

УДК 793.32 + 786.1

ПРИМА-БАЛЕРИНА СПУСКАЕТСЯ В ПОДВАЛ:
«ВЕЧЕР ТАНЦЕВ XVIII ВЕКА» ТАМАРЫ КАРСАВИНОЙ
В «БРОДЯЧЕЙ СОБАКЕ»

В. А. Шекалов¹

¹ Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, ул. Зодчего Росси, 2, Санкт-Петербург, 191023, Россия.

Своей известностью «Вечер танцев XVIII века» Т. П. Карсавиной обязан в первую очередь сборнику, изданному «Бродячей собакой» к этому вечеру. В данной статье на основе источниковедческого анализа широкого круга документов уточнена история этого события, освещен его культурный контекст и особенно музыкальная составляющая, исправлены некоторые ошибки, допущенные авторами воспоминаний и публикаций о нем. В выводах дана оценка «Вечера танцев» как явления уникального и вместе с тем характерного для культуры «Серебряного века» с присущим ей интересом к художественному наследию, в том числе — к старинной музыке. Среди иллюстраций к статье впервые публикуются два эскиза костюма Карсавиной работы С. Ю. Судейкина.

Ключевые слова: Т. П. Карсавина, Ф. Куперен, «Бродячая собака», клавесин, «Ансамбль старинных инструментов», Ю. Г. Бильштейн, С. Ю. Судейкин

PRIMA BALLERINA GOES DOWN TO THE BASEMENT:
“EVENING OF THE DANCES OF THE XVIII CENTURY”
BY TAMARA KARSAVINA IN “STRAY DOG”

Vladimir A. Shekalov¹

¹ Vaganova Ballet Academy, 2, Zodchego Rossi St., Saint Petersburg 191023, Russian Federation.

By his fame “The Evening of the Dances of the 18th Century” T. P. Karsavina is obliged primarily to the edition published by “The Stray Dog” for this evening. In this article, on the basis of source analysis of a wide range of documents, the history of this event is clarified, its cultural context and especially the musical component are highlighted, some mistakes made by the authors of memories and publications about it are corrected. The conclusions assess the “The Evening of the Dances” as a unique phenomenon and at the same time characteristic of the culture of the “Silver age” with its inherent interest in the artistic heritage, including — to early music. Among the illustrations to the article for the first time are published two sketches of the costume by Karsavina by S. Yu. Sudeikin.

Keywords: Tamara Karsavina, F. Couperin, “the Stray dog”. the harpsichord, “the Ensemble of ancient instruments”, Y. G. Bildstein, S. Yu. Sudeikin

О «Бродячей собаке»

Вначале изложим достаточно известные факты.

28 марта 1914 года¹ 29-летняя прима-балерина Мариинского театра Тамара Платоновна Карсавина провела «Вечер танцев XVIII века» под музыку Ф. Куперена в арт-подвале «Бродячая собака», находившемся в центре Санкт-Петербурга, во втором дворе дома № 5 по Михайловской площади (ныне это Площадь искусств)².

Напомним, что «Подвал Бродячей собаки» (так называли его основатели) был открыт 31 декабря 1911 и закрыт распоряжением градоначальника 3 марта 1915 года. Определения «литературно-артистическое кабаре», «арт-кафе», «кабачок» не вполне отражают «жанр» этого заведения. Оно было создано группой деятелей искусства во главе с Б. К. Прониным как своего рода полужакрытый ночной клуб для «своих», петербургской художественной элиты богемного склада — поэтов, писателей, художников, актеров, музыкантов... Подвал был оформлен художниками С. Ю. Судейкиным и Н. И. Кульбиным. Встречи начинались в 11 вечера и продолжались до утра. На этих «сборищах ночных»³ встречались, спорили представители разных течений. Завсегдатаями были, в частности, почти все петербургские акмеисты и футуристы — от Н. Гумилева, А. Ахматовой, О. Мандельштама до В. Маяковского и В. Хлебникова.

Музыка в «Бродячей собаке»

Обычно «Бродячая собака», зарегистрированная под официальным названием «Художественное общество Интимного театра», вспо-

¹ Все даты в статье даны по старому стилю.

² Ныне в подвале этого дома (с другим входом) функционирует новое арт-кафе «Бродячая собака», устроители которого стараются воссоздать атмосферу предшествовавшего заведения с одноименным названием [1].

³ Да, я любила их, те сборища ночные,—
На маленьком столе стаканы ледяные,
Над черным кофеом пахучий, зимний пар,
Камина красного тяжелый, зимний жар,
Веселость едкую литературной шутки
И друга первый взгляд, беспомощный и жуткий.
А. Ахматова

минается в связи с литературой, театром, отчасти живописью, при этом часто смакуется присущий ей определенный божественный дух. Действительно, в «Бродячей собаке» не чуждались шампанского и любовных увлечений: «Все мы бражники здесь, блудницы», — писала в известном стихотворении Ахматова. Но там кипела творческая энергия, проводились лекции, диспуты, импровизированные выступления. По сведениям, собранным в фундаментальной работе А. Е. Парниса и Р. Д. Тименчика [2], среди мероприятий было много самых серьезных, в том числе музыкальных. Так, с 15 октября 1912 года состоялось не менее сорока так называемых «музыкальных понедельников», на которых исполнялась музыка самых разных направлений и жанров. В первых же концертах прозвучали Первый струнный квартет и Девятая («Крейцерова») соната для скрипки и фортепиано Л. ван Бетховена, фортепианный Квинтет и одна из фортепианных сонат Р. Шумана, Трио А. С. Аренского. Позднее в программах «понеделников» и концертов вне их рамок исполнялись произведения Ф. Шуберта, Ф. Шопена, Ф. Листа, И. Брамса, А. Скрябина, К. Сен-Санса, С. Франка, К. Дебюсси, М. Равеля, Ж. Роже-Дюкаса, И. Альбениса, Г. Вольфа, Р. Штрауса, М. Рegera, А. Шёнберга, И. Стравинского, М. Гнесина, Ю. Шапорина, А. Лурье, малоизвестных сегодня композиторов-современников — В. Ф. Алоиза, А. Д. Медема, Л. В. Николаева, И. И. Чекрыгина, О. Потокера... Были проведены концерты старинной музыки (от Люлли до Баха), вечера памяти П. И. Чайковского и И. А. Саца... С началом Первой мировой войны интернациональные «понеделники» сменились вечерами русской музыки. Среди выступавших — певицы Антонина Нежданова, Зоя Лодий, Анна Жеребцова-Андреева, пианисты Леонид Николаев, Александр Зейлигер, виолончелист Александр Штример... В целом музыкальные программы были своеобразной «филармонией для избранных». Проходили и совершенно уникальные события синтетического характера. Так, 6 января 1913 года был показан «Вертеп кукольный» — представление на музыку М. Кузмина.

«Букет Карсавиной» и его отражение в искусствоведении

Но и на этом фоне вечер Карсавиной был событием выдающимся, уникальным. Специально к нему был приурочен выпуск сборника «Тамаре Платоновне Карсавиной „Бродячая собака“ 26 марта 1914 года»⁴

⁴ Первоначально назначенный на 26-е, вечер был перенесен на 28 марта 1914 года.

(рис. 1), замечательный как по содержанию, так и по полиграфическому исполнению, хотя и не имеющий отношения к данному вечеру по тематике [3].



Рис. 1. Обложка сборника «Тамаре Платоновне Карсавиной „Бродячая собака“ 26 марта 1914 года»

Сборник стал единственным изданием «Бродячей собаки». Поскольку на его обложке, выполненной по рисунку С. Судейкина, изображен букет в вазе, перевитый лентой с надписью «Карсавиной», слово «Букет» обычно включают в его название. В издании воспроизведены: факсимиле автографов адресованных Карсавиной стихотворений А. Ахматовой, Н. Гумилева, Г. Иванова, М. Кузмина, М. Лозинского, П. Потёмкина; ноты (также факсимиле) «Норвежского танца» М. Зеленского и «Менуэта» В. Каратыгина; портреты балерины работы Л. Кайнера, Дж. Сарджента, В. Серова, С. Сорина, С. Судейкина; статьи В. Светлова и Э. Старка. Открывала сборник панегирическая «Слава Т. П. Карсавиной» Н. Евреинова, напечатанная золотыми буквами.

В современном искусствоведении это издание и собранные в нем отклики на искусство Карсавиной изучены гораздо лучше, чем соб-

ственно «Вечер танцев». Например, в статье О. А. Кузнецовой [4] не просто проанализированы материалы сборника, но рассказано о связях авторов с Карсавиной, их более поздних стихотворных подношениях. Стихотворение М. А. Кузмина «Т. П. Карсавиной» рассматривается в работе М. Хализевой [5]. Н. Л. Дунаева завершает статью о балерине его заключительным катреном [6, с. 216]. Е. Н. Обоймина делает первую строку этого катрена заглавием статьи [7]. Тот же катрен цитирует В. Красовская в книге «Русский балетный театр начала XX века. Танцовщики» [8, с. 352] и вступительной статье к первому отечественному изданию «Театральной улицы» Карсавиной [9, с. 21]⁵. При этом, видимо, советская цензура (оба издания вышли в начале 1970-х) не позволила упомянуть среди авторов сборника имя Ахматовой⁶. Позднее, в статье «Балет сквозь литературу. Анна Ахматова» [11]⁷, Красовская тонко анализирует ахматовские стихи сборника, но нигде не упоминает событие, к которому приурочили его выход!

Ошибки и неточности

Отметим и небольшую ошибку выдающегося балетоведа. Красовская считает, что «...сборник сложился экспромтом в день, когда кабачок посетила Карсавина» [8, с. 352]⁸. Однако сборник создавался планомерно. М. Кузмин отметил в дневнике 19 марта, за неделю до запланированного «Вечера»: «Писал стихи Карсавиной» [10, с. 439].

Есть ошибки и в других публикациях. Так, Карсавина не могла присутствовать на открытии «Бродячей собаки» (в ночь на 1 января 1912 года), как утверждают некоторые авторы [4, с. 153; 13, с. 142]. Она действительно сообщала в письме В. Я. Светлову, что собирается вернуться в Петербург из Парижа (где была на гастролях с труппой «Русского балета») к 31 декабря [14, с. 243], но ничего не говорила о намерении посетить данное мероприятие, да и вряд ли знала о нем. По словам Н. Л. Дунаевой, «...внезапное изменение планов Дягилева отодвинуло ее возвращение на непредвиденно длительный срок» [14, с. 244–245]. О первом посещении «Бродячей собаки» сама артистка

⁵ Несмотря на неоднократно высказываемое восхищение Карсавиной, Кузмин не присутствовал на «Вечере танцев», о чем свидетельствует его Дневник [10, с. 441–442].

⁶ Гумилев, также не названный в книге, во вступительной статье упомянут [9, с. 22].

⁷ В посмертном сборнике работ Красовской статья перепечатана под другим названием: «Анна Ахматова. Поэма не без героинь» [12, с. 106–113].

⁸ Так же, с заменой «дня» на «вечер», во вступительной статье [9, с. 22].

вспоминала: «Один из моих друзей, художник⁹, впервые привел меня туда *за год до войны*» (курсив мой. — В. Ш.) [9, с. 220]¹⁰, т.е. где-то в 1913 году.

Иногда в воспоминаниях перепутаны имена, факты. Например, режиссер Н. В. Петров (тогда — Коля Петер) вспоминает, что «Карсавина танцевала поставленные *Фокиным* танцы на музыку *Саца, Каратыгина и Анатолия Дроздова*» (курсив мой. — В. Ш.) [13, с. 145]. Между тем, танцы были поставлены молодым балетмейстером Борисом Романовым на музыку Ф. Куперена. Некоторые авторы утверждают, что Карсавина «танцевала на зеркале» [17, с. 132; 18, с. 80]. Но Карсавина не упоминает о зеркале, а пишет, что танцевала «не на сцене, *а прямо среди публики*, на маленьком пространстве, окруженном гирляндами живых цветов» (курсив мой. — В. Ш.) [15, с. 221; 16, с. 274].

Почему это событие состоялось

Необходимо ответить на два взаимосвязанных вопроса. Первый — почему вдруг Тамара Карсавина заинтересовалась Купереном и клавесином, и второй — почему Купереном и клавесином заинтересовалась именно Карсавина, а не, скажем, Матильда Кшесинская или Анна Павлова?

Отвечая на первый вопрос, нужно вспомнить, что в начале XX века Россия активно вступает в общеевропейский процесс возрождения старинной музыки и старинных инструментов. С 4 ноября 1906 года выступлением в «Концертах А. Зилоти» в Санкт-Петербурге начинаются гастроли в России парижского «Общества концертов на старинных инструментах» под управлением альтиста и исполнителя на виоль д'амур Анри Казадезюса, в состав которого входили различные виды виол и клавесин. С 1907 года вплоть до Первой мировой войны ежегодно совершает поездки по России польская клавесинистка Ванда Ландовская, жившая в Париже. Эти концерты вызвали большой резонанс. И члены французского ансамбля, и особенно Ванда Ландовская в период до Первой мировой войны стали полноправными участниками музыкальной жизни России. Их искусство оказалось близко не только профессиональным музыкантам и любителям музыки, но

⁹ Это мог быть либо С. Судейкин, либо С. Сорин: оба были друзьями Карсавиной и активными членами «Бродячей собаки».

¹⁰ В английском оригинале: «I had been brought there for the first time by a friend, a painter, *in the year before the war*» [15, p. 254]. В переводе И. Э. Балод [16, с. 273], в целом хорошо, это существенное уточнение почему-то отсутствует.

и в целом русской художественной интеллигенции [19, с. 102–137]. Так, уже на первом упомянутом концерте, кроме музыкантов, присутствовали Вера Комиссаржевская, Михаил Кузмин, Константин Сомов, художник и издатель Зиновий Гржебин... Кузмин записал в дневнике: «Какой-то особый полудуховой звук старых инструментов, чистота, звон клавирина действовали очаровательно» [20, с. 256]. Позже Ландовскую рисовали В. Серов, К. Сомов, Л. Пастернак.

Отвечая на второй вопрос — «Почему Карсавина?» — сошлемся на мнение Ф. Лопухова: «Карсавина занимала особое место по своей интеллигентности, очень редкой в балеринской среде того времени. Начитанная, образованная, живущая интересами искусства, Карсавина была значительно выше других артистов...» (цит. по: [21, с. 106]). Об этом же говорили современники. В. Пяст считал ее «бесконечно талантливой и интеллигентнейшей из танцовщиц» (цит. по: [22, с. 253]). «Она была единственной из балерин близкой литературным кругам», — писал Г. Адамович (цит. по: [22, с. 255]). В «Бродячей собаке» Карсавина даже выступала как чтица: Борис Пронин вспоминал, что она по его просьбе «очень-очень хорошо» (цит. по: [22, с. 255]) читала по автографу стихи Гумилева, присланные из Абиссинии. Брат Карсавиной Лев стал известным историком и религиозным философом. Сама она разделяла интересы членов мирискусников, в частности, увлечение многих из них (К. Сомова, А. Бенуа, Е. Лансере) XVIII веком. И она была единственной балериной, кто мог реализовать этот проект.

Цель и финансовая составляющая «вечера»

Какова была цель проведения танцевального вечера в достаточно стесненных условиях подвала? Многие мемуаристы отмечают чрезвычайно высокие цены на билеты — 25 рублей для посторонних, т.н. «фармацевтов»¹¹. (В 1914 году это было приблизительно равно

¹¹ Поэт Бенедикт Лившиц, один из завсегдатаев «Бродячей собаки», свидетельствовал: «Основной предпосылкой „собачьего“ бытия было деление человечества на две неравные категории: на представителей искусства и на „фармацевтов“, под которыми разумелись все остальные люди, чем бы они ни занимались и к какой профессии они ни принадлежали. <...> Борис Пронин, отлично учитывая интерес, проявляемый „фармацевтами“ к литературной и артистической богеме <...>, драл с посторонних посетителей сколько взбрело на ум, иногда повышая входную плату до 25 рублей, как это было, например, на вечере Карсавиной» [23, с. 509–510]. Эту сумму называет также Виктор Шкловский, подчеркивая, что это — «пять маленьких золотых» [18, с. 80]; она указана и в информации о вечере (см. рис. 2). В воспоминаниях Судейкина цена билета вырастает аж до 50 рублей [24, с. 193].

среднемесячной заработной плате учителя начальных классов или занятых в промышленности в Петербурге [25].) В чем причина такой цены? Как свидетельствует одна из постоянных посетительниц подвала Бэла Прилежаева-Барская, «приходилось пускать „фармацевтов“ <...> когда „Собаке“ требовались деньги. Тогда устраивалось какое-нибудь чествование, например, Карсавиной, и рассылались билеты. Я помню этот блестящий вечер <...>. Билеты стоили дорого...» (цит. по [22, с. 118–119]. Но все артисты, Карсавина в том числе, выступали бесплатно. С ее стороны это был благотворительный вечер в пользу «Бродячей собаки».

Подготовка

Сейчас трудно назвать инициатора «Вечера». Подготовлен он был достаточно быстро. Карсавина прибыла в Санкт-Петербург из Берлина, где гастролировала с дягилевской труппой, 14 марта 1914 года; 15-го в интервью «Биржевым ведомостям» она, говоря о ближайших планах, ни слова не сказала о предстоящем вечере [26]. Но уже 19-го М. Кузмин начал писать стихотворение в ее честь [10, с. 439]. А 23 марта в газете «День» литератор П. П. Потемкин сообщает: «В „Бродячей собаке“ кипит работа по устройству вечера танцев Т. П. Карсавиной. В темном погребке, освещенном красно-клюквенными лампочками, странно смешивающим свой свет с чахлым светом маленьких окон, каждый день усиленно репетирует свои танцы Карсавина. В скромном, но изящном платье трудится она в поте лица, всецело захвачена прелестной музыкой Куперена. Фантастическое впечатление остается у случайного зрителя, попавшего с яркого весеннего дня в волшебный полумрак и видящего типичные старинные танцы в современном костюме, впечатление незабываемое. Странно непривычно и хорошо» [27]. Потемкин пишет и о расколе среди балетоманов по поводу предстоящего вечера: «Одни возмущаются этим выступлением нашей всемирно известной балерины в кабачке богемы, другие приветствуют этот жест искусства ради искусства, это уклонение от косных „так приностей“. Многие из противников Т. Карсавиной заранее точат перья для того, чтобы позлорадствовать в случае неудачи» [27]. Среди противников был Аким Волынский, часто критиковавший балерину на страницах «Биржевых ведомостей»¹². И 28 марта, в день самого события,

¹² Так, 21 марта в рецензии «Танцы в „Спящей красавице“» он писал: «Переходя затем к первой картине балета, должен без оговорок указать, что прелестное *pas d'action* не производит никакого впечатления. В самом выходе Карсавиной в багровом парике

он раздражается публикацией, в которой прямо говорит об упадке ее таланта:

«Молодая танцовщица с иконописным лицом и пластикой рыхло тающих движений, не запечатлевающих в памяти ни одной резко определенной черты, вызывала все-таки заслуженные восторги даже в одной плоскости с почти музыкальными гипнозами Преображенской и стихийной безудержностью Кшесинской. Карсавину любили интимною какою-то любовью без конца. Но вот с артисткою что-то случилось. Что-то исказило ее облик до неузнаваемости. Сейчас Карсавина танцует иногда, например, в „Спящей Красавице“, не только без значительного успеха, но при одних лишь, ставших традиционными, вежливых хлопках по адресу балерины из рядов кресел. Молчат патетические верхние ярусы, безмолвствуют и ложи. Нет подъема в зале. Нет даже и никакого спора на тему ее искусства. Все напротив стало ясно тут до ужаса. Симпатичное дарование артистки заметно линяет в постоянном разобщении ее с серьезными задачами классического танца, в ее метаниях из государства в государство на службе Желтому Дьяволу. При этом талант Карсавиной все больше и больше теряет и свой природный диапазон. Еще недавно артистка выдавалась своей индивидуальностью и среди светил творчества на большой сцене Мариинского театра, а теперь ей нужна уже сцена самая крохотная в мире, сцена „Бродячей собаки“, протоптанная и оттоптанная канканирующими весельчаками балетной труппы, чтобы стяжать успех своему имени. Значение „Бродячей собаки“ я здесь умалить не собираюсь нисколько! Но для искусства Карсавиной я все-таки пожелал бы территории менее исключительной по своей репутации и более просторной» [29].

В критике Волынского проявлялось неприятие нового направления в балете, ассоциировавшегося с творчеством М. Фокина, шире — с С. Дягилевым и «Миром искусства» в целом. К этому направлению принадлежала и Карсавина. Именно эту принадлежность она подчеркнула в ответе одному «доброжелателю», отговаривавшему ее от выступления: «Вы советуете мне не раздражать врагов, — но вы забыли, что, думая о врагах, мы теряем друзей» [27].

нет шика, нет яркости в сказочном стиле, нет балерины. Адажио с кавалерами, в котором имеются картинные разгибания ноги на высоте талии, носит у нее лимфатический характер и притом не разделено в деталях, а идет грубоватыми мазками, смягчаемыми время от времени приторно разжиженными позами заурядной сентиментальности. Так в больших *pas de chat* заключительной коды артистке, не справляющейся с идеями чистой хореографии, приходится уже рядиться в технику Дункан, прошедшую к тому же через грубую имитацию Фокина» [28].

Обстановка и хореография

Что же было на вечере? Есть некоторые данные об обстановке. Не раз цитировались воспоминания Судейкина, оформившего зал: «Сцена зала с настоящими деревянными амурами 18-го столетия, стоявшими на дивном голубом ковре той же эпохи при канделябрах. Невиданная интимная прелесть. 50 балетоманов... смотрели, затаив дыхание, как Карсавина выпускала живого ребенка-амура из клетки, сделанной из настоящих роз» [24, с. 193]. Судейкин был и автором костюма, в котором выступала Карсавина в тот вечер. Два эскиза художника, хранящиеся в Театральном Музее имени А. А. Бахрушина и впервые публикуемые в данной статье¹³, дают два разных варианта — первый более яркий, второй — более изысканный (рис. 2, 3). Оба варианта подписаны художником, снабжены указаниями на материалы, из которых должны были бы изготовлены костюмы: в первом варианте «легкий мессалин и кружево», во втором — «белый шифон и натуральные листья [нрзб. одно слово — ВШ.]». Судя по рецензии, упоминающей «колокольчик белой лилии» (см. ниже), избран был второй вариант.

Согласно Судейкину, постановка Б. Романова называлась «Элементы природы», но какое содержание скрывалось под этим названием — неясно.

К сожалению, освещение хореографии — почти нулевое. Название обещает танцы XVIII века. «Типичные старинные танцы», согласно информации П. П. Потёмкина, должен был видеть свидетель репетиций Карсавиной [27]. Может быть, более конкретные данные есть в рецензиях? К сожалению, пока рецензия Э. Старка (кратко процитированная в работе А. Е. Парниса и Р. Д. Тименчика [2, с. 231]) остается единственной, на которую можно было бы опереться. Приведем ее полностью:

«В эту тихую, теплую, ясную ночь Петербурга, уже напоенную сладким трепетом весны, нас посетило странное видение... Это было почти под землей... Было это в подвале „Бродячей собаки“, там сидели мы, немногие, и ждали, ждали с биением сердца: вот сейчас раздернется завеса у входа в лазурное царство невиданной, несознанной красоты... И вот перед нами раскрылась сияющая даль, неслышной поступью эльфа в колокольчике белой лилии скользнула фея, — пришла Карсавина.

Зазвучал клавесин, придвинулось вдруг что-то далекое, далекое, некогда бывшее столь красивым, а муза танца, переступив очерченный круг, начала свое волшебство.

¹³ Благодарю дирекцию ФГБУК ГЦТМ им. А. А. Бахрушина и лично Н. А. Машечкину за помощь в получении разрешения на публикацию эскизов.



Рис. 2. Судейкин С. Ю. Эскиз костюма Т. П. Карсавиной для вечера в кабаре «Бродячая собака». 1914 г. Бумага, графитный карандаш, акварель, белила. 32,4х24,6. ФГБУК ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, КП 63788



Рис. 3. Судейкин С. Ю. Эскиз костюма Т. П. Карсавиной для вечера в кабаре «Бродячая собака». 1914 г. Бумага на картоне, графитный карандаш, акварель, белила. 32,4х25. ФГБУК ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, КП 63789

Да, это было прекрасно! В тонкой красоте интимности это было прекрасно! XVIII век, век утонченной галантности, томных вздохов, безмятежных улыбок, век, проникнутый обаянием высшего изящества, век, быть может, единственный, когда умели любить и за любовь умирать, воскрес перед нами, он воскрес в танце, угаданном счастливым наитием молодого балетмейстера Романова, он воскрес в музыкально-пластическом рельефе, который придала танцу Карсавина.

Она танцевала совсем близко перед нами. Мы чувствовали, как на нас точно надвигаются чары волшебницы. Она творила красоты танцевальной пластики с божественной легкостью, она носилась на пространстве в несколько квадратных аршин, она мелькала, кружилась, легко от земли отделялась, подобно цветочному пуху, сдуваемому нежным прикосновением ветерка, она была воплощенный танец. Карсавина тут с небывало ощутимой ясностью показала, какой она мастер. Ибо только мастер, поработивший под свою власть искусство со всей его техникой, со всеми его затаенными трудностями, со всеми неожиданностями, которые скрываются в его области, может так танцевать, может облечь ритмическое волнение, рождаемое звуками музыки в прекрасном, жизнью наполненном теле, в столь законченную форму, из этого священного трепета танца создать образ, сияющий улыбкой весны, прозрачный, точно зеркало уснувшего в тени деревьев пруда, и говорящий сердцу человека на волшебном языке красоты. Карсавина танцевала с редким гармоничным совершенством, ее лицо, руки, стан, ноги, все тело, облеченное в костюм XVIII века по рисунку Судейкина, были замкнуты в едином ритмическом круге и подчинены бессознательно единому замыслу, и отсюда-то, из этого мастерства художника, царящего в своем искусстве безраздельно, рождалось то очарование, тот образ невооруженно минувшего века, когда любовь и красота шли рука об руку, как два существа нераздельные, когда любовь и красота справляли свой праздник на острове Цитеры. О, прекрасный, дивно сияющий век, твою красоту воспели кистью своей Ватто, и Буше, и Ланкре, и задумчивый Грез, ты вчера, в эту тихую ночь, в этом тесном подвале, еще раз на краткое мгновение улыбнулся нам через танец прекраснейшей женщины века XX-го.

Принцессой из сказки была сейчас Карсавина, и поэты принесли ей жемчуг своего вдохновения, была она музой, нашептавшей поэтам чудесные сны... Как это прекрасно!» [30].

К сожалению, рецензия передает восторг критика, но дает мало данных для анализа; и, как бы не хотелось вписать этот вечер в зарож-

давшееся тогда движение возрождения исторического танца, ничто в описании не позволяет это сделать.

Музыканты

Об исполнителях музыки никто из мемуаристов и рецензентов ничего не сообщает. Только Старк упоминает клавесин, а Судейкин — «наше трио на старинных инструментах», хотя именно *трио*, по имеющимся данным, из заявленных исполнителей никак не составляется. И сама Карсавина в воспоминаниях ни словом не упоминает музыкантов (как впрочем, и балетмейстера, и художника). К сожалению, это достаточно типично. «Я танцевала под музыку Куперена...» Но кто исполнял эту музыку?

Сохранилось две несовпадающие друг с другом программы вечера. В первой, экземпляр которой хранится в архиве Музея-квартиры А. А. Ахматовой (см.: рис. 4), сказано: «Музыка François Couperin / Танцы поставлены Б. Г. Романовым / Костюмы С. Ю. Судейкина / Аккомпанируют на клавесидах Ван Орен, И. С. Миклашевская¹⁴, В. Г. Каратыгин¹⁵, на *viola da gamba* Ю. Г. Бильдштейн. Bergerettes исполнит Ян Рубан»^{16, 17}.

И Каратыгин, и Миклашевская не раз выступали в «Бродячей собаке», но, судя по всему, участия в том вечере не приняли. Он был перенесен на 28 марта, о чем постоянные члены «Бродячей собаки» были уведомлены специальной повесткой (рис. 5; 6).

Во втором варианте программы, один из экземпляров которой вместе с повесткой хранится в Санкт-Петербургской Театральной библиотеке, в качестве исполнителя музыки Франсуа Куперена на «клавесидах» назван некто Г. Р. Комаров. Что же это за музыкант, которому Карсавина доверила столь ответственную роль? С помощью справочников «Весь Петербург/Петроград» и сайта «Esto-Russia» удалось

¹⁴ Ирина Сергеевна Миклашевская (1883–1953?) — пианистка, с 1913 по 1950-е годы преподавала фортепиано в Санкт-Петербургской-Петроградской-Ленинградской консерватории.

¹⁵ Вячеслав Гаврилович Каратыгин (1875–1925) — музыкальный критик, менее известный как композитор. В сборнике, преподнесенном Карсавиной, содержится его Менуэт.

¹⁶ Ян Рубан — артистический псевдоним камерной певицы Анны Михайловны Ян-Рубан, урожденной Петрункевич (1874–1955), дочери видного члена кадетской партии Михаила Ильича Петрункевича.

¹⁷ Фото именного пригласительного билета Ахматовой на вечер танцев Тамары Карсавиной опубликовано в статье Кузнецовой [4, с. 161].

выяснить, что это был *Георгий Рафаилович Комаров*. Он родился в 1890 году (т.е. был в тот момент 24-летним), жил в Петербурге-Петрограде по меньшей мере с 1913 по 1917 годы¹⁸, в начале 1920-х годов работал как пианист и дирижер в Таллинне [38]. Дальнейшие следы его теряются.

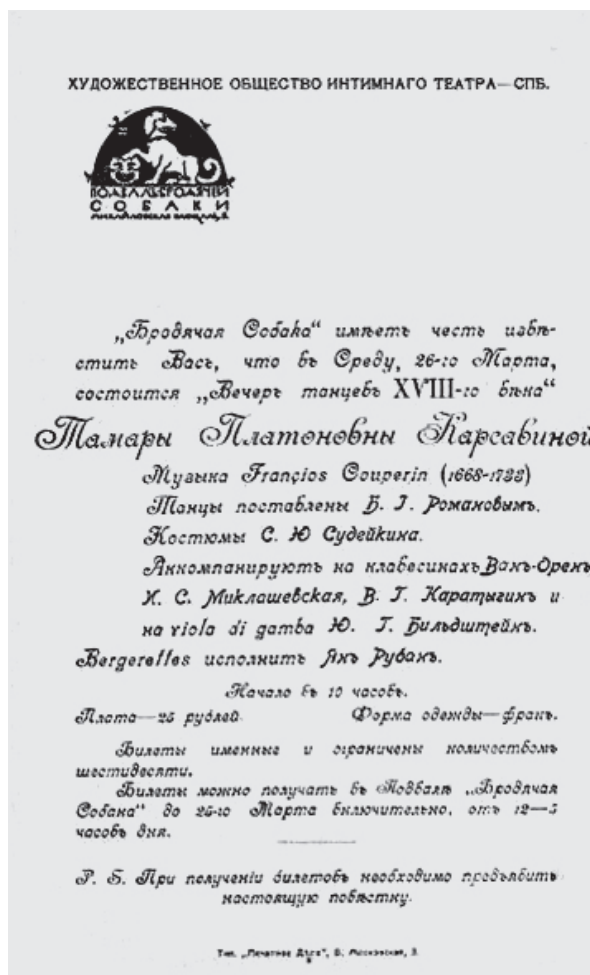


Рис. 4. Первоначальная информация о «Вечере танцев XVIII века». Музей-квартира А. А. Ахматовой

¹⁸ Адреса проживания Комарова: в 1913 году — Троицкий пр-т, д. 46, в 1914 — Суворовский пр-т, д. 59, в 1915 — Владимирский пр-т, д. 6, в 1916 и 1917 — набережная р. Фонтанки, д. 86. До и после этих дат место пребывания Комарова справочниками не определяется. Частая смена адресов и отсутствие в справочниках имени отца, Рафаила Комарова, говорят о том, что он был, очевидно, приезжим, возможно, учился в консерватории. В 1916 году Г. Р. Комаров получил чин губернского секретаря (12-й чин в табеле о рангах) [31, с. 304; 32, с. 317; 33, с. 316; 34, с. 327; 35, с. 331].

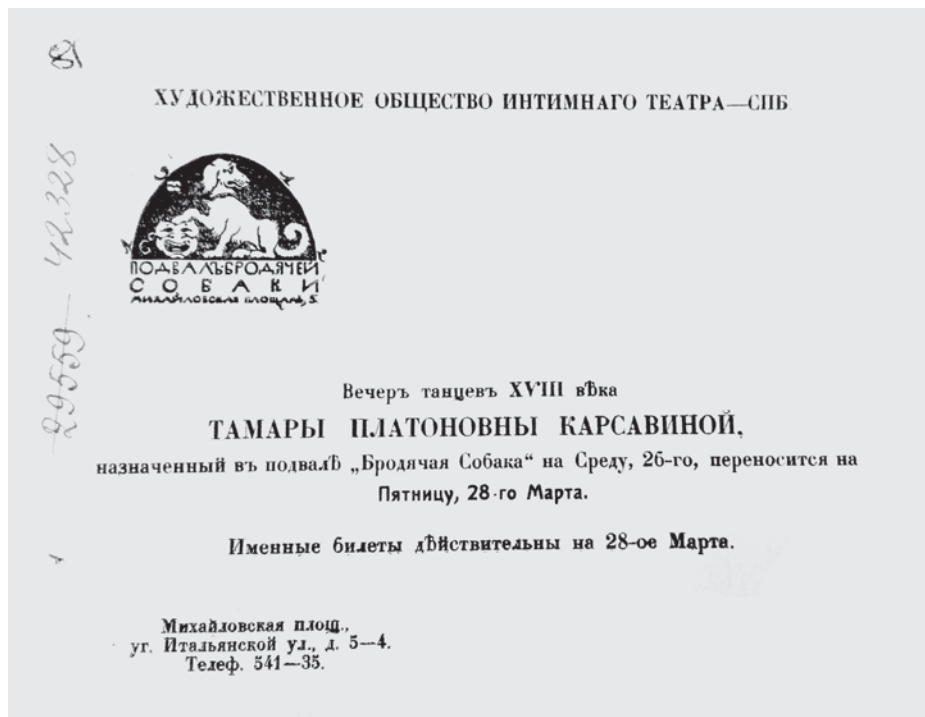


Рис. 5. Повестка о переносе вечера.

Санкт-Петербургская государственная театральная библиотека

Во второй программе, помимо купереновских, указаны музыкальные произведения и других композиторов. Их должны были исполнить «...на клавесидах и *viola di* (правильно *da* — В. III.) *gamba* Ван Орен и Ю. Г. Бильдштейн» (см. рис. 7). Имена этих музыкантов также встречаются в первом варианте программы. Видимо, оба сыграли большую роль в подготовке вечера.

Об А. Н. Ван-Орен мы можем сказать только, что эта певица и пианистка проживала в то время в Санкт-Петербурге (по адресу: ул. Мещанская, д. 13) со своим мужем, Ю. Г. Бильдштейном [39, с. 146], и выступала с ним. О последнем известно больше. Юрий Григорьевич Бильдштейн (10.02.1887 (84?) — 15.12.1947) — в то время известный в Санкт-Петербурге виолончелист. В ряде источников написание фамилии варьируется — Бальдштейн¹⁹, Больдштейн [41, с. 202]. Часто он

¹⁹ Такое, очевидно ошибочное, написание фамилии дает «Вологодский листок» (1915, № 925, 928). В нем, в частности, говорится, что 6 ноября 1915 года в Вологде состоялось выступление «виолончелиста Ю. Г. Бальдштейна... и пианистки А. Н. Ван-Орен» [40].

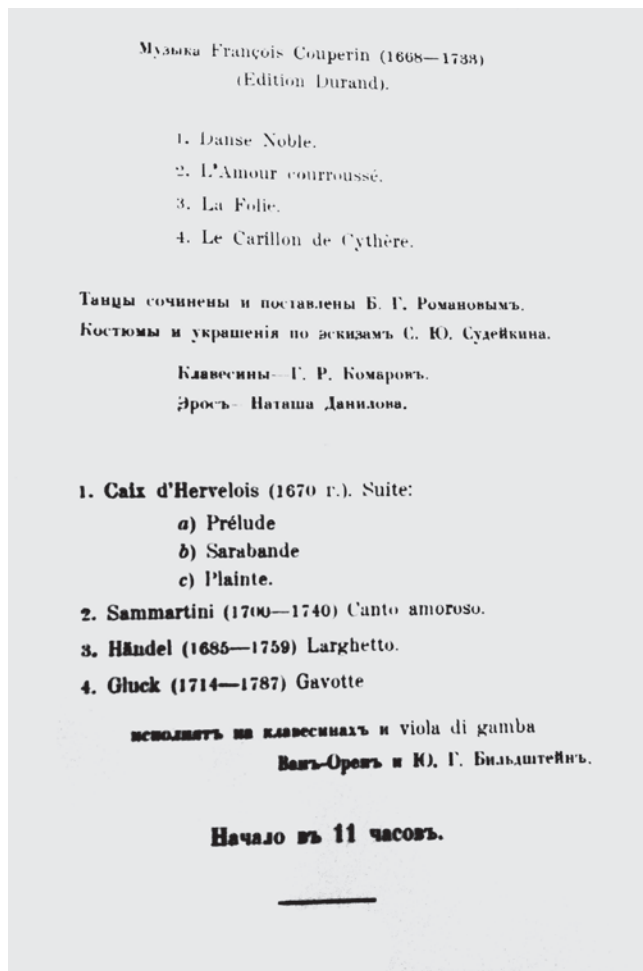


Рис. 6. Программа вечера.

Санкт-Петербургская государственная театральная библиотека

выступал и как *Ван-Орен*, а в эмиграции (сначала во Франции, потом в США) вел исполнительскую, композиторскую, педагогическую деятельность под фамилией *Бильстин* (Bilstin) [42; 43]. Он родился в Одессе, в 1904 окончил Тифлисское музыкальное училище по классу И. Ф. Сараджева, в 1906 — Брюссельскую консерваторию (с первой премией), в 1908–1909 годах преподавал в родном Тифлисском училище, с 1909 жил в Санкт-Петербурге. Историк виолончельного искусства Л. С. Гинзбург свидетельствует, что Бильдштейн «с огромным успехом... концертировал в России и за границей» [44, с. 207]. В фонде Стасовых в Институте русской литературы (Пушкинском доме) РАН

сохранились программы его концертов 1914–15 годов, например, концерта старинной французской музыки в Зале художественного адвокатского кружка в Петрограде 20 декабря 1914 года, сольного концерта в Малом зале Консерватории 10 апреля 1915 года [45]. Об авторитете Бильдштейна свидетельствует его участие в жюри II Конкурса по испытанию струнных инструментов русских мастеров, прошедшего в Малом зале Санкт-Петербургской консерватории 10 февраля 1913 года [46]. В первые годы после революции он входил в «Ударную концертную труппу культпросветотдела Петроградского Совета профессиональных союзов» [41, с. 75], участвовал в «музыкальных понедельниках» музыкального отдела Политуправления Балтийского флота [41, с. 183]. Помимо виолончели, Бильдштейн «отлично владел гамбой» [44, с. 207] и даже обучал желающих игре на этом инструменте. В частности, у него учился известный впоследствии советский музыковед С. Л. Гинзбург²⁰.

Примерно в 1913 году Бильдштейн (Ван-Орен) основал в Санкт-Петербурге Ансамбль старинной музыки по образцу упоминавшегося выше ансамбля Анри Казадезюса. Этот коллектив, к сожалению, почти забыт. Ансамбль, подобно французскому, состоял из разных видов виол: пардессю (высокая дискантовая виола, или квинтон), виоль д'амур, виолы да гамба, басовой виолы и некоего клавишного, который назывался то «клавесинами», то «клавикордом» («clave corde»), на котором играла А. Н. Ван-Орен.

Ансамбль, видимо, формировался постепенно и просуществовал как минимум до 1922 года. Сведения о нем есть в «Музыкальном календаре» Габриловича 1914 года [39] и в справочнике «Весь Петроград» за 1922 год [48, с. 67]. Далее они исчезают. И там и здесь перечислены его участники. Сохранились программы некоторых концертов. 20, 27 и 13 марта 1917 года Ансамбль дал три вечера старинной музыки в Зале Петровского училища (наб. реки Фонтанки, д. 62). В это время его состав был следующим: «Г-жа: А. Ван-Орен — clavecin, Petit orgue; Г-жа: И. Пиастро — Pardessus de viole; Я. Костржев — Viole d'amour; Ю. Ван-Орен — Viole da gamba; И. Абрамович — Basse de viole»

²⁰ Л. Белякаева-Казанская считает, что Ван-Орен преподавал игру на виолончели и виоле да гамба в консерватории, где у него и учился С. Л. Гинзбург [47, с. 11]. Однако в словаре педагогов Санкт-Петербургской-Ленинградской консерватории фамилии Ван-Орен и Бильдштейн не встречаются, а в «Автобиографии», опубликованной Л. Белякаевой-Казанской, Гинзбург пишет: «Параллельно научным занятиям я изучал игру на виолончели и виоле-да-гамба у Ю. Г. Ван-Орен и посещал консерваторский класс камерного ансамбля А. К. Глазунова» [47, с. 215], т. е. отделяет обучение у Ван-Орена от занятий в консерватории.



Рис. 8. Ю. Г. Бильдштейн (Ван-Орен)

[49]. Видимо, к самым первым послереволюционным годам относится аналогичный цикл, недатированная программа первого концерта которого хранится, как и предыдущая, в Кабинете рукописей Российского института истории искусств. Состав ансамбля здесь изменился: «А. Ван-Орен — *Petit Orgue / Clavicorde / Chant*; Б. Крейнин — *Pardessus de viole*; Ю. Эйдли — *Viole d'amour*; Ю. Ван-Орен — *Viole da gamba*; М. Блюмберг — *Basse de viole*» [49]. Тот же состав указан в справочнике «Весь Петроград» за 1922 год. Как видим, основными участниками ансамбля были Ю. Г. Бильдштейн (Ван-Орен) и его жена.

О «клавесине»

Но что же за «клавеси́ны» должны были звучать на вечере Карсавиной? Сколько их было? Множественное число в названиях струнных клавишных инструментов часто применялось в России в XVIII–

XIX, порой и в XX веке. Например, у Пушкина в «Евгении Онегине» Владимир Ленский в доме Лариных в вечер перед дуэлью «...садился... за клавикорды / И брал на них одни аккорды». Не исключение в этом отношении и «клавесины». Так что этот инструмент был один. Но это был не клавесин — их в то время в Петрограде фактически не было²¹. Под этим наименованием фигурировало прямоугольное («столообразное») фортепиано, принадлежавшее основателю и редактору «Русской музыкальной газеты» Николаю Федоровичу Финдейзену (1868–1928).

Многосторонняя деятельность Финдейзена затронула и старинные инструменты. К сожалению, он не избежал в этом направлении ошибок [50]. В мае 1898 года он задумал организацию популярных лекций, для которых мечтал «...достать настоящие спинеты и клавесины» [51, с. 216]. 1 августа 1901 года записал в дневнике: «Вчера от Шредера привезли старинное, квадратное (вроде сложенного ломбардного столика) *фортепиано* 1781 г. (английское), в 4 ½ октавы (курсив мой. — В. Ш.) [51, с. 282]. В этом документе инструмент назван верно: это действительно *прямоугольное* (но не квадратное!) *фортепиано* лондонской фирмы Gabriel Buntebart et Sievers (только год прочитан Финдейзенем ошибочно, правильно — 1784), ныне хранящееся в Музее музыки в Шереметевском дворце (рис. 6). Инструменты этого типа визуально похожи на клавикорд, но обладают иной механикой²². Вскоре, однако, Финдейзен «переименовывает» это фортепиано в клавесин, несмотря на то, что, помимо отличий в механике²³, и внешне *прямоугольный* инструмент Финдейзена не был похож на *крыловидный* клавесин. Скорее, по форме его можно было спутать с прямоугольным клавикордом или *вёрджиналом* — близким родственником клавесина.

Финдейзен не раз организовывал концерты старинной музыки с участием этого инструмента. В «Русской музыкальной газете» находим рецензию на один из них: «Самыми интересными № № вечера были 4 сонаты для клавесина, хорошо исполненные г-жей Гольденблум на вполне сохранившемся *клавесине* <...> (из коллекции Н. Ф. Финдейзена)» [52, стб. 111]. После общения с Вандой Ландовской во время ее гастролей в России в 1907 году он понял свою ошибку, но «исправил»

²¹ В Музее Придворного оркестра находился спинет 1532 года, использование которого в концерте совершенно исключается.

²² На клавикорде звуки извлекаются путем касания струны *тангентом* — особым металлическим штифтом; на всех видах фортепиано — путем удара молоточка по струне.

²³ Также как фортепиано и клавикорд, клавесин — клавишный струнный инструмент, но, в отличие от первых двух — *щипковый*. Его струны при игре приводятся в действие щипком (дерганием) плектра.

ее своеобразно: переименовал «клавесин» в «клавикорд». В каталоге Музыкально-исторического музея Государственной Академической филармонии, заведующим которого Финдейзен стал в 1920 году, инструмент также описан как «клавикорд с молоточками» [53, с. 50].



Рис. 8. Фортепиано лондонской фирмы Gabriel Buntebart et Sievers, 1784. Музей музыки в Шереметевском дворце, Санкт-Петербург

Финдейзен и Бильдштейн были хорошо знакомы, вместе музицировали [54, с. 135]. В Обществе друзей музыки, организованном Финдейзеном и А. Зилоти, Бильдштейн создал секцию общедоступных концертов. Скорее всего, именно прямоугольное фортепиано, принадлежавшее Финдейзену, и вошло в состав Ансамбля старинной музыки под меняющимися названиями «клавесин» — «клавикорд»²⁴. Как «клавесин», оно и было использовано для «Вечера танцев» Карсавиной²⁵. Безусловная «старинность» прямоугольного фортепиано служила для музыкантов и любителей того времени своего рода гарантом подлинности. В их оправдание нужно напомнить, что звуковые качества фортепиано XVIII века действительно имеют больше общего с клавесином, чем с современными роялями. В этом легко убедиться, послушав записи современных аутентистов, обращающихся в своем исполнительстве к ранним фортепиано.

²⁴ Настоящие клавикорды никогда не использовались как ансамблевые инструменты из-за слабого звука.

²⁵ Автор не исключает возможности того, что это могло быть прямоугольное фортепиано, *не принадлежавшее* Финдейзену. Несколько таких инструментов хранятся в Музее музыки в Шереметевском дворце в Санкт-Петербурге.

Музыка

Наконец, необходимо выяснить, какая же музыка звучала на этом вечере.

Карсавина указывает, что сама выбрала для танцев пьесы Куперена, которые в английском оригинале названы «the Cuckoos and Dominoes and Chimes of Cytheria» [15, p. 253].

В первой части печатной программы анонсированы четыре произведения Куперена:

1. *Dance noble*
2. *L'Amour courroussé*
3. *La Folie*
4. *Le Carillon de Cythère.*

Точно совпадает со «списком Карсавиной» лишь четвертая пьеса — «*Le Carillon de Cythère*» из 14-й сюиты (*ordre*) Третьей книги «Пьес для клавесина» Куперена (1722). Как часто в пьесах Куперена, перевод названия представляет определенные сложности. *Cythère* — Цитера (или Кифера, или Китира) — греческий остров, на котором был расположен один из древнейших храмов, посвященных Афродите; в понимании эпохи Куперена — остров любви. Первый вариант картины А. Ватто «Паломничество на остров Киферу» был создан в 1717. *Le Carillon* в названии пьесы не следует переводить буквально как «карильон» [4, с. 160] — музыкальный инструмент, состоящий из набора колоколов и механизма, с помощью которого можно управлять ими. Обычный перевод слова — трезвон (колоколов). Пьесы с названием *Carillon*, изображающие перезвон колоколов, встречаются у разных композиторов, например, у Генделя. Поскольку пьеса Куперена выдержана в основном в высоком регистре, перевод слова как «колокола» [9, с. 221] также вряд ли уместен. Более удачные варианты перевода — «Колокольчики Цитеры» [55, с. 181], «Перезвон колокольчиков Киферы» [16, с. 274].

Третья пьеса программы, несмотря на неточное название, легко определима — это, безусловно, «*Les Folies françaises, ou les Dominoes*» из 13-й сюиты Третьей книги «Пьес для клавесина» — один из шедевров Куперена, своего рода предтеча шумановского «Карнавала». *Folie* переводится с французского как «безумие», «сумасшествие», «безрассудство», «страсть»; *domino* в данном случае означает особый тип маскарадного костюма. Но существующие переводы названия — «Французские Безумства, или Домино» [55, с. 169], «Французские фолии, или домино» [56, с. 99] — мало что говорят

читателю²⁶. Название отсылает к *фолии* — португало-испанскому танцу, которому, помимо страстности, безрассудства свойственны определенная гармоническая последовательность и строящаяся на ней вариационная форма свойственны. Вариации на испанскую фолию получили особую популярность после обращения к ним Арканжело Корелли (а затем С. Рахманинова). В форме вариаций на гармоническую последовательность (но не совпадающую с гармонической последовательностью испанской фолии) строится и пьеса Куперена. Она состоит из 12 вариаций — небольших миниатюр, большинство которых характеризует определенное человеческое качество или состояние (девственность, целомудрие, надежду, верность, пылкость, кокетство, безмолвную зависть, отчаяние и т.д.), каждое из которых появляется в маскарадном костюме своего собственного цвета, характеризующего это качество²⁷ (что дает интересный материал для анализа трактовки семантики цвета в XVIII веке). В вариации включены также *Les Coucoucs Benevoles* («Благосклонные /или «добровольные» [55, с.173] / кукушки»), причина появления которых в данном цикле загадочна (см. об этом: [55, с. 173–174]). В целом цикл, который Карсавина могла слышать в исполнении Ванды Ландовской, на наш взгляд, дает богатейшие возможности для пластического воплощения.

Что касается двух первых номеров программы, *Dance noble* («Благородный танец») и *L'Amour courroussé* («Разгневанный Амур»), то пьес с такими названиями у Куперена нет! «Благородным танцем» могла быть статья одна из сарабанд, например, пьеса *Les Vieux Seigneurs* («Старые сеньоры») с подзаголовком *Sarabande grave* («Торжественная сарабанда») и указанием *Noblement* («Благородно») из 24-й сюиты. Впрочем, такая ремарка нередка у Куперена. Понять, какую пьесу устроители вечера переименовали в *L'Amour courroussé*, сложнее. Возможно, это ре-минорный *L'Anguille* («Угорь») из 22-й сюиты, напоминающий по характеру и тематизму ре-минорную Прелюдию из второго тома «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха.

Во второй части программы должны были прозвучать произведения, в которых сольную партию на виоле да гамба играл Юрий Бильштейн, а именно: три части (Прелюдия, Сарабанда и «Жалоба») из Сюиты французского композитора и гамбиста Луи Кэ д'Эрвелуа (1680–1759), популярные и сегодня в переложении для разных инструментов

²⁶ Ценные комментарии по поводу многозначности названия и смысловой сложности самой пьесы содержатся в работе В. Н. Брянцевой [55, с. 169–174].

²⁷ Поэтому и перевод слова *folies* как «карнавал» [9, с. 221] в данном случае не лишен смысла.

«*Cante amoroso*» Дж. Б. Саммартини (1695–1750), *Larghetto* Г. Ф. Генделя (из скрипичной Сонаты си минор HWV 371) и Гавот К. В. Глюка²⁸. Никаких отзывов об исполнении этой части программы нам обнаружить не удалось. Но, поскольку Судейкин все-таки вспоминает «наше трио на старинных инструментах», заявленные произведения, видимо, были исполнены. Вероятно, эта часть была музыкальной интермедией между танцами Карсавиной и ее чествованием, в ходе которого поэты преподнесли ей подготовленный сборник и «продолжали придумывать и читать новые» мадригалы в ее честь [9, с. 220].

Современные отголоски «вечера танцев XVIII века»

Несмотря на недостаточную освещенность хореографической и музыкальной составляющих «Вечера танцев» Карсавиной, событие не было забыто.

В 1996 году издательство «Композитор» по инициативе Вадима Владимировича Киселева выпустило «Букет для Тамары Карсавиной» [57]. В нем к материалам сборника 1914 года прибавились более поздние: изображения Карсавиной кисти А. Бенуа, П. Пикассо, А. Марти; посвященные ей стихи французского поэта Жана-Луи Водуайе (в оригинале и в переводе Галины Северской); статьи самого Киселева, в т. ч. об иконографии Карсавиной. В конце нового сборника помещен интересный сценарий Вадима и Татьяны Киселевых «для Екатерины Максимовой и Владимира Васильева», в котором авторы попытались реконструировать вечер в «Бродячей собаке», расписав даже желательных исполнителей.

А 25 марта 2014 года в честь 100-летия «Вечера танцев XVIII века» в арт-подвале «Бродячая собака» состоялся танцевально-поэтический вечер «Букет для Тамары Карсавиной», где была представлена попытка реконструкции декораций Судейкина и танцев Карсавиной, читались посвященные ей стихи.

Некоторые выводы

Несмотря на то, что проведенный Карсавиной «Вечер танцев XVIII века» не был, по сути, вечером «старинных танцев» (была представлена некая свободная хореографическая фантазия на музыку

²⁸ Существуют достаточно многочисленные переложения для разных инструментов гавотов из опер «Ифигения в Авлиде», «Альцеста» и балета «Дон Жуан». Какое из них исполнялось, неясно.

Куперена), что анонсированный в программе клавесин оказался старинным фортепиано, а три из четырех заявленных пьес Куперена были названы неверно, — он стал ярким, запомнившимся событием, одновременно уникальным и характерным для культуры «Серебряного века».

Уникальность состояла, во-первых, в самом факте «спуска в подвал» представительницы элитарного балетного искусства. Во-вторых, в «единичности» самого события: представление, на подготовку которого было затрачено много сил целой группы деятелей искусства, имевшее большой успех, нигде и никогда не повторялось. В-третьих, вечер чествования балерины стал, с ее стороны, благотворительным актом в пользу «Бродячей собаки». В-четвертых, уникальным для «Собаки» было и полное отсутствие в проведенном «мероприятии» какого-либо намека на богемность, эпатажность. Полагаю, что можно говорить и об очищающем, возвышающем и, несмотря на «разовость», пролонгированном воздействии вечера на многих постоянных обитателей подвала, заставившем их и через десятилетия с волнением вспоминать выступление Карсавиной.

Характерность же события для культуры «Серебряного века» заключалась в том, что оно вписалось в общеевропейскую тенденцию роста интереса к искусству прошлого, богатые плоды которого мы пожинаем сегодня.

ЛИТЕРАТУРА

1. Шульц С. С., Склярский В. А. Бродячая собака: Век нынешний — век минувший. СПб.: Белое и черное, 2003. 195 с.
2. Парнис А. Е., Тименчик Р. Д. Программы «Бродячей собаки» // Памятники культуры: Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология: Ежегодник 1983. Л.: Наука, 1985. С. 160–257.
3. Тамаре Платоновне Карсавиной «Бродячая собака» 26 марта 1914 г. СПб.: Подвал Бродячей собаки, 1914. 21 с.
4. Кузнецова О. А. «Вечер танцев XVIII века» Тамары Платоновны Карсавиной // Вестник Академии Русского балета. 2014. № 1–2 (31). С. 153–164.
5. Хализева М. Театр в русской поэзии // Экран и сцена. 2006. Апр. (№ 9–10). С. 8–10.
6. Дунаева Н. Л. Тамара Карсавина — «La Rose de Russie» // Дунаева Н. Л. Из истории русского балета: Избранные сюжеты. СПб.: Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2010.

- С.211–218.
7. *Обоймина Е. Н.* «Вы Коломбина, Саломея...». Тамара Карсавина // Яблоко, протянутое Еве: биография коллективная / Е. Н. Обоймина, О. В. Татькова. М.: АСТ; Донецк: Сталкер, 2005. С. 61–66.
 8. *Красовская В. М.* Русский балетный театр начала XX века. Танцовщики. 2-е изд., испр. СПб: Лань, Изд-во ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2009. 529 с.
 9. *Карсавина Т. П.* Театральная улица: Воспоминания / Пер. с англ. Г. Гуляницкой, под ред. И. Ступникова; предисл. В. Красовской. Л.: Искусство, Ленингр. отд., 1971. 247 с.
 10. *Кузмин М.* Дневник 1908–1915 / Предисл., подг. текста и коммент. Н. А. Богомолова и С. В. Шумихина. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2009. 864 с.
 11. *Красовская В.* Балет сквозь литературу. Анна Ахматова // Петербургский театральный журнал. 1998. № 16. [Электронный ресурс]. URL: <http://ptj.spb.ru/archive/16/the-petersburg-prospect-16/balet-skvoz-literaturu/> (дата обращения: 01.10.2018).
 12. *Красовская В.* Балет сквозь литературу. СПб.: Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2005. 421 с.
 13. *Петров Н. В.* 50 и 500. М.: ВТО, 1960. 556 с.
 14. Письма Т. П. Карсавиной В. Я. Светлову // Дунаева Н. Л. Из истории русского балета: Избранные сюжеты. СПб.: Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2010. С. 219–289.
 15. Theatre Street. The Reminiscences of Tamara Karsavina. Revised Edition. New York: E. P. Dutton & Co, Inc., 1961. 307 p. [Электронный ресурс]. URL: <https://archive.org/details/theatrestreet-the010053mbr> (дата обращения: 01.10.2018).
 16. *Карсавина Т. П.* Театральная улица. Воспоминания / пер. И. Э. Балод. М.: Центрполиграф, 2010. 317 с.
 17. *Тихвинская Л. И.* Повседневная жизнь театральной богемы серебряного века: Кабаре и театр миниатюр в России: 1908–1917. М.: Молодая гвардия, 2005. 527 с.
 18. *Шкловский В.* Жили-были. Воспоминания. Мемуарные записи. М.: Сов. писатель, 1966. 552 с.
 19. *Шекалов В. А.* Ванда Ландовская и возрождение клавесина. СПб.: Канон, 1999. 336 с.
 20. *Кузмин М.* Дневник. 1905–1907 / предисл., подг. текста и коммент. Н. А. Богомолова и С. В. Шумихина. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2000. 606 с.

21. Деген А., Ступников И. Ленинградский балет. 1917–1987: Словарь справочник. Л.: Сов. композитор, 1988. 264 с.
22. Тименчик Р. Что вдруг. Статьи о русской литературе прошлого века. М.; Иерусалим: Мосты культуры; Гешарим, 2017. 776 с.
23. Лившиц Б. Полутораглазый стрелец: Стихотворения, переводы, воспоминания. Л.: Сов. писатель, 1989. 720 с.
24. Судейкин С. Ю. «Бродячая собака»: Воспоминания // Встречи с прошлым: сб. мат-лов Центр. гос. архива лит-ры и искусств СССР / отв. ред. Н. Б. Волкова. М.: Сов. Россия. Вып. 5. 1984. С. 185–194.
25. Зарплаты и цены до 1917 года // Военное обозрение. История [Электронный ресурс]. URL.: <https://topwar.ru/32675-zarplaty-i-ceny-do-1917-goda.html> (дата обращения: 01.10.2018).
26. *Nolens*. У Т. П. Карсавиной // Биржевые ведомости, веч. выпуск. 1914. № 14055. 15 марта.
27. П. П. [Потемкин П.]. Около театра. Записки фланера // День. 1914. № 80. 23 марта.
28. Волынский А. Танцы в «Спящей красавице» // Биржевые ведомости, веч. выпуск. 1914. № 14065, 21 марта.
29. Волынский А. Т. П. Карсавина. К сегодняшним ее танцам в «Бродячей собаке» // Биржевые ведомости, веч. выпуск. 1914. № 14075, 28 марта.
30. Зигфрид [Э. Старк]. Видение XVIII века // Петербургский курьер. 1914. № 69. 30 марта.
31. Весь Петербург на 1913 год: адресная и справочная книга г. С. — Петербурга / под ред. А. П. Шашковского. СПб.: издание т-ва А. С. Суворина «Новое время», 1913. 850 с.
32. Весь Петербург на 1914 год: адресная и справочная книга г. С. — Петербурга / под ред. А. П. Шашковского. СПб.: издание т-ва А. С. Суворина «Новое время», 1914. 906 с.
33. Весь Петроград на 1915 год: адресная и справочная книга г. Петрограда / под ред. А. П. Шашковского. Петроград: издание т-ва А. С. Суворина «Новое время», 1915. 884 с.
34. Весь Петроград на 1916 год: адресная и справочная книга г. Петрограда / под ред. А. П. Шашковского. Петроград: издание т-ва А. С. Суворина «Новое время», 1916. 924 с.
37. Весь Петроград на 1917 год: адресная и справочная книга г. Петрограда. Петроград: издание т-ва А. С. Суворина «Новое время», 1917. 930 с.

38. Материалы к биографическому словарю. Т. 1 (до 1940 г.). Словник / сост. проф. С. Г. Исаков [Электронный ресурс]. URL: estorussica.ut.ee/slovník/Slovník_1.doc (дата обращения: 01.10.2018).
39. Музыкальный календарь А. Габриловича: справочная и записная книжка на 1914 г. СПб.: Руслан, 1914. 346 с.
40. Вологодский дом Страхового общества. Хроника событий с 1906 по 1918 год. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.booksite.ru/fulltext/nep/ein/vol/ogda/hronica/hronica.htm> (дата обращения: 01.10.2018).
41. Бронфин Е. Ф. Музыкальная культура Петрограда первого послереволюционного пятилетия 1917–1922. Л.: Сов. композитор, 1984. 216 с.
42. Bilstin Y. // Baker's Biographical dictionary of musicians. New York, G. Schirmer, inc., 1940. P. 108.
43. Бильстин Ю. Г. [Электронный ресурс]. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki> (дата обращения: 01.10.2018).
44. Гинзбург Л. История виолончельного искусства. Русская классическая виолончельная школа (1960–1917). М.: Музыка, 1965. Кн. 3. 617 с.
45. Программы концертов Ю. Бильдштейна. — ИРЛИ. Ф. 294 (архив Стасовых). Оп. 4. Ед. хр. 560. Л. 28–29; 38.
46. Морозова С. Г. Профессор металлургии Д. К. Чернов — скрипичных дел мастер // Вопросы истории естествознания и техники. 2002. № 2. [Электронный ресурс]. URL: <http://vivovoco.ibmh.msk.su/VV/JOURNAL/VIET/VIOLON.HTM> ((дата обращения: 01.10.2018).
47. Семен Львович Гинзбург: 1901–1978: Статьи. Воспоминания. Материалы: К 100-летию со дня рождения / ред.-сост. Л. Беякаева-Казанская. СПб.: Канон, 2001. 247 с.
48. Весь Петроград: Адресная и справочная книга г. Петрограда на 1922 г. / ред. А. И. Гессен и Я. Б. Лившиц. Пг.: Петроград, 1922. 960 стб.
49. Программы концертов Ансамбля старинной музыки. — Кабинет рукописей Российского института истории искусств. Ф. 4. Ед. хр. 201.
50. Шекалов В. А. Н. Ф. Финдейзен и возрождение старинной музыки: достижения и заблуждения // Современная культурология: научная школа профессора Л. М. Мосоловой. Учеб. пос. СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2013. 423–437.

51. Финдейзен Н. Ф. Дневники. 1892–1901 / вступит. ст. М. Л. Космовской. СПб.: Дмитрий Буланин, 2004. 428 с.
52. [б. п.]. Хроника. С. — Петербург. Концерты: Вечер старинной музыки в Обществе музыкальных педагогов // Русская музыкальная газета. 1902, № 4. Стб. 111–112.
53. Музыкально-исторический музей Государственной Академической филармонии. Краткий каталог музыкальных инструментов и их изображений / сост. К. П. Акимовой–Маловой, предисл. Н. Ф. Финдейзена. Л.: Гос. Акад. Филармония, 1927. 55 с.
54. Финдейзен Н. Ф. Дневники. 1909–1914 / вступит. ст. М. Л. Космовской. СПб.: Дмитрий Буланин, 2013. 376 с.
55. Брянцева В. Н. Французский клавесинизм. СПб.: Дмитрий Буланин, 2000. 378 с.
56. Мильштейн Я. Франсуа Куперен. Его время, творчество, трактат «Искусство игры на клавесине» // Куперен Ф. Искусство игры на клавесине / пер. с франц. О. А. Серовой-Хортик. М.: Музыка, 1973. С. 76–118.
57. Букет для Тамары Карсавиной. Памяти Тани Алешкевич / сост. и макет В. Киселев. М.: Композитор, 1996. 104 с.

REFERENCES

Literatura

1. *SHul'c S. S., Sklyarskij V. A.* Brodyachaya sobaka: Vek nyneshnij — vek minuvshij. SPb.: Beloe i chernoe, 2003. 195 s.
2. *Parnis A. E., Timenchik R. D.* Programmy «Brodyachej sobaki» // Pamyatniki kul'tury: Novye otkrytiya. Pis'mennost'. Iskusstvo. Arheologiya: Ezhegodnik 1983. L.: Nauka, 1985. S. 160–257.
3. Tamare Platonovne Karsavinoj «Brodyachaya sobaka» 26 marta 1914 g. SPb.: Podval Brodyachej sobaki, 1914. 21 s.
4. *Kuznecova O. A.* «Večer tancev XVIII veka» Tamary Platonovny Karsavinoj // Vestnik Akademii Russkogo baleta. 2014. № 1–2 (31). S. 153–164.
5. *Halizeva M.* Teatr v russkoj poehzii // EHkran i scena. 2006. Apr. (№ 9–10). S. 8–10.
6. *Dunaeva N. L.* Tamara Karsavina — «La Rose de Russie» // Dunaeva N. L. Iz istorii russkogo baleta: Izbrannye syuzhety. SPb.: Akademiya Russkogo baleta imeni A. YA. Vaganovoj, 2010. S. 211–218.
7. *Obojmina E. N.* «Vy Kolombina, Salomeya...». Tamara Karsavina // Yabloko, protyanutoe Eve: biografiya kollektivnaya / E. N. Obo-

- mina, O. V. Tat'kova. M.: AST; Doneck: Stalker, 2005. S. 61–66.
8. *Krasovskaya V. M.* Russkij baletnyj teatr nachala HKH veka. Tancovshchiki. 2-e izd., ispr. SPb: Lan', Izd-vo PLANETA MUZYKI, 2009. 529 s.
9. *Karsavina T. P.* Teatral'naya ulica: Vospominaniya / Per. s angl. G. Gulyanickoj, pod red. I. Stupnikova; predisl. V. Krasovskoj. L.: Iskusstvo, Leningr. otd., 1971. 247 s.
10. *Kuzmin M.* Dnevnik 1908–1915 / Predisl., podg. teksta i komment. N. A. Bogomolova i S. V. SHumihina. SPb.: Izd-vo Ivana Limbaha, 2009. 864 s.
11. *Krasovskaya V.* Balet skvoz' literaturu. Anna Ahmatova // Peterburgskij teatral'nyj zhurnal. 1998. № 16. [EHlektronnyj resurs]. URL: <http://ptj.spb.ru/archive/16/the-petersburg-prospect-16/balet-skvoz-literaturu/> (data obrashcheniya: 01.10.2018).
12. *Krasovskaya V.* Balet skvoz' literaturu. SPb.: Akademiya Russkogo baleta imeni A. YA. Vaganovoj, 2005. 421 s.
13. *Petrov N. V.* 50 i 500. M.: VTO, 1960. 556 s.
14. Pis'ma T. P. Karsavinoj V. YA. Svetlovu // Dunaeva N. L. Iz istorii russkogo baleta: Izbrannye syuzhety. SPb.: Akademiya Russkogo baleta imeni A. YA. Vaganovoj, 2010. S. 219–289.
15. Theatre Street. The Reminiscences of Tamara Karsavina. Revised Edition. New York: E. P. Dutton & Co, Inc., 1961. 307 p. [EHlektronnyj resurs]. URL: <https://archive.org/details/theatrestreetthe010053mbp> (data obrashcheniya: 01.10.2018).
16. *Karsavina T. P.* Teatral'naya ulica. Vospominaniya / per. I. EH. Balod. M.: Centrpoligraf, 2010. 317 s.
17. *Tihvinskaya L. I.* Povsednevnyaya zhizn' teatral'noj bogemy serebryanogo veka: Kabare i teatr miniatyur v Rossii: 1908–1917. M.: Molodaya gvardiya, 2005. 527 s.
18. *SHklovskij V.* ZHili-byli. Vospominaniya. Memuarnye zapisi. M.: Sov. pisatel', 1966. 552 s.
19. *SHekalov V. A.* Vanda Landovskaya i vrozozhdenie klavesina. SPb.: Kanon, 1999. 336 s.
20. *Kuzmin M.* Dnevnik. 1905–1907 / predisl., podg. teksta i komment. N. A. Bogomolova i S. V. SHumihina. SPb.: Izd-vo Ivana Limbaha, 2000. 606 s.
21. *Degen A., Stupnikov I.* Leningradskij balet. 1917–1987: Slovar' spravochnik. L.: Sov. kompozitor, 1988. 264 s.
22. *Timenchik R.* CHto vdrug. Stat'i o russkoj literature proshlogo veka. M.; Ierusalim: Mosty kul'tury; Gesharim, 2017. 776 s.

23. *Livshic B.* Polutoraglazyj strelec: Stihotvoreniya, perevody, vospominaniya. L.: Sov. pisatel', 1989. 720 s.
24. *Sudejkin S. YU.* «Brodyachaya sobaka»: Vospominaniya // Vstrechi s proshlym: sb. mat-lov Centr. gos. arhiva lit-ry i iskusstv SSSR / otv. red. N. B. Volkova. M.: Sov. Rossiya. Vyp. 5. 1984. S. 185–194.
25. Zarplaty i ceny do 1917 goda // Voennoe obozrenie. Istoriya [EHlektronnyj resurs]. URL.: <https://topwar.ru/32675-zarplaty-i-ceny-do-1917-goda.html> (data obrashcheniya: 01.10. 2018).
26. Nolens. U T. P. Karsavinoj // Birzhevye vedomosti, vech. vypusk. 1914. № 14055. 15 marta.
27. P. P. [*Potemkin P.*]. Okolo teatra. Zapiski flanera // Den'. 1914. № 80. 23 marta.
28. *Volynskij A.* Tancy v «Spyashchej krasavice» // Birzhevye vedomosti, vech. vypusk. 1914. № 14065, 21 marta.
29. *Volynskij A. T. P.* Karsavina. K segodnyashnim ee tancam v «Brodyachej sobake» // Birzhevye vedomosti, vech. vypusk. 1914. № 14075, 28 marta.
30. *Zigfrid [EH. Stark]*. Videnie XVIII veka // Peterburgskij kur'er. 1914. № 69. 30 marta.
31. Ves' Peterburg na 1913 god: adresnaya i spravochnaya kniga g. S. — Peterburga /pod red. A. P. SHashkovskogo. SPb.: izdanie t-va A. S. Suvorina «Novoe vremya», 1913. 850 s.
32. Ves' Peterburg na 1914 god: adresnaya i spravochnaya kniga g. S. — Peterburga / pod red. A. P. SHashkovskogo. SPb.: izdanie t-va A. S. Suvorina «Novoe vremya», 1914. 906 s.
33. Ves' Petrograd na 1915 god: adresnaya i spravochnaya kniga g. Petrograda / pod red. A. P. SHashkovskogo. Petrograd: izdanie t-va A. S. Suvorina «Novoe vremya», 1915. 884 s.
34. Ves' Petrograd na 1916 god: adresnaya i spravochnaya kniga g. Petrograda / pod red. A. P. SHashkovskogo. Petrograd: izdanie t-va A. S. Suvorina «Novoe vremya», 1916. 924 s.
37. Ves' Petrograd na 1917 god: adresnaya i spravochnaya kniga g. Petrograda. Petrograd: izdanie t-va A. S. Suvorina «Novoe vremya», 1917. 930 s.
38. Materialy k biograficheskomu slovaryu. T. 1 (do 1940 g.). Slovník / sost. prof. S. G. Isakov [EHlektronnyj resurs]. URL: estorussica.ut.ee/slovník/Slovník_1.doc (data obrashcheniya: 01.10.2018).
39. Muzykal'nyj kalendar' A. Gabrilovicha: spravochnaya i zapisnaya knizhka na 1914 g. SPb.: Ruslan, 1914. 346 s.

40. Vologodskij dom Strahovogo obshchestva. Hronika sobytij s 1906 po 1918 god. [EHlektronnyj resurs]. URL: <https://www.booksite.ru/fulltext/nep/ein/vol/ogda/hronica/hronica.htm> (data obrashcheniya: 01.10.2018).
41. *Bronfin E. F.* Muzykal'naya kul'tura Petrograda pervogo posler-evolyucionnogo pyatiletiya 1917–1922. L.: Sov. kompozitor, 1984. 216 s.
42. Bil'stin Y. // Baker's Biographical dictionary of musicians. New York, G. Schirmer, inc., 1940. P. 108.
43. Bil'stin YU. G. [EHlektronnyj resurs]. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki> (data obrashcheniya: 01.10.2018).
44. *Ginzburg L.* Istoriya violonchel'nogo iskusstva. Russkaya klassicheskaya violonchel'naya shkola (1960–1917). M.: Muzyka, 1965. Kn. 3. 617 s.
45. IRLI. F. 294 (arhiv Stasovyh). Op. 4. Ed. hr. 560. L. 28–29; 38.
46. *Morozova S. G.* Professor metallurgii D. K. Chernov — skripichnyy del master // Voprosy istorii estestvoznaniya i tekhniki. 2002. № 2. [EHlektronnyj resurs]. URL.: <http://vivovoco.ibmh.msk.su/VV/JOURNAL/VIET/VIOLON.HTM> ((data obrashcheniya: 01.10.2018).
47. Semen L'vovich Ginzburg: 1901–1978: Stat'i. Vospominaniya. Materialy: K 100-letiyu so dnya rozhdeniya / red. — sost. L. Belyakaeva-Kazanskaya. SPB.: Kanon, 2001. 247 s.
48. Ves' Petrograd: Adresnaya i spravoch'naya kniga g. Petrograda na 1922 g. / red. A. I. Gessen i YA. B. Livshic. Pg.: Petrograd, 1922. 960 stb.
49. Programmy koncertov Ansamblya starinnoj muzyki. — Kabinet rukopisej Rossijskogo instituta istorii iskusstv. F. 4. Ed. hr. 201.
50. *SHekalov V. A. N. F.* Findejzen i vrozozhdenie starinnoj muzyki: dostizheniya i zabluzhdeniya // Sovremennaya kul'turologiya: nauch'naya shkola professora L. M. Mosolovoj. Ucheb pos. SPb.: Izd-vo RGPU im. A. I. Gercena, 2013. 423–437.
51. Findejzen N. F. Dnevnik. 1892–1901 / vstupit. st. M. L. Kosmovskoj. SPb.: Dmitrij Bulanin, 2004. 428 s.
52. [b. p.]. Hronika. S. — Peterburg. Koncerty: Vecher starinnoj muzyki v Obshchestve muzykal'nyh pedagogov // Russkaya muzykal'naya gazeta. 1902, № 4. Stb. 111–112.
53. Muzykal'no-istoricheskij muzej Gosudarstvennoj Akademicheskij filarmonii. Kratkij katalog muzykal'nyh instrumentov i ih izobrazhenij / sost. K. P. Akimovoj–Malovoj, predisl. N. F. Findejzena. L.: Gos. Akad. Filarmoniya, 1927. 55 s.

54. *Findejzen N. F. Dnevnik. 1909–1914 / vstupit. st. M. L. Kosmovojskoj.* SPb.: Dmitrij Bulanin, 2013. 376 s.
55. *Bryanceva V. N. Francuzskij klavesinizm.* SPb.: Dmitrij Bulanin, 2000. 378 s.
56. *Mil'shtejn YA. Fransua Kuperen. Ego vremya, tvorcestvo, traktat «Iskusstvo igry na klavesine» // Kuperen F. Iskusstvo igry na klavesine / per. s franc. O. A. Serovoj-Hortik. M.: Muzyka, 1973. S. 76–118.*
57. *Buket dlya Tamary Karsavinoj. Pamyati Tani Aleshkevich / sost. i maket V. Kiselev. M.: Kompozitor, 1996. 104 s.*

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

В. А. Шекалов — д-р искусствоведения, проф.; shekalov@inbox.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Vladimir A. Shekalov — Dr. Habil., Prof.; shekalov@inbox.ru