

ПРОБЛЕМЫ ФИЛОЛОГИИ И ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ

DOI: 10.17805/zpu.2023.3.18

Театр Шекспира в понимании М. Б. Загорского*

Н. В. ЗАХАРОВ

МОСКОВСКИЙ ГУМАНИТАРНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

Статья посвящена рецепции Шекспира в критике советского театрального деятеля М. Б. Загорского. Исследование основано на архивной стенограмме его доклада «Шекспир на советской сцене», прочитанного на заседании Шекспировского кабинета Всероссийского театрального общества 31 октября 1937 г., и других материалах. Наследие Шекспира в русской культуре, театральной критике и литературоведении XVIII, XIX и особенно первой половины XX в. нуждается в целостном изучении с учетом его воздействия на театр (режиссерские замыслы, актерское мастерство), теорию перевода, оригинальное творчество отечественных поэтов и писателей, музыку, изобразительные искусства Серебряного века и советского времени.

М. Б. Загорский уточнял, что в первые годы после революции в Москве Шекспир игрался на семи площадках за один вечер, что очень радовало Луначарского, который тогда говорил, что только у нас Шекспир прорвал замкнутые стены императорских театров и впустил в них новую публику. За сезоны 1917–1927 гг. в Москве прошли все основные пьесы в новых постановках, которые привлекли в театр более 400 тыс. зрителей. По убеждению Загорского, советскому режиссеру, переводчику, актеру, сценографу, театральному музыканту, критику еще предстоит сформировать свой оригинальный эстетический взгляд на творческое наследие драматурга, и это будет борьба за нового советского Шекспира.

Ключевые слова: Уильям Шекспир; А. С. Пушкин; М. Б. Загорский; русская литература первой половины XX в.; Серебряный век; русский шекспиризм; рецепция Шекспира на театральной сцене

ВВЕДЕНИЕ

Как мы писали ранее (см.: Захаров, 2022, 2023а, 2023b), материалы архивных фондов Всероссийского театрального общества являются важным источником для понимания того, какое место занимал Шекспир в русской и советской литературе и театре XX в. Они включают самые разнообразные документы: это стено-

* Статья подготовлена в рамках реализации работ по гранту Российского научного фонда № 22-18-00027 «Шекспир и русская литература начала XX века (традиции, реминисценции, переводы, литературно-критическая рецепция)».

The article was prepared as part of the work under the grant of the Russian Science Foundation No. 22-18-00027 “Shakespeare and Russian Literature of the Early 20th Century (Traditions, Reminiscences, Translations, Literary Critical Reception)”.

граммы заседаний и справка о его работе (1943–1947); стенограммы конференций, вечеров, совещаний (1950–1983); документы о подготовке и проведении фестиваля драматического искусства; сведения о постановках пьес зарубежных драматургов в театрах СССР (1948–1974); творческие отчеты критиков о постановках пьес зарубежных драматургов в театрах СССР (1961–1974); отчеты о работе группы и о зарубежных командировках делегаций ВТО (1975–1983); статьи, выступления Н. П. Акимова, А. А. Аникста, Т. И. Бачелис, Г. Н. Бояджиева, Л. З. Копелева, Е. М. Ходуновой (1960–1966); документы о творчестве и постановках пьес У. Шекспира, Ф. Шиллера, Б. Брехта, Г. Ибсена, Лопе де Вега, Ф.-Г. Лорки, Ж.-Б. Мольера и др. (1930–1974); документы фотовыставок; фото русских и зарубежных артистов XIX — начала XX в. в жизни и в ролях (см.: Всероссийское театральное общество, 2004: Электронный ресурс).

КЛЮЧЕВЫЕ ТЕЗИСЫ ДОКЛАДА М. Б. ЗАГОРСКОГО

Химик по первому образованию (Московское промышленное училище), Михаил Борисович Загорский рано осознал любовь к театру и журналистике. Литературную деятельность он начал в 1904 г., далее в 1906 г. поступил на драматическое отделение Музыкально-драматического училища Московского филармонического общества, но карьера актера не задалась, в 1907 г. его на три года в чине рядового призвали в армию.

В 1930 г. М. Б. Загорский в основном писал о классике и ее постановках в таких газетах, как «Советское искусство», «Известия», «Вечерняя Москва», в журналах «Театр и драматургия», «Театр» и др. М. Б. Загорский был известным книголюбом, собрал ценную коллекцию книг XVIII в. по театру и литературе, коллекцию редких гравюр (см.: Рейнтблат, 2021: Электронный ресурс).

М. Б. Загорский — автор более 2000 статей в таких изданиях, как «Театр», «Вестник театра», «Новый зритель», «Жизнь искусства», «Советское искусство» и др. Они были посвящены критическому анализу спектаклей, шедших на современной ему советской сцене. Его увлекала история русского театра.

После войны главной сферой его деятельности стала исследовательская работа по истории отечественного театра и театральной критики. Начиная с 1943 г. Загорский серьезно занимался историей советской театральной критики и советского театроведения. В его архиве сохранились статьи «Из истории советской театральной критики» (1947), «Развитие театроведческой мысли в советскую эпоху» (1947–1949) и др.

Его театральная коллекция 1940-х — начала 1950-х гг. представляла собой одно из самых больших частных московских собраний театральных изданий и включала в себя театральную периодику, книги по истории театра, пьесы, коллекцию театральных афиш и т. д. Сегодня она вместе с его обширным архивом находится в Государственной центральной театральной библиотеке (ныне Российская государственная библиотека искусств).

В настоящее время издана лишь малая часть трудов Загорского по истории русского театра. В целом его работы дают обширный материал для изучения истории отечественного театра и литературно-критического творчества самого М. Б. Загорского.

Многие из этих неопубликованных работ Загорского по истории русской театральной критики и журналистики до сих пор не утратили своей научной ценности

и представляют интерес для историков театра, филологов, искусствоведов, культурологов, историков искусства, социологов театра и т. д. В данной публикации мы имеем дело со стенограммой доклада М. Б. Загорского «Шекспир на советской сцене», прочитанного на заседании Шекспировского кабинета Всероссийского театрального общества (Загорский, 1937).

В своем докладе М. Б. Загорский определяет главный вектор своих исследований: «Тема “Шекспир на советской сцене” не может быть подробно разобрана и проанализирована, если мы не соединим ее с темой о русском, дореволюционном Шекспире, так как иначе многое будет непонятно и многое не будет вскрыто, тем более что эта тема о русском сценическом Шекспире совершенно не обработана и не имеет литературы. Нет книг, нет исследований о русском Шекспире, не только театральном, но даже и о литературном» (там же: 1).

Конечно, автор отмечает, что в то время уже были «отдельные статьи, разбросанные в журналах, по частным темам, но объединяющей книги под названием “Шекспир в России”, к сожалению, на русском языке нет. На французском языке недавно (приблизительно лет двадцать пять тому назад — в 1912 г.) вышла книга Андре Лиронделя “Шекспир в России” (Lirondelle, 1913. — Н. 3.). Это — добросовестная книга, основывается на подлинных исторических документах, но доведена только до 1840 г. Но наиболее центральный период русского Шекспира в ней не освещен. И при этом книга Лиронделя, к нашему стыду, не переведена на русский язык. Кроме того, эта книга имеет в виду больше литературного Шекспира, а не сценического, т. е. не того Шекспира, которого знал и видел русский зритель. Между тем наша тема имеет в виду центральной точкой — сценического Шекспира» (там же: 1).

ИДЕОЛОГИЯ И КОНЦЕПЦИЯ ОТЕЧЕСТВЕННОГО ШЕКСПИРИЗМА В КРИТИКЕ М. Б. ЗАГОРСКОГО

В своей лекции М. Б. Загорский подробно останавливается на первой «манифестации» Шекспира — пьесе Сумарокова «Гамлет», которую он называет «дворцовой», «дворянской»: «Вообще тема о Шекспире на сцене может быть передана в таких терминах: эпоха дворянского стиля имела своего Шекспира, затем — эпоха сентиментального Шекспира, затем — эпоха романтического Шекспира, мелодраматического Шекспира. В конце столетия появляются попытки реалистического Шекспира» (там же: 1–2). Такая классификация восприятия творческой эволюции Шекспира политически удобна, но она примитивна в том смысле, что слишком многое упрощает, и масса нюансов, заключенных в его произведениях, редко подходит под одну культурно-историческую эпоху, их стиль и поэтику.

Суждения М. Б. Загорского основаны на классовой теории: «“Гамлет” Сумарокова, написанный 170 лет тому назад, был проявлением дворянского стиля на театре, классического стиля, который использовал тему Шекспира специально для классических дворянских целей тогдашнего театра. И сам Сумароков так и писал в своем предисловии: “Мой Шекспир мало имеет общего с настоящим “Гамлетом” Шекспира. Построено было это произведение по всем правилам французской поэтики: с соблюдением трех единств, введены наперсники...”» (там же: 2; см. также: Морозов, 2009; Захаров, Гайдин, 2009).

Автор отмечает, что самое важное в этом дворцовом «Гамлете» заключено в интриге «борьбы Гамлета за престол»: «Никакой философии, никаких размышле-

ний, никаких порывов ввысь, в мироздание, никаких обобщений. Дворцовый переворот, дворцовая интрига развернуты в этой трагедии. Дышала пьеса дворцовой атмосферой, дворцовой интригой, дворцовым переворотом, и вдруг эта пьеса в России стала злободневной... Как только цесаревич, наследник, будущий император Павел I оказался в положении Гамлета...» (Загорский, 1937: 7).

Как и многие его предшественники, М. Б. Загорский разыгрывает популярную тему Русского Гамлета — несчастного Павла I. «Это было настолько злободневно и ясно, что в эпоху Екатерины II и Павла I пьеса была запрещена. Актер Брокман (Иоганн Франц Брокман, 1745–1812, немецкий театральный актер и режиссер, игравший Гамлета. — *Н. З.*), когда Павел I был за границей, в Вене, отказался играть в присутствии цесаревича “Гамлета”, сказав “иначе в зале и на сцене будут два Гамлета” (сообщение военного инженера, общественного деятеля, историка, члена-корреспондента Петербургской академии наук Николая Карловича Шильдера, 1842–1902)» (там же: 2).

Критик проводит любопытную историческую параллель, уверяя нас в том, что в «аналогичном положении была пьеса и в эпоху самого Шекспира. Случилась та же самая история. Мать 2-го графа Эссекса (Роберт Девере, 1565–1601, английский аристократ, военачальник, придворный и возможный фаворит королевы Елизаветы I. — *Н. З.*) графиня Летиция Ноллис (1543–1634. — *Н. З.*), вышла замуж за убийцу его отца. Эта история была популярна в то время в Лондоне; когда Шекспир писал свою пьесу, то атмосфера этой злободневности окружала спектакль. Не было зрителя в Лондоне, который не знал бы про эту трагедию Эссекса — одного из покровителей и вдохновителей Шекспира, друга и родственника графа Ретлэнда (Роджер Меннерс, 1576–1612, английский аристократ, военачальник, известный меценат, дипломат и один из возможных покровителей Шекспира, т. е. всей той прослойки, которая поддерживала театр «Глобус» и была покровителем Шекспира. — *Н. З.*). Пьеса “Гамлет”, возможно, была заказана им Шекспиру, все это не более чем миф, но при этом очень красивый миф» (там же: 3).

М. Б. Загорский признает, что следующий этап использования Шекспира на дворянской сцене был сделан Екатериной II, и это были «Виндзорские проказницы» (на самом деле пьеса императрицы называлась «Воть каково имѣть корзину и бѣлье», 1893. — *Н. З.*) (см.: Екатерина II, 1893: Электронный ресурс). Он считает, что ей «нужно было использовать театр Шекспира для того, чтобы дать урок своим поданным, в особенности дворянской прослойке, окружавшей престол» (Загорский, 1937: 3).

По мнению М. Б. Загорского, «Шекспир переходит в другую эпоху. Начинается эпоха сантиментального Шекспира, совпавшая с пропагандой Карамзина. Карамзин — один из первых действительно и серьезно пропагандировал Шекспира в русской литературе. Его перевод “Юлия Цезаря” Шекспира был конфискован и сожжен. Величайшая редкость найти сейчас перевод “Юлия Цезаря”, сделанный Карамзиным» (там же: 3–4; см. о этом: Григорьев, 1861; Дмитриев, 1892; Загорский, 1947; Горбунов, 1998; Захаров, 2009).

М. Б. Загорский считал, и мы с ним солидарны, что именно пропаганда Карамзина останется в истории русской шекспирианы. В стихах о Шекспире Карамзин первым провозгласил Шекспира мировым гением, которому мы обязаны подражать. Но это осталось только в книге, потому что его «Юлий Цезарь» был конфискован и сожжен, а пьеса так и не вышла на подмостки. Это осталось только лите-

ратурным преданием, которое имело влияние, например на Пушкина и его современников.

Пушкин много заимствовал в отношении Шекспира от Карамзина, в котором наметился огромный разрыв между литературным и сценическим Шекспиром (см.: Захаров, 2023с: 260–279). «В журналах пропагандировался Шекспир; на сцене же с дворянским зрителем, с зрителем, воспитанным на Коцебу (Август Фридрих Фердинанд Коцебу, 1761–1819, известный немецкий драматург, директор придворного театра в Вене, имевший чин надворного советника Российской империи. — Н. З.), на пьесах которого можно было поплакать, подлинный Шекспир не мог иметь места. Вот почему начинается серия переделок Шекспира» (Загорский, 1937: 4).

М. Б. Загорский напоминает об «Отелло» Вельяминова (1806 г.) («Его Отелло не муж, а жених Дездемоны, которая умоляет отложить брак из-за боязни проклятия отца...»), о «Короле Лире» Гнедича под названием «Леар» (он отмечает: как и в переделках многих английских и франко-немецких драматургов XVIII–XIX вв., «мотив борьбы за престол заканчивается удачно: нет безумия Лира и смерти Корделии, все кончается благополучно, дочь плачет на груди у отца, а Лир возвращает престол» (там же: 4)).

Исследователь вспоминает о еще одной новинке, которой «стал “Гамлет” С. Висковатова. Этот перевод, в отличие от предыдущих, был сделан в стихах, но он очень далеко отошел как от трагедии Шекспира, так и от пьесы Сумарокова. Здесь все перевернуто... Пушкин еще в 1814 г. поднял на смех все попытки Висковатова быть трагиком» (там же: 4; см. также: Комментарии, 1935).

Театральный критик считал, что «переделывать Шекспира на русский язык люди не стеснялись. Например, один из них так и писал: “Шекспир, аранжированный для русского театра”. Аранжированный Шекспир проходил во времена Пушкина на русской сцене» (Загорский, 1937: 5). Далее М. Б. Загорский опять пользуется классическими формулировками соцреалистического критицизма: «...вскоре использование Шекспира для классовых целей переходит в руки буржуазии, которая действует под флагом романтического театра» (там же).

М. Б. Загорский вспоминает о А. А. Шаховском (Александр Александрович Шаховской, 1777–1846, известный театральный деятель и драматург). «Истый театр», он «использовал Шекспира два раза, и обе эти работы не были опубликованы у нас. “Буря” была поставлена в петербургском театре в 1821 г. 26 сентября, и “Фальстаф” — там же в 1825 г. “Буря” по практике Шаховского и тогдашнего театра была переделана в громадный романтический спектакль. Он назывался: “Волшебно-романическое зрелище, в трех действиях, в стихах и прозе, с хорами, пением, балетами, машинами, полетами и великолепным спектаклем, взятое из творений Шекспира кн. А. А. Шаховским”» (там же: 5).

Как считает М. Б. Загорский, «это было действительно великолепное зрелище, но никакого Шекспира там не было. Надо сказать, что Шаховской вообще не стеснялся. Он взял (в первоначальном варианте стенограммы — *брал*. — Н. З.), например, Пушкина, его “Руслана и Людмилу”, переделал и назвал “волшебный спектакль” “Фин” (тут имеется в виду «волшебная трилогия» кн. А. А. Шаховского «Фин», 1824. — Н. З.). Так же он поступил с “Бахчисарайским фонтаном”. Пушкин в то время был в ссылке и не мог реагировать, но обе эти переделки Шаховского были поставлены в русском театре и прошли с большим успехом. Кстати надо за-

метить, что Шаховской создал В. А. Каратыгина (Василий Андреевич Каратыгин, 1802–1853, артист Александринского театра с 1832 г., один из ведущих трагиков романтической русской сцены. — *Н. З.*) и других. Для него шекспировские “Буря” и “Фальстаф” были предлогом для спектакля.

Фальстаф был у него хвастуном, трусом и обжорой. Между тем осмеяние дворянской, феодальной власти Шекспир вложил в уста именно этого остроумного персонажа, и без его (Шекспира. — *Н. З.*), замечательного сарказма Фальстаф невозможен» (там же: 4).

События пушкинской эпохи освещены критиком в его другом выступлении — в докладе «Шекспир и Пушкин», прочитанном на заседании Шекспировского кабинета Всероссийского театрального общества (ВТО) 10 марта 1938 г. (Захаров, 2023а: 232–240). Чтобы избежать повторов, согласимся с докладчиком, что «Пушкин понял Шекспира так, как не понял его ни один из современников, вплоть до Карамзина, Жуковского, Кюхельбекера» (Загорский, 1937: 6).

Кратко М. Б. Загорский отмечает, что «пропаганда Шекспира Пушкиным сыграла колоссальнейшую роль. В “Русалке” — сцена из Шекспира. В “Маленьких трагедиях” через театр Корнуэля (Барри Корнуолл, настоящее имя Брайан Уоллер Проктер, 1787–1874, английский поэт и драматург, автор критико-биографических очерков о Шекспире и его друге поэте и драматурге Бене Джонсоне. — *Н. З.*) проходит влияние Шекспира. В “Графе Нулине” — пародия “Луcreции” Шекспира. “Мера за меру” Пушкин старался перевести, но, боясь того, что русский театр не сыграет эту трагедию на сцене, он делает из нее “Анджело”, т. е. Пушкин работает во всех сферах шекспировского влияния, являясь настоящим пропагандистом Шекспира того времени. Вся театральная поэтика Пушкина была проникнута шекспировским воздействием, шекспировским влиянием. Вот почему тема о Пушкине как пропагандисте Шекспира занимает очень видное и центральное место в нашей теме вообще о русском Шекспире» (там же).

По мнению М. Б. Загорского, «такова первая эпоха — переделки, аранжировки, очень вольные, которые использовали Шекспира для своих целей. Впервые условно подлинный текст Шекспира появился в бенефис актера Якова Григорьевича Брянского (1791–1853) в 1838 году в “Ричарде III”. При этом Брянский не знал английского языка. Ему сделали подстрочник, и он переводил “Ричарда III-го»» (там же: 7).

«В 1836 году появился перевод “Отелло” современника Некрасова [И. И.] Панаева. В 1837 году появился знаменитый перевод Полевого, по которому играли прославленные актеры Павел Степанович Мочалов (актер Малого театра, один из наиболее выдающихся русских артистов эпохи романтизма 1800–1848. — *Н. З.*), Василий Андреевич Каратыгин, который дожил до конца века. Актеры страшно любили перевод Полевого. Он превосходно звучал для актеров как в смысле интонаций, так и дикции Шекспира, хотя это было очень далеко от Шекспира» (там же).

«Разрыв между литературным Шекспиром и сценическим Шекспиром продолжался дальше. Фет в 1859 году перевел очень благопристойно “ЮЛИЯ Цезаря” Шекспира, но никто не играл по этому переводу. Ряд литературных переводов Шекспира остался только лишь на бумаге. Никто этими переводами из актеров не пользовался. Даже Ленский варьировал переводы Шекспира. Он брал куски из Кронеберга (Андрей Иванович Кронеберг, 1814–1855, русский переводчик и кри-

тик. — Н. З.), Соколовского (Александр Лукич Соколовский, 1837–1915, переводчик, лауреат Пушкинской премии. — Н. З.) и Дружинина (Александр Васильевич Дружинин, 1824–1864, писатель, переводчик и литературный критик. — Н. З.), подбирал для себя выигрышные куски. Это делал один из самых культурных русских актеров — Ленский. Все переводы Шекспира были только более или менее близки к Шекспиру, но ни один из них не давал для актера подлинного Шекспира» (там же).

Любопытно, что практика компилировать тексты из разных переводов сохранилась до сих пор, делается это отнюдь не ради того, чтоб создать какой-то идеальный сценический вариант, а просто чтобы сэкономить на гонорарах переводчиков.

М. Б. Загорский считает, что «именно спектаклем “Гамлет” в 1837 году началась романтический Шекспир на русской сцене» и уточняет, «но это не только романтический Шекспир, а также и московский Шекспир» (там же: 7). По мнению исследователя «только в Москве прозвучал “Гамлет” в исполнении Мочалова с подлинной, невероятной силой, и эта сила объяснялась московскими условиями» (там же). В этом утверждении определенно звучит личная позиция докладчика, ведь в том же переводе Полевого ту же роль на петербургской сцене играл Каратыгин.

В постановке «Гамлета» обнаруживается разная социальная природа Александринского и Московского театров: «Поскольку Александринский театр был и оставался придворным театром, как говорил Николай I, “мой театр”, близкий ко двору, — вкусы двора и его зрителя, вкусы Николая I диктовали Александринскому театру особый подход к классике» (там же: 8).

М. Б. Загорский считал, что «именно в Москве, с ее университетом, с Грановским (Тимофей Николаевич Грановский (1813–1855), историк-медиевист, специалист по западноевропейскому Средневековью и научной историографии России, декан историко-филологического факультета Московского университета, убежденный идеолог западничества. — Н. З.), с борьбой славянофилов и западников, с оппозиционным отношением к центру, к другой столице, была совершенно другая атмосфера для создания особого Гамлета» (там же).

Похоже, Гамлеты на сцене Александринского театра и на сцене Московского театра имели разную судьбу и различное воздействие на публику.

«Имейте в виду, что Мочалов преклонялся перед Шекспиром, как и перед Пушкиным. Для Мочалова имя Шекспира и имя Пушкина были святыми именами, в то время как для Каратыгина они представлялись по-другому. В одном из писем Каратыгин писал: “Появился “Борис Годунов” Пушкина. По-моему, это галиматья в шекспировском духе”» (там же).

Критик задается справедливым вопросом: «как же Каратыгин мог сыграть Гамлета при таком подходе к Шекспиру?» и делает обобщающие выводы о двух интерпретациях образа Гамлета и состояния общества в целом: «Мы знаем, по Белинскому и другим источникам, про это сражение двух больших трагиков, но самый подход, самая трактовка Гамлета была различна. Для Мочалова, как выражался Герцен, в атмосфере глухоты, безответности, духоты тогдашнего режима Гамлет сверкал молниями грандиозного восстания. Мочалов давал Гамлета бунтующего, сильного по природе. У его Гамлета не было никаких колебаний. Это был очень сильный волевой Гамлет. Гамлет со шпагой в руке был страшен для окружающих.

Когда он использовал вставку Полевого: “За человека страшно мне”, — что действительно оправдывалось тогдашней страшной атмосферой. В то время душили таланты, был убит Пушкин, затем Лермонтов, Грибоедов; ряд писателей были сосланы на каторгу, даже Дельвиг умер после встречи с Бенкендорфом; Рылеев был повешен. Все глохло, все гибло при таком режиме. Поэтому “За человека страшно мне” в устах Мочалова, с клинком Гамлета в руке, сверкало оправданно. Вот что передал, помимо гения, Мочалов» (там же: 8–9).

Тут Загорский задается интересным вопросом: «Что мы можем сказать о влиянии на публику любимца Николая I-го и друга Фаддея Булгарина — Гамлета-Каратыгина в Петербурге? Вот Родиславский (Владимир Иванович Родиславский, 1828–1885, драматург и театральный деятель, историк театра и переводчик. — Н. З.) писал в своих воспоминаниях в “Ежегоднике” о Каратыгине: “В этой роли Каратыгин был весьма неудовлетворителен...”» (там же: 9).

М. В. Загорский считает этот подход возвращением к интерпретации образа Гамлета Сумароковым, что звучит вполне естественно в устах Каратыгина, тем более что в условиях петербургской сцены нельзя было иначе. Далее критик делает противоречивый вывод, что в борьбе этих двух Гамлетов вскрывается различие интерпретации одного и того же образа в одном и том же переводе.

М. В. Загорский считает, что «после смерти двух трагиков — Мочалова и Каратыгина — вообще почти окончился драматический Шекспир на русской сцене. Не было заместителей. Леонидов (Леонид Львович Леонидов, 1821–1889, драматический актер. — Н. З.), заменивший Каратыгина, и другие, которые играли после Мочалова, не могли приблизиться к атмосфере, созданной этими трагиками» (там же).

Следом докладчик снова возвращается к классовой теории и отмечает: «...борьба вокруг Шекспира продолжалась. Продолжалось упорное использование Шекспира на сцене в своих классовых целях. Якунин в своей книге встреч и воспоминаний излагает следующую скандальную историю, как он выражается (имеется в виду кн.: Захарьин (Якунин), 1903. Иван Николаевич Захарьин (Якунин, 1839–1906), драматург, очеркист прозаик. — Н. З.). Это — “Укрощение строптивой”. “Укрощение строптивой” шло на малой сцене (имеется в виду сцена Малого театра. — Н. З.), и только Федотова (Гликерия Николаевна Федотова, 1846–1925, народная артистка Республики, Герой Труда. — Н. З.) произнесла слова... о покорности жен, как из лож засвистели... великому Шекспиру.

Вот как нагло использует этот человек, мемуарист, совершенно ясную картину 60-х годов. Это — грандиозное пробуждение всей страны, это — борьба общественных групп. Ясно, что и переводчик, и отчасти невольно сами актеры что-то сделали в этой замечательной пьесе, использовав ее для выпада на женское движение того времени, мемуарист, искажая факт, перелагает возлечь на “ложу со стриженными девицами”. Это был протест против наглого использования знаменитого классика во имя таких целей» (там же: 10).

Хотя в тему доклада не входили переводческие вопросы, М. В. Загорский, напоминая, что в РТО (Российское театральное общество, впоследствии ВТО) проходили вечера, где вопросы о переводах освещаются особо, в частности, как путем небольших изменений Шекспир использовался так, как это было нужно интересам тогдашних творческих и политических групп. Шла борьба за «истинного» Шекспира. М. В. Загорский считает, что «это была эпоха измельчания Шекспира. Мос-

ковский Сарсэ (Франциск Сарсэ, 1828–1899, известный французский театральный критик. — *Н. З.*), Васильев-Флеров (Сергей Васильевич Флеров, 1841–1901, критик, историк театра, работавший под псевдонимом С. Васильев. — *Н. З.*) упрекал актера Трубецкого в том, что он не дал в Гамлете “принца”» (там же).

Критика развивала линию классового использования Шекспира. «Один из виднейших критиков так руководил актерами, что толкал несчастного Трубецкого не к человеку Гамлету, а к принцу, аристократу, и это было на фоне измелчивания тогдашнего репертуара.

Один из критиков Баженов (Александр Николаевич Баженов, 1835–1867, драматург, театральный критик, и переводчик. — *Н. З.*) писал: “Быть или не быть Шекспиру на нашей сцене”. Он же писал: “Мне страшно, когда на афише Малого театра вдруг вынырнет пьеса Шекспира...”» (там же: 11).

Таково было «отношение к Шекспиру в ту эпоху. Обыватели не понимали, почему вдруг появился Шекспир, хотя мы знаем, что Ермолова, Федотова, Южин, Ленский и другие создали большие шекспировские образы. Актеры прорывались к Шекспиру очень затрудненно, с большой борьбой. Когда приходил блаженный час бенефиса и актер выбирал Шекспира, то дирекция весьма подозрительно относилась к этому англичанину» (там же).

Здесь историк театра вспоминает замечательные мемуары П. П. Гнедича (имеется в виду кн.: Гнедич, 1928). Гнедич пишет про эпоху 60-х годов и уточняет, «что когда ставили Шекспира, не ведущие, не бенефицианты актеры старались всеми силами не попасть в число исполнителей, так как Шекспира было очень трудно играть, особенно в тогдашних переводах и трактовках» (Загорский, 1937: 11).

Этот период М. Б. Загорский называет «буржуазным Шекспиром Московского Художественного театра. Его “Юлий Цезарь” был подражанием, но это была попытка впервые приблизиться к Шекспиру со всеми подробностями эпохи, со всеми особенностями драматурга» (там же: 11–12). Хотя В. И. Немирович-Данченко в своей книге пишет: «Этот спектакль не дал удовлетворения Художественному театру, а декорации “Юлия Цезаря” были проданы на другой год в Киев. Это был не “Юлий Цезарь” Шекспира, а Рим в эпоху Юлия Цезаря» (Немирович-Данченко, 1936: 473).

В этих мемуарах Загорский видит важный для истории театра факт. Ведь если В. И. Немирович-Данченко пишет, «что это был не “Юлий Цезарь” Шекспира, а Рим в эпоху Юлия Цезаря, то значит, в этом спектакле не было подлинного Шекспира» (Загорский, 1937: 12).

ПЕРЕХОДНЫЙ ЭТАП ОТЕЧЕСТВЕННОГО ШЕКСПИРОВЕДЕНИЯ

Исследователь заключает, что именно «так мы пришли к Шекспиру, к Октябрьским дням после февральской революции. Это была эпоха измелчивания Шекспира, была эпоха Крылова (драматург Виктор Александрович Крылов, 1838–1906. — *Н. З.*), Дьяченко (поэт и драматург Виктор Антонович Дьяченко, 1818–1876. — *Н. З.*) и Шпажинского (драматург Ипполит Васильевич Шпажинский, 1844/1845 — 1917. — *Н. З.*), эпоха, когда были забыты традиции Щепкина, Мочалова и даже блестящий Каратыгин сверкал, как напоминание о театральной школе. Шекспир не был раскрыт подлинно со всем великолепием, с подлинным реализмом. Это было откровенное классовое использование Шекспира, с одной стороны, а с дру-

гой — неуменье подойти к Шекспиру, и только иногда, в игре Ермоловой, в игре Южина, в игре Ленского прорывалось дыхание Шекспира, обаяние большого актерского мастерства. Но безрежиссерье, бескультурие губило эти порывы» (там же).

М. Б. Загорский считает, что Февральская революция ничего не дала нашему театру, и тогда Шекспира не было. В начале 1917 г. в Петрограде шли пьесы М. Зотова «Гришка Распутин», В. В. Рамазанова «Ночные оргии Распутина», В. В. Леонидова «Гришкин гарем», А. Курбского «Как Гришку с Николкой мир рассудил»; в Москве, кроме перечисленных, — «Чай у Вырубовой»; в Выборге 27 апреля 1917 г. состоялась премьера пьесы маркизы Дяконой (С. Белой) «Царскосельская благодать».

Несколько позже модной актуальной темой увлекся «красный граф» А. Толстой с пятиактной пьесой «Заговор Императрицы». Это было повальное увлечение недавней распутинской историей, хотя доигрывались пьесы Гнедича, Шпажинского, Крылова, «впервые порыв к Шекспиру прозвучал в первые годы Октябрьской революции» (там же). «Безрежиссерье» и «бескультурие» были тем, с чем дореволюционный театр пришел к советскому Шекспиру.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

М. Б. Загорский вспоминал, что «Шекспир в первые годы революции игрался в Москве на семи площадках в один вечер. Луначарский тогда говорил, что только у нас Шекспир идет так любимо, так близко к зрителю, который прорвал замкнутые стены императорских театров» (там же).

За сезоны 1917–1927 гг. в Москве прошли все основные пьесы в новых постановках: «Буря», «Венецианский купец», «Виндзорские проказницы», «Гамлет», «Король Ричард III», «Мера за меру», «Отелло», «Ромео и Джульетта», «Сон в летнюю ночь», «Укрощение строптивой», «Юлий Цезарь», которые привлекли в театр более 400 тыс. зрителей. Новый зритель ринулся на классику. Тут был не только Шекспир, но Лопе де Вега и другие классики. Особенно сильная тяга была к Шекспиру.

Большой театр в Ленинграде ставил «Отелло», «Леди Макбет», «Много шума из ничего», «Юлий Цезарь», «Венецианский купец». Даже Александринский театр, растерявший Шекспира в эпоху Рышкова (Виктор Александрович Рышков, 1863–1924, драматург и прозаик, чье творчество было особенно популярно в предреволюционные годы; поставил «Антония и Клеопатру» и «Отелло». — Н. З.).

Критик предупреждает, что не стоит делать «заключение, что перед нами как будто расцвет шекспировского театра. Глубокое заблуждение, потому что этот грандиозный количественный рост и тяга зрителя к Шекспиру не оправдывались ответной тягой актера, режиссера к раскрытию по-новому советского Шекспира. Еще Гоголь в письме к Щепкину, когда этот актер ему жаловался, что нечего играть, писал: “Возьмите старый репертуар и посмотрите нынешними и свежими очами”» (там же: 12–13).

По убеждению Загорского, советскому режиссеру, переводчику, актеру, сценографу, театральному музыканту, критику еще предстоит сформировать свой новый, эстетический взгляд на творческое наследие драматурга, и это будет борьба за советского Шекспира.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- Бэлза, С. И. (1984) Вдохновенный друг Шекспира // Морозов, М. М. Театр Шекспира / сост. Е. М. Буромская-Морозова; общ. ред. и вступ. ст. С. И. Бэлзы. М.: Всероссийское театральное общество. 319 с. С. 5–14.
- Всероссийское театральное общество (ВТО) (1885 — по настоящее время) (2004) [Электронный ресурс] // Российский государственный архив литературы и искусства. Путеводитель. Вып. 8. URL: <http://guides.rusarchives.ru/node/27635> (дата обращения: 10.05.2023).
- Гнедич, П. П. (1928) Книга жизни. Воспоминания. 1855–1918. [Театральные воспоминания] / ред. и прим. В. Ф. Боцяновского; предисл. Гайк Адонца. Л.: Прибой. 371 с.
- Горбунов, А. Н. (1998) Предисловие // Шекспир, У. Юлий Цезарь / пер. Н. М. Карамзина, А. А. Фета, М. А. Зенкевича, А. Величанского; сост., предисл. и коммент. А. Н. Горбунова. М.: Радуга. 299 с. С. 3–16.
- Григорьев, В. В. (1861) Жизнь и труды П. С. Савельева преимущественно по воспоминаниям и переписке с ним. С прил. портр. П. С. Савельева и снимка с его почерка. СПб.: Имп. Археол. о-во. 306 с.
- Дмитриев, И. И. (1892а) Сочинения Ивана Ивановича Дмитриева / ред. и прим. А. А. Флоридова. Т. 1–2. СПб.: Е. Евдокимов. Т. 1. Стихотворения. 253 с. 1 л. портр.
- Дмитриев, И. И. (1892б) Сочинения Ивана Ивановича Дмитриева / ред. и прим. А. А. Флоридова. Т. 1–2. СПб.: Е. Евдокимов. Т. 2. Проза; Письма. II, 338 с.
- Драматический словарь (1787). СПб.: Кн. маг. «Нового времени», 166 с.
- Екатерина II. (1893) Вотъ каково имѣть корзину и бѣлье. Сочинения императрицы Екатерины II. Произведения литературныя. Подъ редакціей Арс. И. Введенскаго. С.-Петербургъ: Изданіе А. Ф. Маркса. [Электронный ресурс] // Викитека. URL: [https://ru.wikisource.org/wiki/Вот_каково_иметь_корзину_и_белье_\(Шекспир;_Екатерина_II%29/ДО](https://ru.wikisource.org/wiki/Вот_каково_иметь_корзину_и_белье_(Шекспир;_Екатерина_II%29/ДО) (дата обращения: 10.05.2023).
- Загорский, М. Б. (1937) Стенограмма доклада в шекспировском кабинете ВТО, 31 октября 1937 года. «Шекспир на советской сцене». Ф. 970, оп. 11, ед. хр. 18 [Электронный ресурс] // Информационно-исследовательская база данных «Русский Шекспир». URL: <https://russ-shake.ru/menu/20th-century-Russian-literature/> (дата обращения: 10.05.2023).
- Загорский, М. Б. (1947) Шекспир в России // Шекспировский сборник, 1947 / ред. Г. Н. Бояджиев, М. Б. Загорский, М. М. Морозов. М.: Всероссийское театральное общество. 256 с. С. 57–104.
- Захаров, Н. В. (2009) Процесс шекспиризации в русской литературе рубежа XVIII–XIX вв.: пример М. Н. Муравьева // Знание. Понимание. Умение. №2. С. 130–139.
- Захаров, Н. В. (2022) Научный комментарий как акт творчества: опыт Е. Л. Ланна // Знание. Понимание. Умение. №4. С. 215–223. DOI: 10.17805/zpu.2022.4.19.
- Захаров, Н. В. (2023а) Шекспир и русская литература начала XX века. Введение в проблему // Знание. Понимание. Умение. №1. С. 251–261. DOI: <http://dx.doi.org/10.17805/zpu.2023.1.19>
- Захаров, Н. В. (2023б) «Шекспир и Пушкин» (доклад Б. М. Загорского, прочитанный на заседании Шекспировского кабинета Всероссийского театрального общества (ВТО) 10 марта 1938 г.) // Знание. Понимание. Умение. №2. С. 232–240. DOI: 10.17805/zpu.2023.2.19
- Захаров, Н. В. (2023с) Рецепция Шекспира в творчестве Н. М. Карамзина // Эпох скрещенья. Литературные исследования от Средневековья до Нового времени. Сборник памяти А. Н. Горбунова / ред.-сост. В. С. Макаров, Н. Э. Микеладзе. М.: Литфакт. 407 с. С. 260–279.
- Захаров, Н. В., Гайдин, Б. Н. (2009). Сумароков: рецепция Шекспира [Электронный ресурс] // Электронная энциклопедия «Мир Шекспира». URL: <http://world-shake.ru/ru/Encyclopaedia/3845.html> (дата обращения: 10.05.2023).
- Захарьин (Якунин), И. Н. (1903) Встречи и воспоминания. Из литературного и военного мира. СПб.: Изд. М. В. Пирожкова. 369 с.

Комментарии (1935) / М. П. Алексеев, С. М. Бонди, Г. О. Винокур, Ю. Г. Оксман, А. Л. Слонимский, Б. В. Томашевский, Н. В. Яковлев, Д. П. Якубович // Пушкин, А. С. Пол. собр. соч. Л. : Изд-во АН СССР. 20 т. Т. 7. Драматические произведения. 726 с. С. 365–700.

Морозов, М. М. (2009) Гамлет : перевод, комментарии, статьи. М. : Лабиринт, 283 с.

Немирович-Данченко, В. И. (1936) Из прошлого. М. : Academia. 383 с.

Приходько, И. С. (2014) Из истории Шекспировской комиссии Российской академии наук // Знание. Понимание. Умение. №2. С. 208–223.

Рейнтблат, А. И. (2021) Предисловие [Электронный ресурс] // Российская государственная библиотека искусств. Отдел архивных материалов. Ф. 2. Оп. 1. 1904–1962. С. 3–5. URL: http://liart.ru/media/files/img/2021/Фонды_2.pdf (дата обращения: 10.05.2023).

Lirondelle, A. (1913) Shakespeare en Russie. 1748–1840. Paris: Hachette. 262 p. [Электронный ресурс] // Internet Archive. URL: https://ia801608.us.archive.org/8/items/shakespeareenrus00liro/shakespeareenrus00liro_bw.pdf (дата обращения: 10.05.2023).

Дата поступления: 09.08.2023 г.

SHAKESPEARE'S THEATER IN THE PERCEPTION

OF M. B. ZAGORSKY

N. V. ZAKHAROV

MOSCOW UNIVERSITY FOR THE HUMANITIES

The article is devoted to the analysis of Shakespeare reception in the accomplishments of the Soviet theater critic M. B. Zagorsky. The research is based on archival materials: a transcript of his large report “Shakespeare on the Soviet Stage”, read at a meeting of the Shakespeare Cabinet of the All-Russian Theater Society on October 31, 1937, and other materials.

Shakespeare's legacy in Russian culture, theater criticism and literary criticism of the first half of the 20th century needs a profound scientific study, taking into account its impact on the theater (director's ideas, acting skills), translation theory, unique oeuvre of Russian poets and writers, music, fine arts of the Silver Age and Soviet times.

M. B. Zagorsky specified that, during the first years after the revolution, in Moscow Shakespeare was staged in seven venues on the same evening, which pleased Lunacharsky immensely, who then said that it was only in our country that Shakespeare broke through the walls of imperial theaters and let new audience in. During the seasons of 1917–1927 in Moscow all the main plays were on in new productions, attracting more than 400 thousand audience to the theater. According to Zagorsky, Soviet directors, translators, actors, scenographers, theater musicians, and critics would yet have to shape their own original aesthetic look at the creative legacy of the playwright, and that would be a fight for a new Soviet Shakespeare.

Keywords: William Shakespeare; A. S. Pushkin; M. B. Zagorsky; Russian literature of the first half of the 20th century; Silver Age; Russian Shakespeareanism; Shakespeare reception on the theater stage

REFERENCES

Belza, S. I. (1984) Vdokhnovennyy drug Shekspira. In: Morozov, M. M. *Teatr Shekspira* / comp. by E. M. Buromskaia-Morozova ; ed. and intr. article by S. I. Belza. Moscow, All-Russian Theater Society. 319 p. Pp. 5–14. (In Russ.).

Vserossiiskoe teatral'noe obshchestvo (VTO) (1885 — po nastoiashchee vremia) (2004) *Rossiiskii gosudarstvennyi arkhiv literatury i iskusstva. Putevoditel'. Iss. 8* [online] Available at: <http://guides.rusarchives.ru/node/27635> (accessed: 10.05.2023). (In Russ.).

Gnedich, P. P. (1928) *Kniga zhizni. Vospominaniia. 1855–1918. [Teatral'nye vospominaniia]* / ed. and notes by V. F. Botsianovskiy ; preface by Gaik Adontsa. Leningrad, Priboi. 371 p. (In Russ.).

Gorbunov, A. N. (1998) Predislovie. In: Shekspir, U. *Iulii Tsezar'* / transl. from English by N. M. Karamzin, A. A. Fet, M. A. Zenkevich and A. Velichanskiy; comp., preface, comm. by A. N. Gorbunov. Moscow, Raduga. 299 p. Pp. 3–16. (In Russ.).

Grigor'ev, V. V. (1861) *Zbizzn' i trudy P. S. Savel'eva preimusbchestvenno po vospominaniiam i perepiske s nim. S pril. portr. P. S. Savel'eva i snimka s ego pocherka*. St.-Petersburg, Imperial Archaeological Society. 306 p. (In Russ.).

Dmitriev, I. I. (1892a) *Sochineniia Ivana Ivanovicha Dmitrieva* / ed. and notes by A. A. Floridov. Vols. 1–2. St.-Petersburg: E. Evdokimov. Vol. 1. Stikhotvoreniia. 253 p. (In Russ.).

Dmitriev, I. I. (1892b) *Sochineniia Ivana Ivanovicha Dmitrieva* / ed. and notes by A. A. Floridov. Vols. 1–2. St.-Petersburg, E. Evdokimov. Vol. 1. Proza; Pis'ma. II, 338 p. (In Russ.).

Dramaticheskii slovar' (1787). St.-Petersburg, Novoye Vremya Bookstore. 166 p. (In Russ.).

Ekaterina II. (1893) *Vot' kakovo imet' korzinu i brl'e. Sochineniia imperatritsy Ekateriny II. Proizvedeniia literaturnyia* / ed. by A. I. Vvedenskiy. St.-Petersburg, A. F. Marks Publ. *Vikiteka* [online] Available at: [https://ru.wikisource.org/wiki/Vot_kakovo_imet'_korzinu_i_bel'e_\(Shekspir;_Ekaterina_II%29/DO](https://ru.wikisource.org/wiki/Vot_kakovo_imet'_korzinu_i_bel'e_(Shekspir;_Ekaterina_II%29/DO) (accessed: 10.05.2023). (In Russ.).

Zagorskii, M. B. (1937) Stenogramma doklada v shekspirovskom kabinete VTO, 31 oktiabria 1937 goda. «Shekspir na sovetsoi stsene». F. 970, op. 11, ed. khr. 18. *Informatsionno-issledovatel'skaia baza dannykh «Russkii Shekspir»* [online] Available at: <https://rus-shake.ru/menu/20th-century-Russian-literature/> (accessed: 10.05.2023). (In Russ.).

Zagorskii, M. B. (1947) *Shekspir v Rossii*. In: *Shekspirovskii sbornik, 1947* / ed. by G. N. Boiadzhiev, M. B. Zagorskii and M. M. Morozov. Moscow, All-Russian Theater Society. 256 p. Pp. 57–104. (In Russ.).

Zakharov, N. V. (2009) Protseess shekspirizatsii v russkoi literature rubezha XVIII–XIX vv.: primer M. N. Murav'eva. *Znanie. Ponimanie. Umenie*, no. 2, pp. 130–139. (In Russ.).

Zakharov, N. V. (2022) Nauchnyi kommentarii kak akt tvorchestva: opyt E. L. Lanna. *Znanie. Ponimanie. Umenie*, no. 4, pp. 215–223. DOI: 10.17805/zpu.2022.4.19. (In Russ.).

Zakharov, N. V. (2023a) Shekspir i russkaia literatura nachala XX veka. Vvedenie v problem. *Znanie. Ponimanie. Umenie*, no. 1, pp. 251–261. DOI: 10.17805/zpu.2023.1.19. (In Russ.).

Zakharov, N. V. (2023b) «Shekspir i Pushkin» (doklad B. M. Zagorskogo, pročitannyi na zasedanii Shekspirovskogo kabineta Vserossiiskogo teatral'nogo obshchestva (VTO) 10 marta 1938 g.). *Znanie. Ponimanie. Umenie*, no. 2, pp. 232–240. DOI: 10.17805/zpu.2023.2.19. (In Russ.).

Zakharov, N. V. (2023s) Retseptsiiia Shekspira v tvorchestve N. M. Karamzina. In: *Epokh skreshchen'ia. Literaturnye issledovaniia ot Srednevekov'ia do Novogo vremeni. Sbornik pamiati A. N. Gorbunova* / ed. and comp. by V. S. Makarov and N. E. Mikeladze. Moscow, Litfakt. 407 p. Pp. 260–279. (In Russ.).

Zakharov, N. V. and Gaidin, B. N. (2009). Sumarokov: retseptsiiia Shekspira. *Elektronnaia entsiklopediia «Mir Shekspira»* [online] Available at: <http://world-shake.ru/ru/Encyclopaedia/3845.html> (accessed: 02.05.2023). (In Russ.).

Zakhar'in (Iakunin), I. N. (1903) *Vstrechi i vospominaniia. Iz literaturnogo i voennogo mira*. St.-Petersburg, M. V. Pirozhkov Publ. 369 p. (In Russ.).

Kommentarii (1935) / M. P. Alekseev, S. M. Bondi, G. O. Vinokur, Iu. G. Oksman, A. L. Slonimskii, B. V. Tomashevskii, N. V. Iakovlev, D. P. Iakubovich // Pushkin, A. S. The Complete Works in 20 vols. Leningrad, Academy of Sciences of the USSR. Vol. 7. Dramaticheskie proizvedeniia. 726 p. Pp. 365–700. (In Russ.).

Morozov, M. M. (2009) *Gamlet : perevod, kommentarii, stat'i*. Moscow, Labirint, 283 p. (In Russ.).

Nemirovich-Danchenko, V. I. (1936) *Iz proshlogo*. Moscow, Academia. 383 p. (In Russ.).

Prikhod'ko, I. S. (2014) Iz istorii Shekspirovskoi komissii Rossiiskoi akademii nauk. *Znanie. Ponimanie. Umenie*, no. 2, pp. 208–223. (In Russ.).

Reintblat, A. I. (2021) Predislovie. In: *Rossiiskaia gosudarstvennaia biblioteka iskusstv. Otdel arkhivnykh materialov*. F. 2. Op. 1. 1904–1962. Pp. 3–5. [online] Available at: http://liart.ru/media/files/img/2021/Fondy_2.pdf (accessed: 10.05.2023). (In Russ.).

Lirondelle, A. (1913) Shakespeare en Russie. 1748–1840. Paris: Hachette. 262 r. *Internet Archive* [online] Available at: https://ia801608.us.archive.org/8/items/shakespeareenrus00liro/shakespeareenrus00liro_bw.pdf (accessed: 10.05.2023). (In Russ.).

Submission date: 09.08.2023.

Захаров Николай Владимирович — доктор философии (PhD), кандидат филологических наук, директор Шекспировского центра Института фундаментальных и прикладных исследований Московского гуманитарного университета. Адрес: 111395, Российская Федерация, г. Москва, ул. Юности, 5, корп. 6. Тел.: +7 (499) 374-75-95. Эл. адрес: nikoltine@yandex.ru

Zakharov Nikolay Vladimirovich, Doctor of Philosophy (PhD), Candidate of Philology, Director, Shakespeare Centre, Institute of Fundamental and Applied Research, Moscow University for the Humanities. Postal address: 5, Yunosti St., Moscow, Russian Federation, 111395. Tel.: +7 (499) 374-75-95. E-mail: nikoltine@yandex.ru

DOI: 10.17805/zpu.2023.3.19

Анализ формулы красоты на примере куполов храмов Тверской области

А. В. ГАНИЧЕВА

ТВЕРСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ СЕЛЬСКОХОЗЯЙСТВЕННАЯ АКАДЕМИЯ,

А. В. ГАНИЧЕВ

ТВЕРСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ТЕХНИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ

Одной из проблем, возникающих при развитии информационного общества, является цифровизация всех сфер жизни. Этот процесс затронет не только экономику, промышленность и сельскохозяйственное производство, но и социологию, культурологию и другие направления гуманитарных наук. Одним из направлений, позволяющих решить данную проблему, является проведение междисциплинарных исследований на основе современных информационных технологий и математических методов. Это направление исследований сближает гуманитарную составляющую жизни общества с другими сферами.

В статье рассмотрено применение принципов красоты в архитектуре куполов типовых храмов Тверской области. Цель исследования — обоснование наличия «золотых углов» и «совершенных треугольников» в форме конструкций куполов и разработка способа построения купола совершенной конструкции. Метод исследования заключается в формировании поверхности купола храма вращением образующей линии вокруг вертикальной оси. Из анализа формы различных куполов в данной статье установлены закономерности в их строении. Получены характерные соотношения для элементов куполов. Для рассмотренных храмов выделены, рассчитаны и выражены через золотую пропорцию и числа Фибоначчи характерные элементы конструкции куполов. Разработанный в настоящей статье способ может быть использован не только при реставрации существующих церквей и храмов, но и при проектировании новых культовых сооружений.

Ключевые слова: образующая линия купола; системы уравнений; числа Фибоначчи; угол; дуга; хорда; радиус