и нем. (!)(А. Шлегель) Н.С. Селивановского	4 февраля 1838 г.	М.С. Щепкина
В. Шекспир «Король Лир»	трагедия в 5 д.	с англ. В.А. Каратыгина	27 апреля 1838 г.	актера Петерб. группы В.А. Каратыгина
В. Шекспир «Ромео и Джульетта»	драма в 5 д.	с англ. М.Н. Каткова	17 января 1841 г.	П.С. Мочалова
В. Шекспир «Юриолан»	трагедия в 5 д.	с англ. В.А. Каратыгина	18 апреля 1841 г.	М.Д. Львовой- Синецкой
А. Дюма «Генрих III и его двор»	историческая драма в 5 д.	с фр. Н.П. Мундта	11 июля 1830 г.	Е.М. Кавалеровой

А. Дюма «Кин, или Гений и беспутство»	комедия в 5 д.	с фр. В.А. Каратыгина	11 июля 1830 г.	А.Т. Сабуровой
В. Гюго «Анжело, тиран Падуанский»	драма в 3 сутках и 4 отделениях	с фр. М.В. Самойловой	17 ноября 1837 г.	И.В. Орлова
А.де Мюссе «Каприз»	драматическая пословица в 1 д.	с фр. А.Н. Очкина	27 апреля 1838 г.	актера Петерб.группы В.А. Каратыгина

Русская драматургия (популярные авторы)

Автор, пьеса	Жанр	Дата премьеры	Бенефис
А.А. Шаховской «Аристофан, или Представление комедии Всадники»	историческая комедия в стихах в 3 д.	10 сентября 1826 г.	
А.А. Шаховской «Восковые фигуры, или Волшебная механика»	интермедия- водевиль в 1 д.	2 июня 1827 г.	К.Н. Баранова
А.А. Шаховской «Привидение, или Разоренный замок»	водевиль в 2 д.	24 августа 1827 г.	А.И. Баранцевой
А.А. Шаховской «Федор Григорьевич Волков, или День рождения русского театра»	анекдотическая комедия-водевиль в 3 д.	9 января 1828 г.	А.М. Борисовой
А.А. Шаховской «Меркурий на часах, или Парнасская застава»	комико-аллегор. интермедия- дивертисмент в стихах	7 мая 1828 г.	актрисы Петерб. группы Е.И. Ежовой

А.А. Шаховской «Сват Гаврилыч, или Стговор на яму»	картина русского народного быта в 1 д.	16 сентября 1831 г.	Е.М. Кавалеровой
А.А. Шаховской «Первое апреля, или Новый дом сумасшедших»	шутка в 1 д.	29 апреля 1832 г.	танцовщицы и танцовщика Е.И. и И.К. Лобановых
А.А. Шаховской «Двумужница, или За чем пойдешь, то и найдешь»	роман. драма в стихах и прозе в 2-х частях, 5 сутках	20 января 1833 г.	М.Д. Львовой-Синецкой
А.А. Шаховской «Щепкин, Тюря и Стеша, или Отыгрыш»	интермедия-водевиль в 1 д.	10 ноября 1833 г.	танцовщика И.К. Лобанова
А.А. Шаховской «Суженый не ряженный, или Святки в 1737 году»	старинная бывальщина в 5 сутках с 4 междусут. интермедиями	19 января 1834 г.	П.С. Мочалова
А.А. Шаховской «Смольяне в 1611 году»	драматическая хроника в стихах в 4 д.	30 апреля 1834 г.	
М.Н. Загоскин «Благородный театр»	комедия в стихах в 4 д.	28 декабря 1827 г.	
М.Н. Загоскин «Недовольные»	комедия в стихах в 4 д.	2 декабря 1835 г.	
М.Н. Загоскин «Урок матушкам»	русская провинциальная быль в 3 д.	22 октября 1836 г.	
М.Н. Загоскин «Юрий Милославский, или Русские в 1612 году»	романтическое представление в 5 сутках	13 февраля 1831 г.	М.С. Щепкина

Автор, пьеса	Жанр	Дата премьеры	Бенефис
М.Н. Загоскин «Рославлев, или Русские в 1812 году»	романтическое представление в 5 суктах	14 октября 1832 г.	Н.В. Репиной
М.Н. Загоскин «Новорожденный»	комические сцены в 6 декорациях	29 мая 1845 г.	актрисы Петерб. группы Н.В. Самойловой
М.Н. Загоскин «Городские слухи, или Сцены из современной жизни москвичей»	комедия в 1 д.	24 сентября 1845 г.	танцовщика Н.А. Пешкова
Р.М. Зотов «Приключение на станции, или Который-то час?»	водевиль в 1 д.	15 декабря 1824 г.	балетмейстера А.П. Глушковского
Р.М. Зотов «Огненная палата, или Ужасный убийца»	историческая драма в 3 д.	17 января 1829 г.	В.И. Воеводина
Р.М. Зотов «Булат-Тимур, татарский богатырь, или Донская битва»	национальное представление в стихах в 5 д.	24 апреля 1839 г.	
Р.М. Зотов «Саардаманский корабельный мастер, или Нет имени ему!»	комедия в 2 д.	31 января 1841 г.	М.С. Щепкина
Р.М. Зотов «Шкипер»	исторические сцены 1713 года в стихах	15 ноября 1844 г.	П.Г. Степанова
В.Р. Зотов «Чума, или Гвельфы и гибеллины»	историческая драма в 3 д. в стихах	14 ноября 1845 г.	И.М. Немчинова

В.Р. Зотов «Новгородцы»	драматическое представление в 5 д., 8 к. в стихах с песнями	18 сентября 1846 г.	Ф.Н. Усачева
А.И. Писарев , М.А. Дмитриев, П.Н. Арапов «Встреча дилижансов»	опера-водевиль в 1 д.	23 января 1825 г.	М.Д. Львовой-Слинецкой
А.И. Писарев «Забавы калифа, или Шутки на одни сутки»	опера-водевиль в 3 д.	9 апреля 1825 г.	капельмейстера Ф.Е. Шольца
П.А. Каратыгин «Знакомые незнакомцы»	комедия-водевиль в 1 д.	12 мая 1830 г.	А.С. Потанчиковой
П.А. Каратыгин «Горе без ума»	водевиль в 1 д.	16 октября 1831 г.	балетмейстера А.П. Глушковского
П.А. Каратыгин «Чиновник по особым поручениям»	водевиль в 1 д.	5 ноября 1837 г.	П.И. Орловой
П.А. Каратыгин «Ложка 1-го яруса на последний дебют Тальони»	анекдотический водевиль в 2 картинах	27 апреля 1838 г.	актера Петерб. труппы В.А. Каратыгина
П.А. Каратыгин «Демокрит и Гераклит, или Философы на Песках»	комедия-водевиль в 1 д.	19 ноября 1843 г.	А.Т. Сабуровой
П.А. Каратыгин «Первое июля в Петергофе»	шутка-водевиль в 1 д.	19 ноября 1843 г.	А.Т. Сабуровой
П.А. Каратыгин «Булочная, или Петербургский немец»	водевиль в 1 д.	3 декабря 1843 г.	В.И. Живокини
П.А. Каратыгин « Виц-мундир»	водевиль в 1 д.	30 января 1846 г.	М.С. Щепкина

Автор, пьеса	Жанр	Дата премьеры	Бенефис
Н.В. Кукольник «Рука Всевышнего отечество спасла»	трагедия из отеч. историй в стихах в 5 д.	11 мая 1834 г.	И.В. Орлова
Н.В. Кукольник «Князь Михаил Васильевич Скопин-Шуйский»	драма в стихах в 5 д.	19 апреля 1835 г.	актера Петерб. труппы В.А. Каратыгина
Н.В. Кукольник «Роксолана»	драма в стихах в 5 д.	10 мая 1835 г.	актрисы Петерб. труппы А.М. Каратыгиной
Н.В. Кукольник «Иван Рябов, рыбак архангелогородский»	историческая быль в 2 к.	1 декабря 1839 г.	Д.Т. Ленского
Н.В. Кукольник «Монумент»	исторический анекдот в 3 к. в стихах и прозе	19 ноября 1843 г.	А.Т. Сабуровой
Н.В. Кукольник «Боярин Федор Васильевич Басенок»	трагедия в стихах в 5 д.	3 апреля 1844 г.	
Н.В. Кукольник «Импровизатор»	драма в 2 д. в стихах и прозе	8 декабря 1844 г.	А.Т. Сабуровой
Н.В. Кукольник «Князь Даниил Дмитриевич Холмский»	драма в 5 д. в стихах и прозе	20 октября 1847 г.	И.М. Немчинова
П.И. Григорьев «Актер и музыкант, или Любовь всему научит»	водевиль в 1 д.	6 ноября 1831 г.	танцовщика И.К. Лобанова

П.И. Григорьев «Светская невеста, или Доктор сам не свой»	комедия-водевиль в 1 д.	18 мая 1834 г.	танцовщицы и танцовщика Е.И. и И.К. Лобановых
П.И. Григорьев «Филатка и Мирошка соперники, или Четыре жениха и одна невеста»	народный водевиль в 1 д.	24 августа 1834 г.	актера Петерб. группы А.В. Воротникова
П.И. Григорьев «Вдова-чиновница»	комедия-водевиль в 1 д.	2 ноября 1834 г.	капельмейстера Фельцмана
П.И. Григорьев «Горе от тещи, или Женить да оглядывайся»	комедия-водевиль в 1 д.	26 апреля 1835 г.	танцовщика И.К. Лобанова
П.И. Григорьев «Перепутые старых воинов, или У русского солдата последняя копейка ребром»	народная интермедия- водевиль в 1 д.	4 декабря 1836 г.	капельмейстера Фельцмана
П.И. Григорьев «Девушка себе на уме»	водевиль в 1 д.	28 января 1838 г.	артиста оперной труппы Н.В. Лаврова
П.И. Григорьев «900.000 золотых, или Тот, да не тот»	интермедия- водевиль в 2 к.	22 ноября 1840 г.	танцовщицы А.И. Ворониной-Ивановой
П.И. Григорьев «Комедия с дядюшкой, или Все для бенефиса»	водевиль в 1 д.	9 января 1842 г.	
П.И. Григорьев «Комнатка с огоплением и прислугой, или Танцмейстер и студент»	шутка-водевиль 1 д.	2 октября 1842 г.	И.М. Немчинова
П.И. Григорьев «Жены наши пропали! или Майор von vivant!»	комедия-водевиль в 1 д.	10 мая 1843 г.	И.В. Орлова

Автор, пьеса	Жанр	Дата премьеры	Бенефис
П.И. Григорьев «Интересный случай, или Художник и завещание»	водевиль в 1 д.	8 октября 1843 г.	И.В. Самарина
П.И. Григорьев «Дочь русского актера»	шутка-водевиль с танцами в 1 д.	4 октября 1844 г.	И.М. Немчинова
П.И. Григорьев «Герой преферанса, или Душа общества»	комедия в 3 д. с куплетами	8 декабря 1844 г.	А.Т. Сабуровой
П.И. Григорьев «Складчина на ложу в итальянской опере»	водевиль в 2 к.	8 декабря 1844 г.	А.Т. Сабуровой
П.И. Григорьев «Полька в С.-Петербурге, или Бал у танцевального учителя»	шутка-водевиль в 2 декорациях	10 января 1845 г.	М.Д. Львовой-Синецкой
П.И. Григорьев «Жених, чемодан и невеста»	комедия-водевиль в 2 д.	19 января 1845 г.	Петерб. танцовщицы Е.И. Андреевновой
П.И. Григорьев «Муж, достань мне собачку!»	комедия-водевиль в 1 д.	16 января 1946 г.	М.Д. Львовой-Синецкой
П.И. Григорьев «Жена и карги»	водевиль в 1 д.	14 мая 1846 г.	актера Петерб. труппы А.Е. Мартынова
П.И. Григорьев «Еще комедия с дядюшкой, или Водевиль с племянником»	водевиль в 1 д.	5 июня 1847 г.	
П.И. Григорьев «Горка на именинах, или Анекдот с четырьмя тузами»	русская картина в 1 д. с куплетами	20 октября 1847 г.	И.М. Немчинова

П.Г. Григорьев «Сват в новом роде, или Поездка в Парголово»	шутка-водевиль в 2 д.	7 октября 1838 г.	танцовщицы А.И. Ворониной-Ивановой
П.Г. Григорьев «Ямщики, или Как гуляет староста Семен Иванович»	русский народный водевиль в 1 д.	29 мая 1845 г.	актрисы Петерб. труппы Н.В. Самойловой
П.Г. Григорьев « Дружеская лотерея с угощением, или Необыкновенное происшествие в уездном городе»	фарс-водевиль в 2 отд.	20 августа 1845 г.	В.П. Степанова
П.Г. Григорьев «Купеческая полька на Нижегородской ярмарке»	водевиль в 3 отд.	27 августа 1845 г.	П.М. Садовского
П.Г. Григорьев «Москва и Ярославль, или Чудное приключение у Лукерьи Семеновны Зюзинной»	картина в 1 д. с пением и плясками	5 ноября 1845 г.	А.Т. Сабуровой
П.Г. Григорьев «Охотник в рекруты»	сцены из русского народного быта в 1 д. с песнями и плясками	24 апреля 1846 г.	Л.Л. Леонидова
П.Г. Григорьев «Необыкновенное путешествие шукшиновского купца и благополучное возвращение»	фарс-водевиль в 3 отд.	2 октября 1846 г.	П.М. Садовского
Ф.А. Кони «Тереза»	драма-водевиль в 1 д.	31 января 1834 г.	артиста оперной труппы А.О. Вангышева
Ф.А. Кони «Иван Савельич»	московская шутка- водевиль в 2 д.	18 октября 1835 г.	Н.В. Репиной

Автор, пьеса	Жанр	Дата премьеры	Бенефис
Ф.А. Кони «Деловой человек, или Дело в шляпе»	комедия с куплетами в 1 д.	4 октября 1840 г.	Н.М. Никифорова
А.Ф. Вельтман «Муромские леса, или Выбор атамана»	драма в 3 д.	26 октября 1834 г.	танцовщицы Т.И. Глушковой
А.Ф. Вельтман «Провинциальные актеры, или Ошибки в фальш не ставятся»	интермедия- пословица с танцами	18 октября 1835 г.	Н.В. Репиной
В.И. Орлов «Подмосковные проказы, или Худой мир лучше доброй ссоры»	комедия-водевиль в 1 д.	1 июня 1834 г.	К.Н. Баранова
В.И. Орлов «Гусарская стоянка, или Еще подмосковные проказы»	комедия-водевиль в 1 д.	14 мая 1837 г.	В.И. Орлова
П.С. Федоров «Колдуны, или Дока на доку напал»	водевиль в 1 д.	28 декабря 1834 г.	П.И. Петровой
П.С. Федоров «Крестный отец»	водевиль в 1 д.	10 декабря 1837	В.И. Живокيني
П.С. Федоров «Поездка в Царское село по железной дороге»	водевиль в 2 картинах	30 декабря 1838 г.	В.И. Живокيني
П.С. Федоров «Архивариус»	водевиль в 1 д.	4 октября 1840 г.	Н.М. Никифорова
П.С. Федоров «Капризы влюбленных, или Не суйся в воду, не узнавши броду»	водевиль в 1 д.	11 октября 1840 г.	танцовщица Н.А. Пешкова

П. С. Федоров «Проказы барышень на Черной речке»	шутка-водевиль в 1 д.	3 сентября 1843 г.	танцовщика Н.А. Пешкова
П. С. Федоров «Хочу быть актрисой, или Двое за шестерых»	шутка-водевиль в 1 д.	13 мая 1845 г.	
П. С. Федоров «Квартира на Бугорках»	водевиль в 1 д.	24 сентября 1846 г.	
Н. С. Соколов «Купеческая дочка и чиновник четырнадцатого класса»	комедия-водевиль в 1 д.	10 декабря 1837 г.	В.И. Живокини
Н. С. Соколов «Невеста под замком»	комедия-водевиль в 1 д.	14 января 1838 г.	М.Д. Львовой-Синецкой
Н. С. Соколов «Уездный заседатель и жена его»	комедия-водевиль в 1 д.	27 сентября 1838 г.	танцовщика Н.А. Пешкова
Н. С. Соколов «Приезд жениха, или Святочный вечер в купеческом доме»	Московская картина в 1 д.	28 октября 1838 г.	Н.В. Репиной
Н. С. Соколов «Именины секретаря»	Московская картина в 1 д.	27 октября 1839 г.	Н.В. Репиной
Н. С. Соколов «Вторник на Фоминой неделе, или Продажа дешевых товаров»	Московская картина в 1 д.	17 ноября 1839 г.	А.Т. Сабуровой
Н. С. Соколов «Муж в беде, или Без вины виноват»	комедия-водевиль в 1 д.	30 декабря 1838 г.	В.И. Живокини
Н.А. Полевой «Уголино»	драматическое представление в стихах и прозе в 5 д.	21 января 1838 г.	П. С. Мочалова

Автор, пьеса	Жанр	Дата премьеры	Бенефис
Н.А. Полевой «Чересполосные владения»	комедия-водевиль в 1 д.	28 октября 1838 г.	Н.В. Репиной
Н.А. Полевой «Дедушка русского флота»	историческая быль в 1 д.	13 января 1839 г.	артиста оперной группы Н.В. Лаврова
Н.А. Полевой «Иголкин, купец Новгородский»	историческая быль в 2 отд.	20 января 1839 г.	М.Д. Львовой-Синецкой
Н.А. Полевой «Первое представление Мельника, колдуна, обманщика и свата»	комедия в 1 д.	13 октября 1839 г.	П.И. Орловой
Н.А. Полевой «Русский человек добро помнит»	драматическая быль в 1 д.	17 ноября 1839 г.	А.Т. Сабуровой
Н.А. Полевой «Ужасный незнакомец, или У страха глаза велики»	комедия в 1 д.	3 мая 1840 г.	И.В. Орлова
Н.А. Полевой «Параша Сибирячка»	русская быль с эпилогом в 2 д.	1 ноября 1840 г.	Н.В. Репиной
Н.А. Полевой «Костромские леса»	русская быль в 2 д.	24 октября 1841 г.	А.Т. Сабуровой
Н.А. Полевой «Отец и откупщик, дочь и откуп»	несколько сцен вроде драмы, или комедия в 1 д.	28 ноября 1841 г.	М.Д. Львовой-Синецкой
Н.А. Полевой «Елена Глинская»	драматическое представление в стихах в 5 д.	22 мая 1842 г.	

Н.А. Полевой «Комедия о войне Феодосьи Сидоровны с китайцами»	Сибирская сказка с лением и танцами в 2 д.	23 октября 1842 г.	П.И. Орловой
Н.А. Полевой «Мать испанка»	драматическое представление в 3 д.	20 января 1843 г.	М.Д. Львовой-Синецкой
Н.А. Полевой «Ломоносов, или Жизнь и поэзия»	драматическая повесть в прозе и стихах в 5 д.	7 мая 1843 г.	
Н.А. Полевой «Волшебный бочонок, или Сон наяву»	старинная немецкая сказка в 2 д.	25 ноября 1843 г.	Петерб. танцовщицы Е.И. Андреевнковой
Н.А. Полевой «Сигарка»	комедия в 1 д.	12 апреля 1844 г.	Ф.Н. Усачева
Н.А. Полевой «Ермак Тимофеевич, или Волга и Сибирь»	драматическое представление в 5 д. в стихах и в прозе	10 сентября 1845 г.	Ф.Н. Усачева
Н.А. Полевой «Полчаса за кулисами»	комедия в 1 д.	29 октября 1845 г.	балетмейстера Т. Герино
Н.А. Полевой «Павел и Виргиния»	драма в 5 д.	16 августа 1846 г.	
Н.А. Полевой «Русский моряк»	историческая быль в 1 д.	18 апреля 1847 г.	актера Петерб. труппы В.А. Каратыгина
Н.В. Сушков «Дуэлисты»	комедия в вольных стихах в 5 д.	1 сентября 1839 г.	
Н.В. Сушков, П.А. Корсаков «Давид Теньер, живописец»	анекдотическая комедия-водевиль в 1 д.	5 февраля 1832 г.	М.С. Щепкина

Автор, пьеса	Жанр	Дата премьеры	Бенефис
И.Н. Скобелев «Кремнев, русский солдат»	народно-драм. представление с куллетами и воен. действиями в 3 д.	27 октября 1839 г.	Н.В. Репиной
И.Н. Скобелев «Сцены в Москве в 1812 году»	народно-драм. представление в 2 д.	15 декабря 1839 г.	М.Д. Львовой-Синецкой
И.Н. Скобелев «Сражение при Тарутине в 1812 году»	военная картина с песнями, плясками, полковой музыкой и сражением в 1 д.	24 октября 1841 г.	А.Т. Сабуровой
Н.А. Коровкин «Отец, каких мало»	водевиль в 1 д.	29 сентября 1839 г.	танцовщика Н.А. Пешкова
Н.А. Коровкин «Его превосходительство, или Средство нравиться»	комедия-водевиль в 1 д.	12 января 1840 г.	П.С. Мочалова
И.П. Котляревский «Наталка-Полтавка»	опера	10 декабря 1837 г.	В.И. Живокيني
И.П. Котляревский «Москаль-чаривник»	опера в 1 д.	9 февраля 1840 г.	М.С. Щепкина
Н.И. Куликов «Суд публики, или Восстание в театральной библиотеке»	фантастический водевиль в 2 отд.	3 октября 1841 г.	И.В. Орлова
Н.И. Куликов «Представление французского водевиля в русской провинции»	шутка-водевиль в 1 д.	24 октября 1841 г.	А.Т. Сабуровой

Н.И. Куликов «Несколько лет вперед, или Железная дорога между С.-Петербургом и Москвою»	водевиль в 3 акт. в 1 д.	20 декабря 1844 г.	артиста оперной группы А.О. Бангышева
Н.А. Коровкин «Новички в любви»	комедия-водевиль в 1 д.	20 февраля 1842 г.	М.С. Щепкина
Н.А. Коровкин «Сава Савич, или Вот что случилось в Петровском парке»	водевиль в 1 д.	15 мая 1842 г.	Ф.Н. Усачева
Н.А. Коровкин «Настенька»	провинциальные сцены с куплетами в 3 к.	15 мая 1842 г.	Ф.Н. Усачева
И.А. Аничков «Становой пристав, или Необыкновенное происшествие в П* уезде»	водевиль в 1 д.	7 октября 1838 г.	танцовщицы А.И. Ворониной-Ивановой
И.А. Аничков «Репетиция после спектакля бенефиса г-на Живокини»	фарс-водевиль в 1 д.	4 декабря 1842 г.	В.И. Живокини
П.Г. Ободовский «Боярское слово, или Ярославская кружевница»	драма в 2 д.	3 октября 1841 г.	И.В. Орлова
П.Г. Ободовский «Русская боярыня XVII столетия»	драматическое представление с свадебными песнями и плясками в 1 д.	10 мая 1843 г.	И.В. Орлова
П.Г. Ободовский «Царь Василий Иванович Шуйский, или Семейная ненависть»	драматическое представление в 5 д. в стихах	24 сентября 1843 г.	И.М. Немчинова

Автор, пьеса	Жанр	Дата премьеры	Бенефис
Н. Аксель «Женщина-разбойник»	комедия-водевиль в 1 д.	3 декабря 1843 г.	В.И. Живокини
Н. Аксель «Дядюшка-болтушка, или Дверь в капитальной стене»	водевиль в 1 д.	20 августа 1845 г.	В.П. Степанова
Н. Аксель «Три жениха и две с половиною невесты»	водевиль в 1 д.	5 сентября 1846 г.	
В.А. Соллогуб «Букеты, или Петербургское цветобесие»	шутка в 1 д. с куплетами	5 ноября 1845 г.	А.Т. Сабуровой
В.А. Соллогуб «Мыльные пузыри»	шутка в 1 д.	4 сентября 1846 г.	П.Г. Степанова
В.А. Соллогуб «Модные петербургские лечения»	шутка-водевиль в 1 д.	6 октября 1847 г.	П.М. Садовского
Н.А. Перепельский (Некрасов) «Актер»	водевиль в 1 д.	26 июня 1842 г.	
Н.А. Перепельский (Некрасов) «Петербургский ростовщик»	водевиль в 1 д.	4 декабря 1846 г.	В.И. Живокини
В. Мартынов «Судья XVIII столетия, или Странный случай в уездном суде»	старинный русский анекдот с куплетами в 1 д.	7 января 1844 г.	М.Д. Львовой-Синецкой
В. Мартынов «Новое средство тратить деньги, или День из жизни матроса»	водевиль в 1 д.	31 января 1845 г.	В.И. Живокини
В. Мартынов «Буря прошла»	комедия в 1 д.	24 сентября 1845 г.	танцовщика Н.А. Пешкова

В. Мартынов «Московские рыцари, или Парик, усы и à la соф»	шутка-водевиль в 1 д.	7 января 1844 г.	М.Д. Львовой-Синедкой
В. Мартынов «Дочка его благородия»	шутка-водевиль в 1 д.	4 сентября 1846 г.	П.Г. Степанова
Иван Рялянч (К.Д. Яфимович) «Эспаньолетто, или Отец и художник»	драма в 5 д.	4 января 1845 г.	
Иван Рялянч (К.Д. Яфимович) «Дуглас Черный»	драма в 5 д.	24 апреля 1846 г.	Л.Л. Леонидова
Иван Рялянч (К.Д. Яфимович) «Владимир Заревский»	драма в 3 д. с прологом и эпилогом	20 мая 1847 г.	
К.Д. Яфимович «Отставной театральный музыкант и княгиня»	драма в 2 д.	4 сентября 1846 г.	П.Г. Степанова
К.Д. Яфимович «Кашей, или Пропадавший перстень»	драма в 2 д.	18 декабря 1846 г.	М.Д. Львовой-Синедкой
Н.И. Хмельницкий «Взаимные испытания»	комедия в стихах в 1 д.	28 декабря 1834 г.	П.И. Петровой

Русская классика

Автор, пьеса	Жанр	Дата премьеры	Бенефис
А.С. Пушкин «Руслан и Людмила»	волшеб. комедия в стихах в 3-х частях с прологом	23 апреля 1825 г.	А.Т.и А.М. Сабуровых
А.С. Пушкин «Бахчисарайский фонтан»	романтическая трилогия в стихах в 5 д.	13 января 1827 г.	А.М. Борисовой
А.С. Пушкин «Цыганы»	драматическое представление в 2 к.	29 января 1832 г.	М.Д. Львовой-Синедкой

Автор, пьеса	Жанр	Дата премьеры	Бенефис
А.С. Пушкин «Русалка»	драматический отрывок в стихах в 3 картинах	20 апреля 1838 г.	актера Петерб. группы И.И. Сосницкого
А.С. Пушкин «Барышня-крестьянка»	водевиль в 2 д.	27 октября 1839 г.	Н.В. Репиной
А.С. Пушкин «Евгений Онегин»	драматическое представление в 3 д., 4 отд. в стихах	4 сентября 1846 г.	П.Г. Степанова
А.С. Пушкин «Пиковая дама»	драматическое зрелище в 3 суктах с прологом и эпилогом	4 декабря 1846 г.	В.И. Живокيني
Н.В. Гоголь «Вечер на хуторе близ Диканьки»	интермедия в 1 д.	19 мая 1833 г.	К.Н. Баранова
Н.В. Гоголь «Ревизор»	комедия в 5 д.	25 мая 1836 г.	
Н.В. Гоголь «Мертвые души»	составленные сцены из поэмы	11 сентября 1842 г.	И.В. Самарина
Н.В. Гоголь «Женитьба»	комедия в 2 д.	5 февраля 1843 г.	М.С. Щепкина
Н.В. Гоголь «Игроки»	комические сцены в 1 д.	5 февраля 1843 г.	М.С. Щепкина
Н.В. Гоголь «Тяжба»	сцены	30 января 1846 г.	М.С. Щепкина
А.С. Грибоедов «Горе от ума»	комедия в стихах – сцена из 1-го действия	31 января 1830 г.	М.С. Щепкина
	на сцене – «Московский бал» (3-е действие)	23 мая 1830 г.	Н.В. Репиной
	на сцене – «Разъезд после бала» (4-е действие)	25 февраля 1831 г.	А.Т. Сабуровой

Евгения Фесюк

Документальные источники ювелирных дизайнов рубежа веков (конец XIX – начало XX века)

Одной из важнейших проблем ювелирного искусства является атрибуция: определение принадлежности вещи к конкретной исторической эпохе, месту ее создания, мастеру и художественному направлению. В первую очередь, это касается ювелирных украшений, поскольку очень немногие из них, в силу своих миниатюрных размеров и хрупкости, имеют клейма, дающие возможность точной атрибуции. В таком случае практически единственной возможностью идентификации ювелирного творения остается сравнительный анализ на основании его стилистических признаков с уже известными аналогами (если, конечно, такие имеются). Здесь неоценимую услугу могут оказать документальные источники в виде всевозможных прејскурантов, торговых инвентарных книг, особенно если они снабжены иллюстрациями.

Однако доступ к данным документам крайне ограничен по ряду причин: очень многие из них либо утеряны, либо находятся в анонимных частных собраниях – и зачастую об их существовании ничего неизвестно. В связи с этим интересно обратиться к некоторым из них – в данном случае это будут торговые книги-прејскуранты мастерской А. Хольстрема¹ (фирма Фаберже)

¹ *Snowman Kenneth A.* Two Books of Revelations. The Faberge Stock Books // *Apollo*. The international magazine of arts. 1987, September.

и личная записная книга-альбом Николая II². Но чтобы сразу внести ясность, нужно оговориться, что данные архивные материалы, обнаруженные зарубежными исследователями ювелирного искусства А.К. Сноуманом и А. вон Солодковым, далеко не исчерпывают всей существующей информации на данную тему³ и выбраны не только в качестве характерных образцов документальных изобразительных памятников, но и ввиду возможности их сравнения.

Несколько слов о самих исследователях. Абрахам Кеннет Сноуман – последний из ведущих представителей золотого века художественного рынка Лондона⁴, автор многочисленных

² *Solodkoff A., von. The Jewel Album of Tzar Nicholas II and a collection of private photographs of the Russian imperial Family. Ermitage London, 1997.*

³ Среди известных изобразительных архивных источников могут быть названы альбомы мастеров фирмы Фаберже Г. Вигстрема, А. Тилландера, общие каталоги-прейскуранты Фаберже от 1893 и 1898 гг., а также прейскуранты других ювелирных фирм рубежа веков.

⁴ На протяжении своей жизни А.К. Сноуман имел две страсти – свою жену Салли и творения Фаберже, вел роскошную жизнь и имел острый глаз на живопись, в течение долгих лет (с 1970 и вплоть до своей кончины в 2002) являлся председателем фамильного общества *Wartski*, основателем которого был Морис Вортски, дед Кеннета по материнской линии. Это общество, состоявшее из видных антикваров и арт-дилеров, специализировалось на коллекционировании, покупке и продаже изящных ювелирных изделий; существует оно и в настоящие дни и так же, как и в прежние годы, остается очень строгий ценз на принятие новых членов. После революции 1917 г. в России Эммануэль (отец К. Сноумана), являющийся человеком предприимчивым и, кроме того, мэром г. Хэмстед, совершил несколько поездок в Советский Союз, в ряде которых его сопровождал известный американский миллионер Арманд Хаммер. Подобно Хаммеру, отец Кеннета сумел установить доверительные отношения с общественными кругами и возвращался каждый раз с ценными художественными предметами, в том числе имевшими происхождение из мастерских Карла Фаберже (например большое количество Пасхальных яиц Фаберже). Кеннет Сноуман пошел по стопам отца, решив не становиться профессиональным художником, а вместо этого вступив в семейную фирму, тем самым сделав мудрый выбор, – на досуге он мог предаваться своему любимому делу – живописи, а все организационные заботы фирмы взяла на себя его жена. В 1994 г. К. Сноуман был избран почетным членом Ассоциации Антикваров Лондона, а в 1997 г. получил завидный для многих статус СВЕ. В 1976 г. он был избран президентом данной организации, в период с 1983 по 1987 г. председателем британских антикварных выставок-продаж. Любовь

исследований как по западному, так и по русскому ювелирному искусству, им был внесен огромный вклад в изучение наследия фирмы К. Фаберже. Александр вон Солодкофф – историограф Дома Фаберже, автор ряда книг и статей⁵, в которых рассматривает самые разные вопросы, связанные с деятельностью прославленной фирмы. В частности, по сообщению Гезы фон Габсбурга⁶, А. вон Солодкову удалось точно идентифицировать 35 цветочных композиций из общего количества (свыше 10 тыс) предметов, относящихся к Фаберже, проданных в разные годы на аукционах Лондона.

По своей сути, приводимые ниже архивные источники – прејскурант, ведомость дизайнерских проектов конкретной фирмы и любительская опись дарений – довольно родственны между собой, и представленные в них образцы можно сопоставить не только по временной близости создания, а значит, и по схожей стилистике художественного оформления, заимствова-

к русскому ювелирному искусству К. Сноуман приобрел еще в детстве, в молодые годы он не оставлял без внимания ни один каталог, научную или любительскую заметку, так или иначе связанные с выставками, организуемыми обществом Wartski. Величайшее достижение Сноумана пришлось на 1977 г., когда благодаря энтузиазму и поддержке тогдашнего директора Музея Виктории и Альберта Роя Стронга была организована международная выставка наследия К. Фаберже, приуроченная к серебряному юбилею королевы Елизаветы II. Лично Сноуманом был составлен полный каталог этой выставки. В 1983 г. он был назначен куратором выставки Фаберже в музее Купер-Хьюит в Смитсоновском институте (штат Вашингтон). В 1979 г. К. Сноуманом был составлен капитальный труд «Goldsmith to the Imperial Court of Russia», ставший своего рода путеводителем по искусству и творчеству К. Фаберже, освещающий как научные достижения, так и чисто человеческие стороны великого мастера. Не менее значимыми стали и последующие работы, среди которых особенно выделяются «Eighteenth-Century Gold Boxes of Europe» (1966) и «Eighteenth-Century Gold Boxes of Paris» (1974). При жизни Сноуман оставался признанным мэтром по части изучения искусства фирмы Фаберже, ведущие эксперты этой области всегда прислушивались к его мнению. После смерти А.К. Сноумана его дело продолжил его сын Николас, в настоящее время сопредседатель Wartski с 1998 г. (по материалам guardian.co.uk © Guardian News and Media Limited. 2009).

⁵ Из наиболее известных – совместная работа с Habsburg «Faberge» Christie's London. (1982)»; Ostereier von Faberge, kunst und antiquitaten (на немецком языке) London (1983); «Masterpieces from the House of Faberge», «Faberge's London branch», (New-York, 1984); «Faberge clocks», London, 1986 г. и др. (по материалам www.google.ru).

⁶ Habsburg, 1986 г.

ния декоративных мотивов, технике изготовления и использованных материалов, и т.д., а сравнить – по качеству выполненных рисунков и тому, для кого они предназначались.

Ювелирный альбом Николая II

Ориентировочная дата создания редкой книги – 1889 год, хотя несколько рисунков датированы другими годами⁷, последний набросок сделан в 1913 году. Таким образом, хронологически период создания альбома охватывает 25 лет. Альбом служил своего рода каталогом ювелирных изделий, принятых царем в дар, преимущественно от близких членов семьи. Лишь небольшая часть поименованных в альбоме изделий была приобретена царем лично.

Кроме того, в альбоме есть краткая запись о существовании аналогичных записных книжек-альбомов у близких родственников царя, в их числе: альбом супруги царя императрицы Александры Федоровны (создавался с 1897 по 1906 год) и альбомы ее сводных братьев – Эрнеста Людвига I (ныне находится в архивах Вольфсгартена) и Джорджа V (кузена Николая II); альбом сестры императрицы принцессы Ирены, великой княгини Ксении (сестры Николая II) и ее мужа, великого князя Александра Михайловича и др. Любопытно отметить, что сам владелец альбома, имевший возможность лично ознакомиться с ювелирными альбомами своих родственников, фиксирует наличие практически у каждой персоны зарисовок вещей, совершенно одинаковых по внешнему виду и подаренных по поводу одного и того же события, – значит, в одно и то же время. Правда, немного иную тематическую направленность имела книжка императрицы Александры Федоровны – в ней были зарисованы подарки, исключительно поднесенные к празднику Пасхи и имевшие поэтому форму пасхальных яиц. На каждой странице своей книги она располагала до 40 маленьких рисунков, выполненных в очень схематичной манере – в них были отражены только цвет и самые общие черты вещи;

⁷ Первые рисунки датированы 1880 г., а № 20 даже 1879 г. Но, принимая во внимание тот факт, что в 1880 г. будущему царю было всего 12 лет, будет уместнее считать точкой отсчета дату 1889, начертанную на первой странице книги. Кроме того, по результатам последних исследований, некоторые ранние рисунки имеют записи, приписанные позже. Дата последних – 1913 г., памятная в России как трехсотлетие дома Романовых, а также год, предшествовавший началу Первой мировой войны.

а напротив каждого рисунка помещались краткие сведения о том, кому была подарена вещь и какова ее стоимость. Таким образом, персональная книга драгоценностей Александры Федоровны напоминала скорее регистрационную книгу, в отличие от ювелирного альбома Николая II, выполненного, по словам А. Солодкова⁸, с большим вниманием к рисункам.

В настоящее время личный ювелирный альбом последнего русского императора хранится в Государственном музее Московского Кремля. Он представляет собой простую по виду рукописную книгу с пронумерованными страницами, их размер – 22 x 18 см, общий объем – 136 стр.

Известно, что параллельно Николай II вел личный дневник, в котором подробно описывал события своей жизни. С тем же скрупулезным вниманием к деталям и терпением относился он и к своему альбому.

Каждый рисунок в книге пронумерован. Напротив рисунка располагается надпись, в которой обычно указывается имя дарителя и дата дарения⁹.

В книге достаточно полно представлено собрание мужских ювелирных украшений, изготовленных как в России, так и за рубежом, в период с конца XIX до второй декады XX века. Что же касается видового разнообразия, то преобладающим большинством в альбоме являются запонки и галстучные булавки, и лишь несколько рисунков изображают медальоны, подвески, кулоны, шателлоны с миниатюрными подвесками, броши.

Рисунки следуют под нумерацией с 1 до 305, но фактически их больше, поскольку владелец нередко помещал под одним номером целую группу схожих вещей (например запонки одного стиля и дизайна, но с разными камнями).

Рисунки в альбоме выполнены акварельными красками с использованием чернил, белил и бронзы. Качество рисунков находится на хорошем любительском уровне¹⁰, изображения

⁸ *Solodkoff A. P. 64.*

⁹ Треть всех подарков составляют украшения, подаренные самыми близкими Николаю II людьми – родителями Александром III и Марией Федоровной и супругой Алекс (Александрой Федоровной). Далее шли подарки от многочисленных кузенов и кузин обоих супругов и прочих родственников.

¹⁰ Все члены императорской семьи имели художественное образование.

дают ясное представление о каждой вещи: ее форме и цветовой характеристике, что очень важно в ювелирном деле. Изображения отмечены соразмерностью частей, четкостью линий, верным положением светотени и бликов, введением полутонов, с явным стремлением выявить фактуру предмета. При внимательном изучении этих рисунков не остается сомнений в том, что все они выполнены одной рукой и принадлежат владельцу альбома.

Предметы расположены по обеим сторонам листа, за исключением двух листов, где рисунки выполнены только на фронтальной стороне. Возможно, начальной идеей было продолжать книгу на протяжении долгого времени, систематически обращаясь к ней, так, чтобы все памятные подарки, а заодно и события, с ними связанные, были бы описаны в одном месте.

У некоторых рисунков есть дополнительные сведения – чаще всего это названия географических мест, откуда был привезен подарок: Петергоф, Севастополь, Ливадия, Москва, село Ильинское, Вольфсгартен, Дармштадт, Кобург, Потсдам и т.д., – а также комментарии разного характера¹¹.

Рисунки и художественный вкус

О художественном вкусе Николая II было высказано немало противоречивых суждений, и для представления об этом может быть достаточно двух совершенно противоположных высказываний: первое – кузена Николая II Константина Константиновича: «Ники рисует отлично и имеет глубокий вкус»¹²; второе принадлежит главному дизайнеру фирмы Фаберже Франсуа Бирбауму (работал на фирме с 1893 по 1917 г.): «У Николая не было выдающегося художественного вкуса, и он даже не имел претензий к нему»¹³.

Очевидно, что рисунки в альбоме сделаны не профессиональным художником, поскольку они не дают полного представления обо всех технических особенностях изделий, кроме того, изображения отдельных украшений с миниатюрными фотопортретами

¹¹ По поводу двух пар запонок и булавки (рис. 262 – 263), подаренных великой княгиней Елизаветой Федоровной после убийства ее супруга Сергея Александровича, Николай II написал в альбом: «Эти запонки Сергея были даны мне, как подарок Отелло», а под рис. 143 – булавки, декорированной огромной, овальной, жемчужиной (подарок Алекс. на Пасху 1895 года), надпись: «Яйцо трансформировалось в булавку».

¹² *Solodkoff A. P.* 63.

¹³ *Ibid.*

весьма далеки от оригинала (рис. 74 и 107) – в них не обнаружено сходство.

Тем не менее на большинстве рисунков хорошо видны мельчайшие детали каждой вещи, переданные максимально точно, – не из-за любви царя к драгоценностям, но исключительно по причине его острой наблюдательности. Благодаря этому становится возможным изучать по рисункам разные способы огранки камней, их крепления, характер эмалевых покрытий, соразмерность частей изделия и его цветовую гамму.

Драгоценности и их использование

Представляется необходимым восстановить типологию собранных в альбоме основных видов украшений, поскольку на сегодняшний день их практическое использование либо потеряло свои прежние масштабы, либо полностью предано забвению.

Одиночные запонки сплошного соединения («solid-Linked single Cuff-Links») – в конце XIX века рукава рубашек в большинстве своем имели манжеты из накрахмаленных лент, соединялись они относительно большими круглыми пуговицами – примерно 3 см в диаметре, называемыми «солитеры», каждая такая пуговица имела с нижней части плоскую поверхность, соединяющую частично совпадающие концы манжетов по полукругу. Они также именовались «бочонками», но в альбоме только два экземпляра показаны с угловой стороны, позволяющей увидеть их сплошное соединение (рис. 124, 125).

Запонки, предназначенные для ношения вместе с форменной одеждой, были украшены в зависимости от значимости события.

Парные запонки («Cuff-Links in pairs») – 2 маленькие пуговицы, соединенные между собой полоской металла или цепью, часто с пружинным или защелкивающимся замком, с каждого конца имели два схожих диска, практически всегда использовались с однослойными накрахмаленными манжетами, концы которых фиксировали полукругом в форме буквы «V». Самые первые запонки такого рода были подарены принцем Джорджем Уэльским в 1891 году, и начиная с 1893 года прочно вошли в моду. Американцы называли их «плавнokrугленные запонки» – с плавно поворачивающимся отогнутым задником, («soft turnback cuffs»), французы – «мушкетерскими» («poignets type mousquetaaire»). Механизмы сцепления двух пуговиц и соединяющей их цепочки были взяты под патент отдельными производителями и использовались конкретными ювелирами (рис. 38, 64).

Булавки («Tie-pins») – их носили со всеми видами шелковых шейных лент, относительно широких по моде 1900-х годов, и галстуками, которые завязывались широким узлом и дополнительно скреплялись булавкой. Они могли быть довольно простыми – всего с одним драгоценным камнем, часто – кабюшоном (не ограненным), иногда большой камень окаймлялся полоской мелких бриллиантов (рис. 197). На многих из них нанесены королевские шифры и монограммы, т.е. они были именными. Так, например, на рис. 80 представлена булавка с шифром императрицы Марии Фёдоровны, а рис. 127 – демонстрирует выложенную бриллиантами платиновую основу в виде монограммы «А» – сигнатуры жены Николая II Александры Фёдоровны.

Шательоны («châtelaines») – двойные цепочки со сложными звеньями, прикреплявшиеся к часам. Царь искусно изобразил все свои шательоны в серии рисунков с 277 по 283, отражая при этом не только модные черты дизайна, но и успешно найденное эстетическое совершенство.

Материалы и техники

Как уже было упомянуто выше, рисунки в альбоме довольно реалистично передают ощущение различных материалов и примененных ювелирных техник. Здесь можно увидеть червлёное золото, издавна почитаемое на Руси (красноватого оттенка с добавлением меди) – например запонки в виде импровизированных золотых монет.

Схожие между собой драгоценные камни гранили не особенно часто, придавая им бриллиантовый блеск, большей популярностью пользовались кабюшоны, представлявшие во всей красе природный цвет камня. Большая часть украшений в альбоме – с кабюшонами, помещёнными в твёрдые (глухие, или ободковые) оправы круглой или овальной формы. Естественно, немалую роль играли и бриллианты. Однако на страницах альбома нечасто появляется тип крупного фацетированного бриллианта на угловатом основании (или традиционной огранки с плоским верхом-площадкой). Гораздо чаще можно увидеть плотные ряды мелких бриллиантов с одной гранью, окружающих какой-нибудь крупный цветной камень (сапфир, изумруд), придавая ему тем самым дополнительное сияние, или заполняющих прорезные линии орнамента на металлической, золотой или серебряной основе (рис. 158, 168, 177, 190), – ведь не секрет, что русские ювелиры были известны по чистоте

закрепки крохотных бриллиантовых роз, требующих исключительно точной руки мастера и больших затрат времени¹⁴.

Некоторые предметы имели такой «восхитительный» блеск («the fabulous brilliance»), что не оставалось сомнения в их принадлежности к царской коллекции. Излюбленным камнем царя был лунный камень (рис. 46, 67, 98, 128, 146), овальные или круглые кабушоны которого обладали жемчужным сине-белым прозрачным сиянием, правда, на рисунках их довольно трудно отличить от бледных сапфиров.

Среди прочих камней, появляющихся в альбоме, следует упомянуть искусственно подкрашенный халцедон (messastoun)¹⁵, аметист, бирюзу, цитрины, жемчуг¹⁶ и единственный пример агата с дендритовыми включениями (рис. 183).

Что касается техник, то наиболее часто встречаются: «самородок», создающий визуальное сходство с золотым слитком, такой дизайн часто имели запонки в период с 1880 по 1900 год (рис. 18, 21, 32, 163, 165, 176). В противовес светящимся поверхностям, иногда встречалось золото внешне непривлекательное – с грубой и шероховатой поверхностью, создаваемое путем отливки и последующей отбивки специальными молоточками. Были в ходу и классические техники обработки, такие как гравировка и канфарение, чеканка, прорезание, скань и зернь. Прекрасный пример гравировки – рис. 12 – булавка, украшенная золотой птицей с лавровыми венками и гирляндами. Еще одним техническим приемом, чаще всего применявшимся при изготовлении запонок, была закрепка драгоценных камней, а иногда и монет в 5 или 10 рублей, в золотую или платиновую основу – так называемая «глухая закрепка», делающая вещь более прочной и твердой, подходящей для ежедневного ношения. Данный вид закрепки, классический для кабушонов, встречается в альбоме и с фацетированными камнями (к 1900 году такие камни, как правило, помещались в открытую крапановую оправу, не препятствующую свободному прохождению сквозь камень света).

Кроме работ по золоту и обработки камня можно видеть немало примеров использования различных эмалевых техник – среди наиболее часто встречающихся в альбоме – «галюш», брилли-

¹⁴ Solodkoff. P. 67.

¹⁵ В дальнейшем этот камень получил широкое распространение в мастерских Фаберже (Solodkoff. P. 68).

¹⁶ Особый пример – № 139: огромная круглая жемчужина, беловато-серого цвета, окруженная бриллиантовыми каплями (Solodkoff. P. 68).

антовый блеск и цветовые эффекты достигались путем первичной обработки металлической золотой или серебряной основы гравировкой в виде концентрических лучей, точек, спиралей и т.д. Особенно популярен был муаровый узор. Примеры галюша в альбоме – квадратные запонки с красной эмалью по волнообразной гравировке и 6-угольные запонки с лимонно-зеленой эмалью по муаровому узору (рис. 116,).

Как ни странно, в противоположность галюшу, имеющему свои истоки во французском искусстве VIII века, и взятому на поток Санкт-Петербургскими ювелирами, более традиционная для России техника «клуазоне» – перегородчатой эмали – встречается в альбоме крайне редко. Укажем на красочный пример – (см. рис. 2), демонстрирующий собой возрождение старорусского московского стиля. Единственный пример еще одной техники – шамплеве (выемчатой эмали) – рис. 1. Наконец, живописная эмаль с обжигом (рис. 8) представлена в парных запонках с изображением флага русского морского флота, нанесенного порошком цветной эмали на золотую поверхность.

В технике инталы, с кристаллом на оборотной стороне, выполнена застежка для галстука и две запонки (рис. 229, 280, 281); все вещи являются подарками членов британской королевской фамилии.

Стили – от русского к ар нуво

В альбоме ограниченное присутствие образцов национального русского стиля, наиболее характерные из них – первые два примера в книге – рис. 1 и рис. 2. Большинство представленных вещей отвечают стилю, наиболее типичному для Петербурга рубежа XIX столетия. Кроме того, не исключено, что многие предметы были созданы иностранными ювелирами.

К русскому ювелирному стилю можно отнести некоторые вещи (рис. 40, 48, 69, 72, 86, 111, 176) – это демонстрирующие комбинации широких жестких золотых контуров, массивных поверхностей, камней-кабушонов и обильной орнаментации. Несколько украшений несли в себе примеры геометрического дизайна – своего рода предвестие далекого ар деко (рис. 32 и 49). Были и просто необычные по декору и композиции изделия (рис. 25, 245). По словам А. Солодкова, «такая вещь делает русский стиль либо современным, либо, на худой конец, трудно объяснимым»¹⁷.

¹⁷ Solodkoff. P. 71.

Для периода конца XIX – начала XX века характерен, в первую очередь, один стиль ар нуво, получивший в России название модерн. В альбоме к этому стилю следует отнести три изделия (рис. 299, 241, 246), датируемые 1902–1903 годами. Мастер, создавший эти творения, был вдохновлен темой растительного и животного мира; эмалью по золоту, довольно натуралистически, но с явным оттенком сказочности, воспроизведены лиственные заросли, дельфин в воде и цветок лотоса (рис. 299, 241, 246).

Еще одним русским примером ар нуво выступает золотая одиночная запонка, декорированная рубиновым цветком – розой. Она украшена кружащимися в вихревом потоке длинными стеблями, оканчивающимися маленькими листочками и выложенными бриллиантовыми розами (рис. 228) – подарок Марии Фёдоровны от 1901 года. Круглые запонки с рельефными изображениями женских профилей, обращенных друг к другу, подаренные царю в 1900 году, были типичны для стиля французского ар нуво времени Парижской промышленной выставки (рис. 214).

Символы, монограммы и мистическое значение камней

Из большого количества символов, использованных для царских драгоценностей, стоит упомянуть самые необычные. Это сердце, подкова, птица Сирий, якорь. Причем последний знак имел двойное значение – не только как символ верности, довольно часто появляющийся на булавках и запонках, но и как отображение царских интересов в военно-морском флоте. Как декоративный элемент на запонке предстает и флаг флота России (рис. 81), в другом варианте (рис. 102) – в комбинации с флагом Англии.

Флаг – один из немногих официальных символов, использованных в декоре украшений. Лишь единственный раз появляется геральдический герб императорского двора – позднее трансформированный в двуглавого орла – эксклюзивная эмблема царя. Шательон (рис. 277) демонстрирует двух золотых орлов на цепочке между двумя кабушоном халцедона. Более личные эмблемы – королевские шифры и монограммы – появляются в подарках, приуроченных к семейным датам. Так, в частности, их можно увидеть в серии оригинальных запонок, подаренных супругой по случаю крестин каждого из 5 детей. При одинаковой форме – сердце, – разнообразен цвет и характер узора эмали в стиле «галюш»; обязательный компонент серии – монограмма

«М.Ф.» в лавровом венке на одной запонке, и монограмма имени ребенка – на другой.

Свастика – еще один излюбленный декоративный мотив (рис. 47, 289), – обозначала постоянное движение, круговорот и была исполнена мистическим смыслом. Ее использование вряд ли было случайным, особенно, если учесть, что в 1900-е годы увлечение мистицизмом и повышенная религиозность были характерны не только для императорской семьи, но и для всего общества в целом. Многие драгоценные камни получали мистическую трактовку и присваивались разным знакам зодиака. В 1913 году даже была напечатана книга Дж. Ф. Кунца «Любопытная наука о драгоценных камнях», в которой подробно рассматривалось эзотерическое значение камней. Поэтому неудивительно, что в царской ювелирной коллекции нередко появляется сапфир – астрологический камень Николая II.

Придворные ювелиры

Имена знаменитых ювелиров, таких как К. Фаберже или Л. Картье, – часто упоминаются в тех случаях, когда речь заходит о царских сокровищницах. Роскошные украшения этих мастеров либо покупали в специальных магазинах, либо изготавливали на заказ. Но не они одни участвовали в создании ювелирных творений для аристократических кругов. Так, например, в альбоме Николая II три вещи достоверно принадлежат руке мастера Фридриха Кехли (рис. 39, 40, 52), а также, вероятно, и булавка под № 273, сделанная в 1907 году, а в 1908 проданная с торгов в Париже под № 24.69.

Последние исследования показывают, что очень немногие из ювелиров были причастны к изготовлению украшений, подаренных царю. Так, кроме Кехли среди них были Карл Бланк, работавший на фирме Карла Гана в Петербурге, Гаррард и Коллингвуд¹⁸.

Две книги образцов. Прейскуранты Фаберже (по А. Kenneth Snowman)

Результатом счастливого стечения обстоятельств стал выход в свет двух близких между собой книг, обязанных своим проис-

¹⁸ *Solodkoff*. P. 83.

хождением петербургским ювелирным мастерским К. Фаберже, но если быть точнее – мастерской А. Хольстрема, с прилагаемыми описаниями едва ли не каждой вещи, появившейся в период с 1909 по 20 марта 1915 года. Дальнейшая важная информация была получена А.К. Сноуманом из его переговоров с Уллой Тилландер из Хельсинки во время проведения выставки «Faberge, Hofjuwelier der Zaren» в Мюнхене¹⁹.

Эти торгово-инвентарные книги включают в себя в общей сложности порядка 1 221 большого листа размером 16 ½ дюйма на 10 ¼ дюйма, каждый такой лист компактно заполнен рисунками, выполненными ручкой, карандашом, и закрашенными акварельными красками с применением гелия²⁰.

Все детали на рисунках тщательно проработаны, что немаловажно, ведь каждый дизайн, выполненный ювелиром, очень индивидуален. Справа от цветных диаграмм, следующих одна за другой, внизу страницы даны краткие описания материалов

¹⁹ *Snowman*. P. 150.

²⁰ Своеобразным приложением к упомянутым книгам, но не включенным в общий контекст повествования, является роскошно оформленный альбом «для вырезок», также ведущий свое происхождение из мастерской А. Хольстрема и приобретенный А.К. Сноуманом. Данный альбом укомплектован оригинальными графическими и живописными образцами, наклеенными тесными рядами на каждой из 55-ти страниц. Как пишет Сноуман, они являют собой не просто цветные картинки, а настоящие живописные макеты. В качестве примеров приводятся всего два образца – украшение в виде цветов и листьев цикламенов, выложенных бриллиантовыми розами в серебряных и золотых оправках, которое можно было трансформировать по желанию и как диадему, и ожерелье, которое было успешно воплощено, сохранилось до наших дней и экспонировалось на упомянутой выставке в Мюнхене 1986–1987гг. Второй пример – рабочий рисунок для модели королевской яхты «Стандарт», показанной с трех сторон и с примечаниями, как данная композиция может быть размещена в пределах оболочки из горного хрусталя внутри пасхального яйца, и его подготовительный чертеж, а рядом – прекрасная миниатюра, изображающая окончательный вариант пасхального яйца «Яхта “Стандарт”» 1909г. находящегося ныне в постоянном хранении коллекции Оружейной палаты Кремля. Тут же Сноуман приводит замечание другого исследователя Г. Байнбриджа (H.C. Bainbridge, Peter Carl Faberge? 1949 (2nd ed. 1966, 3rd ed. 1974) p. 56–130.), который пишет о широко известном и похожем пасхальном яйце, содержащем в себе сравнительную модель крейсера «Память Азова», и также относящемся к мастерской А. Хольстрема, но не Августа, а по мнению Г. Байнбриджа, скорее всего, его сына, что является убедительным доказательством сохранения лучших традиций, визуально закрепленных в альбоме.

(сделанные вручную), качественные характеристики использованных камней, с точным указанием веса, способа крепления, а в одних из первых сообщений – цена, которая находилась в тесной связи со спецификой предмета и была достаточно гибкой.

Тот факт, что эти книги доступны в настоящее время широкой публике, – почти целиком заслуга уникального в своем творческом мышлении человека – оправщика бриллиантов мастерской А. Хольстрема Освальда К. Джурисона. Его лучшим другом на фирме был мастер Юлиус Раппопорт, осуществлявший надзор над серебряным отделом фирмы Фаберже.

В 1925 году Джурисон, тогда еще молодой 33-летний мужчина, обнаружил в себе способность к оценке потенциального интереса публики к разного рода ювелирным изделиям, а также прогнозу востребованности данных вещей у будущих поколений.

«Его мастерские были протяженны, рабочие многочисленны, а сам К.К. Фаберже – мудрым и практическим человеком, самостоятельно доводившим все свои дела до конца и в том числе – самые впечатляющие, сложные и, возможно, даже рискованные проекты»²¹.

Естественно, никогда не прекращалась работа по изготовлению ювелирных изделий «для домашнего потребления», а параллельно с этим фирма занималась отработкой традиций серебряного производства в Москве.

Большинство эскизов, представленных в книгах, исполнено с большим разнообразием в техниках и нередко стилистически превосходит свое время, чему трудно удивиться, если вспомнить созданные Фаберже фантазийные предметы («*objects de vertu*»).

Каждый рисунок имеет неопределимое значение для историков. Так, к примеру, один из дизайнов броши выглядит так, будто был задуман и создавался в конце 1920-х годов в Париже, хотя на самом деле брошь была изготовлена в Санкт-Петербурге в 1913 году.

Нетрудно понять, почему Картье всегда испытывал искреннее уважение к Дому Фаберже за креативную энергию, как о том напоминает Ганс Надельхоффер²².

А для демонстрации того, насколько верно следовали ювелирные, мастерские наброскам, можно судить по рисункам I и III, воспроизведенным в статье Сноумана²³ и показывающим реальные вещи, по которым они были сделаны.

²¹ *Snowman Kenneth A. Two Books of Revelations. The Faberge Stock Books // Apollo. The international magazine of arts. 1987, September. P. 150.*

²² *Ibid.*

²³ *Ibid. P. 151.*

Существовали листы, посвященные рисункам брошей, подвесок, галстучных булавок, значков и т.д., предназначенные для создаваемой здесь серии «Кабинет его императорского величества», объединяющей в себе вещи, в декоре которых обязательно присутствовали королевские шифры и монограммы, помещенные под короной дома Романовых, что в свое время уже пытался делать Иеремия Позье.

В 1913 году, к празднованию 300-летия дома Романовых, Фаберже была специально подготовлена серия разнообразных кулонов, запонок и других декоративных предметов, в их оформлении варьировалась тема шапки Мономаха, императорской короны и других сопутствующих эмблем, причем некоторые дизайны основывались на оригинальных рисунках, которые собственноручно создавала, а затем отправляла Фаберже супруга царя Николая II Александра Фёдоровна.

Несколько страниц из дизайнерских книг посвящены брошам, имитирующим в хрустале почти реальные снежинки, похожие на фантастические цветы, кулонам в форме сосулек, своей натуралистичностью вызывавшим неподдельное оживление. Эти так называемые «зимние» украшения, вырезанные из кусков горного хрусталя, частью полированные, частью матовые, в основе своей имели реальные прообразы. Хрустальные основы украшений облекали, подобно сверкающей тонкой ткани-паутине, крошечными бриллиантами, укрепленными тесными группами, создававшими ощущение морозных островков. Помимо брошей и кулонов в подобной технике было выполнено чуть позже и несколько браслетов. Зимняя тема в дальнейшем отразилась во многих художественных проектах, в том числе миниатюрных пасхальных яиц-подвесок, которые так обожали русские дамы.

Крошечные яйца-кулоны обычно выпускались во множестве вариантов и делались из самых разнообразных материалов: серебра, золота, самоцветов, полудрагоценных камней, и практически все имели эмалевые покрытия, дополнительно расписывались полупрозрачными и опаловыми красками, гравировались. На страницах книг мы находим маленьких округлых слонов, сов и свиней из нефрита или орлеца, каждый – с бриллиантовыми или рубиновыми глазками. Брелки в форме яиц дополнительно декорировались накладными деталями-звездами, кружками, полосками и вставлялись в резные золотые оправы. В 1914 году, на фоне разразившейся войны популярной темой стал красный крест, нашедший свое применение и на нескольких яйцах-кулонах.

Повторяющиеся столбцы маленьких изысканных набросков драгоценностей кажутся бесконечной вереницей кулонов, брошей, колец, ожерелий, диадем, серег, булавок и т.д. В этот ряд неожиданно вклинивается ваза с цветком (букет незабудок в стакане), выглядящая натурной зарисовкой – и, в противовес мелким изображениям украшений, – выполненная в натуральную величину (с. 106 второй инвентарной книги)²⁴. Этюд этот, датированный 12 мая 1912 года, точно отражает особенности цветка, как, впрочем, и модель, созданная потом на его основе.

Указанный образец – особый, нечто среднее между объектом, созданным исключительно для витрины («*objet de vitrine*») и просто драгоценностью, конечно, потребует от ювелира технологического профессионализма, в значительной степени большего, чем это требуется при изготовлении традиционных украшений. Возможно, этим и объясняется появление этого исключительно образца в некоторой изоляции в общем контексте книг.

Еще одна тема из дизайнерских книг Фаберже – это проекты разнообразных бытовых предметов, сплошь усеянных камнями: сигаретниц, пудрениц, вечерних сумок, гребней, имеющих также тщательно проработанные детали, что включает их в пределы ювелирной сферы и наделяет свойствами таких же драгоценностей, как и выше перечисленные украшения. Такая широкая специализация – характерная черта творчества Фаберже.

На с. 371 второй книги под датой 24 июля 1913 года можно найти маленький, тщательно выполненный рисунок овальной броши (рис. XV)²⁵, исполненной в мозаичной технике. Составлена брошь из разноцветных драгоценных камней, окруженных рамками, скомпонованными частично из жемчуга. Впоследствии проект стал своеобразной заставкой для мозаичного яйца, подаренного в 1914 году. Александре Фёдоровне, а ныне находящегося в составе коллекции королевы Елизаветы II. Этот прекрасный предмет, обнаруженный благодаря внимательному поиску Уллы Тилландер и Криста Эрнруфа в Хельсинки, был создан в мастерской Августа Хольстрема его внучкой – Алмой Терезией Пиль, дочерью Кнута Оскара Пиля, мастера Фаберже²⁶.

Ею же было скомпоновано и зимнее яйцо, еще одно восхитительное творение Дома Фаберже и предназначенное для подарка царице в 1913 году (в настоящее время его местонахождение неизвестно).

²⁴ Ibid. *Snowman*. P. 151.

²⁵ Ibid. P. 155.

²⁶ Ibid.

Алмой Пиль был написан каталог к мемориальной экспозиции «Фаберже и его современники», проведенной в Хельсинки в 1900 году. А. Пиль по документам стала первой женщиной, обученной Альбертом Хольстромом – сыном Августа Хольстрема, рисовать «орнаменты и другие прекрасные вещи для архива»²⁷. Алма была очень талантлива, по уровню мастерства соответствовала большинству требований, предъявляемых к мастерам, и быстро самостоятельно изучила, сколько материала и драгоценных камней должно потребоваться для каждой отдельной вещи, так что могла определить стоимость изделия еще до того, как оно было сделано.

Вероятно, «две книги образцов» являются в каталоге частью раздела «архивные источники»; также существует предположение, что не только каталог, но и сами инвентарные книги (подписи к картинкам) были напечатаны на машинке все той же А. Пиль²⁸.

В 1911 году Пиль получила уникальную возможность создать свои собственные дизайн-проекты украшений – когда из офиса Нобеля²⁹ было получено распоряжение сделать 40 маленьких вещиц, желательно брошей, непременно в новом дизайне. Изначально эти вещи не имели какого-либо существенного веса (даже не упоминается их стоимость – т.е. предметы не расценивались как товар для продажи). Дело происходило зимой, и поскольку морозные узоры довольно часто появлялись на стеклах продуваемых со всех сторон окон помещения офиса, Алма неожиданно для себя нашла в этом вдохновение – так и родились ставшие знаменитыми «нобелевские снежинки».

По сообщению Уллы Тилландер, «А. Пиль вела работу вплоть до конца 1911 года, в целом было сделано 37 моделей брошей-“снежинок”»³⁰. После появления первых брошей на зимнюю тему началось практически массовое производство подобных украшений, очень скоро превратившее некогда новую идею в стереотип, тиражируемый дизайнерами невысокого уровня.

До появления книг с набросками и их целевого использования следует заметить, что А. Хольстром имел следующую сис-

²⁷ Ibid. *Snowman*. P. 155.

²⁸ Ibid. *Snowman*. P. 158.

²⁹ Доктор Эмманюэль Нобель, нефтяной магнат, племянник Альфреда Нобеля; регулярно устраивал в своем доме вечера, во время которых каждая приглашенная дама получала небольшой ювелирный подарок на маленькой тарелочке, прикрытый салфеткой.

³⁰ *Snowman*. P. 158.

тему работы (заметка У. Тилландер)³¹. Так, каждая созданная вещь подвергалась последующей «бумажной» работе, которая в свою очередь имела несколько вариантов.

1. Создавался рисунок вещи.

2. Рисунок включался в состав производственной книги с присвоением ему номера.

3. Рисунок включался в книгу новинок, в инвентарную книгу с присвоением подписного инвентарного номера. В рисунок вещи были учтены все ее детали и особенности, каждая деталь изделия подписывалась.

4. Устанавливалось, в каком отношении находятся набросок вещи и ее конечный вид.

5. Составлялась так называемая книга набросков, в которой все предметы, прекрасно зарисованные с нескольких ракурсов, с деталями, выстраивались в хронологическом порядке. (Для сравнения, в мастерской А. Тилландера, другого мастера фирмы Фаберже, каждая вещь получала свой порядковый номер еще на начальной стадии разработки, а инвентарный номер присваивался уже на заключительной стадии и именно он вносился в учетные книги, а так как сроки завершения разных вещей не совпадали, то и вносились они не по порядку.) Помимо основной функции – составления плана производства – такая книга предназначалась в большой степени для нужд розничной торговли.

Скорее всего, книги Хольстрема относятся именно к последней, пятой категории.

В России не существовало пломбира для клеймения платины, из чего можно заключить, что большое количество платиновых изделий часто меняло своих авторов, вне зависимости от определения происхождения вещи, продавцов ее или покупателей. Причем проблема атрибуции платиновых изделий рубежа XIX – XX веков актуальна и до сих пор.

Несмотря на анонимность большей части огромного материала, содержащегося в книгах, существуют исключения. Это имена и инициалы отдельных членов фирмы и ответственных сотрудников. К примеру, часть рисунков, выполненных в декабре 1913 и июне-ноябре 1914 года, имеет часто повторяющуюся подпись «Иван Антони» (Антонов), балтийца по происхождению, являвшегося одним из менеджеров Одесского филиала фирмы Фаберже, открытого в 1890 году. Судя по частому появлению

³¹ *Snowman*. P. 155.

сигнатуры, Иван Антони был ответственным мастером, и при этом он до сих пор не оценен по достоинству и даже не идентифицирован как дизайнер. «И все же мы не можем высказываться о его роли в бизнесе, хотя, кажется, это была управляющая роль», – пишет Сноуман³².

Таинственность, окружавшая этого человека, в будущем усугубилась открытием существования сразу нескольких членов фирмы с фамилией Антони, работавших в одно время, с тем лишь отличием, что в декабре 1913 года фамилия шла с приставкой «G», а в промежутке с июня по ноябрь 1914 года – с инициалом «I» (Иван?)³³.

Две броши-снежинки, идентичные по дизайну, – первая с именем G. Antony, датированная 1913 годом, и вторая, датированная августом 1914 года, с подписью I. Antony, были спроектированы Алмой Пиль³⁴. Теория же «отца и сына» оказалась неубедительной, т.к. в свете последних исследований было выявлено наличие четырех имен сотрудников фирмы, начинающихся на букву G; кроме того, этот инициал мог ставиться с любым христианским именем и обозначать русский титул «господин».

Имя «К. Густ», также появившееся в вышеупомянутый промежуток времени, скорее всего, относится непосредственно к Фаберже и расшифровывается как Карл Густавович (известно, что мастер несколько раз менял свое клеймо и сигнатуру на протяжении творческой деятельности). А соответственно «Ev. Karl» и «Ag. Karl» – видимо, принадлежали сыновьям Фаберже: Евгению Карловичу и Агафону Карловичу.

Три вещи с сигнатурой Е.Ф. и одна с инициалами Е.К.Ф., по всей вероятности, принадлежат сыну К. Фаберже – Евгению, чьей основной функцией были создание и разработка начального замысла. И наконец, выдающееся имя, инициалы которого появляются в книгах 8 раз, – принадлежит главному дизайнеру Дома Фаберже Франсуа Бирбауму³⁵.

Среди прочих найденных Сноуманом инициалов можно также упомянуть K.R, V.R, G, Gurie, G. Kasak, G. Piggott³⁶.

Таким образом, период с декабря 1913 по ноябрь 1914 года стал поистине судьбоносным на фоне прежних лет анонимности,

³² *Snowman*. P. 158.

³³ *Ibid.*

³⁴ *Ibid.*

³⁵ *Ibid.* P. 160.

³⁶ *Ibid.*

хотя нельзя также отбрасывать тот факт, что сигнатуры могли указывать единственно на административную ответственность при составлении текущих проектов украшений. И кроме того, до сих пор остается неизвестным, кем были и какие функции выполняли люди, скрывавшиеся под инициалами – Р.В. и Н.К., I. Akvam, V. Pugolovki; возможно, это тема дальнейшего исследования.

Завершив настоящий обзор, можно выделить несколько моментов: оба автора предлагают общественности сравнительно недавно обнаруженные ими архивные документы в виде альбомов или тетрадей, содержащих уникальные изобразительные проекты ювелирных изделий рубежа XIX – XX веков. Если один автор – А. вон Солодкофф использует принцип разбивки материала по отдельным аспектам, каждый из которых озаглавлен: драгоценности и их использование, техники и материалы, стили, символы и знаки, изотерическое значение камней и т.д., где детально рассматривает наиболее характерные для каждой подтемы примеры, то А.К. Сноуману нет нужды обращаться к описанию отдельных вещей (поскольку в инвентарных книгах А. Хольстрема их краткие характеристики сопровождают практически каждый рисунок) – он подразделяет предметы по сериям, которым дает общий, но емкий анализ, в его «Two Books of Revelations» включены несколько смежных сюжетов (краткое описание самих инвентарных книг, популярные мотивы дизайнов, творчество внучки одного из ведущих мастеров фирмы Фаберже А. Хольстрема Алмы Терезии Пиль, внесшей существенный вклад в создание инвентарных книг, система работы мастерской А. Хольстрема, перечисление наиболее часто встречающихся в книгах фамилий и инициалов образцов с попыткой их расшифровать), которые, подобно разнообразным звеньям одной цепи, выстраивают общую картину культурной ситуации в России рубежа веков. В тексте К. Сноуман неоднократно обращается к работам других исследователей – Г. Бейнбриджа, Гезы фон Габсбурга, Надельхофера, своей переписке с Уллой Тилландер и Крисом Эрнруфом.

Что касается самих архивных документов, рассмотренных выше, то остается ответить на вопрос – в чем состоит их непреходящая ценность и актуальность на сегодняшний день? В первую очередь, это бесценный справочный материал по ювелирному искусству конца XIX – началу XX века. В то время не было ни фотоаппаратов, ни кинокамер, позволяющих заснять любой

объект под любым углом, ни разного рода копировально-множительной техники – все изображения создавались вручную, при необходимости их повторяли с разных ракурсов, так, чтобы мастер мог лучше себе представить будущее изделие; таким образом, эти инвентарные книги, рабочие каталоги являлись не только своего рода подсобным материалом, а настоящим инструментом в работе мастеров-ювелиров, практическим руководством (ведь помимо рисунков в книгах содержались подробные записи о материалах, характере креплений т.д.). Сейчас, когда сохранилась очень малая часть тех изделий, что были созданы по чертежам и рисункам, данные альбомы едва ли не единственные источники информации о том, что же собой представляли эти драгоценные вещи. Кроме того, они помогают лучше понять специфику организации ювелирного производства.

Общеизвестен факт, что рисование объекта помогает лучше его запомнить. Поэтому фиксация в форме зарисовок и записей своей все возраставшей коллекции становится главной целью записной книжки царя Николая II: так он мог визуально представить не только отдельные вещи, но и припомнить связанные с ними события. В настоящее время это тем более важно, поскольку последующая судьба коллекции царских украшений точно неизвестна, по словам исследователя А. Солодкова, «она исчезла, не оставив какого-либо следа», в том числе не сохранилось также никаких упоминаний о ее передаче.

Примерно то же самое можно сказать и об украшениях из инвентарных книг мастерской А. Хольстрема фирмы Фаберже, с той лишь разницей, что некоторые вещи все-таки сохранились и находятся в музеях и частных собраниях; а сами книги – собственность семьи А.К. Сноумана, являющегося не только их владельцем, но и активным исследователем.

Инвентарные книги Фаберже так же, как и записная книга последнего русского императора, послужили источником создания новых ювелирных украшений на рубеже XIX – XX столетий. В них, в отличие от ювелирного альбома Николая II, преобладающей тематикой которого были мужские украшения – запонки и галстучные булавки, присутствуют самые разные виды ювелирных изделий помимо собственно украшений, хотя они и не классифицированы по типу. Но главное отличие – здесь перед художником была поставлена совсем другая задача – изобразить украшение, которое только еще будет создано. Так, если в первом случае эскизы представляли собой живописные портреты драгоценностей, подаренных в связи с памяtnыми датами и

личными праздниками, созданных разными ювелирами (кроме заказных, которые выполнялись почти исключительно фирмой Фаберже), зафиксированные только с одной точки зрения, лежащими на столе, то во втором – это профессиональные изображения проектов одной мастерской – А. Хольстрема, позволяющие определить не только цветовые характеристики, но и конструкцию изделия, его чисто технические особенности (некоторые живописные макеты выполнялись с разных ракурсов, были дополнены графическими чертежами с горизонтальной проекцией и вертикальным разрезом, и, что особенно важно, часто рядом с рисунками помещались миниатюры уже готовых изделий). Помимо разнообразных вариантов украшений и их ношения, они подали ряд идей использования в ювелирных целях новых для того времени материалов и наряду с этим пути их дальнейшего развития.

Не остается сомнений, что материалы, предельно кратко освещенные здесь, имеют большое историческое и документальное значение, в первую очередь, для экспертов в области истории ювелирного искусства.

Юлия Малахова

Декоративное убранство московского метрополитена (1935–1944 гг.)

В данной статье рассматривается культурная семантика рельефного и скульптурного убранства наземных павильонов и интерьеров станций первой, второй и третьей очередей московского метрополитена. Основное внимание уделяется искусству рельефа как одному из самых распространенных видов пластики, активно применявшихся в декоративном оформлении метро. О монументальной живописи речь не пойдет, так как эта тема достаточно широко исследована искусствоведами и художниками.

Вот как писали в 1935 году И. Ильф и Е. Петров в очерке «Метрополитеновы предки»: «Постройка метрополитена могла вначале показаться лишь созданием нового для Москвы вида транспорта. На самом деле она превратилась в целую метрополитеновскую эру. Ее великое содержание не только в том, что прорыты великолепные тоннели под землей, прорублены новые проспекты, возведены и возводятся монументальные здания на земле, а еще и в том, что вместе с булыжной мостовой исчезает и человеческий булыжник. Вместе с городом совершенствуются и люди, которые в нем живут. И это замечательное превращение есть самое главное, что заложено во всякой советской стройке»¹.

¹ В кн.: Дни и годы Метростроя. М., 1981. С. 27.//Цит. по: www.metro.ru

Таким образом, бытие определяет сознание. Также в 1930 – 1950-е годы считалось, что «любое архитектурное сооружение является продуктом конкретных общественных отношений»², т.е. все вновь возводимые здания должны были ясно отражать социалистическую действительность страны Советов. Все крупнейшие постройки этих лет – Дворец Советов, канал Москва–Волга, комплекс ВСХВ, советские павильоны на международных выставках в Париже и Нью-Йорке, московский метрополитен – «транскрибируются» с помощью скульптуры и рельефов. Они «разъясняют» архитектурный «сюжет», активно воздействуют на человека, задают ему определенные установки: «монументальное искусство меняет наше поведение, меняет нашу жизнь, меняет наше дыхание, наш шаг. Оно художественно организует наше художественное пространство, пронизывает его ритмом, создает в нем содержательные моменты, руководящие нами»³. Поэтому так важно понять «язык» идеологического декоративного искусства, разгадать его символы, определить, какие именно «общественные отношения» они отражают.

Первая очередь московского метрополитена

На июньском пленуме ЦК ВКП (б) в 1931 году было решено «немедленно приступить к подготовительной работе по сооружению метрополитена в Москве»⁴ как главного транспортного средства. Он станет крупнейшим монументальным сооружением 1930-х годов.

В начале 1930-х разрабатывается проект нового Генерального плана столицы, и еще до его утверждения метростроевцы должны были увязать местоположение станций и вестибюлей с существовавшей и проектируемой застройкой, с красными линиями разрабатываемого плана. Облик первых линий метрополитена (а с середины 1934 г. «Метропроект» приступил уже к разработке эскизного решения второй очереди) определялся главными градообразующими узлами. Поэтому, например, под прицельным вниманием и проектировщиков, и контролирующих орга-

² Милютин Н.А. Основные вопросы теории советской архитектуры // Мастера советской архитектуры об архитектуре. Избр. отрывки из писем, статей, выступлений и трактатов. Т.2. М., 1975. С. 97.

³ Фаворский В.А. Литературно-теоретическое наследие. М., 1988. С. 424.

⁴ КПСС в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК, 1898–1954: 1930–1954 гг. Ч. 3. 7-е изд. М., 1954. С. 113–126.

нов была станция «Дворец Советов» (сейчас «Кропоткинская»), которая, как предполагалось, будет соединена с вестибюлем Дворца и станет своего рода прелюдией к образу будущего величественного сооружения. Из-за этого затянулось проектирование подземного зала – схема планировки околособорного пространства еще не была ясна. Художественный замысел станции «Охотный ряд» во многом определялся ее соседством с Домом Советов Труда и Оборона А.Я. Лангмана (ныне Госдума РФ) – репрезентативным, строгим зданием, которое, в свою очередь, должно было стать началом торжественной магистрали, ведущей к Дворцу Советов. И так «каждая станция в Москве наделена своим архитектурным лицом»⁵ – ее образно-содержательный ряд зависел от функциональной связанности с определенным композиционно-градостроительным узлом столицы, его назначением и образом.

«Символ строящегося нового социалистического общества»⁶ (предполагалось, что метро наряду с крупнейшими постройками эпохи – Дворцом Советов, каналом Москва–Волга – будет своего рода аргументом верного политического курса партии) рисовался как образ праздника, процветания, движения вперед и ввысь. Время реализации Генерального плана 1935 года (а оно наступило даже раньше, чем план был утвержден правительством и приобрел силу закона – еще Июньский 1931 г. Пленум ЦК ВКП (б) обязал московские организации приступить к разработке плана дальнейшего расширения и застройки Москвы) – это время, когда былые утопии и мечтания сменяются решительными действиями, практическим пересозданием города, прежде всего центра. «История архитектуры, – писал архитектор В.Н. Семенов, автор Генплана, – не знает такой грандиозной задачи, как архитектурная реконструкция Москвы. Москва должна стать лучшим городом в мире... планировка Москвы... преследует цель – создать социалистическую организацию столицы социалистического государства»⁷. Во имя «новой Москвы» безжалостно уничтожаются старые постройки – в декабре 1931 года взорван Храм Христа Спасителя, в ноябре 1934 – Сухарева башня, стена Китай-города,

⁵ Аркин Д. Архитектура нашего метро // Правда от 14 мая 1935 г.

⁶ Победа метрополитена – победа социализма. Речь тов. Л.М. Кагановича на торжественном заседании, посвященном пуску метрополитена, 14 мая 1935 г. // Правда от 20 мая 1935 г.

⁷ Белоусов В.Н., Смирнова О.В. В.Н. Семенов. М., 1980. С. 82.

Иверские ворота. Символично, что высвобождение пространства идет одновременно и параллельно на земле и под землей. Наземными «жертвами» становятся в первую очередь культовые сооружения; в дальнейшем их функции, видоизменившись и приняв обличье идейно-тематических, якобы почерпнутых из самой действительности, программ, переместятся в пространства, завоеванные под землей. В связи с этим знаменательно, что в дни открытия метрополитена пресса с гордостью оповещала о том, что еще никогда, кроме как при сооружении Исаакиевского собора и храма Христа Спасителя, в нашей стране не использовался мрамор в таких огромных количествах. Но это случится чуть позже. А сейчас, в начале 30-х, перед архитекторами встали задачи, в общем-то, утилитарные: «имеются такие-то формы, такие-то своды и перекрытия – потрудитесь надеть на них одежду!».

Архитектурную мысль, реализовавшуюся на станциях первой очереди, меньше всего можно упрекнуть в рабской подчиненности какой-то одной, жестко заданной социальной идее. Не было и конкретной тематической направленности. Только на станции «Комсомольская» была сделана попытка конкретизировать образ путем введения живописного панно. Репрезентативный характер государственного заказа, естественно, накладывал на работу архитекторов определенную печать, но еще не в полной мере регламентировал их творчество. Официальная установка на парадность как на обязательное качество образа станции впервые прозвучит уже после сдачи первой очереди в эксплуатацию. В момент строительства метрополитена подчеркивалась «простота», даже «уличность» некоторых приемов в оформлении внутреннего пространства метрополитена, в частности, покрытие пола асфальтом на станциях «Дворец Советов» и «Красные ворота».

Однако вопреки полифонии композиционно-художественных решений «суммарный» образ станций первой очереди был воспринят как образ «дворца». Такое торжественно звучащее, метафорическое определение родилось стихийно – благодаря людской молве да восторженным откликам журналистов: «В ближайшие дни многоопытные московские пассажиры – люди, испытавшие великие трамвайные страсти, закалившие свое тело и душу в битвах у автобусных подножек и в схватках с жадными грязными извозчиками, – спустятся в метро. Они увидят распределительные вестибюли – блестящие фойе метрополитена со стеклянными кассами, широкие, превосходно освещенные коридоры и неожиданно громадные сияющие залы под-

земных станций. “Станция” – здесь слишком скромное слово. Это вокзалы. Тринадцать вокзалов, одетых в мрамор, гранит, медь и разноцветный кафель...»⁸.

Это не удивительно – люди, привыкшие к убожеству коммунального жилья, конечно, были восхищены просторностью, чистотой, яркой освещенностью пространств, блеском отполированного мрамора и гранита, облицовывающего стены, пилоны, устилающего пол. В метро было увидено то, что хотелось видеть: «Широкие массы строителей социализма видят в метро осуществление своей мечты о красоте нашего будущего. Наше метро – могущественный агитатор за социализм»⁹. Поэтому из мозаики разнообразных слагаемых воссоздается общая архитектурно-художественная картина метрополитена, в которой доминируют такие отчасти воплощенные, а отчасти желаемые черты, как масштабность, монументальность, нарядность, солидность, самодостаточность. Одной из искомых пространственных величин Москвы, реконструируемой по Генплану 1935 года, были парки и площади «культурного отдыха». Нечто подобное создается и в архитектуре подземных залов метрополитена. Наземные павильоны носят, в подавляющем большинстве, откровенно парковый характер, исполняя свою, весьма заметную роль в оформлении «фасада» обновляемой столицы и имея цель породить «праздничное», «радостное» самочувствие в ней человека. Такое восприятие метро, укрепляющее веру в быстрое свершение народных чаяний и поэтому выгодное государственной власти, всячески поощрялось ею. Слова, произнесенные с правительственной трибуны 14 мая 1935 года Л.М. Кагановичем, «лучшим мастером сталинского стиля работы»: «Мы хотим, чтобы это сооружение поднимало дух человека...»¹⁰, – были возведены в ранг норматива для будущей работы архитекторов.

Очень интересны неофициальные материалы об истории метро, например, такие, как «Книги записи впечатлений», заводившиеся при пуске новых линий метрополитена. Искренность отдельных высказываний может вызывать сомнения, но в них все равно отражается дух времени. После пуска в 1938 году Горьковского радиуса в Книге была оставлена запись, свидетельствующая о том, что идеологическая функция метро прекрасно

⁸ *И. Ильф и Е. Петров*//Цит. по: www.mymetro.ru

⁹ Могущественный агитатор за социализм// Правда от 14 мая 1935 г.

¹⁰ *Кравец С.М.* Архитектура московского метрополитена им. Л.М. Кагановича. М., 1941. С. 10.

действовала: «Метро можно буквально наслаждаться без конца. Партией, построившей такое метро, можно гордиться. За такую партию, за ее вождя, за любимого Сталина – мы отдадим все, вплоть до наших жизней»¹¹.

14 мая 1935 года в газете «Правда» был опубликован приказ наркома путей сообщения Л.М. Кагановича: «Открыть Московский метрополитен для всеобщего пользования с 7 часов утра 15.05.1935»¹².

Началом первой очереди московского метрополитена принято считать станцию «Сокольники» (арх. И.Г. Таранов, Н.А. Быкова). Очень элегантно получился наземный вестибюль, в котором сочетаются черты конструктивизма и ар деко. Наружные стены вестибюля богато украшены барельефными фризами и вазами для цветов, напоминающими о том, что рядом находится один из крупнейших в столице парков культуры и отдыха. Поэтому архитекторы решили проект вестибюля как небольшой садовый павильон (своеобразные пропилеи, ведущие к главной аллее). При входе – узкий скульптурный, несколько антиквизированный барельеф, установленный под крышей павильона. Он посвящен строительству первых московских станций.

Станция «Комсомольская» (тогда – «Комсомольская площадь», арх. Д.Н. Чечулин) украшена майоликовым панно «Метростроевцы» (худ. Е.Е. Лансере). Капители колонн помимо волют и растительного орнамента украшены бронзовой эмблемой Коммунистического интернационала молодежи (КИМ), частью которого в 1919–1943 годах был Российский Коммунистический Союз Молодежи (РКСМ или КомСоМол). Это подчеркивает вклад комсомольцев 30-х годов в строительство метрополитена: «...за особые заслуги в деле мобилизации славных комсомольцев и комсомолок на успешное строительство московского метрополитена – наградить орденом Ленина московскую организацию комсомола»¹³.

Уже в первой очереди строительства была заложена традиция связывать тематику оформления подземных залов станций

¹¹ Цит. по: www.mymetro.ru

¹² Об открытии нормального движения по линиям первой очереди московского метрополитена // Правда от 14 мая 1935 г.

¹³ Торжественное заседание, посвященное пуску метрополитена им. Л.М. Кагановича. Речь тов. Сталина // Правда от 15 мая 1935 г.

с местом их расположения в городе, либо посвящать его теме, относящейся к названию станции¹⁴. Так, красный грузинский мрамор «шрома» сочного тона, которым был облицован подземный зал станции «Красные Ворота», должен был символически связать ее с триумфальными Красными воротами, еще недавно стоявшими неподалеку. Они были построены архитектором Д.В. Ухтомским в середине XVIII века. В 1932 году их снесли, так как они мешали движению трамваев. Выразительность станции дополняется художественной обработкой потолков, где в шести угольных кессонах размещены источники освещения. Архитектурное решение станции «Красные Ворота» – простое, логичное и доходчивое, с ориентацией на римскую архитектуру (потолок, арки), было выполнено по проекту И.А. Фомина. Интересно, что архитектор пытался спасти старые Красные ворота, предлагая властям различные варианты расширения площади без сноса этого ценного памятника, но, как считал создатель Генплана 1935 года архитектор В.Н. Семенов, «высокая цель преобразования ансамбля центра во имя превращения Москвы в первый город мира требует и утверждает радикальные средства для ее достижения»¹⁵. Наземный павильон был сделан другим архитектором – Н.А. Ладовским. «Затягивающая» пассажиров воронка входа может трактоваться как вид уходящего в перспективу тоннеля метро.

Отсутствие классических деталей вывел станцию «Чистые пруды» (тогда – «Кировская», арх. Н.Я. Колли) из временного контекста. Сегодня она выглядит так же современно, как и в далеком 1935. У торцевой стены станции был установлен бронзовый бюст С.М. Кирова (ск. М.Г. Манизер). Это связано с тем, что первоначально станция была названа в честь Сергея Мироновича Кирова, государственного и партийного деятеля СССР, который в 1934 году был убит террористом. По одной из версий, к убийству Кирова был причастен сам И.В. Сталин, давший негласное указание руководству НКВД в лице Г.Г. Ягоды организовать этот акт¹⁶. В любом случае, убийство Кирова было максимально использовано Сталиным для ликвидации своих политических противников и усиления кампании террора. А официальной про-

¹⁴ Астафьева-Длугач М.И. Рассказы об архитектуре Москвы. М., 1997. С. 119.

¹⁵ Белоусов В.Н., Смирнова О.В. В.Н. Семенов. М., 1980. С. 101.

¹⁶ Новейшая история Отечества. XX век. Т. 1/ Под ред. А.Ф. Киселева, Э.М. Щагина. М., 1998. С. 77.

пагандой товарищ Киров был объявлен героем, и поэтому память о нем подлежала немедленному увековечиванию.

В эскалаторном зале станции «Лубянка» (прежде «Дзержинская», арх. Н.А. Ладовский) установлен мраморный бюст Ф.Э. Дзержинского, политического деятеля и одного из руководителей революции. С 1917 года он был председателем ВЧК (с 1922 г. ГПУ, ОГПУ). В 1935 это ведомство именовалось НКВД и находилось прямо над станцией метро.

Перронный зал «Кропоткинской» (прежнее название «Дворец Советов», арх. А.Н. Душкин, Я.Г. Лихтенберг) воспринимался как часть пространства, ведущего к будущему Дворцу, который, как известно, должен был стать «высшим достижением современного архитектурного искусства»¹⁷. Поэтому даже в самом лаконичном интерьере станции нельзя было удержаться от символики – конструктивные продолжения колонн растекаются по потолку пятиконечными звездами. Благодаря подсвечиванию создается впечатление, что звездообразные завершения сами излучают свет, озаряя пространство зала. Некоторые также сравнивают колонны с гигантскими экзотическими цветами или каменными пальмами. Упомянем также, что именно эта станция после открытия была украшена настоящими пальмами в огромных кадках¹⁸.

Около кассового вестибюля станции «Александровский сад» (прежние названия «Улица Коминтерна (Коминтерн)» (до 24.12.1946), «Калининская» (до 05.11.1990), арх. А.И. Гонцевич, С. Сулин) стоит гранитный бюст М.И. Калинина, установленный после того, как станция получила имя этого партийного деятеля. В продолжение почти четверти века «всесоюзный староста» занимал пост Председателя ВЦИК, затем Президиума Верховного Совета СССР – формально высшую в государстве должность, а по существу чисто декоративную.

Здесь необходимо добавить, что первые линии московского метрополитена декорированы в основном монументальной живописью, а не скульптурой и рельефом. Такой синтез искусств объяснялся в том числе тем, что конструктивизм еще не оставлен архитекторами, и, соответственно, не было и будущего пышного убранства станций.

¹⁷ Степанян Н.С. Искусство России XX века. Взгляд из 90-х. М., 1999. С. 147.

¹⁸ См.: Московскому метро 70 лет. Журнал «World Art Музей», № 14/2005. С. 52.

Вторая очередь метрополитена

Станции второй очереди внешне очень отличаются от первой: они богаче, значительно тоньше декорированы. Архитекторы, уже отошедшие от конструктивизма, но еще не связанные требованиями точно копировать образцы классического декора, выработывают множество вариаций, в которых наследие прошлого служило лишь толчком для вольных фантазий. Интерьеры второй очереди метрополитена становятся тематически обоснованными – синтез архитектуры, живописи и скульптуры позволял отразить индивидуальную тему в образе каждой станции.

Станция «Площадь Революции» (арх. А.Н. Душкин) названа по расположенной вблизи одноименной площади и посвящена Октябрьской революции 1917 года. (Да здравствует двадцатая годовщина Октября!). Пилоны станционного зала образуют 20 арок-проходов к посадочным платформам. Здесь стараниями трехкратного лауреата Сталинских премий М.Г. Манизера как живые (чуть более натуральной величины) поселились бронзовые скульптуры советских людей, которые символизируют захват, удержание, защиту и охрану советской власти, мирный созидательный труд рабочих, колхозниц и их детей. При этом свой досуг они наполняют радостями учебы, спорта, авиамоделизма и спортивной пулевой стрельбы.

В четырех нишах каждой из арок установлено по бронзовой фигуре (первоначальное число фигур 80, сейчас только 76), олицетворяющей советского человека, из них 20 сделаны М.Г. Манизером, а остальные – бригадой скульпторов, в числе которых были и ученики Манизера. Скульптор показал здесь новых «людей, творивших революцию, патриотов Родины, рожденных и воспитанных советским строем»¹⁹.

Начиная от эскалатора в 10 арочных проходах установлены по две фигуры с каждой стороны. Первые две скульптуры воплощают тему «Гражданской войны» – это фигуры красногвардейца и солдата-революционера, ушедшего с германского фронта, но крепко сжимающего винтовку для дальнейшей борьбы под знаменем революции, о чем говорит бант, приколотый к солдатской шинели. При дальнейшем продвижении пассажиру видно, что борьба разгорается; в превратностях обстановки фронта Гражданской войны партизан не выпускает оружия из своих рук.

¹⁹ История русского искусства. Т. 12./ Под ред. И.Э. Грабаря. М., 1961. С.169.

Небольшая, но характерная деталь – несколько листьев у ног партизана наглядно говорят нам, что борьба приняла новые формы сопротивления натиску белых банд. Напротив – фигура матроса, забываемая по силе скульптура борца революции, вооруженного гранатами, пулеметными лентами и наганом²⁰. Окончилась Гражданская война. Границы СССР охраняет могучая Красная армия – летчик, краснофлотец, парашютистка. Зоркий глаз советского пограничника, изображенного вместе со своим верным другом – собакой, охраняет границы СССР. Здесь навеки застыло нелегкое время с его настороженно-тревожными ритмами, породившими недоверчивые характеры, как бы отраженные прищуром глаз, лицами людей, привыкшими быть бдительными, чувствовать себя на страже порядка, начеку. Далее идет тема «труд и наука» Фигура шахтера – проходчик Метростроя – уверенно и спокойно держит в руках отбойный молоток; молодой изобретатель сосредоточенно добивается успеха в разрешении поставленной задачи; молодая девушка с книжкой – учится. Следом две фигуры физкультурника и физкультурницы. И наконец, последние две арки отводятся теме советской семьи: отец с ребенком и мать с ребенком. В последней арке установлены парные фигуры юных авиамоделистов и школьниц с глобусом.

Манизеру было необходимо вписать бронзовых гигантов в ограниченный сводчатый объем арочных проходов, поэтому все они изображены либо сидящими, либо стоящими на одном колене, либо согнувшимися в работе. Как раньше шутили: здесь весь советский народ или сидит или стоит на коленях. Единственные, кто «не сел» – бронзовые пионеры. На тупиковом торце центрального зала раньше находился парный барельеф Ленина и Сталина, венчающий «победоносное шествие советского народа». Но в 1947 году этот барельеф и четыре скульптурные группы демонтировали в связи с открытием нового выхода.

Возможно, проблема взаимосвязи скульптуры с интерьером здесь решена не совсем удачно, поскольку «масштабность» данных фигур не соответствует внутреннему объему станционного зала. Но в конце апреля 1938 года на «Площадь революции» специальным поездом прибыл Сталин. Увидев ее бронзовые изваяния, он воскликнул: «Замечательно! Как живые!»²¹. Это «добро» сразу же записало станцию в выдающиеся образцы советской архитектуры.

²⁰ Громов Е.С. Сталин: власть и искусство. М., 1998. С. 179.

²¹ См.: Зеленин М. Станция «Площадь Революции» // «Метрострой», 1938. С. 4–6 // Цит. по: Московский метрополитен. М., 2005. С.85.

Продолжая тему декоративного оформления станций московского метрополитена в предвоенный период, обратимся к рельефу, дающему возможность легко и образно отразить в конкретном сюжете определенную идею. Приступая к работе над рельефом, скульптор должен ставить и решать определенные идейные, стилиевые и функциональные задачи: тематическую связь скульптуры с архитектурой, для которой предназначен рельеф, пластическое и конструктивное их единство, выбор фигурного или декоративно-орнаментального решения, масштаб в зависимости от места рельефа в общей композиции интерьера. Для него важно выбрать плотность, насыщенность заполнения поля рельефа, сгущенность ритма фигур и форм или же их свободное расположение с интервалами между фигурами, а также умение передать все портретные черты конкретного лица. В этом и состоит одна из особенностей творчества Е.А. Янсон-Манизер. Наиболее ярко это проявилось в композициях, выполненных для станции метро «Динамо» (арх. Я.Г. Лихтенберг, Ю.А. Ревковский). В годы, когда строилась эта станция, здесь находился самый большой в Москве стадион, «где наша замечательная молодежь отдыхает, тренирует свое тело, где лучшие физкультурники Советского Союза завоевывают мировые рекорды»²². Поэтому темами всех скульптурных композиций были физкультура и спорт: «И забираются на недостижимые вершины комсомольцы-альпинисты, и ставят рекорды в прыжках советские спортсмены, пловцы-прыгуны, летчики, стратонавты, парашютисты...»²³. Прообразами для этих композиций послужили известные спортсмены, ленинградские физкультурники и физкультурницы института им. Лесгафта, спортивного общества Динамо и др. Они и скульптор «задались одной целью – дать для нашего метро, лучшего метро в мире, скульптуру, отражающую счастливую жизнь советской молодежи, дать образы наших жизнерадостных юношей и девушек, здоровых, гибких и сильных, закаленных, как сталь»²⁴.

Для оформления подземного павильона Е.А. Янсон-Манизер разработала 24 композиции на спортивные темы. Шестнадцать из них были выполнены в 1938 году в фарфоре, восемь – в 1953 в фаянсе. В этих рельефах-медальонах, посвященных видам спор-

²² Янсон-Манизер Е. Художник в метро // Цит. по: Московский метрополитен. М, 2005. С. 92.

²³ СССР на стройке. №12/1935- не номер.

²⁴ Янсон-Манизер Е. Художник в метро // Цит. по: Московский метрополитен. М, 2005. С. 92.

та, по которым проходили соревнования в рамках Спартакиады народов СССР, скульптор передает кульминационные моменты, в которых наиболее ярко проявляется пластическая красота и движение тренированного тела: толкание ядра, бег, футбол, бокс... В других медальонах меньше динамики. Таков, например, медальон с изображением альпиниста. Этому виду спорта в СССР уделялось особое внимание, так как альпинизм мог иметь вполне прикладное значение:

Мы на поля зеленые
Вернемся закаленные,
К труду и обороне
Готовые всегда²⁵.

Физическая культура в те годы стойко ассоциировалась с образами Древней Греции. Неудивительно поэтому, что архитектор Д.Н. Чечулин, строя наземные павильоны, вдохновлялся примерами античной архитектуры. Два одинаковых сооружения, окруженных колоннадами и украшенных барельефами с фигурами физкультурников, расположились у входа на стадион. Скульптурные фризы, вылепленные автором для наземных павильонов станции «Динамо», воспринимаются как символы различных видов спорта. Со стороны главных выходов скульптор поместила мужские и женские фигуры, символизирующие футбол и плавание. В скульптуре на боковых фасадах разработаны сюжеты легкой и тяжелой атлетики, спортивных игр.

Подземный зал станции «Театральная» (прежде «Площадь Свердлова», арх. И.А. Фомин, И.Е. и М.Ф. Львовы; завершил работу Л.М. Поляков) трактуется как огромное фойе, как бы аванзал Театральной площади. Вот как говорит академик Фомин, автор проекта станции: «Она должна...выражать великую радость освобожденного искусства всех народов нашей страны»²⁶. Особая роль в понимании замысла автора принадлежит керамическим барельефам на тему театрального искусства народов СССР (ск. Н.Я. Данько). Большой декоративный цикл включает 14 отдельных композиций с изображениями народных певцов, музыкантов и танцоров Грузии, Армении, Украины, Белоруссии, Узбекистана, Казахстана и РСФСР в национальных костюмах, чередующихся с венками из фруктов. В северном торцевом

²⁵ Из «Марша альпинистов» А. Коваленкова, 1935.

²⁶ Цит. по: Московскому метро 70 лет. Журнал «World Art Музей», № 14, 2005. С. 69.

зале находился бюст Я.М. Свердлова (ск. А.П. Шлыков), от которого остался только постамент.

В торце центрального зала «Белорусской» (арх. Н.Н. Андриканис, Н.А. Быкова) находится бюст В.И. Ленина, выполненный из черного гранита. Связано это, возможно, с тем, что Ленин не раз выезжал с Белорусского вокзала за границу. По верху пилонов проходят рельефные лепные пояса, выполненные на темы белорусских национальных орнаментов.

Художественное оформление станции «Аэропорт» (арх. Б.С. Виленский, В.А. Ершов при участии Т. Вайнера, В. Сдобнова) посвящено теме советской авиации, что было связано не только с топографической близостью бывшего Центрального аэродрома на Ходынском поле. В это время людей неодолимо влечет небо. Тренировочные полеты и прыжки с парашютом являются не только распространенным видом спорта, но обозначают новые жизненные масштабы, открывшиеся возможности в деле покорения человеком природы. Повсеместно организовываются аэроклубы, и в их деятельности как бы реализуется мечта о широком распространении воздушного транспорта. Неслучайно, что именно с небесными дорогами связаны наиболее дерзновенные транспортные фантазии урбанистов-футурологов в 1920-е годы. Своды потолка будто прорезаны парашютными стропами: «Раскрыв парашюты и закрыв ими все небо, приветствует вождя счастливая юность страны»²⁷. Авторы здесь пытались найти компромисс между современностью, преклонявшейся перед техническими достижениями, и требованием «использовать наследие прошлого».

На своде центрального зала станции «Маяковская» (арх. А.Н. Душкин) находятся 33 овальные ниши, в которых размещены светильники. Также ниши украшены мозаичными панно из смальты по эскизам художника А.А. Дейнеки на тему «Сутки советского неба». Скульптурная одежда многочисленных колонн Маяковской дала прозвище всей станции – «стальная кофта Маяковского» (по аналогии со знаменитой желтой кофтой поэта). В торце зала установлен бюст В.В. Маяковского, главного революционного поэта, творившего миф о социалистическом миропопорядке. Подземная архитектура станции благодаря гармоничному сочетанию авангардных конструкций с более традиционным декором сближается здесь с международным ар деко.

²⁷ СССР на стройке, № 12/1935.

Расчет партии при строительстве метрополитена был прост: простой человек, впервые спустившийся вниз, наверняка подумает: «Если наше правительство рабочих и крестьян сумело построить такое сооружение под землей, то оно сумеет и нас повести к настоящей зажиточной и культурной жизни»²⁸. Люди действительно так думали. Значит, цель была достигнута.

Третья очередь московского метрополитена

В 1943–1944 годах открывается третья очередь московского метрополитена, в которой «советская архитектура сделала дальнейший шаг в смысле углубления ее идейного содержания и дает отражение величия и красоты Сталинской эпохи»²⁹. Это был знак всему миру, а не только жителям столицы. Сталин показывал всем, что индустриальная мощь страны сохранена, что никто не сомневается в победе. В сдержанном, скупом и строгом оформлении станций главной темой стала героика войны. Стилистически же они в основном принадлежат 1930-м, так как проектировались еще до войны.

Великая Отечественная война не могла не оставить своей печати на воплощении проектных замыслов метростанций. Они, несомненно, сдержанней и гораздо дальше от триумфально-праздничного контекста довоенной архитектуры, выраженного в облике ВСХВ или советских павильонов на Международных выставках в Париже и Нью-Йорке 1937-го и 1939-го годов. И все же когда от третьей очереди мысленно возвращаешься к первой, то ранние станции кажутся теперь почти этюдами, выполненными легко, точно на заданную функциональную тему. Теперь же это функциональное содержание образов потеснено увековечивающе-мемориальным смыслом. Все станции имеют конкретную историко-революционную тему, связанную с героикой нынешней и минувших войн, с патриотизмом советских людей в тылу, с партизанским движением: «...пройдут дни битв, и первейшей потребностью советского народа явится стремление утвердить в веках славу, героизм и подвиги суровых дней войны... Монументальная пропаганда, о которой мечтал Ленин, будет особенно

²⁸ Победа метрополитена – победа социализма. Речь тов. Л.М. Кагановича на торжественном заседании, посвященном пуску метрополитена, 14 мая 1935 г. // Правда от 20 мая 1935 г.

²⁹ *Кравец С.М.* Архитектура станций третьей очереди метрополитена // Строительство Москвы, № 9, 1939. С. 12.

нужна и близка нам в дни победы»³⁰. Поэтому в перронных залах и вестибюлях так много мозаичных изображений, рельефов и круглой скульптуры, подчас воспринимающейся как самостоятельные памятники (например статуя Зои Космодемьянской на станции «Партизанская»). Да и сами станции вполне можно рассматривать как первые монументы Великой Отечественной войны. Первые памятники тем, кто написал в свои последние минуты: «Я хочу откровенно сказать тебе, что очень мало шансов за то, чтобы я вернулся живым. Почти сто процентов за то, что придется идти на самопожертвование. И я совершенно спокойно и сознательно иду на это, так как глубоко сознаю, что отдаю жизнь за святое, правое дело, за настоящее и цветущее будущее нашей Родины»³¹. И хотя здесь нет ни слова о политике или Сталине, само наличие таких посланий могло рассматриваться официальной пропагандой как осознание человеком правильного курса партии.

При сооружении этих монументов скидок на военное время не было. Наблюдается «неуклонный рост применения мрамора» (а ведь «раньше только помещики, только богачи пользовались мрамором»³²), гранита, увлечение художественно-отделочными работами. Увековечивая подвиги народа на фронте и в тылу, убеждая в незыблемости страны и неотвратимости победы, они одновременно как бы подтверждали, вопреки трудностям времени, эталонность «стиля московского метро» – ориентира в создании парадных общественных интерьеров. И потому становились не хуже, не проще, а богаче, чем предыдущие.

На вступивших в строй станциях метро – «Бауманской», «Электrozаводской», «Семеновской», «Новокузнецкой», – действие пространственно-изобразительного «спектакля», разворачивающегося на основе героико-мемориальной «драматургии», имеет отчетливый сакрально-погребальный оттенок. Укороченный и сжатый центральный неф, обустроенный архитектурной декорацией, скульптурным реквизитом и имеющий изобрази-

³⁰ Гольц Г.П. О памятниках // Мастера советской архитектуры об архитектуре. М., 1975. С. 340.

³¹ Из предсмертных писем красноармейцев // История Отечества в документах, 1917–1993 гг. Ч. 3-я. 1949–1935 гг.: Хрестоматия для учащихся ст. кл. сред. шк.- М., 1995. С. 149.

³² Победа метрополитена – победа социализма. Речь тов. Л.М. Кагановича на торжественном заседании, посвященном пуску метрополитена, 14 мая 1935 г. // Правда от 20 мая 1935 г.

тельный задник-торец, напоминает и сцену, и алтарное пространство, и музеефицированную усыпальницу. Даже изображаемые сцены военных действий даны с той условно-патетической величавостью, которая относит содержание архитектурно-художественного ансамбля станций к области мифологии.

Проявлением исторической специфики образного языка является и страсть к куполам, к созданию иллюзий «прорыва в небо», а шире – «прорыва в будущее». Наибольшую «знаковую» нагрузку несут огромные купола вестибюлей – они постепенно раскрываются над головами поднимающихся на эскалаторе людей, как бы демонстрируя необъятные горизонты их возможностей. Нередко прибегали к приему, используемому в русском храмовом зодчестве: возводили на распалубках купол, что подчеркивало центрическое решение вестибюля и создавало ощущение его просторности (вспомним павильон станции «Электрозаводская»).

Станция «Автозаводская», до 1959 – «Завод имени Сталина», самая первая военная станция, открытая в первый день 1943 года. «Мне хотелось, – говорит архитектор А.Н. Душкин, – чтобы станция «Завод имени Сталина» воплотила в себе сталинскую широту и ясность, сталинскую строгость и простоту»³³. Скульптору И.С. Ефимову на этой станции принадлежит цикл рельефов, состоящий из четырех мраморных досок, посвященных темам труда и дружбы народов. Стены станционного зала украшены восемью большими панно и четырьмя барельефами, эстетизирующими подготовку к войне: сталелитейное производство, работы на военном заводе, сборка танка, морской поход, боевой самолет перед взлетом, уборка хлеба и заготовка в порту. В северном торце центрального зала размещалась скульптура И.В. Сталина (не сохранилась). Архитектурное оформление южного вестибюля, встроенного впоследствии в жилое здание на Автозаводской улице, подчинено теме, прославляющей героев фронта и тыла. Эскалаторный зал вестибюля украшает мраморное мозаичное панно «Русские богатыри» и «Парад на Красной площади 7 ноября 1941 года» (авторы В.Ф. Бородиченко, Б.В. Покровский, консультант Е.Е. Лансере). «Слава героям Отечественной войны», «Слава героям социалистического труда» – этими словами увенчана лента с орденами на куполе.

³³ Потемкин С., Владимиров А. Третья очередь метро. М., 1945. С. 70–74.

В конце 1940 г. М.Г. Манизер приступил к выполнению заказа Метростроя для станции метро «Измайловская» (ныне «Партизанская»), которую в то время предполагалось посвятить физкультурной тематике. По проекту архитектора Б.С. Виленского следовало установить у пилонов фигуры физкультурника и физкультурницы со знаменами и призами в руках, а также оформить капители всех пилонов низким рельефом на спортивные темы. В условиях Великой Отечественной войны этот замысел был оставлен, и декор станции приобрел другое содержание. В 1943 году Манизеру предложили изменить тематику этого сооружения в связи с событиями военного времени. Теперь предстояло разработать новую тему – «Партизанская борьба».

Скульптурное оформление станции посвящено теме народных мстителей. Сама действительность подсказывала реальных героев: Зою Космодемьянскую и Матвея Кузьмина, 80-летнего крестьянина-колхозника Матвея, повторившего в 1941 году подвиг Ивана Сусанина и заведшего немецкий отряд в непроходимые болота. Главным же в решении темы всей станции стала трехфигурная группа «Народные мстители», помещенная на темном фоне мраморной стены. В центре группы возвышается старик-партизан с автоматом в позе грозной решительности. Возле него партизанка с автоматом и молодой паренек в пилотке, припавший с винтовкой в руке на одно колено.

Далее, спустившись по лестнице в подземную часть станции, зритель видит перед собой у пилонов: справа величественную фигуру Матвея Кузьмина и слева Зою. Скульптор не просто повторил статую 1942 года, а ввел в характеристику героини новые оттенки психологического содержания. Там Зоя изображена уходящей в партизанский отряд, здесь она стоит у пилона, как часовой. Во всей ее напряженной позе отчетливо выражено чувство долга, упорство бойца. Рядом с «Матвеем Кузьминым» юность «Зои» ощущается еще острее. Весомость и значительность скульптур так велика, что станция становится как бы пантеоном партизан Великой Отечественной войны.

Тема пронизывает весь декор станции: по стенам идут рельефы (ск. С.Л. Рабинович) с изображением видов оружия (связанные по три гранаты, дульные части пулеметов, минометов, винтовок, ППШ), капители столбов напоминают сплетенные ветви деревьев (символ дремучих лесов, где скрывались партизаны).

Не каждый пассажир заметит над головами манизеровской скульптурной группы забронзовевшие на красном мраморе слова

сталинской Конституции: «Защита Отечества есть священный долг каждого гражданина СССР». Выше этого заклинания располагался бронзовый барельеф Сталина, снятый после 1959 года. В виде компенсации этой потери к 9 мая 2002 года на постаменте Зои появилась высеченная золотая надпись, не допускающая теперь вариантов толкования, кому же на самом деле посвящен сей монумент.

Художественное оформление станции «Сталинская» (ныне «Семеновская», арх. С.М. Кравец) посвящено теме Советской армии и оружия. Путевые стены с каждой стороны украшены семью крупными барельефами (ск. С.Л. Рабинович), имеющими форму учрежденных в годы войны наградных знаков типа «Отличный связист» или «Отличный танкист». (Среди таких видов военных отличников, как стрелок, пулеметчик, артиллерист, встречались подчас неожиданные для военного времени специальности: например «Отличный повар» и «Отличный понтонер».) Между большими барельефами на стенах прикреплены шесть малых круглых с головами тех самых отличников: летчиков, моряков, пехотинцев, танкистов, кавалеристов. Здесь не совсем обычные советские люди, и сами создатели станции – скульпторы – это признавали. Вот что писала по этому поводу В.И. Мухина: «Образам монументального искусства присуща идеализация. Монументальное искусство не может быть прозаическим, обыденным, это искусство больших, высоких героических чувств и большого образа. Оно не терпит безобразия, так как идеал всегда прекрасен. Идеализация никогда не противоречит реальности, так как она есть квинтэссенция всего прекрасного, что существует в жизни и к чему стремится человек... Увековечение героев и событий Великой Отечественной войны пойдет, вероятно, под знаком этих идей» (Из выступления на Конференции по монументальной скульптуре в московском Союзе советских художников в сентябре 1944 г.)³⁴.

На стене в торцевой части центрального зала расположен рельеф (ск. В.И. Мухина, Н.К. Вентцель, худ. Б.П. Ахметьев), в центре которого – орден Победы, учрежденный 8 ноября 1943 года, за ним справа на фоне боевых знамен различные виды оружия. Над всем этим богатством сверху находился барельеф «великого вдохновителя побед Красной Армии» товарища Сталина, в настоящее время убранный, внизу – надпись «Нашей Красной Армии – СЛАВА!» Как и еще на одной военной станции, «Ново-

³⁴ Мухина В.И. Художественное и литературно-критическое наследие. Т. 1. Литературно-критическое наследие. М., 1960. С. 25–26.

кузнецкой», здесь в центральном зале остались шесть торшеров на высоких малахитовых «ногах». Они освещают высокий свод, в орнаменте которого отражаются все виды современного тяжелого вооружения – танки, самоходные пушки, самолеты и т.д. Тяжелый танк ломает вражеские преграды, славная советская артиллерия – бог войны – взламывает оборону противника, истребитель взмывает в небо, корабли военной флотилии выходят в море...

Станция «Бауманская» (арх. Б.М. Иофан и др.) названа в честь Николая Эрнестовича Баумана (1873–1905). На пилонах имеются выступы из полированного красного порфира, между которыми установлены крашенные под бронзу скульптуры защитников Родины и работников тыла во времена Великой Отечественной войны (ск. В.А. Андреев): инженер, сталевар, рабочий с молотком и, конечно же, пятеро военнослужащих обоего пола. Эти скульптуры символизируют сплоченность фронта и тыла в Советской стране. Здесь можно привести стихотворный отрывок:

Стоят, как воины в строю,
Рабочий и шахтер,
И партизанка, как в бою,
Задвинула затвор.
И с чертежом своим в руках
Задумчив инженер,
И командир – огонь в глазах –
Всем подает пример.
Застыл, как будто на посту,
У знамени боец,
И летчик рвется в высоту,
И слышен стук сердец:
– Гляди, как Родину свою
Умеем мы любить
И Революцию в бою
Готовы защитить!

(В. Семернин. Кольцо Москвы. 1985. С. 133–140³⁵)

Наземный вестибюль станции украшен тремя сдвоенными гранитными барельефами, расположенными не слишком удачно для обозрения – высоко снаружи, над входными дверьми. Тема – «Героическая борьба москвичей на фронте и в тылу». Внутри, над торжественной мозаикой из красных знамен «Слава Советской Армии» (худ. И.М. Рабинович), сохранилось вырубленное в мраморе изречение верховного главнокомандующего, имя которого

³⁵ Цит. по: Московский метрополитен. М., 2005. С. 264.

небрежно стесано: «Фронт и тыл представляют у нас единый и нераздельный боевой лагерь...». У выхода из павильона на высоком гранитном постаменте установлен бюст Н.Э. Баумана (ск. А.П. Шлыков) – профессионального революционера-подпольщика, который погиб здесь в 1905 году во время столкновения социалистической и черносотенной демонстраций.

На стенах центрального зала станции «Электровозовская» (арх. В.А. Щуко, В.Г. Гельфрейх, И.Е. Рожин и др.) в двенадцати мраморных горельефах скульптором Г.И. Мотовиловым запечатлен труд в народном хозяйстве и на оборонных заводах. Горельефы помещены на мраморных пилонах, обрамленных художественными деталями и бронзой вентиляционных решеток.

Каждый из рельефов и сюжетно и пластически представляет законченное целое, и вместе с тем по своему содержанию они как бы продолжают друг друга. Сборка автомашин и самолетов, укладка путей, текстильное производство, ремонт машин, самолетостроение, работа нефтяников – из всего этого складывается широкая картина труда советских людей. Два горельефа посвящены труженикам колхозных полей, на трех изображены Электровозовский завод, его люди и продукция. Конкретностью, с которой Мотовилов показал различные виды индустриального и сельскохозяйственного производства, обилием механизмов и технических деталей, включенных в композицию рельефов, скульптор «добивался не того внешнего правдоподобия, которое низводит произведение искусства до уровня наглядного пособия, а той подлинной правды, которая соответствует требованиям типического изображения, требованиям реализма»³⁶. Автор отразил характерную примету именно предвоенных лет – у пушки трудится бригада из четырех человек, трое из них – женщины. Мужчины уже мобилизованы и готовятся к началу великого освободительного похода. Также это связано и с тем, что «женщине в СССР предоставляются равные права с мужчиной во всех областях хозяйственной, государственной, культурной и общественно-политической жизни» (Ст. 122 Конституции СССР 1936 г.).

Барельеф самого усатого мужчины страны тщательно стесан из медальона среди знамен, изображенных в торце среднего зала. Интересно оформление вентиляционных решеток на пилонах со стороны платформ – на них укреплены бронзовые серп и молот. Свод центрального зала состоит из круглых кессонов- «шайб», в каждом из которых помещена электрическая лампочка. Яркое освещение

³⁶ Георгий Иванович Мотовилов. М., 1954. С. 27.

свода должно было служить оправданием названия – станция расположена рядом с Московским электроламповым заводом.

Стены кассового и эскалаторного залов покрыты красным мрамором и украшены медальонами с портретами ученых-основателей электротехники с атрибутами своих открытий: М.В. Ломоносова, П.Н. Яблочкова, А.С. Попова, М. Фарадея, В. Франклина, В. Джильберта (ск. Г.И. Мотовилов). Это отголосок довоенного проекта. С началом войны работа над проектом прекратилась и возобновилась только в 1943 году, когда актуальной стала тема героического труда народа в борьбе с захватчиками. Именно эту тему представляют горельефы-метопы пилонов подземного зала. У входа в павильон находится скульптурная группа, изображающая метростроевцев в забое (ск. М.Г. Манизер).

В 1943 году скульптор Н.В. Томский выполнил для подземного перронного зала станции «Новокузнецкая» (арх. И.Г. Таранов, Н.А. Быкова) шесть декоративных скульптурных композиций на тему «Наши предки». Они помещены в боковых простенках перронного зала над скамьями и представляют собой вылепленные невысоким рельефом овальные медальоны с портретами великих русских полководцев – Александра Невского, Дмитрия Донского, Кузьмы Минина, Дмитрия Пожарского, Александра Суворова, Михаила Кутузова. По сторонам они украшены знаменами, а символическим выражением неразрывной связи фронта и тыла являются вкомпанованные в художественную роспись и лепку медальоны, на которых изображены колосья, молот и боевое оружие Красной армии – автоматы, минометы, винтовки и сабли.

Над каждым диваном со стороны центрального зала укреплены металлические щиты в обрамлении знамен с надписью «Слава героям – защитникам Ленинграда (Одессы, ...)». Между пилонами и сводом главного зала идет гипсовый скульптурный фриз с фигурами солдат и офицеров Красной армии различных родов войск. Скульптурные группы отделены друг от друга орденами Великой Отечественной войны. Боевые морские десантные операции, танковые атаки, эпизоды воздушных сражений – таково содержание настенных барельефов.

В наземном павильоне под куполом эскалаторного зала закреплены два медальона (ск. Г.И. Мотовилов) с изображениями инженера-чертежника (мужчина) и инженера-электрика (женщина). Таким образом в СССР утверждалось гендерное равенство.

Собственно военная тема не имеет сейчас отражения в художественном оформлении станции «Павелецкая» (арх. А.Н. Душкин, Н.С. Князев). Реконструкция, завершенная в 1955 году открытием центрального зала с переходом и пробивкой наклонного

эскалаторного хода в общий вестибюль обеих «Павелецких» на углу Новокузнецкой улицы, лишила станцию барельефного изображения танкиста с биноклем. Капители колонн между сходящимися арками украшены крупными металлическими геральдическими щитами. Они обрамлены лавровыми венками. В центре каждого щита – скрещенные серп и молот (ск. И.С. Ефимов).

Советское искусство военного периода как бы вбирало в себя всю незабываемую героику войны. Это было время накопления сил. Главной темой скульпторов становится героический портрет воинов. «Наша Отечественная война родила такое количество новых героев... – писала в эти годы В. И. Мухина, – что создание героического портрета не может не увлекать художников»³⁷.

Третья очередь московского метрополитена была единственным монументальным ансамблем военных лет, но его строгость, суровая сдержанность и выраженная в нем огромная воля к победе полно определяли лицо советского искусства военного периода. Власть осталась довольна третьей очередью метро, ведь «на его архитектуре воспитывается вкус; она внушает чувство радости и гордости за свою страну, она содействует строительству нашей социалистической культуры, формированию нового советского человека»³⁸.

В заключении можно сказать, что монументальное искусство московского метрополитена меняло свою направленность в зависимости от периода. Первая очередь метрополитена хоть и воспевала социалистическую действительность, но выглядела очень лаконично, ориентируясь в большей степени на эстетику конструктивизма. Отсюда и скудость декоративных деталей и простота линий и форм. Во второй половине 30-х годов происходит постепенный отход от конструктивизма и функционализма. Это было связано с тем, что, по мнению партии (в лице товарища Сталина), «конструктивисты недооценивали идейно-эстетическое значение архитектуры и полностью отрицали роль традиций в создании новой советской архитектуры»³⁹. Параллельно шли поиски синтеза искусств. Владимир Андреевич Фаворский, анализируя опыт работы в метро, в частности на станции «Комсомольская» (сейчас радиальная), писал: «Там, где живопись и скульптура – полноправные сотрудники архитектуры, рождают

³⁷ Цит. по: *Суздалев П.К.* Вера Игнатьевна Мухина. М., 1981. С. 135.

³⁸ *Колбин В.* Проекты станций московского метро третьей очереди // Архитектура СССР. № 6, 1938. С. 30.

³⁹ *Михайлов А.* О некоторых творческих заданиях на новом этапе советской архитектуры // Архитектура СССР, № 12/ 1955. С. 43.

ся лучшие решения задачи»⁴⁰. И третья очередь метрополитена уже буквально «обрастает» скульптурой, рельефами... Но если искусство военного периода отличалось строгостью, сдержанностью, связанной с темой борьбы и героикой войны («сколько памятников понадобилось для увековечивания невиданных в истории героических подвигов Красной армии и народных мстителей!»⁴¹), то уже в послевоенный период многократно возрастает роль монументально-декоративного искусства: «всемирно-историческая победа советского народа в Великой Отечественной войне, успехи в осуществлении великого Сталинского плана строительства коммунизма чрезвычайно резко повысили потребность в монументальной скульптуре, создали небывало благоприятные условия для ее расцвета»⁴². И позднее уже архитектура станций четвертой очереди метрополитена будет проникнута общим стремлением создать в монументально-декоративном решении метро торжественную, помпезную обстановку, проникнутую пафосом, монументальностью, героической приподнятостью. Это было связано с идеологией народа-победителя. Например, многие наземные павильоны станций того времени решены в виде триумфальных арок. Простой человек мог войти в такую «триумфальную арку» и почувствовать гордость за свою страну, ощутить себя винтиком этой огромной машины. Это был пик монументально-декоративного искусства того периода, который вскоре был заглушен борьбой с «чертами внешней парадности и ложной монументальности»⁴³, строительством домов-коробок, минималистичных и отчасти безликих станций метро 1960-х. Смерть вождя и официальные постановления середины 1950-х жестко обозначили начало нового этапа советской архитектуры.

⁴⁰ *Фаворский В.А.* Синтез должен быть органичным // Архитектурная газета за 22 июня 1937 г.

⁴¹ *Маца И.Л.* Памятники героям // Литература и искусство, № 9, 1943. С. 16.

⁴² Вопросы развития советской скульптуры. Материалы конференции. М., 1953. С. 167.

⁴³ *Куратова И.А.* Монументальная скульптура в новом здании московского университета. Автореф. дис. на соиск. уч. степ. канд. искусств. М., 1956. С. 1.

Марианна Сорвина

Театр Бориса Амарантова

На пути к успеху

Еще в 1961 году во время гастролей в Москве Марселя Марсо Борис Амарантов заполнял своим ровным, но поспешным почерком свободные листы театральной программки: «Против ветра. Шаг. Постепенно усиливается ветер. Точка. Лестница. Точное движение ноги, левой руки. Подъем и спуск. Точка. Тянувший канат. Марсо выходит с канатом, устанавливается в позу и начинает тянуть канат. Угол. Точка...»¹ и т.д.

Непосвященный не поймет, что это за педантизм – «точные движения», «устанавливается в позу», «точки»... А еще ведь есть «импульсы», «волны». Непосвященному кажется, что это так просто – делай себе плавные движения под музыку, да и все. Чистая пантомима, в отличие от оригинального жанра, даже лишена трюков, цирковых приемов. И возникает вопрос: почему же тогда на многих зрителей производил и сейчас производит впечатление этюд «Топ-топ» с невидимым малышом и рвущимся ввысь голубем – один из немногих у Бориса Амарантова, в котором нет ни жонглирования, ни гимнастики? Почему не сложный «Атомщик» или виртуозный «Итальянский цирк»?

¹ Марсель Марсо и Пьер Вери: Гастроли в СССР. Август – сентябрь 1961 года. М., 1961. С.13; *Амарантов Б.Г.* Записи на полях. Архив Б.Г. Амарантова. Фонд 3 (Программы). Ед.хр. 2.

Потому что здесь вступают в действие иные законы – эстетические, аллегорические и просто личные, построенные на таланте и обаянии.

В детстве Борис играл в футбол, собирал журнальные вырезки об атлетических упражнениях и фокусах и хотел работать в цирке. Когда встал вопрос о выборе амплуа, он решил стать клоуном. Между тем исследователь пантомимы Карл-Гюнтер Симон чуть позднее писал, что привилегия клоунов – показывать коварство предмета, а мим способен усилить эффект, потому что предмет отсутствует вовсе². Это сложнее, но и заманчивее, особенно для того, кто имеет такую склонность от рождения. Впрочем, поначалу Амарантов понятия не имел ни о какой пантомиме.

Первый его опыт на извилистом пути к манежу – униформа в одной из разъездных бригад «цирка на сцене»³ – основательно «помял» его и заставил усомниться в такой перспективе. Своему наставнику, цирковому художнику

Михаилу Алексеевичу Буланову, по рекомендации которого его послали в качестве «мальчика на побегушках» с пятьюдесятью чемоданами реквизита по разбитым дорогам России и Кавказа



После спектакля

² *Simon K.G. Meister der Pantomime. Hannover, 1965. S.13.*

³ Гастрольные цирковые группы работали в провинции СССР с 30-х годов. Региональные дирекции «Цирка на сцене» созданы в составе ВО «Союзгосцирк» в 1950 году.



С.А. Каштелян и Б.Г. Амарантов

(рекомендация Буланова, заметим, была дана из лучших побуждений: чтобы молодой человек смог попасть в цирк), Борис писал, почти как чеховский Ванька: «Дядя Миша! Это не цирк. Здесь нет никакого продвижения вперед. Я намучился три месяца, но что толку: я не имел даже времени для репетиций... Как сделать, чтобы стать артистом, артистом настоящим, а не халтурщиком?.. Я вас умоляю, поставьте меня на правильный путь, чтобы я смог работать в цирке, а не в этой проклятой системе»⁴.

Стремление работать в цирке, о котором он писал: «цирк я люблю и жизнь отдам, но уйти из него я не могу»⁵, не исчезло и в дальнейшем: после учи-

лица и триумфа на международном фестивале молодежи и студентов в 1962 году перспективного артиста пригласили в Цирк на Цветном бульваре. Но тогда уже стало ясно, что он не цирковой. Пантомима еще в училище пустила корни и превратилась в свое дело – не забаву, а серьезное занятие. Первые три этюда ему поставил эстрадный режиссер и педагог Сергей Андреевич Каштелян. Но Амарантов не ограничивался только послушанием и исполнением, как другие ученики. Ему хотелось знания истории, теории и практики этого случайного, редкого и какого-то очень уж «нездешнего» искусства...

⁴ Из письма Б.Г. Амарантова к М.А. Буланову от 25 октября 1958 года. Архив Б.Г. Амарантова. Фонд 8 (Письма). Ед.хр. 1. С. 3.

⁵ Там же. С. 2.

Поспешные записи Амарантова, сделанные в театре «Эрмитаж» 18 сентября 1961 года, в канун двадцать первого дня рождения⁶, свидетельствуют об основательном и подробном ученичестве, когда каждая поза, каждый жест Учителя (а Учитель – это именно Марсо) улавливается с величайшим и преданным вниманием, фиксируется на всю жизнь. И думал он тогда не о своем дне рождения, а только о деле, которому хотел посвятить жизнь. Борис Амарантов – фанатик и, по словам однокурсников, – «псих ненормальный»: все приходит утром в училище, а он уже там репетирует, все уходит, а он остается последний. Ни отдохнуть, ни погулять, ни выспаться.

В цирке он пробыл недолго, всего два года. Там, в масштабной пантомиме Марка Местечкина «Карнавал на Кубе», он смотрелся эффектно со своим номером-танцем в кафе, но опять чужеродно, словно его «вклеили» в спектакль на манер аппликации. Веселый кубинский карнавал с его сермяжной балаганностью не сочетался с западноевропейским варьете пантомимических этюдов. Там же, в цирке, через год начались выговоры и проработки на собраниях за прогулы репетиций. Это выглядит фантастично, если учесть, что «прогуливал» Амарантов на кремлевских концертах: репетиции в цирке совпадали по времени с его финальным выходом в концерте КДС.

На такую вопиющую несогласованность никто в то время не обращал внимания; надо было, оказывается, просто написать в цирк заявление. Но Амарантов по своему характеру, да и по молодости, был не в ладу со всякими формальностями. И то, что он ушел из цирка в систему Росконцерта, было закономерным.

* * *

У Марсо была философская пантомима, которую многие считали лучшей в его репертуаре и самой долговечной – «Юность, зрелость, старость, смерть» исполнялась им с 1946 года. Другие мимы, исполняя ее и ссылаясь на Марсо, дали ей название «Жизнь человека». Возможно, ее притягательная сила связана с темой жизненного итога, обобщения. У Амарантова была мечта исполнить эту пантомиму, включить ее в спектакль. Он снова и снова возвращался к этой мысли, записывал план на полях про-

⁶ Борис Амарантов родился 19 сентября 1940 года.



«В балагане»

грамм, в письмах к друзьям.

Возможно, он взял из программного репертуара Марсо не так много, и в дальнейшем хотел перенять больше. Но здесь речь идет скорее не о повторении номеров, а о повторении сюжетных и жизненных мотивов. Так, он видел у Марсо этюд «Давид и Голиаф», двумя годами позднее наблюдал его и в спектаклях чешского мима Ладислава Фиалки, а потом, уже

дважды уловив настроение этюда, выстроил свой собственный балаган, уличную сценку, тяготеющую к простонародному средневековью масок и шутов.

Так и назывался придуманный им в 1972 году этюд – «В балагане». Было у номера и другое название – «Большой и маленький», более соответствующее той цирковой коллизии, которая разворачивалась перед зрителем. Самодовольный атлет, пользуясь правом сильного, попирает мускулами маленького оптимистичного балалаечника. Искусство трансформации решалось артистом с помощью ширмы, а в обеих ролях предстал он сам.

Этот номер шел во втором отделении поставленного Амарантовым спектакля «Чудеса в саквояже» и помимо двух основных названий имел еще рабочее – «Музыкант и силач». Номер начинался с интермедии ассистировавших Амарантову мимов Владимира Петрушина и Раисы Ермохиной. Они выносили ширму. Из-за ширмы сначала появлялся щуплый, subtilный музыкант и самозабвенно играл на балалайке. Он был тщедушен, но его переполняла жажда творчества. Внезапно из-за ширмы высовывалась крепкая рука, била музыканта по голове и утаскивала за воротник, и сразу же с обратной стороны ширмы показывался могучий атлет, спортсмен с налитыми мышцами и мощной грудной клеткой. Он высокомерно оглядывался вокруг, удовлетворенно ухмылялся, не обнаружив конкурентов, и, надвываясь от собственной значимости, выжимал над головой гирию.



Лоримур («Попутного ветра, “Синяя птица”»)

Но стоило ему удалиться за ширму, как с другой стороны, крадучись и опасливо оглядываясь, вновь выбирался маленький балалаечник и принимался резво играть. По словам новосибирской журналистки Тимофеевой, «чудеса пластического и актерского перевоплощения демонстрирует он (Амарантов. – М.С.) в сценке “В балагане”. За какую-то секунду артист превращается из веселого балалаечника в грозного и напыщенного силача. Момент этого перевоплощения скрыт от зрителя, и создается полная иллюзия, что на сцене два человека»⁷.

Ситуация с противоборством двух начал – таланта и грубой силы – повторялась в номере дважды и заканчивалась традиционной победой таланта, сила которого – в упорстве и бесстрашии.

* * *

Для Амарантова это было чем-то вроде жизненного кредо. Когда его иной раз упрекали за явное несходство с его кинематографическим персонажем из фильма «Попутного ветра, “Синяя

⁷ Тимофеева С. Чудеса в саквояже // Советская Сибирь, 24 марта 1973.



Лоримур в опасности

птица”⁸, наркоторговцем Лоримуром, устраивавшим драку в горах и палящим из пистолета, он с мягкой улыбкой отвечал, что никогда не держал в руках оружия, а бить человека по лицу отвратительно. Такое отношение к миру многих разочаровывало.

Между тем в Лоримуре, каким его играл артист, прослеживались не сила и храбрость, а слабость и страх. Амарантов изобразил его зависимым человеком, невольником своего героинового бизнеса, возможно – жертвой недавнего шантажа. В отличие от его сообщницы, пожилой американки с расистскими взглядами (Боженка Каталинич), Лоримур не был ни самоуверенным, ни властным. Она сознательно взялась за преступный бизнес ради прибыли, но ее партнер выглядел случайной фигурой. Этот герой-циркач попал на пароход, перевозящий интернациональную группу детей, по воле случая и по воле своих хозяев, и страх разоблачения не покидает его с первого мгновения.

В фильме заметно, что единственные минуты внутренней свободы, ухода от пугающей реальности Лоримур переживает лишь в своем сценическом образе, причем именно в тех концертных номерах, где нет вовсе никакой агрессивности. Речь идет о тех самых, поставленных режиссером Сергеем Каштеляном в

⁸ «Попутного ветра, “Синяя птица”», СССР – СФРЮ, режиссер М. Ершов, 1967.

цирковом училище этюдах «Ки-ля-ля» («В итальянском цирке») и «Жонглер». Первый в картине играет на пирсе, рядом с парходом. Второй – на палубе, перед группой детей. Здесь герой на несколько мгновений становится самим собой – недавним ребенком, легко находящим общий язык с подростковой аудиторией. Он играет себя прежнего – любящего невинные розыгрыши, дурашливого, праздничного. В других эпизодах реальность одерживает верх над героем, и страх давит на него изнутри, отражаясь в бегающих глазах, паническом выражении лица. И это – бегающие глаза, резкие жесты, паническую мимику – Амарантов играл по-эстраднему утрированно, даже нарочито, что было уместно в детском фильме того времени.

Вопреки этой явной подсказке многие подростки той поры искренне хотели видеть в красивом, ловком артисте-наркоторговце какого-то приключенческого лидера и сверхчеловека. Причиной такого заблуждения стали два намертво соединившихся компонента – обаяние артиста и кинематографическое клише.

Спустя пять лет в номере с атлетом и музыкантом Амарантов пантомимически молча делал попытку продемонстрировать свою истинную природу – природу «маленького большого человека», гуманиста, бросающего вызов физической силе и внешней власти. Но и этот молчаливый призыв в то время не был услышан, поскольку закулисные коллизии жизни самого артиста, пробивавшегося через тернии цензуры, публике были неизвестны. Зрители многочисленных городов Советского Союза видели только одно – спектакль-праздник, блестящий успех, аншлаг, овацию.

Одесситы писали ему: «Ваше чудесное жизнерадостное искусство очень дорого и близко жителям южного города, нам очень хочется встретиться с вами вновь и вновь»⁹. «Великолепно! Огромное спасибо, Ки-ля-ля! – восклицали студенты, видевшие спектакль в Волгограде, и тут же просили: Приезжайте в Нижнекамск!»¹⁰. Учащиеся томской цирковой студии оставили экзальтированное послание: «Ни в сказке сказать, ни пером написать!»¹¹. А саратовцы и вовсе сочиняли вирши: «Тебе не

⁹ Архив Б.Г. Амарантова. Фонд 10 (Отзывы). Ед.хр. 21.

¹⁰ Архив Б.Г. Амарантова. Фонд 10 (Отзывы). Ед.хр. 30.

¹¹ Там же. Ед.хр. 35.

занимать талантов, наш Ки-ля-ля, наш Амарантов!»¹². Артиста звали в Тулу, Челябинск, Владивосток и даже – в Польшу, Чехословакию, Венгрию.

Можно ли осуждать зрителей за то, что они видят только результат? Так ведь и должно быть: спектакль хорош, когда трудности остаются по другую сторону кулис.

Грезы о пантомиме

Эпоха конца 50-х – начала 60-х годов, известная как «оттепель», многим дала возможность проявить себя и сделать то, чего в иные времена они бы никогда не сделали. Одним из таких удачников в Восточной Европе стал и Ладислав Фиалка, чешский танцовщик и режиссер, фактически создавший пантомиму в Чехословакии¹³. «Так, с открытия в 1958 году государственного театра, о чем мимы других стран в то время могли только мечтать, началось становление современной пантомимы в Чехословакии»¹⁴, – пишет искусствовед Елена Маркова.

Одновременно с чешской «Пантомимой на Забрадли»¹⁵, в Польше образовалась труппа Генрика Томашевского во Вроцлаве¹⁶, однако в контексте влияния на творчество Амарантова мы упоминаем лишь спектакли Фиалки, поскольку именно их смотрел студент циркового училища в 1961 году и по ним учился.

Взлет Фиалки с его спектаклями «Этюды» и «Дорога» реализовался в триумфальном шествии театра по странам мира в начале 60-х годов. Спектакль «Этюды», показанный Фиалкой в Москве, включал все, что было важно и дорого Амарантову. И цирковую тему, и концертную, и номера Марселя Марсо «Давид и Голиаф», «Жизнь человека». А стилизовое упражнение Марсо с канатом, упомянутое выше, было использовано в этюде «Раб».

Исследователи пантомимы впоследствии говорили о заимствованиях театра Фиалки: они «были мотивированы лишь стрем-

¹² Там же. Ед.хр. 10.

¹³ В 2009 году отмечался полувековой юбилей чешской пантомимы, и отсчет ведется именно с 1959 года, т.е. с момента рождения театра Л. Фиалки.

¹⁴ Маркова Е. Современная зарубежная пантомима. М., 1985. С.164.

¹⁵ В этом своем значении он утратил существование лишь к 1992 году, когда умер Фиалка.

¹⁶ Труппа в Польше образовалась в 1958 году.

лением овладеть приемами “сугубо пантомимической” внешней техники, которой так недоставало тогда выпускникам хореографического класса»¹⁷.

На это хочется возразить, что помимо заимствований все же в театре Фиалки уже в то время было самое главное – атмосфера, уют, узнаваемый быт европейского дворика. Фиалка делал акцент на «чувство современного человека»: «Мы берем человека в различных ситуациях, в его отношении к вещам, природе, работе и другим людям»¹⁸.

В начале 60-х годов советский артист тоже еще только учился и перенимал у других. Это вовсе не значит, что он сам не выступал на сцене. Успех Амарантова был как-то обескураживающе стремителен, даже слишком стремителен для его самоощущения. Свой жизненный путь он начал с золотой медали на международном конкурсе пантомимы во время Всемирного фестиваля молодежи и студентов в Хельсинки 1962 года. Но даже после этого у выпускника ГУЦЭИ в нашей стране еще не могло быть собственного театра. Это не Чехословакия и не Польша. А когда такая возможность появилась – через десять лет, – было уже слишком поздно что-либо создавать, потому что «оттепель» закончилась и все творческие начинания были взяты под жесткий контроль если не государства, то чиновников-монополистов, курировавших отдельные области культуры.

Впрочем, даже тогда, в начале 60-х, в нашей стране, с ее патриархальностью и наставничеством, шагнуть было ступить без одобрения педагога или чиновника. Артиста в буквальном смысле водили за руку и одобрительно похлопывали по щеке. При этом талантливые и перспективные исполнители оказывались более уязвимы, поскольку своим растущим мастерством и поисками нового быстрее надоедали педагогу, ищущему не столько самостоятельных, сколько зависимых.

В конце 60-х годов ставший кинозвездой и постоянным участником кремлевских концертов Амарантов уже ощущал отсутствие воздуха от постоянного однообразия. Ему хотелось двигаться дальше, ставить и отрабатывать новые номера, а он по-прежнему не мог вырваться за пределы трех этюдов своего учителя Каштеляна. Вместе они начали работать в 1961 году, когда художественный руководитель училища Ю.П. Белов

¹⁷ Маркова Е. Современная зарубежная пантомима. М., 1985. С. 165.

¹⁸ Фиалка Л. Этюды // Театр пантомимы на Забрадли. М., 1964. С. 4.

перевел Амарантова на эстрадное отделение. Тогда Каштелян поставил с ним номера – «В итальянском цирке», «Жонглер» и «Атомщик».

Ко второй половине 60-х Каштелян, продолжая работать в училище и в своей эстрадной мастерской, уже утратил интерес к звездному артисту. Профессиональные амбиции педагога требовали новой пицци для удовлетворения – тех, по его словам, «не оперившихся» и «нескладных»¹⁹, чаще всего изгоняемых или изгнанных из училища за профнепригодность, которые формировали его славу творца. Одного из таких изгнанных Амарантов и обнаружил в то время возле своего учителя. Это был молодой человек с высокомерным, капризным лицом – мим Александр Жеромский. Амарантову с его парадоксальным положением «раскрученной» звезды в свободном плавании здесь места уже не было.

Почувствовав себя лишним, он кинулся, было, к своему давнему спасителю режиссеру Белову. Но там его ожидало почти то же самое. Юрий Павлович обдумывал идею совместного театра с Леонидом Енгибаровым, и больше его ничто не интересовало. Ради этой идеи он пожертвовал даже работой в училище. Между прочим, сама история появления и исчезновения театров пантомимы по-своему симптоматична: они выросли в то время как грибы после дождя, но большинство из них не могло иметь долгой перспективы, поскольку строились они на фактуре главного исполнителя. Такая судьба ожидала и театр Енгибарова, и театр Фиалки.

Идея обратиться к Белову за помощью была подана Амарантову Юрием Медведевым, тоже бывшим пантомимистом С.А. Каштеляна, выступавшим в дуэте с Аидой Черновой²⁰. Каштелян привел их с Аидой на Таганку в спектакль «Десять дней, которые потрясли мир», и они исполняли свои номера, в том числе – придуманный ими этюд «Роден».

Когда стало ясно, что Чернова намерена работать на Таганке, Каштелян утратил к Медведеву, оставшемуся в одиночестве, всякий интерес, занявшись каким-то новым учеником. Тогда Юрий Медведев обратился к Белову, и он помог артисту поставить новые номера.

Но Амарантову и здесь не повезло. Раньше Белов был отно-

¹⁹ Единственный в своем роде // Цирк и эстрада. 1980. № 10. С. 7.

²⁰ Чернова Аида Артуровна – руководитель театра «Новый балет» в Москве.

сительно свободен: его ученик и друг Енгибаров еще не ушел из цирка, и режиссер, работавший в цирковом училище, о создании своего театра в ту пору не помышлял. Сейчас все изменилось, и Борис высказывал свои мысли как будто в пустоту.

Рождение театра

Весной и летом 1970 года в Болгарии шли съемки фильма-оперы «Любовь к трем апельсинам»²¹. У Амарантова была роль принца, вроде бы главная, но в то же время чисто иллюстративная – ему приходится лишь открывать рот под пение болгарского баритона Куршумова. С движением происходили вещи еще более анекдотичные: героя как будто намеренно сделали статичным, а в одном из эпизодов его заворачивали в огромную простыню, как в смирительную рубашку, что окончательно лишило мима возможности двигаться. В фильме Виктора Титова была лишь одна маленькая интермедия на три секунды, где у артиста оригинального жанра появилась возможность жонглировать тремя апельсинами.

Амарантов не унывал, ведь сниматься за границей в окружении звезд советского кино (В. Басов, И. Печерникова, Б. Сичкин) престижно. Однако съемки занимали не так много времени, и мыслями он все чаще возвращался к идее создания театра. Душной летней ночью в Софии Амарантов играл в карты с бывшим конкурником Владиславом Шпаком, ставящим в фильме концертные номера, и вдруг проговорился ему, что придумал себе псевдоним – «Дормидонт Арципухин», и скоро это имя станут писать на стенах огромными буквами. Шпак запомнил, хотя всерьез не воспринял.

Мысль о создании соло-театра и своей труппы оформилась к 1971 году.

В то время задуманный Амарантовым спектакль еще напоминал концерт из отдельных оригинальных номеров, объединенных одним героем, и носил название «Человек, который смеется и плачет». Преисполненный надежд и энтузиазма Амарантов через газеты «Советская культура» и «Вечерняя Москва» объявил конкурс на прием в труппу театра. Это вызвало немедленный отклик. Более ста актеров приехало из разных городов. Из них отобрали девять, в том числе молодых мимов Владимира Петрушина и Раису Ермохину – для участия в интермедиях. Создавал-

²¹ «Любовь к трем апельсинам», СССР – Болгария, режиссер В. Титов, 1970.

ся театр на базе ВТМЭИ – Всероссийской творческой мастерской эстрадного искусства, возглавляемой Леонидом Семеновичем Маслюковым. Репетировали по шестнадцать-восемнадцать часов сначала в Зеленом театре на ВДНХ и в маленькой квартире Амарантова на улице Раевского, потом в предоставленном им небольшом зале возле театра кукол Образцова. Но вскоре начались первые трудности. 11 января 1972 года на показ пришел директор Росконцерта Ю.Л. Юровский, человек с классической для советского чиновника биографией: село Прилуки, газетный техникум, вступление в партию, руководство строительным трестом, омская филармония. Возглавив филармонию, Юровский сделал упор на популярные у партийной номенклатуры стереотипные народные хоры и исполнителей псевдофольклорных песен. В начале 70-х Юровский стал руководителем Росконцерта. Можно себе представить, как человек с установкой на бравый глянцево-фольклор советского образца смотрел пантомимное представление Амарантова, ориентированное на французские традиции Батиста Дебюро и Марселя Марсо.

После просмотра стали происходить непонятные вещи. Юровский воскликнул: «Это гениально!» – и куда-то быстро удался. Через час выяснилось, что спектакль не допущен к показу для министерства культуры, а труппа расформирована. Реквизит, костюмы, оборудование и оформление были уничтожены, обслуживающий персонал уволен. Амарантов бросился к Юровскому на прием за объяснениями. Тот объявил: «Театра вашего не будет, потому что мне он не нравится».

* * *

Борис Амарантов сообразил, что театру необходим покровитель – кто-то авторитетный и независимый. Л.С. Маслюков в этой конкретной ситуации на роль покровителя не подходил, поскольку оказался в подчинении у своего давнего друга Юровского. Тогда артист обратился к режиссеру Марку Донскому, и тот познакомил его с кинорежиссером Григорием Чухраем, которому отныне предстояло сделаться щитом и заслоном для едва зародившейся труппы.

Чухрай появился в Театре Пантомимы 4 февраля 1972 года, и сразу принялся за дело. Восстановили спектакль заново. Убрали прежнее название «Человек, который смеется и плачет», отдававшее мрачным пессимизмом Гюго, и назвали более абстракт-

но и по-детски оптимистично – «Чудеса в саквояже». При этом была предложена идея сделать театр многожанровым, что тоже имело свои объективные причины.

Вначале самого театра пантомимы как такового еще не было, а их объединение называлось «эстрадным ансамблем с участием Бориса Амарантова». Поэтому в представление ввели находившийся на гребне популярности вокально-инструментальный ансамбль «Скоморохи». У ВИА были свои трудности: состав все время менялся, а коллективная идея фактически подменялась очевидным для всех лидерством Александра Градского. Тем не менее «Скоморохи» брали призы на фестивалях и собирали полные стадионы поклонников. В спектакле Амарантова они записывали музыкальную фонограмму и должны были заполнить своей эстрадной программой второе отделение. Это вызывало молчаливое одобрение рабочей группы театра, состоявшей из молодых людей, приверженных нарождавшемуся року. Однако такая идея мешала самому Амарантову, поскольку разрушала идею театра пантомимы. С участием ВИА спектакль неизбежно превратился бы в концерт, а это совсем не одно и то же. По определению режиссера Александра Конникова «и концерт, и спектакль состоят из номеров. Но концерт komponуется из того, что уже готово, а для спектакля все номера ставятся специально»²².

Амарантову был нужен свой, внутренне подготовленный к восприятию пантомимы зритель, а не скучающий обыватель, жаждущий дождаться песен модного ВИА. И это можно понять: хрустальную ткань пантомимы разрушили бы крики поклонников другого эстрадного искусства. Театр движения просто утратил бы смысл своего существования. Амарантову говорили, что два отделения спектакля, насыщенного сложными трюками, он может в одиночку не вытянуть, и он сам это понимал, но от «Скоморохов» во втором отделении все же отказались. Зато в театре появилась Белла Ахмадулина. Ее стихи должны были стать своеобразным комментарием к номерам пантомимы и в то же время – самостоятельными номерами, облегчающими задачу Амарантова как солиста. К тому же успело надоесть достаточно традиционное объявление номеров мима с помощью афиш и плакатов, выносимых на сцену безмолвными ассистентами. «Появляется человек-афиша, затем опять мим: следует второй номер и т.д. – обычный церемониал всех пантомимических спектаклей», по словам

²² Конников А.П. Мир эстрады. М., 1980. С. 222.

К.-Г. Симона²³. Вначале в театре Амарантова тоже существовала такая практика: Ермохина и Петрушин выносили перед номерами таблички, но от этого быстро отказались. Появление в спектакле поэтессы оживило действие, сделало его зримым и звучащим.

Идея поэтического театра была не нова: подобный опыт проделал в начале 60-х эстрадный режиссер Иоаким Шароев, когда поставил в театре Эстрады спектакль «Пришедший в завтра». В нем принимал участие и Амарантов. Фактически это была литературно-музыкальная композиция на стихи Маяковского. В 1965 году (когда спектакль Шароева уже «закрыли») Ю.П. Любимов поставил на Таганке литературно-музыкальный спектакль «Десять дней, которые потрясли мир». Шароев писал о некоторой преемственности этой постановки по отношению к его спектаклю: многие пантомимические находки его, Шароева, сорежиссер С. Каштелян перенес в любимовский спектакль²⁴. Поэтому можно утверждать, что удачные опыты воплощения жанра литературно-музыкальной композиции и на эстрадной и на драматической сцене уже имелись.

Но Амарантов писал в автобиографии: «Мы поставили то, чего никогда не было в мире»²⁵, и это не было кокетством звезды. Соединение поэзии с пантомимой, получившееся в реальности, не было похоже на традиционную литературно-музыкальную композицию, и в основном – из-за фигуры Ахмадулиной. Она была самостоятельной личностью и в то время уже живым классиком – не символической фигурой из прошлого, как Маяковский, но и не штатным куплетистом, обслуживающим другое искусство. Однако решение включить Ахмадулину в сценическое действие имело обратную сторону: нельзя забывать, что это уже не были вольные 60-е, сделавшие ее королевой умов и сердец, а начало 70-х. При всей популярности поэтессы у чиновников она вызывала глухое раздражение.

Кстати, именно Ахмадулина впоследствии назвала «коронным номером» спектакля Амарантова пантомиму «Ки-ля-ля идет к любимой» – за «глубину, искренность и человечность

²³ Чит. по книге: *Маркова Е.* Современная зарубежная пантомима. М., 1985. С.134–135.

²⁴ *Шароев И.* Многоликая эстрада. М., 1995. С. 92.

²⁵ *Амарантов Б.* Автобиография. Архив Б.Г. Амарантова. Фонд 9 (Личные записи). Ед.хр. 5. С. 2.

переживаний»²⁶. Это мнение поэтессы и зрителей опровергает агрессивные высказывания людей, считавших, что в сотрудничестве с Ахмадулиной и Чухраем, без помощи С.А. Каштеляна Амарантов не мог создать талантливых номеров. А новосибирский журналист Валерианов, написавший о театре большую статью, выделял еще один номер, поставленный Амарантовым, – «Килля-ля в космосе».

Ахмадулина вошла в труппу театра совершенно органично и безропотно воспринимала все замечания. У нее тогда был другой голос, не тот меланхолический и напевный, который появится к началу 80-х. Был звонкий пионерский задор, что-то трепетное, девчачье. На репетиции она иной раз сбивалась на скороговорку, и Амарантов мягко просил: «Беллочка, здесь, пожалуйста, три такта отсчитайте. Небольшая пауза». Она забывала, снова частила, потом смущалась: «Ой, извините, я забыла, сейчас повторю». Не будучи профессиональной актрисой, она тем не менее обладала артистизмом и визуальным обаянием. Иногда поэтесса сочиняла стихи прямо во время репетиций – присаживалась в зале на первые ряды и набрасывала строчки в блокнот. Она старалась донести до зрителя то, что не мог словами высказать Амарантов:

Вы скажете: «Хоть это очень мило,
Несовместима с речью пантомима,
И что вообще такое – КИЛЛЯЛЯ?
Простите, если я вас утомила,
Но раз необходимо имя мима,
Кто объяснит вам это, как не я?»²⁷

На первом прогоне обновленного спектакля 29 июня 1972 года собрался весь бомонд Москвы – актеры, режиссеры, музыканты, журналисты, артисты цирка и эстрады. Но главным зрителем оставалась комиссия Росконцерта. Ее прозвали тройкой, потому что состояла она из трех человек – Юровского, Маслюкова и Лейбмана.

Зрители с восторгом встретили Беллу Ахмадулину в длинном белом платье и белом парике, приобретенном для поэтессы осветителем Бежаном Зверевым. В свете прожекторов поэтесса казалась излучающей сияние. Ее несколько наивные, открытые стихи ни у кого не вызывали протеста: они укладывались в об-

²⁶ Тимофеева С. Чудеса в саквояже // Советская Сибирь, 24 марта 1973.

²⁷ Ахмадулина Б.А. Стихи к первому номеру. Архив Б.Г. Амарантова. Фонд 8 (Личные записи). Ед.хр. 14/3.



Выход на поклон с Беллой Ахмадулиной

щее впечатление, а обаяние всеми любимой поэтессы затеняло детскую простоту строк:

Итак – мы начинаем представленьё!
В который раз артист идет на риск.
И остается лишь одно мгновенье,
Чтобы понять: а кто такой – артист?²⁸

Едва ли кто-то в зале вслушивался в эти стихи и мог все их понять и запомнить, как это произошло со всей рабочей группой – включая осветителей и звукооператоров – из-за бесконечных репетиций. Не в стихах было дело, а в ней самой:

Средь всех, кто жил и будет жить на свете,
Единственный он умирал не раз,
И всякий раз он умирал навеки,
И всякий раз он умирал за вас²⁹.

²⁸ Ахмадулина Б.А. Пролог. Архив Б.Г.Амарантова. Фонд 8 (Личные записи). Ед.хр. 14/2.

²⁹ Ахмадулина Б.А. Пролог. Архив Б.Г. Амарантова. Фонд 8 (Личные записи). Ед.хр. 14/2.

В ключевых словах «единственный», «всякий раз», «навекки», «умирал за вас» скрывалось ощущение тайного смысла, но никто не успевал вдуматься в слова поэтессы, потому что появлялся сам герой:

Его душа бессмертна и свободна.
Он будет жив, пока жива Земля.
Он здесь. Он бледен. Он готов.
Сегодня
Он к вам придет, назвавшись: КИЛЯЛЯ...³⁰

И на сцену выходил совсем другой Амарантов – магический, загадочный, потусторонний. Все как будто видели его в первый раз, даже те, кто с ним работал каждый день. Как скажет впоследствии актриса и режиссер Елена Качалова, работавшая в группе Театра Пантомимы: «Это была магия!».

«Знакомьтесь: Ки-ля-ля!»

Амарантов давно уже отождествлял себя со своим героем – загадочным потусторонним человечком в черном трико и белой кималайке на голове. Он даже письма свои подписывал этим именем – Ки-ля-ля.

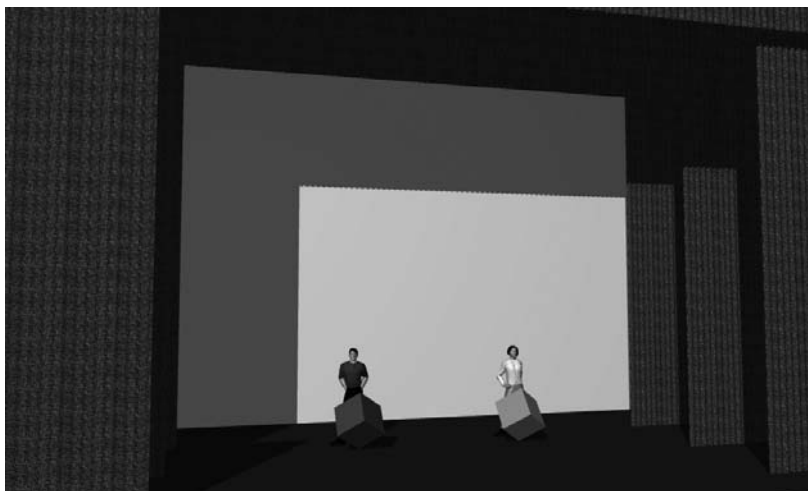
Мы с тобой бесконечно похожи
Из одной мы родились мечты.
Только встретиться как-то не можем,
Ведь на сцене царишь только ты.
Я в тебе растворюсь без остатка,
И забуду, где я и где ты.
Для меня ты навеки загадка
Будто сказочный бог пустоты³¹.

Это был причудливый герой вне возраста, вне пола, вне времени. Как вечный ребенок. Он как будто прилетел с другой планеты, и все поначалу вызывало у него удивление и испуг – ветер, солнце, капли дождя.

Номер начинался с интермедии: выходили Петрушин и Ермохина, вертели эти кубы острием в ладонь. Потом наступала полная темнота, и вдруг тишина взрывалась смехом – резким,

³⁰ Там же.

³¹ *Амарантов Б.* Из ничего...(18 марта 1962 года) Архив Б.Г. Амарантова. Фонд 12 (Стихи). Ед.хр. 998.



Макет интермедии. Петрушин и Ермохина

бьющим по нервам, нечеловеческим. Шлягер «Ки-ля-ля» существует в нескольких исполнениях, и гораздо более известным теперь считается исполнение Альдо Кюнти, но его манера, слащавая и меланхолическая, апеллировала к стилю более раннего времени – 30-х – 40-х годов. Дерзкое, оптимистичное и с вызывающей хрипотцой исполнение Ренато Коразоне, подкорректированное звуковым монтажом³², оказалось современнее и ближе к 1960-м. Фонограмма настолько вжилась в этюд, что многие даже считали, будто это поет сам артист...

Потом вспыхивал свет, и все видели скорченное, хохочущее, ломкое и гибкое существо. Оно то сворачивалось, то распрямлялось в светящемся круге и наконец превращалось в прямую линию. Перед глазами зрителей предстал неправдоподобно изящный человек, похожий на эбеновую статуэтку. Но у него, казалось, не было ни пола, ни возраста, ни даже привычных земных очертаний. Весь затянутый в черное, невесомый, как воздух, он вцепился в огненно красный зонт и пытался под порывами ветра удержаться на земной тверди. Казалось, этот человек сделан из бумаги или даже вовсе из эфира, и гравитация бессильна ему помочь. Каким-то отчаянным усилием ему удавалось зацепить-

³² Песню «подрезали», купировали под ритм выступления.

ся за чужую, незнакомую земную твердь, и он облегченно вздыхал, улыбался, но тут же снова судорожно сжимал зонтик, потому что начинался дождь, принятый этим инопланетянином за неизвестное и, возможно, опасное живое существо.

Ки-ля-ля был и дурашливым кривлякой с красным зонтиком, и своей же тенью в белом круге, и природной стихией. Но он – удивительная вещь! – больше не был Амарантовым. Произошла своего рода сублимация, уход артиста в героя и подмена своей личности его личностью, только еще начавшей



Ки-ля-ля

созревать в незнакомом мире. Особенно производило впечатление одно мгновение – когда он начинает перескакивать вправо-влево, кидая зонтик под коленку. Его ноги набирают мышцу, пружинят, и появляется что-то телесное и не очень эстетичное – какой-то упор в землю, внезапный уход от воздушного в земное. Как будто герой начал обретать земную телесность, очеловечиваться, становиться таким, как все.

Оригинальным представлялось и решение с белым кругом, в котором тень героя дублировала его движения: количество предметов сразу увеличилось вдвое, и от этого действие обрело невероятную динамику. Зонт и саквояж алого цвета дополняли классическую цветовую гамму. Черно-белое вызывало ассоциацию с ранним кинематографом. Неслучайно историк пантомимы Румнев писал, что «немое искусство кино обратилось для своих первых игровых фильмов именно к немому искусству пантомимы, которая и поставляла ему своих актеров»³³, тем самым подчеркивая братскую преемственность этих искусств.

³³ Румнев А. О пантомиме. М., 1964. С. 160.

Известно, что помимо черного и белого существует только один цвет, способный дополнить классическую гамму. Красный воспринимается как вызов, но и как удачное разнообразие. Появление красного реквизита щекотало нервы, воспринималось как некое пограничное явление, но имело и дополнительную задачу – показать обретение новым человеком Ки-ля-ля, пока еще черно-белым, земных красок.

Пространство взрывалось огнем: зонт и саквояж летали в воздухе сами по себе, а тонкий человечек ловил их то рукой, то ногой, но никто не успевал заметить, как он это делает. В ход пошла и белая шапочка-кималайка, а смоляная челка упала на лоб. Герой двигался с быстротой молнии, кидая разновесовые³⁴ предметы с такой легкостью, что казалось – они живут своей собственной жизнью. Он стремительно бросал зонтик из-под ноги и в то же время ловил саквояж, успевая головой поймать шляпу, и все это происходило так динамично, что даже самый пристальный зритель не мог уловить того момента, когда руки артиста касались предметов.

Волшебство длилось семь минут, но сидевшим в зале казалось, что прошла вечность...

Артистической публике представление понравилось, но комиссия Росконцерта спектакль не приняла. Чиновники, по словам самого Амарантова, благосклонно смотрели на покровителей театра Донского и Чухрая – для них эти признанные режиссеры были авторитетами на партийно-правительственном уровне, «китами советского искусства»³⁵, но им не нравилась Ахмадулина: «Сказали: Амарантов – это хорошо. Чухрай – тоже: снял фильмы, которые признаны были. А Белла Ахмадулина считалась до того, как она пришла к нам в Театр Пантомимы, левым поэтом»³⁶, – вспоминал Амарантов.

Тут невольно напрашивается вопрос. Дело в том, что, по словам историка цирка Р.Е. Славского, цитировавшего сказанное ему в личной беседе Леонидом Семеновичем Маслюковым, именно он, Маслюков, был инициатором появления в театре Ахмадулиной: «Встретившись с Беллой Ахмадулиной, он уговорил ее принять участие в этой постановке.

– В каком же качестве? – спросил я.

³⁴ Это один из наиболее сложных трюков в мастерстве жонглера.

³⁵ Из интервью Б. Амарантова радио «Свобода», март 1978, Нью-Йорк.

³⁶ Там же.

– О-о, брат, в самом высоком. Она будет специально писать стихи, развивающие содержание пантомим. Представляешь! И решила сама же читать их со сцены.

По всему было видно: он увлечен своим замыслом. В те дни глава Мастерской ходил по Зеленому театру с сияющим лицом³⁷. Но тогда почему же Маслюков, входящий в комиссию, не сказал слов в защиту театра? Очевидно, причиной тому было главенство в комиссии его давнего друга Юровского, ставшего директором объединения Росконцерт и его непосредственным начальником. По словам ассистента Маслюкова Г. Гарина, «с Маслюковым он (Юровский. – М.С.) дружил до конца своих дней» и «во многом способствовал тому, чтобы с Леонида Семеновича сняли партийный выговор³⁸»³⁹.

Комиссия придиралась к каждому слову. Стихи Ахмадулиной о труде сопровождали номер «Раб», и члены комиссии вопрошали с подозрением: «А какой это раб? Вы что имели в виду этой сценой? Может быть, это советский раб?» Задавшие такой вопрос, бесспорно, были хорошо знакомы с эзоповым языком советского искусства. Но Амарантов, живший в своем собственном аполитичном пространстве, с этим языком иносказаний знаком не был. Ему бы и во сне не приснилось изображать советского раба. Для него невольник с тачкой был просто абстрактным рабом – не советским и не капиталистическим. То есть, по сути, это был вселенский, философский раб.

Чухрай и Ахмадулина собирают на обсуждение тяжелую артиллерию – авторитетных людей советского искусства. На просмотр приходит поэт Павел Антокольский и заявляет:

– Перестаньте вы издеваться над Амарантовым и спектаклем. Спектакль хороший, воспевает доброту, любовь друг к другу. Я хочу видеть этот спектакль в Москве, в Ленинграде, в разных городах. Я хочу видеть афиши. А вы что делаете?

Вмешивается в обсуждение и ровесник века актер Максим Штраух:

– Я исполнитель роли Ленина. Я хочу видеть этот ленинский спектакль в Москве.

³⁷ Славский Р.Е. // Сб.: Все движется любовью / М., 2003. С. 40–41.

³⁸ Речь идет о выговоре, полученном после гастрольной поездки в Японию, во время которой попросили политического убежища контрабасист И. Бирукштис и саксофонист Б. Мидный. Маслюков тогда возглавлял советскую группу. Принимал участие в тех гастролях и Амарантов.

³⁹ Гарин Г. // Сб.: Все движется любовью / М., 2003. С. 76.

– Какой же это ленинский спектакль? – возражает Юровский с издевательским смешком.

– Как это не ленинский спектакль?! Самый что ни на есть ленинский! – горячо возражает Штраух от имени незримо присутствующего за его плечом Владимира Ильича. – Он о человеке труда, о бурлаке, который под «Дубинушку» тащит баржу.

– Вот именно! – обрадовано воскликнул идеологически подкованный Юровский. – Он выступает под «Дубинушку», а «Дубинушку» Ленин не любил!

– Да вы что? – возмутился Чухрай. – Как «Дубинушку» не любил Ленин, когда Ленин любил «Дубинушку»? Это была любимая песня Ильича.

Тут в разговор включился Александр Самуилович Лейбман:

– Да выбросьте вы эту «Дубинушку». Потому что Ленин любил не «Дубинушку», а «Замучен тяжелой неволей». Эту музыку и возьмите. Какая разница, подо что он там будет свою тачку тащить!

... Лирическое отступление. Некогда, по свидетельству Максима Горького, Ленин с Крупской вынуждены были уйти с концерта Федора Ивановича Шаляпина, чтобы прекратить нескончаемую овацию, которую зал устроил самому Ленину. Вечер Ильичу безнадежно испортили. Возможно, именно тогда «Дубинушка» лишилась последнего шанса стать любимой песней вождя мирового пролетариата...

Однако достаточно прослушать фонограмму спектакля, чтобы уловить одну из причин недовольства и недоумения чиновников: никто и никогда не слышал такой странной «Дубинушки».

Композитор и аккомпаниатор Театра Пантомимы Давид Ашкенази был преимущественно гений. Его знали и любили в музыкальном мире: до войны и после он аккомпанировал лучшим певцам – Козину, Вертинскому, Зыкиной, Шульженко, Кобзону, Баяновой. Аккомпанировал он и Маслюкову с Птицыной⁴⁰.

В театре Амарантова на скромного, сутуловатого человека в мятом пиджаке смотрели как на мага и волшебника. Казалось, он может нажать любую клавишу, и мелодия полетит сама собой. Внешне похожий на московского таксиста, Ашкенази за роялем превращался в чародея. Он улыбался, с кем-то беседовал, продолжая усиленно работать ногами по педалям. Только это была вовсе не «Дубинушка». Какая баржа?! Какие бурлаки?!

⁴⁰ Ашкенази выступал в роли «тапера» на их «Вечерах кинорассказов» с показом документальных фильмов, снятых директором ВТМЭИ.

Хрустальный звук рояля... немислимые переливы... джазовая импровизация...дробь...эхо...

Все привыкли к тяжелой «Дубинушке» с Шаляпиным. Но во второй половине XX века другие времена, другие ритмы. В аранжировке Ашкенази «Дубинушка» напоминала мелодию французского шансона. Это было кабаре, варьете, не русский плат с «огурцами» по краям, а... газовая вуаль. Если бы Давиду Ашкенази дали сыграть «Замучен тяжелой неволей», Ленин и эту свою любимую песню вряд ли узнал бы в обновленной композиции.

Раб

Этот номер сейчас почти неизвестен. Его второе название – «К свободе» – не совсем соответствовало мрачному пафосу поэтической части. Ахмадулина читала со сцены стихи, лишённые оптимизма. Это были стихи даже не о труде – о смерти:

Труд,
Чтобы дым поднимался из труб,
Чтобы дерево выросло тут,
Где покуда лишь камни растут.
Я не трус, но безмолвен как труп,
Цепи мучают шею и труп.
Умер я, и другие умрут.
Мое тело вороны крадут.
Труд.
Но однажды когда-нибудь, вдруг,
Я свершу свой немислимый трюк,
И творением двух моих рук
Я очнусь и прибуду вокруг.
Труд.
Надо мною цветы прорастут,
И чистейшего горла раструб
Запоет. Мне хвалу воздадут
Те, которые после придут⁴¹.

Вначале раб стоял согнувшись, похожий на тряпичную куклу с поникшей головой, руками-плетьми. Потом, ухватившись за невидимый канат, тянул баржу. Канат обрывался, и Раб едва не падал. Новосибирский журналист Валерьянов писал полгода спустя: «Мы видим, как от нечеловеческих усилий напрягаются его мускулы, как режет ему плечо невидимая лямка, как она об-

⁴¹ Ахмадулина Б.А. К номеру «Раб» // Архив Б.Г. Амарантова. Фонд № 8 (Личные записи). Ед.хр. № 14/4.

рывается, и бурлак едва не валится с ног. Иллюзия настолько велика, что хочется привстать и посмотреть, нет ли там, за сценой, если не баржи, то хотя бы какой-то другой тяжести, которую, надрываясь, волочет мим»⁴².

Из последних сил, устало раскачиваясь, Раб толкал грузеную углем тачку, вытирал пот со лба. Потом появлялась вагонетка, катившаяся по рельсам и упирившаяся в невидимую стену. Иногда бедняга падал под тяжестью ноши. Позднее Амарантов напишет эти строки:

Он вдруг споткнулся и упал.
В ответ – лишь смех без сожаленья.
Как видно, Бог в то время спал,
А черт подбрасывал поленья...⁴³

В этюде «Раб» очевидны аллюзии с живописью и скульптурой: сцена с канатом и баржей копировала картину Репина. Потом раб подходил к тележке, и его бил по лицу надзиратель, а фонограмма иллюстрировала удар звуком. Раб оскорблен, унижен. Продолжая тащить тележку, он вдруг замечает на земле камень, поднимает его и нападает на своего обидчика. И движения повторяют скульптуру Ивана Шадра «Булыжник – орудие пролетариата».

Специально для комиссии был добавлен финал с красным платком: это был очевидный символ красного знамени (в рабочей группе театра он получил ироничные названия «изделие ивановских ткачих» и «косынка Веры Васильевны»⁴⁴). Размахивая красным флажком, герой совершал балетные прыжки в шпагате по окружности – круг победителя, – подбросив платок вверх, следил за его полетом, ловил согнутой рукой и победно выбрасывал ее вперед и вверх. И откуда после этого взяться обвинениям в тайном умысле?

* * *

Позднее, в 1976 году, когда Амарантов уже был «отказником»⁴⁵ и ждал разрешения на выезд, ему в роли освети-

⁴² Валерьянов Е. Красноречие жеста // Вечерний Новосибирск, 26 марта 1973 года. С. 3.

⁴³ Амарантов Б. Труд раба (14 февраля 1975). Архив Б.Г. Амарантова. Фонд 12 (Стихи). Ед. хр. 3.

⁴⁴ Вера Васильевна Конюшкина – костюмер Театра Пантомимы.

⁴⁵ Так называли в СССР лишенных гражданства.

теля ассистировал бывший школьный товарищ Алексей Германов. Перед спектаклем в посольстве США Германов ради интереса предложил дополнить «Раба» эффектным трюком: Амарантов должен был вывезти тележку прямо на зрителей и... не удержать ее. Она, тяжелая, груженная углем, вырывается из рук обессиленного невольника и несется прямо в зал. Амарантов прислушался к совету. Результат оказался ошеломляющим: первые ряды зрителей попадали в ужасе, кто-то закричал. По воспоминаниям Германова⁴⁶ и присутствовавшей на представлении супруги американского военного атташе Джоан Уолд⁴⁷, воздействие Амарантова на зрителей напоминало гипноз, ведь никакой тачки на самом деле не было.

Преодоление

Второй показ состоялся 7 июля 1972 года в три часа дня во дворце культуры газеты «Правда». На этот раз Амарантов и Чухрай подключили мировую общественность и первых лиц культурной элиты. Приехали иностранные делегации – венгерские работники кино и телевидения, французские деятели культуры. Были приглашены Уланова, Шостакович, Смоктуновский, Герасимов, Окуджава, Евтушенко, крупнейшие советские писатели и журналисты. Все они с радостью приняли спектакль.

Июльским вечером Евтушенко возвращался на дачу в Переделкино. Там он встретил знакомую – взволнованную Надежду Уточкину⁴⁸, артистку пантомимы Сергея Каштеляна. Она в середине 60-х репетировала несколько раз в одном помещении с Амарантовым и хотела посмотреть его спектакль, но не смогла из-за работы.

– Расскажи, что там было? – спросила она. – Как это было?

Позднее давний товарищ поэта Василий Аксенов напишет: «Он покусывал губы и заострялся: аплодисменты в чей-либо чужой адрес не то чтобы бесили, а как-то дьявольски его дезориентировали»⁴⁹.

⁴⁶ Из беседы с А.А. Германовым // Москва. Декабрь 2007.

⁴⁷ Из беседы с Джоан Уолд // Москва – Северная Дакота. Январь 2008.

⁴⁸ Надежда Андреевна Уточкина (Феоктистова) – в прошлом статистка ленинградского мюзик-холла, пришла в студию С.А. Каштеляна в 1966 г., исполнила номер оригинального жанра с элементами каучук-акробатики «Женщина-змея».

⁴⁹ Аксенов В. Тайная страсть. М., 2009. С. 298.



«Чудеса в саквояже»

– Хочешь знать, как это было? Сейчас услышишь! – бросил поэт раздраженно. Полный решимости, он набрал чей-то номер по памяти, а потом резко заговорил в трубку:

– Белла! Зачем тебе все это надо? Не смехи людей! Ты великая поэтесса, а пишешь куплеты для шута! Да рядом с тобой должен быть Чарли Чаплин и не меньше! – и, положив трубку, добавил с какой-то сатанинской, язвительной интонацией: – Вот так!

Амарантов писал, что этот спектакль в ДК «Правды» «горячо принимали во время просмотра Уланова, Смоктуновский, Евтушенко, Шостакович, Герасимов, Окуджава, многие советские поэты, известные всему миру, представители артистического и музыкального мира...»⁵⁰. Он не знал об этом звонке Евтушенко бывшей жене и товарищу по вечерам в Политехническом музее. Впрочем, не это стало причиной ухода Ахмадулиной из театра: она и позднее, уже весной 1975 года, иной раз выступала в спектакле, но только когда он шел в Москве. Поэтесса не могла все время ездить на гастроли по городам. Но при этом вспоминает-

⁵⁰ Амарантов Б. Автобиография. Архив Б.Г. Амарантова. Фонд 9 (Личные записи). Ед.хр. 5. С. 2.

ся и другое: как некогда на зарубежных гастролях Евтушенко бросился к Амарантову с объяснениями в любви на итальянском языке: «О, синьор Амаранто! Ми аморе!» Артист посмотрел на поэта с недоумением и сказал: «Да русский я, русский». «Как? – удивился Евтушенко. – Неужели в России такое есть?» «Теперь есть», – ответил Амарантов. Артист устал и не выразил радости от общения с известным поэтом. Вероятно, это было ошибкой.

* * *

Очередной, третий прогон спектакля происходил уже на сцене знаменитого ЦДКЖ⁵¹. Теперь представление шло при пустом зале: комиссия, раздраженная овациями и криками «браво», запретила пускать зрителей.

– Что это за орание вообще? – сказал Юровский раздраженно. – Устроили тут, понимаешь, аншлаги какие-то! Какую-то битловскую вакханалию!

– Своим шумом зрители мешают нам вынести объективную оценку! – в тон ему формулировал Лейбман.

«На этот раз в зале присутствуют только Юровский, Лейбман, Маслюков, – пишет Амарантов. – Но и этого оказалось недостаточно. Мне пришлось сдавать спектакль и в четвертый раз. И так, 29 июня, 7 июля, 26 сентября и 17 октября 1972 г. – четыре сдачи. Четыре раза я играю только для того, чтобы руководство Росконцерта пропустило спектакль и разрешило показывать спектакль “Чудеса в sackвояже” зрителям»⁵². Кроме комиссии присутствовала еще пара министерских чиновников не первого ранга. Расчет Чухрая во время третьего, сентябрьского, прогона строился на том, чтобы задобрить чиновников и комиссию банкетом, приуроченным ко дню рождения Амарантова. В банкетном зале развернулась настоящая батальная сцена с кавалерийской атакой. Министерские молчали, вжавшись в кресла, а перед ними восстал Чухрай и, делая движения рукой, в которой как будто была зажата невидимая буденновская шашка, громыхал: «Вы политические проститутки! Ко всякой ерунде тут цепляетесь! Я ветеран войны! На фронте жизнью рисковал! И я вам не дам трогать Амарантова!»

⁵¹ Центральный дом культуры железнодорожников.

⁵² Амарантов Б. Автобиография. Архив Б.Г. Амарантова. Фонд 9 (Личные записи). Ед.хр. 5. С. 2.

Однако спектакль снова не приняли. Комиссии не понравились строки Ахмадулиной:

И даже если вы начальник,
Наверх судьбой вознесены,
То согласитесь, что нечасто
Вы видите чужие сны⁵³.

В этих словах комиссия усмотрела намек на себя и на всех советских чиновников, и крамольная цитата впоследствии была изгнана из текста.

* * *

Стихи о начальниках и снах Ахмадулина сочинила к последнему номеру – «Сон Ки-ля-ля», в котором чиновникам виделось низкоклонство перед Западом, в то время как номер был направлен как раз на разоблачение этих настроений.

Амарантов изображал западную суперзвезду, ставшую жертвой популярности. Но все это происходило как будто во сне. Вначале герой спал на кубках, задрапированных черным бархатом под обстановку «черного кабинета», устроенного на сцене художником из Большого театра Аллой Коженковой. Это создавало невероятный зрительный эффект: как будто герой спит в воздухе. В то время как ему снится сон, Ахмадулина читает стихи, обращенные к беспечному Ки-ля-ля и предупреждающие от опрометчивых решений. Но вот герой просыпается и видит круг света на темном полу. Как только он с любопытством ставит туда ногу, включается фонограмма – громкая музыка, вой толпы, крики, овация. Ки-ля-ля в ужасе отдергивает ногу, и шум обрывается. Он опять ставит ногу, и вновь раздаются крики восторженной публики. Это искушение, и герой дает себя вовлечь в эту игру. Откуда ни возьмись появляются микрофон и концертный пиджак с блестками⁵⁴, герой входит в круг и совершенно уподобляется западному кумиру, звезде шоу-бизнеса.

Амарантов исполнял номер под музыку Тома Джонса. От его смоляного чуба летели капли пота, сверкая в лучах про-

⁵³ Записано по воспоминаниям В.А. Абаева, техника-радиота театра. Москва, январь 2010.

⁵⁴ Амарантову их выбрасывали из-за кулис ассистенты.

жекторов. Челка падала на лоб, а движения напоминали мимику в стиле рапида, характерную для другого модного певца – Клифа Ричарда. Герой танцует и поет, а в это время стробоскоп уже начал отмеривать его звездные часы: равномерный стук напоминал и стук сердца, и движение часовых стрелок, а свет, подаваемый пунктирным миганием, создавал иллюзию то западной дискотеки, то циферблата жизни, распоряжающегося нашим временем на земле.

Предчувствуя переменчивость успеха, Ки-ля-ля начинает затравленно метаться, перепрыгивать из круга в круг. Он как пленник толпы, как безумец. Потом, когда отчаянье достигало предела, герой в сердцах бросал на пол микрофон, скидывал переливающийся пиджак и уходил в темноту, а Белла Ахмадулина с укоризной в голосе читала:

Бывает в мире кока-кола.
Ах, кока-кола! что ж такого.
Забудь заморские края –
Пей газировку, Ки-ля-ля⁵⁵.

Этот номер вызывал у зрителей особенный восторг, в зале творилось невообразимое, напоминавшее безумные крики толпы из фонограммы. Такой финал казался наиболее отвечающим модным веяниям. Публика, не слишком избалованная зарубежной эстрадой, словно заглядывала в замочную скважину западного мира.

Амарантов решил сделать этот номер предпоследним, чтобы не вызывать ненужных претензий. В конце спектакля «Чудеса в sack-вояже» ему хотелось обратиться к общечеловеческой философии, поэтому он исполнял мягкий философский этюд «Красный шар».

Красный шар играл метафорическую роль украденной и вновь обретенной мечты. Ки-ля-ля находил огромный красный шар и поначалу очень радовался. Он так привыкал к своему новому «другу», что даже утрачивал бдительность: облакачивался на висящий в воздухе шар и мечтательно закрывал глаза, размышляя о чем-то приятном. Тут его и подстерегало человеческое вероломство: из-за кулис появлялась хитрая барышня в короткой юбочке (Раиса Ермохина) и, не замеченная зазевавшимся героем, утаскивала шарик. Ки-ля-ля, обнаружив пропажу, впадал

⁵⁵ Из фонограммы спектакля. Архив Б.Г. Амарантова. Фонд 16 (Фонограммы). Ед.хр. 20, 34.

в отчаянье, метался, искал свой шар, а потом медленно удалялся в сторону кулис, закинув за плечо тяжелый и ставший обременительным саквояж. Зрители видели, как уже у него за спиной вдруг вновь появлялся красный шар. Герой радовался возвращению шарика, а сцена заполнялась множеством разноцветных шаров⁵⁶. Амарантов бросал их в зал зрителям, которые приходили в восторг и уносили шары как память о спектакле.

* * *

Последний этюд, безлико обозначенный в программке как «Эпилог», Амарантов давал на бис и не всегда включал в действие – в основном под настроение и особый состав зрительного зала. Назывался он «Журавли». На гастролях в Одессе его объявляли как посвящение «защитникам города-героя Одессы». Амарантов особенно гордился этим номером, и не потому даже, что сам его поставил, а потому, что посвятил его памяти своего старшего товарища – поэта, певца и киноактера Марка Бернеса. Артист дружил со знаменитым советским шансонье несколько лет, до самой смерти Бернеса от рака в 1968 году. Тогда он и задумал поставить номер, напоминающий о Бернесе и его творчестве. Этюд был чисто пантомимический, без трюков. Руки в белых перчатках имитировали всполохами крылья плывущих по небу журавлей. Отчасти это напоминало балет, и позднее, когда Амарантов показывал этот номер в США, крупнейший театральный критик Нью-Йорка Анна Кисельгоф писала в «Нью-Йорк Таймс»: «Кульминацией его программы стал номер “Журавли”. Взмах крыльев, полет и внезапное падение – это прекрасная метафора взлета надежд и их крушения. Как оригинально задумано! Руки артиста в белых рукавах с каждым взмахом создавали всполохи, а все вместе возвращало нас к традициям “Умирающего лебедя” Михаила Фокина...»⁵⁷

Кэрол Оппенхайм в «Чикаго Трибьюн» уточняла: «Это было сочетание пластики с песней, исполненной его другом, умер-

⁵⁶ Эти шары рабочая группа, устав надувать обычным путем, приспособилась накачивать пылесосом.

⁵⁷ *Kisselgoff Anna*. Mime: Amarantov In New York Debut // *New York Times*, May 8, 1978; ProQuest Historical Newspapers The New York Times (1851 – 2004). 17.



Борис Амарантов и Марк Бернес

шим от рака. Амарантов преобразается в птицу, он взлетает в воображаемое небо и падает, сраженный внезапным лучом, как стрелой»⁵⁸.

Зрители всегда требовали «Журавлей», и им не было дела до того, что этот этюд с военным оттенком тематически не очень подходит к саге о маленьком принце Ки-ля-ля. Номер был красив и трогателен.

* * *

Семнадцатого октября 1972 года после четвертого показа спектакль был наконец разрешен, и только потому, что в ЦДКЖ явился заместитель министра культуры Георгий Петрович Александров и, пожав плечами, с недоумением сказал: «А в чем дело? Да пусть играют. Вот хоть в Ленинграде для начала попробуют, в ДК Дзержинского...»

Комиссия отступила, но не отступилась. Чиновники и дальше продолжали чинить препятствия Амарантову и его театру.

⁵⁸ *Oppenheim Carol. Soviet mime gains freedom to create a new beginning // Chicago Tribune, Dec. 3, 1977; ProQuest Historical Newspapers Chicago Tribune (1849 – 1986). 1.*

А он упорствовал, не терял надежды и позволял себе помечтать: «Когда-нибудь мы прославимся и будем выступать в Париже. Представляете? Париж, Елисейские поля и Ки-ля-ля!».

«Чужой со связкою ключей»

Театр Пантомимы Бориса Амарантова имел короткую и драматическую судьбу. Множество спектаклей по городам России, Украины, Молдавии, четыре буквально выстраданных – несмотря на явное нежелание руководства Росконцерта – в московском Театре эстрады. Осенью 1972 года театр выступал на гастролях в Ленинграде; с января по март 1973 гастролировал по городам Сибири; в мае – июне 1973-го и весной 1975-го показывал спектакль «Чудеса в саквояже» молдавским и украинским зрителям; в июле – августе 1973-го ездил с гастролями по городам Волги.

Трудности оставались за кулисами, никто из поклонников не подозревал, что каждый раз спектакль приходится отстайвать заново, а потом выступать без выходных. Амарантов писал, что за один только май 1975 года «Театр Пантомимы показал 60 спектаклей в украинских городах Черновцы, Ивано-Франковск, Львов, Луцк, Ровно, Житомир, Киев, Полтава, Кировоград, Днепропетровск, Ворошиловград, Донецк, Запорожье, Симферополь... Наличие багажа в 2 тонны, ежедневно переезды из города в город по 120–160–300 километров, и это почти ежедневно, без отдыха, с невероятной нагрузкой»⁵⁹. При этом труппе театра в жаркое летнее время давали гостиничные номера без удобств, без душа, а то и вовсе не предоставляли жилья. И это тоже правда жизни, часто не видимая за аплодисментами и криками «браво».

Зрители оставляли на обороте программки и приглашительных билетов восторженные отзывы: «Восхищены искусством Бориса Амарантова!»⁶⁰, «Ваше выступление доставило нам невыразимое удовольствие. Это огромное искусство!!»⁶¹, «Выйдя из зала, с концерта пантомимы, наконец-то поняли это искусство и всю его пользу для простых людей»⁶². Один из писавших признавался, что уже десять лет, со времени гастролей в сочинском

⁵⁹ Амарантов Б. Автобиография. Архив Б.Г. Амарантова. Фонд 9 (Личные записи). Ед.хр. 5. С. 2.

⁶⁰ Архив Б.Г. Амарантова. Фонд 10 (Отзывы). Ед.хр. 24.

⁶¹ Там же. Ед.хр. 9.

⁶² Там же. Ед. хр. 81.

цирке, является поклонником таланта Амарантова и старается ездить в те города, где он выступает.

Восхищенные рецензии корреспондентов появлялись одна за другой. «Задорный, веселый, непоседливый Ки-ля-ля около двух часов пленяет зрителей своей очаровательной улыбкой и великолепным мастерством»⁶³, – писал корреспондент братской газеты. В газете Новосибирска говорилось: «Мастерство Бориса Амарантова многогранно: он и мим, и эксцентрик, и танцовщик, и жонглер, и, отнюдь немаловажное для этого спектакля обстоятельство, – прекрасный драматический актер»⁶⁴. «Каждая новая встреча со зрителем



В итальянском цирке

становится настоящим праздником искусства»⁶⁵, – восклицал журналист из Куйбышева. Словно отвечая на упреки чиновников в аполитичности, безыдейности спектакля «Чудеса в саквояже», журналист Валерианов утверждал, что «доведенный до совершенства, отточенный жест стал у артиста мощным выразительным средством»⁶⁶, а другой новосибирский журналист, Евгенийев называет героя Амарантова «мыслителем и борцом»⁶⁷.

Как получилось, что никто из почитателей и рецензентов не подозревал о тех трудностях, которые испытывает артист? По-

⁶³ Александров А. У нас в гостях Ки-ля-ля // Красное знамя, 16 февраля 1973.

⁶⁴ Тимофеева С. «Чудеса в саквояже» // Советская Сибирь, 24 марта 1973.

⁶⁵ Утенин В. Знакомьтесь: Ки-ля-ля! // Волжская заря, 16 июня 1973.

⁶⁶ Валерианов Е. Красноречие жеста // Вечерний Новосибирск, 26 марта 1973.

⁶⁷ Евгенийев В. Знакомьтесь: Ки-ля-ля! // Молодость Сибири, 17 марта 1973.

чему никто ничего не знал о его жизни в Москве? Бесконечные закрытия театра под разными предлогами превратили Амарантова в безработного. Он месяцами ждал разрешения выступать и вместе с Чухраем и Донским обивал пороги кабинетов. Даже авторитетного патриарха кино Марка Донского, героя труда и лауреата государственных премий, отказывались принимать в кабинетах министерства культуры, выставляли за дверь. Это все больше походило на заговор.

В Росконцерте на многочисленные просьбы коллективов устроить для них концерт любимого артиста отвечали стандартно: «Он болен», «Он устал. Дайте ему отдохнуть!» или – «Что, у нас других артистов нет? Мы пришлем кого-нибудь». В одном из писем, от жителей Челябинска, говорится, что приехавший на гастроли мим Жеромский на все вопросы о Борисе Амарантове отвечал, что у него грипп. А Борис в это самое время продолжал часами репетировать у себя дома и не мог понять, почему молчит Росконцерт. Не имея работы, голодая, артист вынужден был устроиться грузчиком в овощной магазин. А осенью 1975 года, испытывая тяжелую депрессию, по совету сочувствующих ему диссидентских кругов, подал заявление на выезд из СССР.

Джоан Уолд упоминает гастроли Амарантова в Лос-Анджелесе весной 1978 года: «На моих родственников это выступление произвело большое впечатление, в особенности – красивый номер “Журавли”, посвященный войне. Это было красиво и трогательно. Моя сестра выразила ему восхищение этим номером, но он грустно сказал, что судьба этого номера его печалит: он поставил “Журавлей” в своем театре, а теперь в Москве его делают другие люди под своей фамилией»⁶⁸.

Этот номер был дорог Амарантову как нечто личное, почувствованное. Поэтому, даже находясь с 10 августа по 4 ноября 1977 года в Вене, пересылочном городе эмиграции, он думает не о будущем, не о подписанном уже контракте с американским концертным агентством «Sheldon Soffer», а о том, что происходит в Москве с его театром, спектаклем, номером.

«Позвоните Чухраю, – пишет Амарантов в Москву. – Почему, узнайте у него, он поставил свое имя на афише, почему он разрешил показывать мой номер “Журавли”»⁶⁹.

⁶⁸ Из беседы с Джоан Уолд // Москва – Северная Дакота. Январь 2008.

⁶⁹ Из письма Б.Г. Амарантова к Н.В. Кирпичниковой от 12 октября 1977 года. Архив Б.Г. Амарантова. Фонд 8 (Письма). Ед.хр. 6.

Наивному артисту не приходит в голову, что «железный занавес» реабилитирует любое присвоение чужого, хотя бы уже потому, что уехавший в эмиграцию человек просто перестает существовать. У нас в стране слишком привыкли к бесследным исчезновениям людей:

Я исчезну, а ты ничего не заметишь.
Пропадешь ты, а я лишь спокойней живу.
Человек на земле – как от пули отлетина.
Будто все мы здесь грезим и спим наяву⁷⁰.

Как только художник оказывается персоной «нон грата» в своей стране, мгновенно поблизости обнаруживаются люди, готовые забрать себе то, что им создано. И тот же самый театр обретает чужое имя, а тот же самый спектакль – другое название. В миграционной Вене Борис Амарантов напишет грустные строки:

Молчит мой дом – уже ничей,
Но вдруг шаги в нем зазвучали.
Войдет в него, как я вначале,
Чужой со связкою ключей⁷¹.

Программа спектакля «Чудеса в саквояже»⁷²

I отделение⁷³:

Пролог. Знакомьтесь, Ки-ля-ля! («В итальянском цирке»)
К свободе («Раб»)
Ки-ля-ля регулировщик («Дорога»)
Ки-ля-ля жонглер («Жонглер»)
Ки-ля-ля и малыш («Топ-топ»)
Ки-ля-ля футболист («Привет, Пеле»)

⁷⁰ Амарантов Б. Бесследно (25 февраля 1980). Архив Б.Г. Амарантова. Фонд 12 (Стихи). Ед.хр. 696.

⁷¹ Амарантов Б. Молчит мой дом... (14 октября 1977) Архив Б.Г. Амарантова. Фонд 12 (Стихи). Ед.хр. 47.

⁷² Архив Б.Г. Амарантова. Фонд 3 (Программы). Ед.хр. 60.

⁷³ Названия, данные в скобках, в самой программке отсутствуют: это рабочие названия номеров, которые мы сочли уместным здесь упомянуть.

Ки-ля-ля в борьбе за мир («Атомщик», «Проделки боннского реваншиста»)

II отделение:

Ки-ля-ля в космосе («На МКС все спокойно»)

В балагане («Большой и маленький», «Музыкант и силач»)

Ки-ля-ля идет к любимой («Мендельсон»)

Сон Ки-ля-ля

Ки-ля-ля находит друзей («Красный шар»)

Эпилог («Журавли»)

Состав Театра Пантомимы

Амарантов Борис Георгиевич, артист оригинального жанра
Чухрай Григорий Наумович, кинорежиссер, руководитель
театра

Лобачевская Полина Ивановна, режиссер-постановщик

Депарма Александр Алексеевич, директор

Смушкевич Виктор Александрович, помощник режиссера

Ашкенази Давид Владимирович, композитор

Матвеева Елена, балетмейстер

Вайнбаум Лев, художник по свету

Коженкова Алла, художник

Масленников Сергей, звукорежиссер

Бабушкин Виктор, звукорежиссер (март 1975)

Ахмадулина Белла Ахатовна (1973), поэтесса, автор стихов

Петрушин Владимир Иванович, артист пантомимы в интер-
медиях

Коннова Валентина, интермедии (с ноября 1973)

Коннова Лидия, интермедии (с ноября 1973)

Микшите Юрате, интермедии (март 1975)

Ермохина Раиса, артистка пантомимы в интермедиях

Гобзева Ольга, киноактриса, чтение стихов (ноябрь 1972 –
март 1973)

Мартынова Елена, пародистка, чтение стихов (с весны
1973)

Качалова Елена, пародистка, чтение стихов (с сентября
1973)

Ивлев Владимир, заведующий электроосветительским це-
хом (с 29.07.1972)

Бубнов Игорь Николаевич, зав. художественно-постановочной частью

Быков Л.А., зав. художественно-постановочной частью (с ноября 1973)

Ефименко Н.Н., зав. художественно-постановочной частью (март 1975)

Конюшкина Вера Васильевна, заведующая костюмерным цехом

Макарошкин П.П., специалист по радиоаппаратуре

Зверев Бежан Бежанович, инженер-радиотехник

Андреев В., инженер-радиотехник (март 1975)

Пазычев В.З., инженер-радиотехник (с ноября 1973)

Абаев Василий Александрович, техник-радиотехник

Пушкин Александр, старший машинист сцены

Родин Вячеслав, машинист сцены, с весны 1973 – старший машинист

Ривкович Александр, машинист сцены, с ноября 1973 – старший машинист

Кравцов В.Н., старший машинист сцены (март 1975)

Шарииков Сергей, осветитель

Шипарев Александр, осветитель, с сентября 1973 – помощник режиссера

Маргарита Шталь

**Человек в мире конвенций:
антропология культуры
у В. Пелевина**

Проза Пелевина, безусловно, принадлежит к постмодернистскому направлению в русской литературе. Общие черты этого направления: «аномальный герой, обезличенный автор и фантазмагорически-абсурдная реальность»¹. Остановимся подробнее на каждой из них. Аномальность героя выражается, во-первых, в необычности облика и, если можно сказать, природы выбранной личности. Имеются в виду, к примеру, главные герои романов «Священная книга оборотня», «Ампир В», рассказа «Проблема верволка в средней полосе», повести «Затворник и Шестипалый», являющиеся соответственно лисой-оборотнем, вампиром, волком-оборотнем, бройлерными цыплятами. Можно также сказать, что некоторые герои представляют собой «сверхлюдей» или других существ, превосшедших нормальный уровень развития. Также многие герои представляют собой симуклякры². Яркий пример тому роман «Чапаев и Пустота», большинство персонажей которого оказываются «неравными себе»: это и Чапаев,

¹ *Богданова О.В.* Постмодернизм в контексте современной русской литературы. СПб., 2004. С. 33.

² См. там же, а также: *Скоропанова И.С.* Русская постмодернистская литература: Учеб. пособие. М., 2004. С. 435.

и Анна, и Петр Пустота и его сопалатники³. Позиция автора легко не прочитывается, оказывается практически слитой с позициями героев⁴. Ее лишь можно гипотетически соотнести с теми идеями, что переходят из одного произведения в другое. Реальность же полностью зависит от сознания героя и в ряде случаев является его проекцией (наиболее яркие примеры: романы «Чапаев и Пустота», «Generation П», рассказ «Хрустальный мир»), отчего обладает свойствами сна, которым герой так или иначе учится управлять.

В связи с вышесказанным в глаза бросается игровой характер данных произведений. Причем, на первый взгляд, игра эта кажется абсурдной, как и подобает постмодернистской манере литературного творчества. Но как заявляет в своем исследовании М. Юничев, «для тех, кто знаком с И Цзын, гаданием на рунах, Конфуцианством, Дзен буддизмом, культурой самураев, воинов Толътеков, французской философской школой, основами public relation, историей древнего Шумера и третьего рейха, и конечно книгами Карлоса Кастанеды, <...> вход во “Внутреннюю Монголию” пелевинских текстов приоткрывается настолько, что можно поглядеть в щелочку»⁵.

С. Костырко пишет, что «Пелевин использует открытый соц-артом и постмодернизмом материал именно как материал»⁶. С. Корнев даже относит Пелевина к направлению «русского классического пострефлексивного постмодернизма» (определение, изобретенное им самим)⁷. Он пишет: «Пелевин <...> – идейно, содержательно – никакой не постмодернист, а самый настоящий русский классический писатель-идеолог»⁸. И далее: «<Пелевин> буквально каждой своей строчкой настойчиво и откровенно вдальблывает в читательскую голову одну и ту же морально-метафизическую теорию»⁹.

³ Богданова О.В. Постмодернизм в контексте современной русской литературы. СПб., 2004. С. 343.

⁴ Там же. С. 32.

⁵ Юничев М.Р. Виктор Пелевин как виртуальный информационный продукт: дипломная работа. М.: ИЕК РГГУ. 2005. С. 41.

⁶ Костырко С. Чистое поле литературы: Любительские заметки профессионального писателя // Новый мир, 1992, № 12. С. 254.

⁷ Корнев С. Столкновение пустот: может ли постмодернизм быть русским и классическим? об одной аванюре В. Пелевина // Новое литературное обозрение, 1997, № 28.

⁸ Там же.

⁹ Там же.

Из всего вышесказанного можно сделать вывод, что Пелевин все же не так абсурден. Он действительно использует приемы постмодернизма, абсурдистские и ёрнические по своей сути, чтобы выразить гораздо более ценные идеи, чем обыкновенный «стеб». И этот выбор обусловлен не только тем, что автору симпатична подобная манера письма, но и тем, что некоторые философские положения именно так раскрываются наилучшим образом. Исследователи давно заметили в творчестве Пелевина многочисленные мотивы буддийской философии. Согласно некоторым положениям последней, истина невыразима в словах, как и истинное человеческое «я» (которое так или иначе ищет большинство героев Пелевина) не может быть сведено к его «психофизическому я» или эго. Так же и мир, который каждый из нас привык считать реальностью, мимолетен и по сути своей иллюзорен. Исходя из этого становится ясно, почему личности персонажей подчас так размыты, а их реальность часто напоминает череду снов¹⁰.

Генис: «Пелевин не ломает, а строит. Пользуясь <...> обломками советского мифа <...> он возводит из них фабульные и концептуальные конструкции <...> Проза Пелевина – это вещи сны, сны ясновидца. Если у Сорокина они непонятны, то у Пелевина непоняты»¹¹.

В данной статье будет рассмотрен специфический взгляд на антропологию, представленный в художественных текстах Пелевина. Будет подробно проанализирован взгляд на природу человеческой личности, самопонимания и проблем, с ними связанных. Прежде всего речь пойдет об отождествлении человека со своей конвенциональной или культурной ролью в обществе, его последствиях и выходе за рамки подобного видения личности. Так же во второй части статьи будет проанализирована игровая природа культуры, прочитываемая в текстах Пелевина.

Человек: творец или творение культурных смыслов

Вданном пункте изложим взгляд на природу личности, выраженный героями-идеологами нескольких произведений Пелевина. В качестве основного примера рассмотрим романы «Священ-

¹⁰ Генис А. Иван Петрович умер: Статьи и исследования. М., 1999. С. 102.

¹¹ Там же. С. 82.

ная книга оборотня» и «Чапаев и Пустота». Нужно отметить, что главная героиня первого романа А Хули, мировоззрение которой в основном и будет анализироваться, не является вполне человеком. Автор придал ей форму лисы-оборотня, персонажа из китайской мифологии. Это существо не имеет четко выраженного пола, но по своим внешним качествам и поведению более похожа на женщину. Лисы питаются в основном сексуальной энергией мужчин, вызывая при помощи хвоста в их уме отчетливую галлюцинацию полового акта, сами не совершая его с ними. Они немного мудрее людей вследствие их более широких способностей к познанию себя и необычайно долгой жизни (от начала времен). Хотя это спорный вопрос: в романе представлен образ не менее мудрого существа – ее учителя, вполне реального человека.

В романе «Чапаев и Пустота» два главных героя Василий Иванович Чапаев и Петр Пустота являются соответственно учителем и учеником. С самого начала произведения у Петра наблюдается определенный мировоззренческий кризис, после определенного пути духовного поиска герой приходит к выводу (не без влияния Чапаева, конечно), что необходимо понять, кем он является на самом деле, а не кем его научили быть. Над тем же поистине вечным вопросом «кто я?» бьется несколько сот лет А Хули¹².

Е. Пронина пишет, что соображения о нелокальности личности и поиске истинного себя стали возможны в нашей культуре сегодня благодаря смене парадигм мышления. Нынешние изменения «подготавливались давно и частично уже стали достоянием сознания <...> в физике микромира, компьютерных технологиях, математике. Но рано или поздно законы, касающиеся объективного мира, и связанные с ними приемы мышления субъект обращает на себя»¹³. Таким образом, именно Пелевин первым в отечественной литературе «показал внутренний психологический кризис не как нравственную коллизию, а как психодинамическую, даже психофизиологическую проблему смены режима функционирования, которая выражается в «наложении», «сме-

¹² В конце романа, перед тем как она решает покинуть земную жизнь, А Хули предвкушает, как она НАКОНЕЦ поймет, кем является на самом деле. См.: *Пелевин В.О. Священная книга оборотня*. М., 2004. С. 380.

¹³ *Пронина Е.Е. Фрактальная логика Виктора Пелевина // Вопросы литературы*, июль – август 2003. С. 11.

шении реальностей»¹⁴. Можно сказать, что открытием Пелевина является «переживание нелокальности личности», ее «собира-тельной» природы¹⁵.

Однако, учитывая развитие научной и религиозной мысли на востоке, в области познания личности философия Пелевина и теория фрактала не могут считаться новаторскими. Надо отметить, что именно вопрос самопознания, открытия «истинного я» является краеугольным в практиках веданты и буддизма. Мнения о превосходстве индусско-буддийской психологии выражали многие авторитеты западной психологической мысли. Среди таких авторов можно выделить К.Г. Юнга, У. Джеймса, А. Маслоу, Э. Фрома, Ф. Перлса и мн. др. В связи с этим открытие восточной философии коренным образом повлияло на ряд направлений и школ западной психологии, таких как гуманистическая и трансперсональная психология, а также представители неопсихоанализа. Параллели с восточной мыслью нередки у Пелевина, а особенно, когда речь идет о понимании личности, смысла жизни и т. д. Можно даже сказать, что он просто излагает художественным образом некоторые положения индусско-буддийской философии.

Вопросы о самоидентификации всегда являлись отправной точкой смыслопорождения в культуре, формирования той или иной культурной парадигмы.

В рассматриваемых в данной работе произведениях, как и в творчестве Пелевина в целом, дается негативная оценка социокультурному влиянию на формирование личности. Социум для А Хули – серьезное препятствие для человека, и в чуть меньшей мере для лис, к пониманию своей настоящей природы, свободе от страданий. Она говорит, что личность подобна платью, которое лисы меняют в соответствии с модой, таким образом, чтобы внутреннее всегда соответствовало внешнему. Для лис это своеобразная мимикрия, для человека же, не способного осознать, что личность подобна одежде и не касается его истинной сущности, это судьба.

«Знаю, звучит странно, но все именно так: чтобы угодить современникам, мы подгоняем себе под личико новое “я”, совсем как сшитое по другой моде платье. Прежние отправляются в чулан, и вскоре нам уже надо напрягаться, чтобы вспомнить, какими

¹⁴ Пронина Е.Е. Фрактальная логика Виктора Пелевина // Вопросы литературы, июль – август 2003. С. 9.

¹⁵ Там же. С. 13.

мы были раньше. А живем мы веселыми пустяками, забавными скоротечностями. Мне кажется, это своего рода эволюционный механизм, задачей которого было облегчить нам мимирию и маскировку. Ведь лучшая мимикрия – когда становишься похож на других не только лицом, но и ходом мыслей. Впрочем, мимикрия это только для лис. Для человека это судьба»¹⁶.

Идентичное этому уподобление личности платью мы встречаем и в романе «Чапаев и Пустота». В ответ на рассказанный при нем довольно пошлый анекдот из серии о Чапаеве, Петьке и Анке, Петр рассказывает замечательную историю из своего прошлого.

«Чапаев стал объяснять Анне, что личность человека похожа на набор платьев, которые по очереди вынимаются из шкафа, и чем менее реален человек на самом деле, тем больше платьев в этом шкафу <...> Она пыталась доказать, что все может обстоять так в принципе, но к ней это не относится, потому что она всегда остается собой и не носит никаких масок. Но на все, что она говорила, Чапаев отвечал: “Раз платье. Два платье” и так далее <...> Потом Анна спросила, кто в таком случае надевает эти платья, и Чапаев ответил, что никого, кто их надевает, не существует. И тут Анна поняла. Она замолчала на несколько секунд, потом кивнула, подняла на него глаза, а Чапаев улыбнулся и сказал: “Привет, Анна!”»¹⁷.

Общество постоянно побуждает человека играть отведенную ему роль, убеждая, что нет ничего, кроме этой конвенциональной реальности. Дети тоже любят играть и любят меняться ролями, но только потом их убеждают в серьезности игры выделенной им роли, и серьезности страдания, которое она приносит.

«...Когда-то в детстве мы жили в огромном доме и играли в волшебные игры. А потом так заигрались, что сами поверили в свои выдумки – пошли понарошку гулять среди кукол и заблудились, и теперь никакая сила не вернет нас домой, если мы сами не вспомним, что просто играем. А вспомнить про это почти невозможно, такой завораживающей и страшной оказалась игра...»¹⁸

Подобное преумножение страдания за счет следующих поколений очень хорошо проиллюстрировано в рассказе «Онтология детства». Повествование в нем ведется от лица заключенного,

¹⁶ Пелевин В.О. Священная книга оборотня. М., 2004. С. 8–9.

¹⁷ Пелевин В.О. Чапаев и Пустота. М.: ЭКСМО, 2005. С. 422.

¹⁸ Там же. С. 332–333.

с самого рождения домом которого являлась тюрьма. Автор предлагает вниманию его воспоминания о детстве и некоторые размышления философского плана. Приведем одно из них.

«В мире нет ничего страшного. Во всяком случае, до тех пор, пока этот мир говорит с тобой; потом он начинает говорить о тебе»¹⁹.

Для сравнения приведем размышления Петра Пустоты: «...слова “придти в себя” означают “придти к другим”, потому что именно эти другие с рождения объясняют тебе, какие усилия ты должен проделывать над собой, чтобы принять удобную им форму»²⁰. Таким образом, получается почти как у Сартра: «ад – это другие». Только нужно сделать оговорку, что у Пелевина ад этот не абсолютен, то есть подобное суждение лишено объективности. Такой «персональный ад» человек создает себе сам, когда взрослеет и все больше разделяет веру взрослых, задающую любую самоидентификацию²¹.

Человек на самом деле может перестать страдать, осознав свободу от роли, поняв свою истинную природу. Но люди сами умножают и умножают свои страдания, когда не только не могут понять иллюзорности своей личности и своего несчастья, но признают страдание законным и стараются сделать больно другим, вымещая в этом свою боль. Очень показательным является аллегория с Мюнхгаузеном, которую А Хули рассказывает шоферу в начале романа.

«...Надо представить себе, что Мюнхгаузен висит в полной пустоте, изо всех сил сжимая себя за яйца, и кричит от невыносимой боли. С одной стороны, его вроде бы жалко. С другой стороны, пикантность его положения в том, что стоит ему отпустить свои яйца, и он сразу же исчезнет, ибо по своей природе он есть просто сосуд боли с седой косичкой, и если исчезнет боль, исчезнет он сам <...> Каждый отдельный Мюнхгаузен может решиться отпустить свои яйца, но <...> когда шесть миллиардов Мюнхгаузенов крест-накрест держат за яйца друг друга, миру ничего не угрожает <...> чем больней ему сделает кто-то другой, тем больнее он делает тем двум, кого держит сам. И так шесть миллиардов раз»²².

¹⁹ *Онтология детства. С. 223 – 224 // Пелевин В.О. Желтая стрела. М., 1999.*

²⁰ *Пелевин В.О. Чапаев и Пустота. М.: ЭКСМО, 2005. С. 153.*

²¹ *Онтология детства. С. 224 // Пелевин В.О. Желтая стрела. М., 1999.*

²² *Пелевин В.О. Священная книга оборотня. М., 2004. С. 41–43.*

Общественный договор, о котором она говорит, есть не что иное, как договор о поддержании веры в конвенциональную реальность. Перефразируя одного из персонажей «Generatin II», можно сказать, что в рекламе означаемым является товар, а означаемым – человеческое счастье²³. Если люди наконец перестанут верить, что вместе с разрекламированной одеждой нельзя купить прекрасное место для тусовки и уверенность в себе, которые им предлагает реклама:

«Знаешь, в чем тайный ужас здешней жизни? Когда ты покупаешь себе кофточку, или машину, или что-то еще, у тебя в уме присутствует навешанный рекламой образ того места, куда ты пойдешь в этой кофточке или поедешь на этой машине. Но такого места нет нигде, кроме как в рекламном клипе, и эту черную дыру в реальности оплакивают все серьезные философы Запада. Сквозь радость шопинга просвечивает невыносимое понимание того, что весь наш мир – огромный лыжный магазин, стоящий посреди Сахары: покупать нужно не только лыжи, но и имитатор снега. Ты ведь понимаешь метафору?»²⁴.

После же вступления в брак начинается «семейное счастье», но, оставляя моду в широком смысле позади, начнут искать счастья в реальности, то что тогда будет со всей индустрией моды, с культурой в целом? Сколько еще общественных институтов живут за счет страдания?.. Поэтому ясно, что тот Мюнхгаузен рад бы отпустить себя, но вот двух других рядом даже и не намеревается. Личность человека тем самым суживается до «сосуда с болью». Для кратковременного утешения этой боли ей обязательно нужны психиатры, шопинг, алкоголь и, что хуже всего, личные отношения, в которых человек хочет обязательно что-то иметь для себя, – так круг и замыкается.

Подобным образом эту культурную проблему описывает персонаж романа «Чапаев и Пустота» Володин, когда говорит, что если бы люди прорвались к «вечному кайфу», то есть полному растворению эгоистических наклонностей в абсолютной милости и любви (по сути дела, к буддийской нирване), то все существующие, казалось бы, необходимые вещи (автомобили, реклама, наркотики и проч.) стали бы ненужными. Говоря приблизительно словами его собеседника, тогда наступит конец всей культуре и цивилизации²⁵.

²³ Пелевин В.О. Generatin // *Он же. Generatin II. Жизнь насекомых.* Желтая стрела. С. 133.

²⁴ Там же. С. 163.

²⁵ Пелевин В.О. Чапаев и Пустота. М.: ЭКСМО, 2005. С. 335.

Теперь рассмотрим кратко соображения некоторых других авторов на взаимодействие личности и социума, близкие вышеизложенному.

А. Уотс пишет, что чувство собственной индивидуальности, индивидуального эго появляется у человека под влиянием социума. Именно социальное окружение научает ребенка словам, определенным ходам мышления, эмоциональным реакциям²⁶. Затем общество научает человека, как ему быть собой, то есть обучает определенной социальной роли, которая, как правило, *считается* тождественной его индивидуальности. Ребенку дают имя и постоянно говорят утверждения вроде: «Перестань обезьянничать. Веди себя естественно» или «Ты выглядишь глупо, подражая брату, будь собой!»²⁷. Таким образом, общество, с одной стороны, хочет от человека, чтобы тот проявлял свою индивидуальность, но, с другой, имеет точные представления о том, как именно он должен себя вести и требует от него точных шаблонов поведения. И, несмотря на парадоксальность этих требований (ограничение выбора практически исключает возможность спонтанного поведения), многих людей удается запрограммировать так, что они полностью играют по правилам общества. Такой процесс «обучения» в социологии называется социализацией.

Э. Фромм пишет, что общество только тогда функционирует эффективно, когда «его члены достигают такого типа поведения, при котором они хотят действовать так, как они должны действовать в качестве членов данного общества. Они должны желать то, что объективно необходимо для общества»²⁸. Таким образом, наиболее эффективный контроль над обществом достигается через социализацию. М. Вебер, рассуждая над природой общества, писал, что каждый человек ведом по жизни своей «личной» целью, для более эффективного достижения которой люди объединяются в сообщества²⁹. И эта цель так же внушена человеку обществом.

²⁶ Уотс А. Книга о табу на знание того, кто ты. Киев. <http://lib.rus.ec/b/121071> – Гл. Как быть искусным притворщиком.

²⁷ Там же.

²⁸ Fromm E. Individual and social origins of neurosis // Amer. Sociol. Rev. 1944, № 9. P. 380–384.

²⁹ Вебер М. Избранные произведения. М., 1990.

С позиции А Хули, ни одна эгоистическая цель не способна дать счастье. В жизни может быть только один смысл – любить³⁰. Все дело в понимании человеческой личности.

«– Если разобраться, нигде нет ничего настоящего, – сказала я. – Есть только тот выбор, которым ты заполняешь пустоту. Иногда ты радуешься за другого, ты заполняешь пустоту любовью. – Чьей любовью? Если нигде никого нет, чья это тогда любовь?»

– А пустоте это безразлично. И ты тоже не парься по этому поводу. Но если тебе нужен смысл жизни, то лучшего тебе не найти»³¹.

Обычно человек под влиянием социума полностью отождествляет себя со своим эго, так же сформированным его окружением. Тогда человек становится полностью адекватным в обществе, то есть полностью соответствует требованиям социума, о чем говорилось выше. Тогда, по выражению А Хули, «у большинства людей настоящего нет вообще, а есть только <...> внешнее и внутреннее, две стороны одной монеты, которую, как человек искренно верит, где-то действительно положили на его счет»³². В основе любого эгоистического поведения лежит ложное понимание человека о самом себе. Обычно люди, полностью принимая на себя социальную роль, не только ведут себя как бухгалтер, мужчина, неудачник, домохозяйка, но и ощущают себя таковыми. Потребности и цели каждой роли человек считает своими личными, достижение их – *своим* смыслом жизни. Известно, что далеко не всегда, скажем, «преуспевающему мужчине-бизнесмену» удастся иметь все, что требует от него его статус. Так возникает страдание, которое вызвано отождествлением человека со своей социальной ролью. Ведь будь он волей судьбы «скромным семьянином», нехватка средств на иномарку последней модели вовсе не заставляла бы его страдать. Страдание, о котором идет речь, преследует человека на протяжении всей жизни, пока его мышление конвенционально и конвенционально представление о самом себе. А Хули говорит, «что страдание это и есть та материя, из которой создан мир»³³.

³⁰ Пелевин В.О. Священная книга оборотня. М., 2004. С. 325.

³¹ Там же.

³² Там же. С. 9.

³³ Там же. С. 41.

Уотс пишет, что Первую благородную истину буддизма следует понимать в более узком смысле: жизнь, которую *мы* ведем, является *духкхой*, страданием.

«Рождение – духкха, разрушение – духкха, болезнь – духкха, смерть – духкха, таковы же печаль и горе... Соединение с неприятным, отлучение от приятного – духкха. Недостижение желаемого – тоже духкха. Одним словом, это тело, этот пятеричный конгломерат, основа которого – желание (*тришна*), есть духкха»³⁴.

Это страдание коренится в привязанности к «я», эго, наделении его постоянными характеристиками в соответствии с общественными представлениями о личности.

Постижение истинного «я», осуществление выхода за пределы эго, несущие с собой освобождение от разочарования и фрустрации, являются одной из основных целей буддийской практики. Именно этот путь познания себя был избран главной героиней.

В заключение, отвечая на вопрос, поставленный в названии пункта, можно сказать, что сам человек, безусловно, принимает участие в сотворении смыслов, которые касаются как его самого, так и мира. Однако случается, что выбор крайне ограничен: он просто выбирает из уже существующего, а не задается вопросом: «как на самом деле?» Эта ситуация представлена в романе «Generation П», о чем подробнее говорилось в предыдущей главе. Таким образом, получается, что очень часто человек становится марионеткой у сотворенных обществом культурных смыслов, где в соответствии с глобальным анонимным сценарием каждому отводится определенная роль, которая исполняется с блеском в самозабвении.

Мы видим, что конвенциональные культурные смыслы, даже касающиеся личности, представлены как нечто внешнее по отношению к истинной сущности человека и, тем более, не обладают истинностью. Призыв творчества Пелевина отчасти состоит именно в том, чтобы найти «настоящего себя» в мире конвенциональной культуры и научиться относиться к смыслам как они того заслуживают: радоваться уже существующим, играть с ними, словно меняя декорации или костюмы, и, наконец, творить новые, помня, что они ничем не отличаются от остальных по истинности, так как истина априори лежит за пределами конвенций.

³⁴ Самьюта Никайя, 421. Цит. по: Уотс А. Путь дзен. Пер. с англ. К.: София, 1993. М., 2004. С. 83.

Игра как фундамент культуры

Эта идея звучала многократно в работах Й. Хёйзинги, Ю.М. Лотмана, К. Уилбера, О. Хаксли, Ж. Деррида и др. К примеру, Ю.М. Лотман пишет, что способность играть присуща только человеческому сознанию, так же как и породить культуру³⁵.

Хёйзинга в своей работе «Homo Ludens» делает вывод, что культура в ее древнейших фазах «играется». Она не происходит из игры, а развивается из игры и как игра³⁶.

Со временем, по мнению Хёйзинги, происходит постепенное уменьшение игрового элемента в культуре. А современную ему культурную реальность он описывает как находящуюся в стадии «угрожающего разложения»³⁷. Надо сказать, что годы жизни Хёйзинги пришлось на наступление в Европе фашистского режима. Среди фашистов наблюдалось широкое использование игровых форм. Исследователь творчества Хёйзинги Т.А. Кривко-Апинян пишет, что целью «Homo Ludens» был «протест против лживой игры, против использования игровых форм в антигуманных целях. Противопоставить игру кризису, игрой спасти культуру – вот цель этого произведения»³⁸.

В трактате «В тени завтрашнего дня» Хёйзинга пишет об излишней вере народа в лозунги, ведомость масс, утрате внутреннего содержания идей: «Над всем миром висит облако словесного мусора, как пары асфальта и бензина над нашими городами»³⁹. Схожие идеи мы встречаем у французского мыслителя Гюстава Лебона. В своей книге «Психология народов и масс» он пишет о том, что могущество слов, лозунгов, формул, обращенных к толпе, часто не зависит от их реального смысла, появляется особое искусство управления массовым сознанием⁴⁰. Замечательным примером здесь является речь Чапаева перед войском ткачей. Заметим, что этому эпизоду предшествует сцена, где они с Пет-

³⁵ Лотман Ю.М. Культура и взрыв. М.: Гнозис, 1992. С. 56.

³⁶ Хёйзинга Й. Homo Ludens. В тени завтрашнего дня: Пер. с нидерл. М.: Прогресс, Прогресс-Академия, 1992. С. 197.

³⁷ Там же. С. 233.

³⁸ Кривко-Апинян Т.А. Мир игры. С. 121. Цит. по: Иконникова С.Н. История культурологических теорий. СПб.: Питер, 2005. С. 395.

³⁹ Хёйзинга Й. Homo Ludens. В тени завтрашнего дня. Пер. с нидерл. М.: Прогресс, Прогресс-Академия, 1992. С. 349.

⁴⁰ Иконникова С.Н. История культурологических теорий. СПб.: Питер, 2005. С. 395.

ром играют пьесу на фортепиано в четыре руки, Чапаев ведет себя как воспитанный утонченный человек.

– Ребята! – надсаживая голос, крикнул он. – Собрались вы тут сами знаете, на што. Неча тут смозоливать. Всего навидае-тесь, все испытаете. Нешто можно без этого? А? На фронт при-едешь – живо сенькину мать куснешь. А што думал – там тебе не в лукошке кататься...

<...>

– Только бы дело свое не посрамить – то-то оно, дело-то!.. Как есть одному без другого никак не устоять... А ежели у вас ки-сель пойдет – какая она будет война?.. Надо, значит, идти – вот и весь сказ, такая моя командирская зарука...⁴¹

По словам описывающего происходящее Петра, смысл слов Чапаева ускользал от его понимания. Однако толпе ткачей по-добная манера была близка, и они живо реагировали на выступ-ление командира.

Конечно, приравнивать фашистский режим в Германии или Италии с тем, что происходило в СССР, о котором по преимущест-ву пишет Пелевин, некорректно, однако некоторые параллели все же возникают. Советская диктатура – это, прежде всего, мощная идеология, пропагандируемая настойчиво и повсемест-но. Любая сильная идеология, как правило, далека от реальнос-ти. Поэтому получается, что вся огромная страна просто участву-ет в грандиозном спектакле: кто-то слишком сильно вживается в роль, а для кого-то игра становится просто средством выжива-ния, так как людей, живущих по своим правилам, система не терпит. Здесь достаточно вспомнить деятелей культуры, своим творчеством служившие, из наивной веры или рабского страха, той власти, которая держалась на идеологии, не способной по своей природе, воплотиться в жизнь.

По сути дела, вся эта бессмыслица является одной из тем романа «Чапаев и Пустота». Для главного героя очевиден весь маскарад, связанный с верой в советскую власть, и не менее оче-видны ужасы Гражданской войны и разруха в стране, во время путешествия в дивизии Чапаева. Те, кто теперь оказался у влас-ти и творит историю, представляют собой массу, толпу низших слоев общества.

⁴¹ Пелевин В.О. Чапаев и Пустота. М.: ЭКСМО, 2005. С. 105–106.

Таким образом, выход для таких мыслящих людей, как Петр, остается по сути один, подделываться под остальных, иногда позволяя себе немного лишнего, что может быть понято как агрессия в сторону массы, а может быть, и нет. Такую мимикрию совместно с «балансировкой на лезвии бритвы» надо признать несколько другим, более высоким видом игры, нежели ведут, скажем, такие персонажи, как ткачи, развлекая себя выпивкой и распеванием песен.

Однако подобное богатство внутреннего мира не делало Петра счастливым, и роль, которую он играл, явно была ему не по душе:

«Мой внутренний мир? То, что я думаю и чувствую? От отворачивания к себе я застонал. Полно морочить самого себя, подумал я. Уже много лет моя главная проблема – как избавиться от всех этих мыслей и чувств самому, оставив свой так называемый внутренний мир на какой-нибудь помойке»⁴².

Ситуация усугублялась и тем, что его реальность буквально раскалывалась надвое: то он просыпался в доме для душевнобольных в 90-е годы, то комиссаром в дивизии Чапаева во время Гражданской войны. Именно это обстоятельство сыграло решающую роль в том, чтобы Петр научился видеть всю свою жизнь как игру, качественно не различая оба своих «сна»:

«Забуть их невозможно, – сказал я. – В себя придешь, так понимаешь, что это просто кошмар был, но пока он снится... Даже и непонятно, что правда на самом деле. Коляска, в которой мы сейчас едем, или тот кафельный ад, где по ночам меня мучают бесы в белых халатах.

– Что правда на самом деле? – переспросил Чапаев и опять закрыл глаза.

– На этот вопрос ты вряд ли найдешь ответ. Потому что на самом деле никакого самого дела нет»⁴³.

Игра, которая ведется его сознанием, оказывается совершенно непричастной к его истинной сущности. Только понимание последнего и делает человека по-настоящему свободным, способным вести ту игру, которая ему по душе, полностью погружаться в нее и одновременно не приравнивать себя к ней и, следовательно, быть свободным от мнения других.

⁴² Пелевин В.О. Чапаев и Пустота. М.: ЭКСМО, 2005. С. 178.

⁴³ Там же. С. 280.

В романах «Generation П» и «Ампир В», тоже очень ярко представлен пример «ложной игры». Люди уже не могут наслаждаться ею, не становясь ее рабами, это доступно лишь избранным существам. Поясним, о чем идет речь.

В обоих романах речь идет о современной культуре потребления, ее составляющих: рекламе, гламуре, дискурсе. Если вкратце суммировать рассуждения героев произведений Пелевина, вся эта культура ставит своей задачей обогащение за счет других, причем обогащение не всегда денежное: достаточно просто знать, что ты лучше кого-то другого. Все ценностные категории создаются в поле потребительского дискурса, репрезентируются посредством гламура («красивой картинки») и растиражируются в миллионах вариантах рекламных проектов. Все-таки самым интересным из этой связки является «поле потребительского дискурса». Герой «Ампир В» Иегова, выступающий в роли учителя молодого вампира Рамы, высказывает мнение о том, что «любая человеческая культура – это карго-культура»⁴⁴. Прежде чем раскрыть понятие «карго-культуры», нужно сделать пару оговорок. Во-первых, мнения вампиров, считающих себя выше людей, не всегда могут иметь прямую связь с реальностью, так человек, создавший их как литературных персонажей, пока еще все-таки человек. Во-вторых, культура, которая в данном контексте названа «человеческой», скорее всего, представляет собой именно культуру потребления денежных средств, товаров, человеческих качеств и т.д., как говорилось ранее.

Итак, определение «карго-культура» родилось у героев из так называемого «карго-культы». Последний представляет собой обожествление аборигенами Полинезии различных достижений европейской техники, к примеру, самолетов. Одной из составляющих частей этого культа является постройка самолетов из песка и соломы.

Таким образом, в ходе обучения Рамы у своего учителя Иеговы ими делается заключение, что любая культура строится по принципу карго-культы и различные культуры не поддаются качественному сравнительному анализу, как и земляные самолеты⁴⁵.

⁴⁴ Пелевин В.О. Ампир В. М., 2006. С. 80.

⁴⁵ «У них <земляных самолетов> есть только одна функция – магическая. А она не зависит от числа ведер под крыльями и их цвета» // Там же.

На «магической» функции культуры мы остановимся подробнее. Основным рычагом культуры гламура, то есть культуры глянцевого журналов и рекламы, является погоня за стандартом, неким идеалом, создаваемым одними людьми для других. Причем, согласно некоему общественному сценарию, создателям идеала остальные члены общества добровольно дают на это право. В результате получается, что каждый, кто соприкасается с проявлениями культуры потребления, будь то визуальная сторона – гламур, или ее идейная составляющая – дискурс, ощущает, как правило, свое острое несоответствие с поставленной нормой. Если говорить словами Пелевина: «Чтобы девушка поняла, что она нищая уродина, ей надо открыть гламурный журнал, где ей предъявят супербогатую красавицу»⁴⁶. Следующим шагом «жертвы» подобного рода будет зарабатывание денег, что, как ей кажется, избавит ее от чувства собственной неполноценности, ну и, конечно, дальнейшее финансирование индустрии гламура⁴⁷. Подобное чувство неполноценности в тексте романа названо «первородным грехом». Дело в том, что такие понятия, как убожество, идиотизм и нищета – категории относительные, но человек, попавший в ловушку культуры гламура, не осознает этого и страдает по-настоящему⁴⁸. Это достаточно точная метафора. Здесь масс-медиа (глянец, реклама и др.) буквально означают «дерево познания добра и зла»⁴⁹.

У К. Уилбера есть очень интересные и полезные рассуждения на тему грехопадения. На страницах своей книги «Никаких границ» он пишет, что греховным является не сам мир, а его видение человеком. И греховное видение состоит как раз в проведении так называемых границ, разделяющих черное и белое, приятное и неприятное, красивое и безобразное, добро и зло и т. д. «Когда Адам согрешил, весь мир противоположностей, которые он сам помогал создавать, поразил его самого <...> Неприятный факт, который понял Адам, состоял в том <...> что просто провести границу – значит подготовить себя к конфликту, к борьбе противоположностей, мучительному сражению жизни против смерти, удовольствия против боли <...> Мы живем в мире конфликта и противоположностей потому, что мы живем в мире границ»⁵⁰.

⁴⁶ Пелевин В.О. Амфир В. М., 2006. С. 90.

⁴⁷ Там же. С. 91.

⁴⁸ Там же.

⁴⁹ Быт. 2: 16 – 17, 3.

⁵⁰ Уилбер К. Никаких границ: Восточные и западные пути личностного роста. М., 2003. С. 46.

Итак, возвращаясь к предыдущим рассуждениям, человек начинает считать труд, приносящий деньги, которые можно потратить на материальные блага, жизненно необходимым. Из захватывающей игры человеческая деятельность превращается в средство выживания. Все получается вполне по-библейски, если мы позволим себе трактовку кн. Бытия в духе Уилбера: «В поте лица твоего будешь есть хлеб»⁵¹.

А. Уотс пишет, что пока жизнь приравнивается к работе против смерти, не видно, что «вечность имеется ныне, а свет неподдавленного видения физического организма и физического мира оказывается божественным миром»⁵².

И указанные герои Пелевина, и Уотс, и Уилбер единодушны во мнении о том, что страдать человека заставляет потребность выбирать привязанность, то есть выбирать какую-либо из бинарных противоположностей. И выход, по мнению этих авторов, здесь состоит не в том, чтобы умножать «хорошее» вокруг себя или не выбирать вовсе, а в понимании самой сути происходящего ежедневно, великой Пустоты и простоты, скрытой от глаз покровом майи (иллюзии) или первородным грехом. Говоря словами Уотса: «выбирать нужно, зная, что выбора в действительности нет»⁵³. Или, цитируя, наверное, один из любимых опусов Пелевина: «никакого “самого дела” на самом деле нет»⁵⁴. Два этих высказывания говорят вновь лишь о том, что любая из выбираемых позиций относительна. В буддизме, например, понимание такой центральной идеи, как Пустота, также вытекает из относительности понятий и суждений⁵⁵.

Таким образом, рассмотренные выше авторы, отнюдь не являясь противниками жизни, как может показаться на первый взгляд, лишь проповедуют спонтанность, верность собственной природе. Природа формы – это пустота, но пустота не проявляется иначе, чем через форму. К сожалению, эта метафизическая парадигма культуры требует более детального рассмотрения, не укладывающегося в рамки и задачи настоящей работы, поэтому пока достаточно будет сказать следующее.

⁵¹ Быт. 3: 19.

⁵² Уотс А. Психотерапия. Восток и Запад. М., 1997. С. 189.

⁵³ Там же. С. 186.

⁵⁴ «Любимое», т.к. встречается неоднократно. Например: Принц Госплана // Пелевин В.О. Желтая стрела. М., 1999. С. 136.

⁵⁵ Уотс А. Путь Дзен. С. 75.

Мы чувствуем боль, голод, солнечный свет, и никто не запрещает нам есть, кричать от боли или закрывать глаза при взгляде на солнце. В этом есть природа человека. И такой самый простейший выбор обусловлен тем, что мы имеем человеческое тело. Уотс пишет: «Во вселенной относительности всякий выбор, всякое занятие позиции являются игрой»⁵⁶. Не средством выживания, а именно игрой! Именно разоблачение конвенций, что мастерски делает Пелевин, дает человеку шанс превратить жизнь из рутины, полной страхов и борьбы, в захватывающую игру, исполненную глубоким смыслом. Иное дело, что не всем героям автор «позволяет» познать эту радость до конца. Из удачных примеров можно назвать А Хули, Петра Пустоту, а познавшими истину лишь отчасти, безусловно, являются вампир Рама и Вавилен Татарский («Generation П»). Последние лишь во всей полноте познают, что за конвенциональной реальностью кроется некий заговор, что она не задана изначально, но понять, кто ее создал и зачем, а главное, выйти за ее пределы им не удастся.

Таким образом, культура, основанная на конвенциональном восприятии реальности, именно та культура, в которой воспитываются большинство людей на земле и на основании которой построено почти любое общество, определяется, как майя, иллюзия, от чьих пут необходимо освободиться. В связи с этим, восприятие культуры как игры считается единственно правильным. К такому видению путь лежит только через глубокое понимание своей собственной природы. Согласно рассмотренной концепции, истинное «я» также лежит за пределами конвенций и не может быть определено с их помощью, а значит, является абсолютно свободным от них. Лишь это понимание делает существование человека бесконфликтным благодаря отсутствию мучительного целеполагания и целедостижения. Игра, согласно рассматриваемой философии, – это спонтанное поведение бессмертного духа, существующее с единственной целью: «Надо же чем-то занять себя в этой вечности»⁵⁷.

Итак, определение личности в текстах Пелевина оказалось вынесенным за рамки любых определений, так как любая словесная конструкция есть просто объект, отраженный в зеркале человеческого сознания (и слово «сознание» – тоже), которое

⁵⁶ Уотс А. Психотерапия. Восток и Запад. М., 1997. С. 186.

⁵⁷ Пелевин В.О. Чапаев и Пустота. М.: ЭКСМО, 2005. С. 414.

само по себе не имеет ни формы, ни имени. В результате этого от-крытия вся конвенциональная культура и в том числе ее концеп-ции представляют собой иллюзию, рябь на ровной глади «истин-ного я» человека. Поэтому все, чем занимается человек в этом мире, можно назвать игрой, осознает он это или нет, с той лишь разницей, что осознанная игра приносит удовольствие и не ом-рачена печалью из-за проигрышей. Стрдание, как неоднократно показывает Пелевин, оказывается иллюзорным, как и куль-тура, его породившая. Культурные теории часто пытаются опи-сать объективный мир, в то время как сами являются плодом самой субъективности – конвенций, или границ в терминах К. Уилбера, не-ведомых миру природы и существующих лишь ради игры.

Юлия Стракович

**«Теперь зависит от вас»:
трансформация отношений
«слушатель – музыкант»
в современной музыкальной культуре**

Среди всего множества статусных ролей, существующих в человеческой культуре, роль творца всегда занимала особое место. Логическая непостижимость, мистичность творческого акта способствовали его сакрализации, доведенной со временем до абсолюта в идее теургичности искусства¹ и вере в *особую* связь человека творящего с высшим Творцом. Представление о сверхчеловеческой природе искусства в той или иной мере было характерно практически для всех его видов,

¹ Идея теургичности искусства с особенной тщательностью была разработана в русской философии Серебряного века (см., например, *Бердяев Н.А.* Смысл творчества. Опыт оправдания человека. АСТ, Фолио, 2004; *Булгаков С.Н.* Искусство и теургия // *Булгаков С.Н.* Свет невечерний. Республика, 1994; *Соловьев В.С.* Смысл искусства // *Соловьев Вл.* полн. собр. соч., т. VI. «Жизнь с Богом», 1966–1968 гг.). При этом корнями она, безусловно, уходит во времена более ранние – так, например, представление о человеческом творчестве как продолжении дела Божественного творения было весьма характерно для эпохи Возрождения (см., например, Манетти Дж. О достоинстве и превосходстве человека // *Итальянский гуманизм эпохи Возрождения* / Под ред. С.М. Стама. Саратов, 1988). Отдельные же предвосхищающие подобные концепции идеи можно встретить еще в философии античности, например у неоплатоников.

не исключая и искусства музыкального, а потому с тех самых пор, как музыка стала оказывать огромное воздействие на людей, ее создатель и исполнитель – назовем его обобщенно *музыкант* – оказался выделен из ряда простых смертных. Чем большее влияние имело его творчество на слушателей, тем больше оснований находили они для того, чтобы видеть в нем то небожителя, то пророка, и уж во всяком случае человека, им самим никак не равного. По мере своего развития музыкальная культура претерпевала различные изменения, в ней выделился отдельный пласт музыкального ремесленничества, выполнявшего сопроводительные, утилитарные функции и не имевшего каких-то особенных привилегий, на всех же остальных уровнях та почтительная дистанция, которая отделяла аудиторию от вознесенного на пьедестал музыканта, оставалась неизменной. Это справедливо, пусть и в различной степени, для всех этапов: от древности, провозгласившей устами Платона идею боговдохновенности искусства рапсода, бывшего отчасти все тем же музыкантом², до эпохи музыкальной классики – и далее. Даже рок-исполнители, изначально бывшие подчеркнута «своими парнями», очень быстро оказались в статусе небожителей во многом даже помимо своей воли.

В сущности, такое положение вещей естественно, закономерно и, если утвердиться в восприятии музыкального творчества как сакрального, вполне оправданно. Однако в современной культуре мы сталкиваемся с ситуацией, когда распределение статусных ролей претерпевает серьезные изменения. Музыкант, вознесенный когда-то на пьедестал великой силой музыки, сегодня ради этой самой музыки вынужден добровольно спускаться обратно. Как показало время, пьедестал, столь оправданный с точки зрения высшей реальности, в обыденной земной жизни оказался ловушкой. Музыкальная история сыграла довольно злую шутку: то почтительное расстояние, на которое отошел от музыканта слушатель, оказалось быстро занято третьей стороной, перестроившей в итоге всю музыкальную культуру согласно своему разумению. Стороной этой стал посредник, чье появление было в общем-то неизбежным, ведь слушатель приобщался к чуду, лишь изумляясь его созданию, но не неся при этом никакой

² См.: Платон. Ион // Платон. Диалоги. Книга первая. М.: ЭКСМО, 2008. С. 131–149.

ответственности, – он был готов воздавать почести музыканту как высшему существу, но не видел в нем реального человека, а потому и не задумывался о практической стороне творения. В этой ситуации появление кого-то, кто взял бы реальные бытовые, организационные проблемы на себя и помог разделенному музыканту и слушателю объединиться хотя бы на время концертного исполнения, было необходимым. Поначалу эту в общем-то сугубо техническую роль взяли на себя разнообразные секретари и помощники, однако за несколько сотен лет они из подчиненных служебных фигур эволюционировали в менеджеров, продюсеров и в конечном итоге – боссов гигантских корпораций, являющихся уже совсем не слугами, а напротив – полноправными хозяевами музыканта. Наступление эры звукозаписи, возникновение телевидения, радио, формирование на их базе единого медиа-пространства и окончательное становление глобальной массовой культуры обусловило качественное изменение роли посредника: он перестал быть стороной, выполняющей организаторские функции ради удобства слушателя и музыканта, став мощной силой, определяющей законы развития музыкальной культуры, самостоятельно устанавливающей обязательные для всех ее участников правила и делающей это уже исключительно в своих собственных интересах. В конечном итоге музыкальная культура оказалась под контролем олигополии: на сегодняшний день более 70% мирового музыкального рынка принадлежит в ней всего четырем выросшим из скромной роли помощника-организатора корпорациям (так называемым мейджор-лейблам: Universal Music Group, Sony BMG Music Entertainment, EMI Group и Warner Music Group). Впрочем, и это число весьма условно, все четыре компании выстраивают свою политику практически идентично, что позволяет говорить по сути о едином монополисте, подчинившем себе все музыкальное пространство от классики до эстрады – музыкальной *индустрии*, сформировавшейся на базе потребности в посредничестве. При этом сама природа данной потребности заметно трансформировалась: мейджор-лейблы стали держать музыканта и слушателя на расстоянии уже сознательно, небезосновательно видя в их разделении залог своего благополучия. В развитие идеи «небожителя» ими была создана крайне нездоровая система звезд, зачастую полностью сфабрикованных, находящихся на пьедестале не имеющих никаких оснований. При этом сложилась ситуация, когда посредничество стало уникальной услугой, *исключительным* правом корпораций. Прямая связь разделенных сторон оказалась

надежно заблокирована: как доступ музыканта к аудитории, так и доступ аудитории к плодам творчества музыканта стал возможен уже только посредством индустрии, что в свою очередь позволило ей манипулировать каждой из сторон поодиночке, используя и ту, и другую в своих, весьма далеких от творческих, целях.

В музыкальном мире, подчиненном диктуемым индустрией законам, музыкант, сколь бы достойным своего высокого призвания он ни был, *вынужден* прибегать к услугам корпораций. Плата за эти услуги весьма велика: кабальные контрактные обязательства, лишение автора практически всех прав на создаваемую им музыку, активное вмешательство менеджмента в творческий процесс и полное блокирование путей к отступлению. Взамен музыкант получает лишь одно – шанс попытаться найти своего слушателя, и ему приходится соглашаться на все условия, так как иного пути получить этот шанс у него в общем-то нет. Ситуация с самим слушателем обстоит не многим лучше: также не имея особого выбора, он вынужден получать музыку у корпораций – но вот какую и по какой цене – корпорации определяют сами. Используя многочисленные способы манипулирования, они пытаются заставить слушателя купить то, что ему вовсе не нужно, а за то, что нужно, заплатить предельную цену. Принцип ценообразования, существующий в музыкальной индустрии, согласно которому плата за музыкальный продукт является фиксированной и не зависит ни от качества, ни от издержек на создание, ни даже от длительности представленного материала, кажется парадоксальным только на первый взгляд. В действительности он преследует вполне конкретные цели: во-первых, не дает слушателю сориентироваться в качестве музыкального товара по его цене, заставляя покупать не только лучшее, но и то, что при честной ценовой политике продать бы не удалось, а во-вторых, приучает аудиторию воспринимать существующие тарифы как должное, не задумываясь о том, кому, собственно, она отдает свои деньги и почему запись, с продаж которой выплачивается гонорар целому оркестру, стоит столько же, сколько переиздание, не подразумевающее никаких авторских выплат. При этом сам бизнес индустрии всегда был крайне несправедлив и получил в весьма широком круге определение «грабительского» отнюдь не случайно – всеми силами стараясь получить со слушателя как можно больше денег и делая это якобы от лица музыканта, с самим музыкантом корпорации делиться не спешат. Существует весьма показательная в этом отношении статья инсайдера индустрии продюсера

Стива Альбини³, на очень простых выкладках демонстрирующая, каким образом лейблы-гиганты присваивают себе практически весь заработок музыканта, заставляя его довольствоваться минимумом, даже если его работы прекрасно продаются. Является ли подобная политика грабительской? Формально – нет, но уж во всяком случае она является мошеннической. В руках индустрии музыкальная культура превратилась в пространство бесцельного бизнеса, идеи о божественной природе искусства стали вспоминаться в ней лишь тогда, когда это кому-нибудь выгодно, и в целом являлись собой не более чем красивый фасад.

При всем этом внешне ситуация, однако, долгое время продолжала выглядеть более-менее благополучно: поток новой музыки не иссякал, слушательский интерес к ней оставался довольно стабильным, и только среднее качество выпускаемого музыкального материала постепенно становилось все ниже и ниже. О причинах творческого спада внутри индустрии сказано уже довольно много – это и погоня за быстрой прибылью, и смещение акцентов с качества музыки на качество ее рекламы, и побочные эффекты культа звезд, о которых писал в свое время еще Теодор Адорно⁴. Довольно любопытной также является попытка А. Долгина объяснить снижение уровня выпускаемой индустрией музыки с общеэкономической точки зрения, рассмотрев его как частный случай ухудшающегося отбора, характерного для всех рынков с информационной асимметрией⁵. Так или иначе,

³ *Albini S. The Problem with Music//Maximum Rock'n'Roll, № 133, June 1994. Доступно по ссылке: <http://www.negativland.com/albini.html> Русский перевод: <http://soup.aha.ru/bands/albini/albini.htm>*

⁴ См., например, *Адорно Т. Избранное: Социология музыки. М.–СПб., 1999. С. 10: «...космические гонорары звезд-певцов оставляют так мало средств на дирижеров и оркестр, что общий уровень исполнения самым жалким образом отстает от качества пения».* Подробно же тема негативного влияния системы звезд на музыкальную культуру рассматривается в книге Нормана Лебрехта «When the music stops», в российском издании «Кто убил классическую музыку?» (*Лебрехт Н. Кто убил классическую музыку? История одного корпоративного преступления. М., 2007).*

⁵ То есть таких рынков, где до момента покупки о качестве товара осведомлен продавец, но не покупатель, и в результате некачественные товары по цене не уступают качественным. Изначально экономическая концепция ухудшающегося отбора на информационно-асимметричных рынках была разработана нобелевским лауреатом Д. Акерлофом. Об ухудшающемся отборе в музыкальной индустрии см.: *Долгин А. Экономика символического обмена. М., 2006. С. 99–196.*

сложившаяся в музыкальной культуре ситуация в какой-то момент стала неблагоприятной не только для музыкантов, оказавшихся в заложниках у собственных менеджеров, а также для слушателей, ставших жертвами бесчисленных мошенничеств и манипуляций, но и, наконец, для самой музыки – а значит, уже для всех, кроме, пожалуй, дельцов индустрии. Впрочем, правила игры задавались именно последними, и ни музыкантам, ни слушателям изменить здесь что-либо было уже не под силу – *от них попросту перестало зависеть что бы то ни было.*

Кризис индустрии и рождение «баррикады»

Неизвестно к чему привело бы в конечном итоге такое положение вещей, если б не тот факт, что на рубеже 1990-х и 2000-х безоблачное благополучие индустрии, казавшееся столь несокрушимым, неожиданно для всех начало давать крен. Не одно десятилетие до этого продажи музыки из года в год в худшем случае – не падали, а чаще росли. Однако с началом нового тысячелетия ситуация изменилась на прямо противоположную. Уже в 2003 оборот музыкальной индустрии опустился до уровня 1990 года, а за 6 лет – с 2000 по 2006 – продажи сократились на 23%. Первые лейблы-гиганты подсчитывали не прибыли, а убытки. Поначалу виновниками разразившегося кризиса мейджоры объявили музыкантов нового поколения, их неспособность, в отличие от звезд предыдущих лет, стать настоящими кумирами публики. Однако вскоре был сделан иной вывод – виноваты слушатели. Технический прорыв, совершенный цифровой революцией, повсеместное распространение интернета и развитие файлообменных сетей сделали практически любое музыкальное произведение доступным в любой точке земли абсолютно бесплатно. В результате сотни тысяч меломанов, до того легко поддававшихся манипулированию и безропотно принимавших любые правила игры, вдруг перешли в разряд бунтовщиков. В действительности никакого осознанного бунта, впрочем, не было, просто в новых обстоятельствах индустрия потеряла одно из основных своих монопольных прав: доступ слушателя к музыке стал свободным, неконтролируемым и более не нуждающимся в посреднических услугах. Впервые за долгое время от аудитории *стало зависеть*, из какого источника черпать музыку, а заодно – платить за нее или не платить. Тот факт, что официальные продажи стали неуклонно падать, а количество пользователей музыкального файлообмена, напротив, расти, довольно красноречиво говорит о том,

каким оказался ее выбор. Сколь бы упорно при этом мейджоры не считали интернет источником всех бед, по сути он лишь обнажил давно назревшую проблему: слушатели попросту перестали понимать, кому и за что они отдают свои деньги. Слишком прочно в их сознании поселился образ закабаленного бесчестным контрактом музыканта, которому все равно не достанется ничего, и купающегося в роскоши босса корпорации, забывшего о музыке и думающего лишь о том, как бы вытрясти максимум из каких-нибудь полунищих студентов для того, чтобы купить себе очередной роллс-ройс. Это в лучшем случае, в худшем – забывшим о божественности своего призвания и стремящимся лишь любой ценой обобрать своих поклонников видится публике сам музыкант. Созданная индустрией музыкальная экономика в результате предстает в общественном сознании глубоко несправедливой, плата за музыку перестает в ней быть данью боговдохновенности и в конечном итоге теряет всякое моральное основание. Очевидно, что конфликт, развернувшийся в сфере экономики и новых технологий, это в первую очередь – конфликт нравственный.

Именно к нравственным ценностям стали взывать и мейджор-лейблы, оказавшиеся вследствие падения продаж в крайне затруднительном положении. Обвинив слушателей в обворовывании музыкантов и потребительском отношении, они уговаривали их одуматься и понять, что своим поведением они уничтожают будущее музыки. Судя по тому, что объем файлообмена впоследствии только вырос, на слушателей эти увещевания не произвели ни малейшего впечатления. Зато они произвели впечатление на музыкантов. В сущности именно по музыкантам кризис индустрии ударил в первую очередь. Катастрофически теряя прибыли, корпорации первым делом урезали бюджеты записей, ухудшили условия контрактов, а для тех исполнителей, чья музыка не могла гарантированно рассчитывать на массовый успех, и вовсе окончательно закрыли двери. При этом сами лейблы выглядели невинными в этих ужесточениях, менеджеры лишь разводили руками, все как один повторяя стандартную формулировку: мы ничего не можем поделать, это все слушатели, они отказываются платить, предпочитая красть, они предали музыку. Судя по всему, музыкантам это объяснение показалось вполне убедительным. «Слышите, это вы виноваты в том, что по радио крутят непотребщину»⁶ – обвинения подобного рода

⁶ *Перри Фаррел*, цит. по: Прямая речь // PLAY, № 6 (97), июнь 2007. С. 20.

в адрес аудитории стали все чаще звучать из уст все большего числа исполнителей. Сформировалась целая концепция, внешне вполне правдоподобная: люди воруют музыку и тем самым делают бессмысленными инвестиции в нее, качественный материал не может существовать в таких условиях, выживает только ширпотреб, все еще приносящий в силу своей массовости хоть какую-то прибыль, в общем – музыка умирает, и именно слушатели убивают ее. Мейджоры всячески способствовали распространению подобного взгляда, скромно умалчивая о том, кто на самом деле всегда обворовывал музыкантов, кто уже давно отказался вкладывать средства в качество, кто оттолкнул аудиторию своей бесчестной экономической политикой. Музыканты, однако, в основной своей массе лейблам верили, все больше видя в своих поклонниках своих же главных врагов.

Что касается слушателей, то и они в ответ доверяли музыкантам все меньше, видя в их поведении черты со статусом небожителей никак не совместимые, и на проявляемую с их стороны агрессию все чаще отвечая неприязнью. Немалую роль здесь сыграл начатый еще на самой заре кризиса судебный процесс против файлообменной сети Napster. В качестве обвиняемых в нем были привлечены не только создатели сети, но и ряд университетов, допускаявших ее работу в своих кампусах, а также 300 тысяч конкретных пользователей. Среди обвинителей тогда больше всех отличились музыканты известной группы Metallica, выступавшие с самыми гневными и жесткими заявлениями. Тот факт, что уж Metallica никак не могли пожаловаться на бедность – их поклонники в предыдущие годы дали им заработать не один миллион долларов – предопределил резко негативное отношение к их позиции со стороны аудитории. Весьма показательна в этом плане вышедшая вскоре после начала процесса серия популярного мультфильма «Южный парк», где в крайне нелепеприятном и комичном облике выведен один из музыкантов группы, пытающийся объяснять детишкам, что скачивать музыку плохо, потому что тогда таким мультимиллионерам, как он, не достанется денег. Группа подверглась и многим другим формам высмеивания, отношение к ней у значительной части публики стало более чем прохладным. Позже музыканты пытались оправдаться: «Дело было не в деньгах, а в стремлении к контролю. Нам ненавистна мысль о том, что мы можем потерять контроль над собственными песнями, не зная что с ними

происходит»⁷. Никакие слова, однако, уже не могли восстановить испорченную репутацию, которая к тому же каким-то печальным образом бросила тень и на всех остальных связанных с мейджор-лейблами исполнителей. В целом же дело Napster лишь укрепило представление многих слушателей о том, что музыканты в основной своей массе помешаны не на творчестве, а на деньгах, и их цели мало чем отличаются от целей дельцов индустрии. В конечном итоге это способствовало нарастанию неприязни: каждая сторона считала другую эгоистичной, озабоченной лишь собственными интересами и в общем враждебной. Так постепенно на месте того *почтительного расстояния*, что отделяло сцену от зала, была выстроена уже целая *баррикада*, по разные стороны которой оказались создатель музыки и ее слушатель – те, кто согласно даже просто здравому смыслу должны быть не врагами, а союзниками.

В дальнейшем и без того крайне напряженная атмосфера лишь накалилась еще больше. От уговоров и призывов к сознательности мейджор-лейблами был сделан шаг в сторону более жестких мер, их реализацией занялась Американская ассоциация звукозаписывающей индустрии (the Recording Industry Association of America, RIAA) и ряд других смежных структур. Деятельность RIAA и подобных ей структур оказалась весьма многообразной: от наводнения файлообменных сетей вирусами и файлами-пустышками до судебного преследования конкретных любителей музыки, ставшего еще одной вехой в усугублении нарастающей в музыкальном мире вражды. Если дело Napster и подобных ему имели своим результатом лишь закрытие способствующих бесплатному распространению музыки сервисов, то первые процессы против отдельных меломанов были восприняты слушателями по всему миру уже как прямое объявление войны. К такому восприятию подталкивал хотя бы сам масштаб развернутой судебной компании: только в США разбирательства были начаты против более 20 тысяч человек, всего же в мире было подано около 130 тысяч исков. Первые приговоры поразили многих. Так, 30-летнюю Джемми Томас, признанную виновной в распространении через файлообменную сеть 24 музыкальных композиций, обязали компенсировать правообладателям 220 тыс. долларов, то есть примерно по 9,2 тыс. долл. за каждый

⁷ Ларс Ульрих, цит. по: Мезенов С. Куй с ними // PLAY, № 10 (101), октябрь 2007. С. 57.

файл. Все заявления адвокатов о несопоставимости суммы компенсации и реально нанесенного ущерба не возымели никакого эффекта – процесс явно задумывался показательным. В чем-то своей цели он достиг: большая часть обвиняемых поспешила уладить дело миром, выплатив лейблам штрафы в несколько тысяч долларов и не доводя до суда. Однако попадались и подсудимые, настроенные более воинственно, не только добивавшиеся безоговорочного оправдания, но и подававшие встречные иски, обвиняя RIAA в рэкете, мошенничестве и незаконном вторжении в частную жизнь. Надо отметить, что судебная кампания RIAA действительно не была безупречной ни этически, ни даже чисто юридически. Зачастую обвинительный приговор в ней выносился исключительно на основании наличия на компьютере обвиняемого mp3-файлов и программы, с помощью которой они могут быть доступны другим интернет-пользователям, даже если никаких конкретных фактов незаконного распространения музыки зафиксировано не было. О доказательной базе и методах ведения расследований немало говорит ставшая практически крылатой фраза представителя RIAA в ответ на требование одного из обвиняемых провести экспертизу его компьютера и убедиться, что ему нечем скачивать файлы: «Вы что, считаете, что мы будем заглядывать в компьютеры всех людей, чтобы они считали себя невиновными?»⁸ Немалое возмущение правозащитников вызвал и обычай RIAA добиваться судов над IP-адресам и лишь по фактам сообщать приговор реальным людям, стоящим за ними. Подобная стратегия не только лишала обвиняемых возможности защищаться, но и нередко приводила к самым абсурдным результатам: широкий резонанс имели эпизоды, когда в нелегальном распространении музыки была обвинена семья, не имеющая компьютера, никогда не слышавший о файлообменных сетях, старик с болезнью Шарко-Вильпиана (рассеянный склероз), уже умерший человек и прочие не менее нелепые случаи.

Самое примечательное, однако, заключается в том, что обилие судов и обвинительных приговоров на популярности музыкального файлообмена никак не сказалось. Дело тут, вероятно, не столько в чьей-либо принципиальности, сколько в том, что обмен музыкальными файлами в интернете попросту успел стать культурной нормой. Сложилась ситуация, противоречивая в

⁸ Цит. по: Балакирская Т. Цифровая музыка: Ничего святого // Информационный музыкальный портал Звуки.ру. Доступно по ссылке – <http://www.zvuki.ru/R/P/18177>

самой своей основе: культурная норма, легитимированная в общественном сознании, находится в явном противоречии с существующим законодательством. Законодательство между тем ужесточается, на смену крупным штрафам приходят уже и тюремные сроки⁹, но количество людей, обменивающихся музыкальными файлами в Интернете, тем не менее остается огромным, и, как верно отмечает А. Горохов, в сущности «никто не верит, что удастся засудить или застрашать десятки миллионов человек во всем мире»¹⁰. В конечном итоге агрессивные действия индустрии не столько напугали людей, сколько озлобили. Никак не способствуя ни восстановлению здоровой музыкальной экономики, ни уж тем более процветанию самого музыкального искусства, они лишь окончательно довели ситуацию до абсурда: когда местом пересечения интересов музыканта и его поклонника стала уже не концертная площадка, а судебный зал, ни о каком благополучии в музыкальной культуре не могло больше идти и речи.

Переход на сторону «неприятеля» и корпоративный диктат

Чем более тупиковым становилось положение, тем большее недовольство зрело в среде музыкантов. Мало кому из них пришла по душе развязанная индустрией война. Когда лейблы постоянно сокращают авторские выплаты, мотивируя это бедственным финансовым положением, но при этом выделяют около 150 млн. долл. в год на оплату работы подобных RIAA организаций¹¹, невольно возникает вопрос: зачем и в чьих интересах ведутся боевые действия? Недовольство музыкантов политикой мейджоров стало все чаще высказываться открыто и наконец

⁹ Так, известен прецедент, когда суд Гонконга за распространение через файлообменную сеть материалов, защищенных авторским правом, приговорил некоего Чана Най Миня к 3 месяцам лишения свободы. Юридически же существуют основания и для более суровых приговоров – например, согласно последней редакции Гражданского кодекса РФ, вступившей в силу с 2008 года, а также уже введенным до того поправкам в Уголовный кодекс, в России человеку, незаконно выложившему в свободный доступ музыкальное произведение, может грозить тюремное заключение сроком до 6 лет.

¹⁰ Горохов А. Дыра, прикрытая глянцем. М.: Ad Marginem, 2007. С. 13.

¹¹ По данным информационного агентства Reuters – <http://www.reuters.com/article/technology-media-telco-SP/idUSL2834755220071128?sp=true>

прорвалось серией бунтов с участием самых громких имен. Так, в 2007 году исполнитель, известный под именем Prince, несмотря на действующий контракт с SonyBMG, выпустил свой альбом «Planet Earth» бесплатным приложением к свежему номеру таблоида Mail On Sunday. Диск, не успевший еще на тот момент поступить в продажу, разошелся многомиллионным тиражом и лишил таким образом смысла все усилия лейбла по его продвижению. Своим поведением Prince бросил вызов сразу двум базовым принципам индустрии: во-первых, самостоятельно распорядился собственным творчеством, на что юридически не имел никакого права, а во-вторых, пошел вразрез с упорными стараниями мейджоров любой ценой заставить слушателя платить. На все недоуменные вопросы музыкант отвечал: «*Я не обязан участвовать в спекулятивном бизнесе индустрии*»¹² и вдобавок пообещал бесплатно раздавать CD всем желающим на своих ближайших концертах. Поведение артиста выглядело акцией протеста, скорее эмоциональной, нежели продуманной, однако вскоре другие музыканты доказали, что подобная политика вполне может быть следствием взвешенного решения. Показательна в этом отношении логика группы The Charlatans, таким образом изложенная их продюсером в одном из интервью: «Мы посмотрели на ужасные условия контракта, предложенного лейблом, и подумали – а давайте сделаем это сами... Ведь все равно никто не покупает CD, спросите 19-летних – они не покупают CD, в Восточной Европе никто не покупает CD – всё скачивается из интернета. Так почему бы нам не раздать альбом бесплатно? Тем самым мы увеличим число поклонников и получим больше рекламных предложений. Больше людей услышат о нас и, возможно, захотят купить билет на концерт. Мы полагаем, это увеличит концертную аудиторию вдвое, если не втрое»¹³. Как показала практика, подобная экономическая модель действительно оказалась вполне жизнеспособной, что наглядно продемонстрировано – свободный музыкальный обмен вовсе не обязательно идет в ущерб музыканту, ущемляет он, главным образом, интересы мейджор-лейблов,

¹² Цит. по: *Тесля Н.* Принс: новый альбом – всем и бесплатно! // Информационный музыкальный портал music.com.ua Доступно по ссылке – <http://www.music.com.ua/news/pop/2007/07/17/24615.html>

¹³ *Burrell I.* Charlatans to give away new album as free download // Belfast Telegraph, 1 October, 2007. Доступно на официальном сайте издания – <http://www.belfasttelegraph.co.uk/entertainment/music-gigs/news/article3015928.ece>

получающих свой основной доход с продаж дисков, и именно за эти интересы ведется война, затеянная индустрией якобы во имя спасения музыки.

Постепенно музыканты все с большей ясностью стали осознавать, сколь неприятное и противоестественное положение сложилось в музыкальной культуре под влиянием корпораций. Все чаще с их стороны стали звучать голоса в поддержку мнимых «врагов»: от робких указаний на несправедливость судебных решений до заявлений гораздо более громких. Пожалуй, из инцидентов подобного рода самый скандальный оборот приняла история с лидером американской группы Nine Inch Nails Трентом Резнором. Долгое время Резнор принимал позицию индустрии и сам не раз высказывал недовольство поведением публики, указывая на то, что ситуация, когда его альбомы находятся в плеере едва ли не каждого второго молодого человека в мире и между тем оказываются провальными по продажам, ненормальна. Однако во время своих австралийских гастролой 2007 года Трент обнаружил, что в музыкальных магазинах цена на его диски сильно завышена. Обратившись за разъяснениями к представителям лейбла, музыкант услышал вполне честный и, по-видимому, рассчитанный на понимание ответ: «У тебя существует преданная аудитория, которая купит все, что мы ни выпустим, поэтому мы можем повысить цену. Это на поп-музыку мы вынуждены делать скидки, чтобы люди ее купили. Настоящие же поклонники заплатят столько, сколько потребуется»¹⁴. Реакция Резнора от ожидаемого одобрения оказалась далека: «Это самая оскорбительная вещь из тех, что мне доводилось слышать. Я для того завоевывал эту преданную аудиторию, чтобы вы считали нормальным ее обдирать?»¹⁵ Чуть позже, в интервью австралийской газете Herald Sun, музыкант уже публично заявлял: «Это они – воры. Я не обвиняю слушателей, крадущих музыку, если с ними обращаются именно так»¹⁶. Впоследствии, когда попытки добиться от лейбла снижения цен не принесли результата, Трент пошел еще дальше, став при каждом удобном случае призывать поклонников красть его музыку, качать ее из

¹⁴ Johnson N. Q & A with Trent Reznor of Nine Inch Nails//Herald Sun, May 17, 2007. Доступно на официальном сайте издания – <http://www.news.com.au/heraldsun/story/0,21985,21741980-5006024,00.html>

¹⁵ Там же.

¹⁶ Там же.

интернета со спокойной совестью, потому что лично он ничего не имеет против. Так, после посещения группой России на сайте Nine Inch Nails появилось обращение Резнора к русской аудитории, в котором в частности было сказано: «Я имел возможность увидеть, какие магазины грамзаписи здесь в России, а также оценить ситуацию с контрабандной звукозаписью. Мой план – дать возможность как можно большему количеству людей услышать и насладиться моей музыкой. Если Вы не можете найти законные копии моих CD в ваших магазинах, или если они стоят там слишком дорого, загрузите их из интернета. Дайте их вашим друзьям, расскажите о них и получите от них удовольствие – ведь я для этого и делал звукозаписи моих альбомов»¹⁷. Поведение Трента Резнора было уже не просто демонстрацией несогласия с политикой индустрии, в условиях ведущейся войны оно стало *открытым переходом на сторону неприятеля* и явным доказательством того, что все большее число музыкантов начинает догадываться, по какую сторону выстроенной баррикады находится тот, кто действительно может стать другом, а по какую – настоящий враг.

При этом чем очевидней становится для музыкантов, что интересы индустрии в действительности не имеют ничего общего ни с их собственными интересами, ни с интересами музыки как таковой, тем активней они стремятся покинуть стены корпораций. Стремление их само по себе не является чем-то новым: желание вести свои дела самостоятельно и ни от кого не зависеть возникло у самых различных исполнителей довольно давно. По сути мечта о независимости стала вполне осуществимой уже несколько десятилетий назад – тогда, когда технический прогресс лишил крупные рекорд-компании монополии на средства записи и тиражирования альбомов. Одним из первых ее воплотил в жизнь лидер музыкального коллектива Psychic TV Джenezис Пи-Орридж, организовавший в 1976 году собственный лейбл Industrial, позже давший название целому музыкальному стилю. В дальнейшем весьма плодотворное развитие идея независимости получила в рамках панк-движения – но не в той его части, которая была создана все той же индустрией и в лице Sex Pistols и им подобных обрела массовую скандальную известность, а в гораздо менее популярной, но более глубокой, – той, что в конце

¹⁷ <http://nin.com/russia/>

семидесятых разработала идеологию D.I.Y. (от английского do it yourself – сделай сам). Идеология эта довольно сильно отличалась от эпатажного и в общем бесцельного протеста «популярных панков», ее основным принципом стал следующий: если тебя не устраивает то, каков окружающий мир – создай альтернативу ему самостоятельно. В том, что касается музыки, это привело к полному отказу от игры по правилам индустрии и выстраиванию собственной контркультурной сети, в которой музыку записывали, издавали и распространяли своими силами. Чаще всего в рамках этой сети действовала своя, отличная от принятой в индустрии, этика. Показательны в этом отношении принципы лейбла Dischord Records: продавать альбомы не дороже 10 долл., не общаться с представителям СМИ, избегать любых форм рекламы и промоушена, отказаться от мерчандайзинга. Примечательно, что при этом некоторым музыкантам Dischord удавалось делать записи, попадавшие в хит-парады и получавшие золотой статус – но это скорее исключение, чем правило, чаще же крошечные панк-лейблы имели сугубо местечковое значение.

Впрочем, идея создания независимых рекорд-компаний вышла далеко за пределы панка. Избежать кабальных контрактных обязательств и обрести творческую свободу, обзаведясь собственным лейблом, регулярно пытались музыканты самого разного толка – от авангардиста Дэвида Сильвиана до вполне коммерческого коллектива Apollo 440. За 80-е и 90-е в мире сложилась целая разветвленная система независимой звукозаписи. Неугасающий энтузиазм ее участников и тот факт, что за ней зачастую стояли наиболее смелые в творческом отношении музыканты, в какой-то момент даже позволили ей занять около 25% мирового музыкального рынка¹⁸. Однако противостоять давлению выстроенной индустрией экономики оказалось весьма непросто, финансово практически каждый независимый лейбл всегда балансировал на грани разорения, а с конца 90-х и их суммарная доля на рынке начала медленно, но стабильно снижаться. Причина проста: сколь бы привлекательной ни казалась идея независимой музыкальной культуры, существовала она все в том

¹⁸ От региона к региону цифры значительно варьируются. Так, если в Японии на независимые лейблы приходится 40% музыкального рынка, то в Западной Европе – уже менее 10% (по данным Международной Федерации Звукозаписывающей Индустрии (International Federation of the Phonographic Industry) – http://www.ifpi.org/content/section_statistics/index.html)

же подчиненном мейджор-индустрии мире. Отделиться от него полностью для музыкантов, не желающих маргинализироваться и продавать свои записи десятку посвященных на своих же концертах, не представлялось возможным – ведь пройдя все стадии независимого производства, любая их работа рано или поздно должна была оказаться на полках музыкальных магазинов.

Дистрибьюция – вот то оружие, с помощью которого лейблы-гиганты на протяжении не одного десятилетия поддерживали свой монопольный статус, контролируя исполнителей, претендующих на самостоятельность, и максимально ограничивая их возможности. Само устройство всемирной музыкальной дистрибьюторской сети таково, что продукции, выпускаемой не-мейджором, пробить себе дорогу к слушателям крайне сложно. Так, например, комментирует ситуацию глава американского независимого лейбла Twin/Tone Records: «Наш дистрибьютор – лучший в этой стране для рынка альтернативной музыки. Каждый месяц через него проходят около 40–50 новых альбомов, но магазины готовы взять только 20 из них. Они составляют заказ по признаку – кто готов заплатить за рекламу в их брошюрах или за место на полке, которое обходится в 4 доллара за компакт-диск. Нам просто не удается туда попасть»¹⁹. Примечательно, что сегодня, когда все более очевидной становится неэффективность традиционных дистрибьюторских схем, мейджоры держатся за них сильнее, чем когда бы то ни было, используя их уже не только как «естественное» препятствие для независимых конкурентов, но и как прямое средство давления на вышедших из повиновения. Так, уже упомянутая бесплатная раздача собственных альбомов Принсом закончилась призывом Ассоциации Британских Дистрибьюторов бойкотировать любые записи артиста, так как *«своим шагом он нанес оскорбление всем музыкальным магазинам, которые поддерживали его в течение всей карьеры»*²⁰. Когда, уже в отечественных реалиях, решила выпустить без помощи звукозаписывающих компаний свой новый альбом Земфира,

¹⁹ МакГи А. Это — революция // Зеркало недели, 1998, № 27 от 4–10 июля. Издание выходит в Украине, доступно по ссылке <http://www.zn.ua/2000/2675/17326/>

²⁰ Призыв был озвучен председателем Ассоциации Полом Квирком. Цит.по: *Katie Allen. Music industry attacks Sunday newspaper's free Prince CD // The Guardian, June 29, 2007.* Доступно на официальном сайте издания – <http://www.guardian.co.uk/media/2007/jun/29/business.pop>

дистрибьюторы просто отказались его продавать, мотивируя это тем, что им не выгодно портить отношения с ведущими игроками рынка ради единственного диска. Подобная солидарность дистрибьюторов и мейджоров создает положение вещей, при котором совершенно неважно, насколько хорош тот или иной музыкант и какие идеи его вдохновляют – если за его спиной не стоит лейбл-гигант, система распространения вряд ли позволит воплотить их в жизнь. Все прекрасные начинания независимой звукозаписи разбиваются о скалу дистрибьюторского бизнеса. Точнее – разбивались до самого недавнего времени...

То, что ситуация начинает меняться, стало ясно тогда, когда отвергнутая магазинами Земфира отдала свою новую работу на распространение в сеть салонов связи. Этот опыт не стал первым. Так, еще раньше Пол МакКартни, отказавшись от услуг звукозаписывающей корпорации, начал продавать свой альбом 2007 года «Memory Almost Full» через всемирную сеть кофеен «Старбакс»; существовали также и другие прецеденты подобного рода. Важно то, что во всех этих случаях продажи дисков через столь непривычные точки оказались успешней продаж предыдущих работ тех же музыкантов, распространявшихся традиционным способом – через музыкальные магазины. Сам этот факт заставил лишний раз задуматься: правы ли мейджор-лейблы, действительно ли люди больше не хотят платить за музыку? Или они попросту больше не хотят платить *и.м.* – мейджор-лейблам?

Открытие возможностей нетипичных точек распространения стало, однако, лишь первой и далеко не самой главной победой в борьбе с диктатом индустрии. Следующий шаг оказался гораздо более важным, и связан он был с переосмыслением значения для современной музыкальной культуры цифровой революции. Развитие технических средств оказывало немалое влияние на судьбу искусства всегда. При этом очень многие считали это влияние скорее негативным: от В. Беньямина, утверждавшего, что техническая воспроизводимость лишает произведение его ауры²¹, до тех самых музыкальных корпораций, провозгласивших, что, став теперь бесконтрольной, эта воспроизводимость к тому же лишает искусство ни много ни мало – будущего. На данный момент возможности технического воспроизведения действительно намного превзошли то, о чем писал Беньямин в свое время,

²¹ Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе. М., 1996.

но именно сегодня они повернулись к искусству совершенно иной своей стороной. Появление форматов, допускающих неограниченное и нересурсоемкое тиражирование музыки, а также повсеместное распространение сети интернет имело далеко не только негативные последствия: в условиях, когда музыкальное потребление в очень существенной своей части происходит в интернете, невозможность для работ независимых музыкантов попасть на полки магазинов перестала быть ключевым препятствием на пути к слушателю. Цифровая революция создала очень серьезную предпосылку для преодоления дистрибьюторского барьера и монополии корпораций вообще, лишив их еще одного *исключительного* права, что наконец-то сделало реальной возможность построения полностью автономной и *действительно не зависящей от индустрии* музыкальной культуры.

Преимущества интернет-продаж стали очевидны независимым фирмам довольно быстро, на данный момент собственным он-лайн магазином обзавелась практически каждая из них. Уже упоминавшаяся Twin/Tone Records стала первой компанией, и вовсе решившейся на то, что в глазах индустрии представляется совершенно невозможным, – окончательно прекратить производство компакт-дисков и перенести реализацию своей продукции в интернет полностью. Глава Twin/Tone комментирует это решение следующим образом: «Корпорации по-настоящему зависят от миллионных тиражей, и им вряд ли удастся продать миллион альбомов через сеть. Пока, во всяком случае. Но мне, чтобы хорошо себя чувствовать, надо продать всего две тысячи альбомов. И это намного легче сделать в сети»²². Помимо преодоления барьера дистрибуции, независимый лейбл избавляется таким образом от многочисленных посредников и тем самым очень существенно экономит на затратах, что дает возможность создать гораздо более благоприятные условия для музыкантов, выплачивая им 50-60% от продаж, что заметно больше тех в лучшем случае 10%, которые бы они могли получить от мейджор-лейбла. Решимости отказаться от привычного дискового формата хватает, безусловно, не всем независимым компаниям, но именно этот фактор и не является определяющим, ведь доставка заказанного в сети CD-альбома в любой уголок Земли обходится сегодня в сумму, несравнимо меньшую, чем «накрутки»

²² МакГи А. Это – революция // Зеркало недели, 1998, № 27 от 4–10 июля. Издание выходит в Украине, доступно по ссылке <http://www.zn.ua/2000/2675/17326/>

музыкальных торговцев. Между тем аудитория интернета год от года становится все больше, международные платежные системы – все доступнее, а позиции мейджор-лейблов – все слабее. Возможность полностью отойти от традиционных схем распространения – уже почти состоявшаяся реальность сегодняшнего дня, и этот на первый взгляд сугубо технический факт, лишает компании-гиганты львиной доли их влияния и может привести к самым радикальным изменениям в музыкальном мире. Еще в 1998 году знаменитый рок-продюсер и основатель звукозаписывающей фирмы Creation Records Алан МакГи прогнозировал: «Через десять лет не будет никаких музыкальных компаний. Для групп значительно приятней без всяких посредников, лейблов загрузить свою музыку через Интернет и обрадовать своих поклонников по значительно более дешевой цене»²³. Хотя дух перемен определенно витал в воздухе, тогда в подобные прогнозы все же мало кто верил, однако они действительно начали сбываться практически накануне предсказанного срока.

Преодоление индустрии. Падение «баррикады»

Датой, заставившей говорить о совершающейся революции буквально всех: от авторитетных музыкальных изданий до рядовых слушателей, стало 10 октября 2007 года. В этот день группа Radiohead – пожалуй, один из самых влиятельных неклассических музыкальных коллективов современности – выпустила новый альбом, и то, каким образом это было сделано, закрепило за данным событием статус переломного в новейшей музыкальной истории. Выполнив все контрактные обязательства перед мейджор-лейблом EMI, Radiohead записали новую работу самостоятельно и так же – собственными силами – решили ее распространять. Традиционная дистрибуция поначалу не была задействована вовсе: в день релиза альбом «In Rainbows» стал доступен на официальном сайте группы – и нигде более. Однако Radiohead удивили даже самых смелых предсказателей – право решать, сколько стоят новые песни, они предоставили слушателям, обозначив при этом лишь верхний предел – 99,99 фунтов стерлингов. Нижний предел не задавался – альбом можно было скачать бесплатно. Для тех поклонников, которых не устраивала

²³ МакГи А. Это – революция // Зеркало недели, 1998, № 27 от 4–10 июля. Издание выходит в Украине, доступно по ссылке <http://www.zn.ua/2000/2675/17326/>

цифровая версия, был также предложен «осязаемый» вариант – роскошно оформленное издание, содержащее основной диск, две виниловые пластинки и бонус-диск с восьмью дополнительными композициями – но уже по фиксированной цене в 40 фунтов, надо отметить, чрезвычайно низкой для продукции подобного рода. Шаг Radiohead оказался, несомненно, новаторским. Суть случившегося заключалась, однако, вовсе не в том, что была представлена новая модель распространения – все то же самое могли бы сделать гораздо менее известные коллективы, что в свою очередь еще не давало бы повода говорить о прорыве – она состояла в том, что модель эта была продемонстрирована на примере, пожалуй, самого ожидаемого релиза последнего времени, и потому резонанс вызвала колоссальный. Об «In Rainbows» написали едва ли не все уважающие себя издания – причем отнюдь не только музыкального толка. Заголовки сообщали о 1,2 млн. человек, скачавших альбом за первые два дня, и наперебой провозглашали конец звукозаписывающей индустрии. Эксперты соревновались в подсчете заработанных группой сумм: одни, ссылаясь на «источник, близкий к музыкантам», говорили о 1 млн. фунтов стерлингов, другие, оперируя данными опроса, проведенного сайтом Record of the Day, – о почти 5 млн. Не утихали споры: выиграли Radiohead или проиграли, удастся или нет им в итоге заработать больше, чем при традиционной модели продвижения. Все спорили-спорили, считали-считали и, кажется, упустили из виду главное: переворот произошел вовсе не в музыкальной экономике, он произошел в сфере гораздо более тонкой – *в самой психологии отношений слушатель–музыкант*. Inrainbows.com стал местом, где рухнула выстроенная индустрией звукозаписи баррикада между создателем музыки и ее потребителем.

Присваивать эту заслугу исключительно Radiohead было бы, безусловно, несправедливо. Строить со своей аудиторией отношения «по-человечески» на разных этапах стремились многие исполнители, особенно в тех музыкальных сферах, которые пытались развиваться независимо от корпораций. В рамках контркультуры, к примеру, того же некоммерческого панка баррикады между музыкантом и слушателем, строго говоря, никогда и не возникало, да и сама граница между исполнителем и публикой была там в значительной степени размыта. Для этой же среды не является чем-то новым и взятие на себя публикой известной доли ответственности – к примеру, многие контркультурные концертные площадки всегда существовали за счет помощи добровольцев из числа постоянных слушателей, и, вероятно, именно поэто-

му посредникам от индустрии прижиться на этой почве так и не удалось. Однако долгое время все это было лишь опытом замкнутого и во многом маргинального круга, общекультурное значение существовавших в котором практик к тому же значительно умахалось тем, что эстетические достоинства создававшейся в нем музыки отнюдь не бесспорны. Что же касается инициатив музыкантов более популярных и обладающих определенным авторитетом, то наиболее близкая к «In Rainbows» модель была запущена еще в 2002 году немецкой группой Einstuerzende Neubauten, причем во многом опыт Radiohead она превосходила. Внешне схема довольно похожа: EN освободились от контрактных обязательств и с помощью интернета стали взаимодействовать со своей аудиторией напрямую. Однако к продаже альбомов дело не свелось. Neubauten предложили всем желающим стать так называемыми «supporters» – людьми, поддерживающими коллектив морально и финансово. Саппортеры делают денежные пожертвования в 35 или 65 евро за «фазу» (примерно полтора года), а взамен получают записанные только для них альбомы, DVD-приложения к ним, которые рассылаются по почте и никогда не станут доступны широкой публике, эксклюзивные концерты и ряд других преимуществ. Саппортеры могут наблюдать за творческим процессом через прямые интернет-трансляции из студии, обсуждать увиденное на специальном форуме, общаться с членами группы, предлагать и советовать. В сущности саппортер – это уже не просто поклонник, это человек, принимающий в жизни коллектива непосредственное участие. Для тех, кому подобное сближение кажется все-таки чрезмерным, группой были созданы и другие инициативы. Например серия Musterhaus – экспериментальные работы музыкантов, выходившие 4 раза в год и распространявшиеся исключительно по предварительной подписке. Все эти проекты могли бы стать всего лишь специфической затеей «для своих» (саппортеров на сегодняшний день 2245 – количество явно не общественно-значимое), если бы не одно но: только благодаря этой узкой группе приближенных в последнее время становятся возможны публичные работы группы. Вышедший осенью 2007-го «Alles Wieder Offen» – первый общедоступный альбом за три года – был записан коллективом за счет интернет-поддержки. Существенно здесь то, что никаким другим образом записан он быть не мог: суммы контрактов, которые предлагали группе лейблы, не покрывали даже студийных расходов, не говоря уже обо всем остальном. Einstuerzende Neubauten пошли на беспрецедентное сближение со своими поклон-

никами: спустившись с пьедестала небожителей, они вовлекли слушателей непосредственно в жизнь группы со всеми ее *реальными* проблемами и поставили перед *ответственной необходимостью* совместно эти проблемы решать. Руководствовались же они при этом не столько стремлением к переустройству музыкальной культуры или протестом против индустрии, сколько простым желанием выжить.

Что же касается Radiohead, они изначально находились в несколько иных условиях: перед финансовыми трудностями давно не стояли, были абсолютно успешны и, работая с ЕМІ, имели огромные тиражи. Тем не менее они решились сделать шаг навстречу своей аудитории. Их инициативе пророчили полный провал, полагая, что музыканты потеряют миллионы и, испортив к тому же отношения с мейджорами, поставят свое будущее под большой вопрос. В мире, где слушатель – изворотливый враг, стремящийся только своровать, это казалось вполне логичным. Но Radiohead поверили своему слушателю, доверились ему. И обезоруженный этим доверием, глядя на пустую графу цены на экране монитора с ненавязчивым пояснением «*It's up to you*» («*Зависит от вас*»), которую *нужно* заполнить, в которую *можно* написать 0.00, слушатель оказался уже не перед безликой машиной звукозаписывающей индустрии, он оказался перед лицом своей совести – и только.

Radiohead сделали свой выбор – они поверили. И в ответ – слушатели поверили им. Поверили, потому что увидели – на них не хотят нажать. Когда вдохновленный идеей поклонник пытается заплатить за цифровой альбом фунтов, скажем, 50 и наталкивается при этом на всплывающее окно с вопросом: «*А ты уверен? Ведь можно заказать “физическое” издание – всего за 40*» – он понимает: что-то в этом мире изменилось. Это невысказано для индустрии, в которой лучшая цена – максимальная, которую из покупателя можно выбить. В этой связи вопрос был уже совсем не в том, удастся ли Radiohead заработать *больше*, чем на лейбле – а в том, смогут ли они заработать *достаточно*. Достаточно для жизни группы, для будущих записей. Заработать, оставив за собой творческую независимость, выстроить при этом отношения полного доверия и взаимоуважения со своей аудиторией. Музыканты так и не раскрыли суммы доходов от распространения «*In Rainbows*», но впоследствии заявили, что результатами остались более чем удовлетворены. Так что похоже – им все удалось, а главное – удалось наглядно показать всему миру, что новая музыкальная культура возможна, что разрушив баррикаду,

объединившись, слушатель и музыкант *могут* преодолеть диктат индустрии, *могут* устанавливать собственные правила. Та самая фраза «It's up to you» стала ярким лозунгом происходящей революции, символом того, что в новой рождающейся реальности из рук дельцов контроль над ситуацией переходит в руки тех, кому действительно небезразлична судьба музыки. Привычные схемы безответственного потребления, сформировавшиеся за те долгие годы, когда положение в музыкальной культуре зависело лишь от интересов корпораций, пошатнулись, и слушатели оказались в ситуации, когда им пришлось осознанно выстраивать новую модель поведения и брать на себя *свою долю ответственности* за настоящее и будущее любимых музыкантов. Это поставило их перед необходимостью решать совершенно новые задачи, самостоятельно оценивать явления, до этого воспринимавшиеся как само собой разумеющиеся и едва ли бывшие предметом размышлений, в частности – феномен фиксированных однородных цен. «Мы определенно заставили их задуматься над тем, сколько же может стоить музыка на самом деле. И сравнить ту цену, которую они хотят предложить, со стоимостью других вещей, без которых они не представляют свою жизнь»²⁴, – комментирует инициативу Radiohead один из участников группы. Слушатели же с поставленной задачей справились достойно, и именно это дало повод рассматривать опыт «In Rainbows» как огромный шаг вперед и говорить о свершившейся революции и поражении индустрии уже на полном серьезе.

Впрочем, сама индустрия признавать себя побежденной отнюдь не спешит, вот только в стремлении отвоевать утраченные позиции она все с большей откровенностью демонстрирует свою настоящую суть. Прекрасно отдавая себе отчет в том, что благоденствовать они могут лишь в той культуре, где музыкант – недостижимая звезда, а слушатель – безлик и бесправен, где выстроена баррикада, и каждой из разведенных сторон можно манипулировать поодиночке, корпорации отчаянно пытаются укрепить рушащийся на глазах барьер, настраивая музыкантов и слушателей друг против друга уже открыто, ничего не стесняясь. От традиционного очернения «безответственной» публики они перешли к дискредитации тех, кто осмелился доказать, что

²⁴ Джон Гринвуд. Цит. по: *Кравчук М.* Radiohead пролетают в хит-парадах // Информационный музыкальный портал music.com.ua. Доступно по ссылке – <http://www.music.com.ua/news/alternative/2007/10/11/25193.html>

публика вовсе не так безответственна, как мейджорам хотелось бы думать. Когда всевозможные издания наперебой сообщали о прорыве Radiohead, корпорации развернули в ответ целую информационную войну – поток многочисленных интервью с «экспертами», в роли которых неизменно выступали сотрудники крупнейших лейблов, представляя ситуацию в совершенно ином свете: говорилось, что все это – лишь хорошая мина при плохой игре, что инициатива совершенно бесперспективна и вся затея непременно закончится провалом. Когда стало очевидно, что провала не получилось, в ход пошла «тяжелая артиллерия» – один из топ-менеджеров EMI выступил на страницах The Times с заявлением, призванным разрушить сложившийся вокруг Radiohead ореол бескорыстных героев-первопроходцев: по его словам, группа вовсе не уходила с лейбла, лейбл сам отказался от услуг музыкантов в связи с тем, что их финансовые аппетиты вышли за рамки приличия²⁵. Примечательно, что ровно к той же тактике прибегли российские музыкальные компании, когда стал очевиден успех независимого распространения альбома Земфиры – мейджоры тут же объявили, что сами отказались работать с певицей из-за ее непомерной жадности.

Помимо попыток оттолкнуть друг от друга сближающихся музыкантов и слушателей, информационная война корпораций обрела и еще одно направление: все те же «эксперты» всеми силами пытаются поселить в сознании людей мысль о том, что кризис индустрии – есть не что иное, как кризис музыки в целом, а гибель лейблов-гигантов неизбежно приведет к тому, что новая музыка попросту перестанет появляться. Однако никакие уловки индустрии не приносят ей желанного плода, ведь свой кредит доверия корпорации давно исчерпали. Истории о корыстолюбии музыкантов, пошедших на сближение со слушателями, вступают в явное противоречие со всеми их дальнейшими поступками, а сложившиеся отношения взаимодоверия делают свое дело сами – Radiohead в ответ на статью The Times было достаточно написать на своем интернет-сайте «*Все это ложь*», чтоб дальнейших вопросов больше не возникало. Что же касается кризиса индустрии как конца музыки, то в это и вовсе мало кто верит. Во всяком случае, все чаще среди мнений аналитиков, журналистов,

²⁵ Sherwin A. EMI accuses Radiohead after group's demands for more fell on deaf ears//The Times, December 28, 2007. Доступно на официальном сайте издания – http://entertainment.timesonline.co.uk/tol/arts_and_entertainment/music/article3101671.ece

да и обычных слушателей можно встретить иную позицию такого, например, рода: «“Крах индустрии” – это всего лишь накрытие медным тазом весьма сомнительного с моральной точки зрения бизнеса, в котором основную часть вашей выраженной в финансовом эквиваленте благодарности за отличную мелодию и текст получает не тот, кто их создал, а тот, кто их вам продал. Иными словами, “крах” – это не конец всей современной музыки как вида искусства, а скорее, ее апгрейд в сторону христианской справедливости, в которой каждому причитается по трудам его. Мы наблюдаем процесс, который в конечном итоге неизбежно приведет к тому, что овцы (они же музыканты) останутся не только целы, но и, наконец, сыты. В то время как волкам (рекорд-лейблам) придется использовать собственные творческие способности, чтобы не умереть с голоду»²⁶. Быть может, подобные заявления и страдают чрезмерной патетичностью, но они ярко демонстрируют одно: индустрии больше не удастся никого вводить в заблуждение. Когда музыкант спускается с пьедестала и делает шаг навстречу своему слушателю, честно рассказывая ему о своем положении и своих проблемах, когда слушатель делает шаг в ответ, принимая на себя ответственность за судьбу музыканта, тогда и тот и другой перестают быть заложниками ведущейся корпорациями игры. Теперь их никто не может обмануть относительно мыслей и намерений друг друга, ведь они взаимодействуют напрямую.

Немалую роль в установлении этого прямого контакта сыграл все тот же интернет – а именно публичные он-лайн дневники, чаще называемые блогами, которые ведет сегодня огромное количество музыкантов. Дневник посвящает аудиторию в различные тонкости творческого процесса, доверительно сообщает о трудностях и довольно часто подразумевает возможность прямого диалога. Первыми преимуществами такой формы общения по достоинству оценили музыканты, известные лишь узкому кругу, – для них блоги стали площадкой, позволяющей искать новых слушателей, сообщать о релизах и концертах, минуя недоступные СМИ, а также решать многие возникающие трудности, напрямую обращаясь за помощью к своей аудитории. Сегодня же интернет-дневники ведут даже звезды мирового масштаба, делясь в них своими мыслями, общаясь, вступая в дискуссии с многотысячной армией поклонников. Еще совсем недавно это было невозможно не только технически, но и психологически:

²⁶ *Шадрин И.* Как жить после краха // Upgrade special № 4, апрель 2008. С. 100.

музыканты масштаба Роджера Уотерса и Роберта Фриппа представлялись слушателю абсолютно недостижимыми, существами из иного мира, их образ был значительно мистифицирован, теперь же, когда стало возможным в любой момент узнать об их жизни из их же уст, напрямую задать вопрос и вполне вероятно – получить ответ в режиме реального времени, аудитория смогла наконец увидеть в них реальных людей из плоти и крови.

На данный момент непосредственное интернет-общение стало обретать популярность даже там, где пропасть между слушателем и музыкантом велика традиционно – в классической музыке. Ресурс Blog Central²⁷, на котором ведут свои дневники композитор Кайл Гэнн, президент Американской Лиги Симфонических Оркестров Генри Фогел, несколько авторитетных критиков и целый ряд серьезных исполнителей, имеет сегодня около четверти миллиона читателей. Коллективный блог Питтсбургского симфонического оркестра²⁸, в котором пишут как музыканты, так и слушатели, – пример ресурса менее популярного, но более открытого именно для взаимного общения, а дневник The Concert молодой классической певицы Анны-Кэролин Бёрд и вовсе находится на острие современных тенденций: с его помощью девушка обращается к поклонникам за помощью в сборе средств для организации своих записей и концертов²⁹. Примечательно, что происходящее в интернете разрушение ореола недостижимости музыканта помимо всех очевидных преимуществ сближения с аудиторией для классической музыки имело и еще одно довольно интересное последствие. Подробно о нем написал в своей статье «Хорошо темперированная сеть» музыкальный критик Алекс Росс³⁰. По его мнению, сегодня, когда классическая музыка, уйдя с радио и телевидения, окончательно стала элитарной, доступной лишь определенному кругу и абсолютно непонятной, чуждой для основной массы людей, именно интернет может переломить ситуацию. Росс приводит чрезвычайно любопытную статистику: оказывается, процент, приходящийся на классику в общей массе музыкальных продаж, в интернете заметно выше, чем в традиционных магазинах, причем приобретают ее там вместе с самой разной музыкой – от джаза до хип-

²⁷ Находится по адресу: <http://www.artsjournal.com>

²⁸ Находится по адресу: <http://pittsburghsymphony.blogs.com/>

²⁹ Находится по адресу: <http://theconcert.blogspot.com/>

³⁰ *Ross A. The Well-tempered Web // The New Yorker*, October 22, 2007. P. 78–85.

хопа. Другими словами, в интернете классикой интересуются не только ее постоянные поклонники, но и те люди, которые в обычных обстоятельствах не заинтересовались бы ею никогда. Этот феномен Росс связывает с тем фактом, что именно в сети классические композиторы и музыканты обретают такую возможность быть услышанными, которой прежде еще не имели: огромный просветительский ресурс интернета открывает путь к пониманию классического произведения для самой широкой аудитории, а беспрецедентная степень интимности, существующая в сети между слушателем и музыкантом, позволяет многим увидеть человеческое лицо чужеродной для них культуры.

Сближение исполнителя и публики, преодоление не только посеянного индустрией раздора, но отчасти и традиционного их отдаления, оказывается, таким образом, плодотворным со многих, порой довольно неожиданных, сторон. При этом одной из самых перспективных и многообещающих видится все же возможность избавления музыкальной культуры от давления, оказываемого на нее индустрией, за счет становления практики непосредственного взаимодействия музыкантов со своей аудиторией и добровольной слушательской поддержки – своеобразной формы коллективного патронажа. На эту модель сегодня возлагает свои надежды все большее число музыкантов. Опыт Radiohead был подхвачен и развит практически сразу: не прошло и месяца с момента выхода «In Rainbows», как американский музыкант Сол Уильямс выпустил через интернет-сайт свой альбом «The Inevitable Rise and Liberation of Niggy Tardust», предлагая либо заплатить за него 5 долларов и тем самым поддержать автора, либо же не платить вовсе. Чуть позже уже упоминавшийся в связи со своим громким конфликтом с лейблом Трент Резнор, избавившись наконец от контрактных обязательств, также начал выстраивать свои отношения с аудиторией напрямую. Интернет-сайт музыканта предлагает доступ к его новым работам за условную сумму или вовсе бесплатно, благодарность же слушатель может выразить, приобретя какое-либо из «физических» изданий по цене от 10 до 300 долларов. На сайте также существует возможность для непосредственного общения с Резнором и ряд специальных сервисов, например, позволяющих слушателям первыми покупать билеты на концерты музыканта, как говорит он сам – для того, чтобы лучшие места доставались поклонникам, а не брокерам. В целом на сегодняшний день о планах отказаться от услуг корпораций и самостоятельно строить отношения со слушателями заявляет все большее число музыкантов, порой весьма именитых. Не отстают от них и представители андеграунда, также взявшие на вооружение идею об-

щения через интернет и добровольной слушательской поддержки. При этом все более привычной становится ситуация, когда оплата является уже не столько условием получения музыки, сколько формой благодарности за нее. Сама музыка нередко распространяется бесплатно, зато на сайтах и в блогах музыкантов все чаще можно встретить обращения подобного рода: «Если вы захотите помочь финансами мне или нашей группе, вы теперь можете это сделать, положив деньги на этот номер. Я не знаю, сколько там будет денег. Может, нам хватит на выпуск записей, на покупку струн, железа, пластиков, медиаторов:) Может, я смогу даже уволиться с нелюбимой работы и заниматься только творчеством. А может, вообще ничего не будет. Теперь это зависит от вас. Заранее огромное спасибо!»³¹ «Теперь зависит от вас...» – It's up to you – вот новое знамя музыкальной культуры, и сегодня встать под него стремится все большее число людей.

Если изменения и дальше будут происходить такими же темпами, если складывающаяся сегодня культурная практика действительно приживется, то, вероятно, довольно скоро мы можем столкнуться с совершенно новой картиной музыкального мира. Едва ли она порадует корпоративных дельцов и тех звезд, для которых собственная недостижимость и возможность утопать в роскоши куда важнее любой свободы и сохранения сакрального смысла творческого процесса. Зато в ней выиграет тот, кто сможет отказаться от звездного статуса и научиться говорить себе «*достаточно*» – достаточно для жизни и творчества. В этой новой реальности все наконец встанет на свои места. В ней слушатель музыки и ее создатель перестанут быть врагами, а станут теми, кем и должны – друзьями, союзниками. В ней, заручившись поддержкой своих поклонников, музыкант сможет не считаться с правилами игры, задаваемыми индустрией, не боясь при этом никогда не попасть на музыкальные прилавки, – ведь прилавки ему станут попросту не нужны. В ней плата за творчество уже не будет вопросом устрашения, судебного преследования и систем защиты от копирования – она станет добровольным выбором человека, осознающего свою ответственность за дальнейшую судьбу любимых исполнителей. В ней музыкант спустится с пьедестала для того, чтобы достойной пьедестала оказалась музыка.

Безусловно, светлое будущее музыкальной культуры, надежды на которое вселяет нынешняя ситуация, может оказать

³¹ Выдержка из блога отечественного музыкального коллектива «Небослов» <http://neboslov.livejournal.com/124282.html>

ся не таким уж безоблачным – идеальные модели редко реализуются без побочных эффектов. Сама ситуация, когда обретут творческую свободу и при этом будут достойно вознаграждены абсолютно все заслуживающие того исполнители и авторы, представляется фантастической – ничего подобного история никогда не знала. Да и действительно ли коллективный патронаж поклонников окажется более благоприятным для творчества, чем корпоративный диктат? Являются ли вообще свобода и достойное вознаграждение творца гарантией качества создаваемой им музыки?³² Вопросов по-прежнему остается немало, и едва ли получится ответить на них раньше, чем новые правила заработают в полную силу. Бесспорно, это случится не завтра. Слишком многое еще должно измениться в привычных схемах функционирования музыкальной культуры, а главное – в сознании людей. Доверие музыканта своему слушателю и добровольная поддержка слушателем музыканта должны из обдуманного выбора наиболее сознательных участников музыкальной жизни превратиться в нечто привычное и естественное для всех, закрепиться в статусе новой культурной нормы. Конечно, это потребует времени и немалых усилий и, в сущности, нет никаких гарантий, что каждой из сторон хватит решимости взять на себя свою долю ответственности. Однако то, случится это или нет, свершится ли обещанная революция, сбудутся ли самые оптимистичные прогнозы, сможет ли падение пьедестала и сокращение дистанции между слушателем и музыкантом стать источником жизни для музыкальной культуры, которая будет лучше сегодняшней, зависит уже не от набора внешних факторов. Сейчас, быть может, более чем когда бы то ни было, событиями управляет иная логика: *It's up to you* – зависит от нас...

³² К слову сказать, существует ряд весьма интересных исследований, посвященных продуктивности творчества в различных экономических условиях, которые продемонстрировали, что, хотя никаких однозначных закономерностей в этой области выявить нельзя, уровень музыкальных произведений, написанных при патронаже, все же в основном выше, чем тех, что создавались в условиях рынка. См. *Baumol W.J., Baumol H. On the Economics of Composition in Mozart's Vienna // Journal of Cultural Economics. Vol. 18 (3), 1994. P. 171–198; King T. Patronage and Market in the Creation of Opera Before the Institution of Intellectual Property // Journal of Cultural Economics. Vol. 25 (1), 2001. P. 21–45.*

Алексей Дружинин

**Искусство диорамы и театр.
О влиянии приемов
театрально-декорационного искусства
на художественную диораму**

Диорама – массовое зрелищное искусство, где иллюзия присутствия зрителя в природном пространстве достигается синтезом художественных и технических средств¹. И в иностранной, и в немногочисленной отечественной литературе², посвященной

¹ См.: *Дружинин А.* Великая Отечественная война в искусстве диорамы // Русское Искусство, № IV, 2005. С. 38–45.

² См.: *Петропавловский В.П.* Опыт строительства и технического оборудования зданий панорам и диорам. Дисс. на соиск. уч. ст. канд. архит. // Академия строительства и архитектуры УССР, НИИ архитектуры и сооружений. Киев, 1960; *Петропавловский В.П.* Искусство панорам и диорам. Киев, 1965; Советская панорамная живопись: Сборник статей под общей редакцией Ушенина Х.Х. Л.: Художник РСФСР, 1965; *Auerbach, Alfred.* Panorama und Diorama. Ein Abriss uber Geschichte und Mesen volk stumlicher Wirk Lichkeitskunst. Von Alfred Auerbach. T. 1. Grimmen i. P., Waberg, 1942 (T. 1. Das panorama in der ersten Blutezeit. Das Diorama bis auf Daguerre und Gropius, 1942); *Bapst, Germain.* Essai sur l'histoire des panoramas et des dioramas. Extrait des rap port du jury international de l'exposition universalle de 1889. Avers illustrations in edites de M. Edouard Detaille. Paris, Masson, 1891; *Buddemeier Heinz.* Panorama, Diorama, Photographie: Ertstehung u Wirkut. g neue Medienim 19th // Munchen: Fink, 1970; *H. and A. Gernsheim, L.j.M. Daguerre.* The history of the Diorama and the Daguerretype, London, 1956; Gill,

истории диорамы, авторы, как правило, начинают с изобретения Л.Ж. Дагерра³, одновременно являющегося автором названия этого вида изобразительного творчества. Но современная художественная диорама существенно отличается от той, что продемонстрировал будущий изобретатель фотографии. Диорама Дагерра, появившаяся в 1822 году во Франции, представляла собой следующее. Зритель сидел в специально построенном здании, в затемненном зале с полого поднимающимися рядами кресел. Передний ряд находился в 13 метрах от картины. Это расстояние образовывало «тоннель», его стены были задрапированы черным сукном, чем достигался эффект «смотрового ящика». Картины высотой 22 м, шириной 14 м всегда показывались попарно. Из-за сложного устройства светотехники они делались неподвижными, поэтому после одной картины, чей показ длился около 15 минут, зрительный зал с тремястами пятьюдесятью зрителями вместе с «тоннелем» поворачивался на несколько градусов ко

Artur. "The London Diorama" // *History of Photography*, 1. Januar 1977; *Kemp, Wolfgang*. "Die Revolutionierung der Medien. Panorama, Diorama, Fotografien // *Funkko leg Moderne Kunst. Studienbegleitrief*. Nr. 1, Weinheim, Basel, 1990; *Stenger, Erich*. *Daguerres Diorama in Berlin. Ein Bei trag zur Vorgeschichte des Photographie*. Von Prof. Berlin, Union deutsche verlagsgesellschaft, 1925.

³ Дагерр Луи Жак Манде (1787–1851) – живописец, театральный художник-декоратор, изобретатель диорамы и фотографии.

Родился в деревне Кормеи-ан-Паризи близ Аржантейля в семье мелкого чиновника. В 1792 году семья переехала в Орлеан. Там юный Дагерр некоторое время посещал народную школу, а затем был отдан в общественную рисовальную школу. Когда ему исполнилось 16 лет, отец отвез его в Париж и устроил учеником в мастерскую театрального декоратора Оперы Деготти. Он становится известен как талантливый и оригинальный художник-декоратор. Будучи по натуре человеком честолюбивым, он ищет своему таланту такое применение, которое принесло бы ему широкую известность и материальный достаток. Уйдя из Оперы, Дагерр какое-то время помогает живописцу Пьеру Прево писать грандиозные и красочные видовые панорамы Афин, Рима, Лондона и других достопримечательных мест. 25 апреля 1821 года Дагерр и Шарль-Мари Бутон подписали соглашение о создании диорамы. Диорама открылась 11 июля 1822 года. С 1822 по начало 1830-х гг. демонстрировались следующие диорамы: «Долина Зарнен», «Порт Брест», «Часовня Холируд», «Часовня в Рослине», «Часовня Троицы в Кентерберийском соборе», «Шартрский собор», «Город Руан», «Окрестности Парижа», «Вид Парижа с Монмартра», «Эдинбург во время пожара» (который произошел во время оккупации города армией Кромвеля в 1651 году), «Руины в тумане», «Тирольская деревня», «Гора Св. Готард», «Пиза», «Проповеди в Санта-Мария Нуова в Испании», «Вид Венеции».

второй картине. В первых картинах, изображающих различные ландшафты, менялось лишь освещение от «восхода» солнца до «лунной ночи». Компаньон Дагерра Бутон⁴ так описывает свою диораму «Монастырь Сен-Вендриль»: «Облака движутся, листья на кустах, выросших на руинах, трепещут на ветру и бросают тени на ближайшие колонны, солнце то появляется, то исчезает, дверь в холсте то открывается, то закрывается»⁵. Такие световые эффекты достигались с помощью различных светофильтров и заслонок, изменением их положения и сочетания. Дневной свет падал частично спереди картины, а частично через окно в задней части здания. Дагерр продолжал работать над усовершенствованием светотехнических устройств, в результате получил так называемый «двойной эффект», когда менялось не только освещение картины, но и ее содержание. Появление первой диорамы с таким эффектом датируется у Ж. Бапста и А. Ауэрбаха 1831 годом, а у Х. Будемайера мартом 1834 года⁶.

Дагерр в своей брошюре, изданной в 1839 году⁷, в общих чертах описал применяемые методы светотехники, с помощью которых он достигал таких эффектов. Причем он разграничивал их, писал о первом и втором (или двойном) эффектах. Однако он сообщил не все данные о своем методе, главное – способ достижения оптических эффектов – оставался секретом Дагерра. А достигался этот двойной эффект благодаря применению особым образом обработанной ткани: изображения на нее наносились как на лицевую, так и на оборотную стороны, появляясь или исчезая при различном освещении. Именно этот эффект и принес диорамам Дагерра наибольшую славу. Самой сенсационной стала его картина «Ночная месса в Сент-Этьен-дю-Мон» (1834), описанная журналистом Гюставом Девилем: «Первоначально перед нами день, неф заполнен массой пустых стульев; понемногу

⁴ Бутон Шарль-Мари (1781–1853) – французский театральный художник. С 1822 года в Париже совместно с Дагерром, будучи его компаньоном и соавтором, открыл Диораму.

⁵ *Петропавловский В.П.* Опыт строительства и технического оборудования зданий панорам и диорам. Дисс. на соиск. уч. ст. канд. архит. // Академия строительства и архитектуры УССР, НИИ архитектуры и сооружений. Киев, 1960.

⁶ *Auerbach, Alfred.* Panorama und Diorama; Bapst, Germain. Essai sur l'histoire des panoramas et des dioramas; Buddemeier Heinz. Panorama, Diorama, Photographie...;

⁷ См.: *Петропавловский В.П.* Опыт строительства и технического оборудования зданий панорам и диорам. Дисс. на соиск. уч. ст. канд. архит. // Академия строительства и архитектуры УССР, НИИ архитектуры и сооружений. Киев, 1960.

свет меркнет; одновременно зажигаются свечи на хорах; затем вся церковь становится освещенной, паства начинает располагаться на стульях, но не мгновенно, как при перемене сцены, а постепенно – достаточно быстро, чтобы поразить, и вместе с тем достаточно медленно, чтобы не слишком удивить. Начиналась ночная месса, и в момент неопишуемой святости слышалась органная музыка, чье эхо отражалось под сводами церкви. Понемногу загоралась заря, паства расходилась, свечи гасли, перед нами возникала церковь и пустые стулья, как вначале. Это было волшебство»⁸. Диорама показывалась непрерывно в течение трех лет. 8 марта 1839 года здание диорамы Дагерра вместе со многими хранившимися там картинами было уничтожено пожаром. Дагерр целиком переключился на фотографию. Все дела по диораме были переданы его компаньону Шарлю Бутону, который построил новое здание и в течение еще десяти лет показывал диорамы с двойным эффектом⁹. «Горный обвал в долине Голдау» сопровождался натуралистическим звуковым эффектом¹⁰. Подобное было воспроизведено и в диораме «Деревня Алагне в Пьемонте». В 1849 году и это построенное Бутоном здание сгорело. Диорама в Париже прекратила свое существование.

Так что же для Дагерра было в диораме главным? На первое место он ставит не столько изображение природной среды, сколько реализацию показа движения в этой среде и ее изменений во времени. В его диораме каждый элемент – живопись, освещение, конструкция экспозиционного зала и звуковое сопровождение – играет важную роль. Но, в отличие от диорамы современного типа, в ней отсутствуют такие составляющие, как полуцилиндрическая форма, зонт-рефлектор, предметный план (Дагерр предпринимал попытки его построения, но они в то время не были одобрены ни критикой, ни зрителем)¹¹.

⁸ Н., and A. Gernsheim. L.G. Daguerre (1787–1851): The World's First Photographer. Cleveland-New York, 1956, p. 32 (цит. по кн.: Ямпольский М.В. Наблюдатель. Очерки истории видения. М.: Ad Marginem, 1999).

⁹ См.: Петропавловский В.П. Опыт строительства и технического оборудования зданий панорам и диорам. Дисс. на соиск. уч. ст. канд. archit. // Академия строительства и архитектуры УССР, НИИ архитектуры и сооружений. Киев, 1960.

¹⁰ Событие произошло в 1806 году в швейцарском кантоне Швиц, где колоссальная горная лавина поглотила несколько деревень. Первоначально зрителю предлагался дневной вид Голдау, окруженной зелеными лугами. Затем поднималась буря, сверкали молнии, гремел гром, жители деревни «выходили» из своих домов и возносили к небу молитвы. Появлялась луна, высвечивающая трансформированный пейзаж и деревню, раздавленную огромными глыбами камней.

¹¹ См.: Петропавловский В.П. Искусство панорам и диорам. Киев, 1965. С. 13.

Итак, очевидна существенная разница между «дагерровским» типом диорамы и ее современным обликом. В литературе по истории диорамного искусства этап перехода от диорамы Дагерра к ее современной форме не исследован. Отмечая, что «в середине XIX века диорама в том виде, в каком ее создал Дагерр, исчезла»¹², исследователи сразу переходят к дальнейшему изложению истории диорамного искусства, не останавливаясь на объяснении произошедших в нем перемен, не уделяя внимания последовательности изменений в процессе его формообразования.

Таким образом, в описании исторического развития диорамы есть некий разрыв, который необходимо устранить. В ходе исследования само определение диорамы, точнее, его ключевые слова, а именно: «массовое зрелище», «иллюзия присутствия», «синтез» – обусловили направленность нашего внимания на виды искусства, для которых свойственны те же характеристики. Неоценимую помощь в выявлении направленности поиска оказали и беседы с современными мастерами диорамного искусства – С.Н. Присекиным и А.М. Ананьевым. Все это в конечном счете обратило наше внимание на театральное-декорационное искусство. Сравнительный анализ композиционно-образных принципов произведений сценографии и диорамных объектов не только позволил увидеть ряд родственных черт между ними, но и выявил их взаимовлияние.

Искусство сценографии ко времени появления диорамы уже имело богатую историю и широко разработанный арсенал приемов, методов построения и демонстрации декораций. Как и искусство диорамы, театральная декорация имеет синтетическую природу, в ней «преломляются и собственно театральные, и живописные, а на определенных этапах музыкальные и хореографические искания, и чисто декоративные тенденции...»¹³. Ко времени рождения диорамы в искусстве театральной декорации на первый план выходит функция изображения места действия. Привязка к конкретному месту действия – неперемное условие и диорамного сюжета. Истоки зарождения такого принципа некоторые исследователи находят уже в итальянском придворном театре XVI века и объясняют это развитием итальянской живописи: она наиболее органично решала проблему изображения человека и окружающего его реального мира.

¹² *Петропавловский В.П.* Искусство панорам и диорам. Киев, 1965. С. 13.

¹³ *Давыдова М.В.* Очерки истории русского театрально-декорационного искусства XVIII–начала XX в. М.: Наука, 1974. С. 5.

В картинах итальянских живописцев (начиная с Джотто и кончая мастерами высокого Возрождения) такое изображение строилось по принципу, ставшему основным и в театре: на первом плане – персонажи, в глубине (в качестве их фона) – декорация места действия. Одновременно реализовывалось одно из главных завоеваний художественной культуры Возрождения, в первую очередь, живописи: изображение иллюзорного пространства реального мира с помощью принципа прямой геометрической линейной перспективы.

Не надо забывать, что этот принцип родился именно в театре – «отцом перспективы» был Агатарх, впервые применивший ее при оформлении постановки «Орестей» Эсхила (V в. до н.э.)¹⁴. Теоретические предпосылки преобразования сцены со строенной архитектурной декорацией в «перспективную» – с живописным фоном и щитовыми поплановыми декорационными элементами, а затем – в кулисную сцену-коробку (это знаменовало новый рубеж в эволюции постановочной техники), закладываются в XV веке, в период становления ренессансной живописи, двумя гениями – Брунеллески и Леонардо да Винчи. А первая реализация идеи «перспективной» сцены с живописным фоном связывается с именем Браманте¹⁵ и приходится на время строительства дворца герцога Федерико де Монтефельтро III в Урбино и создания «урбинских ведут». Возвышению живописи над остальными видами искусства в XV–XVII столетиях сопутствовала исторически обусловленная трансформация художественного сознания, главный признак которого заключался в превращении в художественную видимость всего многообразия внешних обликов действительного мира. В театральной декорации и структуре сценического пространства на поверхность формообразования выходят такие специфические особенности живописи, как функция экрана, принадлежащая живописно-изобразительной плоскости картины, использование линейной и световоздушной перспектив и характер передачи натуры, где за внешне жизнеподобным «слоем» скрыта глубинная структура геометризма. Подчиняясь архитектурным соразмерностям зала, «перспективная» сцена дает эффект иного, реального пространства. Он достигается не только благодаря живописным фонам, но и за счет использования живописных щитов, на которых изображения подчиняют-

¹⁴ Березкин В.И. Искусство сценографии. М., 1987. С. 31.

¹⁵ Погодаева С. На подступах к новаторству// Художник и сцена. М.: Советский Художник, 1988. С. 300.

ся системе линейной перспективы фона и меняют интенсивность и тональность цвета в соответствии с законами световоздушной перспективы¹⁶. Эти принципы в театрально-декорационном искусстве продолжали развиваться в дальнейшем.

Все то, что характерно для театральной декорации, а именно: подчинение архитектурным соразмерностям помещения, иллюзорное воспроизведение реального пространства, применение законов перспективы, зачатки создания переднего предметного плана – является важнейшими составляющими в наборе средств выражения, характерных и для диорамного искусства. Основную содержательную нагрузку несет в нем живописный изобразительный план, заполненный жизнеподобными элементами. Живописно-картинная плоскость как «стянутое» реальное пространство действительности характеризуется иллюзорностью ее поверхности, что превращает ее в своеобразный экспозиционный экран. Она становится своего рода фронтом взаимодействия объекта (изображаемой действительности) и субъекта (зрителя) – «пространственного мира» и «точки зрения». Живописная поверхность приобретает «прозрачность» своеобразного «окна в мир».

Эпоха барокко доводит сценографию «перспективной» сцены до высот технического совершенства в создании иллюзорности сценического мира, что обеспечивается барочными новшествами: прорезными кулисами, полукруглой панорамой (перспективной), развитой машинерией, позволяющей углубить иллюзорное сценическое пространство, создать движущиеся сценические площади на разных уровнях. Появляются зачатки сочетания живописных и выстроенных элементов – так называемой «живописно-объемной системы декораций». С приходом «перспективной» сцены в театре впервые утверждается своеобразная «диктатура» сценографа, который с позиций философии неоплатонизма противопоставляет зрительный образ слову¹⁷.

«Перспективная» сцена шире, чем живопись, раскрыла возможности зрительной оценки глубины пространства. Другими словами, она повысила эффект натуроподобия, «идентифицируя перспективное и природное пространства», что несло в себе огромный творческий потенциал¹⁸. Любопытной особенностью живописных

¹⁶ *Погодаева С.* На подступах к новаторству // *Художник и сцена.* М.: Советский Художник, 1988. С. 300. (см. Трактат ученого и архитектора Серлио (1475–1554) *Архитектура*, Венеция, 1540–1584).

¹⁷ *Tafuri M.* *L'architettura dell'umanesimo.* Bari, Lateria, 1969. P. 9.

¹⁸ *Погодаева С.* На подступах к новаторству // *Художник и сцена.* М.: Советский Художник, 1988. С. 300.

задников XVII века является изображение на них не только места действия, но подчас и людей – народной толпы, воинов и т.д.

В театральной живописи середины XVIII столетия ведущими являются архитектурные мотивы, пейзаж играет второстепенную роль. Одним из самых ярких представителей этого направления является Джузеппе Валериани¹⁹, обычно избегающий в своих величественных декорациях замкнутого пространства. Показывая передний план преувеличенно крупными, «сочными» формами, а дальний – в малом масштабе, в легких очертаниях, в резком перспективном сокращении, мастер достигает эффекта бесконечной глубины и протяженности пространства, создает ощущение его головокружительного ухода вдаль²⁰.

В эпоху классицизма начинается развитие пейзажной декорации. Иллюзорно-правдоподобный, повествовательно-описательный характер декораций явился следствием заново открытой красоты окружающего мира, пристального внимания к живой природе. То была эпоха, когда само слово «природа» приобретает религиозную окраску. «Природа» утверждается теперь в качестве универсальной духовной силы в пантеистическом смысле слова...»²¹. Это только усилило иллюзионизм – «характерное явление не только в монументальной живописи, но и в литературе XVIII века»²². Нередко спектакли разыгрываются среди зелени садов и парков, где декоративно оформленная природа сливается с написанными декорациями. В России такие спектакли устраивались в 1770–1780-е годы в садах Смольного института, в парках Кускова и других усадеб²³. Во многом это было навеяно эстетикой древнегреческого театра, когда постановки игрались

¹⁹ Валериани Джузеппе (1708–1762) – итальянский театральный художник и архитектор. Перспективист. В России с его приезда в 1742 г. в Петербург начинается новая эпоха в театрально-декорационном искусстве. Являлся постановщиком пышных дворцовых спектаклей.

²⁰ Давыдова М.В. Очерки истории русского театрально-декорационного искусства XVIII–начала XX в. М.: Наука, 1974. С. 15.

²¹ Зедльмайр Х. Утрата середины. М.: Прогресс-Традиция; Издательский дом «Территория будущего», 2008. С. 43.

²² Гонзага Пьетро. Эскизы декораций и росписей. Каталог выставки. Л.: Искусство, 1980.

²³ Давыдова М.В. Очерки истории русского театрально-декорационного искусства... Декорации для спектаклей Смольного института писал итальянец Франц Бекар, которому помогали два ученика Академии художеств – Яков Герасимов и будущий пейзажист Федор Матвеев, специально откомандированные «для приобщения к тому художеству».

на фоне природного ландшафта, зачастую включая его полноправным и важным элементом действия. Соединение того, что разыгрывалось на сцене, и того, что принадлежало реальной природе, нередко порождало у публики особое эстетическое чувство – катарсис²⁴. Самым ярким мастером театрально-декорационного искусства эпохи классицизма является Пьетро ди Готтардо Гонзага²⁵. В его театральных декорациях все было подчинено созданию такого иллюзорного эффекта, который мог бы соперничать с самой действительностью. Подобный эффект художник впервые применил, работая для миланского театра²⁶. Известный

²⁴ Из беседы автора статьи с народным художником России Сергеем Николаевичем Присекиным, декабрь 2007 года, Москва.

²⁵ Гонзага Пьетро ди Готтардо (1751–1831). Родился в Италии, неподалеку от Венеции, в местечке Лонгароне, в провинции Беллуно. Первым его учителем был, по всей вероятности, Карло Бибиена. Около 1768–1769 гг. приезжает в Венецию. Здесь его занятиями руководят заурядные перспективисты Визентина и Моретти. Гораздо большее значение имело для него самостоятельное изучение произведений мастеров итальянской ведуты, в особенности А. Каналетто и Д.Б. Пиранези. После трех лет пребывания в Венеции Гонзага отправляется в Милан, чтобы завершить образование у знаменитых декораторов братьев Галлиари. С конца 70-х годов работает самостоятельно. Его деятельность протекает в театрах Венеции, Рима, Пармы, Турина и Милана. Помимо театральной живописи он пробует свои силы в декоративных росписях. В 1792 г. Гонзага навсегда уезжает из Италии в Россию после переговоров, начатых по инициативе Н.Б. Юсупова в 1789 г. Он становится во главе декорационной части императорских театров, пишет декорации для Большого и Эрмитажного театров в Петербурге, оформляет спектакли театров Гатчины, Петергофа, Павловска. В Павловске он остается до лета 1828 г. В 1797 и 1801 г. Гонзага привлечен для оформления коронационных торжеств. В 1817–1818 гг. пишет декорацию в подмосковном крепостном театре в Архангельском. В 1825–1826 гг. вместе с сыном Паоло командирован в Москву для оформления коронации Николая I. В 1828 г. выходит в отставку. В 1831-м скончался в Петербурге от холеры.

²⁶ Сам художник вспоминал: «Большой миланский театр представляет собою великолепное здание, украшенное богатым порталом из камня и выгодно расположенное в месте, сугубо посещаемом горожанами. Мне пришлось на мысль воспроизвести это здание на сцене и показать его наружный вид тем, кто находился внутри него... дело шло о создании такого вида, который был бы настоящим портретом местности... Не прибегая ни к каким живописным условностям, ни к какой нарочитой красоте, я вычертил и расцветил этот портрет точно по натуре. Эффект был поистине необычайным... После этого события я обрел всю уверенность ремесла» (Цит. по: Давыдова М.В. Очерки истории русского театрально-декорационного искусства XVIII–начала XX в. М.: Наука, 1974. С. 23).

русский актер Сила Сандунов писал о спектакле Гонзага: «...первый раз написанные им декорации принудили публику забыть об играемом на тот раз спектакле, заставя всех восхищаться его кистью и разумом, ибо сколь он силен в оптике и колерах, столь же велик и в композиции»²⁷. Иллюзионистический эффект живописи художника был так силен, что явился сюжетом для своеобразных анекдотов в стиле историй про древнегреческих живописцев. Так, по словам современника Эмиля Дюпре де-Сен Мора, некая «бедная собачка» обманулась и «расквасила себе морду», наткнувшись на роспись Гонзага²⁸. Здесь имела огромное влияние идея классицистической эстетики, ищущей прекрасное не в декоративно-сочиненной, а в подлинной природе. Художники стараются писать «портрет» конкретной местности. «Пейзаж должен быть портрет. Если он не совершенно похож на природу, то что в нем?» – вопрошает один из теоретиков пейзажной живописи писатель К. Батюшков²⁹. Эти идеи сказались и на творчестве Гонзага, когда он обращается к пейзажным мотивам.

В 1814 году во время празднества по случаю возвращения Александра I из заграничного похода художник на огромном полотнище нарисовал декорацию русской деревни, на фоне которой придворные актеры в национальных костюмах играли интермедии. Ф. Глинка оставил восторженное описание этой декорации: «Я прошел за Розовый павильон и увидел прекрасную деревню с церковью, господским домом и сельским трактиром. Я видел высокие крестьянские избы, видел светлицы с теремами и расписными окнами, видел между ними плетни и заборы, за которыми зеленеют гряды и садики... Только людей что-то не видно было: может быть, думал я, они на работе... Уверенный в существовании того, что мне представлялось, шел я далее и далее вперед. Но вдруг в глазах моих начало делаться какое-то странное изменение: казалось, что какая-то невидимая завеса опускалась на все предметы и поглощала их от взора. Чем ближе я подходил, тем более исчезало очарование; все, что видно было выдавшимся вперед, поспешно отодвигалось назад; выпуклости исчезали,

²⁷ Давыдова М.В. Очерки истории русского театрально-декорационного искусства XVIII–начала XX в. М.: Наука, 1974. (Из переписки графа Н.П. Шереметьева // Русский Архив, 1896, кн. II, № 6. С. 204.)

²⁸ Там же (Эфрос А. Живопись Гонзага в Павловске // Памятники истории искусства, разрушенные немецкими захватчиками в СССР. М.; Л., 1948).

²⁹ Там же. С. 28 (цит. по кн.: Федоров-Давыдов А. Русский пейзаж XVIII – нач. XIX в. С. 77).

цвета бледнели, тени редели, оттенки сглаживались, еще несколько шагов – и я увидел натянутый холст, на котором Гонзаго написал деревню; десять раз я отступал несколько сажен назад и видел опять все!.. Наконец, я рассорился со своими глазами, голова моя закружилась, и я поспешил уйти из этой области очарования и волшебства»³⁰.

В приведенном отрывке сравнение эффекта театрально-декорационной и диорамной иллюзии напрашивается само собой, и их идентичность несомненна, ведь достижение осязаемости, достоверности и возникновения у зрителя «волшебного» чувства присутствия, его вовлеченности в изображаемую природную среду характерно именно для искусства диорамы. В связи с этим вспоминается рассказ художника А.Н. Семенова о его совместной работе с Н.С. Присекиным над диорамой «Яско-Кишиневская операция». Во время ее установки у наблюдавших за монтажом сотрудников музея возникали явственные ощущения присутствия в пространстве живописи как в реальном природном пространстве; ощущения были столь острые, что некоторые даже испытывали чувство головокружения³¹.

Гонзага был не только выдающимся декоратором своего времени, но и крупным теоретиком. В своих трактатах мастер сформулировал принципы собственной декорационной системы. В них он выступает как последовательный сторонник просветительской эстетики. Резко критикуя отжившие традиции барокко, превратившиеся у эпигонов в штамп, Гонзага требует «освободить искусство от искажавших его пороков и предрассудков и вернуть его к простым принципам подражания»³². Мастер призывает подражать природе с максимальной правдивостью. Одновременно «нет ничего более безвкусного, чем выставка претенциозных точностей, лишенных смысла». Постепенно шел процесс утверждения синтетичности театрального искусства.

³⁰ Давыдова М.В. Очерки истории русского театрально-декорационного искусства XVIII–начала XX в. М.: Наука, 1974. С. 32 (Ф. Глинка. Письма к другу из Павловска. Цит. по кн.: А. Федоров-Давыдов. Русский пейзаж XVIII – нач. XIX в. С. 199.)

³¹ Из беседы автора статьи с заслуженным художником России Алексеем Николаевичем Семеновым, февраль 2008 года, Москва.

³² Давыдова М.В. Очерки истории русского театрально-декорационного искусства XVIII–начала XX в. М.: Наука, 1974. С. 32 (Цитируется по рукописному переводу трактатов Гонзага В. Степанова и Е. Шлосберг. (ЦГАЛИ, ф. 872, оп. 2, д. 3, л. 100 – «Information a mon chef...». Р. 27).

Гонзага творил в среде, основанной на единой стилиевой системе, все элементы которой были взаимосвязаны. Архитектура продолжалась росписью, роспись перетекала на сцену. Декорационный перспективизм как бы совмещал в себе архитектуру и изобразительное искусство в их пластическом синтезе. В разомкнутом пространстве сцены иллюзия глубины воссоздавалась архитектурной перспективой, оставаясь в поле зрительских впечатлений. Актеры же играли на просцениуме, соотносясь со всем пространством зала³³.

В русской театральной живописи XVIII – начала XIX столетия деятельность Гонзага была определяющей. С его именем связана та важнейшая реформа, которая привела к дальнейшему развитию декорационного искусства, его обогащению новыми жанрами и новыми формами. Следующим крупным мастером оформления петербургской сцены считается Андрей Адамович Роллер. Будучи главным машинистом и декоратором, он создавал пышные и увлекательные зрелища, поражавшие воображение. Художник разворачивал декорации в 10-12 планов, дополняя виртуозно подсвеченные живописные части объемными, строеными. Он изобретал движущиеся панорамы с видами различных стран, искусно изображая пожары, наводнения, извержения вулканов. Обратим внимание, что подобные эффекты при демонстрации диорамных произведений, в чьем арсенале присутствует применение оптических и звуковых средств воздействия на зрителя, усиливающих его восприятие, а освещение вообще играет решающую роль, являются обыденными. По сути, диорама является театрализованным представлением живописи, своеобразным театром без людей-актеров. Известно, что значительное влияние на творчество Роллера оказали крупнейшие декораторы – Шинкель³⁴ и Гропиус. Оба, кстати, были известными

³³ Художник и сцена. М.: Советский художник, 1988. С. 343.

³⁴ Шинкель Карл Фридрих (1781–1841) – архитектор и художник, лидер романтического историзма в немецком зодчестве. Родился в Нойруппине (Бранденбург) в семье архидиакона Лютеранской церкви. Учился у архитекторов Ф. и Д. Гилли, а также в только что основанной последней Академии архитектуры (1798–1800). Первоначально работал в основном как живописец. Писал пейзажи, реже исторические сцены, создал немало диорам (например, «Храм Солнца», «Миланский собор» в 1840-е г.) и панорам. В 1811 г. стал пионером местной литографии. Внес яркий вклад в сценографию немецкого романтизма, создавая в 1815–1832 гг. эскизы задников для спектаклей берлинских королевских театров. Оформлял торжественные церемонии. Деятельно занялся зодчеством

художниками-диорамистами. Гропиус несколько своих диорам демонстрировал в Петербурге, о чем сохранились свидетельства в архиве города³⁵.

С конца 10-х годов XIX столетия все более интенсивные процессы театрализации искусства, в частности живописи, приобретают общеевропейский характер, достигая своего апогея в середине и во второй половине века, имея порой решающее влияние и на архитектуру, и на живопись, особенно историческую. «Немалая часть исторических картин позднего XIX века инсценируется по типу театральных декораций; и, глядя на них, часто можно испытать сомнение, изображена ли на картине собственно сцена из истории или имеется в виду представление на сцене <...> К тому же кругу явлений относятся и большие праздничные шествия в исторических костюмах, а также балы-маскарады»³⁶.

с той поры, как его по предложению В. фон Гумбольдта назначили асессором Прусской строительной депутации (1810 г.). Реформировал поздний, ампириный классицизм, археологически уточнив его античные формы. К числу наиболее значительных его сооружений, выполненных в «греческом стиле», относятся: Новая гауптвахта (1816–1818), Драматический театр (1818–1821), Дворцовый мост, Старый музей (1822–1830) в Берлине; храм Николаикирхе (1830–1837), дворец Шарлоттенхоф (с 1826 г.) и ряд парковых павильонов в Потсдаме. Изначально испытывая острый интерес и к готике, под воздействием своих английских впечатлений, начал строить в неоготическом вкусе (чугунный памятник королеве Луизе в Гранзее близ Берлина, – 1811 г.; Николаевская часовня в парке Петродворца, – 1831–1833 гг.; замок Бабельсберг близ Потсдама, с 1834 года). Под руководством Шинкеля была значительно модернизирована планировка Берлина. Шинкель внес большой вклад в развитие местной художественной промышленности, создавая эскизы мебели и светильников, стимулируя производство декоративного литья и керамики, а также витражей. Активно занимаясь реставрационными работами (в том числе надзором за достройкой Кельнского собора), поставил дело охраны архитектурных памятников на широкую государственную основу.

³⁵ Гропиус Карл Вильгельм (1793–1870) – декоратор, образование получил в Берлине, путешествовал в Германии, Швейцарии, Италии, Греции, делал зарисовки местностей, архитектурных памятников. Совершенствовался в Париже, где в 1822 г. вместе с Дагерром и Бутоном устраивал диорамы. В 1827 г. открыл в Берлине диораму и постоянную художественную выставку. Работал над декорациями к театральным постановкам. (Выписка из Энциклопедического словаря Брокгауза Ф.А. и Ефрона И.А.), СПб., 1902; С-Петербургский Государственный исторический архив, ф.513, оп.169, д.633, л.л.1-2, 1845 г., ф.513, оп.169, д.635, л.л.1-2, 1852 г.).

³⁶ *Зедльмайр Х.* Утрата середины. М.: Прогресс-Традиция; Издательский дом «Территория будущего», 2008. С. 67.

В то же время происходит проникновение диорамы в театр. Диорамные декорации постепенно преобладают значение, становясь традиционным элементом пантомим. Кларксон Стенфорд, которого Рескин называл вторым живописцем облаков после Тернера, был долгие годы автором сенсационных диорам в театре Друри-Лейн, например, диорамы, воссоздающей извержения Везувия, а также диорам «Город Вавилон во всем его величии» и «Разрушение Вавилона» для пьесы У.Т. Монкрифа «Зороастр, или Дух Звезды» (1824). В те времена в диорамах постоянно присутствуют темы грозных стихий, пожаров, разрушений, не говоря уже о показе смены времени суток³⁷.

Ведущее положение в декорационном искусстве эпохи романтизма – и в годы его утверждения, и в период его более позднего развития – заняла немецкая школа. Решающее влияние на ее формирование оказала революционная концепция синтетического искусства, идея *Gesamtkunstwerk* композитора Рихарда Вагнера, которую он утверждал в теории и на практике. Искусство диорам и панорам с его тяготением к масштабности, к показу острых драматических сюжетов и стремлением вобрать в себя максимальное количество форм и средств художественного выражения, полностью соответствовало этой концепции, что, по мнению Зедльмайра, доходило до карикатурности³⁸.

Своими исторически точными постановками с массовыми сценами прославился режиссер Дингельштедт, но наиболее последовательное и глубокое развитие эта концепция с ее принципами живописности и достоверности получила в театральной деятельности герцога Георга II фон Мейнингена и мастеров его труппы – так называемых «мейнингенцев». Их влияние имело широкое распространение на европейскую театральную культуру. В России их творчество оказало большое впечатление на А. Островского и К. Станиславского. Особую актуальность этих идей можно объяснить усилением общей тенденции позитивизма в художественно-эстетическом сознании благодаря прогрессу ес-

³⁷ Ямпольский М.В. Наблюдатель. Очерки истории видения. М.: Ad Marginem, 1999. С. 80–83.

³⁸ «Карикатура на эту программу – пристрастие времени к так называемым косморамам и диарамам, круговым изображениям, где живописная картина, написанная по типу сценической декорации переходит в пластический передний план. Получается выставка живописных изображений в сопровождении театральных реалий» (*Зедльмайр Х. Утрата середины*. М.: Прогресс-Традиция; Издательский дом «Территория будущего», 2008. С. 67).

тественных наук. Точное научно-историческое, но в то же время живое и эмоциональное воспроизведение эпохи становится главной идеей деятельности труппы. Более глубоко и серьезно, чем Дингельштедт, герцог Георг II руководствуется образцами исторической живописи, привлекает материалы и исследования археологов и историков. Обширная серия декораций создается по эскизам археолога и реставратора античных памятников Л. Висконти, а костюмы – по указаниям известного специалиста и составителя «Истории костюма» Г. Вайса. По распоряжению герцога для труппы выполняются пять гарнитур мебели с использованием исторических образцов и тканей – античной, средневековой, испанской, рококо и «Валленштайн». Оружие и доспехи воспроизводились по оригиналам, собранным Наполеоном в музее «Сен-Жермен», в специально созданных для этого мастерских Вайнгардта и Каллера в Мейнингене. Мебель разных художественных стилей поставляли предприятия Зоннеберга, а затем Берлина. Живописно-изобразительная сторона спектакля имела своими источниками исторические полотна К. Пилоти, В. Каульбаха, творчество которых оказало заметное влияние на немецкое искусство 60–70-х годов XIX века. Историзм ярко претворяется в колоритных сценографических решениях братьев Брукнер при непосредственном участии герцога Георга II. И это неудивительно, ведь сам герцог учился у историка-живописца В. Линденшмидта и постоянно поддерживал тесные творческие контакты с кружками Корнелиуса, Каульбаха, Шнорра фон Карольфельда и Моритца фон Швиндта, а в университетские годы занимался историей искусства и археологией. Результаты кропотливых историко-археологических методов организации спектакля не преминули сказаться – многие постановочные спектакли мейнингенцев вошли в сокровищницу мировой театральной культуры.

Итак, развитие идей и открытий исторической науки и археологии, их широкое общественное распространение и живой интерес к ним, в свою очередь, существенно повлияло на бурное развитие исторического и батального жанров в искусстве, в том числе и в театральной декорации, подсказывало выбор сюжетов и их визуальное воплощение, диктуя при их передаче соблюдение историко-археологической достоверности и точности. Эти требования перешли и в искусство историко-батальной диорамы, сделавшись обязательным условием при ее создании. «Верность перспективы» герцог Георг II сделал своей целью. Ревностно сохранялись соразмерности между перспективными изображениями фоновых задников и структурой общего мизансценирования. Все перспективные построения должны были находиться

в строгом соответствии с фигурой человека. Актеру запрещалось подходить к фоновой живописи на такое расстояние, где его фигура становилась несоразмерной изображению и нарушались пропорции основных масс. По той же причине запрещалось прислоняться к писаным декорациям. Но в живом сценическом процессе физическое взаимодействие актеров с обстановочной средой неизбежно, а потому необходимо было организовать его, не нарушая перспективных соразмерностей. Так герцог приходит к мысли о включении в обстановочную среду традиционной перспективной сцены практикаблей и объемных элементов (колонны, портики, балконы, арки, крыльца и т.д.); походные повозки, гроты, хижины, деревья и пр. появляются, как правило, на переднем плане или вблизи писанных задников. Например, традиционный прием живописного изображения античной сцены с колоннами и портиком замещается полукруглым живописным задником и дополняющими его пластическими объемными элементами. Такие же приемы используются при создании диорамы, где в качестве своеобразных «актеров» играют не живые люди, а воплощенные в живописи и объемной скульптуре персонажи и предметы диорамного сюжета, организованные в единое действие комплексом знаний, воображением, волей и мастерством художника, который в свою очередь выступает своеобразным «режиссером сцены» в постановке диорамного «спектакля».

Георг II увлекается «панорамной ландшафтной декорацией», уже известной в это время немецкой сцене, но усиливает ее эффект объемными практикаблями на переднем плане. «Перспективную декорацию» в Мейнингене выполняли из холста на вертикальных вращающихся валах, установленных в глубине сцены. Вместо писанного на холсте неба с «застывшими» облаками герцог применяет сводчатую конструкцию, которая перекрывает все игровое пространство и освещается поперечными софитами с голубыми лампами. Планшет сцены расчленяется разновысотными и диагональными построениями. Лестницы, холмы, каменные утесы и опрокинутые деревья, разрушенные стены и арки ворот, заборы и мосты не только оживляют и организуют пластическую среду, но и ограничивают различные игровые зоны сцены³⁹. Такое решение перешло и в построение увеличивающего пространственную глубину предметного плана в диораме, как

³⁹ О творчестве мейнингенцев см.: *Погодаева С.* На подступах к новаторству // *Художник и сцена. М.: Советский художник, 1988. С. 319 – 322.*

бы играющего в ней роль сцены, с включением в него элементов архитектуры, природной среды, скульптуры, различных исторических артефактов (предметов быта, оружия, амуниции, вооружения и т.д.). Все это работает на усиление достоверности и на оживление живописной композиции, он обязательно с ней со-масштабен, состоит в цветовом и колористическом соответствии и сюжетно-смысловом единстве. Примерно во время расцвета деятельности мейнингенской группы и происходит сложение той формы диорамы, в которой она существует и сегодня.

Итак, влияние методов и приемов театральной декорации на формирование современной художественной диорамы несомненно и закономерно. В своем стремлении воздействовать на коллективное сознание оба родственных вида синтетического зрелищного искусства вовлекают зрителя в изображаемое с помощью создания иллюзии присутствия в пространстве происходящего. Для этого они обращаются к общему для обоих искусств набору художественных и технических средств. К ним относятся разнообразные способы иллюзорного воспроизведения реального пространства, применение законов перспективы, создание предметной среды переднего плана, соподчиненной живописному фону нередко полукруглой формы, использование оптических и звуковых эффектов для усиления зрительского восприятия. Сюда нужно добавить и собственно историческую живопись, соблюдение в сюжете детальной исторической достоверности и точности. Такое взаимовлияние двух видов искусства объясняется и тем, что многие художники, работавшие в области театральной декорации, одновременно были и создателями диорам, в том числе и те, кто стоял у истоков рождения этого нового вида искусства: Дагерр, Шинкель, Гропиус. Поэтому неудивительно, что навыки, полученные ими при создании декораций, были применены в работе над диорамами. Но если театральная декорация все-таки играет подчиненную роль и зависима от общего замысла спектакля, следует его правилам и логике, то искусство диорамы обретает значение самостоятельного, самодостаточного художественного произведения. Конечно, на формирование художественной диорамы воздействовали общие тенденции развития всей культуры и эстетических вкусов своего времени, отчасти и искусство панорам, но роль театрально-декорационного искусства, на наш взгляд, первостепенна. Выявление этой роли позволяет хотя бы отчасти заполнить пробел, образовавшийся в историографии, когда заходит речь о переходе от диорамы дагерровского типа к ее современному воплощению.

АСПИРАНТСКИЙ СБОРНИК

Выпуск 6

Ответственный за выпуск **Н.М. Мышковская**

Редактор **Е.В. Игошина**

Оформление **В.Ю. Яковлева**

Компьютерная верстка **А.К. Соколовой**

Корректор **Г.А. Мещерякова**

Подписано в печать 07.12.2010.
Формат 60x88¹/₁₆. Печать офсетная.
Усл.печ.л. 13,0. Уч.-изд.л. 13,2.
Тираж 300 экз. Тип.зак.

Оригинал-макет подготовлен
в Государственном институте искусствознания.
125009, Москва, Козицкий пер., д. 5.

Отпечатано в ППП «Типография “Наука”»
121099, Москва, Шубинский пер., 6.