

Мельничук Лев Дмитриевич,

директор музея ГБОУ СОШ № 47, учитель истории и культуры Санкт-Петербурга ГБОУ СОШ № 550, г. Санкт-Петербурга
m.lev76@yandex.ru



Черты индивидуальности и художественного видения И. А. Всеволожского

Аннотация. В работе приводится краткий обзор новейшей искусствоведческой литературы, посвященной И. А. Всеволожскому. Также отмечаются некоторые черты неповторимой индивидуальности этого яркого представителя отечественной культуры. Немалое место уделено и показу своеобразия художественного мироощущения Всеволожского.

Ключевые слова: Б. В. Асафьев, история искусств, А. Б. Лобанов-Ростовский, П. В. Долгоруков, Ю. М. Юрьев, О. Дымов, И. И. Перельман, С. П. Королев, Эрмитаж, С. М. Волконский, «Спящая красавица», В. П. Погожев, К. С. Станиславский, А. В. Эфрос, С. И. Мамонтов, И. С. Кон, П. Пави, М. В. Давыдова, Ф. М. Достоевский, Академия художеств.

Раздел: (05) филология; искусствоведение; культурология.

Личность и деятельность – блестящая – Всеволожского <...> получит наконец должную историческую оценку <...> в исчерпывающем исследовании <...> найдет свое верное освещение та красивая позиция, которую <...> занимал Всеволожский [1].

Б. В. Асафьев

Личность и творчество выдающегося общественно-культурного деятеля И. А. Всеволожского привлекают внимание современных ученых и получили определенное освещение в науке об искусстве последних лет.

В диссертации А. А. Пилюгина [2] изучены некоторые черты административной деятельности Всеволожского, коснувшиеся императорских драматических сцен – Александринского и Малого театров: показано, как на них повлияла театральная реформа 1882 г., отмечены черты репертуарной политики театров в 1880–1890 гг. Эта профессиональная научная работа по экономике театра показывает масштаб деятельности высокопоставленного чиновника как организатора театральной деятельности. А ведь в этом труде ученый исследовал лишь небольшую часть административной деятельности Всеволожского.

Теме Всеволожский-художник посвящены, в частности, статьи Ю. Н. Беловой [3, 4], А. Н. Сидоровой, М. В. Сидоровой [5], материал А. В. Ипполитова [6]. Белова пишет об эскизах костюмов работы Всеволожского к спектаклю «Испытание Дамиса». А. Н. Сидорова и М. В. Сидорова опубликовали краткий обзор работ художника, хранящихся в Государственном архиве Российской Федерации. Ипполитов представил небольшой очерк о Всеволожском и комментарии к ряду карикатур художника¹, которые также опубликованы в указанном издании.

Особенно широко в современном искусствознании рассматривается деятельность Всеволожского в области музыкального искусства. Этой проблеме посвящены отдельные работы и разделы крупных трудов. В 2014 г. выходит диссертация Л. Н. Бакановой [7], посвященная постановкам оперы Н. А. Римского-Корсакова «Снегурочка»

¹ Из коллекции Н. Ю. Духавиной.

на сценах петербургских театров рубежа XIX–XX вв. Среди рассматриваемых спектаклей – две постановки Мариинского театра (1882 и 1898 гг.), осуществленные под общим руководством Всеволожского.

Также в 2014 г. выходит диссертация Я. Ю. Гуровой [8], посвященная некоторым аспектам жизни и деятельности Всеволожского: приведены краткие справки о некоторых представителях династии Всеволожских XVIII–XIX вв., указаны определенные контуры биографии Всеволожского на основании преимущественно одного его личного дела из собрания РГИА², отмечены отдельные черты организационной деятельности Всеволожского. Но по существу указанная диссертация посвящена взаимоотношениям директора театров с балетными композиторами, об этом говорит и сам автор³.

Он же представил свой взгляд на постановку М. И. Петипа балета «Золушка», которая была осуществлена во время руководства театрами Всеволожским, в небольшой книге, посвященной двум балетным спектаклям на сюжет о Золушке (XIX и XX вв.) [12].

Диссертационное исследование О. А. Карнович [13] фактически посвящено той же теме. Но теперь она трактуется более широко (речь идет уже о целом ряде отечественных и зарубежных постановок на этот сюжет). Отдельная статья Карнович посвящена и упомянутой постановке М. И. Петипа [14].

В диссертации Н. Ж. Айдарова раскрыты некоторые вопросы творчески-организационного плана, связанные с работой Всеволожского в области музыкального театра [15].

А. С. Галкин в работе, посвященной балету «Лебединое озеро», раскрыл целый ряд вопросов, связанных с деятельностью Всеволожского в области балетного искусства, и представил краткий обзор литературы о директоре театров [16].

Богатейшая история рода Всеволожских относительно полно изучена. Ему посвящен ряд монографий [17–21], большой объем информации на электронных форумах [22, 23]. Сведения об этой династии можно почерпнуть, в частности, также и из статей [24, 25].

Наряду с публикацией конкретных фактов биографии Всеволожского гораздо более важной задачей является осмысление его личности и деятельности, которые, по существу, на современном научном уровне еще не изучены; необходимо определенным образом трактовать те или иные черты индивидуальности и творческое наследие видного деятеля отечественной культуры.

Иван Александрович Всеволожский – представитель древнейшего рода, по некоторым сведениям, восходящего к Рюрику – основателю русской правящей династии Рюриковичей [26]. Также и А. Б. Лобанов-Ростовский в Русской родословной книге указывает, что основоположник ветви рода, к которому относится И. А. Всеволожский, Александр Всеволод Глебов, князь Смоленский (он же Александр Всеволож), является представителем 16-го поколения Рюриковичей [27]⁴. В этом случае И. А. Всеволожский – представитель 108-го поколения династии Рюриковичей [30]. По Российской родословной книге П. В. Долгорукова род не относится к Рюрику, но причислен к старым родам, возникшим до 1600 г. [31]

² Российский государственный исторический архив.

³ «Предмет исследования – история русского музыкального театра второй половины XIX века на примере преимущественно балетного жанра» [9]. Эта диссертация, практически в неизменном виде, была опубликована в виде монографии [10]. Уже вышло ее второе издание (с небольшими изменениями и под другим названием) – книга фактически сохранила прежний объем [11].

⁴ Также и Родословная книга князей и дворян в издании Н. И. Новикова указывает, что князь Александр является основоположником этой ветви рода: Родословная книга Князей и Дворян российских и выезжих: в 2 ч. Ч. 2. М., 1787. С. 299 [28]. В этом же издании отмечается, что от князей Смоленских также произошли такие известные роды, как князья Вяземские, князья Дашковы, Ржевские, Татищевы и другие [29].

Крайне важно, что любовь к искусству и прошлому, которую И. А. Всеволожский пронес через всю жизнь, зародилась именно в ранние годы.

Эстетизированное поведение и пассивизм Всеволожского, несколько противоречащие все более динамизирующейся эпохе, – способ сохранить своеобразие и исключительное положение дворянства, особая форма социально-психологического дистанцирования, присущая дворянскому классу того времени в целом⁵.

Необходимо добавить, что традиционный византийско-русский цезаропапизм и исключительная пышность двора приводили к тому, что притягательность двора, «служение» придворных и иных лиц носили довольно ярко выраженный характер. Не только для людей высшего общества, но и многих иных русский двор по-прежнему оставался «мечтаемым пространством». Нельзя согласиться с утверждением исследователя, что двор во 2-й половине XIX в. теряет свое главенствующее место, в частности, в сфере художественной культуры [33]. В это время двор лишь отчасти сдает свои позиции в области искусства, давая возможность художественной жизни активно развиваться и вне придворного пространства.

Кроме того, сотрудники учреждений культуры, подведомственных министерству двора, активно общаются с представителями двора и связывают с ним многие свои мысли и надежды, а это министерство, дирекции театров и музеев забрасываются прошениями сотрудников, которые уповают на монаршую милость⁶.

Вольно или невольно фигура монарха для многих мастеров искусств, даже крупнейших, сохраняет определенное сакральное значение. Иными словами, сам монарх, даже в представлении иных крупнейших деятелей культуры, был фигурой «мечтаемой», с которой они отождествляли свои самые заветные желания.

Подобострастие придворных и иных лиц, которые сопричастны придворному пространству, в российских реалиях акцентируется и является очевидным источником «циркизации» пространства двора – ее своеобразной абсурдной театрализации⁷. Здесь под лучами светских софитов объединяются патетический блеск и лоск с поведенческими отклонениями, легким помрачением сознания на фоне подобострастия⁸, причем отчасти это происходит помимо воли участников «мечтаемой территории», которые пребывают в некоем ослеплении от лучей, исходящих от персоны монарха.

⁵ На рубеже XIX–XX вв. дворянство настойчиво пыталось сохранить собственную культурную самобытность и привилегированное положение. См. об этом в [32].

⁶ В связи с этим чрезвычайно выразителен следующий факт. Крупнейшая драматическая актриса того времени М. Г. Савина на аудиенции по случаю своего юбилея у Николая II и императрицы Александры Федоровны в царской ложе Мариинского театра устраивает сомнительное представление, в котором выражены некие «усталость от творческого горения», крайнее подобострастие и дурной вкус [34]. В этой сцене (важнейшей для понимания актерской психологии и эпохи) ярко и неповторимо сочетаются актерство Савиной, поразительное отсутствие даже малейших намеков на чувство собственного достоинства у выдающейся актрисы и обожествление верховной власти на земле, которые непосредственным образом «конвертируются» этой властительницей Александринского театра, которую все, даже недоброжелатели, называли умнейшей женщиной, в мощный фундамент своего исключительного положения в императорских театрах. Аудиенция Савиной у императрицы превращается актрисой в развернутое театрализованное представление, развивающееся концентрическими кругами – из ложи действо распространяется на все закулисы, а затем этот «спектакль» выходит и за пределы театра. В это расчетливо-экстравагантное «действие» вовлекаются все новые и новые исполнители – члены монаршей фамилии, театральные люди, широкое общество.

⁷ Циркизация двора указана в работе по ассоциации с термином «циркизация театра», который выявляет черты сходства между театральным и цирковым искусством. Об этом понятии и его различных трактовках см. [35, 36].

⁸ Так, очень показательно, что Волконский называет поведение Савиной на аудиенции, о которой писалось выше, кликушеством [37].

Таким образом, российский двор на рубеже веков продолжал оставаться политическим, светским, а отчасти и культурным центром империи и в значительной степени продолжал сохранять свою сакральную функцию.

Начиная со 2-й половины XIX в. к пространству двора было двойственное отношение. «Сакрализация» и «этика» двора в глазах его участников и окружающих в это время уже пошли на спад. Но двор как центр великой империи многих манил и тревожил.

Дуализм отличал и отношение Всеволожского к придворному пространству.

Петербургские императорские театры, и главным образом Мариинская сцена (предмет основного внимания Всеволожского – директора театров), – это не только явления мирового искусства, но и феномены придворной культуры. Иными словами, петербургские императорские театры — образцы придворного театра в широком смысле этого слова. Крупнейшие исполнительские силы, представители великосветского общества, огромные финансовые ресурсы способствовали созданию на этих сценах шедевров театрального искусства, которые постоянно контролировались и освещались светом власти. Двор постоянно присутствовал на спектаклях Мариинского театра, а его ведущие артисты приглашались к императорскому двору, двору наследника, в великокняжеское общество.

В действительности, при всем противоречивом отношении Всеволожского к российской монархии, очевидно, что его деятельность как директора императорских театров и императорского Эрмитажа была направлена, в частности, на сохранение существующего социально-политического порядка и придание максимального блеска царствованию. При этом безусловный патриотизм Всеволожского был чрезвычайно чужд, как правило, лживой «ура-патриотической» патетике.

Подобная принципиальная позиция Всеволожского по отношению ко двору не исключала и диаметрально противоположного отношения, которое, хотя и изредка, но отличало поведение высокопоставленного чиновника. Несмотря на нежелание Александра III и всесильного обер-прокурора Святейшего синода К. П. Победоносцева, Всеволожский решил поставить на сцене Александринского театра пьесу Л. Н. Толстого «Власть тьмы», которая была в то время неоднозначно воспринята также критикой и широкой публикой [38]. Впрочем, в этом случае Всеволожский был на стороне всесильной «повелительницы» Александринского театра Савиной, которая желала, чтобы эта пьеса была поставлена на сцене в ее бенефис, и многочисленных демократических литературно-художественных кругов – сторонников Л. Толстого.

Итак, очевидно, что Всеволожский стремился к тому, чтобы выстроить позитивные отношения с максимально возможным социальным кругом, и на этом пути Иван Александрович мог слегка отклоняться от следования даже своим основным жизненным принципам, то есть мировоззрение Всеволожского целостно, но не одномерно.

Всеволожский относительно гармонично взаимодействовал и с артистической средой. Не только в кругу аристократов, но и среди художников он был относительно лоялен по отношению к окружающим. Он умело управлял сложным и огромным театральным механизмом, прекрасно понимая его и творческую, и социальную специфику. При этом с подчиненными Всеволожский был, как правило, дипломатично-вежливым. Социально-психологическое дистанцирование сочеталось у Всеволожского с человеческой доброжелательностью и вниманием.

В данном случае имели место иерархически выстроенные отношения, которые в полной мере соответствовали российским общественно-социальным представлениям рубежа XIX–XX вв., когда в результате активного движения культуры капитализма постепенно размывались грани между представителями сословий.

С другой стороны, были немалые различия между Всеволожским и художественной средой в целом. Эти отличия касались личностного измерения, социально-психологической характеристики и социального статуса.

Необходимо подробнее остановиться на одной очень важной черте психологического облика Всеволожского, которая многое объясняет в его индивидуальности и художественном творчестве. Современники нередко писали о несколько отчужденном поведении Ивана Александровича. Эту особенность Всеволожского очень точно характеризует Юрьев: «Его снобизм, отсюда его предрассудки во взаимоотношениях с артистами» [39]. Кроме того, зорко-острый взгляд наблюдающего и иронично-элегантно рефлексирующего Всеволожского, вертикаль его фигуры – основное содержание автошаржей художника. В них образ персонажа двоятся – он актер и зритель, будто одновременно наблюдающий и оценивающий самого себя и зрителя рисунка. В этих работах великолепно запечатлено отстранение, присущее Всеволожскому, который несколько дистанцированно в психологическом плане, глубоко и незаурядно смотрел на мир. Для Всеволожского характерно определенное отстраненное приспособление.

Очевидна социальная роль Всеволожского – крупный чиновник. Наиболее комфортный способ соотношения себя с миром (приспособления к реальности) Всеволожского – в актерстве его старовельможного поведения. Эта маска – вариант социальной роли директора театров, носит подчеркнуто театрализованный характер (отстраненность, монокль, французская речь и т. д.). Сама повышенная театральность поведения Всеволожского невольно носит пассаеистический характер, ассоциируясь в представлении современников директора с прошлым⁹. Такова индивидуальная интерпретация роли могущественного чиновника. Лишь на первый взгляд кажется, что это почти асоциальная маска (она якобы чужда все более убыстряющимся ритмам жизни того времени с господством позитивизма, технического прогресса). В поведении Всеволожского проявляются два варианта этой маски, которые можно назвать «аристократ высокомерный» и «аристократ наивный». Иван Александрович быстро менял эти маски, а при желании и сбрасывал их. При этом Всеволожский «выпадает» из реалий времени. В этой игре, блаженном псевдоневедении – отстранение от некоторых сомнительных деяний власть предержащих, да и всех превратностей жизни. Так проявляется отношение благородного и остроумного человека к подобным реалиям, а также и отстранение, психологическое дистанцирование личности. В этих масках, отчасти играющих компенсаторную функцию, Всеволожский находил некоторое душевное отдохновение от сиюминутных треволнений. С другой стороны, очевидно, что маска старого вельможи объективно отражала такие стороны личности аристократа,

⁹ В. Е. Хализев отмечает, что разным эпохам свойственно свое представление о театральности. Романтическая патетика театра XIX в. сменилась в искусстве XX в. представлением об иной театральности, которая более приближена к реальной жизни: «Сценический психологизм нашего столетия, сведя традиционные преувеличения интонации и жеста к минимуму, все же их не устранил» [40]. Крупнейший режиссер XX в. А. В. Эфрос очень точно пишет о присущей этой эпохе новой природе театральности, которая пребывает на грани условности и реальности: «Вспоминаю чеховские “Три сестры” [имеется в виду спектакль, поставленный В. И. Немировичем-Данченко в 1940 г. – Л. М.] в Художественном театре <...> И актерам иногда приходится форсировать голос и, может быть, даже утрировать мимику. Но и в этой статике, и в этой легкой нарочитости, и даже в этом некотором форсировании чувств и звуков – одним словом, во всей этой милой условности есть своя прелесть, своя поэзия <...> Великий правдоискатель Станиславский с напряжением всех своих творческих и духовных сил вел театр к предельному сценическому реализму. Ошибаясь, преодолевая огромные трудности, он заложил основы нового театра. Но сам же он очень быстро почувствовал границу этого движения к реализму» [41].

как пассивизм и любовь к «галлантному искусству»¹⁰. Вместе с тем нельзя воспринимать эти маски как нечто поверхностное, наносное по отношению к сути личности Всеволожского, которую они, в частности, и составляли.

Особенно блистательно все эти трансформации Ивана Александровича – моментальные смены декораций в «Театре-Всеволожский», последовательная демонстрация этих масок и их «сбрасывание» – описаны в сцене между ним и известным писателем, журналистом Осипом Дымовым¹¹. Он в воспоминаниях описывает свою встречу с Всеволожским. Дымов, который ходатайствует о том, чтобы его брат поступил в Лесной университет, замечает, что Всеволожский вначале психологически дистанцируется от собеседника, а затем говорит о своем мнимом неведении. Дымов пишет: «Его Сиятельство <...> был <...> явно смущен <...> “Что же я могу для вас сделать?” – силился он понять, но не мог. – Если ваш брат имеет хороший аттестат с пятерками. Он будет принят” <...> – “Его не примут <...> принимают три процента евреев.” – “Почему же не принимают больше?” <...> “Таков Закон, Ваше Сиятельство” <...> “Вы хотите сказать, что закон делает различие между христианами и евреями?” <...> Он даже не слышал об этом в столице» [43]. Маска «наивный аристократ» проявляется в том, что Всеволожский в беседе с Дымовым якобы не ведает о процентной норме при поступлении в учебные заведения для иудеев. Между тем невозможно не знать общеизвестное. Затем внутреннее состояние Всеволожского сменяется энергией и заинтересованностью – маски слетают, и мы видим участливого, живого человека – директор Эрмитажа узнает, что Дымов драматург, и притом талантливый – высокопоставленный чиновник читает в газете, что на конкурсе в Петербурге пьеса молодого человека получила премию. Иными словами, отстраненное приспособление Всеволожского сменилось иным состоянием («взаимное и <...> непрерывное общение») [44]¹². Всеволожский увидел в молодом человеке родственную душу, поклонника театра, причем талантливого, и помог ему, а точнее, всей его семье.

Но более всего поражает в этой сцене человеческое благородство и смелость мышления Всеволожского, который, будучи чуждым сословному ретрограду и националистическим предубеждениям, в очередной раз опередил свое время. Он делает большое благо для фактически неизвестных ему людей – чистосердечная, бескорыстная помощь и душевное соучастие знатного русского аристократа открывают дорогу в науку и шире – в жизнь брату Дымова – Якову Исидоровичу Перельману (1882–1942 гг.) – в будущем известному писателю и популяризатору науки, чье имя было известно почти каждому в России в XX в., а также за рубежом¹³.

В этой сцене блистательно передано высокомерие, великолепно сочетающееся с действенной добротой Всеволожского по отношению к окружающим. Эта полуфантастическая сцена, описывающая, как всемогущий вельможа почти по-дружески беседует с юным литератором, искренне и не лицемерно помогает его семье, напроочь отвергает малейшие представления о холодной черствости Всеволожского. Неоднократно его современники отмечали, что Ивану Александровичу были свойственны и сдержанная деликатность, и внимательность по отношению к окружающим.

¹⁰ И. С. Кон по поводу социальной маски точно замечает: «Маска – это не Я, это нечто, не имеющее ко мне отношения. Маску надевают, чтобы скрыть свое подлинное лицо, освободиться от социальных условностей <...> Человек выбирает маски не произвольно. Маска должна компенсировать то, чего личности, по ее самооценке, не хватает. <...> Однако разница между внешним и внутренним относительна» [42].

¹¹ Псевдоним Иосифа Исидоровича Перельмана (1878–1959).

¹² Такой термин использует Станиславский в главе «Общение» книги «Работа актера над собой».

¹³ См. [45].

В целом Всеволожский действовал в сферах культуры и государственной службы. Это две традиционные точки приложения сил дворянина в России.

Основные темы творчества Всеволожского – двор, театр, костюмы, изобразительное искусство, портрет. Было и их взаимопроникновение в разных сферах деятельности Всеволожского. Иван Александрович принимал участие в прямых и косвенных театрализованных действиях при дворе. Подлинно театральной экспрессией отмечены персонажи карикатур художника, который зорко подмечал в них особенности изображаемых людей. Всеволожский творил костюмы на карикатурах, в театре, при дворе. Эскизы театральных костюмов художника выходят за рамки жанра и часто являются портретами-образами персонажей спектакля. Драматургия Всеволожского, созданная под большим влиянием натурализма, рисует сцены из жизни высшего общества Санкт-Петербурга, представляет галерею персонажей своего времени. Спектакли, созданные по этим пьесам, были роскошно оформлены.

Всеволожский, восприняв различные культурные влияния, определил многие важнейшие черты российской культуры своего времени и тем самым предопределил ряд путей развития отечественного искусства. В области театра это проявлялось в стремлении Всеволожского к гармонии оперного и балетного спектакля, повышении сценографической культуры, особенностях формирования репертуара новейшими произведениями того времени¹⁴. В должности директора Эрмитажа Всеволожский определил, в частности, важные особенности пополнения фондов учреждения и формирование коллектива его сотрудников, подъем научной и издательской деятельности крупнейшего музея. Именно при Всеволожском был напечатан первый научный каталог эрмитажной коллекции. Карикатуры Всеволожского – общественно-политические и связанные с артистическим миром – при жизни Ивана Александровича пользовались огромной популярностью и предопределили взлет отечественной карикатуры в начале XX в. Всеволожский был близок и художникам-мирискусникам. Родственность их художественных взглядов и восторженные отзывы о Всеволожском крупнейших мастеров направления не оставляют ни малейших сомнений в этой художественной преемственности.

В свою очередь, высокая социализация Всеволожского – его умение гармонично и позитивно взаимодействовать в различных областях – разнообразно проявилась и в сфере художественной деятельности. Иван Александрович высоко чтит классическое искусство прошлого, поэтический пассаизм отличал и его деятельность в сфере театрального искусства. Пассаистские художественные устремления Всеволожского разделялись в то время широкими кругами профессионалов и любителей искусства. Но Всеволожский также отчетливо и ясно понимал, что необходимо соответствовать происходящим переменам. На протяжении всей жизни Иван Александрович, в частности, регулярно знакомится с образцами «новейших течений» в отечественном и европейском искусстве. На посту директора Эрмитажа Всеволожский приглашает на работу в музей ряд молодых и талантливых ученых. Это способствовало обогащению классических тенденций в искусстве и продолжению лучших традиций отечественной науки. И в драматургии Всеволожского затрагивается ряд таких актуальнейших вопросов российской жизни рубежа веков, как рост буржуазного класса, постепенное объединение аристократии и буржуазии, национальная и сословная толерантность, просвещенность лучших представителей аристократического класса, запрещенное религиозное движение

¹⁴ Всеволожский был также одним из почетных попечителей Московского общества искусства и литературы, которое в 1890-е гг. возглавлял К. С. Станиславский. На основе этой общественно-просветительской организации в 1898 г. был создан Московский Художественный театр [46].

редстокизм и судьбы этого русского протестантизма в России как неотъемлемой части национального религиозного возрождения в конце XIX – начале XX в. В своей наиболее значительной пьесе «Марианна Ведель» Всеволожский создает образ Вратского – типичного представителя петербургской высшей аристократии, франкофила, одного из главных персонажей пьесы, во многом близкого самому Всеволожскому. Сходны, в частности, их высокое социальное положение, звучание фамилий, любовь к Франции и стремление блистать в свете. Вратский считает, что взаимодействие аристократии и буржуазии можно сделать взаимно плодотворным. Для этого аристократия должна вбирать в свои ряды лучших представителей буржуазного сословия. Князю чужды и националистические взгляды. Поэтому он всячески способствует браку своего бедного родственника князя Бориса с влюбленной в него Марианной Ведель, крещеной еврейкой – личностью совершенно незаурядной. Вратский в полной мере отдает должное ее исключительным качествам, сам ей горячо симпатизирует. Князь Вратский – из всех дворян – персонажей пьесы – наиболее просвещенный представитель аристократии. Вратский занимает и основное место в галерее образов светских аристократов, которая представлена в пьесе. Весомость его взглядов, звучащих остро-публицистически, имеет особое значение в проблематике драмы¹⁵.

Кроме того, Всеволожский изящно использовал искусство, в том числе для пропаганды своих взглядов. В карикатуре он высмеивал лиц, неугодных двору, самому себе, и возвышал иных, в балетах прославлял монархию («Спящая красавица») и порицал либеральные общественные движения («Щелкунчик»), в драматургии скептически относился к свободному браку и людскому невежеству. Подобные манипуляции Всеволожский проделывал для своего личного возвышения. Очевидно, что это желание воздействовать на общественное мнение, противодействовать опасным (с позиции вельможи) социальным устремлениям лежит в русле традиционной борьбы бюрократии за формирование общественного мнения. Но Всеволожский был и художником, который, по своей сути, является трибуном. Поэтому можно утверждать, что Всеволожский в одних случаях манипулировал общественным мнением, а в других искренне высказывал свои подлинные взгляды. И выяснить, где речь может идти об одном, а где о другом, очень непросто.

Противоречивость Всеволожского проявилась и в его пристрастии как художника к двум различным сферам художественной образности – эстетизированной, поэтической условности и гротескной карикатуре. Первое проявлялось в кураторстве оперных и балетных спектаклей, большинстве эскизов костюмов к этим спектаклям. В свою очередь, карикатура у Всеволожского включает в себя большой круг понятий. К собственно карикатурным изображениям примыкают некоторые эскизы театральных костюмов (например, феи Карабос из балета Спящая красавица», отдельных представителей простого народа из балета «Эсмеральда»). Также целую галерею карикатурных персонажей – представителей петербургского высшего общества – показывает Всеволожский в своей драматургии (Водоленский в «Сестрах Саморуковых», Пантеораки и Мари Ольшанская в «Марианне Ведель» и другие).

В искусстве Всеволожского границы между вышеупомянутыми образными сферами часто весьма призрачны. Более того, эти миры в данном случае часто тяготеют друг к другу. Гротесковые краски играют немалую роль в палитре эскизов костюмов (фактически эскизов персонажей) оперных, и особенно балетных спектаклей. Герои карикатур художника наряжены в роскошные туалеты, а большинство персонажей пьес Всеволожского обладают хорошими манерами и отличным знанием иностранных языков.

¹⁵ Подробнее об этом см. в [47].

Несмотря на критическое отношение Всеволожского к деятельности композиторов «Могучей кучки», не следует считать директора театров «музыкальным ретроградом». По свидетельству В. П. Погожева, Иван Александрович также и творчество Р. Вагнера «не особенно любил, но, следуя за новыми течениями в музыкальных вкусах, настойчиво проводил в репертуар вагнеровские оперы последнего его периода» [48]. Точно такое же отношение было у Ивана Александровича и к операм Н. А. Римского-Корсакова. Всеволожский особенно любил музыку М. И. Глинки, П. И. Чайковского, Дж. Верди, Дж. Мейербера, Ж. Бизе и Ш. Гуно¹⁶. Нельзя не признать, что вкусы Всеволожского в области музыки в целом были без преувеличения прогрессивными. Ведь в центре его внимания были такие актуальные сферы музыкального театра того времени, как реалистическая музыкальная драма, большая опера, лирическая опера, «балеты-симфонии».

Применительно к очевидному западничеству Всеволожского нужно говорить о любви к Европе и ее высокой значимости для духовного развития отечественной культуры. Именно об этом говорил Достоевский словами своего героя Версилова в романе «Подросток»: «Русскому Европа так же драгоценна, как и Россия: каждый камень в ней мил и дорог. Европа так же была отечеством нашим, как Россия. О, более! Русским дороги эти старые чужие камни, эти чудеса старого Божьего мира, эти обломки святых чудес; и даже это нам дороже, чем им самим! У них там теперь другие чувства и другие мысли, и они перестали дорожить старыми камнями» [49]. Еще актуальнее эти слова звучали в XX в., а их злободневное звучание в начале века XXI вообще невозможно переоценить.

Всеволожский стремился к синтезу искусств на оперной и балетной сцене, но в полном смысле он, конечно, не достигался. Безусловная гармония театрального действия – недостижимая мечта [50]¹⁷. Тем не менее в контексте театральных исканий конца XIX в. эти поиски гармоничного спектакля на Мариинской сцене заслуживают большого внимания. Невозможно согласиться с утверждениями историков театра и театрально-декорационного искусства об инертности, в этом отношении, императорской сцены того времени, равно как и о безусловных победах на этом пути частных сцен (например, театра С. И. Мамонтова) [51]¹⁸. В театрах, утверждавшихся в это время наперекор императорским сценам, не было ни гармонии театрального действия, ни знания рядом художников-новаторов особенностей театральной живописи. А общеизвестные проблемы «новых сцен» с профессиональным уровнем многих исполнителей и неизбежные материальные трудности таких театров и вовсе показывают их в неприглядном свете по сравнению с высочайшим и непревзойденным профессиональным уровнем и баснословным финансированием императорских сцен того времени. В свою очередь, в императорских театрах конца XIX в. на основе эклектизма часто достигалась цельность сценического представления по мнению зрителя того времени. Иными словами, необходимо учитывать, что представление о театральной гармонии носит исторически динамичный характер. В этом смысле дея-

¹⁶ Там же.

¹⁷ Поэтому Пави говорит об относительной театральной гармонии на основе определенных модусов, доминирующих в том или ином спектакле. Нужно добавить, что в других областях художественной культуры синтез искусств часто носит также сложный и разнообразный характер.

¹⁸ С другой стороны, нельзя признать объективным и мнение о незначительных успехах частных российских театров [52].

тельность Всеволожского как куратора спектаклей Мариинского театра носила условно новаторский характер¹⁹. Синтез искусств был и одним из важнейших и несбывшихся устремлений культуры Серебряного века²⁰.

Кроме того, очевидно огромное значение музыки в оперном и балетном спектакле. Нужно учесть и то внимание, которое Всеволожский уделял сценографии, часто выходявшей, по отзывам современников, в спектаклях на первый план. Это устремление Всеволожского находилось в контексте исканий крупнейших режиссеров рубежа XIX–XX вв., придававших огромное значение изобразительному началу спектакля²¹. С другой стороны, общеизвестно, что в драматическом театре, который отчасти находился на периферии внимания директора театров, была относительно скромная сценическая обстановка²². Особенности соотношения элементов спектакля, характеристика той или иной формы спектакля как художественного целого зависели от особенностей конкретных театральных представлений. Поэтому представляется, что при директорстве Всеволожского в драме доминировала актерская игра, и при этом нельзя говорить о стремлении к гармонии спектакля. В свою очередь, в музыкальном театре действительно присутствовало стремление к синтезу искусств. В опере оно чаще всего осуществлялось на основе музыки и сценографии. Свои особенности имеет и решение проблемы устремленности к театральной гармонии в балете. В одних спектаклях, отличавшихся скромными музыкой и хореографией, часто доминировало сценическое оформление. В других была относительная гармония хореографии и сценографии. В редких случаях, когда создавались выдающиеся балетные спектакли, вошедшие в историю искусства («Спящая красавица», «Раймонда»), можно говорить о некотором всеобъемлющем (вероятно, максимально достижимом в реальности) синтезе музыки, сценографии и хореографии.

Конечно, нельзя говорить о достижении синтеза искусств в театральных представлениях эпохи Всеволожского. Даже в нечастых спектаклях XX в. – времени расцвета режиссерского театра – происходила гармония сценического действия. Но само стремление Всеволожского к цельности театрального представления имеет большое значение.

Жизнь необычайно щедро наградила Всеволожского, но даром «мастера финансов» и способностью воровать он был обделен. Более того, на директорских постах высокопоставленный чиновник иногда тратил собственные деньги на государственные нужды. Социальная деловитость вместе с тем сочеталась у Всеволожского с материальной непрактичностью [57]. Проводивший всю жизнь среди художественных и

¹⁹ Г. Г. Римский-Корсаков приводит примеры того, как те или иные театральные явления представляются естественными в эпоху Всеволожского и неорганичными в начале XX в. [53] Также Г. Г. Римский-Корсаков справедливо указывает на субъективный характер представлений о гармоничном театральном действии и эстетическом: «Наше представление о прекрасном, о гармоничном меняется в зависимости от нашего мирозерцания» [54].

²⁰ О своеобразии Серебряного века см. [55].

²¹ Об этом точно написала крупный историк театрально-декорационного искусства М. В. Давыдова: «Влияние изобразительных принципов наиболее отчетливо проявилось в постановочном творчестве. Обращение к изобразительности характеризовало искания всех ведущих режиссеров нового времени: Г. Крэга, М. Рейнгардта, О. Брама, К. Станиславского, Вс. Мейерхольда, А. Таирова и др. Радикальные преобразования, происходящие в сценическом искусстве, движение режиссуры к изобразительности, новому пониманию роли художника в спектакле имели свои корни в художественных процессах конца XIX в., протекавших в России и во Франции» [56].

²² По крайней мере, в этом контексте нужно говорить о декорации в драматическом театре. Актеры драмы (в соответствии с контрактом, заключаемым между ними и дирекцией) сами покупали себе костюмы для спектаклей на современную тематику.

материальных сокровищ, сам Иван Александрович за свою жизнь растратил огромное состояние Всеволожских. Высокопоставленный вельможа был и «рыцарем бедным».

Жизнь распорядилась строго, но мудро. Человек верно и точно проверяется деньгами. С течением времени сквозь придворно-театральный блеск и мишуру проявился лик подвижника отечественной культуры.

И 1904 г. он был избран в состав Академии художеств²³. По этому поводу вице-президент Академии граф И. И. Толстой направил Всеволожскому 1 ноября 1904 г. поздравительное письмо [59]. В ответном письме Всеволожский с благодарностью пишет: «Обращаюсь к Вам, Милостивый Государь, с покорнейшею просьбою принять лично и передать Собранию Академии глубочайшую благодарность за честь, оказанную мне таковым избранием» [60]. Очень показательная деталь для характеристики Всеволожского обнаруживается при изучении чернового варианта этого письма из архива Эрмитажа. В нем традиционные формулы вежливости существенно сокращены (зачеркнуты). Граф Толстой позже извещает Ивана Александровича, что отношением по министерству императорского Двора за № 10156 от 14 декабря 1904 г. «Высочайшее последовало соизволение» на принятие высокого звания [61].

Избрание Всеволожского почетным членом Императорской Академии художеств очень точно определяет его большое место в истории искусства и общественной жизни²⁴.

Изучение масштабной и разнообразной деятельности Всеволожского автором настоящей работы будет продолжено.

Ссылки на источники

1. Орфей. Книги о музыке. Кн. 1: сб. ст. – Пг.: Государств. филарм., 1922. – С. 186.
2. Пилюгин А. А. Организационно-творческие проблемы Императорских театров России второй половины XIX века. Реформы 1882 года: дис. ... канд. иск.: 17.00.01. – М., 2003. – 188 с.
3. Белова Ю. Н. Гипноз Ватто: «tableaux vivants» Ивана Всеволожского // Наше наследие. – 2012. – № 102. – С. 132–141.
4. Белова Ю. Н. «Живые картины» Ватто: Костюмы И. А. Всеволожского к балету «Испытание Дамиса» // Балетмейстер Мариус Петипа: статьи, исследования, размышления. – Владимир: Фолиант, 2006. – С. 224–232.
5. Сидорова А. Н., Сидорова М. В. Рисунки И. А. Всеволожского в фондах Государственного архива Российской Федерации. Проблемы атрибуции // Атрибуция, история и судьба предметов из императорских коллекций: сб. докл. науч. конф. «Кучумовские чтения». – СПб.: ГМЗ Павловск, 2015.
6. Ипполитов А. В. Тузы, дамы, валеты. Двор и театр в карикатурах И. А. Всеволожского из собрания В. П. Погожева. – М.: Кучково поле, 2016. – 336 с.
7. Баканова Л. Н. «Снегурочка» Н. А. Римского-Корсакова в динамике режиссерских концепций: дис. ... канд. иск.: 17.00.01. СПб., 2014. – 203 с.
8. Гурова Я. Ю. Иван Александрович Всеволожский и его значение в истории русского музыкального театра: дис. ... канд. иск.: 17. 00. 02. – СПб., 2014. – 271 с.
9. Там же. – С. 7.
10. Гурова Я. Ю. Иван Александрович Всеволожский и его значение в истории русского музыкального театра. – СПб.: Скифия-Принт, 2015. – 390 с.
11. Гурова Я. Ю. Иван Александрович Всеволожский и его современники [Исправленное и дополненное 2 издание книги «Иван Александрович Всеволожский и его значение в истории русского музыкального театра»]. – СПб.: Скифия-Принт, 2016. – 388 с.
12. Гурова Я. Ю. Петербургская «Золушка» XIX–XX вв. – СПб.: СПбГПУ, 2007. – 70 с.
13. Карнович О. А. Сказка на балетной сцене (Интерпретация сюжета «Золушки»): дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.01. – М., 2016. – 220 с.

²³ Это было указано в [58].

²⁴ В конце жизни Всеволожский получает очень высокую награду от президента Французской республики и становится Офицером ордена Почетного легиона. Личное дело И. А. Всеволожского (1899–1909) // АГЭ. Ф. 1. Оп. 11. Ед. хр. 10.

14. Карнович О. А. Значение спектакля «Сандрильона» в развитии русского балетного искусства // Театр. Живопись. Кино. Музыка. Альманах. – 2014. – № 4. – С. 33–56.
15. Айдаров Н. Ж. Эдуард Францевич Направник и Мариинский театр его времени: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. – СПб., 2014. – 185 с.
16. Галкин А. С. Поэтика балетного спектакля конца XIX в. (Первая петербургская постановка «Лебединого озера»): дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.01. – М., 2015. – 193 с.
17. Всеволожская Л. Б. Всеволожи: исторический очерк. – Рязань: Наше время, 2002. – 70 с.
18. Всеволожская Л. Б. Род Всеволожских. История и люди. – Екатеринбург: Штерн, 2000. – 79 с.
19. Всеволожские: Родословная роспись / авт.-сост. А. Н. Нарбут. – М., 2002. – 48 с.
20. Всеволожский А. Н. Род Всеволожских. – Симферополь: Таврич. губерн. типогр., 1886. – 31 с.
21. Ларионова М. Б. Род Всеволожских. – Екатеринбург: Сократ, 2015. – 237 с.
22. Всеволожские. Форум // Всероссийское генеалогическое древо. – URL: http://forum.vgd.ru/1173/118/0.htm?a=stdforum_view&o=
23. Никита Всеволодович Всеволожский // Сайт Декабристы. – URL: <http://dekabrist.mybb.ru/viewtopic.php?id=439>.
24. Проценко О. Бумажная история Всеволожских // Сайт Муниципальный телеграф. – URL: <http://www.mtelegraph.ru/news/show-news/id/139.php>.
25. Проценко О. Роковая страсть «Петербургского Креза» // Сайт Муниципальный телеграф. – URL: <http://www.mtelegraph.ru/news/show-news/id/147.php>.
26. Общий гербовник дворянских родов Всероссийской империи (Гербы, жалованные грамоты, дипломы и патенты на чины Департамента герольдии Сената). Ч. 2 // РГИА.²⁵ – 1798. – Ф. 1411. – Оп. 1. – Ед. хр. 92.
27. Лобанов-Ростовский А. Б. Русская родословная книга: в 2 т. Т. 1. – СПб.: Издание Суворина, 1895. – 467 с.
28. Родословная книга Князей и Дворян российских и выезжих: в 2 ч. Ч. 2. – М.: Университетская типография Н. Новикова, 1787. – С. 299.
29. Там же. – С. 411.
30. Родословная роспись дворян Всеволожских // Сайт Потомки Рюрика. – URL: <http://rurik.genealogia.ru/Rospisi/Vsevol.htm>.
31. Долгоруков П. В. Российская родословная книга: в 4 кн. Кн. 4. – СПб.: Типогр. Эдуарда Веймара, 1857. – С. 353–354, 480.
32. Линдبلاد И. и др. От аграрного общества к государству всеобщего благосостояния. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 1998. – С. 350.
33. Очерки русской культуры XIX века: в 6 т. Т. 1. – М.: Московский университет, 1998. – С. 80.
34. Волконский С. М. Мои воспоминания: в 2 т. Т. 2. – М.: Искусство, 1992. – С. 149.
35. Сергеев А. В. Циркизация театра: от традиционализма к футуризму: учеб. пособие. – СПб.: Санкт-Петербургская Академия театрального искусства, 2008. – 157 с.
36. Эрдман Б. Р. Неповторимое время // Цирк изстрада. – 1928. – № 3–4. – С. 6.
37. Волконский С. М. Указ. соч. – С. 149.
38. Мнемозина. Документы и факты из истории отечественного театра XX века. Вып. 6 / ред.-сост. В. В. Иванов. – М.: Индрик, 2014. – С. 153.
39. Юрьев Ю. М. Записки: в 2 т. Т. 1 [под общ. ред. Е. М. Кузнецова, примеч. Л. И. Гительмана, А. А. Штейнман]. – 2-е изд. – Л.; М.: Искусство, 1963. – С. 382–383.
40. Хализев В. Е. Драма как явление искусства. – М.: Искусство, 1978. – С. 12.
41. Эфрос А. В. Избранные произведения: в 4 т. Т. 1. – М.: Фонд Русский театр : Издательство Парнас, 1993. – С. 204–205.
42. Кон И. С. Социологическая психология. – М.; Воронеж: Московский психолого-социальный институт: издательство НПО «МОДЭК», 1999. – С. 193.
43. Бельская Э. А., Мотовилов Н. Н. Петербургские встречи Осипа Дымова: два отрывка из воспоминаний писателя // Петербургские исследования. – СПб.: Санкт-Петербургский университет, 2010. – № 2. – С. 305.
44. Станиславский К. С. Собрание сочинений: в 9 т. / [ред. А. М. Смелянский, комм. Г. В. Кристи, В. В. Дыбовского]. – М.: Искусство, 1989. – Т. 2. – Ч. 1. – С. 305.
45. Творческое наследие академика Сергея Павловича Королева / под ред. академика М. В. Келдыша. – М.: Наука, 1980. – С. 80.

²⁵ Российский государственный исторический архив.

46. Савельева Л. И. Учредители, пайщики и вкладчики МХАТа. Очерк о тех, кому обязан МХАТ своим созданием // Московский журнал. – 1998. – № 10. – URL: <http://www.mosjour.ru/index.php?id=704>.
47. Мельничук Л. Д. Пьеса И. А. Всеволожского «Марианна Ведель» // INNOVATIONINSCIENCE, EDUCATIONANDTECHNOLOGY (I INTERNATIONAL EXTRAMURAL SCIENTIFIC AND PRACTICAL CONFERENCE. 30–31 декабря 2014. Москва). – 2014. – № 1. – С. 72–77.
48. Силуэты театрального прошлого: И. А. Всеволожской и его время / О. И. Барковец, В. М. Гаевский, В. П. Погожев. – М.: Кучково поле, 2016. – С. 133.
49. Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: в 30 т. / гл. ред. В. Г. Базанов. – Л.: Наука, 1975. – С. 377.
50. Пави П. Словарь театра. – М.: Прогресс, 1991. – С. 50–51.
51. Пожарская М. Н. Русское театрально-декорационное искусство конца XIX – начала XX века. – М.: Искусство, 1970. – С. 37–39.
52. Рудницкий К. Л. Русское режиссерское искусство: 1898–1907. – М.: Наука, 1989. – С. 29.
53. Мнемозина. Документы и факты из истории отечественного театра XX века. – Вып. 6. – С. 41.
54. Там же.
55. Коньков И. Е. Эпоха творчества и кинематограф начала XX века // Научно-методический электронный журнал «Концепт». – 2016. – № 11. – URL: <http://e-koncept.ru/2016/16247.htm>.
56. Давыдова М. В. Очерки истории театрально-декорационного искусства XVIII – начала XX века. – М.: Искусство, 1974. – С. 15.
57. Силуэты театрального прошлого: И. А. Всеволожской и его время. – С. 218.
58. Гурова Я. Ю. Иван Александрович Всеволожский и его значение ... СПб., 2014. – С. 115.
59. Личное дело И. А. Всеволожского (1899–1909). – АГЭ²⁶. – Ф. 1. – Оп. 11. – Ед. хр. 10. – Л. 88.
60. Там же. – Л. 89.
61. Там же. – Л. 91.

Lev Melnichuk,

Teacher of history and culture, School No. 550, Saint Petersburg

m.lev76@yandex.ru

Traits of personality and artistic vision of I. A. Vsevolozhsky

Abstract. The paper provides an overview of recent literature about I. A. Vsevolozhsky. The author notes some features of the unique personality of the bright representative of national culture. Considerable space is devoted to originality and artistic attitude of I. A. Vsevolozhsky.

Key words: B. V. Asafiev, history of arts, A. B. Lobanov-Rostovsky, P. V. Dolgorukov, Y. M. Yuryev, O. Dy-mov, I. I. Perelman, S. P. Korolev, S. M. Volkonsky, “Sleeping Beauty”, Hermitage, V. P. Pogozhev, K. S. Stanislavsky, A. V. Efros, S. I. Mamontov, I. S. Cohn, P. Pavy, M. Y. Davydova, F. M. Dostoevsky, Academy of Fine Arts.

References

1. (1922). *Orfej. Knigi o muzyke*. Kn. 1: sb. st., Gosudarstv. filarm., Petrograd, p. 186 (in Russian).
2. Piljugin, A. A. (2003). *Organizacionno-tvorcheskie problemy Imperatorskih teatrov Rossii vtoroj poloviny XIX veka. Reformy 1882 goda: dis. ... kand. isk.: 17.00.01*, Moscow, 188 p. (in Russian).
3. Belova, Ju. N. (2012). “Gipnoz Vatto: “tableauxvivants” Ivana Vsevolozhskogo”, *Nashe nasledie*, № 102, pp. 132–141 (in Russian).
4. Belova, Ju. N. (2006). “Zhivye kartiny” Vatto: Kostjummy I. A. Vsevolozhskogo k baletu “Ispytanie Damisa”, *Baletmeister Marius Petipa: stat'i, issledovaniya, razmyshleniya*, Foliant, Vladimir, pp. 224–232 (in Russian).
5. Sidorova, A. N. & Sidorova, M. V. (2015). “Risunki I. A. Vsevolozhskogo v fondah Gosudarstvennogo arhiva Rossijskoj Federacii. Problemy atribucii”, *Atribucija, istorija i sud'ba predmetov iz imperatorskih kolekcij: sb. dokl. nauch. konf. “Kuchumovskie chtenija”*, GMZ Pavlovsk, St. Petersburg (in Russian).
6. Ippolitov, A. V. (2016). *Tuzy, damy, valety. Dvor i teatr v karikaturah I. A. Vsevolozhskogo iz sobranija V. P. Pogozheva*, Kuchkovo pole, Moscow, 336 p. (in Russian).
7. Bakanova, L. N. (2014). “Snegurochka” N. A. Rimskogo-Korsakova v dinamike rezhisserskih koncepcij: dis. ... kand. isk.: 17.00.01. St. Petersburg, 203 p. (in Russian).
8. Gurova, Ja. Ju. (2014). *Ivan Aleksandrovich Vsevolozhskij i ego znachenie v istorii russkogo muzykal'nogo teatra: dis. ... kand. isk.: 17. 00. 02*, St. Petersburg, 271 p. (in Russian).
9. Ibid., p. 7.
10. Gurova, Ja. Ju. (2015). *Ivan Aleksandrovich Vsevolozhskij i ego znachenie v istorii russkogo muzykal'nogo teatra*, Skifija-Print, St. Petersburg, 390 p. (in Russian).

²⁶ Архив Государственного Эрмитажа.

11. Gurova, Ja. Ju. (2016). *Ivan Aleksandrovich Vsevolozhskij i ego sovremenniki* [Ispravlennoe i dopolnennoe 2 izdanie knigi "Ivan Aleksandrovich Vsevolozhskij i ego znachenie v istorii russkogo muzykal'nogo teatra"], Skifija-Print, St. Petersburg, 388 p. (in Russian).
12. Gurova, Ja. Ju. (2007). *Peterburgskaja "Zolushka" XIX–XX vv.*, SPbGPU, St. Petersburg, 70 p. (in Russian).
13. Karnovich, O. A. (2016). *Skazka na baletnoj scene (Interpretacija sjuzheta "Zolushki")*: dis. ... kand. iskusstvovedenija: 17.00.01, Moscow, 220 p. (in Russian).
14. Karnovich, O. A. (2014). "Znachenie spektaklja "Sandril'ona" v razvitii russkogo baletnogo iskusstva", *Teatr. Zhivopis'. Kino. Muzyka. Al'manah*, № 4, pp. 33–56 (in Russian).
15. Ajdarov, N. Zh. (2014). *Jeduard Francevich Napravnik i Mariinskij teatr ego vremeni*: dis. ... kand. iskusstvovedenija: 17.00.02, St. Petersburg, 185 p. (in Russian).
16. Galkin, A. S. (2015). *Pojetika baletnogo spektaklja konca XIX v. (Pervaja peterburgskaja postanovka "Lebedinogo ozera")*: dis. ... kand. iskusstvovedenija: 17.00.01, Moscow, 193 p. (in Russian).
17. Vsevolozhskaja, L. B. (2002). *Vsevolozhi: istoricheskij ocherk*, Nashe vremja, Rjazan', 70 p. (in Russian).
18. Vsevolozhskaja, L. B. (2000). *Rod Vsevolozhskih. Istorija i ljudi*, Shtern, Ekaterinburg, 79 p. (in Russian).
19. Narbut, A. N. (2002). *Vsevolozhskie: Rodoslovnaja rospis'*, Moscow, 48 p. (in Russian).
20. Vsevolozhskij, A. N. (1886). *Rod Vsevolozhskih*, Tavrich. gubern. tipogr., Simferopol', 31 p. (in Russian).
21. Larionova, M. B. (2015). *Rod Vsevolozhskih*, Sokrat, Ekaterinburg, 237 p. (in Russian).
22. "Vsevolozhskie. Forum", *Vserossijskoe genealogicheskoe drevo*. Available at: http://forum.vgd.ru/1173/118/0.htm?a=stdforum_view&o= (in Russian).
23. "Nikita Vsevolodovich Vsevolozhskij", *Sajt Dekabristy*. Available at: <http://dekabrist.mybb.ru/viewtopic.php?id=439> (in Russian).
24. Procenko, O. "Bumazhnaja istorija Vsevolozhskih", *Sajt Municipal'nyj telegraf*. Available at: <http://www.mtelegraph.ru/news/show-news/id/139.php> (in Russian).
25. Procenko, O. Rokovaja strast' "Peterburgskogo Kreza", *Sajt Municipal'nyj telegraf*. Available at: <http://www.mtelegraph.ru/news/show-news/id/147.php> (in Russian).
26. (1798). "Obshhij gerbovnik dvorjanskih rodov Vserossijskoj imperii (Gerby, zhalovannye gramoty, diplomy i patenty na chiny Departamenta gerol'dii Senata). Ch. 2", *RGIA. F. 1411. Op. 1. Ed. hr. 92* (in Russian).
27. Lobanov-Rostovskij, A. B. (1895). *Russkaja rodoslovnaja kniga: v 2 t. T. 1*, Izdanie Suvorina, St. Petersburg, 467 p. (in Russian).
28. (1787). *Rodoslovnaja kniga Knjazej i Dvorjan rossijskih i vyezzihi: v 2 ch. Ch. 2*, Universitetskaja tipografija N. Novikova, Moscow, p. 299 (in Russian).
29. Ibid., p. 411.
30. "Rodoslovnaja rospis' dvorjan Vsevolozhskih", *Sajt Potomki Rjurika*. Available at: <http://rurik.genealogia.ru/Rospisi/Vsevol.htm> (in Russian).
31. Dolgorukov, P. V. (1857). *Rossijskaja rodoslovnaja kniga: v 4 kn. Kn. 4*, Tipogr. Jeduarda Vejmara, St. Petersburg, pp. 353–354, 480 (in Russian).
32. Lindblad, I. et al. (1998). *Ot agrarnogo obshhestva k gosudarstvu vseobshhego blagosostojanija*, Rossijskaja politicheskaja jenciklopedija (ROSSPJEN), Moscow, p. 350 (in Russian).
33. (1998). *Očerki russoj kul'tury XIX veka: v 6 t. T. 1*, Moskovskij universitet, Moscow, p. 80 (in Russian).
34. Volkonskij, S. M. (1992). *Moi vospominanija: v 2 t. T. 2*, Iskusstvo, Moscow, p. 149 (in Russian).
35. Sergeev, A. V. (2008). *Cirkizacija teatra: ot tradicionalizma k futurizmu: ucheb. posobie*, Sankt-Peterburgskaja Akademija teatral'nogo iskusstva, St. Petersburg, 157 p. (in Russian).
36. Jerdman, B. R. (1928). "Nepovtorimoe vremja", *Cirk ijestrada*, № 3–4, p. 6 (in Russian).
37. Volkonskij, S. M. (1992). Op. cit., p. 149.
38. Ivanov, V. V. (ed.) (2014). *Mnemozina. Dokumenty i fakty iz istorii otechestvennogo teatra XX veka*. Vyp. 6, Indrik, Moscow, p. 153 (in Russian).
39. Jur'ev, Ju. M. (1963). *Zapiski: v 2 t. T. 1* [pod obshh. red. E. M. Kuznecova, primech. L. I. Gitel'mana, A. A. Shtejnman], 2-e izd, Iskusstvo, Leningrad, Moscow, pp. 382–383 (in Russian).
40. Halizev, V. E. (1978). *Drama kak javlenie iskusstva*, Iskusstvo, Moscow, p. 12 (in Russian).
41. Jefros, A. V. (1993). *Izbrannye proizvedenija: v 4 t. T. 1*, Fond Russkij teatr, Izdatel'stvo Parnas, Moscow, pp. 204–205 (in Russian).
42. Kon, I. S. (1999). *Sociologicheskaja psihologija*, Moskovskij psihologo-social'nyj institut, izdatel'stvo NPO "MODJeK", Voronezh, Moscow, p. 193 (in Russian).
43. Bel'skaja, Je. A. & Motovilov, N. N. (2010). "Peterburgskie vstrechi Osipa Dymova: dva otryvka iz vospominanij pisatelja", *Peterburgskie issledovanija*, Sankt-Peterburgskij universitet, St. Petersburg, № 2, p. 305 (in Russian).
44. Stanislavskij, K. S. (1989). *Sobranie sochinenij: v 9 t. / [red. A. M. Smeljanskij, komm. G. V. Kristi, V. V. Dybovskogo]*, Iskusstvo, Moscow, t. 2, ch. 1, p. 305 (in Russian).

45. Keldysh, M. V. (ed.) (1980). *Tvorcheskoe nasledie akademika Sergeja Pavlovicha Koroleva*, Nauka, Moscow, p. 80 (in Russian).
46. Savel'eva, L. I. (1998). "Uchrediteli, pajshhiki i vkladchiki MHATa. Ocherk o teh, komu objazan MHAT svoim sozdaniem", *Moskovskij zhurnal*, № 10. Available at: <http://www.mosjour.ru/index.php?id=704> (in Russian).
47. Mel'nichuk, L. D. (2014). "P'esa I. A. Vsevolozhskogo "Marianna Vedel", *INNOVATIONINSCIENCE, EDUCATIONANDTECHNOLOGY (I INTERNATIONAL EXTRAMURAL SCIENTIFIC AND PRACTICAL CONFERENCE. 30–31 dekabrya 2014. Moskva)*, № 1, pp. 72–77 (in Russian).
48. Barkovec, O. I., Gaevskij, V. M. & Pogoshev, V. P. (2016). *Silujety teatral'nogo proshlogo: I. A. Vsevolozhskoj i ego vremja*, Kuchkovo pole, Moscow, p. 133 (in Russian).
49. Dostoevskij, F. M. (1975). *Polnoe sobranie sochinenij: v 30 t.*, Nauka, Leningrad, p. 377 (in Russian).
50. Pavi, P. (1991). *Slovar' teatra*, Progress, Moscow, pp. 50–51 (in Russian).
51. Pozharskaja, M. N. (1970). *Russkoe teatral'no-dekoracionnoe iskusstvo konca XIX – nachala XX veka*, Iskusstvo, Moscow, pp. 37–39 (in Russian).
52. Rudnickij, K. L. (1989). *Russkoe rezhisserskoe iskusstvo: 1898–1907*, Nauka, p. 29 (in Russian).
53. *Mnemozina. Dokumenty i fakty iz istorii otechestvennogo teatra XX veka*, Vyp. 6, p. 41 (in Russian).
54. Ibid.
55. Kon'kov, I. E. (2016). "Jepoha tvorcestva i kinematograf nachala XX veka", *Nauchno-metodicheskij elektronnyj zhurnal "Koncept"*, № 11. Available at: <http://e-koncept.ru/2016/16247.htm> (in Russian).
56. Davydova, M. V. (1974). *Ocherki istorii teatral'no-dekoracionnogo iskusstva XVIII – nachala XX veka*, Iskusstvo, Moscow, p. 15 (in Russian).
57. Barkovec, O. I., Gaevskij, V. M. & Pogoshev, V. P. (2016). Op. cit., p. 218.
58. Gurova, Ja. Ju. (2014). Op. cit., p. 115.
59. "Lichnoe delo I. A. Vsevolozhskogo (1899–1909)", *AGJe. F. 1. Op. 11. Ed. hr. 10. L. 88* (in Russian).
60. Ibid., L. 89.
61. Ibid., L. 91.

Рекомендовано к публикации:

Утёмовым В. В., кандидатом педагогических наук;
 Горевым П. М., кандидатом педагогических наук,
 главным редактором журнала «Концепт»



www.e-koncept.ru

Поступила в редакцию Received	16	Получена положительная рецензия Received a positive review	16
Принята к публикации Accepted for publication	16	Опубликована Published	23.02.17

© Концепт, научно-методический электронный журнал, 2017
 © Мельничук Л. Д., 2017