https://doi.org/10.37816/2073-9567-2026-81-323-336
УДК 82-24 + 75.041
ББК 83.3(0)7 + 85.14
Научная статья/Research article

This is an open access article
Distributed under the Creative Commons
Attribution-No Derivatives 4.0
(CC BY-ND)

© 2026 г. В.С. Косенко
г. Москва, Россия

«ВЕРЕЩАГИНСКИЙ КОД» НА ТЕАТРАЛЬНОЙ СЦЕНЕ

Аннотация: Взаимоотношения реальной жизни, литературных текстов (нонфикшн и фикшн), живописи и театрального искусства рассматриваются в статье на примере исторического завоевания Туркестанского края, литературной рецепции биографии художника А.В. Николаева, живописи В.В. Верещагина и спектакля Марка Вайля «Радение с гранатом» (2006). Посвященный «случаю» Николаева, выведенного в пьесе под именем Нежданова, спектакль создает историческую реальность посредством транслируемых на сцене изображений с картин Верещагина: их рецепция действующими персонажами, подражание актеров верещагинским фигурам создают на сцене экфрастические ситуации (словесное или пластическое изображение живописных сюжетов) и интрадиегетическую образность (персонажи, «сошедшие» с живописных полотен на театральную сцену). В статье показана связь пьесы «Радение с гранатом» с существующей к моменту ее создания литературой; охарактеризованы источники, которые легли в основу сюжета драматического действа; представлено описание картин Верещагина, участвующих в театрализации; сформулирован один из концептов спектакля «Радение с гранатом» — «верещагинский код», генезис которого определен как разновидность симпатической магии (по Д.Д. Фрэзеру). С опорой на работы Ю.М. Лотмана и С.Н. Зенкина описана семантика и семиотика того контекста спектакля, который связан с его «русской частью» и временным отрезком, сосредоточенным на 1916 г., — жизнью в завоеванном Ташкенте солдат и офицеров, дислоцированных в военной крепости, противопоставленной Старому городу, где проживает местное население.

Ключевые слова: Василий Верещагин, экфрасис, Марк Вайль, спектакль «Радение с гранатом», театр «Ильхом», танцоры-бачи, визуальные образы

Информация об авторе: Виктория Сергеевна Косенко — кандидат филологических наук, Российский институт театрального искусства — ГИТИС, Малый Кисловский пер., д. 6, 125009, г. Москва, Россия.
ORCID ID: https://orcid.org/0009-0006-5533-8748
E-mail: visha-k@mail.ru

Дата поступления статьи: 12.05.2025
Дата одобрения рецензентами: 06.07.2026
Дата публикации: 25.09.2026

Для цитирования: *Косенко В.С.* «Верещагинский код» на театральной сцене // Вестник славянских культур. 2026. Т. 81. С. 323–336. https://doi.org/10.37816/2073-9567-2026-81-323-336

Театральное драматическое искусство с момента своего зарождения синкретично: помимо слова, оно включало пластику, танец, изготовленных кукол, графику (например, в позднее Средневековье в райке «крутили» лубочные картинки[1]).

Театр современности по своей природе интермедиален не меньше, чем архаический. Теоретик литературы В.Е. Хализев определяет драму «как синтез “искусства слова с искусством пантомимы”, как произведение, где образ создается не только посредством слов, но с помощью художественных средств, принадлежащих другим видам искусства» [14, с. 5].

Какую роль и в какой мере играет живопись в современном театре — ответ на этот вопрос стал целью нашей статьи. Мы выбрали для анализа спектакль 2006 г. «Радение с гранатом»[2] Марка Вайля и Дмитрия Тихомирова[3], посвященный жизни и творчеству художника А.В. Николаева (1897–1957), вошедшего в историю искусства под псевдонимом Усто Мумин. Наш выбор связан с тем, что личность и творчество этого художника переживают своеобразный Ренессанс. Проходят выставки на мировых площадках, где в ряду с другими художниками — работы А.В. Николаева: в ГМИИ им. Пушкина, Музее Востока, Музее современного искусства «Гараж», в Гронингемском музее «Гронингер» (Нидерланды) — все во втором десятилетии XXI в., в Государственном музее искусств Узбекистана (2022). В третьем десятилетии — издаются книги, посвященные А.В. Николаеву [16, 18]. Стал ли спектакль «Радение с гранатом» первопричиной вспыхнувшего интереса к А.В. Николаеву, мы не знаем, но исключать эту связь нельзя.

Задачи нашей статьи: показать связь спектакля с литературой (выявить и кратко охарактеризовать источники, ставшие основой сюжета спектакля «Радение с гранатом»); сфокусировать аналитику на картинах В.В. Верещагина, экспонирующихся в спектакле; раскрыть значение контекстуально использованного нами термина «верещагинский код» применительно к спектаклю «Радение с гранатом».

Объектом статьи стали живописные работы В.В. Верещагина из «Туркестанского цикла», предметом — их экфрасис в спектакле и интрадиегетические образы, «сошедшие» с верещагинских полотен.

Методологической основой статьи стали работы по семиотике культуры и поэтике театра Ю.М. Лотмана [10, 11], по поэтике и интрадиегетической образности — С.Н. Зенкина [6, 7], по магическим практикам подобия —Д.Д. Фрэзера [13], а также ряд статей современных исследователей по экфрасису и культуре.

«Исторической хроникой» назвал спектакль «Радение с гранатом» театральный критик К. Артуа, но хроникой специфической — «поэтической», при отсутствии

[1] Раёк — аттракцион, состоящий из демонстрации картинок и их комментирования «раёшным дедом»; картинки размещались в ящике (собственно «райке»), в нем – два отверстия с увеличительными стеклами. Раёшный дед, он же зазывала, приглашал публику на просмотр картинок, далее, уже зрителю, он их комментировал «раёшным стихом», например: «А вот город Париж, как туда приедешь, сразу угоришь…»

[2] Радение с гранатом: Спектакль театра «Ильхом» / реж. Марк Вайль, Дм. Тихомиров. Ташкент, 2006. URL: https://yandex.ru/video/preview/17541731825478852068 (дата обращения: 01.04.2025).

[3] Дмитрий Тихомиров — псевдоним драматурга Валерия Печейкина.

документальности [1, с. 194]. Такие оксюморонные характеристики спектакля продолжает другой рецензент: «трагедия реализуется через пластику, эпика пронизана лирикой, а повествовательность если не полностью, но в значительной мере переведена в изобразительность» [17]. Сценический сюжет «Радения с грантом» выстроен с опорой на живописные полотна В.В. Верещагина, А.В. Николаева (Усто Мумина), а также на память, зафиксированную в фотографиях, — «на память различной временной глубины» [10, с. 143].

Лирика и эпика, слово и пластика, картины, фотографии и интрадиегетические образы — всё вместе говорит о ярко выраженной интермедиальности спектакля «Радение с гранатом».

Концепция интермедиальности обусловлена, по словам теоретика О. Ханзен-Лёве, «общекультурным стремлением к обмену, смешению, гибридизации, свойственным любым тенденциям интертекстуальности, интердисциплинарности, интеркультуральности» [15, с. 22]. О «полиглотизме» как разновидности интермедиальности пишет Ю.М. Лотман [10].

Остановимся на работах художника Верещагина, создающих исторический контекст спектакля (в оформлении и сюжете спектакля использованы живописные полотна В.В. Верещагина, содержательно отражающие завоевание Туркестанского края Российской империей, одна из фаз которого лежит в сюжете «Радения с гранатом»).

Начало действия спектакля — 1916 г., русское военное командование в Ташкенте готовится к празднованию пятидесятилетия завоевания Туркестанского края, организует выставку, центр которой — выписанные в край из Третьяковской галереи картины Верещагина. Их описание и рецепция становятся действием одной из сцен спектакля, а сами картины — зрительными образами.

С.Н. Зенкин пишет, что Р. Барт различает в зрительном образе три смысла. Первый — «информативный уровень», когда фиксируются сведения, выраженные в декорациях, костюмах и проч., это «уровень коммуникации», или денотация. «Для понимания взаимоотношений между персонажами и их места в фабуле необходимо уметь пользоваться определенными кодами — характерологическими и нарративными» [6, с. 265–266]. Второй смысл — «символический уровень», на котором находятся коннотации. И третий смысл зрительного образа — это то, «что можно *читать*»: «…я все еще не могу оторваться от изображения, еще *читаю*…», — цитирует Р. Барта Зенкин [6, с. 266]. «Этот смысл сводится к чистой интенциональности читателя / зрителя: *мне это интересно*» [6, с. 267].

«Прочитаем» и мы полотна Верещагина, сообразуясь с контекстом спектакля «Радение с гранатом», но сначала кратко представим литературные источники самой пьесы.

Спектакль «Радение с гранатом», несмотря на то что был поставлен в XXI в., уже ушел в историю театрального искусства: убит режиссер театра «Ильхом», автор спектакля Марк Вайль, поменялись общество, степень допустимости высказываться на определенные темы. Текста в виде пьесы, по которой поставлен спектакль, в настоящий момент не существует. Обращение к театральным служащим «Ильхома» не увенчалось успехом — ответ был таков: текста нет. Однако сохранилась видеозапись спектакля, сначала растиражированная на дисках, затем в интернете. Есть компьютерная программа в нейросети, которая смогла восстановить текст спектакля. В буклете, сопровождающем «Радение с гранатом», указаны источники, ставшие базовыми для сценического

действия. Помимо упомянутых там текстов, авторами которых были современники художника А.В. Николаева — (М.М. Круковская [9], Р.В. Еремян [5]), а также очевидцы и участники колонизации Туркестанского края (В.В. Верещагин [21], Н.С. Лыкошин [24]), мы укажем еще ряд текстов, которые потенциально могли быть задействованы в сюжете спектакля.

Н.С. Лыкошин (1860–1922) уже заглавием своей книги «Полжизни в Туркестане: Очерки быта туземного населения» (1916) указал на то, что было в оптике его внимания. Будучи военным, генерал-майором, Лыкошин активно участвовал в жизни Туркестанского края (см.: [2, с. 145–147]), в частности, по внедрению тех порядков, которые исходили из русской администрации. Он автор очерка-призыва «Долой бачей[4]», один из исследователей артистического института танцоров в чайханах, «русский взгляд» на который представлен в спектакле «Радение с гранатом».

В.В. Верещагин (1842–1904) не только принимал участие в боевых действиях по завоеванию Туркестанского края, но, как и Лыкошин, «сражался» с местным бытом: столь же подробно интересовался танцорами в чайханах и оставил о них пространное описание [21]. К местным обычаям и традициям относился как варварским, считая свою миссию на Восток цивилизаторством. Интенции его очерков использованы в сюжете спектакля «Радение с гранатом».

Советские искусствоведы С.М. Круковская (1896–1984) и Р.В. Еремян (дочь художника Варшама Еремяна), близко знавшие художника А.В. Николаева и высоко оценившие его творчество, составили первые биографические тексты о нем [9, 5], довольно благостные. Ни в одном не упомянут трагический факт биографии Николаева — каток сталинских репрессий, прошедшийся по нему. Зато в них содержится ряд биографических фактов (тем и ценны тексты Круковской и Еремян), которые интерпретированы в спектакле.

Марк Вайль мог обратиться также к воспоминаниям коллег А.В. Николаева, в которых представлен бытовой, психологический, эмоциональный портрет художника: это мемуары В.И. Уфимцева [28], Г.Н. Карлова [23]. Лишь в двух текстах упомянут арест А.В. Николаева — в доперестроечном воспоминании О.М. Мануиловой [25] и постперестроечном «Воспоминании “придурка”» Н.А. Носкович [27], в котором художница упоминает сидельца по камере и «по цеху». И еще был один текст, предшествовавший выходу спектакля «Радение с гранатом» — автобиографическая повесть Энны Аленник «Напоминание» (1985) [20], в которой А.В. Николаев выведен под вымышленным именем. Эта повесть ценна тем, что в ней глазами очевидца воспроизведены некоторые реальные факты и события из жизни Николаева (см. анализ повести: [8]).

Все перечисленные публикации предшествовали созданию спектакля «Радение с гранатом» и той или иной гранью нашли отражение в нем.

В одной из первых сцен спектакля появляется полковник Бяльцев — исполняющей обязанности генерал-губернатора Туркестанского края, он озвучивает текст письма, отправленного жене в Петербург:

> Бяльцев: Здравствуй, моя прекрасная Елена! Удивительно, две недели в пути, и я на дальних окраинах нашей державы. Эх, какой все-таки размах крыльев у российского двуглавого. Кажется, вот-вот и полсвета накроет. <…> Полвека Россия в Туркестане, а по-русски край так и не заговорил.

[4] Бача́ — подросток мужского пола, артист — танцор и певец, выступающий на сцене в чайхане («мужском клубе») в дореволюционном Туркестанском крае (*бача* с таджикского — парень).

Местная общественность в сентябре собирается праздновать 50-летие нового Ташкента. Начинаем собирать выставку из новой коллекции князя Николая Константиновича[5]. Выписаны к нам в край работы из Третьяковки. Естественно, главным будет Верещагин. Хотим развесить картины прямо здесь, в крепости. И открыть свободный доступ для всех посетителей, как знак единения двух городов: старого мусульманского и нового, русскими построенного Ташкента[6].

В ходе спектакля на экране листается альбом с историческими фотографиями местных жителей — рядом стоит художник Нежданов с фото-штативом (именно его прототип — А.В. Николаев). Нежданов, художник и фотограф, служит в русской военной крепости Ташкента под начальством Бяльцева.

Бяльцев: Хорошо. <…> Вот, наконец-то сарты[7] оценили новинку и пришли в фотоателье.
Адъютант: Да, фотографии здесь становятся популярными. <…>
Бяльцев: А вы не забыли сделать фотографию трамвая, на днях пущенного в Ташкенте?
Адъютант: Никак нет.
Бяльцев: Браво, браво, русским инженерам! Браво, браво![8].

На экране — историческая фотография ташкентского трамвая, «ожившая» благодаря новым мультимедийным технологиям. Это «интрадиегетическое функционирование» фотографии, осложненное «подвижно-длительной природой»: это «не столько образ, сколько рассказ, нарратив» [7, с. 17], — пишет С.Н. Зенкин.

Рассказ о присутствии русских в Туркестане и о всех их достижениях в крае облечен в форму письма жене Бяльцева:

Бяльцев: Ах, Елена, Елена, если бы ты знала, как много делают русские инженеры, для того чтобы преодолеть архаичность этого края и пробудить сонный восторг, где пятикратная молитва в день может прервать самую важную работу. Русские молятся меньше, а делают много больше. Сартам, как мне показалось, вообще ничего не нужно, кроме их вечного покоя. Железные дороги, Елена, это самая малость из привнесенного[9].

И, наконец, мы подошли к объекту нашего исследования — картинам Верещагина:

Бяльцев: Василь Васильич Верещагин. Редкостный, редкостный мастер. Господи, сколько деталей, а! Ну, скажите мне, ну кто из здешних оставил в живописи такое величие?
Адъютант: Здешние когда-то построили это величие.
Бяльцев: Когда-то! Именно когда-то! Величие давно перекосилось и осыпалось! Сейчас ничего похожего![10].

[5] Справка: Великий князь Николай Константинович (1850–1918) — внук Николая I, сосланный в Ташкент, оставил в истории Туркестанского края созидательный след: не только собрал живописную коллекцию мирового искусства, ставшую в советское время базой для открытия в Ташкенте Музея искусств, но и выстроил сеть оросительных каналов и плотин, организовал выращивание хлопчатника в Средней Азии и заводов по его обработке, инициировал открытие драматического и кинотеатра, мощение улиц и проч. Сохранен в Ташкенте дворец Николая Константиновича, ныне — Дом приемов МИД; см.: [12].

[6] Радение с гранатом: Спектакль театра «Ильхом». Указ. ссылка.

[7] Сарты — вышедшее из употребления слово, которым называли оседлых городских жителей — узбеков и таджиков — новые русские власти.

[8] Радение с гранатом: Спектакль театра «Ильхом». Указ. ссылка.

[9] Радение с гранатом: Спектакль театра «Ильхом». Указ. ссылка.

[10] Там же.

На экране театральной сцены появляется первая в сюжете картина Верещагина «Медресе Шир-Дор на площади Регистан в Самарканде»[11].

Медресе Шир-Дор (в переводе с фарси «имеющее львов») построено в 1619–1636 гг. по распоряжению главы Самарканда, наместника бухарских ханов Ялангтуш Бахадура. На портале помещено парное изображение тигров с львиной гривой. С раскрытой пастью они следуют за убегающими ланями (или джейранами). Над спинами тигров — солнечные диски с человеческими лицами. «Возможно, сюжет имел отношение к празднованию Навруза — нового года по восточному календарю» [3, с. 145]. Это медресе относится к тому «величию», которое, по словам Бяльцева, «давно перекосилось и осыпалось». Однако с помощью для его восстановления новая власть не спешила.

По рассказу очевидца, сообщает М.Е. Массон, археолог и востоковед, в Самарканд на прогулку приехал А.В. Самсонов, туркестанский генерал-губернатор (1909–1914), он осматривал самаркандские достопримечательности: Гур-Эмир — усыпальницу Тимура, мечеть Биби-Ханым, мавзолей Шах-и-Зинда, медресе Улугбека и Шир-Дор — полуразрушенные здания, наклоненные минареты, которые как бы взывали о помощи. Сопровождавший группу В.Л. Вяткин (археолог и востоковед) решил использовать ситуацию, обратившись к начальству за средствами на реставрацию самаркандских памятников.

> Я думаю, Василий Лаврентьевич, что это ни к чему, — неожиданно прозвучал в ответ резкий голос генерал-губернатора. — Чем скорее разрушится все это, — указал он широким жестом на Регистан, — тем лучше для русской государственности [26, с. 20].

На экране пролистывается альбом с картинами Верещагина. Следующее полотно — «Кокандский воин!»[12], — так комментирует адъютант в спектакле (что соответствует названию в каталоге Третьяковской галереи «Кокандский солдат (сарбаз)»[13]).

> Бяльцев: О! Посмотри, а? Посмотри на его плечи, в его глаза. Ты видишь его взгляд? Готов броситься в любую секунду и перекусить глотку.
>
> Адъютант: Да, хорош.
>
> Бяльцев: Хорош? Враг! Изображен один, а за ним цена похода нашей армии. Полвека спустя всем кажется, что ни похода, ни жертв не было, что русские здесь жили всегда[14].

Это представление картины — экфрастическое: изображение описано в рецепции сценического героя Бяльцева, кокандский воин становится персонажем бяльцевского нарратива и его *энаргии*, то есть «мыслительной области, в которой совершается творчество» [4, с. 37], по словам исследователя Р. Данилевского. Изображение приобретает, вероятно, совсем другой смысл, становится интерпретацией реципиента, не обязательно совпадающей с замыслом художника, что подтверждается разными реакциями генерал-губернатора и его адъютанта.

Следующая страница сценического «альбома»:

---

[11] Государственная Третьяковская галерея; приобретена П.М. Третьяковым в 1874 г. у автора.

[12] Радение с гранатом: Спектакль театра «Ильхом». Указ. ссылка.

[13] 1873. Государственная Третьяковская галерея; приобретена П.М. Третьяковым в 1874 г. у автора.

[14] Радение с гранатом: Спектакль театра «Ильхом». Указ. ссылка.

Адъютант: День удачи!
Адъютант: День неудачи![15].

Это диптих Верещагина (парное изобразительное произведение): «После удачи» и «После неудачи»[16] — «первые живописные произведения художника, посвященные войне. Они были созданы под впечатлением от боевых действий во время обороны Самаркандской крепости» [3 с. 114].

На картине «День удачи» изображены двое — солдаты-враги, один из них, в красной рубахе, полосатых, зеленое с желтым, штанах, в белой чалме, поднял за волосы голову русского солдата, оба рассматривают ее — это «удача», за голову они получат от эмира халат и золотую монету. На картине «День неудачи» изображен тот же солдат, что держал голову, — об этом говорит не только его одеяние (та же рубаха, те же штаны и сапоги с загнутым носком, чалма), но и черты лица, только на этой картине он мертв и поза у него не победителя, а побежденного. Рядом — победитель, русский солдат, прикуривающий трубку. Это неудача — с точки зрения убитого. В названиях картин этого диптиха — явный сарказм художника, использующего субъектность врага.

Демонстрация этих картин сопровождается комментарием Бяльцева:

> Жестоко. И стоит ли лишний раз напоминать про пролившуюся кровь? Нет, той истины истории если кто не знает — что не кровь, грабеж и разрушение были целью прихода нашего сюда. Мы укрепляли окраины России, опережали англичан, подбирающихся из Афганистана к югу российских границ. Господи, мы думали о единении двух народов[17],

— как бы оправдываясь за обоюдную жестокость, говорит Бяльцев. «Единение двух народов» vs человеческие трупы с обеих стороны — ирония истории.

Новая страница из альбома Верещагина на экране:

> Бяльцев: Удивительная девочка! Как это художнику удалось уговорить ее позировать с открытым лицом?
> Адъютант: Это не девочка, Валериан Петрович, это мальчик. По-здешнему — бача, танцующая девочка, как в пекинской опере.
> Бяльцев: Чего? Это юноша?
> Адъютант: Да.
> Бяльцев: Это Верещагин?
> Адъютант: Так точно[18].

На экране — картина «Портрет бачи»[19]. Составители каталога выставки «Василий Верещагин», прошедшей в Третьяковской галерее в 2018 г., пишут в комментарии к этой работе: «Применительно к Туркестану XIX века понятие "бача" (тадж. "мальчик", "ребенок") приобрело нарицательное значение, под которым подразумевался мальчик-танцор, выступающий на мужских собраниях» [3, с. 111].

Однако такое объяснение мало что дает для понимания вскинувшегося Бяльцева, его удивления. Дело в том, что с момента завоевания Туркестанского края выступления танцоров-бачей в чайханах попали в фокус пристального внимания новых

[15] Радение с гранатом: Спектакль театра «Ильхом». Указ. ссылка.
[16] 1868. Государственный Русский музей.
[17] Радение с гранатом: Спектакль театра «Ильхом». Указ. ссылка.
[18] Там же.
[19] 1872. Государственная Третьяковская галерея; приобретена П.М. Третьяковым в 1874 г. у автора.

властей, вначале удивленных травестированной ролью юношей, наряженных «девочками» (косички, мушки, браслеты), а позже увидевших в них порок. Началась методическая борьба на исключение этого института из местной культурной жизни. Свою лепту внесли В.В. Верещагин [21], не только рисовавший бачей, но и писавший о них, Н.С. Лыкошин [24], автор очерка с недвусмысленным заглавием «Долой бачей!» (подробнее см.: [19]).

Последний кадр из «альбома» Верещагина — картина «Продажа ребенка-невольника»[20].

> Бяльцев: Я не очень понимаю, что художника заинтересовало в этом сюжете.
>
> Нежданов: Картина Василия Верещагина из жизни сартовского общества прошлого века, выполнена мастерски: свет из-за открытой двери. Большая удача художника, приобретена Третьяковым.
>
> Бяльцев: Ну, так вот, пусть господин Третьяков сам и любуется содомским пороком. А я прошу исключить картину из экспозиции.
>
> Адъютант: Господин полковник, ее отбирали специалисты.
>
> Бяльцев: Выставка организована на деньги военного ведомства. Решение остается за мной![21].

В этой сцене встречаются два мировоззрения, два взгляда на искусство: художника, в лице Нежданова, и политика Бяльцева, для которого искусство — средство влияния на умы людей.

Верещагин в этой картине шел по проторенной дороге, годами раньше была создана работа Н. Неврева «Торг. Сцена из крепостного быта. Из недавнего прошлого»[22], где представлена аналогичная верещагинской продажа девушки. Неврев, помимо портрета девушки, фокусирует внимание зрителя на деталях интерьера: книги, часы, барометр, картина из античной мифологии, портрет Мирабо, которые говорят об интересах «просвещенного» помещика.

Такими же бытовыми деталями наполнена картина Верещагина: ковер, резные двери, посуда, головные уборы, обувь, чапаны (халаты) из *адраса* с уникальными орнаментами, окрашенными способом *икат* [3, с. 179]. Создается ощущение, что все эти экзотические детали впечатлили художника гораздо больше, чем антигуманный акт продажи ребенка. Полковник Бяльцев не желает напоминать жителям Ташкента о бесчеловечном прошлом Туркестанского края.

Картины Верещагина выступают камертоном в построении тех мизансцен в спектакле «Радение с гранатом», где артисты играют солдат и офицеров русской царской армии. Как артисты стоят, как сидят, как двигаются — будто бы они сошли с полотен Верещагина. Создатели спектакля сформировали стиль мизансценирования в виде некоего верещагинского кода, или особого ви́дения художника.

У Верещагина есть еще один диптих: «Туркестанский офицер, когда поход будет» и «Туркестанский офицер, когда похода не будет»[23] (эти картины не входят в «альбом» спектакля). На обеих картинах изображен один и тот же офицер, но в разных позах

[20] 1872. Государственная Третьяковская галерея; приобретена П.М. Третьяковым в 1874 г. у автора.

[21] Радение с гранатом: Спектакль театра «Ильхом». Указ. ссылка.

[22] 1866. Государственная Третьяковская галерея; приобретена П.М. Третьяковым у С.И. Карзинкина до 1893 г.

[23] 1873. Государственная Третьяковская галерея; приобретены П.М. Третьяковым в 1874 г. у автора.

и в разном эмоционально-психологическом настроении. Он в полевой туркестанской форме: крапового цвета замшевые штаны — чембары, белый китель, круглая белая фуражка с холщовым назатыльником (эту форму прославили полотна В.В. Верещагина и Н.Н. Каразина[24]). Описана она и в литературе:

> По дорожке шагала Бог весть откуда появившаяся фигура. Грязная, когда-то белая фуражка была сдвинута на гладко остриженный затылок, китель с металлическими пуговицами обтягивал тощий, сутуловатый стан, красные кожаные шаровары спущены были поверх сапог, порыжелых от пыли и времени, они неуклюже болтались на тонких, длинных ногах и, казалось, мешали им двигаться. Под кителем вовсе не было никакого белья, по крайней мере, смуглая, морщинистая шея и почти на четверть выдающиеся из-под коротких рукавов мохнатые руки были совершенно голы [22. с. 15]

— соратником Верещагина «по цеху» и туркестанской кампании, художником и писателем Николаем Каразиным.

Первый офицер, для которого «поход будет», весь в ожидании, выглядит хозяином положения, бодро и уверенно, ноги расставлены, руки в карманах, курит.

Второй офицер весь сжат в комок: он обнимает себя сложенными руками, голова опущена, ноги вместе, вся фигура выражает удрученность, печаль — «похода не будет».

Эти две фигуры и названия картин, на которых они изображены, — иллюстрация верещагинской концепции: художник придавал большое значение позе, выступавшей композиционным приемом в картине. Считанный создателями спектакля «Радение с гранатом» верещагинский код становится главным в пластическом решении многих мизансцен и в танцевальных этюдах, в которых изображаются будни русской военной крепости. Такую ситуацию Ю.М. Лотман называет «треугольником» — между реальным поведением человека в определенной системе культуры, театром и изобразительным искусством. Внутри этого треугольника происходит «интенсивный обмен символикой и средствами выражения. Театральность проникает в быт и влияет на живопись, быт воздействует на то и другое…» [11. с. 399]. Живопись, влияя на театр, формирует систему поз и движений.

> Весьма существенно при этом, что, переходя в другую сферу, та или иная значимая структура сохраняет связь со своим естественным контекстом. Так возникают «театральность» жеста на картине и в жизни, «живописность» театра или самой жизни, «естественность» сцены и полотна [11, с. 400].

По словам С.Н. Зенкина, визуальные фигуры-знаки становятся объектом изучения семиотики культуры [7, с. 19]. Как бы сошедшие с картин Верещагина, фигуры являются интрадиегетическими образами, которых играют на сцене артисты, они уподобляются в своей игре позам и движениям верещагинских персонажей. Такие практики уподобления известны издревле. Антрополог Д.Д. Фрэзер, изучая ритуальные действия в культуре, среди прочих движения и позы, относит их к двум разновидностям симпатической магии: имитативной (гомеопатической) и контагиозной [13, с. 19–26]. Нас заинтересовала первая разновидность, в основе которой лежит магия подобия (бесконтактная), ее действие совершается по принципу «подобное производит подобное» [13, с. 24]. Алгоритм имитативной магии (на уровне метафоры — верещагинского кода) можно отметить в игре актеров спектакля «Радение с гранатом».

[24] Например, картина Н.Н. Каразина «Вступление русских войск в Самарканд 8 июня 1868 года» (1888. Государственный Русский музей).

Архаическое сознание, обращаясь к имитативной магии, рассчитывает на то, что магия обрядового микрокосма будет способствовать рождению подобного макрокосма в реальной жизни: «маг делает вывод, что он может произвести любое желаемое действие путем простого подражания ему» [13, с. 19]. В театральном спектакле имитативная магия (она же — сценическое действо) играет роль зеркала, воссоздающего реальную жизнь прошлого. По словам Ю.М. Лотмана, магическая функция «зеркала» создает «мир, похожий на отражаемый, но им не являющийся, “как бы” мир» [11, с. 388]. Такова иллюзия искусства.

«Верещагинский код», на который мы вышли в ходе исследования, соединил в единое произведение театрального искусства (спектакль «Радение с гранатом») исторические реалии (завоевание Туркестанского края в XIX в., быт и культуру края), живописные полотна Верещагина, их рецепцию действующими персонажами спектакля и судьбу художника Николаева / Нежданова, главного героя пьесы Марка Вайля и Дмитрия Тихомирова. Художественными приемами, посредством которых реализуется «верещагинский код», являются экфрастическая и интрадиегетическая образность спектакля.

Список литературы

Исследования

1 *Артуа К. (Артыков К.)* Марк Вайль. Последние театральные страницы // Дружба народов. 2019. № 8. С. 190–200.

2 *Басханов М.К.* Русские военные востоковеды до 1917 г.: Биобиблиографический словарь. М.: Восточная литература, 2005. 295 с.

3 Василий Верещагин. М.: Изд-во Гос. Третьяковской галереи, 2018. 416 с.

4 *Данилевский Р.* Г.Э. Лессинг: крах экфрасиса? // «Невыразимо выразимое»: экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте: сб. ст. / сост. и науч. ред. Д.В. Токарева. М.: Новое литературное обозрение, 2013. С. 35–43.

5 *Еремян Р.В.* Усто Мумин (А. Николаев): Альбом / авт. текста и сост. Р.В. Еремян. Ташкент: Изд-во литературы и искусства им. Гафура Гуляма, 1982. 136 с.

6 *Зенкин С.Н*. Семиотика зрительного образа: Ролан Барт и Юрий Лотман // *Зенкин С.Н.* Работы по поэтике. М.: Новое литературное обозрение, 2012. С. 262–274.

7 *Зенкин С.Н*. Imago in fabula: Интрадиегетический образ в литературе и кино. М.: Новое литературное обозрение, 2023. 624 с.

8 *Косенко В.С*. Образ художника в повести «Напоминание» Энны Аленник // Полилингвиальность и транскультурные практики. 2025. Т. 22, № 2. С. 332–342. https://doi.org/10.22363/2618-897X-2025-22-2-332-342

9 *Круковская С.М*. Усто Мумин (Александр Васильевич Николаев. 1897–1957: Жизнь и творчество). Ташкент: Изд-во литературы и искусства им. Гафура Гуляма, 1973. 101 с.

10 *Лотман Ю.М.* Текст и полиглотизм культуры // Лотман Ю.М. Избранные статьи: в 3 т. Таллин: Александра, 1992. Т. 1: Статьи по семиотике и топологии культуры. С. 142–145.

11 *Лотман Ю.М*. Театральный язык и живопись (К проблеме иконической риторики) // *Лотман Ю.М.* Статьи по семиотике культуры и искусства / сост.

Р.Г. Григорьева; предисл. С.М. Даниэля. СПб.: Академический проект, 2002. С. 388–400.

12 *Резван Е.А., Резван М.Е.* Русская дверь на Восток // Василий Верещагин. М.: Изд-во Гос. Третьяковской галереи, 2018. С. 200–213.

13 *Фрэзер Д.Д.* Золотая ветвь: Исследование магии и религии / пер. с англ. М.К. Рыклина. М.: Политиздат, 1986. 703 с.

14 *Хализев В.Е.* Драма как явление искусства. М.: Искусство, 1978. 240 с.

15 *Ханзен-Лёве О.А.* Интермедиальность в русской культуре: От символизма к авангарду / пер. Б.М. Скуратова, Е.Ю. Смотрицкого. М.: Изд-во РГГУ, 2016. 450 с.

16 *Чухович Б.* «Любовь, дружба, вечность» Усто Мумина. Прага: Artguide s.r.o, 2023. 432 с.

17 *Шадронов С.* «Радение с гранатом» М. Вайля и Д. Тихомирова, театр «Ильхом», Ташкент, реж. Марк Вайль // Livejournal. URL: https://users.livejournal.com/-arlekin-/1392743.html (дата обращения: 01.02.2025).

18 *Шафранская Э.Ф.* Усто Мумин: превращения. М.: Изд-во Музея современного искусства «Гараж», 2023. 304 с.

19 *Шафранская Э.Ф., Гарипова Г.Т.* Бачи в русской культурной рецепции // Полилингвиальность и транскультурные практики. 2022. Т. 19, №1. С. 38–49. https://doi.org/10.22363/2618-897X-2022-19-1-36-49

Источники

20 *Аленник Э.* Напоминание: Повести. Л.: Сов. писатель, 1985. 528 с.

21 *Верещагин В.В.* Из путешествия по Средней Азии // В.В. Верещагин. Очерки, наброски, воспоминания. СПб.: Тип. М-ва пут. сообщ. (А. Бенке), 1883. С. 49–85.

22 *Каразин Н.Н.* На далеких окраинах. Погоня за наживой: романы / подгот. Э.Ф. Шафранская; отв. ред. Б.Ф. Егоров. М.: Наука, 2019. 629 с. (Серия «Литературные памятники»)

23 *Карлов Г.Н.* Товарищ жизнь: Воспоминания. Ташкент: Ёш гвардия, 1987. 93 с.

24 *Лыкошин Н.С.* Полжизни в Туркестане: Очерки быта туземного населения. Пг.: Склад Т-ва В.А. Березовский, 1916. 415 с.

25 *Мануилова О.М.* Страницы воспоминаний. Фрунзе: Кыргызстан, 1980. 112 с.

26 *Массон М.Е.* Три эпизода, связанные с самаркандскими памятниками старины. Ташкент: Узбекистан, 1972. 45 с.

27 *Носкович Н.А. (Лекаренко)*. Воспоминания «придурка» / публ. и вступ. ст. Н.Р. Либерман // Нева. 2001. №4. С. 165–183.

28 *Уфимцев В.И.* Говоря о себе: воспоминания. М.: Сов. художник, 1973. 172 с.

***

© 2026. Victoria S. Kosenko
Moscow, Russia

"THE VERESHCHAGIN CODE" ON THE THEATER STAGE

Abstract: The paper traces relationship between real life, literary texts (non-fiction and fiction), painting and theater art on the example of the historical conquest of the Turkestan region, literary reception of the biography of the artist A.V. Nikolaev, painting by V.V. Vereshchagin and Mark Weil's play "Ecstasy with the Pomegranate" (2006). Dedicated to the "case" of Nikolayev, who is depicted in the play under the name of Nezhdanov, the performance creates a historical reality by means of images from Vereshchagin's paintings broadcasted on stage: their reception by the acting characters of the performance and the actors' imitation of Vereshchagin's figures create ekphrastic situations and intradiegetic imagery on stage. The paper shows the connection of the play "Ecstasy with the Pomegranate" with the literature existing at the time of the play's creation; characterizes the sources that formed the basis of the plot of the dramatic action; presents a description of Vereshchagin's paintings involved in the theatricalization; formulates one of the concepts of the play "Ecstasy with the Pomegranate" — the "Vereshchagin code", the genesis of which is defined as a kind of sympathetic magic (according to D.D. Fraser). Based on the works of Y.M. Lotman and S.N. Zenkin, we describe the semantics and semiotics of the context of the play, which is connected with its "Russian part" and the time period centered on 1916 — the life in conquered Tashkent of soldiers and officers stationed in the military fortress, contrasted with the Old City, where the local population lives.

Keywords: Vasily Vereshchagin, ekphrasis, Mark Weil, the play "Ecstasy with Pomegranate", "Ilkhom" Theatre, bacha dancers, visual images

Information about the author: Victoria S. Kosenko — PhD in Philology, Assistant Professor, The Russian Institute of Theater Arts (GITIS), Malyi Kislovsky Pass., 6, 125009 Moscow, Russia.
ORCID ID: https://orcid.org/0009-0006-5533-8748
E-mail: visha-k@mail.ru

Received: May 12, 2025
Approved after reviewing: July 06, 2026
Date of publication: September 25, 2026
***For citation**:* Kosenko, V.S. "'The Vereshchagin Code' on the Theater Stage." *Vestnik slavianskikh kul'tur*, vol. 81, 2026, pp. 323–336. (In Russ.)
https://doi.org/10.37816/2073-9567-2026-81-323-336

References

1 Artua, K. (Artykov, K.) "Mark Vail. Poslednie teatralnye stranitsy" ["Mark Weil. Recent Theater Pages"]. *Druzhba narodov* [*Friendship of Peoples*], no. 8, 2019, pp. 190–200. (In Russ.)

2 Baskhanov, M.K. *Russkie voennye vostokovedy do 1917 g.: Biobibliograficheskii slovar* [*Russian Military Orientalists before 1917: a Bio-bibliographic Dictionary*]. Moscow, Vostochnaia literatura Publ., 2005. 295 p. (In Russ.)

3 *Vasilii Vereshchagin* [*Vasily Vereshchagin*]. Moscow, State Tretyakov Gallery Publ., 2018. 416 p. (In Russ.)

4 Danilevskii, R. "G.E. Lessing: krakh ekfrasisa?" ["Lessing: the Collapse of Ekphrasis?"]. *"Nevyrazimo vyrazimoe": ekfrasis i problemy reprezentatsii vizualnogo v khudozhestvennom tekste:* sbornik statei [*"The Inexpressible Expressible": Ekphrasis and Problems of Representation of the Visual in Fiction:* Collection of Articles], ed. D.V. Tokarev. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2013, pp. 35–43. (In Russ.)

5 Eremian, R.V. *Usto Mumin (A. Nikolaev):* Albom [*Usto Mumin (A. Nikolaev):* Album], text author and comp. R.V. Eremian. Tashkent, Izdatelstvo literatury i iskusstva im. Gafura Guliama Publ., 1982. 136 p. (In Russ.)

6 Zenkin, S.N. "Semiotika zritelnogo obraza: Rolan Bart i Iurii Lotman" ["Semiotics of the Visual Image: Roland Barthes and Yuri Lotman"]. Zenkin, S.N. *Raboty po poetike* [*Works on Poetics*]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2012, pp. 262–274. (In Russ.)

7 Zenkin, S.N. *Imago in fabula: Intradiegeticheskii obraz v literature i kino* [*Imago in Fabula: An Intradiegetic Image in Literature and Cinema*]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2023. 624 p. (In Russ.)

8 Kosenko, V.S. "Obraz khudozhnika v povesti 'Napominanie' Enny Alennik" ["The Image of the Artist in the Story 'Reminder' by Enna Alennik"]. *Polilingvialnost i transkulturnye praktiki* [*Polylinguality and Transcultural Practices*], vol. 22, no. 2, 2025, pp. 332–342. https://doi.org/10.22363/2618-897X-2025-22-2-332-342 (In Russ.)

9 Krukovskaia, S.M. *Usto Mumin (Aleksandr Vasilevich Nikolaev. 1897–1957: Zhizn i tvorchestvo)* [*Usto Mumin (Alexander Vasilyevich Nikolaev. 1897–1957: Life and work)*]. Tashkent: Izd-vo literatury i iskusstva im. Gafura Guliama Publ., 1973. 101 p. (In Russ.)

10 Lotman, Iu.M. "Tekst i poliglotizm kultury" ["Text and Polyglot Culture"]. Lotman, Iu.M. *Izbrannye stati:* v 3 t. [*Selected Papers:* in 3 vols.], vol. 1: Stati po semiotike i topologii kultury [Articles on Semiotics and Topology of Culture]. Tallinn, Aleksandra Publ., 1992, pp. 142–145. (In Russ.)

11 Lotman, Iu.M. "Teatralnyi iazyk i zhivopis (K probleme ikonicheskoi ritoriki)" ["Theatrical Language and Painting (On the Problem of Iconic Rhetoric)"]. Lotman, Iu.M. *Stati po semiotike kultury i iskusstva* [*Articles on the Semiotics of Culture and Art*], comp. R.G. Grigoreva; preface S.M. Danielia. St. Petersburg, Akademicheskii proekt Publ., 2002, pp. 388–400. (In Russ.)

12 Rezvan, E.A., Rezvan, M.E. "Russkaia dver na Vostok" ["Russian Door to the East"]. *Vasilii Vereshchagin* [*Vasily Vereshchagin*]. Moscow, State Tretyakov Gallery Publ., 2018, pp. 200–213. (In Russ.)

13 Frezer, D.D. *Zolotaia vetv: Issledovanie magii i religii* [*The Golden Bough: A Study of Magic and Religion*], trans. from English M.K. Ryklin. Moscow, Politizdat Publ., 1986. 703 p. (In Russ.)

14 Khalizev, V.E. *Drama kak iavlenie iskusstva* [*Drama as an Artistic Phenomenon*]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1978. 240 p. (In Russ.)

15 Khanzen-Leve, O.A. *Intermedialnost v russkoi kulture: Ot simvolizma k avangardu* [*Intermediality in Russian Culture: From Symbolism to the Avant-garde*], trans. B.M. Skuratov, E.Iu. Smotritskii. Moscow, Russian State University for the Humanities Publ., 2016. 450 p. (In Russ.)

16 Chukhovich, B. *“Liubov, druzhba, vechnost” Usto Mumina* [*“Love, friendship, eternity” by Usto Mumin*]. Praga, Artguide s.r.o. Publ., 2023. 432 p. (In Russ.)

17 Shadronov. S. “‘Radenie s granatom’ M. Vailia i D. Tikhomirova, teatr “Ilkhom”, Tashkent, rezh. Mark Vail” [“‘Ecstasy with Pomegranate’: by M. Weil and D. Tikhomirov, “Ilkhom” Theater, Tashkent, directed by Mark Weil]. *Livejournal*. Available at: https://users.livejournal.com/-arlekin-/1392743.html (Accessed 1 February 2025). (In Russ.)

18 Shafranskaia, E.F. *Usto Mumin: prevrashcheniia* [*Usto Mumin: Transformations*]. Moscow, Muzei sovremennogo iskusstva Garazh Publ., 2023. 304 p. (In Russ.)

19 Shafranskaia, E.F., Garipova, G.T. “Bachi v russkoi kulturnoi retseptsii” [“Bachi in Russian Cultural Reception”]. *Polilingvialnost i transkulturnye praktiki* [*Polylinguality and Transcultural Practices*], vol. 19, no. 1, 2022, pp. 38–49. https://doi.org/10.22363/2618-897X-2022-19-1-36-49 (In Russ.)