

НОВОЕ ИСКУССТВОЗНАНИЕ

ИСТОРИЯ, ТЕОРИЯ И ФИЛОСОФИЯ ИСКУССТВА
НАУЧНО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ

№ 1 (2020)

NEW ART STUDIES

HISTORY, THEORY AND PHILOSOPHY OF ART
SCIENTIFIC JOURNAL

No. 1 (2020)



Санкт-Петербург, 2020

УДК 7.061
ББК 85.03
Н 72

Приглашенный редактор выпуска – Ольга Сергеевна Сапанжа, доктор культурологии, профессор, профессор РГПУ им. А. И. Герцена

Редакционная коллегия:

И. А. Шик (канд. искусств., гл. редактор, редактор переводов), Н. В. Щетинина (канд. искусств., редактор переводов), А. В. Рыков (д-р филос. наук, доцент), С. М. Грачева (д-р искусств., профессор), Л. Ю. Лиманская (д-р искусств., профессор), А. А. Дмитриева (д-р искусств., доцент), А. К. Флорковская (д-р искусств., доцент), О. С. Сапанжа (д-р культурол., профессор), Г. Н. Габриэль (канд. искусств., доцент), А. В. Морозова (д-р культурол., доцент), Ю. П. Волчок (канд. архитектуры, профессор), Ю. И. Арутюнян (канд. искусств., профессор), А. С. Ярмош (канд. искусств.), О. В. Субботина (канд. искусств.), Л. Б. Сукина (д-р историч. наук, канд. культурол., доцент), А. Ф. Эсоно (канд. искусств.).

Invited Editor of the Issue – Olga Sergeevna Sapanzha, Full Doctor of Cultural Studies, Professor, Professor of Herzen State Pedagogical University of Russia

Editorial Board:

I. A. Shik (PhD in Art History, Editor-in-Chief, Translation Editor), N. V. Shchetinina (PhD in Art History, Translation Editor), A. V. Rykov (Full Doctor in Philosophy, Associate Professor), S. M. Gracheva (Full Doctor in Art History, Professor), L. Yu. Limanskaia (Full Doctor in Art History, Professor), A. A. Dmitrieva (Full Doctor in Art History, Associate Professor), A. K. Florkovskaia (Full Doctor in Art History, Associate Professor), O. S. Sapanzha (Full Doctor of Cultural Studies, Professor), G. N. Gabriel (PhD in Art History, Associate Professor), A. V. Morozova (Full Doctor of Cultural Studies, Associate Professor), Yu. P. Volchok (PhD in Architecture, Professor), J. I. Arutyunyan (PhD in Art History, Professor), A. S. Iarmosh (PhD in Art History), O. V. Subbotina (PhD in Art History), L. B. Sukina (Full Doctor in History, PhD in Cultural Studies, Associate Professor), A. F. Esono (PhD in Art History).

Магистральная тема выпуска – исследование наследия дягилевских «Русских сезонов» и советского балета в различных видах культуры и искусства. В выпуск вошли статьи, подготовленные по материалам Всероссийской научной конференции с международным участием «“Русские сезоны” и советская повседневная культура: имена, события, процессы» (22 октября 2019 г., XX лет после войны. Музей повседневной культуры Ленинграда. 1945–1965, Санкт-Петербург), воспоминания о мастерах балета и обзоры.

The main theme of the issue is the study of the heritage of Diaghilev's "Russian Seasons" and Soviet ballet in various types of culture and art. The issue includes articles prepared on the basis of the materials of the All-Russian scientific conference with international participation "Russian Seasons" and Soviet Everyday Culture: Names, Events, Processes" (October 22, 2019, 20 years after the War. Museum of Leningrad everyday culture. 1945–1965, St. Petersburg), memories about ballet masters and reviews.

**Новое искусствоведение. 2020. № 1. СПб: Фонд «Новое искусствоведение». 100 с.
New Art Studies. 2020. No. 1. St. Petersburg: "New Art Studies" Foundation. 100 p.**

Издатель

Фонд «Новое искусствоведение»
Кристина Олеговна Сасонко
директор Фонда «Новое искусствоведение»
<https://www.newartstudies.ru/>
office@newartstudies.ru

Publisher

New Art Studies Foundation
Kristina Olegovna Sasonko
Director of the New Art Studies Foundation
<https://www.newartstudies.ru/>
office@newartstudies.ru

Контакты редакции

Ида Александровна Шик
Гл. редактор фонда «Новое искусствоведение»
i.shik@newartstudies.ru

Editorial contacts

Ida Aleksandrovna Shik
Editor-in-Chief of the New Art Studies Foundation
i.shik@newartstudies.ru

Дизайн и верстка

Екатерина Дмитриевна Швайкова
metallica21.11@yandex.ru

Journal Design

Ekaterina Dmitrievna Shvaykova
metallica21.11@yandex.ru

© Авторы статей
© Фонд «Новое искусствоведение»

В оформлении обложки использована работа: В. И. Сычев. Скульптура «Девушка-птица из балета “Шурале”». ЛЗФИ. 1950-е. XX лет после Войны. Музей повседневной культуры Ленинграда 1945–1965 гг., Санкт-Петербург

СОДЕРЖАНИЕ

CONTENT

Предисловие О. С. Сапанжа. Конференция «Русские сезоны» и советская повседневная культура: имена, события, процессы»	6	Introduction O. S. Sapanzha. Conference “Russian Seasons” and Soviet Everyday Culture: Names, Events, Processes	6
Воспоминания О. Л. Некрасова-Каратеева. Воспоминания двух рыцарей балета	8	Memoires O. L. Nekrasova-Karateeva. Memories of Two Knights of Ballet	8
«Русские сезоны» в мировой культуре и современных образовательных практиках О. А. Туминская. Дягилевские сезоны: образ юродивого в эскизах художников к опере «Борис Годунов»	15	“Russian Seasons” in World Culture and Modern Educational Practices O. A. Tuminskaya. Diaghilev’s Seasons: the Image of the Holy Fool in the Artists’ Sketches for the Opera “Boris Godunov”	15
О. Н. Полисадова. Театрально-хореографические новации первых сезонов «Русского балета»	22	O. N. Palisadova. Theatrical and Choreographic Innovations of the First Seasons of Russian Ballet	22
О. В. Рожнова. «Тайны сочинения балета» Олега Виноградова	30	O. V. Rozhnova. “The Secrets of Composing Ballet” by Oleg Vinogradov	30
Е. С. Шинтыпина. Искусство балета в культурном и историческом пространстве города Ялта начала XX века	37	E. S. Shyntyapina. Ballet In the Cultural and Historical Context of the City of Yalta in the Early 20th Century	37
А. К. Векслер. Декорации «Русских сезонов»: творческая и научно-исследовательская рефлексия в образовательном процессе на факультете изобразительного искусства РГПУ им. А. И. Герцена	42	A. K. Veksler. The Scenery of the “Russian Seasons”: Creative and Scientific Reflection in the Educational Process at the Faculty of Fine Arts of Herzen University	42
Образы балета и фарфоровое искусство Н. С. Онегин. Дулёвские «балерины» в советском жилом интерьере второй половины 1950-х – 1960-х годов	50	Images of Ballet and Porcelain Art N. S. Onegin. The Dulevo “Ballet Dancers” in the Soviet Living Interior in the Second Half of the 1950s – 1960s	50
О. С. Сапанжа, Е. В. Иванова, Н. А. Баландина. Советский балет в творчестве Владимира Сычева (Ленинградский завод фарфоровых изделий)	56	O. S. Sapanzha, E. V. Ivanova, N. A. Balandina. Soviet Ballet in Vladimir Sychev’s Works (Leningrad Factory of Porcelain Products)	56
Ю. Ю. Михайлова. История атрибуции одной фарфоровой статуэтки: опыт коллекционера	64	Yu. Yu. Mikhailova. The Attribution Story of a Porcelain Figurine: Collector’s Experience	64
Чжэн Юй. Балет «Красный мак» и образы Тао Хоа в советском фарфоре	70	Zheng Yu. The Ballet “The Red Poppy” and Imagery of the Tao Hoa in the Soviet Porcelain	70
Ван Юй. Тема танца в творчестве Чжоу Гочжэня	76	Wang Yu. Theme of Dance in the Works of Zhou Guozhen	76
И. А. Шик. «Дивы дивные»: сказочные образы в творчестве Т. Н. Безпаловой-Михалевой	81	I. A. Shik. Fairytale Images in the Works of Tamara Bezpalo-va-Mikhaleva	81
Обзоры О. В. Полякова. Сергей Павлович Дягилев — адресат Александра Николаевича Бенуа	90	Reviews O. V. Polyakova. Sergei Pavlovich Diaghilev — Addressee of Alexandre Nikolayevich Benois	90
Р. Р. Дулмаганов. Ежегодная Международная научно-практическая конференция «Дягилев: искусство продюсирования. Вчера, сегодня, завтра!» в Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой («Дягилевская конференция»): по итогам работы конференции в 2019 году	94	R. R. Dulmaganov. International scientific-practical conference “Diaghilev: The Art of Producing. Yesterday, Today, Tomorrow!” in the Vaganova Ballet Academy (Diaghilev’s Conference): On the Results of the Conference in 2019	94

Научный журнал

«Новое искусствознание» издается в рамках деятельности фонда содействия развитию науки, образования и искусства «Новое искусствознание»

Тематика издания

Журнал публикует научные статьи, посвященные исследованию проблем теории и истории отечественного и зарубежного искусства, обзоры выставок и презентации частных галерей, рецензии на академические издания, переводы теоретических текстов по искусству (манифестов, статей, отрывков из книг) и работ известных иностранных специалистов. В специальных тематических конференц-выпусках возможна публикация статей из смежных областей гуманитарной науки (филология, культурология, философия).

Основной целью журнала является развитие творческого диалога отечественных и зарубежных исследователей. Особое внимание уделяется поддержке публикационной активности молодых специалистов.

Периодичность выхода журнала — 4 раза в год.

Плата за публикацию не взимается.

Редакционная этика издания

В своей работе журнал «Новое искусствознание» придерживается норм законодательства РФ в области авторского права, Кодекса поведения для издателя журнала (Code of Conduct for Journal Publishers), разработанного Комитетом по публикационной этике – Committee on Publication Ethics (COPE), принципов, изложенных в Декларации Ассоциации научных редакторов и издателей (АНРИ).

Редакция журнала «Новое искусствознание» руководствуется в своей деятельности принципами научности, объективности, профессионализма и беспристрастности. Взаимодействие редакции издания с авторами основывается на принципах справедливости, вежливости, объективности, честности и прозрачности. Все поступающие в редакцию материалы проходят проверку на предмет отсутствия некорректных заимствований.

Порядок рассмотрения и рецензирования статей

Все присылаемые в редакцию материалы подлежат научному рецензированию. Рецензирование осуществляется членами редакционной коллегии или привлекаемыми учеными, имеющими ученые степени доктора или кандидата наук (или эквивалентные им зарубежные ученые степени), которые являются специалистами в области, наиболее близкой тематике рассматриваемых материалов.

The scientific journal

“New Art Studies” is published by the foundation for the promotion of science, education and art “New Art Studies”.

Subject matter of journal

The journal publishes scientific papers devoted to the questions of theory and history of Russian and world art, reviews of exhibitions and academic publications, translations of theoretical art-related texts (manifestos, articles, excerpts from books) and works by famous foreign experts. In special thematic conference-issues the articles from related areas of the humanities (philology, cultural studies, philosophy) can be published.

The main purpose of the journal is to develop a creative dialogue of Russian and foreign researchers and art historians. Special support is given to young specialists.

The frequency of publication of the journal is 4 times per year.

The publishing in journal is free of charge.

Editorial ethics of the journal

The “New Art Studies” journal adheres to the norms of the Russian copyright law, the Code of Conduct for Journal Publishers, developed by the Committee on Publication Ethics (COPE) and the principles set forth in the Declaration of the Association of Science Editors and Publishers (ASEP).

In their work the editors of the “New Art Studies” journal are guided by the principles of scientific rigor, objectivity, professionalism and impartiality. The interaction of the editors with the authors is based on the principles of justice, courtesy, objectivity, honesty and clarity. All incoming authors’ materials are checked for the absence of incorrect borrowing.

The order of consideration and review of articles

The members of the editorial board or the third-party scientists review all the authors’ materials. They have academic degrees of Full Doctor (Dr. habil.) or PhD and are specialists in the field closest to the subject matter of the materials in question.

Сапанжа Ольга Сергеевна, доктор культурологии, профессор. Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, Россия, Санкт-Петербург, наб. Мойки, 48. 191186. sapanzha@mail.ru

Sapanzha, Olga Sergeevna, Full Doctor of Cultural Studies, professor. Herzen State Pedagogical University of Russia, nab. Moiki, 48, 191186 Saint Petersburg, Russian Federation. sapanzha@mail.ru

КОНФЕРЕНЦИЯ «РУССКИЕ СЕЗОНЫ» И СОВЕТСКАЯ ПОВСЕДНЕВНАЯ КУЛЬТУРА: ИМЕНА, СОБЫТИЯ, ПРОЦЕССЫ

CONFERENCE "RUSSIAN SEASONS" AND SOVIET EVERYDAY CULTURE: NAMES, EVENTS, PROCESSES

Собранные в специальном выпуске журнала «Новое искусствознание» статьи представляют материалы III Всероссийской научной конференции с международным участием «От "Русских сезонов" к советскому балету» из цикла «"Русские сезоны" и советская повседневная культура: имена, события, процессы».

Организатором этой ежегодной конференции является музей «XX лет после Войны. Музей повседневной культуры Ленинграда 1945–1965 гг.» при научной поддержке факультета изобразительного искусства Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена и информационной поддержке фонда «Новое искусствознание».

В 2019 г. состоялась третья конференция цикла. Каждый год в центре внимания оказывается ключевое событие антрепризы Сергея Дягилева, произошедшее 110 лет назад и оказавшее прямое или косвенное влияние на советскую культуру. Ежегодно выбирается и «юбилейная» дата в истории советской культуры, связанная с темой конференции.

В 2017 г. ключевой темой I Всероссийской научной конференции «К юбилею И. Ф. Стравинского: искусство в пространстве повседневности» стало посвящение Игорю Стравинскому, 135-летие со дня рождения которого являлось одним из центральных событий года. Композитор родился 17 июня 1882 г. в Ораниенбауме. Неудивительно поэтому, что основные праздничные юбилейные мероприятия, посвященные выдающемуся композитору, состоялись весной и летом. Среди них — исполнение Симфоническим оркестром Мариинского театра «Погребальной песни», написанной в 1909 г. и не исполнявшейся после этого ни разу, открытие выставки «...С обещанием снова увидеться», посвящённой жизни и творчеству Игоря Стравинского в Центральном музее музыкальной культуры, организация правнучатой племянницей композитора А. Казаченко-Стравинской Фонда, главной целью которого станет создание музея на родине композитора, в Ораниенбауме.

Однако 2017 г. был отмечен еще одной юбилейной датой, связанной с творчеством И. Ф. Стравинского: *осенью 1962 г. композитор посетил Советский Союз — первый и единственный раз после эмиграции в 1914 г.* Визит И. Ф. Стравинского стал значительным событием советской «оттепели» как первое в СССР прижизненное признание представителя Русского Зарубежья. Этот визит стал знаковым событием 1962 г. и для рядовых советских граждан, вернувшим широкой публике любителей классической музыки имя композитора. В центре внимания участников конференции 2017 г. оказались как вопросы раннего творчества И. Ф. Стравинского, так и проблемы актуализации наследия композитора в советский период.

II Всероссийская конференция с международным участием 2018 г. «К юбилею Ф.И. Шаляпина: искусство в пространстве повседневности» была посвящена юбилею Ф. И. Шаляпина: 145-летию со дня рождения и 80-летию со дня смерти. Начало «Русским сезонам» было положено в 1906 г., когда Сергей Дягилев привез в Париж выставку русских художников. В 1907 г. в Гранд-Опера состоялась серия концертов русской музыки. Но собственно «Русские сезоны» начались в 1908 г. в Париже,

когда здесь была исполнена опера «Борис Годунов». Эти первые успехи «Русских сезонов» были неразрывно связаны с именем Федора Ивановича Шаляпина. В Советском Союзе официальное восприятие артиста менялось — от полного неприятия и объявления предателем после отъезда за границу до всенародного почитания. В 1948 г. в ленинградских и московских домах творческой интеллигенции решается скромно отметить 75-летие со дня рождения Ф. И. Шаляпина. А 15 февраля 1953 г. с неожиданной помпезностью отмечается восьмидесятилетие артиста в Большом театре СССР: с высокой трибуны Федор Иванович Шаляпин официально провозглашается великим национальным достоянием. Этот *65-летний юбилей официального «возвращения» имени Ф. И. Шаляпина в пантеон российской и советской культуры* стал юбилейной точкой отсчета конференции «К юбилею Ф. И. Шаляпина: искусство в пространстве повседневности», которая была посвящена широкому кругу вопросов места и роли музыкального наследия Ф. И. Шаляпина в пространстве российской и советской культуры.

III Всероссийская научная конференция из цикла «"Русские сезоны" и советская повседневная культура: имена, события, процессы» состоялась 22 октября 2019 г. и была посвящена обсуждению круга проблем, связанных с местом и ролью балета в пространстве советской повседневности.

Слава «Русских сезонов» Сергея Дягилева неразрывно связана именно с триумфом русского балета на мировой сцене. Ключевым событием «Русских сезонов» является 1909 г. — год первого сезона балетной антрепризы. В этом году, 110 лет назад, на сцене театра Шатле в Париже были представлены балеты «Павильон Армиды», «Половецкие пляски», «Пир», «Сильфиды», «Клеопатра». Этот год стал точкой отсчета триумфа российского балета на мировой сцене.

Точкой отсчета триумфа советского балета на мировой сцене стал 1954 г. — год гастролей балетной труппы Большого театра СССР и Театра оперы и балета им. С. М. Кирова в Париже, ставших началом международной славы советского балета. *65 лет назад артисты крупнейших советских театров представили на сцене «Гранд-Опера» две большие программы, состоящие из фрагментов балетов и концертных миниатюр.*

Первое представление русского балета и первое представление советского балета на мировой сцене в Париже стало основой для анализа различных граней «включения» балета в пространство культуры и повседневности и определило тематику двух основных разделов предлагаемого вниманию номера журнала.

Открывает выпуск уникальный материал — воспоминания доктора искусствоведения, профессора Ольги Леонидовны Некрасовой-Картаевой. Конференция традиционно открывают свидетели ключевых событий, которым посвящена конференция. Так, например, конференции 2017 г. открывала преподаватель музыкальной школы Ольга Евгеньевна Федосимова, которая в 1962 г., будучи студенткой музыкального училища, присутствовала на одном из представлений и видела И. Ф. Стравинского за дирижерским пультом. В 2019 г. участникам конференции был представлен рассказ о судьбе выдающихся танцовщиков XX в. —



Сергея Лифаря и Олега Сталинского, чьи творческие судьбы начинались в одном месте — балетной студии Брониславы Нижинской в Киеве. Олег Николаевич Сталинский был свекром Ольги Леонидовны Некрасовой-Каратеевой и его воспоминания легли в основу интереснейшего описания личной балетной истории. Профессиональная биография Олега Сталинского в полной мере демонстрирует историю развития советского балета. На одной из фотографий из личного архива, которая публикуется впервые, танцовщик предстает вместе с легендарной Галиной Улановой в партии балета «Бахчисарайской фонтан» — первой советской хореодрамы.

В первом разделе выпуска представлены материалы, связанные с различными аспектами актуализации наследия «Русских сезонов» в российской, советской и мировой культуре: от анализа новаций первых балетных сезонов дягилевской антрепризы до воссоздания спектаклей «Русских сезонов» в конце 1980-х гг. Олегом Виноградовым, от изучения балетной жизни Ялты в начале XX в. до современного осмысления балетов художниками и мастерами декоративного искусства.

Во втором разделе представлен тематический блок, посвященный проблеме репрезентации балета в советском фарфоре.

1950-е – 1960-е годы стали уникальным периодом, когда тема балета стала одним из важнейших сюжетов для мастеров-фарфористов. Триумф советского балета за рубежом (после первого успеха 1954 г., в 1956 г. проходят гастроль в Лондоне, в 1957 г. труппа Большого театра впервые едет в Японию, а в 1959 г. — в США) способствовал повышению интереса к элитарному прежде искусству балета, который стал, наряду с космической программой, важнейшим подтверждением торжества советской культуры. В статьях раздела «Образы балета и фарфоровое искусство» представлены материалы о «балетных» образах в творчестве мастеров Дулева, Дмитровского фарфорового завода и Ленинградского завода фарфоровых изделий, авторские истории атрибуций, анализ схожих тем и сюжетов в фарфоровом искусстве Китая.

Завершают выпуск обзоры книг и конференций, которые также посвящены «Русским сезонам». Неизменный интерес к истории Сергея Павловича Дягилева и его антрепризы в очередной раз подтверждает то грандиозное влияние, которое «Русские сезоны» оказали на развитие культуры XX в. Надеемся, что материалы предлагаемого вниманию выпуска станут небольшим вкладом в изучение этого важнейшего феномена отечественной и мировой культуры.

Некрасова-Каратеева, Ольга Леонидовна, доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой художественного образования и декоративного искусства. Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, Россия, Санкт-Петербург, наб. Мойки, 48. 191186. nkol1@yandex.ru

Nekrasova-Karateeva, O'lga Leonidovna, Full Doctor in Art History, professor, head of Department of Art Education and Decorative Art. Herzen State Pedagogical University of Russia, nab. Moiki, 48, 191186 Saint Petersburg, Russian Federation. nkol1@yandex.ru

ВОСПОМИНАНИЯ ДВУХ РЫЦАРЕЙ БАЛЕТА

MEMORIES OF TWO KNIGHTS OF BALLET

Пересказываю здесь воспоминания моего свекра — Олега Николаевича Сталинского (1906–1989) — Заслуженного артиста СССР, солиста отечественных театров, автора статей о балете, и цитирую воспоминания Сергея Михайловича Лифаря (Сержа Лифаря) (1905–1986) — французского артиста балета, балетмейстера, теоретика танца, коллекционера и библиофила украинского происхождения.

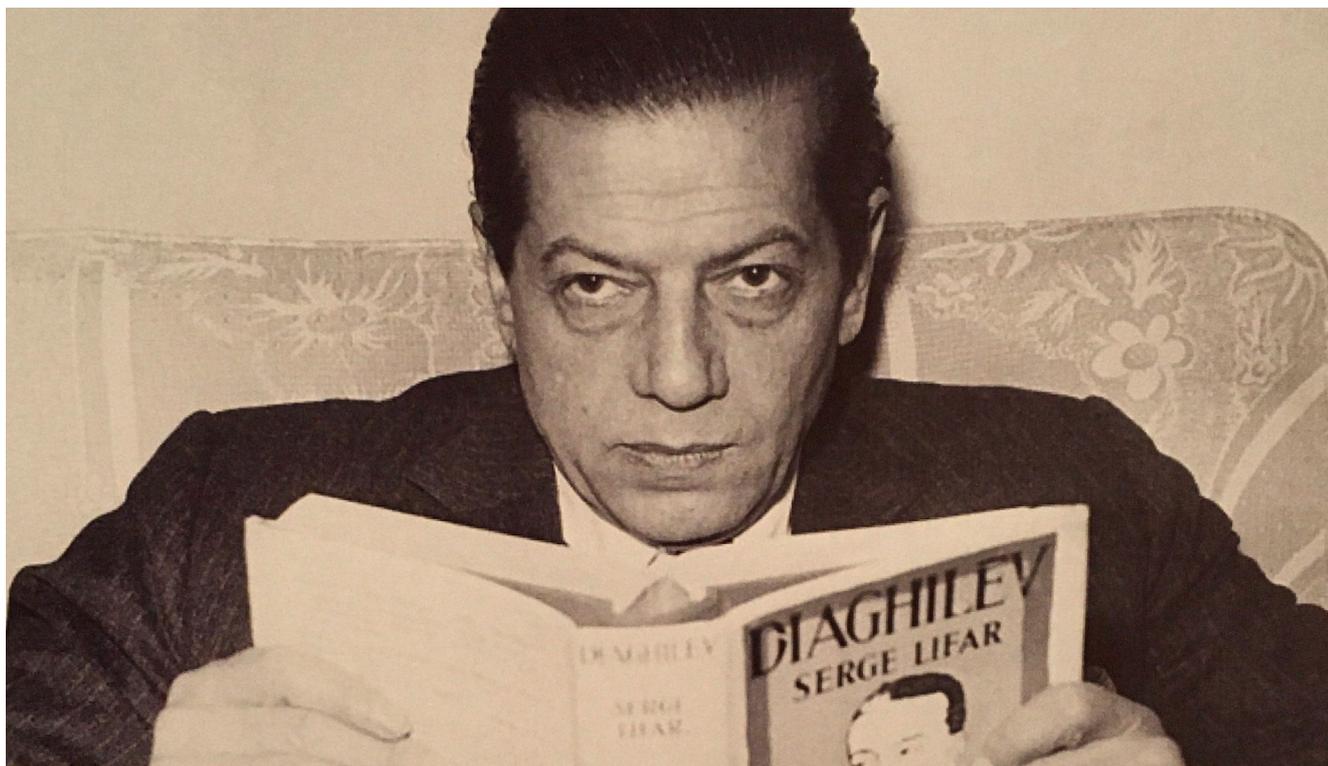
Они появились на свет почти в одно время и в одном месте, в г. Киеве: Сергей Лифарь — 2 апреля 1905 г., Олег Сталинский — 16 января 1906 г.

Сергей был младшим сыном в семье безбедного чиновника государственного департамента вод и лесов, а Олег — младшим сыном в небогатой семье киевского горожанина. Сергей учился в Киевской Императорской гимназии, Олег — в Киевской Городской гимназии. Оба любили музыку: Сергей музицировал на фортепьяно, Олег — замирал от ее звуков. Оба любили читать и бредили героическими романами, европейской и русской классикой, овладели французским и английским языками. Оба любили природу, Днепр был их вольницей и родной стихией.

Сергей с родителями бывал в Москве и Петербурге, посещал театры, но не увлекался их спектаклями, а самозабвенно учился в консерватории, стремился к виртуозному фортепианному исполнительству. Его однокурсником по консерватории в Киеве был знаменитый Владимир Горовиц.

Олег с малых лет любил танцевать, устраивал дома концерты, показывал с братом Севой танцевальные номера. Только слышал музыку, сразу начинал танцевать. Но ему не просто хотелось танцевать, ему всегда было интересно представлять в танце разные образы. Он писал в стихах либретто к своим балетным постановкам, переписывал их и раздавал в руки зрителям. Воображение его было наполнено разными персонажами, и он всегда в танцах показывал их характеры, удивляя и веселя публику.

Однажды, в возрасте восьми лет, гуляя по городу и рассматривая тумбы с театральными афишами, он увидел объявление с приглашением к занятиям в Балетной студии маэстро Захара Лянге и страстно молил отца отвести его туда, чтобы учиться танцам.



Илл. 1. Портрет Сергея Лифаря. 1960



Илл. 2. Серж Лифарь. «Икар». 1935

Балетная студия Захара Ланге была известна в Киеве, и учиться в ней балету было престижно. Частные студии были платными, а у родителей Сталинских средств едва хватало на жизнь. Прочитав в объявлении, что первое занятие (пробное) дается бесплатно, отец и сын отправились к знаменитому хореографу. Мальчик понравился маэстро, и тот предложил Олегу в уплату за уроки участвовать в показательных встречах-концертах по средам, составляемым из разных сольных балетных номеров. Родители, приводившие своих чад в студию на такие концерты за купленные билеты, смотрели эти маленькие спектакли, а юный Олег Сталинский вскоре стал постоянным артистом студии и с радостью разучивал танцы, наполняя ими журфиксы. Он обожал маэстро Лянге и вместе с ним мечтал о театре.

На всю жизнь он сохранил в памяти детские впечатления о театре Киевской оперы, здание которого казалось похожим на сказочный дворец с затейливым убранством — самым большим и красивым в городе. Его можно было долго обходить и рассматривать. Олегу нравилось наблюдать за тем, как солнце и тени играли на фасаде с арками, как солнечные лучи ласкали скульптуры Терпсихоры и Мельпомены, как «взмахивали» крыльями черные силуэты грифонов на фоне закатного неба, а темным вечером в больших окнах зажигались огни ярких люстр. Позже он узнал, что все люстры в Опере привезены из Вены, а отец говорил о том, что проект здания был выигран в «мировом» конкурсе архитектором из Петербурга (В. А. Шрётер).

В театре была своя оперная труппа, в основном состоявшая из украинских певцов, и балетная группа — из польских танцовщиков варшавской школы. Оперу давали с большими танцевальными номерами, но также ставили и небольшие балеты. Олежке иногда удавалось побывать с маэстро Лянге внутри театра и с тех пор, уже взрослым увидев многие театры Европы, он продолжал восхищаться им как в тот первый раз и считал его самым лучшим.

Пришли однажды в студию к маэстро Лянге на журфикс и Сережа Лифарь с отцом. Родители Лифаря были состоятель-

ные люди и готовы оплатить занятия у знаменитого педагога. Олег запомнил эту встречу, он тогда танцевал много и явно чувствовал, что нравится зрителям. Отец Лифарь был особенно удивлен ловкостью и удалью танцев, высотой прыжков и стремительным вращением этого рыжего парнишки. Он попросил пана Захара посмотреть и его сына. Сергей же не проявил большого желания, как-то нехотя прыгал и приседал, и маэстро Ланге сказал, что мальчик тяжеловат, и, пожалуй, ему уже поздно начинать заниматься балетом в 13 лет. Сергей решил продолжать занятия музыкой, игрой на фортепиано.

Олегу же этих занятий балетом было мало, только танец занимал все его мысли. Он тайком пробирался в оперный театр на балетные спектакли и репетиции, знал все постановки, смотрел гастролы артистов петербургских и московских театров. Особенно его потрясли танцы солиста Большого театра из Москвы Михаила Мордкина (1880–1944). Олег увидел его гастрольные выступления с небольшой труппой, которую в газетах и афишах называли «Балет Мордкина». Мальчик был покорен красотой столичного балета и танцевальным совершенством исполнителей. Как-то после выступления артиста мальчик подошел к нему и сказал, что ему очень понравилось, и спросил, можно ли ему побывать на балетном уроке, позаниматься у мастера, понять, как правильно танцевать? Тот ответил вопросом: «У твоих родителей деньги есть? Нет? Вот, когда будут, тогда и приходи!». Надолго осталось в душе подростка большое огорчение.

В 1920 г. Олег Сталинский окончил балетную студию Захара Лянге и в 14 лет был принят (с трудовой книжкой!) исполнителем в музыкально-пластический театр «Маски», так началась его карьера профессионального артиста.

В эти годы — лихие и трагичные, военные и революционные — через родной город Киев проносились губительные, кровавые события: частая вооруженная, жестокая смена властей, насилие, грабежи, расстрелы. Учеба юношей прерывалась, молодые юнкера и пятнадцатилетние гимназисты безжалостно



Илл. 3. Серж Лифарь. «Александр Великий». 1937



Илл. 4. Иветт Шевире и Серж Лифарь. «Ромео и Джульетта». 1949

посылались в бой и гибли, по улицам тянулись толпы беженцев и воинов-инвалидов, в городе не было ни продуктов, ни денег (постоянно менялась валюта), город был объят страхом, тоской, печалью.

Но, как это не покажется странным, позже вспоминал Сергей Лифарь: «Парадоксальным образом случилось так, что наш город Киев, сотрясенный в те 1919–1920 годы войной, был не менее “обласкан” и в плане художественном» [1, с. 200]. На юг, в Киев, приехали, спасаясь из Петербурга, Москвы и других мест, объятых пламенем войны и революции, многие выдающиеся артисты и музыканты, то были, по словам С. Лифаря, «танцы на вулкане».

Киевский оперный театр, частные драматические театры и городские залы-синема предоставляли свои сцены гастролерам. Было на что смотреть и что с чем сравнивать.

Как-то на спектакле нового небольшого музыкально-пластического театра «Маски», который был открыт при Оперном театре, увидела выступление Олега Сталинского и пригласила его к себе в балетную студию Бронислава Фоминична Нижинская — сестра знаменитого танцовщика и хореографа Вацлава Нижинского. Еще в 1913 г., после ссоры Вацлава с Сергеем Дягилевым и его ухода из «Русских сезонов», она тоже расторгла свой контракт и приехала из Парижа в Киев. Бронислава Нижинская сама была опытной балериной, хореографом и балетным педагогом, вошла в руководство балетной труппой Киевского оперного театра и до 1921 г. осуществляла постановки балетов, имевшие успех. В то же время она открыла частную «Школу движения», где по петербургской системе готовила танцовщиков для европейского театра своего брата Вацлава. Олегу очень нравились занятия у Брониславы, он самозабвенно учился у нее, делал заметные успехи. Она была довольна им, побывала у Сталинских дома, познакомилась с семьей, рассказала родителям о его несомненной одаренности и предложила не платить ей за занятия с ним. Мальчик продолжал увлеченно заниматься и участвовать в выступлениях, зарабатывая этим небольшие деньги.

Сергей Лифарь в эти годы все еще мечтал о карьере пианиста-виртуоза, до того момента, когда «генерал Драгомиров решил бросить в бой пятьдесят воспитанников гимназии, включая и меня. ... Большевикские пулеметы трещали. Дождь свинца сметал все живое». Сергей был оглушен взрывом и ранен осколком снаряда в правую руку, потом ее пришлось зашивать, но началась гангрена, и потребовалось длительное тайное лечение. О карьере пианиста предстояло забыть [1, с. 199].

Лифарь вспоминал, что весной 1920 г. ему случилось увидеть, как отдыхали красные всадники на стоянке во время большого перехода, пели и танцевали под духовой оркестр. «Когда великороссы пускались в удалую “Камаринскую”, а украинцы с воодушевлением и восторгом отплясывали гопак, я следил за их движениями. Мощь и сноровка были в этом фольклорном искусстве...» [1, с. 201]. Он почувствовал, как откликается его тело на эти движения и ритмы. В целом же настроение его было подавленным. Он мрачно бродил по Киеву, когда однажды случайный товарищ предложил ему пойти ради интереса в балетную студию Брониславы Нижинской, где танцевала его сестра.

Увиденное там, ошеломило Сергея: «Это было потрясение. Передо мной под музыку Шопена и Шумана танцевали ученики Нижинской, одетые в балетную форму с красной звездой. Я опускаю все детали, только бы сохранить этот образ, который и на склоне лет все еще светится во мне: на исходе сломанного мира, где были только грохот и ярость, я открывал порядок и гармонию, настоящую дисциплину, которых жаждали мой ум и сердце». Возвращаясь домой, он вдруг ясно осознал: «я хочу поступить в студию Нижинской, сестры великого Нижинского. Назавтра же она сухо и лаконично отказала мне в праве поступить в ее студию танца. Для меня это было страшным ударом» [1, с. 202]. Ему уже было 16 лет, и надежды на успех не оставалось. Однако при поддержке тогдашнего художественного руко-



Илл. 5. Серж Лифарь. Граф. «Жизель». 1950

водителя городской оперы товарища Штеймана Сергея Лифаря приняли в кордебалет Киевского оперного театра, где Бронислава Нижинская также вела класс балета.

Там вновь встретились эти юноши. Оба теперь учились балету, работали со страстью и с упорством. Но Лифарю казалось, что «мадам Нижинская словно умышленно игнорировала» его, хотя сам он замечал свои успехи в области техники [1, с. 203].

В 1921 г. тяжело заболел психическим расстройством Вацлав Нижинский, и сестра в заботе о его здоровье стала со-

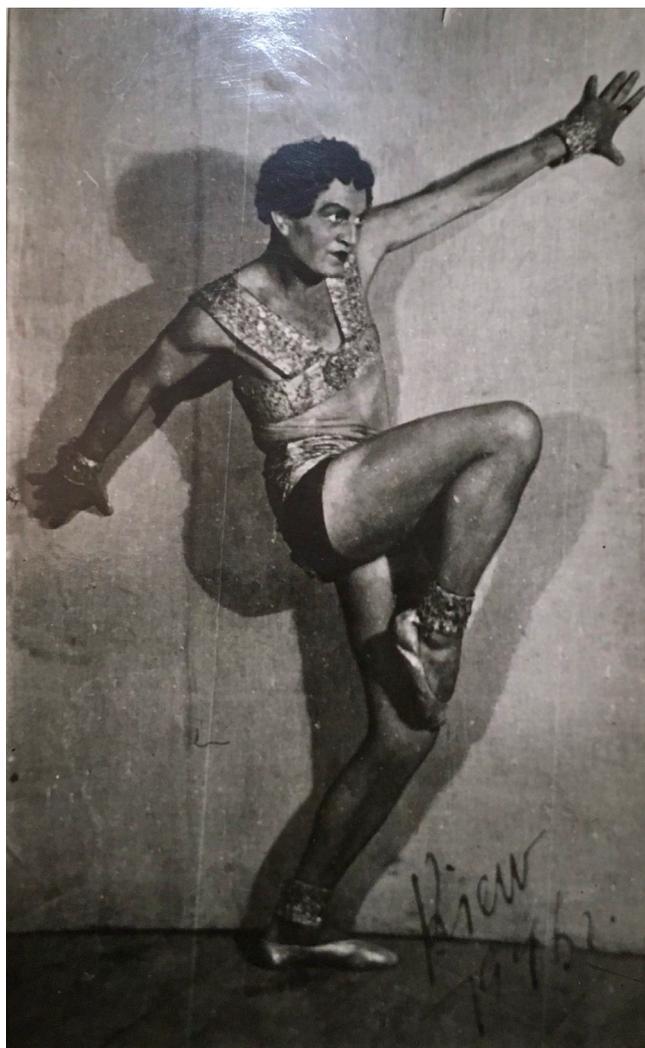
бираться в Европу. Бронислава Фоминична вновь обратилась к родителям Олега Сталинского теперь уже с предложением отпустить его с нею за границу для дальнейшей учебы и реальной театральной карьеры. Но они отказались от предложения, ведь он был еще юн, каково ему пятнадцатилетнему будет одному далеко от родины и семьи.

Олегу казалось, что он еще слишком малый срок поучился у Брониславы Нижинской, хотелось исполнять ее танцы, она так интересно их придумывала, и их радостно было танцевать. Он был так потрясен ее отъездом, что даже попал в больницу с сердечным приступом, чем удивил опытных врачей. «Школа движения» прекратила свою работу, а повзрослевшие студийцы были приняты в штат Киевского театра оперы и балета. Сергей Лифарь продолжал танцевать в кордебалете, а Олегу Сталинскому стали поручать исполнение сначала небольших сольных номеров в разных балетных и оперных спектаклях театра, но скоро он в свои шестнадцать лет уже стал исполнять ведущие партии молодых персонажей: Лукаш («Лесная песня»), Сафрон («Маруся Богуславка»), Довбуш, Богдан («Хустка Довбуша») и другие.

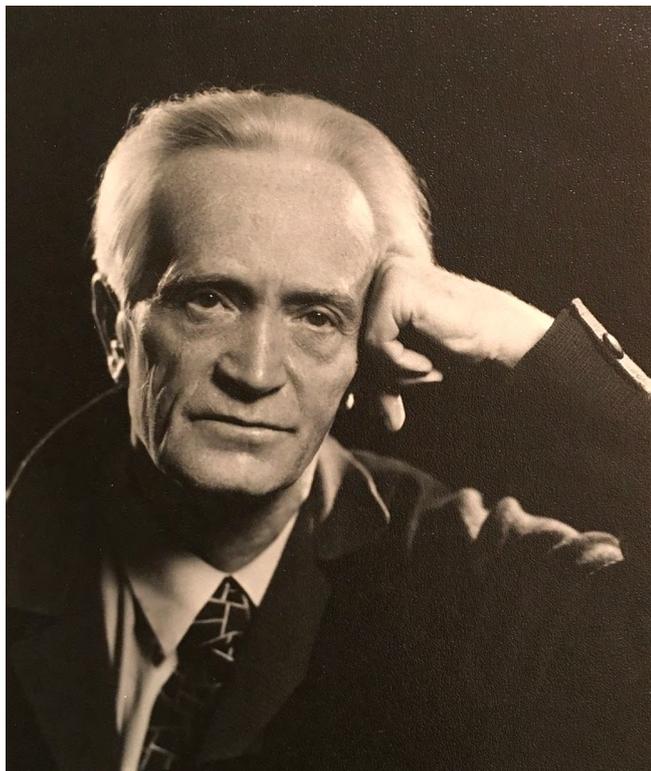
В 1923 г. их пути резко разошлись. Вот как вспоминал об этом Сергей Лифарь: «В один прекрасный день студия закипела. Мадам Нижинская только что прислала телеграмму, которую я сохранил: “С. П. Дягилев просит для укомплектования своей труппы пять лучших учеников мадам Нижинской”. Они были указаны. Пятый не явился. Мой энтузиазм подсказал решение: я поеду вместе с другими» [1, с. 205].

Этот «пятый» (а может быть и первый в списке?) был Олег Сталинский. На сей раз он сам отказался уезжать по нескольким причинам. Во-первых, серьезно заболел чахоткой отец и уже не мог больше работать и содержать семью (учиться продолжали старший брат Сева и младшая сестра Лида, хворала мать), а заработки Олега были опорой семейного бюджета; во-вторых, он был счастлив своей работой в театре, где был много занят в разных спектаклях; в-третьих, его жизнь в родном Киеве казалась ему лучше и надежнее, чем неизвестно какая где-то за границей.

Сергей Лифарь и еще четверо киевских беглецов — Лапицкий, Унгер, братья Хоэры, опасно, через Польшу, нелегально пробрались в Париж к Сергею Дягилеву. «О моем отъезде



Илл. 7. Олег Сталинский. Раб. «Шахерезада». 1946

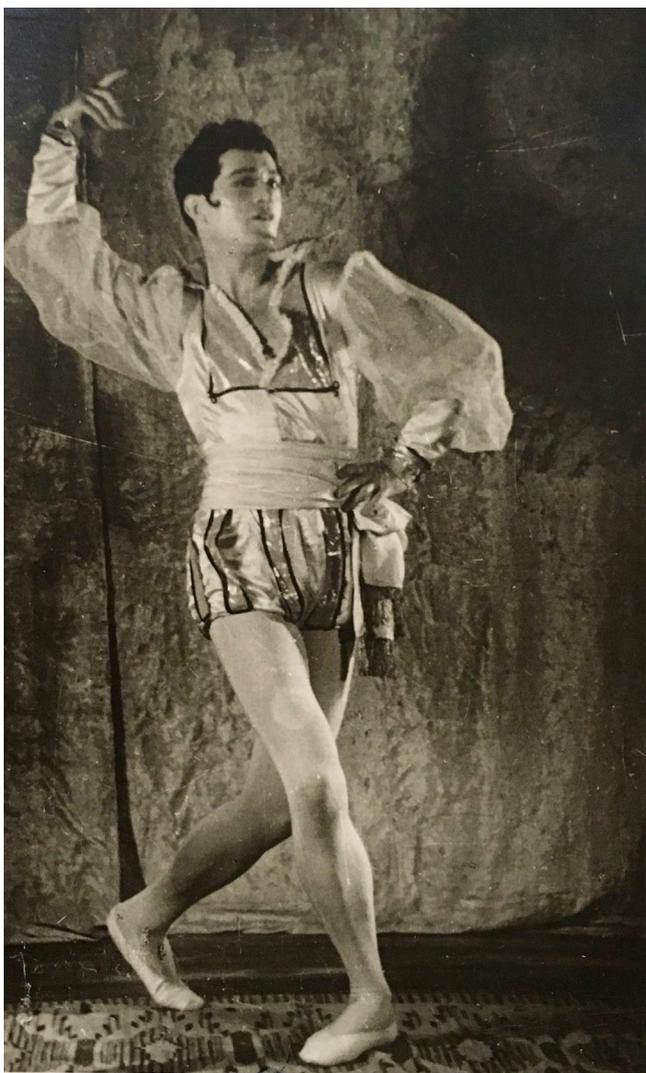


Илл. 6. Портрет Олега Сталинского. 1972

я известил только мою мать, которую видел тогда в последний раз. В минуту прощания она благословила меня, и я увидел в ее глазах такой испуг, что этот взгляд постоянно преследует меня. Ее взгляд — такой чистый, такой скорбный напомнил мне взгляд той лани, которую я, совсем еще мальчишка, убил стянутым у отца ружьем, когда она пришла напиться и стояла вблизи от меня. То была единственная жизнь, которую я когда-либо отнял, и я не могу забыть, как, умирая, она с глазами, застланными слезами, лизнула мне руку» [1, с. 206].

Встреча с Дягилевым в Париже насторожила обе стороны: для вновь прибывших стало ясно, что обещанные гонорары резко сокращаются, а Дягилев после их просмотра (экзамена) орал в своем кабинете на Нижинскую: «Броня, Вы обманули меня!... Ведь это же полные неучи!... И Вам не стыдно было их так расхваливать?... Я не могу, я не хочу, я не буду с ними работать!... Я их отправлю назад в Россию! ...Выписать из Лондона Войцеховского и Идзиковского! Немедленно!» [1, с. 10]. Но Сергея Лифаря он все-таки оставил в кордебалете, затем выделил среди других, приблизил к себе и сам занялся его воспитанием, всячески способствуя его карьере.

Лифарь истово стремился к техническому совершенству, все время истязал себя изнурительными тренировками, добился высокого прыжка и пластичности тела. Дягилев поддержал его и через год доверил участие в новом спектакле «Свадебка» на музыку И. Ф. Стравинского, которая ему оказалась ритмически ближе, чем классическая. Сергей начал выступать под именем Серж Лифарь. Дальнейшая его карьера стремительно расцветала под покровительством С. П. Дягилева. Танцовщик, обладающий развитой техникой, музыкальностью, драматической экспрессией и лиричным даром, достиг больших успехов



Илл. 8. Олег Сталинский. Базиль. «Дон Кихот». 1950

в балете и, после смерти Дягилева и развала «Русских сезонов», он был приглашен в театр парижской Гранд-Опера и возглавил балетную труппу: был солистом, педагогом-репетитором, балетмейстером. Всего поставил более 200 балетов в разных театрах и балетных труппах Европы и США. Развивал традиции академического танца, повысил значение мужского сольного и дуэтного танца, основал в Париже институт хореографии. Серж Лифарь стал всемирно известным деятелем балетного искусства [2, с. 318–319]. В Советском Союзе он считался изменником Родины и не мог надеяться больше еще когда-нибудь оказаться в России.

Жизнь другого молодого танцовщика, солиста Киевского театра оперы и балета Олега Сталинского разворачивалась вполне успешно. Он танцевал ведущие партии в спектаклях обширного репертуара — классического, народного и новаторского, совершенствовался на хореографическом отделении киевской «Центростудии», часто ездил на стажировки в Ленинград и брал уроки у известных мастеров вагановской школы — Е. О. Вазем, В. А. Семенова, В. И. Пономарева, тренировался вместе со студентами училища и молодыми артистами театра, считал себя воспитанником петербургской школы балета.

В 1930 г. Олег Николаевич был послан от Киева в Москву на конкурс среди артистов музыкальных театров страны. По программе конкурса танцовщики должны были показать сложнейшие вариации из разных классических и современных балетов. Олег много готовился и разучивал новый для себя репертуар, так как в Киеве тот был в основном народного колорита. О. Сталинский стал победителем конкурса и был принят в труппу Государственного академического Большого театра. Он был счастлив!

Однако после громкого успеха на конкурсе его ожидало разочарование. Он был принят в штат Большого, поселили его в общежитии и назначили минимальную зарплату. Он усердно посещал каждодневные уроки и общие репетиции, но занят был лишь в «стоячем кордебалете». Его там целый сезон продержали без ролей, а он с этим мириться не захотел и уехал из Москвы.

Во время конкурса он получал приглашения от руководителей разных театров страны, и теперь воспользовался предложением от дирекции Свердловского театра оперы и балета, и по контракту был принят туда ведущим танцовщиком. Им в его свердловском репертуаре были освоены главные партии в спектаклях: «Спящая красавица» (Дезире, Голубая птица), «Лебединое озеро» (Принц), «Жизель» (Альберт), «Тщетная предосторожность» (Колен), «Конек-Горбунок» (Иванушка), «Эсмеральда» (Феб), «Дон Кихот» (Базиль), «Шопениана» (дивертисмент) и другие.

По воспоминаниям Олега Николаевича, это был период подъема большого интереса к балетному искусству в промышленном городе, и руководство театра сформировало очень сильную творческую труппу. Сам он в эти годы испытал собственное огромное наслаждение классикой. «Голодные до искусства»



Илл. 9. Мария (Г. Уланова) и Хан Гирей (О. Сталинский). «Бахчисарайский фонтан». 1943

свердловские зрители заполняли театральный зал, искренно опереживали балетному действию, благодарно приветствовали исполнителей. Он любил повторять, что там появилась у него армия поклонников и особенно поклонниц, которые всегда радушно принимали его выступления, а позднее даже ездили за ним на его спектакли в театры в другие города, где он (опять успешно!) премьерствовал, работая по контрактному ежегодному набору в труппы. Это были: Минск, Тбилиси, Одесса.

В Одесском театре оперы и балета застала его Великая Отечественная Война. Преисполненный искренним чувством патриотического долга записался он в Красную Армию, получил в военкомате солдатское обмундирование, собрал легкий вещмешок, сложил туда балетные тапочки (для экзерсисов), и в ожидании отправки на передовую, взобрался на высокий пригорок и устроился там наверху писать стихи. В это время начался налет фашистских самолетов, и какой-то вражеский летчик обстрелял снарядами эту сопку. Солдат Сталинский сразу был контужен и ранен в ноги. Санитары его перебинтовали и успели последним водным транспортом вывезти морем из горевшей Одессы. Последовала эвакуация в Алма-Ату и длительное лечение в госпитале. Врачи говорили, да и он сам понимал, что больше ему не танцевать.

В Алма-Ату были эвакуированы многие деятели культуры Советского Союза: писатели, поэты, артисты, кинорежиссеры. Они посещали раненых воинов, беседовали с ними, выступали с концертами в госпиталах. Олег Николаевич был активным участником таких встреч, интересным собеседником и позже, вспоминая об этом, называл имена Самуила Маршака, Михаила Зощенко и других. Но главное, в чем ему повезло, так это в том, что именно в Алма-Ату были эвакуированы из Ленинграда Университет и Кировский театр. Олег еще в юности увлекался изучением французского и английского языков, и, находясь в госпитале, был принят в Ленинградский университет имени А. А. Жданова на факультет иностранных языков и с отличием защитил диплом по двум языковым специальностям.

В госпитале же его часто навещали коллеги-артисты из Кировского театра, и он, лишь только встав на костыли, стал приходить к ним на репетиции и спектакли. Галина Уланова подначивала его тренироваться и звала готовиться к выступлению в «Бахчисарайском фонтане», пусть не в роли Вацлава — жениха Марии, но хотя бы в роли Хана Гирея, которому не нужно прыгать. И это случилось!

В архиве Олега Николаевича сохранилась фотография друга из спектакля «Бахчисарайский фонтан» — Мария (Галина Уланова) в объятиях Хана Гирея (Олега Сталинского), с автографом: «Милому Олегу на память о выступлении. Г. Уланова. 17/ IX 1943 г.». На всю жизнь их скрепила дружба.

В 1945 г. Театр им. С. М. Кирова вернулся из эвакуации в Ленинград, а Олег Николаевич после демобилизации вернулся в родной Киев.

Через год после возвращения О. Н. Сталинского на сцену Киевского театра оперы и балета имени Тараса Шевченко, он принял предложение Министерства культуры Украины поехать во Львовский театр оперы и балета имени Ивана Франко, где формировалась новая труппа молодых артистов оперы и балета, а он как опытный мастер сцены должен был помочь в этом. Ему уже исполнилось 40 лет, и он понимал, что теперь его репертуар переставал быть «прыжковым», но становился даже более театральным, драматичным, партнерским. Как прирожденный лицедей он очень выразительно «лепил» роли второго плана, делал их острохарактерными, и зрители всегда отмечали и горячо приветствовали его появление и работу на сцене.

Театральный сезон на стационарной сценической площадке длился 9 месяцев — с сентября по май, а потом начинались гастроли. Железнодорожники сходили с ума, так как одновременно мчались во всех направлениях, в основном на юг, отдыхающие граждане и стремившиеся доставить им удовольствие большие театральные коллективы. Случалось так, что на каком-нибудь разъезде, ожидая пути, встречались театры Москвы и Ленинграда, Киева и Минска, столиц и городов разных республик, устраивали концерты прямо на привокзальных платформах. Знаменитые театры приезжали в малые города. На местах люди ожидали их приезда, торжественно приветствовали, зрители спешили поймать, не упустить редкую возможность увидеть новые спектакли, любимых артистов, поддаться сильным художественным впечатлениям.

Советские труженики имели право на отдых, не только на освобождение от повседневного труда, но и на насыщение

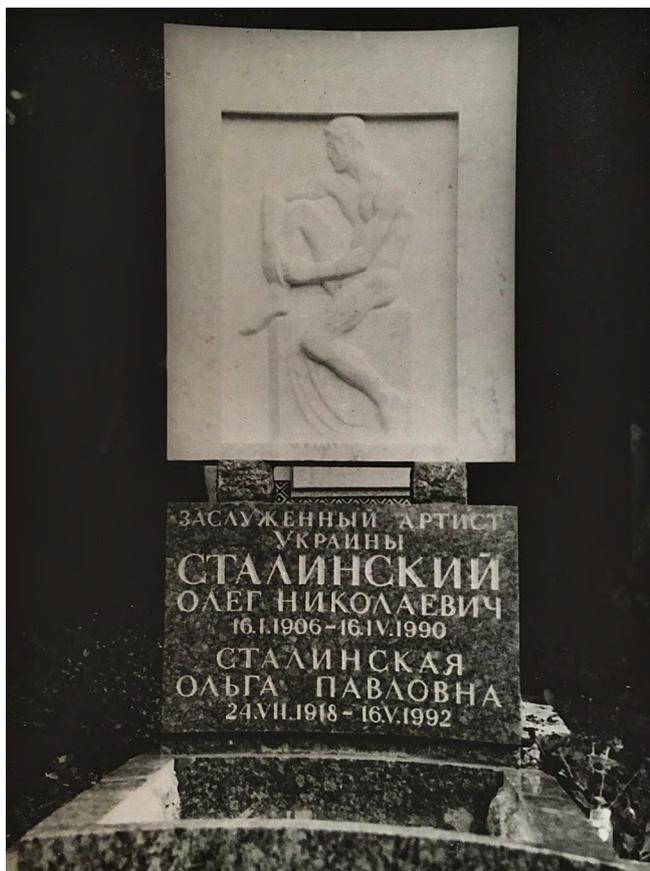
отпуска культурными программами и художественными впечатлениями. Олег Николаевич любил рассказывать о гастролях, артистам нравилась суматоха и неожиданности таких переездов со спектаклями. Потом вспоминалось много смешных курьезов и трогательных встреч. Именно на гастролях артистами острее переживались зрительские приемы и выражения признательности, бурные овации. Гастрольные спектакли требовали постоянного творчества и в организации, и в игре, и в оформлении, и в мизансценах.

Две актерские судьбы — Олега Николаевича Сталинского и Сергея Михайловича (Сержа) Лифаря, начав свое развитие из одной точки во времени и пространстве, оказались совсем не похожими, но неизмеримо насыщенными событиями, встречами, творчеством, искусством.

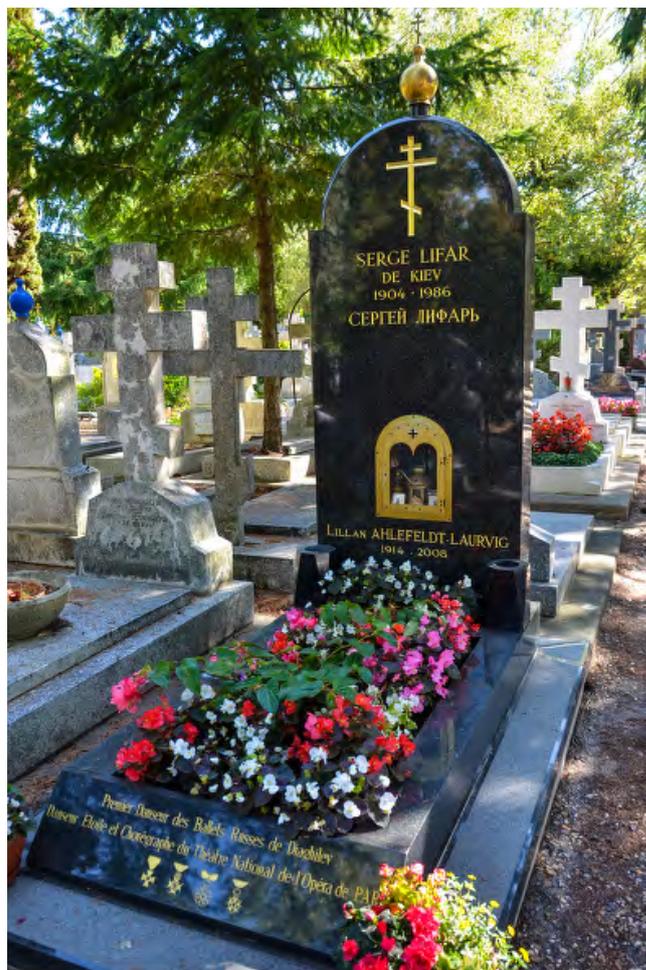
Им все-таки привелось вновь встретиться на театральной сцене через 45 лет после расставания. Это произошло во время открытия Первого Международного конкурса артистов балета в Москве, 11–23 июня 1969 г., в Государственном академическом Большом театре. Председателем конкурса была Галина Сергеевна Уланова, а Серж Лифарь и Олег Сталинский были приглашены в качестве почетных гостей конкурса. Лифарь сопровождал члена международного жюри от Франции Шовире Иветт — многолетнюю партнершу и подругу, исполнительницу многих его балетных постановок, а Олег представил ему своего взрослого сына Павла Сталинского — артиста балета Кировского театра оперы и балета в Ленинграде. Молодому человеку старая и обрюзгшая знаменитость не понравилась, и он поспешил ретироваться, а Олег и Серж встретились очень тепло, даже радостно. Несколько дней подряд они разговаривали, расспрашивали друг друга и рассказывали о своей жизни, а потом навсегда распрощались.



Илл. 10. Олег Сталинский. Феб. «Эсмеральда»



Илл. 11. Памятник Олега Сталинского



Илл. 12. Памятник Сержа Лифаря

Скончался Серж Лифарь (Сергей Михайлович Лифарь) 16 декабря 1986 г. в Лозанне (Швейцария) на 82 году жизни, похоронен недалеко от Парижа на русском кладбище Сент-Женевьев-де-Буа. На его могильном памятнике выбита лаконичная надпись: «SERGE LIFAR DE KIEV. Сергей Лифарь из Киева».

Олег Николаевич Сталинский скончался во Львове 16 мая 1990 г. в возрасте 84 лет, похоронен на львовском Лыча-

ковском кладбище, на театральном участке. Надпись на памятнике — «Заслуженный артист Украины Сталинский Олег Николаевич». На памятнике установлена мраморная стела, на которой выбит рельеф, изображающий отдыхающего танцовщика. Автор — скульптор Евгений Ротанов, модель — Павел Сталинский.

Закончились жизни двух рыцарей балета, но души их витают в атмосфере театрального искусства.

Список источников:

1. Лифарь С. С Дягилевым: Монография. СПб.: Композитор, 1994. 224 с.
2. Балет. Энциклопедия. М.: Изд. «Советская энциклопедия», 1981. 623 с.
3. Архив О. Н. Сталинского.

References:

- Balet. Entsiklopediia (Ballet. Encyclopedia)*. Moscow, Sovetskaia entsiklopediia Publ., 1981. 623 p. (in Russian)
 Lifar S. S *Diagilevym: Monografiia (With Diagilev: Monograph)*. Saint Petersburg, Kompozitor Publ., 1994. 224 p. (in Russian)

Туминская Ольга Анатольевна, доктор искусствоведения, заведующая сектором эстетического воспитания Методического отдела Государственный Русский музей, Россия, Санкт-Петербург, ул. Инженерная, д. 4. 191186. olgamorgun@yandex.ru

Tuminskaya, Olga Anatol'evna, Full Doctor in Art History, head of the sector of Aesthetic Education of Methodical Department. The State Russian Museum, Ingenernaia ul., 4, 191186 Saint Petersburg, Russian Federation. olgamorgun@yandex.ru

ДЯГИЛЕВСКИЕ СЕЗОНЫ: ОБРАЗ ЮРОДИВОГО В ЭСКИЗАХ ХУДОЖНИКОВ К ОПЕРЕ «БОРИС ГОДУНОВ»

DIAGHILEV'S SEASONS: THE IMAGE OF THE HOLY FOOL IN THE ARTISTS' SKETCHES FOR THE OPERA "BORIS GODUNOV"

Аннотация. Представленные в статье материалы демонстрируют степень интереса художников, оформлявших оперу М. П. Мусоргского на текст А. С. Пушкина «Борис Годунов», к образу юродивого. Изучение поставленного вопроса выявило изменение взглядов на художественное оформление спектакля «Борис Годунов». Главным действующим лицом становится народ. Декорации и костюмы героев в ранних спектаклях ориентировались на персоналии, в более поздних (советского времени) — на расстановку массовки. В сценографии оперы «Борис Годунов» конца XIX – начала XX вв., в том числе в постановках Дягилевских сезонов, выявляется внимание художников к прорисовке индивидуальных черт образа блаженного — в оформлении его костюма, грима, жестикуляции и мимики. Таковы эскизы К. С. Петрова-Водкина, впервые представленные на выставке «К.С. Петров-Водкин. К 140-летию со дня рождения» в Русском музее в 2018 г. Они демонстрируют умение художника передать вместе с необычной внешностью и атрибутами (железный колпак, вериги) и индивидуальные черты блаженного, описание которых сохранилось в житийной литературе о святых юродивых. Этот пример указывает на долговечность традиционной памяти народа. В тоже время образ юродивого, сохранившийся в авторских эскизах, отходит от установленного иконографического канона в изображении святых юродивых, представленного в иконах XVI–XVII вв. В постановках оперы «Борис Годунов» дореволюционной поры народ как главное действующее лицо не рассматривался. Главная интрига разворачивалась вокруг роли царя Бориса и его оппонентов. Образ юродивого был введен для контраста и рассматривался как противостояние власти. В постановках оперы более позднего времени Юродивый становится гласом народа, и именно эскизы блаженного совместно с другими представителями русского народа времен XVI–XVII вв. открывают художникам послереволюционного времени новую возможность его изображения. Малоизученными в современном искусствознании оказались эскизы художников конца XIX – начала XX вв., воспроизводящие образы юродивого. Сохранившиеся рисунки принадлежат нескольким известным музеям нашей страны или находятся в частных собраниях. Эскизы театрального художника Ф. Ф. Феодоровского к опере «Борис Годунов» обращены к созданию образа народа, подмечены типы и характеры русских людей низшего сословия Древней Руси. В его подготовительных работах к оформлению спектакля «Борис Годунов» в 1927 г. отразилось современное художнику явление — борьба с религией. Видимо, по этой причине образ юродивого был представлен как один из образов престолоудин. Ф. Ф. Феодоровский мастерски овладевает приемами монументального оформления массового спектакля, вводит понятие «ярусности» сцены, «широкого мазка», изготавливает макеты архитектурных построек с обязательным расчетом на их освещение. Показательно, что некоторые художники оставили свои воспоминания по поводу работы над оперой «Борис Годунов». В рисунках открывается глубина таланта художника, дух эпохи, стилистические особенности, знание истории и много другое. Рассмотренные в данной статье сохранившиеся эскизы могут быть полезны как специалистам по Новому и Новейшему времени, так и ученым-медиевистам.

Ключевые слова: опера «Борис Годунов»; театральные постановки; Дягилевские сезоны; эскизы образа юродивого; И. Я. Билибин; К. С. Петров-Водкин; Ф. Ф. Феодоровский.

Abstract. The materials presented in the article demonstrate the degree of the interest of the artists who designed the Opera of Modest Mussorgsky based on the text of Alexander Pushkin "Boris Godunov" to the image of the Holy Fool. The study revealed a change in the approach to the design of the play "Boris Godunov". The main character is the people. The scenery and costumes in the early performances focused on the main characters, in later (Soviet time) — on the design of the extras. In the picturesque design of the Opera "Boris Godunov" of the late 19th – early 20th century, including productions of the Diaghilev seasons, the attention of the artists was on the drawing of individual features of the image of the Blessed, the design of his costume, makeup, gestures, and facial expressions. These are the sketches of Kozma Petrov-Vodkin, first presented at the exhibition "K. S. Petrov-Vodkin. For the 140th anniversary of his birth" in the Russian Museum in 2018. They demonstrate the artist's ability to convey not only unusual appearance and attributes (iron cap, chains) and individual features of the blessed one but also the features of the Blessed, described in the hagiographic literature about the Holy Fools. This example indicates the longevity of the traditional memory of the people. At the same time, the image of the Holy Fool, preserved in the author's sketches, departs from the established iconographic canon of the image of the Holy Fools, represented in the icons of the 16th–17th centuries. In the productions of the Opera "Boris Godunov" of the pre-revolutionary period, the people were not considered as the main character. The main intrigue unfolded around the role of Tsar Boris and his opponents. The image of the Holy Fool showed the contrast and represented a confrontation of power. In later Opera productions, the Fool has become the voice of the people, and it is the sketches of the Blessed, together with other representatives of the Russian people of the 16th–17th centuries, that opened up a new opportunity for artists of the post-revolutionary period to depict him. Little-studied in modern art studies were the sketches of artists of the late 19th – early 20th century, reproducing the image of the Fool. The extant drawings belong to several famous museums in Russia or private collections. Sketches by the theater artist F. F. Feodorovsky for the Opera "Boris Godunov" address to the creation of the image of the people. The artist noticed the types and characters of Russian people of the lower class in Ancient Russia. In his preparatory works for the design of the play "Boris Godunov" in 1927, the artist reflected the modern time feature — the fight against religion. Apparently, for this reason, the image of the Holy Fool presented

commoners. F. F. Feodorovsky mastered the techniques of monumental design for a mass performance, introduced the concept of “tiers” of the stage, “broad brushstroke”, and made layouts of architectural buildings with the obligatory calculation of their lighting. Significantly, some artists left their memories about working on the Opera “Boris Godunov”. The drawings reveal the depth of the artist’s talent, the spirit of the era, stylistic features, knowledge of history, and much more. The preserved sketches discussed in this article can be useful both for specialists in Modern art and for scientists-Medievalists.

Keywords: Opera “Boris Godunov”; theatre productions; Diaghilev seasons; sketches of the image of the Holy Fool; Ivan Bilibin, Kuzma Petrov-Vodkin; Fedor Feodorovsky.

Выставка русского искусства, с которой С. П. Дягилев выступил в Париже в 1906 г., перешла в музыкальные встречи России с Зарубеьем. Начиная с 1907 г. западноевропейскому зрителю демонстрировались оперные и балетные спектакли, причем не те традиционные постановки, которые считались классикой русского музыкального и балетного искусства, а новые, авангардистские художественные оформления спектаклей, о которых и русский зритель знал немного. «За период между 1909 и 1929 гг. зрители увидели и услышали более 80 постановок, перевернувших представление о театральном действе. Синтез музыки, текста, костюмов, декораций, исполнения и режиссуры, который во многом достигался усилиями Сергея Дягилева, породил новый тип оперных и балетных спектаклей» [6, с. 5].

Берясь за трудную задачу показать культуру России иностранному зрителю, Сергей Павлович решает выбрать лучшие литературные произведения на историческую тему и выразить главную мысль посредством театрального спектакля. В един-

стве музыки, сценографии, изобразительного искусства были показаны главные вехи жизни и чаяний русского народа. В программу показа сезонов 1908–1909 гг. входили многолюдные спектакли, охватывающие разные эпохи русского государства: домонгольскую Русь («Князь Игорь», 1185), правление Ивана Грозного («Псковитянка», 1570), период Смутного времени («Борис Годунов», 1598–1605). Эти «хоральные» оперы сходны с картинами на историческую тему художников конца XIX в.: Б. П. Виллевалде, П. О. Ковалевского, Ф. А. Рубо, В. И. Сурикова, В. П. Верещагина, А. Е. Коцебу, Н. Е. Сверчкова и других. В каждой из картин исторических живописцев конца XIX в. изображено множество народа на поле сражения, при штурме крепости, в оказании помощи соотечественникам. Названия картин передают динамизм композиций, что должно вызывать накал чувств зрителя: «Штурм...», «Бой...», «Взятие...», «Героическая оборона...», «Сражение...», «Въезд...», «Подвиг...», «Изгнание...», «Покорение...», «Переход...», «Отражение бомбардировки...». Несомненно, перед иностранной публикой должна была предстать Россия в единстве наций и человеческих судеб, достигающая своими усилиями мирной и благообразной жизни для себя и своих собратьев. Душа русского народа раскрывается в несломленном духе воина, в сочувствии и помощи ближним, в вере в Бога, в заступничестве святых. Эти мотивы продемонстрированы в текстах либретто каждой из названных опер — будь то переложение летописного источника или поэтического текста.

14 мая 1908 г. в Национальной опере (Гранд-Опера) состоялась организованная С. П. Дягилевым премьера музыкальной драмы М. П. Мусоргского «Борис Годунов» с Ф. И. Шаляпиным в главной партии (режиссер А. А. Санин, сценография А. Я. Головина, художники: А. Н. Бенуа, К. Ф. Юон, Е. Е. Лансер, костюмы И. Я. Билибина). Спектакль положил начало будущим «Русским сезонам» в Париже.

Авторы статей журнала «Мир искусства» в подборках иллюстраций и текстах широко освещали развитие современного искусства в России и за рубежом. С. П. Дягилев на страницах журналов, в частности издаваемого в Санкт-Петербурге «Мира искусства», выступал в роли критика. Он публиковал материалы общего характера, монографические очерки о русских и зарубежных художниках, рецензии на выставки и спектакли [8, с. 13–20].

К заграничным гастролям С. П. Дягилев готовился с большим энтузиазмом и тщательностью. Годом ранее «Русские сезоны» в Париже начались историческими концертами с участием Н. А. Римского-Корсакова, С. В. Рахманинова, А. К. Глазунова, Ф. И. Шаляпина. М. П. Мусоргский и Ф. И. Шаляпин имели в Париже наибольший успех — не потому ли на следующий год С. П. Дягилев поехал в Париж с «Борисом Годуновым» М. П. Мусоргского? К этой постановке С. П. Дягилев долго готовился: ему хотелось представить Парижу подлинную Русь конца XVI — начала XVII вв., и для этого он извездил всю крестьянскую Россию, собирая настоящие русские сарафаны, настоящий старинный русский бисер и старинные русские вышивки (всю свою постановку «Бориса Годунова» С. П. Дягилев впоследствии передал французской «Гранд Опера») [11, с. 193–197].

Художники, привлекаемые С. П. Дягилевым к оформлению «полномасштабных» спектаклей, отличались особенно острым чутьем нового, были открыты экспериментам и активно осваивали язык театрального «архитектурно-изобразительно-го» искусства.

В собрании музея имени А. Н. Радищева в Саратове есть семь превосходных работ А. Я. Головина: кроме трех эскизов декораций к оперным постановкам «Кармен» Ж. Бизе, «Бориса Году-



Илл. 1. Икона «Зосима и Савватий Соловецкие, Иоанн Большой Колпак, Илья Пророк». 1570-е – 1580-е гг. Сер. XVII в. 181×118. Происходит из собрания Церковного археологического кабинета при Московской Духовной Академии. ГТГ. Опубликовано в: Мельник А. Г. Ансамбль Соловецкого монастыря в XV–XVII веках. Ярославль, 2000. С. 94.



Илл. 2. Икона «Николай Салос в Троицком соборе». XVIII в. 118х96. Храмовая икона. Троицкий собор, г. Псков

нова» М. П. Мусоргского, «Евгения Онегина» П. И. Чайковского, еще четыре станковых картины, которым тоже присущи черты декоративности театрального типа: два пейзажа, портрет и натюр-морт [2, с. 20–24]. С именем этого мастера связаны выдающиеся достижения русского музыкального театра. Хорошо чувствуя сценическую природу драматургии и музыки, он добивался гармонической согласованности с ними в своей сценографии, всегда заботясь о цельности всей постановки. Акцентируя приписаний Головину «дар режиссерского осмысления своей задачи» [17, с. 270], указывая, что именно он «впервые в оперном театре разработал сквозную живописную партитуру спектакля», исследователи творческого наследия художника не случайно утверждают, что в своих эскизах мастер достигает такой убедительности, прежде всего, «благодаря живому проникновению в дух времени и органичности чувства сценической условности» [1, с. 9].

«Дух свободы, витавший в пространстве мирискуснических экспозиций, мог вселяться куда угодно: в реалистические холсты В. Серова, И. Левитана и импрессионистические пейзажи К. Коровина и С. Виноградова, А. Гауша и С. Яремича, <...> театральную стихию Л. Бакста и Б. Анисфельда, А. Головина и С. Судейкина. Но это всегда свобода, пьянящая одних и отталкивающая других; это всегда «искусство для искусства», художническая независимость, ибо, как скажет Дягилев, «произведение искусства важно не само по себе, а лишь как выражение личности творца» [7, с. 15].

Вместе с оригинально выстроенной сюжетной линией спектаклей обращено внимание на сценографию и оформление этих масштабных постановок. Заметим, что оперы ставились в «Русских сезонах» всего три года. В каждой из них был свой сценический прием, душевный мотив, колоритный образ, оригинальный подбор актерского состава и великолепно выполненные костюмы и грим. Запомнились

зрителям заглавные партии царя Иоанна и боярской дочери Ольги в «Псковитянке» (Ф. И. Шаляпин и Л. Я. Липковская) [12, ч. 1, с. 282–283], князя Галицкого в «Князе Игоре» (Ф. И. Шаляпин), царя Бориса в «Борисе Годунове» (Ф. И. Шаляпин). И все же несравнимо памятной стала краткая, но эмоционально содержательная песнь-мольба Юродивого в опере «Борис Годунов», в исполнении талантливого певца, которым был М. М. Чупрытников (1866–1918) — лирический тенор — первый исполнитель партии Юродивого в Париже в 1908 г. [12, ч. 2, с. 380].

«Борисом Годуновым», этой «бесконечно русской», по выражению С. П. Дягилева, оперой Модеста Мусоргского (а это был любимый композитор Дягилева) с участием Федора Шаляпина открылись в парижской Гранд-Опера знаменитые сезоны дягилевской антрепризы. Художественное оформление спектакля принадлежало Александру Головину; Иван Билибин исполнил эскизы некоторых костюмов и бутафории, — пишет в каталоге выставки «Дягилев и его эпоха» 2001 г. Ю. Демиденко [6, с. 172]. К постановке оперы «Борис Годунов» в Париже в 1908 г. образ Юродивого, скорее всего, создал И. Я. Билибин, однако достоверных свидетельств этому не выявлено. На данный момент эскиза, созданного этим художником, или описания его работы не встречено. В Отделе рисунка Русского музея находится Оригинал Титульного листа программы¹ [8, с. 13].

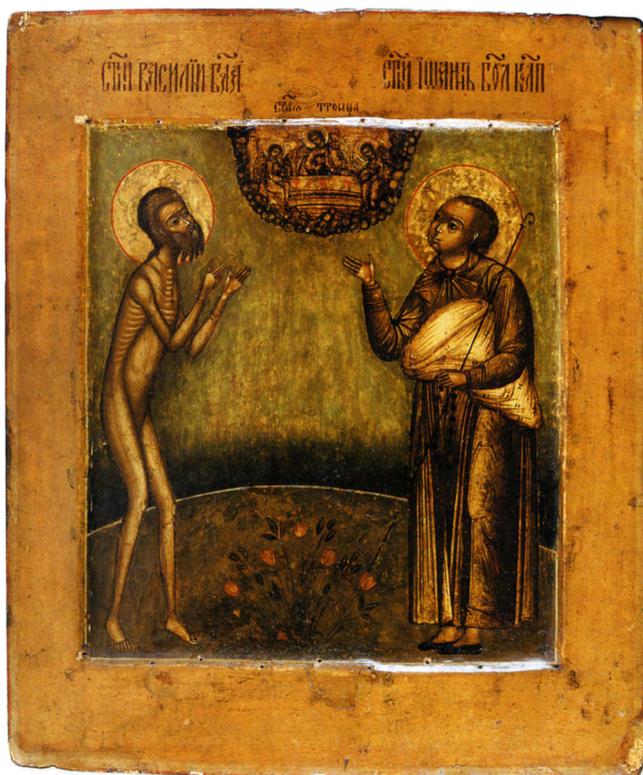
8 июня 1914 г. в Королевском театре Дрюри Лейл в Лондоне состоялось открытие спектакля «Князь Игорь». Музыка А. П. Бородина, постановка А. А. Санина, хореография М. М. Фокина, художник Н. К. Рерих. Главный исполнитель Ф. И. Шаляпин.

Интересно, что режиссеры, постановщики, художники-оформители, получившие заряд творческой энергии от общения с С. П. Дягилевым, буквально «влюблялись» в историю Руси, стремились участвовать в постановке многочисленных спектаклей. Так, А. А. Санин вступил в зарубежную антрепризу С. П. Дягилева, став с этого времени преимущественно оперным режиссером, пропагандистом русской оперной классики. В 1908 г. поставил на сцене парижской «Гранд-Опера» «Бориса Годунова» с участием Ф. И. Шаляпина (оркестр парижского театра, хор московского Большого театра, дирижер Ф. М. Блюменфельд, хормейстер У. И. Авранек, художники А. Я. Головин и А. Н. Бенуа), в 1909 г. в театре «Шатле» (Париж) — «Хованщину» и «Псковитянку». В 1910 г. поставил в Петербургском народном доме «Бориса Годунова», «Князя Игоря», «Русалку» и др. Все эти драмы раскрывают черты русского национального менталитета — широкую и щедрую душу, великое терпение, молитвенный дух, любовь к Родине.

Стремление увековечить народные типы и показать множество людей отразилось в эскизах Н. К. Рериха к опере «Князь Игорь», изображающих народ². Эскизы хранятся в фонде Отдела рисунка Государственного Русского музея. «Рерих исполнил декорации за короткий промежуток времени: конец 1913 — начало 1914 г. Яркое узорочье костюмов персонажей, праздничный колорит архитектуры, носящей порой сказочный характер, создали притягательный образ далекого прошлого, наполненного жизненной силой. Успех лондонской постановки во многом был связан с оформлением спектакля», — сообщает Н. Соломатина [6, с. 240, ил. 277, 278].

А. С. Пушкин создавал трагедию «Борис Годунов» на Псковщине, где в это время широко бытовало устное предание о знаменитом псковском юродивом Николае Салосе. Более того, известно, что, начав работу над трагедией в с. Михайловское в 1825 г., поэт неоднократно перепроверял свои выводы по X и XI томам «Истории государства Российского» Н. М. Карамзина и некоторыми летописями [5, с. 194–197]. Создавая художественный образ Николки, А. С. Пушкин следует историческим реалиям и традициям: Николай Салос — одиночка, отшельник; чтобы объявить глас Божий, блаженный появляется среди народа, на площади.

Житийные писания сохранили сведения о напряженном разговоре юродивого с царем. Сцена встречи царя (в данном случае — Бориса Годунова, а в прошлом — Иоанна Грозного) включена авторами XIX в. в свои тексты [цит. по: 13, с. 248]. А. С. Пушкин описал эту сцену как противопо-



Илл. 3. Икона «Василий Блаженный и Иоанн Большой Колпак». Последняя треть XVII в. Москва. Дерево, левкас, темпера. 32,3х27,2. Собрание Н. С. Пантjikова. Опубликовано в: Иконы из частных собраний: Русская иконопись XIV — начала XX века: Каталог выставки. М., 2004. С. 151, кат. № 109.

ставление власти царя и веры народа, включив в драму всего несколько реплик блаженного³. В текстах охарактеризована внешность юродивого — босоножие, рваная рубаха, нечесанные волосы, борода. Приписываются некоторые атрибуты: железный колпак, вериги, посох. Блаженный отличается от других своим поведением: садится на землю, поет, бегает, кричит, бросается камнями. Вместе с тем он отваживается говорить царю правду, обличает его. Николку окружают дразнящие его мальчишки, мы видим традиционную гонимость героя.

Во всех вариантах предания говорится о том, как Никола спас Псков от гнева Ивана Грозного, не убоившись «под защиту своего юродства» «обличить тирана в кровопийстве и святотатстве». «По особому уважению» Никола был погребен «под соборным храмом спасенного им города», в усыпальнице псковских князей. Посещая Псков, Пушкин мог видеть в Троицком соборе могилу юродивого Николы и даже читать на ней любопытные слова «кондака», «изъяснявшие чудный его подвиг». Одним из печатных источников, по которому Пушкин мог ознакомиться с преданием о Николке, являлась книга псковского историка Николая Ильинского «Историческое описание города Пскова и его древних пригородов» [9, с. 93]. Книга сохранилась в библиотеке Пушкина. Есть основания предполагать, что появилась эта книга в пушкинской библиотеке в годы Михайловской ссылки, в пору работы над «Борисом Годуновым». В трагедии Пушкин касается истории Пскова, называя его «ветхий город Ольгин».

Либретто оперы «Борис Годунов» включает описание разворачивающейся встречи юродивого с царем на фоне собора Василия Блаженного (аналогия неслучайна)⁴. Б. П. Городецкий справедливо отметил, что «имя Николки Железного Колпака явилось в результате соединения имен Николы Псковского⁵ и Иоанна Большого (или Железного) Колпака⁶» [3, с. 173]. Н. И. Грановская указывает на соединение в образе Юродивого А. С. Пушкина черт известных к тому времени русских блаженных: Николая Псковского Салоса и Иоанна Юродивого Московского, прозванного Большой Колпак.

«В процессе создания трагедии замысел этого столкновения был осуществлен только в сцене “Площадь перед собором в Москве” — семнадцатой по счету. Образ юродивого у Пушкина отмечен истинностью и выразительностью. Несомненно, в нем отразились реальные наблюдения поэта, встречавшего в Святогорском монастыре и в Пскове (возле церквей, на ярмарках) нищих. Но в его время юродивые уже не обращались к царям запросто, высказывая им мнение народа. Для трагедии Пушкин нуждался прежде всего в исторических источниках. В литературе о “Борисе Годунове” вопрос об источнике, на который опирался А. С. Пушкин, работая над образом, до сих пор полностью не разработан» [4, с. 92].

Однако в иконах Николы Псковского и Иоанна Юродивого Московского (Большой Колпак) описываемых черт не найдено (Илл. 1). Следовательно, житийные тексты не совпадают с изобразительным творчеством художников Древней Руси. Образ юродивого в иконописании складывается на основе акафистов, чудес и устных преданий, подчиняется общей иконографии изображения святого угодника, а наличие узнаваемых черт и атрибутов может служить лишь дополнительным обстоятельством его прославления. На основании этого важного обстоятельства, делаем основной вывод. В трагедии А. С. Пушкин творчески соединил узнаваемые черты трех блаженных XVI в. — Николы Псковского Салоса (Илл. 2), Иоанна Юродивого Московского (Большой Колпак) и Иринарха Борисоглебского [15, с. 120]. Именно этот затворник носил на себе вериги, и эти железные «доспехи Бога» сохранились в монастыре и ныне являются важным артефактом истории. Изображения Иоанна Большой Колпак редки. Самым известным изображением этого святого является парная икона «Василий Блаженный и Иоанн Большой Колпак» (Илл. 3). В то же время память о таких необычных святых в народе жила, верующие ощущали воздействие молитв блаженным, посещали памятные места, связанные с ними, в церковном календаре сохранялись дни поминовения «святых юродивых угодников Божиих». Однако церковная иконография уже имела образец написания облика «юродивых Христа ради», закрепленный русским Средневековьем. В XVIII в. юродство ощущало всяческие гонения, а в XIX в. произошло своеобразное потепление в отношении почитания этих блаженных. Одна из причин — изменение политики государства во вопросах развития национальной культуры, расширение связей с Ближним Востоком, поездки в страны восточного христианства для выявления русских корней, изучение отечественной истории. Образы блаженных и юродивых стали символом стойкости русского духа. Он нашел отражение в литературе и изобразительном искусстве, но не в иконописании, а в светской живописной картине — у художников-реалистов (И. А. Пелевин «Царь Иоанн Грозный в келье юродивого Николая Салоса в Пскове», В. Г. Перов «Юродивый», В. М. Васнецов «Нищие певцы», К. В. Лебедев «Юродивый», В. И. Суриков «Боярыня Морозова», М. В. Нестеров «Святая Русь» и другие). И как продолжение — в театре и в театральных декорациях и костюмах.

Образ Юродивого привлекал мастеров изобразительного искусства. К его восприятию и творческой трактовке обращались мастера кисти и в последующее после дягилевских сезонов время.

В 1923–1924 гг. К. С. Петров-Водкин создал эскизы к спектаклю по драме А. С. Пушкина «Борис Годунов» (неосуществленная постановка в Большом драматическом театре (Илл. 4–5). На первом рисунке К. С. Петрова-Водкина юродивый представлен высоким, худощавым, в рубище, открывающем голени. На щиколотках железные кандалы без цепи. Козьма Сергеевич, разрабатывая грим и костюм городского отшельника, создает запоминающийся образ: удлиненное лицо, острый подбородок, редкие усы и щуплая борода, широкие скулы, узкий разрез глаз и нависающие, чуть выпуклые верхние веки. В такой прорисовке угадывается восточный тип внешности. Тело непропорционально: удлиненные руки, открытая длинная шея, коротковатые ноги. Одежда представляет собой рубище с рваными краями, цепи на шее и поясе и шлем, относящийся к классификации «сфе-

«РУССКИЕ СЕЗОНЫ» В МИРОВОЙ КУЛЬТУРЕ И СОВРЕМЕННЫХ ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ ПРАКТИКАХ

ро-кониических наголовников» [14]. Аналогии встречаются в миниатюрах Тверского списка Хроники Георгия Амартола, Новгородской Псалтыри, относящейся к XIII в. Можно предположить, что художник сознательно избрал монголо-видный тип лица и фигуры, чтобы выявить «инаковость» человека, умеющего противостоять царю. Он и заступник и обличитель одновременно, то есть принадлежит как к русскому народу, так и к другим, кочевным, заезжим, заморским. Внешний вид и поступки — граница «своего» мира и «чужого», решение извечной проблемы восприятия культурного наследия Руси.

На втором рисунке Юродивый выполнен в технике акварели. Его образ на первом плане, фигуры крестьянских детей и женщины — на втором. Эскиз предполагает изображение многолюдья, дабы подчеркнуть пребывание юродивого «в миру». Эпатажное действо этого святого угодника всегда разыгрывается в людном месте, а вот молитву Господу блаженные возносили тайно, молясь о всех своих обидчиках. По сюжету оперы Юродивый высказывает негодование царю Борису Годунову. Историческим прологом такой ситуации является повествование из Жития Николы Салоса (Псковского): «В феврале 1570 г., после опустошительного похода с опричным войском на Новгород, царь Иоанн Грозный двинулся на Псков, подозревая измену и готовя ему участь Нов-

города. Весь город молился об отвращении царского гнева. Услышав колокольный звон к заутрени по всему Пскову, все жители Пскова вышли на улицы, и каждая семья стояла на коленях у ворот своего дома, вынеся хлеб и соль для встречи царя» [9, с. 110–111].

Из приглашенных С. П. Дягилевым художников Федор Федорович Федоровский был самым молодым. Ему поручили написать декорации к опере «Хованщина» М. П. Мусоргского, музыка была сродни могучему художественному темпераменту Ф. Ф. Федоровского. Превосходный колорист, обладавший композиционно-пластическим образным мышлением, он преподавал своим оформлением урок великолепного владения сценической живописью. Эскизы к «Хованщине» были раскуплены французскими музеями.

Чтобы овладеть новыми приемами планировки трехмерного сценического пространства, усовершенствовать живописно-объемные принципы декорационных решений, художник, оформляя оперу «Борис Годунов» (1927), уходит от реализма, обытовления, исторических подробностей. Ф. Ф. Федоровский трижды обращался к «Борису Годунову» (1927, 1946 и 1948), что во многом было определено его интересом к русской истории и желанием ставить оперы композиторов «Могучей кучки». При этом он всегда стремился сделать музыкальный театр эмоционально насыщенным.



Илл. 4. К. С. Петров-Водкин. Эскиз грима Юродивого. Ок. 1923. Бумага, акварель. 29×16,6. Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства. Опубликовано в: Кузьма Сергеевич Петров-Водкин. К 140-летию со дня рождения / Альманах. Вып. 524. СПб., 2018. С. 191. Ил. 297.



Илл. 5. К. С. Петров-Водкин. Эскиз костюма Юродивого. 1923–1924. Бумага, акварель, графитный карандаш. 29,1×16,9. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург. Опубликовано в: Кузьма Сергеевич Петров-Водкин. К 140-летию со дня рождения / Альманах. Вып. 524. СПб., 2018. С. 191. Ил. 298.

В 1927 г. Ф. Ф. Феодоровский начал работу над «Борисом Годуновым» вместе с режиссером В. А. Лосским и дирижером А. М. Пазовским. Впоследствии автор описал свою работу над оперой. «Группы народа размещены на полу сцены, на станке, затем еще выше на лестнице; эта ярусность создает массив, выгодный для режиссера и компактного звучания хора. На переднем плане с правой стороны столб. На столбе под навесом икона. Это место для нищих. Столб и навес засыпаны снегом, нищие тоже в белых рубахах. Такая деталь играет важную роль для пространственного соотношения первого плана и главной, тяжелой массы собора Василия Блаженного. Костюмы народа — коричнево-темные. Борис в золоченой шубе, Шуйский в зеленом и бояре в красном с золотом четко выделялись на фоне народа, фигура юродивого в рубище, железном колпаке, с иконой и ладанками на груди также выделяется, обращая на себя внимание.

Главное действующее лицо у храма Василия Блаженного — народ. И хор: «Хлеба, хлеба, хлеба подай нам...» является главной темой картины» [16, с. 127–170].

Прекрасное, одновременно логическое и эмоциональное описание работы над оперой является содержательным

источником размышлений художника и воплощения его мыслей в натурный макет.

В заключение отметим, что образ Юродивого в русской — дореволюционной и советской — художественной сценографии неоднократно воспроизводился в эскизах и гриме театральных постановщиков. Опера «Борис Годунов» предлагала мастерам театра огромный простор для массовых сцен, насыщенность цветовой гармонии, выразительность роскошных архитектурно-интерьерных кулис, в которых исторические сцены решались театральными художниками в особом кульминационном напряжении. Но апогеем драматического накала сценографии всегда являлся выход Юродивого. Только этот спектакль предлагал зрителям созерцание такого странного чудотворца, известного в Древней Руси и почти забытого в конце XIX–XX вв. Юродивый обозначал и пропасть между царем и народом, которая образовалась во власти, и высоту духа, на которую может быть вознесен верующий человек, уподобивший себя подвигу самопожертвования. Для художников создание эскизов костюма и грима Юродивого открывало массу неизведанных возможностей и определенно вызвало интерес публики.

Примечания:

¹ И. Я. Билибин. Титульный лист к программе «Борис Годунов. Музыкальная драма Мусоргского». 1908. Цинкография в две краски. 21,4×16,4. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург. Отдел рисунка. Инв. № Гр-24812. Опул.: Дягилев и его эпоха. Посвящается 300-летию Петербурга / Альманах. Вып. 11. СПб.: Palace Editions, 2001. С. 172. Ил. 194.

² Эскизы декорации и костюмов к опере А. П. Бородина «Князь Игорь». 1914.

Антреприза С. П. Дягилева. Королевский театр Дрюри Лейл. Лондон, 1914.

Н. К. Рерих. Народ. Бумага, гуашь, графитный карандаш. 26,7×33,4. Справа внизу: I акт/12–17/Народъ. Пост. в 1928 г. от Л. И. Жевержеева. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург. Отдел рисунка. Инв. № Р-1938. Опул.: Дягилев и его эпоха. Посвящается 300-летию Петербурга / Альманах. Вып. 11. СПб.: Palace Editions, 2001. С. 240. Ил. 277.

Н. К. Рерих. Скула и Ерощка. Бумага, гуашь, графитный карандаш. 26,8×33,4. Справа внизу: 24–25 Скула и Ерощка. Пост. в 1928 г. от Л. И. Жевержеева. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург. Отдел рисунка. Инв. № Р-1937. Опул.: Дягилев и его эпоха. Посвящается 300-летию Петербурга / Альманах. Вып. 11. СПб.: Palace Editions, 2001. С. 240. Ил. 278.

³ «Входит юродивый в железной шапке, обвешанный веригами, окруженный мальчишками.

Царь

Оставьте его. Молись за меня, бедный Николка.

(Уходит.)

Юродивый (ему вслед)

Нет, нет! нельзя молиться за царя Ирода — Богородица не велит».

⁴ Четвертое действие. Первая картина. Москва, площадь перед собором Василия Блаженного. Собранный здесь народ обсуждает слухи о приближении войска Самозванца и надеется на скорое избавление от Борисова произвола. Вбегает Юродивый, за ним — толпа мальчишек. Они дразнят и доводят его до слез — песня «Месяц едет, котенок плачет». Закончилась обедня. Голодный люд в отчаянии протягивает руки к боярам, раздающим милостыню. Хор: «Хлеба!». Юродивый жалуется царю на мальчишек: «Вели-ка их зарезать, как ты зарезал маленького царевича». Борис останавливает бросившуюся к Юродивому стражу и просит помолиться за него. «Нельзя молиться за царя Ирода, Богородица не велит», — ответ Юродивого.

⁵ На одной из улиц навстречу царю выбежал блаженный Николай верхом на палке, будто скача на коне, и закричал царю: «Иванушко, Иванушко, покушай хлеба-соли, а не христианской крови». Царь приказал поймать юродивого, но тот стал невидим. Запретив убийства, Иван Грозный, однако, имел намерение разграбить город. Царь слушал молебен в Троицком соборе, поклонился мощам святого благоверного князя Всеволода-Гавриила (память 11 февраля) и пожелал получить благословение у блаженного Николая. Когда царь пришел в келью блаженного, тот сказал: «Не замай, минухне, нас (не трогай, прохожий, нас) и пойдй от нас, не на чем тебе будет бежати». Юродивый предложил царю на угощение кусок сырого мяса. «Я христианин и не ем мяса в пост», — сказал ему Иоанн. — «Ты пьешь кровь человеческую», — отвечал ему блаженный, поучая царя «многими ужасными словесы», чтобы тот прекратил убийства и не грабил святые Божии церкви. Но Иоанн не послушался и приказал снять колокол с Троицкого собора, и тогда, по пророчеству святого, пал лучший конь царя.

⁶ Родился в первой половине XVI в. в Вологодской земле и в молодости трудился на солеварнях. Юродствовать начал, переселившись в Ростов. Носил тяжелые вериги и на голове железный колпак, за который и получил свое прозвище. Около 1580 г. посетил блаженного Иринарха, затворника Ростовского (1616 г.; память 13/26 января) и предсказал ему нашествие поляков и их поражение. Последние годы жизни провел в Москве, где даже в самые жестокие морозы ходил почти обнаженным, не снимая с себя железных вериг. Он безбоязненно говорил правду всякому, часто обращаясь с обличительным словом к сильным мира сего, не щадя и царей. Перед самой смертью у блаженного открылся дар исцелений. Так, однажды на пути из храма исцелил не владевшего ногой человека: блаженный как бы нечаянно наступил на ногу, и она стала здорова. Предсказал свою кончину, испросив у настоятеля Покровского собора место для своего погребения. Скончался 3 июля 1589 г. и был погребен в Покровском соборе на Красной площади. Во время его погребения исцелился человек, двадцать лет страдавший глазной болезнью. Нетленные мощи блаженного Иоанна обретены в 1672 г.

«РУССКИЕ СЕЗОНЫ» В МИРОВОЙ КУЛЬТУРЕ И СОВРЕМЕННЫХ ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ ПРАКТИКАХ

Список литературы:

1. Бурова Г. К. Александр Яковлевич Головин // Искусство. 1940. № 5. С. 97–107.
2. Водонос Е. И. Русские театральные художники начала XX века в собрании музея // Саратовский государственный художественный музей имени А. Н. Радищева. Выпуск 7. Саратов: Изд-во «Ареал», 1995. С. 20–24.
3. Городецкй Б. П. Драматургия Пушкина / АН СССР. Ин-т русской литературы (Пушкинский дом). М.–Л.: Изд-во АН СССР, 1953. 360 с.
4. Грановская Н. И. Юродивый в трагедии Пушкина // Русская литература. 1964. № 2. С. 92–94.
5. Духовный труженик: А. С. Пушкин в контексте рус. культуры / Рос. акад. наук. Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом) / Отв. ред. В. А. Котельников, Э. С. Лебедева. СПб.: Наука, 1999. 550 с.
6. Дягилев и его эпоха. Посвящается 300-летию Петербурга / Альманах. Вып. 11. СПб.: Palace Editions, 2001. 319 с.
7. Дягилев С. П. Сложные вопросы // Мир искусства. 1898. № 1–2. С. 58–59.
8. Дягилев. Начало / Альманах. Вып. 251. СПб.: Palace Editions, 2008. 255 с.
9. Историческое описание города Пскова и его древних пригородов с самого их основания, заключающее в себе многие достойные любопытства происхождимости, составленное из многих древних летописцев, надписей записок и Российской истории Николаем Ильинским [Ч. 1–6]. СПб.: Печатано в типографии Б. Л. Гека, 1794. 380 с.
10. Кузьма Сергеевич Петров-Водкин. К 140-летию со дня рождения / Альманах. Вып. 524. СПб.: Palace Editions, 2018. 208 с.
11. Лифарь С. М. Дягилев и с Дягилевым. М.: ЗАО Вагнус, 2005. 616 с.
12. Отечественные певцы, 1750–1917: словарь: в 2 ч. / Сост. А. М. Пружанский. М.: Сов. композитор, 1991–2000.
13. Пушкин А. С. Полное собрание сочинений в 9 т. Т. 6. М.: ГОСЛИТИЗДАТ, 1935–1938. Т. 424 с.
14. Средневековый костюм, его внешний вид и крой Swordmaster // Org. ru. URL: <https://swordmaster.org/historicalsuits> (дата обращения: 10.01.2020)
15. Туминская О. А. Блаженные и юродивые в русской иконе XVI–XIX веков: монография. СПб.: Изд-во РГПУ имени А. И. Герцена, 2014. 203 с.
16. Феодоровский Ф. Ф. Моя работа над оперой «Борис Годунов». Из творческого опыта. Вып. 3. М.: Сов. художник, 1957. 170 с.
17. Эткинд М. М. Рецензия на книгу: С. А. Онуфриева. А. Головин // Советские художники театра и кино, 77/78: Сб. статей. М.: Сов. художник, 1980. С. 268–273.

References:

- Burova G. K. Aleksander Iakovlevich Golovin. *Iskusstvo (Art)*. 1940, no. 5, pp. 97–107. (in Russian)
- Diagilev i ego epokha. Posviashchaetsia 300-letiiu Peterburga (*Diaghilev and His Era. Dedicated to the 300-th Anniversary of St. Petersburg*). Saint Petersburg, Palace Editions Publ., 2001. 319 p. (in Russian)
- Diagilev S. P. Difficult Questions. *Mir iskusstva (World of Art)*, 1898, no. 1–2, pp. 58–59. (in Russian)
- Etkind M. M. Book Review: S. A. Onufrieva. A. Golovin. *Sovetskie khudozhniki teatra i kino (Soviet Artists of the Theater and Cinema. 77/78)*. Moscow, Sovetskii khudozhnik Publ., 1980, pp. 268–273. (in Russian)
- Feodorovskii F. F. *Moia rabota nad operoi "Boris Godunov" (My Work on the Opera "Boris Godunov")*. Moscow, Sovetskii khudozhnik Publ., 1957. 170 p. (in Russian)
- Gorodetskii B. P. *Dramaturgiia Pushkina (Pushkin's Playwriting)*. Moscow, Leningrad, Academy of Sciences of the USSR Publ. 1953. 360 p. (in Russian)
- Granovskaia N. I. The Holy Fool in the Tragedy of Pushkin. *Russkaia literatura (Russian Literature)*, 1964, no. 2, pp. 92–94. (in Russian)
- Ilinskii N. *Istoricheskoe opisanie goroda Pskova i ego drevnikh prigorodov s samogo ikh osnovaniia, zakliuchaiushchee v sebe mnogie dostoinye liubopytstva proiskhodimosti. Sostavlennoe iz mnogikh drevnikh letopistsov, nadpisei zapisok i Rossiiskoi istorii Nikolaem Ilinskim (Historical Description of the City of Pskov and Its Ancient Suburbs from Their Foundation, Containing Many Curious Cases. Compiled from Many Ancient Chroniclers, Inscriptions of Notes and Russian History by Nikolai Il'inskii)*. Parts 1–6. Saint Petersburg, Tipografia B. L. Geka Publ., 1794. 380 p. (in Russian)
- Kotel'nikov V. A.; Lebedeva E. S. (ed.). *Dukhovnyi truzhenik: A. S. Pushkin v kontekste russkoi kultury (Spiritual Worker: A. S. Pushkin in the Context of Russian Culture)*. Saint Petersburg, Nauka Publ., 1999. 550 p. (in Russian)
- Kuzma Sergeevich Petrov-Vodkin. K 140-letiiu so dnia rozhdeniya (*Kozma Sergeevich Petrov-Vodkin. For the 140th Anniversary of His Birth*). Saint Petersburg, Palace Editions Publ., 2018. 208 p. (in Russian)
- Lifar S. M. *Diagilev i s Diagilevym (Diaghilev and with Diaghilev)*. Moscow, Vagrius Publ., 2005. 616 p. (in Russian)
- Medieval Costume, its Appearance and Cut Swordmaster. *Org. ru*. Available at: <https://swordmaster.org/historicalsuits> (accessed 10.01.2020) (in Russian)
- Pruzhansky A. M. (ed.). *Otechestvennye pevtsy. 1750–1917: slovar (Russian Singers, 1750–1917: Dictionary)*. In 2 vol. Moscow, Sovetskii kompozitor Publ., 1991–2000. (in Russian)
- Pushkin A. S. *Polnoe sobraniye sochineniy (Complete works)*. In 9 vol. Vol. 6. Moscow, GOSLITIZDAT Publ., 1935–1938. 424 p. (in Russian)
- Tuminskaia O. A. *Blazhennyye i iurodivyye v russkoy ikone 16–19 vekov (The Blessed and the Holy Fools in the Russian Icon of the 16th – 19th Centuries)*. Saint Petersburg, Herzen State Pedagogical University Publ., 2014. 203 p. (in Russian)
- Vodonos E. I. Russian Theater Artists of the Early 20th Century in the Museum's collection. *Saratovskii gosudarstvennyy khudozhestvennyy muzei imeni A. N. Radishcheva (Saratov State Art Museum named after A. N. Radishcheva)*. Vol. 7. Saratov, Areal Publ., 1995, pp. 20–24. (in Russian)

Полисадова Ольга Николаевна, кандидат искусствоведения, доцент. Владимирский государственный университет им. А. Г. и Н. Г. Столетовых, Россия, Владимир, ул. Горького 87. 600000. polisadova2013@mail.ru

Polisadova, Olga Nikolaevna, PhD in Art History, associate professor. Vladimir State University named after A. G. and N. G. Stoletovs, Gor'kogo ul., 87, 600000 Vladimir, Russian Federation. polisadova2013@mail.ru

ТЕАТРАЛЬНО-ХОРЕОГРАФИЧЕСКИЕ НОВАЦИИ ПЕРВЫХ СЕЗОНОВ «РУССКОГО БАЛЕТА»

THEATRICAL AND CHOREOGRAPHIC INNOVATIONS OF THE FIRST SEASONS OF RUSSIAN BALLET

Аннотация. Статья посвящена теме театрально-хореографических новаций, оказавших большое влияние на развитие европейской музыкально-театральной культуры в XX в., которые были представлены на первых «Русских сезонах», прошедших в Париже в 1909–1914 гг. Двадцатилетняя история «Русского балета» неразрывно связана с именем Сергея Павловича Дягилева. Сама концептуальная идея продвижения и популяризации русского искусства на Западе была прогрессивной в начале XX в., актуальна она и сегодня, в начале XXI в. Классиком русской музыки и одним из самых исполняемых мировых композиторов станет Игорь Федорович Стравинский, автор музыки самых известных балетных постановок «Русских сезонов». За период с 1909 по 1914 гг. Дягилев предложил новую концепцию развития балетного искусства. Ее главная суть не только в философском познании красоты и выразительности, но и в возможности быть современным искусством, заставляющим думать и размышлять. Гипотетически мы можем предположить, что «Русские сезоны» Дягилева были не только его частным делом, но носили черты императорского заказа, заинтересованного в продвижении и популяризации национального искусства в Европе. Русская музыка, русский балетный театр, русские танцевальные школы, русский авангард — части большого национального проекта в рамках развития мировой художественной культуры. В начале XX в. сила искусства еще больше сблизила культуры России и Франции. Мировой балет первой половины XX в. во многом обязан русским танцевальным школам. «Русский балет Дягилева» направил вектор хореографической мысли по пути, который позволил каждому балетмейстеру искать собственный стиль и выразительность в согласии с собственными индивидуальными концепциями.

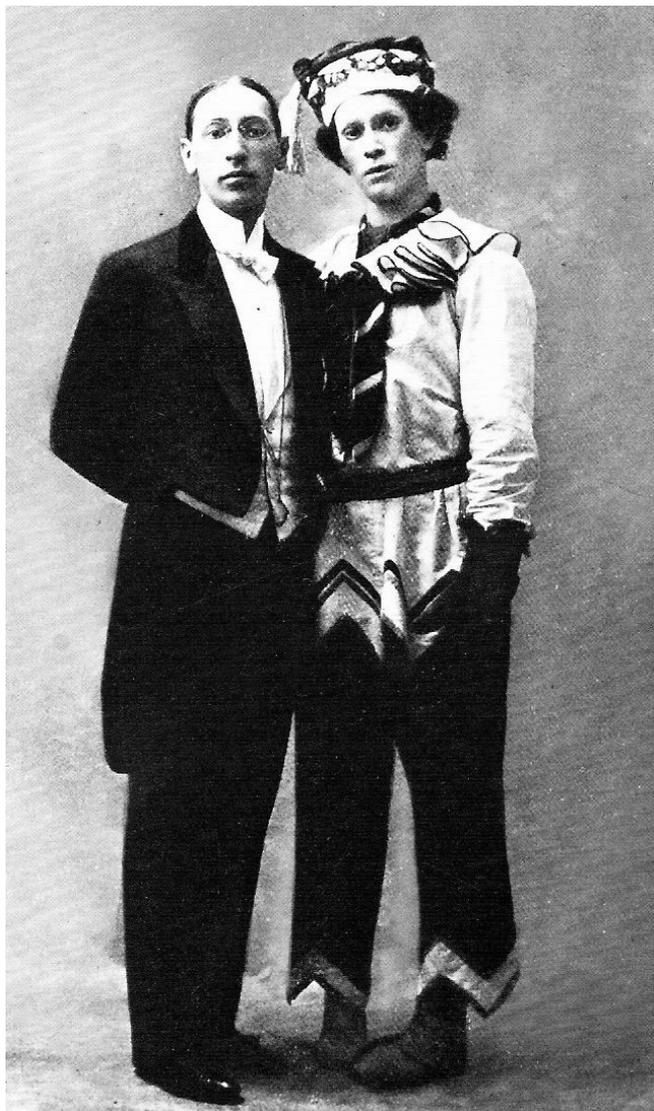
Ключевые слова: Сергей Дягилев; Игорь Стравинский; Серж Лифарь; Андрей Левинсон; «Мир искусства»; «Русские сезоны»; «Русский балет»; Тамара Карсавина; «Весна священная».

Abstract. The focus of the study was on theatrical and choreographic innovations that had a great influence on the development of European musical and theater culture in the 20th century, presented at the first “Russian Seasons” held in Paris in 1909–1914. The twenty-year history of Russian Ballet is inextricably linked with the name of Sergei Pavlovich Diaghilev. The idea of promoting and popularizing Russian art in the West was progressive at the beginning of the 20th century, and it is still relevant today, at the beginning of the 21st century. A classic of Russian music and one of the world’s most performed composers would be Igor Fyodorovich Stravinsky, the author of the music of the most famous ballet productions of Russian Seasons. For the period from 1909 to 1914 Diaghilev proposed a new concept for the development of ballet art. Its main essence was not only in the philosophical comprehension of beauty and expressiveness but also in the possibility of being a modern art that makes people think. Hypothetically, we can assume that Diaghilev’s “Russian Seasons” were not only his private affair but also an Emperor’s commission, who was interested in promoting and popularizing national art in Europe. Russian music, Russian ballet, Russian dance schools, and Russian avant-garde are parts of a large national project that is a part of the development of world art culture. At the beginning of the 20th century, the power of art brought the cultures of Russia and France even closer. The ballet of the first half of the 20th century owes a great deal to Russian dance schools. The Russian Diaghilev Ballet directed the vector of choreographic thought along the path that allowed each choreographer to look for their own style and expressiveness in accordance with their own individual concepts.

Keywords: Sergey Diaghilev; Igor Stravinsky; Serge Lifar; Andrey Levinson; “The World of Art”; “Russian Seasons”; “Russian Ballet”; Tamara Karsavina; “Sacred Spring”.

Вопрос утверждения самобытности русского искусства в контексте мировой художественной культуры невозможно понять без оценки исторической парадигмы, которая складывалась противоречиво и неоднозначно. Вопрос эволюции и расцвета русского искусства к началу XX в. неоднократно освещался в докладах и научных трудах Сержа Лифаря, который считал, что именно русское искусство во всей его многоаспектности было представлено в Европе Сергеем Дягилевым. «...Русская культура XX века стала самой могучей. Она оказала влияние на весь мир, перенесла свою поэзию, поэзию русского народа, свою душу, свои достижения, свою науку, свою таинственную философию, свои культурные и научные подвиги, свои социальные взрывы. Она возглавила культуру авангарда» [1, с. 271].

В начале XX в. мощная сила искусства еще больше сблизила культуры России и Франции. Жан Кокто будет неоднократно повторять, что впечатления от спектаклей «Русского балета» Сергея Дягилева составили целую эпоху в его жизни, сопоставимую с потрясением от вида извержения вулкана. В европейском искусстве определился рубикон: до и после сезонов «Русского балета». Именно первые «Русские сезоны» стали блистательной демонстрацией петербургского балетного театра на Западе. Как следствие, в Европе появился интерес и к музыке, живописи, фольклору, к русским исполнителям и артистам. «...Мировой балет первой половины XX века во многом обязан русской эмиграции. Русский балет Дягилева дал жизнь хореографическому творчеству (хореотворчеству), позволив-



Илл. 1. Игорь Стравинский и Вацлав Нижинский после спектакля «Петрушка». 1911

шему каждому балетмейстеру искать собственный стиль и выразительность в согласии с его индивидуальными концепциями. Среди таких хореографов назовем Фокина, Мясина, Нижинскую, Романова, Нижинскую, Баланчина и Лифаря» [1, с. 297].

В России покровителем С. П. Дягилева был великий князь Владимир, президент Императорской Академии Художеств. Он был большим поклонником творчества художников «Мира искусства», приобретал их картины, открывал выставки, а воспитание своих детей доверил Л. С. Баксту. Еще одним другом и покровителем Дягилева стал великий князь Николай Михайлович, куратор историко-художественной выставки в Таврическом дворце, посвященной русскому искусству XVIII в. Оба великих князя были не только друзьями Дягилева, но и спонсировали многие его проекты. И что самое главное — увидели важный политический и культурный смысл в стремлении Дягилева пропагандировать русское искусство в Европе [9].

1905 год — сложный период в истории Российского государства. «Кровавое воскресенье» и умеренное протекание «первой русской революции» будоражило умы и подвергло сомнению существование монархии. Несмотря на все сложности политической ситуации, правительство продолжало финансировать глобальные идеи Дягилева по продвижению русского искусства на Запад, усматривая в них несомненную политическую пользу и для России тоже. Концертный

сезон в Парижской Опере и постановка «Бориса Годунова» в сезоне 1908 г. проходили при мощной финансовой поддержке государства. Хор для участия в опере был привезен из Большого театра Москвы, директор Киевской консерватории Ф. М. Блуменфельд должен был дирижировать «Борисом...», из Москвы в Париж приехала группа плотников-рабочих сцены под руководством К. Ф. Вальца, танцовщиков пригласили из Императорского театра. И все это проходило с согласия и разрешения императорского двора. Для сезонов 1908 и 1909 гг. с величайшего позволения было разрешено отобрать танцоров для выступления в Париже. А репетиции проводились в собственном театре царя Николая II в Эрмитаже. Гипотетически мы можем предположить, что «Русские сезоны» Дягилева были не только его частным делом, но носили черты императорского заказа, заинтересованного в продвижении и популяризации национального искусства в Европе.

Объяснение этому можно найти в той политической ситуации, которая сложилась вокруг России в начале XX в. 16 апреля 1906 г. международный банковский консорциум, в котором участвовали в основном английский и французский капитал, предоставил России кредит, спасший ее от финансового краха, который был более чем вероятен после русско-японской войны и революции 1905 г. Кредит был политической игрой, которая позволила бы Франции иметь в лице России союзника против Германии, а России — восстановить свой статус-кво после событий 1905 г. Избежав династического и политического краха, русская монархия финансировала ранние зарубежные начинания Дягилева, которые строились по следующей программе:

— подтверждали жизнеспособность русского искусства;

— говорили о существовании национального наследия, которое по своей значимости не уступало европейскому искусству;

— предприятие Дягилева должно было стать символическим подтверждением культурного и политического статуса России на международной арене [9].

Последнее, пожалуй, самый важный фактор, подтверждавший статус России и ее влияние на культуру и политику европейских государств. И выступления на сцене Парижской Оперы явились тому ярким подтверждением. С самого начала международная деятельность Дягилева в дипломатических и правительственных кругах Франции была встречена положительно. Александр Нелидов, русский посол во Франции, и Анри Дюжарден-Бометц (Henri Du Jardin-Bometz), заместитель французского министра изящных искусств, оказывали поддержку Дягилеву и влияли на прессу¹. Ромола Нижинская впоследствии вспоминала, что «успех выставки (Осенний салон в Париже в 1906 г.) был колоссальным. Звезда Дягилева на художественном небосклоне Европы поднималась все выше и выше. Воодушевленный приемом, оказанным русскому искусству, Дягилев организовал в Париже в 1907 г. серию из пяти концертов русской музыки. Как обычно, он заручился покровительством многих влиятельных лиц. Программы были составлены из произведений самых разных композиторов — от Глинки, Бородина, Балакирева, Мусоргского до Римского-Корсакова и Скрябина. До этих концертов русская музыка для французов означала только два имени: Чайковский и Рубинштейн. Скрябин и Рахманинов выступали на этих концертах как пианисты, а дирижерами были Римский-Корсаков, Глазунов и Швейяр. Успех музыкального сезона превзошел даже успех живописи. Амбиции Дягилева росли. Теперь он захотел показать Русскую оперу и снова добился успеха. В 1908 году он привез Русскую оперу в Париж, впервые представив «Бориса Годунова» и «Ивана Грозного» с Шаляпиным, Смирновым, Липковской и Баклановым буквально онемевшему Западу. Дягилев, этот обаятельный дилетант, сделался непререкаемым авторитетом, снискав славу мага и волшебника» [4, с. 31].

Значительная сумма гарантийного капитала для сезона 1909 г. была собрана благодаря финансовым и банковским связям Артура Раффаловича, влиятельного финан-



Илл. 2. Сергей Дягилев. 1909–1910

сового агента российского правительства в Париже. Все это свидетельствовало о тесной и официальной связи Дягилева с российским правительством. Сам Дягилев подписывал бумаги как «атташе личной канцелярии Его Величества Российского Императора». Это подчеркивало его официальный статус. Политика культурного экспорта русской национальной культуры показывала правильность выбранного пути и сопровождалась оглушительным успехом. Финансовая поддержка Дягилеву оказывалась вплоть до 1910 г. Смерть великого князя Владимира в 1909 г. и влияние барона Фредерика, не любившего Дягилева, поспособствовали разрыву антрепризы с российским императорским двором и прекратили финансирование, поступавшее отсюда. Но механизм центробежного развития русской национальной культуры в сторону Европы и Америки был запущен.

Первый этап дягилевской антрепризы, продлившийся до 1914 г., был периодом продвижения русской культуры на Запад. И фольклорная тема сыграла в этом немаловажную роль. Причем интерес к русскому стилю в западной культуре будет не только следствием моды, но он станет тем феноменом, который в дальнейшем в корне изменит культурную ситуацию в танцевальном искусстве. Русский фольклор в спектаклях труппы Дягилева станет движущей силой для начала этой трансформации. Русские иммигранты-танцовщики организуют свои школы и студии танцев в европейских столицах, и многие будущие ведущие зарубежные танцовщики и балетмейстеры с гордостью будут вспоминать своих русских учителей. Русские балерины и княгини будут стоять у истоков известных европейских Домов моды. И это далеко не полный перечень возможных примеров.

В этой связи уместно говорить о так называемом «русском стиле» в рамках модерна. Позднее «русский стиль» отразится на фольклоре многих стран. Например, сценические каноны народного танца представит Ансамбль народного танца Игоря Моисеева. И здесь «русский стиль»

сценического танца станет базисом для тех, кто хочет возрождать и сохранять свою национальную культуру, в частности танцевальное искусство [9].

Классиком русской музыки и одним из самых исполняемых мировых композиторов станет Игорь Стравинский, автор музыки самых известных балетных постановок «Русских сезонов». Стравинский учился у Н. А. Римского-Корсакова, впитав традиции русской классики от Михаила Глинки и «Могучей кучки» до Петра Чайковского. Внутреннее единство стиля Стравинского было обусловлено его корнями — русской сущностью как основной доминантой творчества. И это можно проследить на протяжении всего творческого пути композитора — от «Весны священной» (1913) до «Requiem Canticles» (1966). В музыке Стравинского звучат все ладовые контрапункты времени, от противоречий века до поиска гармонии, от классических раздумий до нового эстетического порядка. Его отличительные особенности — политональные и полиладовые сочетания в оркестровых и ансамблевых произведениях, особое отношение к теме фольклора. Все это сделало Стравинского композитором-символом XX в. [9]. Особая ритмическая структура произведений и техника остинато получили дальнейшую разработку в его творчестве. Не случайно влияние Стравинского просматривается в творчестве многих композиторов XX в.: венгра Бартока, чеха Мартину, испанца де Фалья, мексиканца Чавеса, бразильца Вила-Лобоса, композиторов Франции — Онегера, Мийо, Пуленка, Мессиана, Булеза, немцев Хиндемита и Орфа, итальянцев Казелла и Малипьеро, музыкантов США, Англии... А начиналось все с первых дягилевских сезонов. Позднее Дягилев скажет о композиторе: «Стравинский — вот живое воплощение настоящего горения, настоящей любви к искусству и вечных исканий... Стравинский все время мечется, ищет и в каждом своем дальнейшем шаге как бы отрицает самого себя, то, чем он был в прежних своих произведениях» [5, с. 259]. Для Стравинского знаковым стал балет «Жар-птица» (1910), написанный по заказу С. П. Дягилева. Балет имел огромный успех в Париже, и это снискало славу Стравинскому как русскому композитору, который становится частью западноевропейской культуры.

Балет интересовал композитора как жанр искусства, который раскрывает широкие перспективы для поиска новых лексических смыслов и новых образов. За «Жар-птицей» он пишет «Петрушку» (1911) и «Весну священную» (1913). Мифологически-аллегорическое изображение темы Руси, расширение палитры обрядовых интонационных оборотов в музыке стало откровением для публики. Тема России была рассмотрена Стравинским под разными углами зрения: сказочная («Жар-птица»), эстетизированно-бытовая («Петрушка»), языческая, «праславянская» («Весна священная»). Стиль музыки Стравинского в этот период может быть сопоставлен с художественным стилем членов объединения «Мир искусства» — А. Я. Головина, Б. М. Кустодиева, А. Н. Бенуа, Н. К. Рериха. Праздничный, яркий, декоративный своеобразный русский романтизм, в основе которого лежало претворение коренных свойств национальной фольклора. Стравинского интересовали труды собирателей русского фольклора — А. Н. Афанасьева, И. В. Киреевского. Долгое время, живя в Швейцарии, он продолжает музыкальные поиски в области расширения русской темы и работает над музыкой к балетам «Свадебка», «Байка», «Сказка о беглом солдате и черте». В балетном театре появилось новое направление — спектакль на основе сказки, обрядового действия как нового театрального мироощущения. Этим фактом, пожалуй, можно объяснить широкий интерес к музыке Стравинского в западной культуре. Его работы были востребованы не только в «Русских сезонах» Дягилева. После Первой мировой войны в Парижской опере пройдут премьеры балетов «Байка» и «Пульчинелла» [9].

Взаимоотношения Дягилева и Стравинского строились на обоюдном интересе к русской теме и, как следствие, ее успешном проявлении на театральных подмостках Европы. Стиль Стравинского в те годы сохраняет черты русского национального фольклора, который начинает вступать во взаимодействие с элементами европейского барокко и клас-



Илл. 3. Сергей Дягилев, Игорь Стравинский и Серж Лифарь. Лондон. 1928

сицизма. Композитор много пишет в те годы для музыкального театра, сочиняя оперы «Мавра», «Царь Эдип» и балеты «Аполлон Мусaget», «Поцелуй феи», «Игра в карты». Его сочинения продолжают идти в театре Дягилева («Свадебка», «Мавра», «Эдип»), но уже появляются и новые заказчики — княгиня Эдмон де Полиньяк (Виннаретта Зингер) («Байка про лису, kota да барана»), Ида Рубинштейн («Поцелуй феи», «Персефона»), Джордж Баланчин («Игра в карты»)… Стравинский много гастролирует по городам Европы. Премьеры его сочинений с успехом проходят в Париже, Милане, Берлине. В 1925 г. композитор впервые посещает США. Концерты в Нью-Йорке и Вашингтоне также имеют большой успех. Но вершинами музыкального искусства русского периода творчества Стравинского (1908 – начало 1920-х) стали балеты «Жар-птица», «Петрушка», «Весна священная», хореографические сцены «Свадебка» (1917, окончательный вариант 1923) — все то, что было поставлено у Дягилева и стало частью репертуара «Русского балета». В эти годы сформировались принципы музыкальной эстетики Стравинского, связанные с «театром представления», с интересом к ритуальным и обрядовым образам, к театру балагана, к лубочным картинам. Так появились основные элементы его музыкального языка: «попевочный» тематизм, свободный метрритм, вариантное развитие. Русская народная песня, богатство ее ритмико-мелодической структуры были для Стравинского источником создания собственной мелодики фольклорного типа.

Вклад Стравинского в идею продвижения и популяризации русского искусства на Западе огромен. Творческие взаимоотношения с Сергеем Дягилевым, влияние идей «Мира искусства», школа Н. А. Римского-Корсакова — все это, помноженное на индивидуальность мышления Стравинского-композитора, создало новый музыкальный стиль — стиль, отображающий в тонально-ладовом звучании эпоху XX в. Отсюда и образно-стилистическая множественность музыкальных произведений, созданных композитором на протяжении всего творческого пути.

Стравинский открыл новые музыкально-структурные элементы в фольклоре, ассимилировал некоторые современные интонации, внес много нового в метрритмическую организацию, оркестровку, трактовку жанров. Реформа музыкально-танцевального языка начиналась с «Русских сезонов» Сергея Дягилева при непосредственном участии Игоря Стравинского. В этом смысле «Весна священная» может рассматриваться как образный символ новой эпохи танцевального искусства XX в. Русская самобытная культура, перейдя границы национальной идентичности, стала частью мирового художественного процесса. И он не завершился с XX в. В 2013 г. одним из символов Олимпиады в Сочи стала музыка «Весны священной» Игоря Стравинского в декорациях, напоминающих фантастическую красочную фантазмагорию, придуманную Александром Бенуа. Музыка и само действие были понятны многонациональным участникам Олимпиады.



Илл. 4. Игорь Стравинский и Сергей Дягилев в лондонском аэропорту Кройдон. 1926

И пути продвижения русского искусства, его принятия и понимания, берут свои истоки с первых дягилевских сезонов [9].

И еще один немаловажный факт остался в стороне вопросов, затронутых в научно-исследовательских работах. Это тема влияния театра «Русский балет» С. П. Дягилева на развитие не только танцевального искусства, но и на открытие танцевальных школ по всему миру. «В отечественной историко-искусствоведческой науке практически не изучены проблемы развития стилевой разнородности европейского хореографического искусства XX века в контексте развития педагогических идей. Изучение вопроса развития педагогических систем и их влияния на судьбы хореографического искусства в мировом культурном процессе представляется значимым вкладом в теорию изучения исторических путей развития танцевального искусства в целом. Процесс изучения затруднен не только малым информационным полем по вопросу развития методических систем хореографического образования в Европе, но и отсутствием сколько-нибудь значимых исследований по данной теме в отечественной историографии... Идея о значительном влиянии русской педагогической системы на развитие европейского танцевального искусства представляется важной и требующей особых научно обоснованных доказательств» [8, с. 228–229].

Главный феномен данного процесса заключен в том, что в XVIII и XIX вв. на развитие русского хореографического искусства влияли французские и итальянские мастера, которые позднее сформировали русскую школу классического танца. В XX в. история повторилась с точностью наоборот. Теперь уже русские танцовщики и педагоги формировали европейский стиль танцевального искусства. Русские традиции хореографического образования стали обеспечивать ту или иную меру исторической преемственности в культурном развитии эпохи и обозначили степень интегрированности в профессиональное творчество. И в данном контексте уже можно говорить о сохранении ценностей искусства танца, на основе которого будет происходить расширение границ поиска пла-

стических возможностей и стилистических особенностей, создания новых направлений и расширения жанровых границ в балетном театре.

С большей долей уверенности мы можем утверждать, что в XX в. большое влияние на развитие хореографического искусства в Европе оказали «Русские сезоны» Сергея Дягилева. Это с одной стороны. С другой, после революции на Западе оказалась целая плеяда танцовщиков среднего поколения. Это были артисты великолепной выучки, сделавшие карьеру на сценах Москвы и Санкт-Петербурга. Некоторые из них работали у Дягилева, другие организовывали свои труппы. Но важен факт того, что многие русские артисты создавали свои танцевальные школы в европейских столицах, которые не могли не повлиять на развитие хореографического искусства в целом.

В Париже свои школы организовали Любовь Егорова, Матильда Кшесинская, Ольга Преображенская, мадам Рузани, уроки классического танца давали Александр Волинин и Виктор Гзовский. В Берлине работали Евгения Эдуардова и Татьяна Гзовская. В эти школы отдавали своих детей русские эмигранты, и новое поколение танцоров сохранило традиции русской классической школы балета. Три «беби-балерины» — легенда европейского балета первой половины XX в. Ирина Баронова, Тамара Туманова, Татьяна Рябушинская — звезды «Русского балета Монте-Карло», заявили о себе сразу же в год поступления в труппу в 1932 г. Они учились в школах Ольги Преображенской и Матильды Кшесинской в Париже. Этих танцовщиц отличало главное — чистота классического стиля и подлинно драматический талант. Много позднее Ирина Баронова скажет: «Все лучшие балетные педагоги — из России! У них старая русская система. Такая школа дает замечательных танцоров... Когда мы танцевали — для нас это не было работой. Танец — что-то такое, что мы любили, обожали. Он был нашей жизнью» [3, с. 90].



Илл. 5. Сергей Дягилев и Тамара Карсавина



Илл. 6. Серж Лифарь

«У русских педагогов занимались и ученики европейских балетных школ, в частности из школы при Парижской опере. Знаменитый Жан Бабиле признался, что желание стать танцовщиком появилось у него после спектакля, который он увидел в «Русских сезонах». После Второй мировой войны в труппе Парижской оперы стали выступать Нина Вырубова, Юлий Алгаров, Юрий Скибин, Марджори Толчиефф. А возглавил театр последний премьер дягилевской труппы Серж Лифарь.

В Лондоне обосновались Тамара Карсавина и Николай Сергеев, преподавали Николай Легат и Лидия Кякшт, много позднее приехала Суламифь Мессерер. В 1945 году Королевская академия танца в Лондоне открыла курсы для преподавателей. Их цель — ускоренный этап совершенствования артистов балета. Разработать курс, как вспомогательное дополнение к регулярной системе занятий, попросили Тамару Карсавину. Курс предназначался для студентов, еще не имевших собственного профессионального опыта, и Карсавина включала в него элементы из своих собственных партий и из партий других тан-

цовщиков» [8, с. 229–230]. Ее память хранила все тонкости хореографических решений балетных спектаклей первых дягилевских сезонов².

Исторические перипетии и метаморфозы искусства очень часто преподносят разные сюрпризы и откровения. Школа Лидии Соколовой³ тоже считалась русской. Она танцевала в труппе Дягилева, потом в «Русских балетах полковника де Базиля», танцевальному искусству училась у Мордкина, Павловой и Ширяева. Как педагог «Соколова добивалась абсолютной точности — не приближения к точности, а именно точности абсолютной. Когда такая точность бывала достигнута на уровне техники, она требовала такой же точности на уровне выражения» [3, с. 41]. «В ее методе просматривается русский стиль преподавания, русское имя, русская труппа сделали Соколову представителем русской диаспоры, несмотря на то, что по происхождению она была англичанкой» [8, с. 231]. Таким образом, «многие танцоры и педагоги, работавшие сначала в труппе Дягилева, внесли огромный культурный вклад в развитие европейской танцевальной системы

и способствовали не только изучению основ классического танца, но и появлению многочисленных танцевальных трупп, пытающихся найти свой танцевальный стиль и новый пластический язык» [8, с. 232]. И путь этот опосредованно начинался от художественной деятельности Сергея Дягилева в Европе.

«Русские сезоны» в Париже мгновенно стали выражением того самого «русского» стиля, который повторить нельзя, но увидеть, переосмыслить и воплотить по-своему уже можно. И в этом заключен главный феномен данного культурного явления в истории европейской культуры и хореографии в частности. Но воспринимался он неоднозначно уже с первых дней своего существования. Европейские критики писали восторженные отзывы о спектаклях, которые представлял на их суд Дягилев, русские — негативно оценивали все экспериментальные постановки. Но значение «Русских сезонов» можно оценить как начало процесса глобализации à la russe в мировом художественном процессе [2]. На протяжении всей истории XX в. российская культура исполняла роль катализатора процесса глобализации благодаря русской театральной и балетной школам, русскому музыкальному театру, русским музыкантам, артистам, балетмейстерам и танцовщикам. Следует подчеркнуть, что на формирование стилистической палитры художественной культуры европейского искусства оказали влияние не только «Русские сезоны» Сергея Дягилева и известные русские художники-иммигранты, но и театральные новации Михаила Чехова и Всеволода Мейерхольда, в частности метод биомеханики, нашедший активное применение в театральных системах Макса Рейнхардта и Бертольта Брехта [7].

В годы перед Первой мировой войной дягилевская труппа выступала во всех ведущих театрах Парижа, Брюсселя,

Берлина и Монте-Карло. В последнем Дягилев организовал репетиции труппы в зимний период. В начале 1911 г. в театре Ла Скала в Милане были поставлены «Шехерезада» и «Клеопатра», на премьеры которых были приглашены Михаил Фокин и Ида Рубинштейн. Репертуар «Русских сезонов» стал востребованной культурной парадигмой в европейском художественном процессе, да и сами театры, предоставляя свои сцены для выступления труппы Дягилева, были подвержены русскому влиянию. Но стоит заметить, что художественная эстетика «новизны в балетном театре» вплоть до 1929 г. будет прерогативой труппы «Русский балет» Сергея Дягилева.

За период с 1909 по 1914 гг. Дягилев предложил новую концепцию балетного театра. Ее суть не только в путях познания пластической красоты и выразительности, но и в возможности быть современным искусством, заставляющим думать и размышлять. В советской историографии деятельность Дягилева по преимуществу оценивалась как роль организатора балетных сезонов, принесших мировую славу русскому балету. Но в эти годы Дягилев представил европейской публике и русское оперное искусство. Так, например, только в сезоне 1913–1914 гг. Дягилев показал в Лондоне четыре русские оперы, ранее не исполнявшиеся в Ковент-Гардене. Это были: «Иван Грозный» («Псковитянка»), «Майская ночь» Н. А. Римского-Корсакова, «Князь Игорь» А. П. Бородина, «Соловей» И. Ф. Стравинского. Для этого сезона был специально возобновлен «Борис Годунов»

М. П. Мусоргского. Все оперные произведения были созданы русскими композиторами. И это продолжило тенденцию знакомства европейского зрителя с темами и образами русского музыкального театра.

Примечания:

¹ Вместе с тем в отечественной историографии именно этот факт почти не рассматривался (В. Красовская, Ю. Слонимский). Дягилевская национальная идея не то чтобы подвергалась сомнению, она была просто не замечена. Возможно, здесь сыграли свою роль идеологическая и политическая ситуации, в которых финансирование от царского правительства было нежелательной информацией. Но само название «Русские сезоны» во многом говорило само за себя. О громадном влиянии русского искусства на европейский мир теперь пишут все известные исследователи балетного искусства Запада (Д. Хорвиц, Л. Гарафолла, Ш. Схейн, Г. Оберзауэр-Шуллер).

² Подробно влиянию русской танцевальной эмиграции на развитие хореографического образования в Европе посвящена статья: *Полисадова О. Н.* Русские танцевальные школы и их влияние на развитие европейского хореографического образования XX века. // Вестник Владимирского государственного гуманитарного университета. 2011. № 11(30). С. 228–232.

³ Псевдоним «Лидия Соколова» С. П. Дягилев дал новой танцовщице своей труппы Хильде Маннингс, как бы подчеркивая в последние годы существования своего «Русского балета» его национальную сущность как визитную карточку мастерства.

Список литературы:

1. *Лифарь С.* Мемуары Икара. М.: Искусство, 1995. 358 с.
2. *Маньковская Н. Б.* Феномен постмодернизма. Художественно-эстетический ракурс. М.-СПб.: Центр гуманитарных инициатив. Университетская книга, 2009. 495 с.
3. *Мейлах М.* Эвтерпа, ты? Художественные заметки. Беседы с артистами русской эмиграции. Т. 1. Балет. М.: Новое литературное обозрение, 2008. 768 с.
4. *Нижинская Р.* Вацлав Нижинский. М.: Русская книга, 1996. 168 с.
5. Сергей Дягилев и русское искусство: Статьи, открытые письма, интервью. Переписка. Современники о Дягилеве: В 2 т. Т. 2. / Сост. *И. С. Зильберштейн, В. А. Самков.* М.: Искусство, 1982. 576 с.
6. *Фомкин А. В.* Балетное образование: традиции, история, практика: монография. СПб.: Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2013. 643 с.
7. *Полисадова О. Н.* Глобализация культуры и влияние русской хореографической школы на художественные процессы // Хореографическое образование: Россия и Европа. Современное состояние и перспективы. Сб. ст. по материалам II Международной научно-практической конференции. СПб.: Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2014. С. 706–714.
8. *Полисадова О. Н.* Русские танцевальные школы и их влияние на развитие европейского хореографического образования // Вестник Владимирского государственного гуманитарного университета. Сер. «Педагогические науки». 2012. № 30–31. С. 228–232.
9. *Полисадова О. Н.* Театр С. Дягилева «Русский балет» (1912–1929 гг.): эстетические открытия и значение для сценического искусства XX века: дис..канд. искусств. 17.00.09. Санкт-Петербург, 2017. 266 с.

«РУССКИЕ СЕЗОНЫ» В МИРОВОЙ КУЛЬТУРЕ И СОВРЕМЕННЫХ ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ ПРАКТИКАХ

References:

- Fomkin A. V. *Baletnoe obrazovanie: traditsii, istoriia, praktika (Ballet Education: Traditions, History, Practice)*. Saint Petersburg, Vaganova Ballet Academy Publ., 2013. 643 p. (in Russian)
- Lifar' S. *Memuary Ikara (Memoirs of Icarus)*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1995. 358 p. (in Russian)
- Man'kovkaia N. B. *Fenomen postmodernizma. Khudozhestvenno-esteticheskii rakurs (The Phenomenon of Postmodernism. Artistic and Aesthetic Perspective)*. Moscow; Saint Petersburg, Tsentr gumanitarnykh initsiativ, Universitetskaia kniga Publ., 2009. 495 p. (in Russian)
- Meilakh M. *Evterpa, ty? Khudozhestvennye zametki. Besedy s artistami russkoi emigratsii (Euterpe, Is It You? Artistic Notes. Conversations with Artists of the Russian Emigration)*. Vol. 1. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2008. 768 p. (in Russian)
- Nizhinskaia R. *Vaclav Nizhinsky*. Moscow, Russkaia kniga Publ., 1996. 168 p. (in Russian)
- Polisadova O. N. Globalization of Culture and the Influence of the Russian Choreographic School on Artistic Processes. *Khoreograficheskoe obrazovanie: Rossiia i Evropa. Sovremennoe sostoianie i perspektivy (Choreographic Education: Russia and Europe. Contemporary Condition and Perspectives)*. Saint Petersburg, Vaganova Ballet Academy Publ., 2014, pp.706–714. (in Russian)
- Polisadova O. N. Russian Dance Schools and Their Influence on the Development of European Choreographic Education. *Vestnik Vladim'irskogo gosudarstvennogo gumanitarnogo universiteta, Seria "Pedagogicheskie nauki" (Bulletin of Vladimir State Humanitarian University. Series "Pedagogical Sciences")*, 2012, no. 30–31, pp. 228–232. (in Russian)
- Polisadova O. N. *Teatr S. Diaghileva "Russkii balet" (1912–1929 gg.): esteticheskie otkrytiia i znachenie dlia stsenicheskogo iskusstva 20 veka (Diaghilev Theater "Russian Ballet" (1912–1929): Aesthetic Discoveries and Significance for Dramatic Art of the 20th Century): PhD Thesis*. Saint Petersburg, 2017. 266 p. (in Russian)
- Zil'bershtein I. S.; Samkov V. A. *Sergei Diaghilev i russkoe iskusstvo: Stat'i, otkrytye pis'ma, interv'iu. Perepiska. Sovremenniki o Diaghileve (Sergey Diaghilev and Russian Art: Articles, Open Letters, Interviews. Correspondence. Contemporaries on Diaghilev)*. In 2 vol. Vol. 2. Moscow, Iskusstvo Publ., 1982. 576 p. (in Russian)

Рожнова Ольга Витальевна, музеевед, редактор электронных баз данных. Краеведческий музей г. Ломоносова, Россия, Санкт-Петербург, г. Ломоносов, ул. Есенинская, 25. 198412. olgaroznova@mail.ru

Rozhnova, Olga Vitalievna, museum expert, editor of electronic database. Lomonosov regional history museum, Eleninskaia ul., 25, 198412 Lomonosov, Saint Petersburg, Russian Federation. olgaroznova@mail.ru

«ТАЙНЫ СОЧИНЕНИЯ БАЛЕТА» ОЛЕГА ВИНОГРАДОВА

“THE SECRETS OF COMPOSING BALLET” BY OLEG VINOGRADOV

Аннотация. Статья посвящена коллекции рисунков балетмейстера советской эпохи Олега Михайловича Виноградова и их экспонированию на временной выставке краеведческого музея г. Ломоносова. Отражая один из методов хореографического сочинительства, выставка стала традиционным продолжением проектов в рамках проведения в г. Ломоносове ежегодного фестиваля «Стравинский-фест». Автор статьи показывает работу краеведческого музея по расширению культурного горизонта своего социума. Искусство балета оставило заметный след в истории ораниенбаумской музыкальной и театральной жизни. В середине XVIII в. в Оперном зале Картинного дома была основана балетная школа. Вирджиния Цукки, Анна Павлова, Тамара Карсавина выступали в летнем городском театре. Здесь в 1882 г. родился всемирно известный композитор Игорь Стравинский. Музыка Стравинского, масштабная, яркая, поражающая глубиной оркестровых красок, привлекала Олега Виноградова, и балет «Петрушка» в его редакции — это совершенно иное прочтение. К каждому балету хореограф готовится дома, сочиняя и рисуя все балетные композиции. Виноградов в своих рисунках трепетно передает красоту тела, яркость сценических образов, вдумчиво переносит на бумагу образы, рожденные музыкой предстоящего балета. Являясь материалом для работы с артистами, рисунки позволяют реально увидеть будущий балет во всем его многообразии, зафиксированный со всей убедительностью и профессионализмом художником-хореографом. Книга Олега Виноградова «Исповедь балетмейстера» стала одним из основных средств работы над содержанием выставки. В ней раскрываются не только истории создания постановок, но и способы и методы работы хореографа, а также вся история жизни человека необычной профессии. Выставка «Тайны сочинения балета» определила форму диалога художника и зрителя в музее, позволяя увидеть мир балета изнутри до его воплощения на сцене.

Ключевые слова: краеведческий музей; временные выставки; рисунки к балету; Олег Виноградов; Игорь Стравинский; ежегодный фестиваль «Стравинский-фест».

Abstract. The focus of the study was on the collection of drawings by the Soviet choreographer Oleg Mikhailovich Vinogradov and displaying them on a temporary exhibition in the Lomonosov regional history museum. Reflecting one of the methods of choreography composing, the exhibition became a traditional continuation of the projects within the framework of the annual Stravinsky-Fest in Lomonosov. The author of the article showed the work of the regional history museum on expanding the cultural horizon of its society. Ballet is a prominent aspect of the musical and theatrical history of Oranienbaum. In the middle of the 18th century, a ballet school opened in the Opera Hall of the Picture House. Later Virginia Tsukki, Anna Pavlova, Tamara Karsavina performed in the summer city theater. Here, in 1882, the world-famous composer Igor Stravinsky was born. Stravinsky's music, large-scale, bright, striking with the depth of orchestral colors, attracted Oleg Vinogradov, and the ballet “Petrushka” in his edition is a completely different interpretation. The choreographer prepares for each ballet at home, composing and drawing all the ballet compositions. Vinogradov reverently conveys the beauty of the body, the brightness of stage images, thoughtfully transferring to paper the images born by the ballet music. Created as material for work with artists, the drawings help to see the future ballet as a whole, recorded with all the conviction and professionalism of the artist-choreographer. The book by Oleg Vinogradov “Confession of the Choreographer” was a basis for working on the content of the exhibition. It reveals not only the stories of the creation of the productions, but also the ways and methods of the choreographer's work, as well as the whole history of the life of a person of an unusual profession. The exhibition “Secrets of writing ballet” has become a form of a dialogue between the artist and the audience in the museum, allowing them to see the ballet on the inside before its embodiment on the stage.

Keywords: regional history museum; temporary exhibitions; drawings for ballet; Oleg Vinogradov; Igor Stravinsky; annual Stravinsky-Fest.

«Эти странные существа — женщины-балерины — околдовали меня»

О. М. Виноградов

Настоящая статья посвящена коллекции рисунков балетмейстера советской эпохи Олега Михайловича Виноградова и их интерпретации в музейной среде. Рассматриваемые вопросы — искусство в малом музее и формы его коммуникации с посетителем, доступность экспозиционного материала — одни из наиболее актуальных в музейной практике сегодня. Обращаясь к именам недавнего прошлого, искусство в стенах музея становится формой взаимодействия времени и пространства. «Это в природе вещей: эпохи, непосредственно нам предшествующие, отдаляются от нас, тогда как другие, гораздо более отдаленные, становятся нам близки: это и есть та закономерность, которая

определяет непрерывную эволюцию как искусства, так и других областей человеческой деятельности» [11, с. 70].

Малые музеи, а среди них и краеведческие, разрабатывают новые стратегии по привлечению посетителей, стремясь изменить жизнь территорий и сформировать круг общения лиц, заинтересованных в сохранении истории и культуры. Краеведческий музей по своей природе обращен к местной культуре, своему социуму. В сфере его внимания при комплектовании, экспонировании и изучении — особенное в общем контексте эпохи, и в то же время он выступает в роли проводника в пространстве мировой культуры, приобщая к ней местное сообще-

«РУССКИЕ СЕЗОНЫ» В МИРОВОЙ КУЛЬТУРЕ И СОВРЕМЕННЫХ ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ ПРАКТИКАХ

ство. Наблюдая культурные процессы изнутри, малому (краеведческому) музею проще быть более мобильным и склонным к экспериментам, чем более крупным «собратьям» [7]. Обслуживая интересы своего социума (вплоть до индивида), он имеет больше возможностей сделать жизнь отдельного человека достоянием истории, способствуя росту индивидуального и регионального самосознания, что укрепляет страну в целом. Совершенствование краеведческого музея состоит в качественном видоизменении процесса контакта с посетителем [9, с. 50]. Тем самым, когда музей выходит за рамки ожидаемого социумом материала, раздвигается горизонт восприятия культуры индивидом вне рамок привычного ему окружения. Цель настоящего исследования — показать способ неформального образования в краеведческом музее на материале выставки из частной коллекции.

Выставка оригинальных рисунков «Тайны сочинения балета» была организована в краеведческом музее г. Ломоносова в сентябре 2014 г. На ней экспонировалось более 70 эскизов из коллекции Олега Виноградова к балетам «Ромео и Джульетта», «Спартак», «Ярославна», русские вариации и балетные фантазии. Отражая один из методов хореографического сочинительства, она стала традиционным продолжением проектов в рамках проведения в г. Ломоносове ежегодного фестиваля «Стравинский-фест». Выставка была рассчитана на широкий круг посетителей, поэтому материал необходимо было сделать доступным, не уменьшая его культурной ценности. Связать исторические события в Ораниенбауме прошлых эпох, одновременно направив зрителя к современной истории культуры, — задача, которую стремятся реализовать организаторы выставки не только в этом проекте. Выполняя образовательную функцию, одновременно с открытием выставки в музее



Илл. 1. Олег Михайлович Виноградов выступает перед посетителями выставки «Тайны сочинения балета» (г. Ломоносов, сентябрь 2014)

прошла научно-практическая конференция «Стравинский в Ораниенбауме», на которой музейные сотрудники, музыковеды, театральные деятели Санкт-Петербурга говорили о проектах и творчестве Игоря Стравинского и балете в связи с памятными историческими событиями. Почетный гость конференции О. М. Виноградов рассказал о своем творческом пути, а также об особенностях постановки балета на музыку Стравинского.



Илл. 2. О. М. Виноградов. Зарисовки к балету «Шим Чон»



Илл. 3-5. О. М. Виноградов. Зарисовки к балету «Шим Чон»

«Стравинский-фест», организованный по инициативе директора музея Ю. В. Кучук, перешагнув рамки музея и руководством М. Н. Ахромовой ежегодно собирает целый конгломерат исполнителей, музыковедов, работников культуры и искусства, художников. Ранее, в середине 1990-х гг., по инициативе директора школы искусств им. Стравинского О. И. Рыбаковой и методиста Государственного музея-заповедника «Ораниенбаум» Г. А. Мыльцовой была организована серия фестивалей «На родине И. Ф. Стравинского», включавших в себя широкий спектр разнообразных акций: фестиваль «Дни музыки Стравинского» (май 1994), конкурс юных пианистов городов Северо-Запада России, выставки художников, экскурсии, методические семинары (май 1997); «V музыкальная весна в Ораниенбауме» (2007). И сегодня традиционно посвящают композитору произведения своего искусства и художники, и молодые музыканты, точно попадая в суть важнейшей генетической особенности династии Стравинских, из поколения в поколение реализующих творческий потенциал в параллельных сферах художественной деятельности [1, с. 398].

Искусство балета оставило свой неповторимый след в истории ораниенбаумской музыкальной и театральной жизни. В середине XVIII в. в Оперном зале Картинного дома ставили оперные и балетные постановки под руководством Франческо Кальцеваро, была основана театральная школа для музыкантских, балетных и живописных учеников. В ораниенбаумском летнем театре в конце XIX – начале XX вв. в числе выступавших коллективов и отдельных гастролеров были труппа детского балета Крестовского сада из 20 малолетних танцоров и танцорок (1892), итальянская балерина Вирджиния Цукки (1889), на новой сцене выступали Анна Павлова и Тамара Карсавина [8, с. 28]. Сегодня в дачной части Ломоносова (в прошлом Ора-



«РУССКИЕ СЕЗОНЫ» В МИРОВОЙ КУЛЬТУРЕ И СОВРЕМЕННЫХ ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ ПРАКТИКАХ

ниенбаума) — поселке Мартышкино — две улицы носят имена прославившихся балерин Анны Павловой и Галины Улановой.

Ораниенбаум, популярный в XIX столетии у петербургских дачников, оказывал на них практически магическое плодотворное воздействие. Н. Н. Черепнин провел два памятных лета 1896 и 1897 гг. в Ораниенбауме и создал наброски первого оркестрового сочинения — Прелюда к пьесе Э. Ростана «Принцесса Греза». Другое прекрасное произведение Черепнина — балет «Павильон Армиды», поставленный М. М. Фокиным в 1907 г. в Мариинском театре, а в 1909 г. — на парижской сцене в театре «Шатле», где получил мировое признание и стал одним из значительных постановок «Русских сезонов». В первой постановке в Петербурге в главной роли была занята Анна Павлова.

«Русские сезоны» неразрывны с именем Игоря Стравинского, родившегося в 1882 г. в Ораниенбауме на даче полковницы Худынцовой¹. В память о знаменитом земляке краеведческий музей г. Ломоносова традиционно устраивает тематические выставки и конференции, связанные с его творчеством или увлечениями: «Мэтр из Ораниенбаума» (2012), «Семья Стравинского в Ораниенбауме» (2013), «Стравинский: джаз и Голливуд» (2013), «Тайны сочинения балета» (2014), «Волшебный мир балета» (2015), на площадке музея работал проект СПб ГТМИ «Полный провал» с участием заслуженной артистки РСФСР В. М. Ганибаловой (2017). В своей работе над предстоящими проектами музей сотрудничает с коллекционерами и специалистами в истории музыки и балета [6].

Балеты Стравинского претерпели много постановок и хореографических редакций. Один из них, «Петрушка», успешно проходил различные редакции, сохраняя поколенческую наследственность. Исполняя роль Петрушки, танцовщик московского Большого театра Владимир Васильев в своей партии Петрушки видел его персонажем, вывернутым наизнанку и страдающим от боли и любви. В интерпретации Олега Виноградова Петрушка предстает не нелепой и нескладной куклой, а прекрасным юношей, одиноким и бунтующим в окружении бездушных масочных образов. Если у Фокина Петрушка покорно уходит из чуждого ему мира равнодушия и власти физической силы, то в спектакле Виноградова на основное место выходит борьба за право собственной души. «Петрушка» — балет, в котором некрасивость фактически возведена в абсолют². И если балет прежде всего красота и грация, изящество, то Петрушка — это обнажение русской души, отражение угловатости русской жизни и русского человека. Музыка Стравинского отличается, по словам балетмейстера О. М. Виноградова, «масштабностью, глубиной, яркостью и выразительностью оркестровых красок» [3, с. 281]. Буйство музыки и образ толпы, стихийной, все сметающей на своем пути, привлек балетмейстера не впервые. Толпа в момент протеста, борьбы против насилия — эти темы были реализованы им еще в постановке «Броненосец Потемкин».

Премьера «Петрушки» состоялась в труппе Шотландского балета в 1989 г. Через год Виноградов перенес спектакль в Кировский (Мариинский) театр. Партию Петрушки в балете Виноградова исполняли А. Липа и С. Вихарев. И если Петрушка Липы своей энергией и силой мог остановить толпу, то персонаж Вихарева был трогателен и незащищен, в его интерпретации казался человеком из какого-то другого мира. Хореограф вкладывает в постановку свое видение, идею, но трактовка исполнителя порой бывает чрезвычайно интересной, как и произошло в этом случае. Успех имели оба героя — и в исполнении Липы, и в исполнении Вихарева.

История жизни Олега Виноградова — история обычного человека необычной и редкой профессии хореографа. Желание показать балетное искусство изнутри, его неисчерпаемые возможности, атмосферу побудило балетмейстера написать воспоминания, в которых он смотрит на свою жизнь как бы со стороны через призму балета. Его книга «Исповедь балетмейстера» — редкий по откровенности рассказ о профессии и личной жизни хореографа. Автор приподнимает завесу тайны не только над творческим процессом, но и над миром закулисных интриг, часто приводящим к драматическим событиям. Шокируя и озадачивая, живо и увлекательно ведется остроумный рассказ о встречах с интереснейшими людьми эпохи, крупнейшими художниками и артистами, соседствуя с повествованием о личных переживаниях: многочисленных увлечениях, непростых отношениях с известными балеринами, которых он любил, и любовь которых помогала ему в жизни. «Мир балета закрыт от обычных людей. Развлечением балет не назовешь. На балет идут восхищаться красотой, и прежде всего — красотой женской. Идут с надеждой увидеть на балетной сцене нечто совершенно другое,



Илл. 6-7. О. М. Виноградов. Рисунки к балету «Ярославна»



Илл. 8. О. М. Виноградов. Рисунок костюма дамы на балу к балету «Ромео и Джульетта»

чем в реальной жизни», — пишет в предисловии к книге «Исповедь балетмейстера» Олег Виноградов [3, с. 5].

Книга стала одним из основных средств работы над содержанием выставки. В ней раскрываются не только истории создания постановок, но и способы и методы работы хореографа. Графичность и конструктивизм хореографического почерка, эксперименты в создании новой пластичной лексики заставили балетмейстера искать выразительные средства передачи технического мастерства, совершенно противоположные словам и описаниям.

Осознание того, что хореограф может быть еще и художником, пришло к Олегу Виноградову еще на уроках истории балета в музее Ленинградского хореографического училища, когда преподаватель Мариэтта Харлампиевна Франгопуло рассказывала о художественных зарисовках Михаила Фокина и Мариуса Петипа. На методы сочинительства оказали влияние окружение и послевоенные увлечения. Дед Александр Евтифьевич Канеев работал высококвалифицированным маляром-художником в Большом драматическом театре, где он с бригадой расписывал плафон зала. Именно дед привил Олегу любовь к музыке. А художественные навыки, зародившиеся еще в детстве под влиянием родного дяди, живописца Михаила Александровича Канеева, окончившего курс в Академии художеств, получили развитие в студии рисования во Дворце пионеров. В пионерском лагере он выпускал стенгазету, оформлял дневники дружины, рисуя ежедневно в течение трех летних смен.

Однажды побывав в опере, юноша влюбился в театр, а затем, увидев постановку «Щелкунчика», буквально «заболел» балетом. Поначалу он посещал балетную студию во Дворце пионеров, затем в возрасте 13 лет поступил в балетное училище. По окончании училища Олег Виноградов получил распределение в Новосибирский театр, где он проявил себя как хореограф, работая над пластикой мизансцен хора «Овода». Затем последовала оратория «Памяти Есенина», параллельно в Новосибирском хореографическом училище он сочинил номер «Русский танец» на музыку В. Калинникова и «Вива, Куба» по мотивам кубинской народной музыки. С совместной работы с П. А. Гусевым над

балетом «Семь красавиц» на музыку Кара Караева начался путь Олега Виноградова как профессионального хореографа-балетмейстера. Он окончил ГИТИС (курс профессора Ю. Шатина) и получил диплом режиссера-балетмейстера.

После знакомства с рисунками Сергея Эйзенштейна³ он стал зарисовывать многие стадии своих сочинений. Его работу хореографа постоянно сопровождают предварительные зарисовки мизансцен, вариаций, поз, отдельных композиций. В работе за письменным столом развивается абстрактное мышление, способность представить танцующие фигуры в пространстве и постепенно вырабатывается умение сочинять теоретически. «Обычно хореографическую основу я сочиняю дома, — объясняет хореограф, — за письменным столом, зарисовывая отдельные движения, поддержки, многофигурные композиции. Вот где незаменимо владение рисунком! Я очень люблю этот процесс, когда музыку уже знаешь наизусть и она живет в тебе, становится неотъемлемой частью от тебя, — где бы ты ни находился и чем бы ты не занимался. <...> Все, что я чувствую в музыке, я переношу на бумагу. Порой решения каких-то сцен или эпизодов спектакля приходят в самых неожиданных местах, в самое неподходящее время — в трамвае, на пляже, в самолете, в очереди за чем-либо, так как эмбрион создаваемого спектакля постоянно живет и развивается внутри тебя. Когда ты, перелопатив массу материалов по определенной эпохе об особенностях быта, обычаях, обрядах, эстетике и многом другого, создаешь сценарий и структуру будущего балета, — она становится уже частью тебя. Ты живешь жизнью героев балета до тех пор, пока спектакль не показан зрителям: дальше он обретает самостоятельность и уже не зависит от тебя. Сами же танцевальные комбинации придумываются уже после того, как весь спектакль абсолютно ясен в общем и в деталях, когда по разработанному тобой плану, по минутам и секундам композитор сочинил музыку (если балет создается заново) и когда решены все взаимоотношения героев, второстепенных персонажей, когда продуманы и нарисованы декорации, костюмы, реквизит. <...> Внутри тебя спектакль должен быть создан процентов на 80, доработка идет уже на сценических репетициях» [3, с. 151–152]. Как и Эйзенштейн, по рисункам которого художники делали свои многоцветные, детально проработанные эскизы декораций и костюмов, оператор мог зримо представлять мотивы и композицию будущих кадров, а гример знал, что режиссер ждет от внешности актера, превращаемого в персонаж, Виноградов стремится передать весь будущий спектакль. И если рисунки Эйзенштейна — хореографические рисунки режиссера, а фильмы рождались как преобразование графики [5, с. 17, 29, 307], то рисунки Виноградова — режиссура всей его хореографии.

Внести в танцевальную композицию много вдумчивости и стройности, определив динамику пластики в соответствии с музыкой, найти пластическое воплощение музыкальной фразы, требующее от хореографии соответствия масштабу музыки, чтобы само музыкальное произведение не потеряло в своей сущности — так определял Игорь Стравинский задачу хореографа, глубоко восхищаясь классическим балетом, красота строя и аристократичная строгость форм которого так соответствовала его пониманию искусства. «Здесь, в классическом танце я вижу торжественно вдумчивой композиции над расплывчатостью, правила над произволом, порядок над “случайностью”. Если угодно, я подхожу таким образом к извечному противопоставлению в искусстве аполлонического начала дионисийскому⁴. Конечной целью последнего является экстаз, то есть утрата своего “я”, тогда как искусство требует от художника прежде всего полноты сознания. <...> И если я так высоко ставлю классический балет, то не только потому, что он мне нравится, но и потому, что вижу в нем совершенное выражение аполлонического начала» [11, с. 77]. Представляя современную балетную школу, Олег Виноградов считает, что «балет — элитарное искусство в его приверженности красоте и преклонении пред красотой. <...> Строжайшее по форме, <...> самое консервативно закрытое, оберегающее законы своей чистоты искусство» [4]. Работы Олега Виноградова отличает та строгая логика, которая позволяет видеть следование классическим приемам — порядок, рассудочная и четкая форма, в которую балетмейстер облакает свои композиционные идеи. И если философия сравнивает аполло-

«РУССКИЕ СЕЗОНЫ» В МИРОВОЙ КУЛЬТУРЕ И СОВРЕМЕННЫХ ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ ПРАКТИКАХ

ническое начало с женским созерцательным жизненным чувством, то и зарисовки Олега Виноградова, трепетно передающие красоту тела, яркость сценических образов, столь же аполлоничны, сколь любовно относился балетмейстер к женской красоте.

Воспоминания балетмейстера позволяют увидеть мотивы и источники вдохновения хореографа — живописные произведения и их репродукции («Ромео и Джульетта»), старинные книги «с подробным описанием фигур, композиций и их изображением», которые он зарисовывал (либретто к «Трем мушкетерам»), горные пейзажи и обаятельное радушие Дагестана («Горянка») и многое другое. Создавая произведения на музыку, написанную ранее, хореограф отмечает, как «важно понять замысел создателей, но обязательно учесть требования прошлого и настоящего, <...>, проникнуться чувствами, навеявшими то или иное произведение» [3, с. 115].

Рисунок — всего лишь начальная стадия работы, которая затем продолжается вместе с артистами, он позволяет наглядно объяснить то, где должен стоять артист, какие делает движения и поддержки. При этом от каждого спектакля остается зафиксированный на бумаге материал. Балеты Олега Виноградова в рисунках — это своеобразная лаборатория творчества. И также творчески он требовал подходить к сочинительству своих студентов, на основе собранной информации оригинально сочинять пластические рисунки.

Зарисовки к балетам отличаются целостностью, графичностью, продуманностью деталей. Показана пластика человеческого тела в движении, зрительно оформлены конечные результаты хореографических разработок, намечены цветовые решения костюмов и сценического грима. Помимо работы с артистами, рисунки позволяют реально увидеть будущий балет во всем его многообразии до его воплощения на сцене, зафиксированный со всей убедительностью и профессионализмом художником-хореографом.

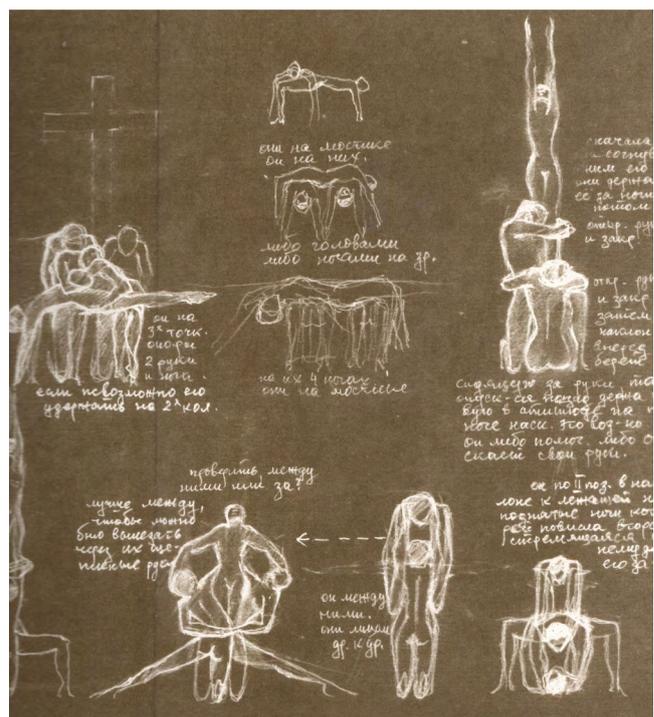
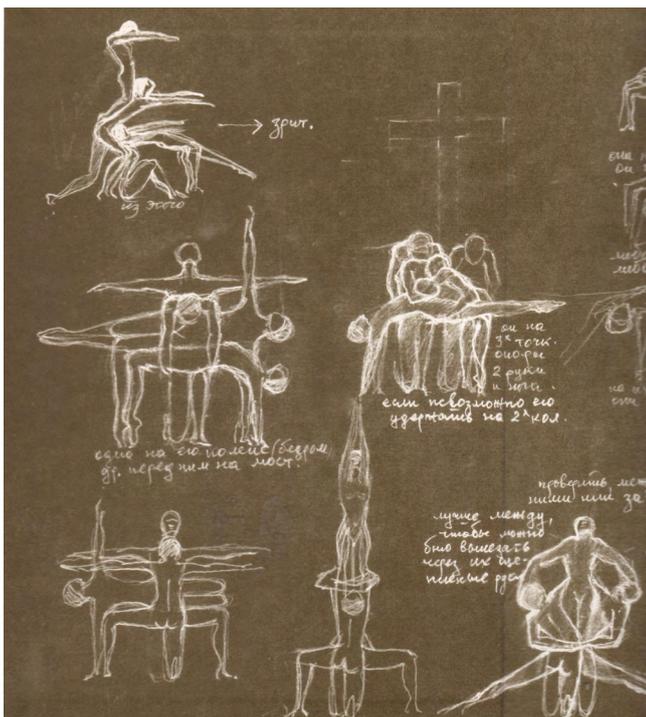
Выставка «Тайны сочинения балета» — один из проектов краеведческого музея, направленный, в первую очередь, на сохранение памяти об Игоре Стравинском. Расширяя тематические границы представляемого материала, устроители выставки стремились показать связь искусства современности с наследием Стравинского (его балет «Петрушка» стал отправной точкой), дать представление о работе хореографа. Выставка стала формой диалога художника и зрителя не в стенах театра, а в иной плоскости, в музее, выступившим творческим посред-

ником между источником культуры и ее потребителем. Многие присутствовавшие на открытии были знакомы с творчеством Олега Виноградова в Кировском (Мариинском) театре. Работы мастера стали возможностью увидеть мир балета изнутри до его воплощения на сцене с непосредственными комментариями автора процесса.

В выставочном проекте «Тайны сочинения балета» тематическими блоками отражены стадии работы балетмейстера над отдельными произведениями: «Ромео и Джульетта», «Ярославна», «Горянка», «Витязь в тигровой шкуре», «Броненосец Потемкин», «Петрушка», которые обрели невероятный успех не только у советского зрителя, но и за рубежом. Разделы связаны хронологически между собой, текстовые экспликации позволяют получить основную информацию о балете без экскурсионного сопровождения, и в то же время пояснительный материал не отвлекал от предметов. Лаконично оформленные в желтых рамках на белых нейтральных стендах и в горизонтальных витринах, они привлекали внимание своей внутренней динамичностью и яркостью, полетом фантазии. Отдельной яркой нотой в оформлении звучали сценические балетные костюмы из Мариинского театра, отсылая зрителя к «Петрушке» Стравинского.

Творческая и теплая атмосфера музейной выставки оказалась созвучна внутреннему состоянию самого Олега Михайловича. На выставке «Тайны сочинения балета» в рамках как групповых, так и индивидуальных экскурсий посетитель мог не спеша и довольно близко изучать сценические костюмы, зарисовки к постановкам, получать подробные объяснения, сопоставлять свои представления о работе в балете, о постановках. Этот проект получил лестные отзывы посетителей об эlegantности композиции — «как в пушкинской тетради — раз навсегда и все впопад» — и изяществе работ, посвящая в мир балетмейстера, художника, человека высокой культуры, «денди советского балета» Олега Виноградова.

Краеведческий музей стремится формировать комфортную среду, в которой посетитель различной подготовки и возраста чувствовал бы себя удобно и психологически мог приближаться к экспонируемому материалу. Устойчивые музейные традиции — дни семейного отдыха, ежегодные проекты к фестивалю Стравинского, участие в культурных мероприятиях Санкт-Петербурга («Большая регата», «Детские дни», «Ночь музеев») — позволяют посетителю регулярно участвовать в музейной жизни и активно включаться в культурный процесс.



Илл. 9-10. Форзац книги «Исповедь балетмейстера» О. М. Виноградова

Традиция семейного посещения музея формирует также и образ поведения в музее, способ общения с экспонатами и умение воспринимать язык культуры. Формируя музейные традиции, музей создает свое доступное культурное пространство [10, с. 25]. Работая с временными выставками из частных коллекций, му-

зей расширяет культурное сознание и способствует изменению привычного восприятия краеведческого музея посетителем. В условиях современной динамичной жизни подобный подход становится притягательным фактором в развитии взаимоотношений музея и общества [2, с. 13].

Примечание:

¹ Худынцова Дарья Андреевна ум. 29.2.1892, супруга полковника Худынцова, похоронена 1 марта 1892 г.

² Вихарев С. «Петрушка — это наше обнажение». URL: <https://www.classicalmusicnews.ru/interview/sergei-vikharev-2010/> (дата обращения: 04.02.2020).

³ Рисование было одушиной для Эйзенштейна и отражало истинное отношение к своим персонажам. Его современники не воспринимали как художника, скорее, как рисующего режиссера. См. Уваров С. Наум Клейман рассказал об Эйзенштейне-рисовальщике. Известия. 9 ноября 2017. URL: <https://iz.ru/660683/sergei-uvarov/naum-kleiman-rasskazal-ob-eizenshteine-risovalshchike/> (дата обращения: 07.02.2020).

⁴ Аполлоническое и дионисийское — категории культуры, получившие философское истолкование в работе Ф. Ницше «Рождение трагедии из духа музыки». Обозначают противопоставление двух миров, противоположность пластического искусства образов и непластического искусства музыки. Аполлоническое начало — разумное, связано с чувством меры, покоя творца образов, самоограничением, свободой от диких порывов, форма, в которую художник облакает свои видения и прозрения. Дионисийское — инстинктивное начало, трепет опьянения и экстаза, содержание, из которого творец черпает глубинные прозрения (Философия. Энциклопедический словарь / Под ред. А. А. Ивина. М.: Гардарики, 2004. С. 92).

Список литературы:

1. Брославская Т. Стравинские в Ораниенбауме. История и современность // Ораниенбаум. Страницы истории. СПб.: Изд-во «Союз художников», 2008. С. 379–398.
2. Ведерникова Л. В. Музей и историзация культуры // Музеи России: поиски, исследования, опыт работы. СПб.: Ассоциация музеев России, 1996. 117 с.
3. Виноградов О. Исповедь балетмейстера. М.: АСТ-ПРЕСС КНИГА, 2007. 336 с.
4. Денди советского балета. URL: <http://zavtra.ru/blogs/dendi-sovetskogo-baleta/> (дата обращения: 07.02.2020).
5. Клейман Н. И. Эйзенштейн на бумаге: графические работы мастера кино. М.: Ад Маргинем Пресс, 2017. 319 с.
6. Кучук Ю. В. Организация временных выставок из музейных и частных коллекций в Краеведческом музее г. Ломоносова // Поступление личных собраний в библиотеки, архивы, музеи; их использование в государственных хранилищах (памяти коллекционера Н. П. Шмитта-Фогелевича): материалы 8-й научно-практической конференции по информационным ресурсам петербурговедения, 17 марта 2015 года / ЦГПБ им. В. В. Маяковского. СПб., 2015. С. 87–92.
7. Мысливцева Г. Ю. Особенности работы в малом музее // Территория мечты: сборник трудов Г. Ю. Мысливцевой. Омск, 2014. С. 326–327. URL: <https://xn--80adriblnaxbaeil.xn--p1ai/2016/07/09/myslivceva-2014-osobennosti-raboty-v-malo-muzee/> (дата обращения: 04.02.2020).
8. Парахуда В. О красотах Ораниенбаума и гостеприимстве его хозяев // Ораниенбаум. Страницы истории. СПб.: «Союз художников», 2008. С. 9–28.
9. Потапова Е. А. Краеведческий музей как коммуникативная система. На примере Челябинского краеведческого музея. Магистерская диссертация. СПб, 2016. 105 с.
10. Романчук А. В. Музейный туризм. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2010. 68 с.
11. Стравинский И. Ф. Хроника. Поэтика. М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2004. 368 с.
12. Яковлева Ю. Ю. Мариинский театр. Балет. XX в. М.: Новое литературное обозрение, 2005. 327 с.

References:

- Broslavskaja T. Stravinsky in Oranienbaum. History and Present. *Oranienbaum. Stranitsy istorii (Oranienbaum. Pages of History)*. Saint Petersburg, Soizuz khudozhnikov Publ., 2008, pp. 379–398. (in Russian)
- Dandy of Soviet Ballet. *Zavtra.ru*. Available at: <http://zavtra.ru/blogs/dendi-sovetskogo-baleta/> (accessed: 07.02.2020).
- Iakovleva Ju. Ju. *Mariinskii teatr. Balet. 20 v (Mariinsky Theater. Ballet. 20th Century)*. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2005. 327 p. (in Russian)
- Kleiman N. I. *Eizenshtein na bumage: graficheskie raboty mastera kino (Eisenstein on Paper: Graphic Works of the Master of Cinema)*. Moscow, Ad Marginem Press Publ., 2017. 319 p. (in Russian)
- Kuchuk Ju. V. Organization of Temporary Exhibitions from Museum and Private Collections in Lomonosov Regional History Museum. *Postuplenie lichnykh sobranii v biblioteki, arkhivy, muzei; ikh ispol'zovanie v gosudarstvennykh khranilishchakh (pamiati kollektcionera N. P. Shmitta-Fogelevicha) (Receival of Personal Collections in Library Houses, Archives, Museums; Their Use in Public Repositories (in Memory of the Collector N. P. Schmitt-Fogelevich))*. Saint Petersburg, 2015, pp. 87–92. (in Russian)
- Myslivtseva G. Ju. Features of Work in a Small Museum. *Territoriia mechty: sbornik trudov G. Ju. Myslivtsevoi (Territory of a Dream: Collection of Works by G. Ju. Myslivtseva)*. Omsk, 2014, pp. 326–327. Available at: <https://xn--80adriblnaxbaeil.xn--p1ai/2016/07/09/myslivceva-2014-osobennosti-raboty-v-malo-muzee/> (accessed: 04.02.2020). (in Russian)
- Parakhuda V. About the Beauties of Oranienbaum and the Hospitality of its Owners. *Oranienbaum. Stranitsy istorii (Oranienbaum. Pages of History)*. Saint Petersburg, Soizuz khudozhnikov Publ., 2008, pp. 9–28. (in Russian)
- Potapova E. A. *Kraevedcheskii muzei kak kommunikativnaia sistema. Na primere Cheliabinskogo kraevedcheskogo muzeia (Regional History Museum as a Communicative System. On the Example of the Chelyabinsk Museum of Regional History)*: Master thesis. Saint Petersburg, 2016. 105 p. (in Russian)
- Romanchuk A. V. *Muzeinyi turizm (Museum Tourism)*. Saint Petersburg, St. Petersburg University Press Publ., 2010. 68 p. (in Russian)
- Stravinskii I. F. *Khronika. Poetika (Chronicle Poetics)*. Moscow, ROSSPEN Publ., 2004. 368 p. (in Russian)
- Vedernikova L. V. Museum and Historical Culture. *Muzei Rossii: poiski, issledovaniia, opyt raboty (Museums of Russia: Searches, Studies, Work Experience)*. Saint Petersburg, Assotsiatsiia muzeev Rossii Publ., 1996. 117 p. (in Russian)
- Vinogradov O. *Ispoved' baletmeistera (Confession of the Choreographer)*. Moscow, AST-PRESS KNIGA Publ., 2007. 336 p. (in Russian)

Шинтыпина Евгения Сергеевна, магистрант. Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена, Россия, Санкт-Петербург, наб. Мойки, 48. 191186. evgeniya.shyntyapina@gmail.com

Shyntyapina, Yevgeniya Sergeevna, master student. Herzen State Pedagogical University of Russia, nab. Moiki, 48, 191186 Saint Petersburg, Russian Federation. evgeniya.shyntyapina@gmail.com

ИСКУССТВО БАЛЕТА В КУЛЬТУРНОМ И ИСТОРИЧЕСКОМ ПРОСТРАНСТВЕ ГОРОДА ЯЛТА НАЧАЛА XX ВЕКА

BALLET IN THE CULTURAL AND HISTORICAL CONTEXT OF THE CITY OF YALTA IN THE EARLY 20TH CENTURY

Аннотация. В статье рассматриваются исторические особенности формирования культурного пространства города Ялта в период 1900-х – 1920-х гг., а именно аспекты развития музыкально-театрального и балетного искусства. Автор анализирует социально-культурные, исторические процессы переломного периода в истории не только Крымского полуострова, но и России в целом. Культурный ландшафт Большой Ялты в период первых десятилетий XX в. представляется объектом для всестороннего рассмотрения и изучения. Период с 1900-х по 1920-е гг. сыграл важную роль в судьбах многих выдающихся деятелей отечественной культуры в области театрального, музыкального и изобразительного искусства, литературы и кинематографии, а также искусства хореографии. Обзор исторических и краеведческих источников позволил оценить период культурного расцвета, сложившийся в городе Ялта накануне гражданской войны. В материалах статьи освещается творчество культурных деятелей, оказавшихся в данный период в Ялте, а также концертно-педагогическая деятельность выдающихся российских артистов балета начала XX в. — Михаила Мордкина и Маргариты Фроман. Подвергается анализу кратковременный, но плодотворный период работы артистов балета в городе Ялта, а также влияние их творчества на дальнейшее развитие балетного искусства не только в России, но и за рубежом. Возможность выявления малоизвестных фактов творческой биографии деятелей искусства и хореографии в контексте исторических преобразований рассматриваемого временного отрезка явилась основой данного исследования.

Ключевые слова: культура Ялты; начало XX в.; искусство балета; хореографические школы; М. М. Мордкин; М. П. Фроман.

Abstract. In the article, the author considered the historical features of the formation of the cultural context in Yalta in the period of the 1900s – 1920s. These are the aspects of the development of music, theater, and ballet scene. The author analyzed the socio-cultural and historical processes of the turning point in history for not only the Crimean Peninsula, but also Russia as a whole. The cultural landscape of Bolshaya Yalta during the first decades of the 20th century is the object for comprehensive consideration and study. The period from the 1900s to the 1920s played an important role in the lives of many outstanding figures in Russian culture in the field of theater, music, visual arts, literature, cinematography, and choreography. A review of historical and local history sources allowed us to assess the period of cultural flourishing that developed in the city of Yalta on the eve of the civil war. The author highlighted the work of the artists who found themselves in Yalta at this time, as well as the concert and pedagogical activities of the outstanding Russian ballet artists of the early 20th century — Mikhail Mordkin and Margarita Froman. The focus of the study was on a short-term but fruitful period of work of ballet dancers in Yalta, the influence of their work on the further development of ballet in Russia and abroad. The possibility of identifying little-known facts of the creative biography of artists and choreography in the context of historical transformations of the considered time was the basis of this study.

Keywords: culture of Yalta; early 20th century; ballet; choreographic schools; M. M. Mordkin; M. P. Froman.

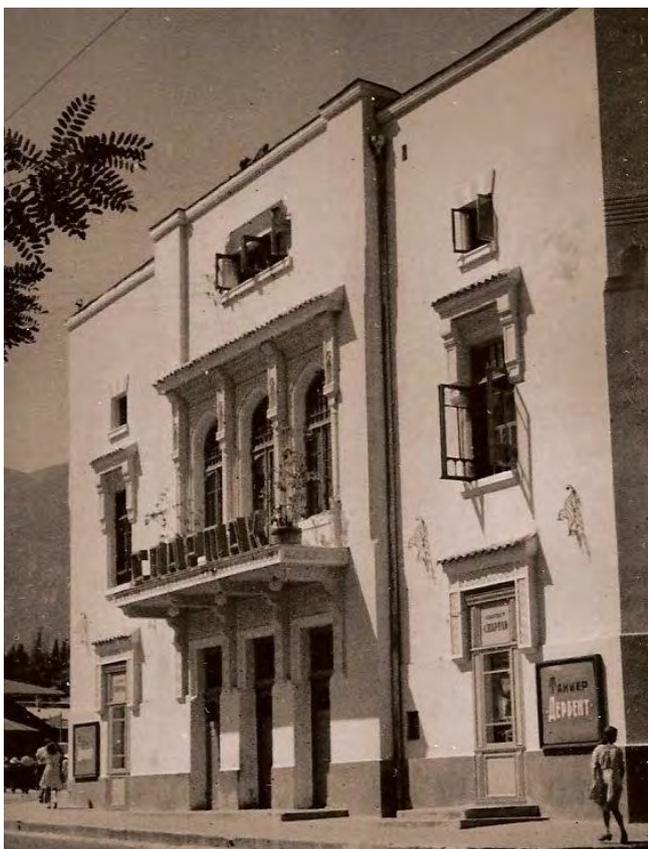
Искусство балета на Южном берегу Крыма долгое время не имело сценической востребованности. Анализ театрально-концертной деятельности в исследуемый период, вплоть до 1919 г., явился подтверждением того, что среди гастролирующих артистов преобладали коллективы драматических театральных трупп и музыканты-солисты.

В период 1900-х – 1920-х гг. в ялтинском театре выступали несколько коллективов: труппа драматического театра Н. К. Садовского, малорусские труппы М. П. Старичко, С. А. Глазуненко, М. Л. Кропивницкого, А. К. Саксаганского, И. М. Найды, Товарищество русско-малороссийских артистов под управлением Н. К. Алабиковского и П. К. Нацилевича, татарская труппа, МХТ, опереточная труппа М. Ф. Рафальского, «Петербургская опера», театр миниатюр Т. Л. Щепкиной-Куперник и др.

Среди музыкальных концертно-исполнительских трупп наибольшее признание у слушателей завоевал дуэт С. В. Рахма-

нинов — Ф. И. Шаляпин, а также солисты — А. Д. Вяльцева, Е. К. Мравина, Алла Назимова (М. И. Левентон), Н. В. Плевицкая, Л. В. Собинов, А. Н. Вергинский, хор и капелла под руководством К. Д. и Ю. Д. Агрневых-Славянских и др. В революционные годы афиши представляли рекламу прощальных и благотворительных концертов, спектаклей, бенефисов. Несмотря на то, что в эти тревожные годы в городе царила хозяйственная разруха, а в августе 1919 г. наступил голод, культурная жизнь в Ялте не угасла. В этот период в городском саду играл симфонический оркестр под управлением А. И. Орлова и С. В. Рахманинова, активно проходили творческие встречи и концерты [4].

В период правления генерала П. Н. Врангеля в 1918–1920 гг. город Ялта пережил огромный наплыв элитарной публики, благодаря чему этот короткий период справедливо можно назвать временем наивысшего культурно-исторического расцвета Южного берега Крыма. Вопреки военной разрухе и лишениям, город продолжал удивлять активностью культурной



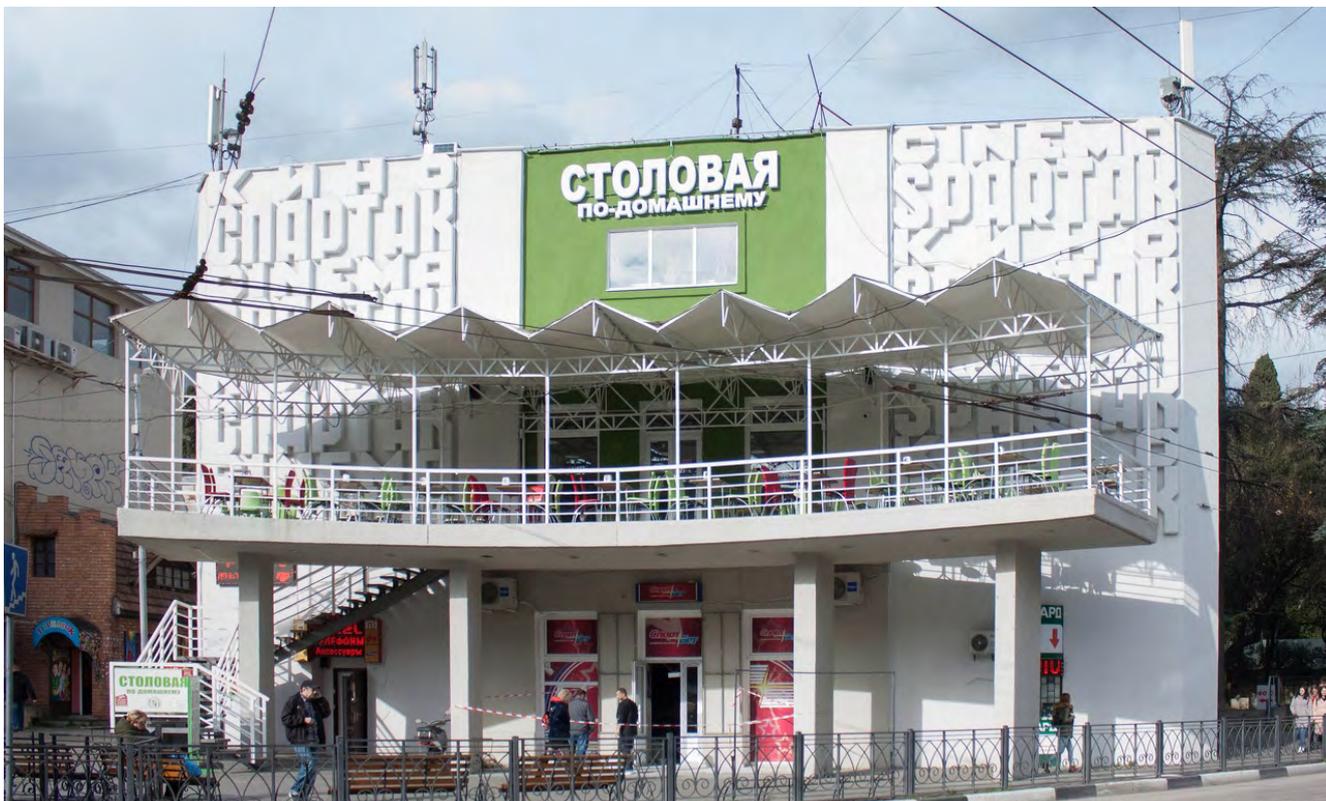
Илл. 1. Народный дом. 1930-е

жизни. Так, летом 1919 г. была открыта театральная школа при народном университете, расположившемся в Народном доме (в конце Пушкинского бульвара, ныне здание кинотеатра «Спартак») (Илл. 1, 2) под председательством врача и

писателя С. Я. Елпатьевского. Здесь работали классы дикции и пластики под руководством Н. И. Любавиной, драматического искусства под руководством П. П. Сазонова, пантомимы и эстетики театра под руководством С. М. Вермеля. Н. И. Любавина брала уроки у балерины А. А. Доринской, благодаря чему еще в Петербурге познакомилась с В. Ф. Нижинским и В. В. Маяковским. Проживая в Ялте с 1918 г., Н. И. Любавина вела активный образ жизни и кроме театральной школы организовала совместно с С. К. Маковским художественную выставку «Искусство в Крыму», явившуюся значительной вехой в истории русского модернизма. Выставка включала 284 современные работы и 156 картин выдающихся мастеров: И. К. Айвазовского, В. Л. Боровиковского, К. П. Брюллова и др. [7].

Необходимо отметить, что за весь период активной театрально-концертной деятельности ялтинских концертных площадок (летней эстрады в городском саду, городского театра, частных гостиничных концертных залов) до 1919 г. в город не приезжали балетные труппы и солисты. Несмотря даже на тот факт, что ежегодно на отдых в Ялту приезжал знаменитый хореограф М. И. Петипа (вплоть до кончины в 1910 г. в Гурзуфе) [5]. Сложившуюся парадоксальную ситуацию можно объяснить лишь отсутствием соответствующей для балетных постановок сценической площадки и постоянно действующего состава оркестра, необходимого для музыкального сопровождения. По воспоминаниям проживающего в Ялте с 1910 г. композитора В. И. Ребикова, на заседании Курортной комиссии рассматривался вопрос о приглашении в город оркестра на осенний сезон. Постоянно действующий академический симфонический оркестр в Крыму был создан только в 1937 г. решением Президиума Ялтинского городского Совета. В. И. Ребиков несколько раз обращался в своём творчестве к хореографическому искусству. Композитор создал детский балет «Принц Красавчик и принцесса Чудная Прелесть» (1914), а также музыкально-психологическую пантомиму «Белоснежка» (по Л. Новаку). К сожалению, из-за отсутствия в городе балетной труппы, произведения не были исполнены [6].

Исторический анализ состояния балетного искусства России начала XX в. позволяет констатировать лидирующие позиции этого вида искусства в мировом балетном пространстве.



Илл. 2. Здание кинотеатра Спартак. Современный вид. Фото 2020

«РУССКИЕ СЕЗОНЫ» В МИРОВОЙ КУЛЬТУРЕ И СОВРЕМЕННЫХ ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ ПРАКТИКАХ

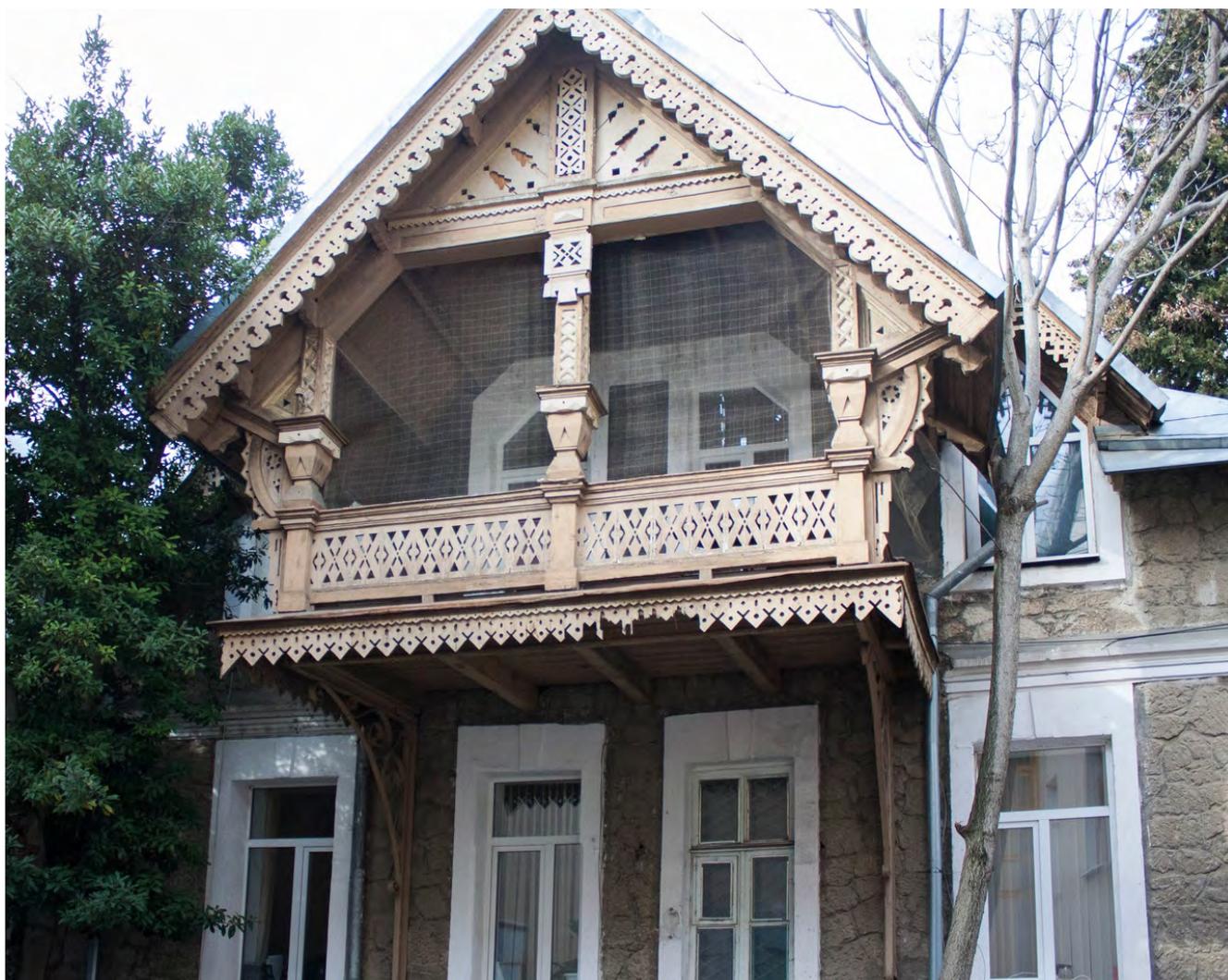
Благодаря М. И. Петипа сложилась эстетика академического балета как монументально-синтетического зрелища, строящегося по канонам музыкально-сценической драматургии. Балетмейстер-реформатор М. М. Фокин продолжил работать над восхождением русского балета, обновив содержание и форму сценического действия и создав новый тип спектакля — одноактный балет, подчинённый сквозному развитию с нерасторжимым синкретизмом музыкального, хореографического и сценографического искусств. Сергей Дягилев впервые представил европейскому зрителю антрепризу под названием «Русские сезоны», продемонстрировав цвет отечественной балетно-театральной культуры: В. Ф. Нижинского, А. П. Павлову, Т. П. Карсавину, М. М. Фокина, Е. В. Гельцер, М. М. Мордкина, балетмейстеров Л. Ф. Мясина, Дж. Баланчина и др.

Несмотря на большую гастрольно-концертную активность в Ялте начала XX в. и несомненную популярность и успех русского балета, впервые балетная труппа приехала в город только в 1919 г. В ноябре 1919 г. в Ялтинском городском театре прошел грандиозный концерт при участии заслуженного артиста государственных театров Л. В. Собинова и артистов гастрольной труппы М. М. Мордкина (получившей название «Московский передвижной театр балета»), солистами которого были известные к тому времени танцовщики — Маргарита Фроман, Бронислава Пожицкая (жена М. М. Мордкина), Макс Фроман, Ольга Корбе. После концерта в гостинице «Бристоль» был устроен ужин-кабаре. Собранные благотворительные пожертвования пошли на поддержку Корниловского союза. Через месяц, в декабре 1919 г., совместно с балетной труппой М. М. Мордкина состоялся единственный концерт Л. В. Собинова в Симферополе перед его отъездом за границу [10].

Карьера Михаила Мордкина развивалась стремительно и благополучно. Уже в первое десятилетие XX в. он блистал в главных партиях балетных постановок Большого театра. Выступления М. М. Мордкина запоминались публике напористой энергетикой, образной колоритностью и сценическим темпераментом. В 1909 г. С. П. Дягилев пригласил М. М. Мордкина участвовать в первом балете «Русских сезонов» под названием «Павильон Армиды».

Взлёт карьеры М. М. Мордкина случился в Лондоне в 1910 г., во время гастролей с балериной Анной Павловой. В 1910–1911 гг. он дважды гастролеровал с балериной в Америке и Великобритании. Внешние характеристики и свободная манера танца артиста производили удивительное впечатление — сильный и ловкий танцовщик великолепно выполнял любую поддержку, легко справлялся со сложной сольной хореографией. В 1917 г. Михаил был назначен режиссёром Большого театра. К 1919 г., моменту приезда в Крым на гастроли, М. М. Мордкин был уже известный танцовщик и постановщик [8].

В сложный военно-революционный период, находясь в Москве, М. М. Мордкин открывает собственную балетную студию, впоследствии воспитавшую немало известных московских танцовщиков и хореографов, экспериментаторов советского балета 1920-х – 1930-х гг. Благодаря работе авторской школы были подготовлены танцовщики для будущей собственной гастрольной труппы, получившей название «Московский передвижной театр балета». Репертуар коллектива строился в основном на сочинениях самого М. М. Мордкина, его концертных номерах, классических и характерных танцах, называемых «хореопоэмами», а также первом большом балетном спекта-



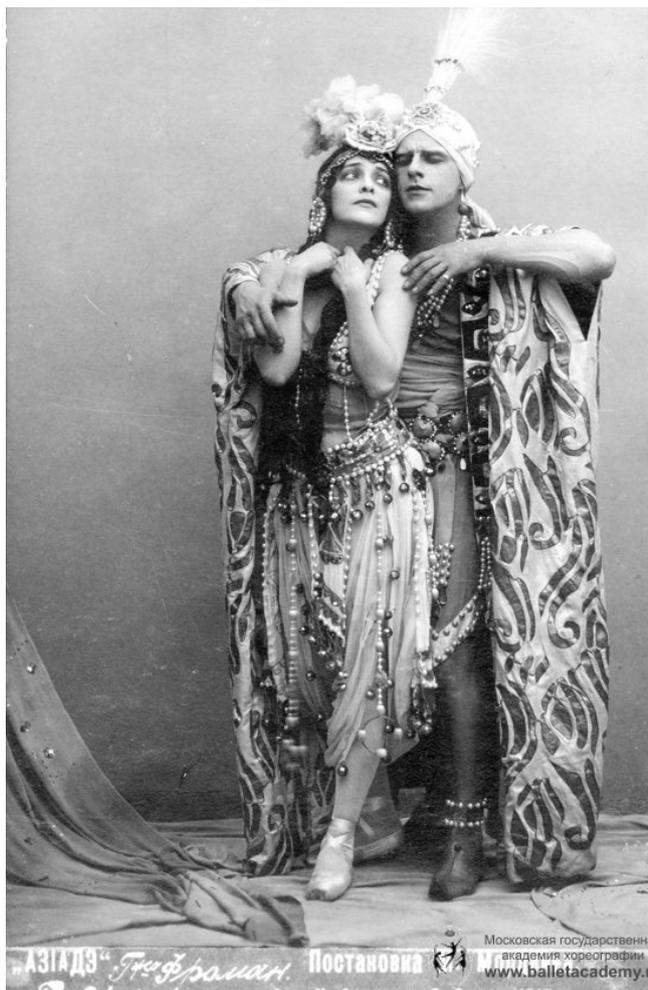
Илл. 3. Здание дворянского собрания. Современный вид. Фото 2020

кле хореографа «Азиаде» на восточную тему. В 1916 г. в Киеве М. М. Мордкин создаёт свою вторую балетную постановку — «Цветы Гренады». С 1918 по 1923 гг. «Балет Мордкина» объездил с гастролями большое количество южных Российских городов: Екатеринослав, Ростов-на-Дону, Винницу, Полтаву, Воронеж, побывал в Крыму. В Киеве, Харькове и Одессе в 1918 г. М. М. Мордкин и М. П. Фроман выступают совместно с балетной труппой известного импресарио Леонида Леонидова [8].

По окончании концертных выступлений в Крыму в Ялте решили обосноваться Маргарита и Максимилиан Фроман, организовавшие в городе частную балетную школу. Оставшаяся в Крыму Ольга Корбе открыла балетную студию в помещении детского сада княгини Волконской при европейской гостинице в Симферополе [3].

Семья Фроман работала первоначально в небольшом двухэтажном здании дворянского собрания, сохранившемся в первозданном виде до сегодняшних дней (находится во внутреннем дворе городского театра по улице Екатерининской) (Илл. 3). Затем занятия проводились при народном университете на Пушкинском бульваре. Одна из ялтинских учениц — Ольга Старк-Кононович, уже находясь в эмиграции в Загребе, так вспоминала об этом: «Среди крымских учениц, привезенных впоследствии в Загреб, я помню Ольгу Орлову, Наташу Миклашевскую и Анну Редель. Из Крыма М. Фроман увезла их в турне в Константинополь, Софию и Югославию, сначала в Белград, а затем в Загреб» [1, с. 57].

По воспоминаниям современников, в семье Фроман все дети были необыкновенно одарены: в балете выступали Маргарита, Максимилиан и Валентин, Павел был художником-декоратором, Ольга — пианисткой. Творческую карьеру Маргарита начала в 1909 г., будучи принятой в Большой театр под патронат В. Д. Тихомирова. Уже в 1911 г. в Лондоне Маргарита и Макси-



Илл. 4. Сцена из балета «Азиаде», солисты М. М. Мордкин и М. П. Фроман



Илл. 5. Испанский танец в исполнении М. М. Мордкина и М. П. Фроман

милиан впервые выступили в Дягилевской труппе. В 1914 г. балерина отправляется в сольное европейско-американское турне, будучи вторично ангажированной С. П. Дягилевым в его балетные спектакли. Во время очередного международного турне в 1916 г. артистка солирует с В. Ф. Нижинским в балетах «Видение розы» и «Сильфида», поставленных М. М. Фокиным на сцене Метрополитен-опера.

Возвращение в Россию совпало с революционными событиями 1917 г. В апреле 1918 г. М. П. Фроман знакомится с М. М. Мордкиным и выступает в его балете «Азиаде» в роли пленной рабыни, поставленном на сцене Большого московского цирка (Илл. 4). Успех балета был настолько велик, что режиссер немого кино Яков Протазанов запечатлел его на киноплёнку. Критики положительно отзывались о балерине и её творческом союзе с молодым танцовщиком-хореографом. К периоду южных гастролей своей труппы М. М. Мордкин становится постоянным партнером Маргариты [9].

Из воспоминаний одной из ялтинских учениц — Анны Редель, известно: «В Ялте 1918 г. собралась интересная публика... Наш кумир Мордкин, премьер Большого театра, изумительный красавец, прогуливался по городскому саду в эффектной капитанской фуражке, а мы, девчонки, бегали за ним... Он танцевал тогда с Маргаритой Фроман, танцовщицей из антрепризы Дягилева, а его жена Пажицкая — с ее братом Максом. У Мордкина в разгаре был роман с Фроман, и эта тайна придавала их дуэту особую прелесть. Она была хороша: зеленоглазая, рыжая, чудные быстрые ножки. Потом они рассорились, Мордкин уехал, а Маргарита Петровна открыла балетную школу» [2, с. 10] (Илл. 5-7).

М. М. Мордкин в начале 1920-х гг. руководил балетной труппой в Тифлисском театре, а в 1924 г. уехал в Америку, где до 1944 г. работал в Нью-Йорке хореографом и педагогом в собственной школе.

«РУССКИЕ СЕЗОНЫ» В МИРОВОЙ КУЛЬТУРЕ И СОВРЕМЕННЫХ ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ ПРАКТИКАХ

Творческая работа педагогов-хореографов Маргариты и Максимилиана Фроман в Ялте с 1919 по 1922 гг. плодотворно продолжилась в Хорватии, куда в эмиграцию уехала семья Фроман и их ялтинские ученицы. После их отъезда из Крыма вплоть до 1937 г. (до момента образования в Симферополе Крымского государственного крымско-татарского театра оперы и балета) профессиональных хореографических школ и творческих балетных коллективов не создавалось, сведений о работе частных школ этого периода не сохранилось.



Илл. 6. Бернский танец в исполнении М. М. Мордкина и М. П. Фроман



Илл. 7. Балет «Шопениана» в исполнении М. М. Мордкина и М. П. Фроман

Список литературы:

1. Васильев А. А. Этюды о моде и стиле. М.: Альпина нон-фикшн, 2019. 592 с.
2. Газета «Коммерсантъ». № 47 от 24 марта 1999. С. 10.
3. Газета «Южные ведомости». № 215 от 29 декабря 1919. С. 4.
4. Ливицкая З. Г. В поисках Ялты. Симферополь: «Н.Орианда», 2013. 248 с.
5. Новокрещенов Е. В. История Ялты. Симферополь: Бизнес-информ, 2011. 320 с.
6. Розанова-Свердловская Л. Г. Ялта музыкальная. Симферополь: «Н.Орианда», 2011. 120 с.
7. Сухоруков С. А. Крым в лицах и биографиях. Симферополь, Бизнес-Информ, 2007. 224 с.
8. Суриц Е. Я. Артист балета М. М. Мордкин. М.: КомКнига, 2006. 256 с.
9. Театральная энциклопедия. Т. 5. М.: Советская энциклопедия, 1967. 1100 с.
10. Шендрикова С. П. История театра в Крыму. Симферополь: Бизнес-информ, 2013. 464 с.

References:

- Livitskaia Z. G. *V poiskah Ialty (In Search of Yalta)*. Simferopol', N. Orianda Publ., 2013. 248 p. (in Russian)
- Novokreshchenov E. V. *Istoriia Yalty (History of Yalta)*. Simferopol', Biznes-inform Publ., 2011. 320 p. (in Russian)
- Rozanova-Sverdlovskaiia L. G. *Ialta muzykal'naia (Musical Yalta)*. Simferopol', N. Orianda Publ., 2011. 120 p. (in Russian)
- Shendrikova S. P. *Istoriia teatra v Krymu (History of Theater in Crimea)*. Simferopol', Biznes-inform Publ., 2013. 464 p. (in Russian)
- Sukhorukov S. A. *Krym v litsakh i biografiakh (Crimea in Faces and Biographies)*. Simferopol', Biznes-inform Publ., 2007. 224 p. (in Russian)
- Surits E. Ia. *Artist baleta M. M. Mordkin (Ballet Artist M. M. Mordkin)*. Moscow, KomKniga Publ., 2006. 256 p.
- Teatral'naia entsiklopediia (Theater Encyclopedia)*. Vol 5. Moscow, Sovetskaia entsiklopediia Publ., 1967. 1100 p. (in Russian)
- Vasil'ev A. A. *Etudy o mode i stile (Etudes on Fashion and Style)*. Moscow, Al'pina non-fikshn Publ., 2019. 592 p. (in Russian)

Векслер Анна Кирилловна, кандидат педагогических наук, доцент. Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, Россия, Санкт-Петербург, наб. Мойки, 48. 191186. vekslertex@gmail.com

Veksler, Anna Kirillovna, PhD in Pedagogical Sciences, associate professor. Herzen State Pedagogical University, Moiki nab., 48, 191186 Saint Petersburg, Russian Federation. vekslertex@gmail.com

ДЕКОРАЦИИ «РУССКИХ СЕЗОНОВ»: ТВОРЧЕСКАЯ И НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКАЯ РЕФЛЕКСИЯ В ОБРАЗОВАТЕЛЬНОМ ПРОЦЕССЕ НА ФАКУЛЬТЕТЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА РГПУ ИМ. А. И. ГЕРЦЕНА

THE SCENERY OF THE "RUSSIAN SEASONS": CREATIVE AND SCIENTIFIC REFLECTION IN THE EDUCATIONAL PROCESS AT THE FACULTY OF FINE ARTS OF HERZEN UNIVERSITY

Аннотация. В материалах статьи рассматривается творчество художников «Русских сезонов» и художественно-выразительные особенности театрально-декорационного искусства начала XX в. На материалах коллекции Никиты и Нины Лобановых-Ростовских, состоявшей из эскизов костюмов и декораций к балетам, операм и другим видам зрелищ, рассматривается эволюция Русских балетов и театральных декораций. Анализируются примеры композиционных и стилистических решений, отражающие художественно-пластический язык декоративной живописи. Определяются новаторские методы и приёмы работы художников в разработке эскизов к костюмам и постановкам. Доказывается актуальность данного материала как в области пластических искусств, так и в контексте художественного образования. Выявляется возможность использования теоретических и иллюстративных материалов, отражающих новации театрально-декорационного наследия XX в., в процессе подготовки художника-педагога. Утверждается, что отличительной особенностью подготовки будущих художников-педагогов является не только творческое осмысление художественного произведения, но и научно-исследовательская рефлексия. В качестве примера творческой и научной рефлексии рассмотрена выпускная квалификационная работа, выполненная Е. В. Рожковой, магистранткой кафедры художественного образования и декоративного искусства факультета изобразительного искусства Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена в 2015 г. Творческая и теоретическая части работы созданы по мотивам театрально-декорационного творчества художников рубежа XIX–XX вв. Художественно-творческая часть представляет собой серию тканых панно — декоративных натюрмортов, выполненных в определённой этнической стилистике: «Восточный», «Египетский», «Греческий» и «Русский». Теоретическая часть — диссертационное исследование, выполненное на тему: «Отражение принципов народного декоративного искусства в текстильных декорациях и костюмах театральных постановок рубежа XIX–XX веков в России». В статье утверждается, что анализ специфики и художественно-выразительных особенностей декоративного искусства (на примере театрально-декорационного творчества художников «Русских сезонов») актуальны в контексте художественного образования и подготовки художника-педагога в области декоративного искусства.

Ключевые слова: Русские сезоны; авангард; театральное искусство; декоративная живопись; композиция; эскиз; художественное образование.

Abstract. The focus of the article was on the work of the artists of the “Russian seasons” and artistic features of the scenery of the early 20th century. Nikita and Nina Lobanov-Rostovsky’s collection consisted of sketches of costumes and sets for ballets and operas, and showed the evolution of Russian ballets and theatrical sets. We analyzed the composition and styles of decorative painting. We defined new methods and techniques of artists’ work, sketches, and costumes for productions. This material is important for the work of artists and for art education. We considered ways of using theoretical and illustrative materials and innovations in the theatrical and decorative art of the 20th century in the process of an artist-teacher’s training. We assert that the specifics of the training of future artists-teachers should include not only a creative approach to the work of art but also a research reflection on it. We examined the final qualifying work by E. V. Rozhkova, master’s student of the Department of art education and decorative art, faculty of fine arts of the Herzen State Pedagogical University of Russia, 2015. The work is based on the theatrical scenery of the early twentieth century. The creative part is a series of tapestries — the decorative still-lives: “Eastern”, “Egyptian”, “Greek”, and “Russian”. The theoretical part is dissertation research: “Reflection of the principles of folk decorative art in textile decorations and costumes of theatrical productions at the turn of the 20th century in Russia”. We state that the analysis of the specifics and artistic features of decorative art (on the example of the artists’ work of the “Russian seasons”) is relevant in art education and artist-teacher’s training in the field of decorative art.

Keywords: Russian seasons; avant-garde; theater art; decorative painting; composition; sketch; art education.

«Русские сезоны», организованные деятелем искусства Сергеем Павловичем Дягилевым, оказали большое влияние не только на иностранную и отечественную общественность начала XX в. Эксперименты в музыке, танце и декорациях, сопровождавшие каждую новую балетную постановку, заложили основы восприятия современного искусства. Мы

говорим о синкретизме временных и пластических искусств, выраженных в новой пластике тела, отношении (художника и зрителя) к цвету, новациях в сценографии, которые сегодня являются «классикой» формального композиционного решения «картины». Декоративность, как основная характеристика «живописи для театра», в художественном



Илл. 1. А. Н. Бенуа. Эскиз декорации к балету «Павильон Армии». 1907. Бумага, акварель, тушь, карандаш, гуашь. Из собрания Никиты и Нины Лобановых-Ростовских. Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства. Опубликовано в: Боулт Дж. Художники русского театра 1880–1930. Собрание Никиты и Нины Лобановых-Ростовских. М., 1991

оформлении балетов обрела новые качества контрастности, смелости композиционных и технических приёмов. Образно-драматургические решения, подчас шокирующие зрителя, как в первом показе «Весны священной» [12], сегодня воспринимаются традиционными, даже азбучными для молодых художников театра.

Гений Дягилева открыл для широкой публики уникальных представителей отечественного и западного искусства. «Над декорациями и костюмами работали художники тяготеющего к символизму объединения «Мир искусства» А. Бенуа, Н. Рерих, Б. Анисфельд, Л. Бакст, С. Судейкин, М. Добужинский, а также авангардисты Н. Гончарова, М. Ларионов, испанский монументалист Х.-М. Серт, итальянский футурист Д. Балла, кубисты П. Пикассо, Х. Грис и Ж. Брак, французский импрессионист А. Матисс, неоклассицист Л. Сюрваж» [13].

Профессиональные задачи, обусловленные работой в театре, позволили мастерам разрабатывать собственный художественно-пластический язык декоративной живописи, искать новаторские методы и приёмы работы, в том числе — и в разработке эскизов к постановкам. Известная коллекция Никиты и Нины Лобановых-Ростовских, состоявшая из эскизов костюмов и декораций к балетам, операм и другим видам зрелищ, представляла эволюцию Русских балетов от декоративного довоенного периода (Первой мировой войны), — до более «модернистского» периода 1920-х гг. Материалы собрания демонстрировали оригинальность и разнообразие декораций и костюмов, созданных в период между 1909 и 1929 гг. [2, с. 22]. В настоящий момент большая часть

коллекции передана Санкт-Петербургскому музею театрального и музыкального искусства. С ней можно ознакомиться в специально оборудованных открытых фондах Дома-музея Ф. И. Шаляпина¹.

Художественные новации в искусстве начала XX в., выразившиеся в композиционном, колористическом и пластическом решениях театральных декораций и костюмов, востребованы и сегодня, как в области пластических искусств, так и в контексте художественного образования.

В подтверждении сказанного, мы определим актуальность и возможности использования новаций театрально-декорационного наследия «Русских сезонов» в процессе подготовки художника-педагога. Отличительной особенностью его обучения является не только творческое осмысление художественного произведения, но и научно-исследовательская рефлексия, включающая анализ и интерпретацию произведения, выявление авторского метода, стилистических особенностей и принципов создания произведения.

Композиционные, стилистические и материально-технологические особенности театральных декораций в творчестве художников «Русских сезонов»

Для определения роли и места теоретических и иллюстративных материалов, освещающих наследие театрально-декорационного искусства начала XX в., в процессе подготовки художника-педагога необходимо: выявить авторов, обладающих наиболее выразительными различиями в творчестве



Илл. 2. Л. С. Бакст. Эскиз костюма Клеопатры. 1909. Бумага, карандаш, акварель. Из собрания Никиты и Нины Лобановых-Ростовских. Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства. Опубликовано в: Боулт Дж. Художники русского театра 1880–1930. Собрание Никиты и Нины Лобановых-Ростовских. М., 1991

«РУССКИЕ СЕЗОНЫ» В МИРОВОЙ КУЛЬТУРЕ И СОВРЕМЕННЫХ ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ ПРАКТИКАХ

(стилистическое и пластическое решение); рассмотреть и проанализировать эскизы к декорациям и костюмам; определить особенности методов композиционного решения «одежды» сцены и танцоров.

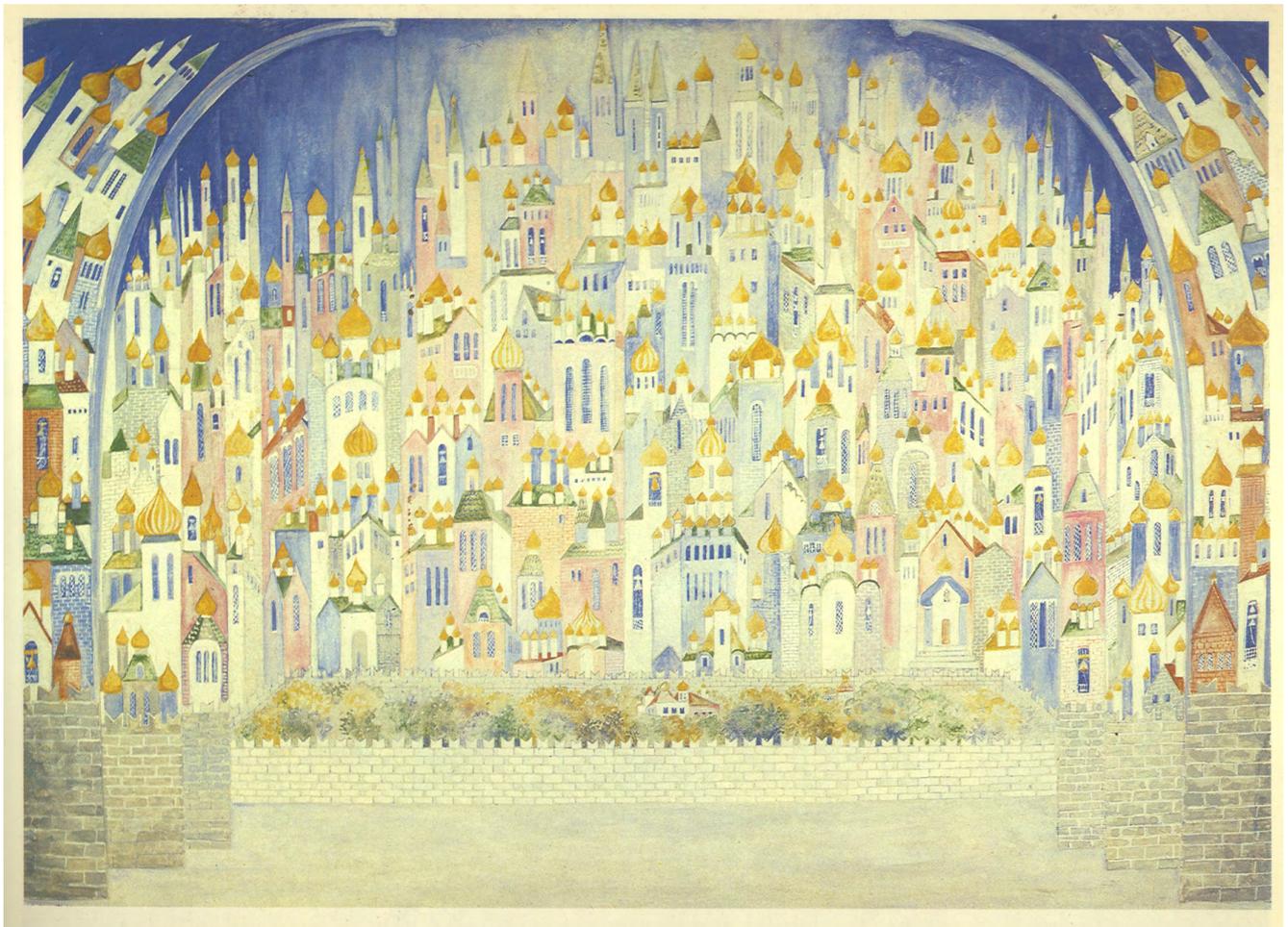
В 1908–1911 гг. художественным руководителем «Русских сезонов» являлся Александр Николаевич Бенуа (1870–1960) [11]. Один из основателей и идейных вдохновителей художественного объединения «Мир искусства», представитель «поколения, жаждущего красоты», он был прекрасным иллюстратором, обладал знаниями, позволяющими последовательно и точно воспроизвести определённую эпоху. Сотрудничая с Дягилевым, создал декорации и эскизы костюмов к нескольким спектаклям, но «работал как иллюстратор и станковый живописец, оставляя сцене роль двухмерной картины» [2, с. 24]. Театральные работы Бенуа — это прекрасный, убедительно созданный, но статичный мир (Илл. 1). *Полагаем, что такой метод в работе над картинной плоскостью возможен и приветствуется в создании иллюстраций или декоративных графических композиций на тему, отражающую стилистические особенности определённой эпохи.*

Леон Бакст (Лев Самойлович Розенберг, 1866–1924) [8], также участник объединения «Мир искусства», напротив, разрушал условность сцены, присущую XIX в. Художник выстраивал трёхмерное пространство, формируя композицию сцены с учётом диагональных осей и скрытой симметрии, подчиняя все элементы декораций определённому ритму. Формируя, таким образом, особое пространство, которое разрушает общую плоскость «картины», но сохраняет условность театрального мира. *Важно отметить, что такой подход к «компоновке сцены» можно применять в работе над декоративными графическими или колористи-*



(C) ArtIsDot.com - Nicholas Roerich

Илл. 3. Н. К. Рерих. Эскиз костюмов к балету «Весна священная». 1912. Бумага, акварель, карандаш, гуашь. Из собрания Никиты и Нины Лобановых-Ростовских. Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства. Опубликовано в: Боулт Дж. Художники русского театра 1880–1930. Собрание Никиты и Нины Лобановых-Ростовских. М., 1991



Илл. 4. Н. С. Гончарова. Эскиз задника декорации к балету «Жар-птица». 1926. Бумага, акварель. Из собрания Никиты и Нины Лобановых-Ростовских. Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства. Опубликовано в: Боулт Дж. Художники русского театра 1880–1930. Собрание Никиты и Нины Лобановых-Ростовских. М., 1991



Илл. 5. Е. В. Рожкова. Восточный натюрморт. 2015. Шерсть, вискоза, хлопок, ручное ткачество. Собственность автора



Илл. 6. Е. В. Рожкова. Египетский натюрморт. 2015. Шерсть, вискоза, хлопок, ручное ткачество. Собственность автора

ческими композициями. Бакст создавал костюмы, усиливающие выразительность тела танцовщика, дополняя их аксессуарами или сложными орнаментами. Эскизы костюмов, разработанные Леоном Бакстом, представляют собой удивительные динамичные композиции, в которых движение фигуры продолжается элементом костюма, орнаментальный декор то прячет, то выявляет красоту человеческого тела. При этом художник создаёт совершенно реалистичное изображение, соответствующее образам эпохи модерна, выявляя наиболее характерные и выразительные черты, присущие определённому персонажу. А ткани выполнены с такой лёгкостью и одновременно — тщательно, что можно не просто рассмотреть декор, но и повторить его (Илл. 2). *Компоновка динамичной фигуры в листе — это, пожалуй, одна из сложнейших задач для студентов, разрабатывающих эскизы фигуративных композиций. Особенно если мы говорим о заданиях по дисциплинам в области декоративного искусства, где необходимо сохранить условность изображения фигуры и пространства. Опираясь на иллюстративный ряд, собранный из эскизов Бакста, можно ясно и доступно объяснить задание студентам.* Символизм художественных образов, определённая стилистика и реалистичный метод рисования Бенуа и Бакста в наше время воссоздаются многими профессиональными художниками, в основном — иллюстраторами.

На смену иллюзорности, копирующей действительность, пришли поиски образной и эмоциональной выразительности, обобщённо-условного воспроизведения жизни средствами цвета, линий и объёмно-пространственных форм [3, с. 37]. Это проявилось и в работе художников «Русских сезонов».

Николай Константинович Рерих (1874–1947) — русский художник, сценограф, философ-мистик, писатель, путешественник, археолог, общественный деятель, написал либретто, создал декорации и костюмы к балету «Весна

священная» на музыку И. Ф. Стравинского [6]. Композитор нашёл материалы для балета в Талашкино — смоленском имении княгини Марии Клавдиевны Тенишевой. Русская дворянка, общественная деятельница, художница-эмальер, педагог, меценатка и коллекционер, она внесла большой вклад в развитие русской культуры, в том числе «русского стиля» и новых идей в отечественном театральном искусстве [10]. Некоторое время Н. К. Рерих был куратором музея в Талашкино, совместно с Тенишевой работал над созданием Храма Святого Духа.

Сюжет балета «Весна священная» подобен языческому ритуалу поклонения божественным силам. В 1907 г. критик С. К. Маковский писал: «Прошлое для Рериха — сокровищница общечеловеческих “осколков вечности”: идей, образов, предметов. Национально-историческая тема для него только декорация. Его образы ведут нас в самые далекие дали безликого прошлого» [9, с. 93]. Декорации Рериха выглядят органично как в постановке, так и в самостоятельном существовании. Живопись Рериха изначально носила археологический, исторический характер, художника интересовало время язычества, зарождения Древней Руси до и во время появления варягов [1]. Эскизы костюмов парней, девушек и стариков представляют собой сублимацию идеи и образа традиционного русского костюма — белые холстины и красные орнаменты (Илл. 3). *Театральное, самобытное и философское творчество Н. К. Рериха может стать важным ориентиром для молодых художников (студентов), ищущих приёмы и способы создания изображения в традициях народного искусства.*

Наталья Сергеевна Гончарова (1881–1962) и Михаил Фёдорович Ларионов (1881–1964), относительно рассмотренных художников «Русских сезонов», являются противоположными по пластической идее, но совершенными единомышленниками в области театральных новаций [5]. Это представители новых веяний в мировом искусстве и ведущие мастера русского авангарда. «Гончарова и Ларионов

«РУССКИЕ СЕЗОНЫ» В МИРОВОЙ КУЛЬТУРЕ И СОВРЕМЕННЫХ ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ ПРАКТИКАХ

конструировали сцену; широкий спектр живописных идей опирался на их собственные авангардные разработки: неопримитивизм, кубофутуризм, лучизм. В театральных работах художников проявилась и любовь к русскому лубку, игрушке, иконе. Создавая эскиз задника для балета «Жар-птица» (Илл. 4), Н. С. Гончарова нарушила ожидаемую последовательность церковей, <...> используя их не как архитектурное изображение определённого города, но как геометрический узор» [2, с. 27]. В театральных занавесах Гончаровой был сформулирован язык современного декоративного искусства: условный, плоскостной, контрастный, орнаментальный по своей сути. Приём геометризации и уплощения объёмно-пространственных форм сегодня является наиболее распространённым и востребованным как среди профессиональных художников, работающих в материалах и техниках декоративного искусства, так и среди студентов. Русский авангард открыл новый художественно-пластический язык, объединив архаичный орнаментальный строй и супрематические элементы, подчинив изображение плоскости и заключив цвет в определённую форму. *Именно ясность концепции и метода работы с формой на плоскости легли в основу преподавания композиции в дизайне, новом понимании взаимоотношений предмета, функции и среды его существования.* Возвращаясь к эскизам декораций и костюмов Н. С. Гончаровой, кроме композиционного и пластического решения, важно отметить и применение нового (для конца XIX – начала XX вв.) технического приёма создания произведения — мы говорим о коллаже. В современном художественном образовании коллаж является востребованным и актуальным и как метод эскизирования, и как техника создания произведения в материале.

Абстрактные принципы конструктивизма легли в основу театрального творчества братьев Наума Габо (Неемии Абрамовича Певзнера, 1890–1977) и Антона Певзнера (Натан Абрамович, 1886–1962) [7, с. 211; с. 457]. Для декораций к экспериментальной постановке «Кошка» художники использовали различные синтетические материалы, включая тальк, слюду,

плёнку. В этом балете материальные эксперименты в декорациях утвердили полиматериальный коллаж как профессиональную технологию создания произведений в области декоративного искусства. *Естественно, что коллаж как технология и метод эскизирования занял важное место в системе подготовки художника и художника-педагога.*

Сегодня мастера театра и кино, декораторы и художники по костюмам активно пользуются палитрой стилистических художественных почерков, разработанной художниками «Русских сезонов». Это наследие бесценно не только в культурологической плоскости, но и в контексте художественного образования, как при подготовке художника сцены, так и в широкой области декоративного искусства. Пожалуй, только в театрально-декорационном искусстве эскизы, являющиеся квинтэссенцией и материализацией пластической идеи, сохраняются и ценны в первоизданном виде. Мы рассматриваем эскиз как оттиск сформулированной мысли, обосновывающий художественно-пластическую идею, композиционное и колористическое решение.

Анализ творчества художников, соратников С. П. Дягилева, выявил различные виды композиционного, стилистического и художественно-пластического решения декорационных работ (включая костюмы) и проиллюстрировал значительные стилистические изменения в театральном, изобразительном и декоративном искусстве начала XX в. как в России, так и за рубежом. *Следовательно, знакомство студентов с эскизами театральных декораций и костюмов, выполненных художниками «Русских сезонов» является важной составляющей художественного образования в области изобразительного и декоративного искусства.*

Выпускная квалификационная работа как творческая и научно-исследовательская рефлексия на творчество художников «Русских сезонов»

Знакомство с театрально-декорационным наследием в контексте образовательного процесса предполагает творческую



Илл. 7. Е. В. Рожкова. Греческий натюрморт. 2015. Шерсть, вискоза, хлопок, ручное ткачество. Собственность автора



Илл. 8. Е. В. Рожкова. Русский натюрморт. 2015. Шерсть, вискоза, хлопок, ручное ткачество. Собственность автора

или исследовательскую рефлексию студента. Она может выразиться в выборе стилистического и пластического решения учебной задачи, создании авторского художественного произведения или написании научно-исследовательской работы.

В качестве примера такой творческой и научно-исследовательской рефлексии рассмотрим выпускную квалификационную работу (ВКР), выполненную Е. В. Рожковой, магистранткой кафедры художественного образования и декоративного искусства факультета изобразительного искусства Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена, в 2015 г. [4]. ВКР состояла из двух частей:

1) Художественно-творческий проект «Вдохновение»: серия тканых панно — декоративные натюрморты, выполненные в определённой этнической стилистике. Восточный, Египетский, Греческий и Русский натюрморты созданы по мотивам театрально-декорационного творчества художников рубежа XIX–XX вв. Работы выполнены в технике гладкого и фактурного ручного ткачества, дополнены вышивкой.

2) Диссертационное исследование на тему: «Отражение принципов народного декоративного искусства в текстильных декорациях и костюмах театральных постановок рубежа XIX–XX веков в России».

Рассмотрим подробнее все части проекта «Вдохновение». Автор разработал интересное и целостное композиционное решение всей серии декоративных натюрмортов. При этом работы могут существовать по отдельности. Два центральных произведения — «Египетский» и «Греческий» натюрморты — формально образуют сложную орнаментальную арку, внутри которой относительно симметрично «развивается» литературный и художественно-пластический «сюжет» каждой работы. Фланкирующие натюрморты — слева «Восточный», справа «Русский» — представляют собой замкнутые орнаментальные арки-окна, в которых гармонично расположились предметы соответствующей тематики. Произведения завершают общий композиционный замысел проекта.

Для выполнения работ в технике ткачества магистранткой были выбраны шерстяные и вискозные нити, благодаря которым созданы глубокая матово-шершавая и гладко-зеркальная поверхности. Техника исполнения — это современный авторский приём, совместивший в себе классическое гладкое ткачество, фактурные переплетения — «греческие сумахи» и новаторские способы тканья, дополненные активной фактурной вышивкой и пришитыми декоративными орнаментальными элементами. Все применённые «новшества» являются очень органичными и уместными.

Активный зрительный ряд, вызывающий ассоциации с материальным миром балета «Русских сезонов», создаётся благодаря точно найденной колористической гамме, контрастной по тону и «сочной» по цвету. «Восточный» (Илл. 5) натюрморт создан автором под впечатлением от балета «Шехерезада», автором декорации к которому был Леон Бакст. Основная гамма произведения строится на холодных синих цветах, расположенных (в основном) по периметру композиции. Палитра натюрморта дополнена деликатно размещён-

ным светло-голубым цветом и контрастными теплыми — золотыми и оранжевыми «всполохами» цвета. Загадочный мир Востока отразился в глубоких синих тонах, создающих атмосферу сказки, которую рассказывала восточная красавица в бликах теплых оранжевых ночных свечей.

«Египетский» (Илл. 6) натюрморт создан по впечатлениям от балета «Клеопатра», автор декораций к которому также — Леон Бакст. Сотканное панно насыщенного пурпурного и бруснично-алого цвета. Богатая палитра красных цветов являет собой отражение красного горячего солнца и египетских страстей. Деликатное включение синих (светлого голубого и тёмного ультрамарина) с поддержкой «золотыми» орнаментальными акцентами создает драгоценную колористическую гамму работы.

Терракотная гамма от светло-оранжевого до тёмно-коричневого цветов является основной палитрой «Греческого натюрморта» (Илл. 7), включения синего цвета деликатно поддерживают палитру синих цветов в других натюрмортах. Правильно найденное созвучие ультрамарина и «бархатного» тёмно-коричневого цвета передает ощущение чернофигурной греческой вазопиши. Идея балета родилась у Дягилева во время путешествия в Грецию. Декор античных ваз поразил организатора «Русских сезонов», а автором декораций и костюмов снова был Леон Бакст.

Завершающий серию «Русский» (Илл. 8) натюрморт создан по мотивам балета «Снегурочка». Автором декораций и костюмов был Н. К. Рерих. Работа отличается холодной, тонкой и светлой колористической гаммой. Сочетание в палитре разных по тону и тепло-холодности бело-голубых и темно-синих цветов рождает ассоциации с русской зимней природой. Гармоничное включение небольшого количества красно-коричневых цветов и деликатного оранжевого делает это произведение частью всей серии натюрмортов и напоминает русские расписные орнаменты, отражая народное самобытное творчество Северной Руси.

Диссертационное исследование включало: исторический обзор и искусствоведческий анализ театрально-декорационного искусства рубежа XIX–XX вв., с углублённым рассмотрением костюмов и текстильных декораций; определение принципов народного искусства и их влияния на декоративные качества и характер декораций и костюмов.

Защита выпускной квалификационной работы Е. В. Рожковой показала высокий профессиональный уровень как практической, так и теоретической части, глубину освоения темы и способность к анализу и интерпретации художественных произведений.

Полагаем, что рассмотренные в статье историко-искусствоведческие сведения и анализ наследия театральных художников «Русских сезонов» доказывают возможность и актуальность использования этих материалов в контексте художественного образования, Понимание специфики декоративного искусства необходимо и для будущего художника-педагога, а эскизы декораций и костюмов, выполненные в начале XX в. признанными мастерами отечественного искусства, являются уникальным наглядным материалом для демонстрации стилистических особенностей и методов создания декоративного произведения.

Примечание:

¹ https://theatremuseum.ru/filial/dom_muzey_shalyapina

Список литературы:

1. Богомолова Л. (Лена-Кот). Весна священная И. Стравинского и Н. Рериха // Proza. ru. URL: <https://www.proza.ru/2019/07/12/467> (дата обращения: 20.01.2020)
2. Боулт Дж. Художники русского театра 1880–1930. Собрание Никиты и Нины Лобановых-Ростовских. М.: Искусство, 1991. 112 с.
3. Векслер А. К. Коллаж в системе профессиональной подготовки художника-педагога: дис... канд. пед. наук. 13.00.02. Санкт-Петербург, 2011. 278 с.

«РУССКИЕ СЕЗОНЫ» В МИРОВОЙ КУЛЬТУРЕ И СОВРЕМЕННЫХ ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ ПРАКТИКАХ

4. Векслер А. К. К обоснованию критериев оценивания художественно-творческой части выпускных квалификационных работ (бакалавриат, специалитет, магистратура) в области декоративного искусства // Эмиссия. Письма в Оффлайн. URL: <http://www.emissia.org/offline/2015/2400.htm> (дата обращения 20.01. 2020)
5. Гончарова Н. Ларионов М.: Исследования и публикации / Г. Ф. Коваленко и др. М.: Наука, 2003. 252 с.
6. Короткина Л. В. Рерих в Петербурге – Петрограде. Л.: Лениздат, 1985. 224 с.
7. Лейкинд О. Л., Махров К. В., Северюхин Д. Я. Художники русского зарубежья 1917 – 1939: Биографический словарь. СПб.: Нотабене, 1999. 720 с. ил.
8. Леон Бакст // Культура. рф. URL: <https://www.culture.ru/persons/9331/leon-bakst> (дата обращения: 20.01. 2020).
9. Маковский С. Страницы художественной критики. Книга 1. Санкт-Петербург, 1906. 177 с.
10. Международная научно-практическая конференция «М. К. Тенишева и ее время» (Материалы конференции). URL: <http://blagotfond.narod.ru/konf/konfi.pdf> (дата обращения: 20.01. 2020).
11. Наследие Александра Бенуа, искусствовед, художника, критика... URL: <http://www.benua-memory.ru/> (дата обращения: 20.01. 2020).
12. Николай Рерих. Венок Дягилеву // Сибирское Рериховское Общество. URL: <https://sibro.ru/teacher/books/857/29064> (дата обращения: 20.01. 2020).
13. «Русские сезоны» Сергея Павловича Дягилева // Soundtimes.ru. URL: <https://soundtimes.ru/balet/o-balete/russkie-sezony-dyagileva> (дата обращения: 20.01. 2020).

References:

- Bogomolova L. (Lena-Kot). The Rite of Spring by I. Stravinsky and N. Roerich. *Proza. ru*. Available at: <https://www.proza.ru/2019/07/12/467> (accessed: 20.01. 2020) (in Russian)
- Boult J. *Khudozhniki russkogo teatra 1880–1930. Sbornik Nikity i Niny Lobanovykh-Rostovskikh (Artists of the Russian Theater 1880–1930. Collection of Nikita and Nina Lobanov-Rostovsky)*. Moscow, Iskustvo Publ., 1991. 112 p. (in Russian)
- International Scientific and Practical Conference “M. K. Tenisheva and Her Time” (Conference Materials). *Blagotfond.narod.ru*. Available at: <http://blagotfond.narod.ru/konf/konfi.pdf> (accessed: 20.01.2020) (in Russian)
- Korotkina L. V. *Rerikh v Peterburge – Petrograde (Roerich in Saint Petersburg – Petrograd)*. Leningrad, Lenizdat Publ., 1985. 224 p. (in Russian)
- Kovalenko G. F. *Goncharova N. Larionov. M. Issledovaniia i publikatsii (Goncharova N. Larionov M. Researches and Publications)*. Moscow, Nauka Publ., 2003. 252 p. (in Russian)
- Leikind O. L.; Makhrov K. V.; Severiukhin D. Ia. *Khudozhniki russkogo zarubezh'ia: Biograficheskii slovar' (Artists of the Russian Community Abroad: a Biographical Dictionary)*. Saint Petersburg, Notabene Publ., 2000. 716 p. (in Russian)
- Leon Bakst. *Cultura. rf (Culture. Ru)*. Available at: <https://www.culture.ru/persons/9331/leon-bakst> (accessed: 20.01. 2020) (in Russian)
- Makovskii S. *Stranitsy khudozhestvennoi kritiki (Pages of Art Criticism)*. Book 1. Saint Petersburg, 1906. 177 p. (in Russian)
- Nasledie Aleksandra Benua, iskustvoveda, khudozhnika, kritika... (The Legacy of Alexander Benoit, the Art Critic, Artist, and Critic...)*. Available at: <http://www.benua-memory.ru/> (accessed: 20.01. 2020). (in Russian)
- Nicholas Roerich. Diaghilev's Wreath. *Sibirskoe Rerikhovskoe Obshchestvo (Siberian Roerich Society)*. Available at: <https://sibro.ru/teacher/books/857/29064> (accessed: 20.01. 2020) (in Russian)
- “Russian Seasons” by Sergei Pavlovich Diaghilev. *Soundtimes.ru*. Available at: <https://soundtimes.ru/balet/o-balete/russkie-sezony-dyagileva> (accessed: 20.01. 2020) (in Russian)
- Veksler A. K. *Kollazh v sisteme professional'noi podgotovki khudozhnika-pedagoga (Collage in the System of Professional Training of an Artist-teacher): PhD Thesis*. Saint Petersburg, 2011. 278 p. (in Russian)
- Veksler A. K. To Substantiate the Criteria of Evaluation the Artistic and Creative Part of Final Qualifying Works (Bachelor's Degree, Specialty, Master's Degree) in the Field of Decorative Art. *The Emissia. Offline letters*. Available at: <http://www.emissia.org/offline/2015/2400.htm> (accessed: 20.01. 2020)

Онегин Николай Сергеевич, научный сотрудник. Государственный Эрмитаж, Россия, Санкт-Петербург, Дворцовая наб., 34, 191181. NicholasOegin@gmail.com

Oegin, Nicholas Sergeevich, researcher. The State Hermitage Museum, Dvortsovaia nab., 34, 191181 Saint Petersburg, Russian Federation. NicholasOegin@gmail.com

ДУЛЁВСКИЕ «БАЛЕРИНЫ» В СОВЕТСКОМ ЖИЛОМ ИНТЕРЬЕРЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ 1950-Х – 1960-Х ГОДОВ

THE DULEVO "BALLET DANCERS" IN THE SOVIET LIVING INTERIOR IN THE SECOND HALF OF THE 1950S – 1960S

Аннотация. Триумфальные гастроли балетных трупп московского Большого и ленинградского Кировского театров во Францию в 1954 г. и в Великобританию в 1956 г. нашли отражение в продукции Дулёвского фарфорового завода, призванной выразить в пластической массе достижения советской культуры. Мастера этой фабрики — Г. Д. Чечулина, О. П. Таёжная-Чешуина, А. Д. Бржезицкая и Н. А. Малышева — сумели передать в фарфоре пластику движений танцоров, изящество их фигур, а также эмоциональное наполнение момента. Как свидетельствует анализ сохранившихся произведений, отличительными чертами дулёвской скульптуры являлись: отсутствие обращения к мотивам дореволюционных «Русских сезонов» С. П. Дягилева, использование в качестве прототипов для фигур реально существовавших артистов вместо абстрактных образов, интерпретация темы балета в контексте танцевальной культуры и в русле современных достижений советского человека. Дулёвские композиции смогли заполнить образовавшуюся во второй половине 1950-х гг. нехватку современных фарфоровых высокохудожественных изделий, рассчитанных при этом на массовое производство. Спрос на подобные декоративные фигуры в это время был связан с получением гражданами отдельных квартир в новых жилых домах. О том, какие фарфоровые изделия следует приобретать для обстановки своего жилья и каким образом необходимо размещать их в пространстве квартиры, давали рекомендации специальные издания, рассчитанные на воспитание вкуса новосёлов. Мастера Дулёвского завода, на наш взгляд, сумели в своём творчестве объединить тему балета со сферой бытовой жизни и жилым пространством, сделав искусство неотъемлемой частью повседневности советского человека. В этом кроется причина актуальности и высокого спроса на продукцию завода середины XX в. в современной России, для удовлетворения которого многие фигурные композиции на тему балета, выполненные в 1950-е – 1960-е гг., были вновь восстановлены и воссозданы силами мастеров Дулёвской фабрики.

Ключевые слова: Дулёвский фарфоровый завод; советский балет; Аста Бржезицкая; Нина Малышева; повседневность; панельное домостроительство; соцреализм.

Abstract. The products of the Dulevo Porcelain Factory reflected the triumphal tour of the ballet troupes of the Moscow Bolshoi and Leningrad Kirov theaters to France in 1954 and the United Kingdom in 1956. Embodied in porcelain, the designs expressed the achievements of Soviet culture. A whole galaxy of masters of this factory — G. D. Chechulina, O.P. Taiozhnaia-Cheshuina, A. D. Brzhezitskaia, and N. A. Malisheva — managed to express in china the plastic movements of the dancers, the grace of their figures, as well as the emotional filling of the moment. According to the analysis of the preserved works, the distinctive features of the Dulevo sculpture were: the lack of appeal to the motives of the pre-revolutionary Diaghilev's "Ballet Russe", the use of real-life characteristics of the artists instead of abstract images as prototypes for figures, interpretation of the theme of ballet in the context of dance culture and in line with modern achievements of Soviet people. The Dulevo compositions were able to fill the gap in modern porcelain art products that occurred in the second half of the 1950s and were designed for mass production. The acquisition of individual apartments in new residential buildings by the citizens induced the demand for such decorative figures at that time. Designed to nurture the taste of new dwellers, special publications made recommendations: which porcelain products to purchase for the home furnishing, and how to place them in the space of the apartment. In our opinion, in their work, the masters of the Dulevo factory managed to combine the theme of ballet with everyday life and living space, making art an integral part of the everyday life of Soviet people. This is the reason for the relevance and high demand of the mid-twentieth century products of the factory in modern-day Russia. To comply with this request, the masters of the Dulevo factory have restored and recreated many figural compositions on the theme of ballet, performed in the 1950s – 1960s.

Keywords: Dulevo porcelain factory; Soviet ballet; Asta Brzhezitskaia; Nina Malysheva; everyday culture; panel house building; Socialist realism.

Культурность человека, его умственные интересы, моральные запросы, эстетические вкусы и определенные манеры поведения составляют важнейшую особенность быта. Из книги «За здоровый быт» (1957)

В 1950-е гг. состоялись гастроли московского Большого театра и ленинградского Кировского театра в Европу, которые оказались настоящим триумфом советского балетного искусства за рубежом и рассматривались гражданами СССР в ряду достижений эпохи «оттепели». Эти события, связанные

с чувством гордости за страну, нашли отражение в массовой продукции ведущих фарфоровых фабрик, благодаря чему происходила своего рода эстетизация повседневного быта, что отмечали исследователи как в 1970-е [5], так и в 1990-е – 2010-е гг. [6].



Илл. 1. Г. Д. Чечулина. Одетта (М. М. Плисецкая). 1957. Фарфор, роспись надглазурная полихромная, позолота. Частное собрание

Среди произведений на тему советского балета следует отметить работы скульпторов Дулёвского фарфорового завода, продукция которого не получила в научной литературе комплексного изучения, а между тем мастера этой фабрики в 1950-е гг. начали создавать, наряду с повседневными функциональными сервизами, декоративные композиции, посвященные современной культуре. Целью представленного обзора является анализ того, как тема балета была воплощена в творчестве мастеров Дулёво, а также вопросы бытования их продукции в жилых интерьерах середины XX в.

Основанный в 1832 г. Терентием Яковлевичем Кузнецовым и впоследствии национализированный, государственный «Дулёвский завод имени газеты «Правда»» (название было утверждено в 1924 г.) после окончания Великой Отечественной войны получил передовое промышленное оборудование для производства фарфоровых изделий, перевезенное из Германии. Постепенное освоение поступившей техники позволило мастерам фабрики создавать фарфоровые композиции высокого качества и в большом объеме.

Возможности массового выпуска фигурок оказались востребованными во второй половине 1950-х гг.: активное строительство жилых крупноблочных и крупнопанельных домов и появление у советских граждан отдельных квартир способствовали высокому спросу среди новосёл на современные декоративные предметы, которыми можно было украсить жилые интерьеры. На комодах и сервантах, трельяжах и этажерках, а также на подвесных полках стояли хрустальные вазы, керамические сосуды из Азии, дымковские игрушки и другие художественные изделия. Однако показателем истинного вкуса оставались произведения из фарфора, поэтому заводы расширили свой ассортимент и стали выпускать не только эксклюзивные композиции, но и изделия, доступные широкому потребителю: «Недорогая вещь массового производства, если она достаточно красива, может служить прекрасным украшением», — отмечалось в «Краткой энциклопедии домашнего хозяйства» 1959 г. [4, с. 675]. А современный исследователь советской повседневности



Илл 2. Н. А. Малышева. Русская кадрили. 1959. Фарфор, роспись надглазурная полихромная, позолота. XX лет после войны. Музей повседневной культуры Ленинграда. 1945–1965, Санкт-Петербург



Илл 3. Н. А. Малышева. Балерина. 1950. Фарфор, роспись надглазурная полихромная, позолота. Частное собрание

сти О. С. Сапанжа подчеркивает, что в середине XX в. «мелкая фарфоровая пластика приобретает новые, не свойственные ей ранее функции — она становится важным элементом интерьера типового советского жилья» [6, с. 64].

Важно заметить, что в 1950-е гг. в печати отмечалась нехватка среди ассортимента продукции фарфоровых заводов новых сюжетов и форм, отвечавших современному вкусу. Об этом писал В. Сухаревич в статье с красноречивым названием «Нашествие слонов»: «На прилавки универмагов сплошным потоком хлынули... слоны. Эти “предвестники счастья” стали несчастем товаропроводящей сети. А вот хороших статуэток, оказывается, нет в Москве. <...> Вот в наших руках эта собаководная лиса, которая по наряду числится медведем. Какое-то чудовище с деформированным телом сидит на корточках и, кажется, что детеныш, прикинувший к его брюху, злой и свирепый, ожесточенно рвёт внутренности родительницы. <...> Со злобой и ненавистью глядит на нас сидящий на пепельнице филин скульптора Анютина. <...> Но почему всё только звери, птицы и животные стоят на прилавках? Где бюсты писателей, где скульптуры сюжетные и тематические, где люди, герои? <...> Ни Художественный фонд СССР, ни промкооперация не вправе называть бытовой скульптурой то, что представлено пока на полках художественных магазинов. <...> К работе над массовой бытовой скульптурой надо привлечь больших мастеров. Только так можно повысить качество и ассортимент этих необходимых предметов. Тогда прекратится нашествие слонов и бегемотов, и на полках магазинов взамен примитивных изделий появятся настоящие произведения искусства, украшающие жизнь советских людей» [7, с. 39].

Словно в ответ на жалобы в прессе о скудности ассортимента декоративных изделий, в 1958 г. прошло совместное совещание представителей Министерства культуры и Министерства торговли, посвященное вопросу о выпуске государственными заводами массовой художественной продукции во имя «борьбы



Илл. 4. Н. А. Малышева. Одиллия (М. М. Плисецкая). 1965. Фарфор, роспись надглазурная полихромная, позолота. Частное собрание

с пошлостью и халтурой, проникающими в быт через рыночных торговцев-частников» [8, с. 29].

Вследствие этого совещания мастера заводов, включая Дулёвский, начали поиск новых творческих решений и сюжетов для воплощения в фарфоре. Одной из таких тем стал современный балет, продемонстрировавший европейской публике силу российских традиций и красоту новых советских постановок. Причём из анализа готовых изделий Дулёвской фабрики следует, что к воспроизведению сюжетов, связанных с балетом, обращались те мастера, которые ранее создавали композиции с изображением народных танцев, то есть обладали достаточным опытом в творческой интерпретации этого вида искусства.

Среди произведений на тему балета, созданных в 1950-е — 1960-е гг. на Дулёвском заводе, наиболее выразительными можно назвать работы Г. Д. Чечулиной, О. П. Таёжной-Чешуиной, А. Д. Бржезицкой и Н. А. Малышевой. Отличительной чертой их композиций являлось отсутствие отсылок к наследию «Русских сезонов» С. П. Дягилева и обращение исключительно к совре-

менным постановкам Большого театра в Москве. Кроме того, в фарфоровых скульптурах очевидны черты лиц реально существовавших танцоров, то есть мастера Дулёво старались избегать отвлеченных абстрактно-собирабельных образов.

Так, Галина Дмитриевна Чечулина (родилась в 1926 г.), поступившая на работу на Дулёвский завод в 1952 г. после окончания Московского института прикладного и декоративного искусства, в своих произведениях нередко обращалась к творчеству звезды Большого театра М. М. Плисецкой. Одна из фигурок Г. Д. Чечулиной передаёт пластику движений балерины через образ Одетты (в 1957 г. на экраны вышел фильм-балет «Лебединое озеро» с М. М. Плисецкой, сделавший постановку более известной среди широкой публики). Скульптор обратилась к одной из ключевых сцен балета, причем если в позе Одетты и положении её рук чувствуется угнетение и слабость, то в её лице переданы сила и непокорность, стремление к свободе и вера в любовь. В фигурке заметна монументальность, как будто мастер работала не с фарфоровой массой, а с мрамором, что придает произведению характер скульптуры.

В это же время к теме балета обратилась Аста Давыдовна Бржезицкая (Августа Давыдовна Гольдштейн, 1912–2004), поступившая на завод в 1938 г. Для её произведений характерно желание передать экспрессию и символизм движений, а также выразительная пластика фигур. Это заметно в композиции «Ромео и Джульетта», в основу которой легла постановка балета С. С. Прокофьева, с участием Юрия Тимофеевича Жданова и Галины Сергеевны Улановой. Если в фигуре Ромео нежность сочетается с уверенностью и мужественностью, то в образе Джульетты чувствуется лёгкость и хрупкость. Удивительной по своему исполнению деталью композиции является платье героини: скульптору удалось передать в фарфоре тонкость и почти прозрачность ткани, что свидетельствует о мастерстве А. Д. Бржезицкой.

Помимо темы балета, в творчестве Асты Давыдовны нашли отражение и другие достижения в советской действительности 1950-х – 1960-х гг. Например, в 1962 г. была выпущена фигура «С новосельем», где изображена девушка-строитель, которая гордо несёт на ладони макет крупнопанельного жилого дома. В композиции чувствуется эмоциональный подъем и вера в «светлое будущее» советского человека — черты, свойственные эпохе «оттепели». Если говорить о художественном решении фигурки, то приём, когда человек держит в руках макет здания, нередко использовался в искусстве прошлого (на иконах и в скульптурах), а потому произведение «С новосельем» является актуализированной для зрителя середины XX в. отсылкой к культурному наследию.

Если в творчестве А. Д. Бржезицкой чувствуется желание рассматривать и балет и строительство домов в едином пафосном ключе достижений советского человека, то произведения на балетную тему другого мастера — Н. А. Малышевой — наоборот, носят более интимный характер и приближают высокие образы из мира театрального искусства к повседневной жизни.

Нина Александровна Малышева (1914–1983) в 1947 г. закончила факультет керамики Московского института прикладного и декоративного искусства, где занималась изучением скульптуры и развитием дореволюционных традиций создания мелкой фарфоровой пластики. Её творчество не раз освещалось в центральной прессе 1950-х – 1960-х гг., включая журнал «Огонёк», и определялось как «горячее, живое и светлое» [3, с. 17].

Тема балета впервые нашла отражение в произведениях Н. А. Малышевой в 1950 г., когда была выпущена фигурка «Юная балерина»: нежный образ маленькой девочки, которая старательно завязывает пуанты, готовясь к уроку или к выходу на сцену, передаёт трепет и волнение балерины. Это делает фарфоровое творение живым, несколько интимным. Композиция напоминает о важности обучения и ежедневного труда для достижений в будущем, а значит, выполняет не только эстетическую, но и воспитательную функцию.

А в 1965 г. скульптор исполнила фигурку «Одиллия», в которой передавала движения М. М. Плисецкой в балете «Лебединое озеро». Таким образом, в 1960-е гг. на Дулёвском заводе были исполнены две фигурки, вдохновленные гением Майи Михайловны в постановке произведения П. И. Чайковского на

сцене Большого театра: Г. Д. Чечулина обратилась к персонажу Одетты, а Н. А. Малышева — к фигуре Одиллии. Эти герои, сыгранные М. М. Плисецкой и воплощенные в фарфоре, раскрывают её талант в разном эмоциональном ключе: если в фигуре Одетты читаются надломленность и волнение, то Одиллия несёт в себе чувства триумфа и победы. В трактовке образа, которую предлагала Н. А. Малышева, можно обнаружить пафосные ноты гордости за советский балет, которые характерны для 1950-х – 1960-х гг. и отражены в прессе и средствах массовой информации того времени.

На выставках продукции Дулёвского завода, проводившихся в странах социалистического лагеря и за его пределами, наряду со скульптурными композициями Н. А. Малышевой на тему балета, демонстрировались её произведения, передававшие сюжеты из «поэтизированной» повседневной жизни советских людей. Такие фарфоровые произведения, как «Сплетницы» («Маникюр»), «Газировщица», «Прогулка» и «Телефонный разговор» («Стиляги») носят очень живой, эмоционально позитивный характер, а также тщательно воспроизводят детали времени. Точное изображение в произведениях Н. А. Малышевой модных фасонов одежды, технических новинок и даже характерных для определенных групп людей движений и мимики их лиц оказались особенно востребованными сегодня как исторический источник по повседневности 1950-х – 1960-х гг.

Тема строительства новых жилых домов и счастья тех, кто получал новые квартиры, также нашла отражение в ряде фигурок Н. А. Малышевой. Скульптор отмечала в интервью, данном для общесоюзного журнала «Огонёк», что подобные композиции вдохновлены темой здоровой, сильной, дерзновенной юности [3, с. 17]. Среди них самым известным является произведение «Новосёлы» (1958 г.), ставшее одной из первых на Дулёвском заводе фигурок, отражавших достижения советской власти в сфере жилищного строительства. Композиция передает момент, когда одетые по моде своего времени молодые супруги входят в новую квартиру, причем девушка пускает в жилое помещение кошку (по старой традиции), а мужчина вносит на руках радиоприёмник (признак уже нового времени). Любопытно, что у этого технического устройства был реальный прототип — радиоприемник «Punane RET VV-663-2» первого (самого высокого) класса, который выпускался с 1952 г. таллинским заводом «Пунане РЭТ» («Красная звезда»). Возможно, такое дорогое «средство познания мира» было подарено молодым новосёлам родителями, что позволяет обнаружить в этой фарфоровой фигурке тему связи поколений.

Важно отметить, что фарфоровые композиции могли выпускаться в белом, не раскрашенном варианте, либо расписывались художниками фабрики в разных колористических



Илл. 5. Н. А. Малышева. Сплетницы (Маникюр). 1958. Фарфор, роспись надглазурная полихромная, позолота. Частное собрание



6. Н. А. Малышева. Новосёлы. 1958. Фарфор, роспись надглазурная полихромная. Частное собрание

решениях. Разнообразие цветовой гаммы фигурок не только позволяло расширить ассортимент продукции Дулёвского завода, но и «расписать» приобретенные скульптуры в разные жилые интерьеры.

Анализируя произведения мастеров Дулёвского завода 1950-х – 1960-х гг., следует помнить, что скульпторам приходилось не только продумывать художественную составляющую фигурок, но и учитывать технологию их производства, рассчитанного на массовые продажи.

В условиях активного выпуска фарфоровых бытовых изделий, в печати стали подниматься вопросы качества выпускаемой продукции. Так, в книге «Удобно, красиво» (1959 г.) приводились следующие примеры: «К сожалению, на наших рынках можно видеть бойкую торговлю самодельными глиняными кошками с огромными навывкате зелеными глазами¹, неуклюжими крашеными статуэтками балерин, Венер и т.д. Посмотрите на базарную “Балерину” с аляповатой фигурой. Она выполнена так топорно, что в ней нет и намёка на настоящее искусство. А теперь посмотрите на скульптуру “Балерина”, выпускаемую одним из наших фарфоровых заводов. Как прекрасно передано плавное движение балерины, какие тонкие и изящные у нее руки, как выразительно её лицо! Это действительно произведение искусства, которое можно долго рассматривать, и оно будет радовать глаз своей красотой» [2, с. 40]. Последнее высказывание можно отнести к массовой продукции Дулёвского завода, созданной на тему балета или повседневной жизни, которая признавалась современниками и центральными журналами высокохудожественными произведениями фарфорового искусства, достойными украшениями жилых интерьеров [8, с. 29].

Продажа фарфоровых композиций с новыми формами, сюжетами и художественными решениями в качестве подарка новосёлам, которые только начинали обставлять свои квартиры

декоративными предметами, потребовала рекомендаций о том, как отличить качественную фигурку от «аляповатых балерин». О необходимости такой литературы писали уже в 1958 г.: «Если вы получили новую квартиру, вам не к кому обратиться за советом и помощью, <...> как сделать своё жильё уютным и нарядным» [8, с. 28]. В одном из первых изданий такой направленности — «Краткой энциклопедии домашнего хозяйства» — как раз были даны и рекомендации по выбору декоративных художественных изделий: «Знакомясь в музеях, на выставках, по альбомам с лучшими образцами декоративного искусства, можно научиться распознавать лучшее и отказываться от худшего» [3, с. 675].

В специальной литературе новосёлы могли найти также советы о размещении фарфоровых фигурок в жилом интерьере: «Статуэтки должны выбираться в соответствии с обстановкой всей комнаты в целом, а не быть просто набором случайных вещей. Поэтому, приобретая вещь, надо сначала подумать, куда её можно будет поставить и, главное, нужна ли она» [2, с. 5].

А в книге «Квартира и её убранство» (1962 г.) были даны следующие рекомендации: «В современной квартире предпочтение следует отдавать достаточно крупным декоративным предметам, обладающим художественными качествами. Мелкие декоративные предметы в виде небольшой интересной коллекции лучше всего сгруппировать в одном месте — на настенной полке либо в нише шкафа. Если имеется несколько красивых декоративных предметов, обязательно выставлять их все одновременно. Можно выбрать один или два из них, а остальные хранить в закрытом шкафу, и периодически менять экспозицию» [1, с. 47].

Обобщая краткий обзор и анализ продукции Дулёвского завода в 1950-е – 1960-е гг., следует отметить, что в творчестве его мастеров нашли отражение как тема театрального искусства, так и бытовые сюжеты из повседневной жизни. Скульпторам удалось объединить эти две сферы общим эмоциональным посылом и чувством гордости за достижения человека эпохи «оттепели».

Примечательно, что в последнее десятилетие в России наблюдается интерес и старшего и молодого поколений к теме быта и культуры СССР. В этой связи на фарфоровом заводе в Дулёво восстановили по старым образцам и вновь пустили в производство фигуры и скульптурные композиции, созданные в середине XX в. Этот факт свидетельствует о том, что идейные находки и художественные решения мастеров Дулёвской фабрики 1950-х – 1960-х гг. не утратили актуальности и оригинальности в наше время.



Илл. 7. Радиоприёмник Рипапe RET. Опубликовано в: Огонёк. 1956. № 33. С. 29.



Илл. 8-9. Интерьер квартиры в новом доме. Опубликовано в: Баяр О. Г., Блашкевич Р. Н. Квартира и её убранство. М., 1962.

Примечание:

¹ Фильм «Операция «Ы» и другие приключения Шурика» Л. И. Гайдая, в котором персонаж Г. М. Вицина торговал на рынке керамическими кошками, вышел на экраны в 1965 г.

Список литературы:

1. Баяр О. Г., Блашкевич Р. Н. Квартира и её убранство. М.: Издательство литературы по строительству, архитектуре и строительным материалам, 1962. 112 с.
2. Воейкова И. Удобно, красиво. М.: Издательство ЦК ВЛКСМ, 1959. 56 с.
3. Жукова А. В фарфоре отражается солнце // Огонёк. 1961. № 10. С. 17.
4. Краткая энциклопедия домашнего хозяйства. В 2-х т. Т. 2. М.: Государственное научное издательство «Большая Советская Энциклопедия», 1959. 867 с.
5. Крюкова И. А. Некоторые проблемы современной скульптуры малых форм // Вопросы советского изобразительного искусства и архитектуры. М.: Советский художник, 1973. С. 185–211.
6. Сапанжа О. С., Баландина Н. А. Советская фарфоровая мелкая пластика в пространстве повседневной культуры 1950–1960-х годов: к вопросу развития художественных образов // Новое искусствознание. 2019. № 1. С. 64–70.
7. Сухаревич В. Нашествие слонов // Огонёк. 1953. № 40. С. 38–39.
8. Чирков Б. Когда предстоит новоселье // Огонёк. 1958. № 40. С. 28–29.

References

- Baiar O. G.; Blashkevich R. N. *Kvartira i ee ubranstvo (Apartments and Its Decoration)*. Moscow, Izdatel'stvo literatury po stroitel'stvu, arkhitekture i stroitel'nym materialam Publ., 1962. 112 p. (in Russian)
- Chirkov B. When the Housewarming is Here. *Ogonek (Little Light)*, 1958, no. 40, pp. 28–29. (in Russian)
- Kratkaia entsiklopediia domashnego khoziaistva (Brief Encyclopedia of Household)*. In 2 vol. Vol. 2. Bol'shaia Sovetskaia Entsiklopediia Publ., 1959. 867 p. (in Russian)
- Kriukova I. A. Some Problems of Modern Sculpture of Small Forms. *Voprosy sovetskogo izobrazitel'nogo iskusstva i arkhitektury (Issues of Soviet Fine Art and Architecture)*. Moscow, Sovetskii khudozhnik Publ., 1973, pp. 185–211. (in Russian)
- Sapanzha O. S.; Balandina N. A. Soviet Porcelain in the Space of Everyday Culture of the 1950s – 1960s: Development of Ideas and Images. *Novoe iskusstvoznanie (New Arts Studies)*, 2019, no. 1, pp. 64–70. (in Russian)
- Sukharevich V. Invasion of Elephants. *Ogonek (Little Light)*, 1953, no. 40, pp. 38–39. (in Russian)
- Voieikova I. *Udobno, krasivo (Comfortable, Beautiful)*. Moscow, CKVLKSM Publ., 1959. 56 p. (in Russian)
- Zhukova A. V. The Sun is Reflected in Porcelain. *Ogonek (Little Light)*, 1961, vol. 10, p. 17. (in Russian)

Сапанжа Ольга Сергеевна, доктор культурологии, профессор. Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, Россия, Санкт-Петербург, наб. Мойки, 48. 191186. sapanzha@mail.ru

Иванова Екатерина Вячеславовна, специалист по учету музейных предметов I категории. Государственный Музей-заповедник «Царское Село», Россия, Санкт-Петербург, г. Пушкин, ул. Садовая, 7. 196601. vh.uchet@tzar.ru

Баландина Наталья Александровна, культуролог, главный хранитель. ЧУ «XX лет после Войны. Музей повседневной культуры Ленинграда 1945–1965 гг.», Россия, Санкт-Петербург, 4-я линия Васильевского острова, 19. 199004. 1945-1965@mail.ru

Sapanzha, Olga Sergeevna, Full Doctor of Cultural Studies, professor. Herzen State Pedagogical University of Russia, nab. Moiki, 48, 191186 Saint Petersburg, Russian Federation. sapanzha@mail.ru

Ivanova, Ekaterina Vyacheslavovna, specialist in accounting for museum items of the first category. The State Museum-Reserve “Tsarskoe Selo”, Sadovaia ul., 7, 196601 Saint Petersburg, Russian Federation. vh.uchet@tzar.ru

Balandina, Natalya Aleksandrovna, cultural expert, chief curator. Private Enterprise “20 Years after the War. Museum of Leningrad everyday culture of 1945–1965”, 4th line of Vasilievsky island, 19, 199004 Saint Petersburg, Russian Federation. 1945-1965@mail.ru

СОВЕТСКИЙ БАЛЕТ В ФАРФОРОВОЙ ПЛАСТИКЕ ВЛАДИМИРА СЫЧЕВА (ЛЕНИНГРАДСКИЙ ЗАВОД ФАРФОРОВЫХ ИЗДЕЛИЙ)

SOVIET BALLET IN VLADIMIR SYCHEV'S WORKS (LENINGRAD FACTORY OF PORCELAIN PRODUCTS)

Аннотация. В статье представлен обзор произведений скульптора Ленинградского завода фарфоровых изделий Владимира Исааковича Сычева (1917–1995), созданных на тему балета. В 1950-х – 1960-х гг. на предприятии Ленинграда, ориентированном на выпуск интерьерного тиражного фарфора, работала группа молодых мастеров — выпускников художественных вузов города. В их работах в полной мере отразились те тенденции, которые определили развитие советской художественной промышленности. Выпускник скульптурного факультета Института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина Владимир Сычев одним из первых пришел на вновь образованное предприятие и стал создателем образцов фарфоровой продукции, пользующейся неизменной популярностью. Одним из важных тематических направлений деятельности мастера стала тема балета, которая именно в этот период приобрела особое значение в пространстве повседневной культуры, а фарфоровые фигурки балерин стали существенной частью советских интерьеров. Среди произведений на балетную тему, созданных В. И. Сычевым, можно выделить три основные группы. К первой относятся статуэтки балерин без точной адресации, не связанные с конкретным балетом или именами исполнителей («Балерины перед выходом», «Балерина с цветком»). Вторую группу составляют произведения-иллюстрации к балетам или концертным номерам («Умиравший лебедь», «Шурале»). Третью группу — это портретные изображения исполнителей балетных партий («Испанский танец», «Болеро»). Анализ этих произведений позволяет выявить черты творческого почерка мастера (следование реалистической традиции, стремление к созданию динамичных и выразительных композиций с эффектным движением или позой, отказ от сплошного раскрашивания статуэток, использование белой поверхности для акцентирования тела вместе с цветной прорисовкой лица, увлечение люстром в росписи фигурок) и обозначить общие тенденции развития советского массового интерьерного фарфора 1950-х гг. (увеличение тиражей, повышение роли фарфора в пространстве жилого интерьера, ориентация на вкусы и потребности потребителя, стремление собрать ансамбли из произведений, схожих тематически и стилистически).

Ключевые слова: советский фарфор; Ленинградский завод фарфоровых изделий; Владимир Исаакович Сычев; советская художественная промышленность; советский балет.

Abstract. The article is a review of the works created on the theme of ballet by the sculptor of the Leningrad Porcelain Factory Vladimir Isaakovich Sychev (1917–1995). A group of young masters, graduates of art universities of Leningrad, worked at the factory, which produced interior serial porcelain in the 1950–1960s. Their works demonstrate the trends that determined the development of the Soviet art industry. A graduate of the sculptural faculty of the Repinsky Institute of Painting, Sculpture, and Architecture Vladimir Sychev was one of the first to come to the new enterprise and become the creator of very popular porcelain products. The subject of the ballet was one of the key themes of the master's activity. During this period, ballet became important in the context of everyday culture. Porcelain figurines of ballerinas were an important part of a typical Soviet interior. In the article, the authors highlighted three main groups of works by V. Sychev on the subject of ballet. The first group is figurines of ballerinas without exact addressing. They are not associated with a specific ballet or the names of performers (“Ballerinas before the performance”, “Ballerina with a flower”). The second group is a work of illustration for ballets or performances (“The Dying Swan”, “Shurale”). The third group consists of portraits of ballet dancers (“Spanish Dance”, “Bolero”). The analysis of these works showed the traits of the master's creative style: following a realistic tradition, creating dynamic and expressive compositions with a spectacular movement or pose, avoiding cover the statuettes with paint completely, using white surface to accentuate the body along with color painting of the face, frequent gilding the figures with luster. In addition, it is necessary to mention the general development trends of the Soviet mass-produced interior porcelain of the 1950s: large porcelain releases, the increasing role of porcelain in the space of typical interior, consideration the tastes and needs of the consumer, their desire to collect ensembles from works that are thematically and stylistically related.

Keywords: Soviet porcelain; Leningrad factory of porcelain products; Vladimir Isaakovich Sychev; Soviet art industry; Soviet ballet.

Творчество мастеров Ленинградского завода фарфоровых изделий совсем недавно стало предметом специального научного интереса [1, с. 85–91]. Кроме того, произведения мелкой фарфоровой пластики, созданные мастерами этого предприятия, все чаще попадают в сферу внимания коллекционеров, становятся экспонатами выставок художественных музеев, включаются в контекст исследования советской культуры.

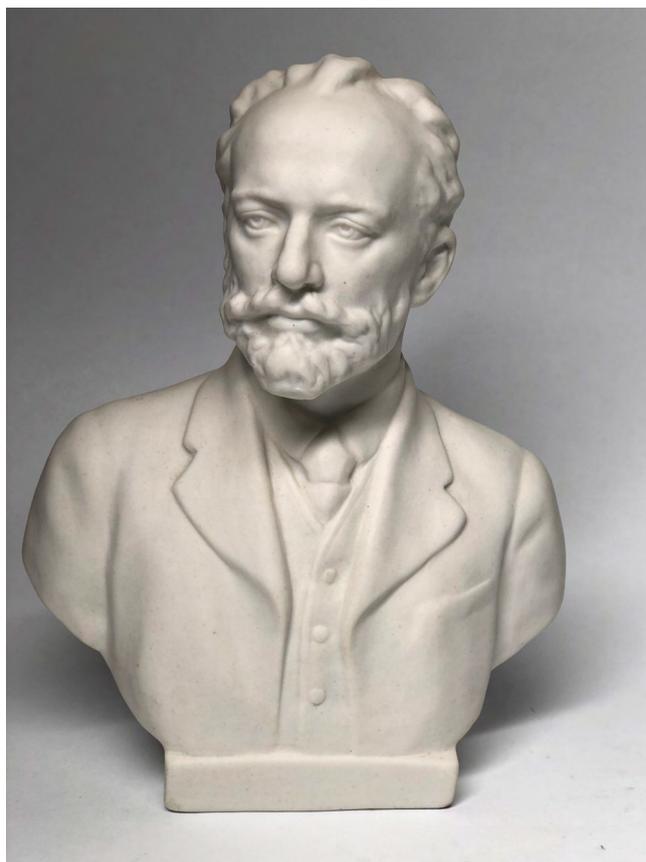
История предприятия начинается в 1947 г., когда на основе двух объединенных артелей «Минерал» и «Кооптруд» был создан завод «Электроприбор». К 1952 г. направления деятельности предприятия расширяются, и на основе «Электроприбора» создается опытный завод «Фарфор» при Государственном исследовательском керамическом институте (ГИКИ). В 1956 г. предприятие получает новое название — *Ленинградский завод фарфоровых изделий (ЛЗФИ)* Главного управления местной промышленности Ленгорисполкома. Следующие десять лет отмечены развитием на базе предприятия цеха, перед которым были поставлены задачи создания образцов массовой тиражной интерьерной фарфоровой пластики¹.

Период с 1956 по 1966 гг. отмечен серьезными изменениями, произошедшими в области художественной промышленности. С начала 1950-х гг. постепенно формируется представление о советском жилом интерьере, важную роль в котором занимают произведения промышленного дизайна — керамика, фарфор, стекло, металл. С началом строительства малогабаритного жилья и изменением эстетических координат меняется форма произведений, но не меняется общий принцип, важный для массового интерьера. Во-первых, этот интерьер должен быть украшен произведениями, демонстрирующими вкусы и интересы хозяев. Во-вторых, это должны быть не ремесленные, кустарные «поделки», а произведения крупных предприятий художественной промышленности, формирующие вкус советских граждан. На этих предприятиях трудятся не кустари, лишённые представлений о гармонии и красоте, прививающие пошлые, примитивные вкусы, а художники-профессионалы, получившие специальное образование в высших художественных учебных заведениях Советского Союза.

Именно таким мастером был скульптор Ленинградского завода фарфоровых изделий Владимир Исаакович Сычев (1917–1995), произведения которого пользовались неизменным успехом у покупателей. Творческий метод В. И. Сычева целиком принадлежал ранней послевоенной эстетике с ее увлеченностью динамичными формами, экспрессивными движениями, предельно реалистическим подходом к изображению. Это особенно заметно при сравнении работ скульптора с работами мастеров предприятия, воспринявшими новую эстетику «современного стиля» и пытавшимися отразить иное представление о форме в своих произведениях (прежде всего, поиски Л. Н. Сморгона, поздние работы А. А. Киселева). При этом работы Владимира Сычева достаточно ярко отражают важный этап развития Ленинградского завода фарфоровых изделий и позволяют сделать выводы относительно важнейших тем и сюжетов советского тиражного интерьерного фарфора.

Согласно автобиографии, написанной художником 20 июля 1940 г. при поступлении в Институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина Всесоюзной Академии Художеств, Владимир Исаакович Сычев родился 26 мая 1917 г. в городе Семеновке Черниговской области (НА РАХ. Ф. 7. Оп. 7. Д. 91. Л. 11, об). В 1927 г. семья переезжает в деревню Каланчак Одесской области, где будущий скульптор поступает в семилетку. После ее окончания в 1933 г. как ударник учебы был отправлен райкомом комсомола на педагогические курсы в город Херсон, по окончании которых работал сельским учителем. После смерти отца, в 1935 г., мать и сестра переезжают в Крымскую АССР². В. И. Сычев в 1936 г. поступает на десятимесячные курсы по подготовке в Педагогический институт в г. Таганроге³, которые он окончил в 1937 г.

Однако, как отмечает в автобиографии В. И. Сычев, «еще с детства было большое желание лепить и рисовать» (НА РАХ. Ф. 7. Оп. 7. Д. 91. Л. 11), поэтому в 1937 г. он поступает в Одесское художественное училище. На первом курсе училища основное внимание было уделено рисунку (рисование вели профессор Д. К. Крайнев⁴ и ассистент П. С. Кановский⁵). На втором курсе



Илл. 1. В. И. Сычев. П. И. Чайковский. Бюст. Бисквит. Ленинградский завод фарфоровых изделий. 1950-е. XX лет после Войны. Музей повседневной культуры Ленинграда 1945 – 1965 гг., Санкт-Петербург

В. И. Сычев выбирает скульптурный факультет, на котором преподавал Г. С. Тейнер. Как отмечает скульптор, «на протяжении учебы в ОХУ по скульптуре имел оценку отлично, редко хорошо» (НА РАХ. Ф. 7. Оп. 7. Д. 91. Л. 11–110б.). Однако с повышением уровня мастерства повышались и требования студента: «Теперь я чувствую, что нужно еще больше уделить внимание скульптуре и рисунку, нужно больше часов, нужно больше наглядных пособий и музеев и т.д., чего в Одессе нет» (НА РАХ. Ф. 7. Оп. 7. Д. 91. Л. 11–110б.). В 1940 г. В. И. Сычев перешел на четвертый курс и параллельно подал документы в Институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина, куда был принят на первый курс. Во время войны вместе с Институтом был эвакуирован в Самарканд 19 февраля 1942 г. (НА РАХ. Ф. 7. Оп. 7. Д. 91. Л. 47) (мать и сестра, проживавшие в Крыму, находились на оккупированной территории), реэвакуирован в 1944 г. (НА РАХ. Ф. 7. Оп. 7. Д. 91. Л. 20).

В 1947 г. Владимир Сычев завершил обучение в Институте живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина. Вместе с ним скульптурный факультет закончили Е. А. Гендельман, В. Г. Стамов, М. К. Аникушин, А. М. Игнатъев⁶. 22 июня 1947 г. состоялась защита дипломных работ, на которой В. И. Сычев представил работу на тему «Чайковский», за которую получил оценку «хорошо» и квалификацию художника-скульптора (НА РАХ. Ф. 7. Оп. 2. Д. 497).

В выступлении на защите работы Владимир Сычев так объяснил свой выбор: «Я просто люблю музыку Чайковского, и, по-моему, она в годы войны сыграла свою большую роль.Как я его себе представляю? Динамичный, энергичный, может быть, есть некоторая внутренняя надломанность» (НА РАХ. Ф. 7. Оп. 2, ч. 2. Д. 809. Л. 32). Рецензент работы (профессор Г. М. Преснов) подчеркнул, что в выпускной работе присутствует «стремление автора дать образ внутренней сосредоточенности, без элементов аффектации» (НА РАХ. Ф. 7. Оп. 2, ч. 2. Д. 809. Л. 32). Руководитель (профессор А. Т. Матвеев) отметил добросовестную работу студента. Действительно, подход скульп-



Илл. 2. В. И. Сычев. Скульптуры «Умирающий лебедь» и «Девушка-птица из балета "Шурале"». Ленинградский завод фарфоровых изделий. 1950-е. Фарфор, роспись надглазурная полихромная, роспись люстром, позолота. XX лет после Войны. Музей повседневной культуры Ленинграда 1945 – 1965 гг., Санкт-Петербург

птора к выполнению дипломной работы отличался скрупулезностью, свойственной, в дальнейшем, и в решении профессиональных задач на Ленинградском заводе фарфоровых изделий. Помимо необходимого реквизита для выполнения работы (от имени Института В. И. Сычев делал запрос на Ленфильм с просьбой предоставить сюртук и фрак 1880-х гг. (НА РАХ. Ф. 7. Оп. 7. Д. 91. Л. 31)) для достоверной точности не только внешне-



Илл. 3. В. И. Сычев. Скульптура «Умирающий лебедь». Ленинградский завод фарфоровых изделий. 1950-е. Фарфор, роспись надглазурная полихромная, роспись люстром, позолота. XX лет после Войны. Музей повседневной культуры Ленинграда 1945–1965 гг., Санкт-Петербург

ного состояния во время прогулки, В. И. Сычев сделал в 1946 г. запрос от имени Академии художеств в дом-музей П. И. Чайковского с просьбой ознакомиться с материалами музея (НА РАХ. Ф. 7. Оп. 7. Д. 91. Л. 46). Интересно, что И. Э. Грабарь (входящий в состав Государственной экзаменационной комиссии), который видел П. И. Чайковского, отметил технические погрешности в работе («жидковаты ноги, <...> чуть коротки и чуть легки»), но в целом, признал, что образ, созданный Владимиром Сычевым, близок к оригиналу (НА РАХ. Ф. 7. Оп. 2, ч. 2. Д. 809. Л. 320б.).

В дальнейшем В. И. Сычев уже во время работы на ЛЗФИ снова обратится к образу П. И. Чайковского и выполнит бюсты⁷ — вполне традиционные для 1950-х – 1960-х гг., которые, наряду с другими бюстами вождей, ученых, композиторов, писателей, могли украшать частный или общественный интерьер (Илл. 1).

Однако наибольшую известность приобрели «балетные» образы, которые скульптор создал в период работы в цехе № 3 Ленинградского завода фарфоровых изделий.

В. И. Сычев пришел на опытный завод «Фарфор» одним из первых — в начале 1950-х гг. Оказавшись у истоков производственной деятельности молодого завода, мастер создал серию работ, отражающих увлеченность автора музыкой и танцем, решенных в соответствии с основами искусства скульптуры, полученными в стенах Института им. И. Е. Репина, и тем опытом, который он приобрел как мастер, работающий в области художественной промышленности⁸.

При этом личная увлеченность автора непосредственным образом совпала с общей установкой советской культуры на пропаганду достижений советского театра. С начала 1950-х гг. начинается активное формирование представлений о советском балете в пространстве повседневной культуры. Периодическая печать (прежде всего, иллюстрированные журналы) и чуть позже



Илл. 4. В. И. Сычев. Скульптура «Девушка-птица из балета "Шурале"». Ленинградский завод фарфоровых изделий. 1950-е. Фарфор, роспись надглазурная полихромная, роспись люстром, позолота. XX лет после Войны. Музей повседневной культуры Ленинграда 1945–1965 гг., Санкт-Петербург

— телевидение, стали важным каналом создания образа советского балета как важнейшей составляющей советской культуры. Этому немало способствовал триумф советских балетных трупп в рамках зарубежных гастролей. До середины 1950-х гг. систематических гастролей балета за рубеж не было вовсе. В 1954 г. труппы Большого театра СССР и Кировского театра едут на первые послевоенные гастролы в Париж, в 1956 г. проходят триумфальные гастролы в Лондоне, в 1957 г. — в Токио, в 1959 г. — в Нью-Йорке. Репортажи о грандиозном триумфе советского балета, который с этих пор регулярно выезжает за рубеж, составляли важную часть в формировании представлений о превосходстве советской балетной школы классического танца. Припев написанной в 1964 г. песни Юрия Визбора «и даже в области балета мы впереди планеты всей» был понятен каждому советскому человеку, как понятно и то, что международное значение балета сродни значению космической программы.

Произведениям интерьерного массового фарфора в этих процессах было отведено свое важное место. Включенные в пространство повседневности, украшающие советскую квартиру, демонстрирующие культурный уровень хозяев, они формировали новую среду, в которой балет из искусства элитарного превращался в искусство декларативно доступное самым широким массам трудящихся. Фигурки В. И. Сычева в этих процессах играли не последнюю роль — они пользовались большой популярностью у советских покупателей, о чем свидетельствуют указания в архивных отчетах⁹.

В значительной степени это определялось сюжетной понятностью и традиционностью в композиционном решении статуэток. При этом и творческий почерк В. И. Сычева вполне узнаваем, анализ круга его работ подтверждает следование единым образным решениям. Так, в многофигурной композиции

«Балерины перед выходом» скульптор изображает две женские фигуры в пышных сценических облачениях и помещает их на круглое плоское основание с золоченой отводкой по нижней грани пьедестала. Одну из танцовщиц, закрепляющую украшение на ажурной юбке коллеги, мастер располагает на низкой банкетке, выполняющей функцию одной из опор скульптурного изображения. Скрещенные ноги сидящей балерины, задающие диагональное построение композиции, слегка выступают за



Илл. 5. Балерина Инна Борисовна Зубковская (1923–2001) в партии Сюймбике, балет «Шурале». 1954. Фото. XX лет после Войны. Музей повседневной культуры Ленинграда 1945–1965 гг., Санкт-Петербург



Илл. 6. В. И. Сычев. Балерина Н. М. Стуколкина. Испанский танец из балета «Лебединое озеро». Ленинградский завод фарфоровых изделий. 1950-е. Фарфор, роспись надглазурная полихромная, позолота. XX лет после Войны. Музей повседневной культуры Ленинграда 1945–1965 гг., Санкт-Петербург

пределы основания, за счет чего внимание зрителей приковывается к изящно вытянутому изгибу подъяма. Вторую героиню мастер размещает по вертикальной оси в пол оборота со слегка отведенной назад правой ногой. Колористическое и композиционное решение изображений балетного цикла В. И. Сычева не отличается новаторством, оно традиционно в русле фарфоровой практики 1950-х гг. Скрупулезно моделируя форму в академической традиции, мастер сближает мелкую настольную пластику со скульптурой станкового характера в уменьшенном размере. Платья, убранные в пучок волосы и пуанты мастер расписывает молочно-перламутровым люстром и выделяет детали одежды позолотой, подчеркивая анатомию женских поз не расписанной белизной глянцевого фарфора. Несмотря на то, что автор обращается к изображению уже опытных балерин и трактует их в распространенной манере, ему удается сохранить камерный и интимный характер образа за счет выхваченного момента из закулисной театральной жизни. Балерины как будто отрешены от окружающего мира, не обращают внимание на зрителей, увлечены подготавливаясь к выходу на сцену. Одновременно не противоречащие друг другу понятность и возвышенность, торжественность и интимность определили успех этой композиции.

Скульптурную серию без привязки к портретным аналогиям В. И. Сычев продолжает созданием статуэтки «Балерина с цветком». Наклоненная вперед навстречу розе фигура танцовщицы помещена на пяточки пуантов без дополнительных точек опоры фарфорового блока и круглого плоского основания. Колористическая палитра уже не ограничивается лишь росписью люстром, как в многофигурной композиции. Для цветовой моделировки полудонами обнаженных частей тела и прически героини мастер вводит пшенично-охровые и желтые оттенки красок. Роспись почти прозрачная, едва уловимая и натуралистичная, призвана в первую очередь подчеркнуть анатомию тела в балетной позиции. Как и в предыдущей работе, в «Балерине с цветком» начинает намечаться отход мастера от иллю-

стративной точности в сторону стилизации и обобщенной манеры изображения, проявившейся в первую очередь в лишенной детализации трактовке кистей рук, плавно перетекающих в бутон розы.

В «Балеринах перед выходом» и «Балерине с цветком» отсутствует связь с конкретными балетными постановками и образами исполнителей. Перед нами — обобщенные образы юной балерины и профессиональных артисток балета. Однако, поскольку тема балета занимала значительное место в творчестве Владимира Сычева, среди его работ есть целая серия, представляющая конкретные балеты или балетные номера из репертуара советского театра, а также портретные образы исполнителей.

Отметим еще раз, что советская традиция сделала балет не просто источником вдохновения для мастеров фарфорового искусства, искусства бронзы и чугуна, но включила его в пространство повседневности [2, с. 71]. Рассмотренные далее произведения В. И. Сычева были чрезвычайно популярны среди массового потребителя продукции фарфоровых предприятий, активно включались в пространство жилого интерьера и формировали представления обывателя об искусстве балета.

Своеобразную пару составляют работы «Умиравший лебедь» и «Девушка-птица» («Шурале»)¹⁰. Скульптурные композиции построены на выборе плавных и спокойных движений, благодаря чему фигурки наделяются в некоторой степени застылостью образов. В своих работах автор подчеркивает в первую очередь пластичность формы, не доведенной до анатомически правильной, но при этом не выхоленной нарочитой стилизацией. Работая над балетными образами в рамках единого цикла, мастер, вероятно, осознавал адрес своих изделий и возможное желание советского покупателя собрать полный фарфоровый комплект. Именно поэтому, учитывая гармоничное соседство балетных фигурок в условиях пространства комнаты, мастер решает роспись танцовщиц единообразно в русле предыдущих работ — люстрирование одежды и красочная прорисовка черт лица в сочетании со сверкающей глазурью фарфора (Илл. 2).

При этом в созданных образах ощутимо и влияние традиции, связанной с предшествующими пластическими решениями. Особенно ярко это проявляется в классическом образе «Умиравшего лебедя». К моменту работы В. И. Сычева над этой скульптурой мировая традиция художественного фарфора уже представляла целый ряд образных решений хореографической миниатюры Михаила Фокина на музыку Камилла Сен-Санса.

Одной из первых к этому образу в советский период обращается Наталья Яковлевна Данько (1892–1942). В начале января 1931 г. (за несколько недель до смерти Анны Павловой) она заканчивает работу над скульптурой «Анна Павлова в концертном номере «Умиравший лебедь»» [4, с. 51]. Однако до этого (в 1919 г.) на немецкой фарфоровой фабрике «Розенталь» скульптор Константин Хольцер-Дефанти (1881–1951) создал свой образ русской балерины. Композиция произведений станет традиционной — это уже концовка номера, балерина сидит на вытянутой ноге. В работе Н. Я. Данько одной рукой Анна Павлова опирается на постамент, а вторая лежит на пачке. К. Хольцер-Дефанти изображает балерину в наклоне с руками-крыльями, протянутыми вперед. Стоит отметить, что именно такая поза балерины в этом номере была растиражирована в фотографических снимках (скульптор повторяет даже наклон головы балерины на знаменитом фото Анны Павловой из «Умиравшего лебедя»).

Спустя три десятилетия образ умирающего лебедя представляли на сцене балерины новой советской хореографической школы, сохранившей классическую традицию. Среди фарфоровых произведений, вышедших в тираж, и, следовательно, достаточно известных советскому зрителю, необходимо отметить скульптуру Елены Александровны Янсон-Манизер (1890–1971) «Г. С. Уланова в концертном номере «Умиравший лебедь»», которая выпускалась в 1950-е гг. на Ленинградском фарфоровом заводе. Поза балерины очень изыскана, изящна, а пышная, многослойная пачка еще больше усиливает это ощущение.

Таким образом, можно говорить о развитии темы классического балета в советском фарфоре как части мировой традиции, начало которой было положено в 1920-е гг., в послево-



Илл. 7. В. И. Сычев. Н. М. Стуколкина и А. Л. Андреев в характерном танце «Болеро» из балета «Дон Кихот». Ленинградский завод фарфоровых изделий. 1950-е. Фарфор, роспись надглазурная полихромная, роспись люстром, позолота. XX лет после Войны. Музей повседневной культуры Ленинграда 1945–1965 гг., Санкт-Петербург

енный период получившей новый импульс в связи с усилением роли и места балета в пространстве повседневности.

Вряд ли есть достоверные сведения о намеренном продолжении темы «Умиряющего лебедя» в фарфоре, но образ, созданный В. И. Сычевым, вступает в своеобразный диалог с прочтениями самого знаменитого балетного номера. Повторяя общее положение фигуры сидящей балерины, скульптор, как уже отмечалось, не утрирует, но и не следует документальной, анатомической точности, поэтому образ получается достоверным и отвлеченным одновременно, что, возможно, и определило популярность статуэтки, высокие продажи и ежегодные тиражи (Илл. 3).

Вторая фигурка этой возможной серии основана на впечатлениях скульптора от советского балета, созданного в 1941 г. молодым татарским композитором Фаридом Загидуловичем Ярулиным (1914–1943) и впервые поставленного 12 марта 1945 г. в Казани. Широкое признание балет Ф. З. Ярулина, погибшего в октябре 1943 года, получает в 1950 г., когда Леонид Вениаминович Якобсон (1904–1975) ставит его под названием «Али Батыр» в Ленинграде¹¹. Именно тогда с ним, вероятно, знакомится поклонник искусства балета Владимир Сычев и создает статуэтку «Девушка-птица» (Илл. 4). Достаточно часто на сайтах для коллекционеров можно встретить расширенную атрибуцию фигурки. В частности, указывается, что фарфоровая статуэтка представляет образ балерины театра им. С. М. Кирова Наталии Михайловны Дудинской (1912–2003). Действительно, балерина исполняла партию Сюймбике в балете «Шурале» («Али-Батыр»), однако в архивных материалах завода отсутствуют указания на портретное изображение в этой очень популярной статуэтке, которая несколько лет выпускалась значительными тиражами¹². Более того, сама поза, в которой представлена балерина, была достаточно растиражирована. Например, на страницах каталога гастролей трупп Большого театра СССР и театра им. С. М. Кирова 1954 г. в такой же позе представлена балерина

Инна Борисовна Зубковская (1923–2001), которая также танцевала партию Сюймбике (Илл. 5). В целом, эту группу произведений скульптора можно назвать «иллюстративными», так они повторяют те позы, которые были растиражированы и известны публике.

Итак, портретность образа девушки-птицы пока представляется спорной. Однако в творчестве Владимира Сычева есть скульптурные группы, о которых можно достоверно сказать, что они являются портретными изображениями. Речь идет об известной паре ленинградских-петербургских мастеров балета, выступавших в характерных танцах — Нине Михайловне Стуколкиной (1905–1999) и Алексее Леонидовиче Андрееве (1920–2004). Работы Владимира Сычева, в которых он обращается к характерному танцу, были чрезвычайно популярны среди широкой публики и ценимы самими исполнителями балетных номеров. Об этом говорит тот факт, что надгробие на могилах Н. М. Стуколкиной и А. Л. Андреева на Серафимовском кладбище украшает барельеф, который представляет собой соединение двух скульптурных композиций парного танца, выполненных В. И. Сычевым на Ленинградском заводе фарфоровых изделий¹³.

Не все портретные изображения артистов пошли в тираж, но два произведения стали важной вехой в истории интерьерного фарфора — «Испанский танец» и «Болеро».

Испанский танец в классическом балете является важной частью постановки, и Нина Михайловна Стуколкина, во воспоминаниях современников и признаниям критиков, была одной из наиболее ярких исполнительниц этого танца в рассматриваемый период в театре им. С. М. Кирова. Никто из исполнителей не срывал таких рукоплесканий, как Н. М. Стуколкина в танце Мерседес в балете «Дон Кихот». Испанский танец был одним из наиболее запоминающихся в репертуаре балерины. Один из них — испанский танец в балете «Лебединое озеро» — воплотил в статуэтке Владимир Сычев (Илл. 6). Гордая стать и страстность испанки в полной мере воплощены в



Илл. 8. В. И. Сычев. Н. М. Стуколкина и А. Л. Андреев в характерном танце «Болеро» из балета «Дон Кихот». Ленинградский завод фарфоровых изделий. 1950-е. Фарфор, роспись надглазурная полихромная, роспись люстром, позолота. XX лет после Войны. Музей повседневной культуры Ленинграда 1945–1965 гг., Санкт-Петербург

статуэтке: Н. М. Стуколкина изображена с поднятыми руками, держащими сложенный веер. Такая поза — эффектная и яркая, была частью характерного испанского танца самого знаменитого русского балета (она, в частности, запечатлена в фильме «Мастера русского балета» 1953 г., в котором представлены сцены из балета «Лебединое озеро» в редакции Константина Сергеева). В. И. Сычевым была выполнена и статуэтка А. Л. Андреева в испанском танце, но она в тираж не пошла и осталась в нескольких авторских экземплярах.

Скульптурная группа «Болеро», как уже отмечалось, была выполнена в двух вариантах и представляла сцену из балета «Дон Кихот», которая была поставлена А. Л. Андреевым в 1948 г. Пара исполняла этот номер в театре им. С. М. Кирова в четвертом акте балета¹⁴. Обе композиции отличали динамизм, экспрессия, оригинальное расположение фигур танцовщиков. Партнеры расположены так, что статуэтка могла быть размещена в интерьере с возможностью кругового обзора. Если фигурка располагалась на стеллаже или этажерке, можно было выбрать один из двух ракурсов, при которых на первом плане находилась Н. М. Стуколкина (Илл. 7) или А. Л. Андреев (Илл. 8), причем оба ракурса смотрелись одинаково эффектно.

Роспись статуэтки позволяет говорить о едином подходе, составляющем творческую манеру Владимира Сычева и обнаруживающемся в большинстве его произведений — обильное использование люстра, золотой кант на постаменте, глазурь белого фарфора и прорисовка лиц в цвете.

Такое внимание Владимира Сычева к образам выдающихся мастеров школы характерного танца ленинградского балета объяснялось теплыми отношениями, которые связывали скульптора и семью танцовщиков, что позволило создать яркие, эмоционально окрашенные, наделенные индивидуальностью портретные изображения в фарфоре. Как и другие произведения В. И. Сычева, скульптуры «Испанский танец» и «Болеро» пользовались большой популярностью и выпускались даже в 1960-е гг., когда в художественном промышленном фарфоре уже произошли серьезные стилистические изменения.

Произведения Владимира Сычева на темы балета можно условно разделить на три группы: обобщенные образы балерин («Балерины перед выходом», «Балерина с цветком»), изображения героев балетов или балетных номеров без создания портретных образов («Умиравший лебедь», «Девушка-птица») и портретные образы представителей ленинградской школы балета («Испанский танец», «Болеро»). Анализ этих произведений вполне позволяет говорить о наличии авторского почерка мастера, основанного на реалистической традиции, принципах декоративного искусства, характерных для первой половины 1950-х гг. и личной увлеченности искусством балета. В этом — залог интереса, который профессиональные коллекционеры и любители фарфора неизменно проявляют к работам Владимира Исааковича Сычева.

Примечание:

¹ В дальнейшем завод неоднократно менял названия:

1967 – нач. 1970-х гг. — Ленинградский опытно-экспериментальный завод при ГИКИ

Нач.1970-х – 1973 гг. — Ленинградский опытный завод при ГИКИ

1973 – нач.1980-х гг. — Ленинградский опытный завод при Государственном научно-исследовательском институте керамической промышленности

Нач.1980-х – 1992 гг. — Ленинградский опытный завод при Всесоюзном научно-исследовательском институте фарфорово-фаянсовой промышленности (ВНИИФ)

1992 – 2003 гг. — Опытный завод «Фарфор»

С 2003 г. по настоящее время — Санкт-Петербургский фарфоровый завод.

Изменения названий завода нашли отражение в клеймах предприятия. В интересующий нас период клеймом предприятия была аббревиатура «ЛЗФИ».

<http://www.citywalls.ru/house10591.html?s=cklma6t8hg7mlkutr7m8ommhpb6>

² В другой автобиографии, написанной 1 мая 1946 г., В. И. Сычев, видимо ошибочно, указывает, что отец умер в 1937 г., а мать живет в Крыму с 1938 г. Там же он указывает, что окончил школу в 1932 г. (НА РАХ. Ф. 7. Оп. 7. Д. 91. Л. 20).

³ Удостоверение выдано Сычеву Владимиру Исааковичу в том, что он обучался на подготовительных курсах Ростовского н/д Педагогического и Учительского Института с 1 октября 1936 г. по 1 июля 1937 г. В удостоверении названы двенадцать предметов, которые В. И. Сычев усвоил на «хорошо» и «отлично» (НА РАХ. Ф. 7. Оп. 7. Д. 91. Л. 3).

⁴ Даниил Карпович Крайнев (1872–1949) возглавлял одну из двух мастерских станковой живописи.

⁵ О Петре Сергеевиче Коновском (1883–1953) см.: Лущик С. З. Неизвестный Коновский П. С. // Всемирные одесские новости. 1997. № 1.

⁶ В. И. Сычев известен также как мастер монументальной скульптуры. Он участвовал в оформлении станций метро.

⁷ В материалах завода («Ведомость остатков готовых изделий на складе, товаров отгруженных и товаров не оплаченных в срок по оптовой и фактической стоимости на 01.01.1957 г.») значатся бюсты А. В. Суворова (398 шт.), М. И. Глинки (186 шт.), П. И. Чайковского — большой (296 шт.) и маленький (14 шт.) (ЦГА СПб. Ф. 4965. Оп. 5. Д. 624. Л. 22–24).

⁸ Помимо работы на фарфоровом предприятии, в 1960-е гг. В.И. Сычев становится членом авторских коллективов, участвующих в оформлении станций ленинградского метрополитена. Им, в частности, был выполнен многофигурный барельеф, изображающий М. В. Фрунзе в окружении красноармейцев на станции метро «Фрунзенская» (См.: [3, с. 126]).

⁹ Неоднократно в отчетах по основным направлениям деятельности Ленинградского завода фарфоровых изделий балетный цикл В. И. Сычева в служебных заметках отмечался как наиболее популярный и востребованный в торговых организациях из всего ассортимента завода.

¹⁰ В материалах завода («Ведомость остатков готовых изделий на складе, товаров отгруженных и товаров не оплаченных в срок по оптовой и фактической стоимости на 01.01.1957 г.») представлена информация о стоимости этих фарфоровых статуэток. Так, стоимость фигурки «Умиравший лебедь» составляла 25 руб. 34 коп., а «Девушки-птицы» — 33 руб. 47 коп. (ЦГА СПб. Ф. 4965. Оп. 5. Д. 624. Л. 22–24).

¹¹ За эту постановку балетмейстер получил Сталинскую премию II степени 1951 г.

¹² Отрывочная информация о тиражах произведений В. И. Сычева на балетную тему содержится в отчетах Ленинградского завода фарфоровых изделий. Так, в отчете 1959 г. статуэтка «Умиравший лебедь», тираж которой составил 14604 шт., отмечена среди важнейших изделий за год (ЦГА СПб. Ф. 4965. Оп. 5. Д. 2656. Л. 19). Выпуск статуэток продолжался несколько лет, причем с техническими изменениями. Так, в рамках выполнения плана по качеству продукции за 1959 г. на произведениях «Умиравший лебедь» и «Девушка-птица («Шурале»)» крытые надглазурными красками было заменено на роспись солями (ЦГА СПб. Ф. 4965. Оп. 5. Д. 2656. Л. 34).

¹³ Надгробие было выполнено сыном В. И. Сычева — Андреем Владимировичем Сычевым.

¹⁴ Авторы статьи благодарят за предоставленную информацию Анастасию Леонидовну Васильеву (кандидата культурологии, доцента кафедры методики преподавания характерного, исторического танца и актерского мастерства Академии Русского Балета им. А. Я. Вагановой).

Список источников:

1. Научный архив РАХ. Ф. 7. Оп. 7. Д. 91. Личное дело В. И. Сычева. От октября 1940 года до 24 июля 1947 года.
2. Научный архив РАХ. Ф. 7. Оп. 2. Д. 497. Протоколы заседаний ГЭК живописного и скульптурного факультетов и приказ ГУУЗ КДИ № 260 от 25 апреля 1947 года (протокол экзамена от 25.04.1947 и защиты 22.06.1947).
3. Научный архив РАХ. Ф. 7. Оп. 2, ч. 2. Д. 809. Стенограмма заседания государственной квалификационной комиссии по скульптурному факультету. Защита дипломных работ. 22.06.1947 г.
4. Центральный государственный архив Санкт-Петербурга. Ф. 4965. Оп. 5. Д. 624. Годовой отчет завода «Фарфоровых изделий». 1956 год.
5. Центральный государственный архив Санкт-Петербурга. Ф. 4965. Оп. 5. Д. 2656. Годовой отчет «Завод Фарфоровых изделий». 1959 год.

Список литературы:

1. Иванова Е. В. Основные направления деятельности Ленинградского завода фарфоровых изделий в 1950–1960-е годы (на основе архивных материалов) // Университетский научный журнал. Серия «Филологические и исторические науки, искусствоведение», 2019. № 49. С. 85–91.
2. Сапанжа О. С. Пластика малых форм как часть пространства советской действительности // *Studia Slavica et Balcanica Petropolitana*. 2019. № 1 (25). С. 65–77.
3. Смирнова С. Е. Художник-монументалист и архитектура ленинградского метро в 1960 – 1980-е гг. // *Среда. Художник. Время. Монументальное искусство в координатах второй половины XX века. Сборник статей.* М.: БуксМарт, 2016. С.124–136.
4. Хмельницкая Е. С. «Русские сезоны» в фарфоре. Образ Анны Павловой // *Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой.* №3 (44). 2016. С. 47–52.

References:

- Ivanova E. V. Main Directions of Activity of Leningrad Porcelain Factory in 1950s – 1960s (Based on Archival Materials). *Universitetskii nauchnyi zhurnal. Seriya "Filologicheskie i istoricheskie nauki, iskusstvovedenie"* (Humanities and Science University Journal), 2019, no. 49, pp. 85–91. (in Russian)
- Khmelnitskaya E. S. "Russian Seasons" in Porcelain. Anna Pavlova. *Vestnik Akademii russkogo baleta imeni A. Ia. Vaganovoi (Bulletin of Vaganova Ballet Academy)*, 2016, no. 3 (44), pp. 47–52. (in Russian)
- Sapanzha O. S. Plastic of Small Forms as Part of the Space of Soviet Reality. *Studia Slavica et Balcanica Petropolitana*, 2019, no. 1 (25), pp. 65–77. (in Russian)
- Smirnova S. E. The Monumental Artist and Architecture of the Leningrad Metro in the 1960s – 1980s. *Sreda. Khudozhnik. Vremia. Monumentalnoe iskusstvo v koordinatakh vtoroi poloviny 20 veka (Environment. Artist. Time. Monumental Art in the Coordinates of the Second Half of the 20th Century)*. Moscow, BuksMart Publ., 2016, pp. 124–136. (in Russian)

Михайлова Юлиана Юрьевна, кандидат искусствоведения, старший преподаватель. Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, Россия, Санкт-Петербург, наб. Мойки, 48. 191186. jujushka56@gmail.com

Mikhailova, Yuliana Yuryevna, PhD in Art History, senior lecturer. Herzen State Pedagogical University of Russia, nab. Moiki, 48, 191186 Saint Petersburg, Russian Federation. jujushka56@gmail.com

ИСТОРИЯ АТРИБУЦИИ ОДНОЙ ФАРФОРОВОЙ СТАТУЭТКИ: ОПЫТ КОЛЛЕКЦИОНЕРА

THE ATTRIBUTION STORY OF A PORCELAIN FIGURINE: COLLECTOR'S EXPERIENCE

Аннотация. Размышления на тему домашнего *лирического музея*, экспонатами которого становятся вещи, лишённые особой материальной, исторической или художественной ценности, но хранящие отпечаток жизни и мирозерцания их владельцев, послужили импульсом к проведению историко-искусствоведческого расследования с целью выявления истинного автора фарфоровой статуэтки из коллекции автора статьи. Частный случай атрибуции малоизвестного образца фарфоровой пластики в первом десятилетии XXI в. позволил выявить сразу несколько проблем социокультурного характера. В период позднего постмодернизма в России можно отметить общий интерес общества к недавнему историческому прошлому своей страны. Стремление к созданию *лирических музеев* в частных домах и квартирах порождает спрос на произведения декоративного искусства, в частности, на предметы фарфоровой пластики разных жанров производства послевоенного тридцатилетия. Недостаточная компетентность или намеренные действия продавцов и плохая осведомленность покупателей приводит к созданию весьма своеобразного домашнего музея подделок или новоделов в виде повторов малой фарфоровой пластики в лучшем случае по ранее созданным формам, но с неправильной атрибуцией. Высокая стоимость оригинальных изделий, недоступная обывателю, даёт импульс недобросовестным производителям изготавливать малотиражные партии редких статуэток и выдавать их за работы известных мастеров.

Ключевые слова: фарфоровая пластика; лирический музей; советский фарфор; проблемы атрибуции; частная коллекция.

Abstract. Reflections on the “sentimental” private collections featuring things that lack any economic, historical or artistic value but retain the imprint of the life and world outlook of their owners, served as an impetus for an investigation in order to identify the true author of the porcelain figurine from the collection of the author of the article. A special case of attribution of a little-known sample of porcelain in the first twenty years of the 21st century enabled to identify several problems of a sociocultural nature. During the period of the late postmodernism in Russia, one can note the general interest of society in the recent historical past of its country. The desire to create «sentimental» museums in private houses and apartments generates a demand for decorative art, in particular, porcelain objects of various genres, produced in the first thirty years after World War II. The lack of competence or deliberate actions of dealers and poor customer awareness have led to the creation of a very peculiar home museum of fakes or modern-day replicas. In a best-case scenario, they come in the form of repetitions of porcelain objects according to previously created forms, but with incorrect attribution. The high cost of original products, inaccessible to the layman, gives an impulse to unscrupulous manufacturers to produce small-lot runs of rare figurines and pass them off as works of famous masters.

Keywords: porcelain; sentimental museum; soviet porcelain; attribution issues; private collection.

В начале XXI в. в сфере интерьерного дизайна или, точнее, в убранстве жилищ обычных российских граждан происходят разительные изменения. Растёт число пассажирами настроенных обывателей, часто вспоминающих рассказы своих родственников об уютных «бидермайеровских» интерьерах старых коммуналок, в которых им довелось жить в детстве. Обилие всевозможных статуэток, «мещанских» слоников, абажур, этажерки вызывают нынче ностальгические переживания у тех людей, чье раннее детство пришлось на послевоенное десятилетие. Эту тенденцию можно заметить и в масштабах города. Большой популярностью пользуется выставка архитектурной керамики в новом музее «КЕРАМАРХ», открытом немногим более года назад на территории Петропавловской крепости Санкт-Петербурга. Представленные там каминные изразцы, ещё сохранившиеся в некоторых квартирах старых районов, ещё живы воспоминания о разборке этих великолепных произведений старины в послевоенное десятилетие в связи с проведением парового отопления в городе.

Прогулки по «блошиным» рынкам и антикварным магазинам города подтверждают наблюдение о стремлении людей украсить свой быт предметами декоративного искусства послевоенного десятилетия, уже получившими статус

антикварных объектов. Об этом свидетельствует тот факт, что на прилавках антикварных лавок и «блошиных» рынков Санкт-Петербурга появилось большое количество предметов мелкой фарфоровой пластики массового производства 1950-х – 1970-х, цены на которые безостановочно росли на протяжении последнего десятилетия.

С одной стороны, история кажется вполне тривиальной. Устав от скучного минимализма в декоре жилых пространств или из интереса к историческому наследию советского прошлого и из желания индивидуализировать скромное пространство, отведенное человеку, неискушенные коллекционеры породили спрос на широкомасштабное изготовление копий известных работ прославленных скульпторов и художников. Беда состоит не в том, что наладилось производство копий (фарфоровые статуэтки всегда выпускаются по когда-то сделанным формам), а в неправильной атрибуции этих изделий. Несмотря на то, что клейма — как правило, ЛФЗ — как будто подлинные, другие надписи с указанием авторов и художников часто либо вызывают сомнения, либо вообще не соответствуют действительности. По заверениям экспертов магазинов ИФЗ, многие из этих статуэток не являются изделиями их завода. Так почему же их покупают? Самый простой ответ — по незнанию, но есть и более профессиональные объяснения.



Илл. 1. Скульптура из коллекции автора

В своем исследовании «Постмодернизм в России» М. Н. Эпштейн, характеризуя этот период российской действительности, пишет о появлении в повседневной жизни так называемых лирических музеев [7, с. 296]. Это понятие он определяет как пространство, в котором «вещи повседневного быта, повсеместного распространения, лишённые особой материальной, исторической или художественной ценности, они встречаются повсюду, не вызывая никакого интереса. В то же время в этих вещах существует не их типичность, а индивидуальное бытие, хранящее отпечаток жизни и мирозерцания их владельцев. Каждая вещь, даже самая ничтожная, может обладать личностной или лирической ценностью. Обычность вещей свидетельствует об их особой значимости, о способности входить в обыкновение, срастаться со свойствами людей и становиться устойчивой и осмысленной формой их существования» [1, с. 107–111].

Мысль А. Н. Балаш о том, что «феномен новой мемориальности, в котором не вещи переживают человека, передаваясь от поколения к поколению, но сам человек хранит память о недолговечных предметах» [1, с. 108] следует принимать во внимание владельцам домашних коллекций, передача которых по наследству практически бессмысленна, они представляют интерес исключительно для самого собирателя. Теоретические идеи М. Н. Эпштейна случайным образом нашли воплощение в стремлении автора статьи сделать некоторые экспонаты своей домашней коллекции — лирического музея — более осмысленными.

Речь пойдет о фарфоровой статуэтке, купленной в 2012 г. в одной из антикварных лавок Санкт-Петербурга (Илл. 1). В то время автор не был искусственным коллекционером, как, впрочем, и сейчас, поэтому выбор в пользу этой статуэтки был сделан исключительно по субъективным эстетическим соображениям. Однако подпись рядом с клеймом, содержащая такие данные, как название статуэтки — «Петрушка», автор Н. Я. Данько, исполнитель Ю. Крылова, вызвала много вопросов и сомнений в их правильности (Илл. 2). При более внимательном рассмотрении было установлено, что марка соответствует Ленинградскому фарфоровому заводу периода 1970–1991 гг. Возникло желание провести искусствоведческое расследование, целью которого стало выявление истинного автора данного художественного произведения. Опираясь на указанное название, было сделано первое предположение, что образ фигурки имеет отношение к одноименному балету И. Ф. Стравинского, написанному им для «Русских сезонов» С. П. Дягилева.

Однако если обратиться к творчеству Н. Я. Данько, то при поверхностной оценке сразу становится понятно, что стилистически ее работы отличаются от нашей. Н. Я. Данько лишь однажды обращалась к теме балетов И. Ф. Стравинского, представленных в знаменитых антрепризах С. П. Дягилева. Это фигурка 1923 г., изображающая Вацлава Нижинского в роли Фавна из балета «Видение розы» 1911 г. [4, с. 372]. Каталоги советского фарфора не содержат какой-либо работы Н. Я. Данько, которая бы соответствовала нашему образцу.

К тому же, в другом антикварном магазине Санкт-Петербурга был обнаружен еще один вариант исследуемой статуэтки (Илл. 3). Атрибуционная этикетка содержит следующую информацию: Красная марка «ЛФЗ» с буквами В/С также красного цвета. Скульптура «Петрушка», фарфор. ЛФЗ, автор — Э. Еропкина, художник — Маслова, 1970–1978 гг., высота — 27,5 см. Указанное изображение клейма сразу вызвало сомнения в его подлинности. В соответствии с каталогом, красная марка ЛФЗ с буквами В/С принадлежит периоду 1960-х гг. [3, с. 256].



Илл. 2. Марка и подпись на обороте



Илл. 3.Скульптура с атрибуцией: «Петрушка», фарфор. ЛФЗ, Красная марка, автор — Э. Еропкина, художник — Маслова, 1970–1978 гг., высота — 27,5 см.



Илл. 4. Персонаж балета «Петрушка» Игоря Стравинского в постановке Михаила Фокина. Модель и образец росписи Э. И. Еропкиной (1988). Фарфор, роспись надглазурная полихромная, позолота. В. 31 см. Коллекция Алена Бернара и Вл. Малахова «Танцующие фигуры». Берлинский музей имени Брехана

Об авторе Эльвире Игоревне Еропкиной известно, что в 1972 г. она окончила ЛВХПУ им. В. И. Мухомовой. С 1972 г. работала в художественной лаборатории ЛФЗ модельщиком, в 1974–1992 гг. — художником по фарфору. Занималась разработкой новых скульптурных форм, создавала эскизы для росписи предметов массового и серийного производства. В 1988 г. проходила стажировку на Майсенской фарфоровой мануфактуре. Это очень важный факт в биографии мастера, поскольку стилевые особенности майсенской школы (ювелирная проработка деталей, передача изысканных движений персонажей) сразу заметны в известных работах Э. И. Еропкиной, посвященных именно балету «Петрушка» И. Ф. Стравинского в постановке М. М. Фокина. Она создала фигурки Петрушки и Балерины в конце 1980-х гг. (Илл. 4). Об изделии «Петрушка» известно: персонаж балета «Петрушка» И. Ф. Стравинского. Оригинальное изделие создано по мотивам эскиза Бенуа в 1988 г. Твердый фарфор, ручная отливка, ручная надглазурная роспись. Высота — 31 см. Автор формы и росписи — Э. И. Еропкина [7, с. 216].

Атрибуционное разнообразие нашей статуэтки заставляет обратиться к первоисточнику, а именно к образу Петрушки из одноименного балета И. Ф. Стравинского и к эскизам костюмов для этого балета, созданным А. Н. Бенуа (Илл. 5).

Как видно из эскиза, образ, созданный Э. И. Еропкиной, близок к первоисточнику. Блестяще владея пластикой и декоративной росписью, Э. И. Еропкина оказалась абсолютно точна в передаче характера и облика героя, задуманного создателями балета. Этому же замыслу соответствовали и первый исполнитель роли Петрушки В. Ф. Нижинский в постановке 1911 г. (Илл. 6). В 1963 г. Королевский балет изготовил костюм Петрушки для Р. Х. Нуреева также по эскизу А. Н. Бенуа (Илл. 7), этот образ был сохранен и в более поздних спектаклях в постановке Мариинского театра. Следует отметить, что, по мнению О. С. Сапанжи и Н. А. Баландиной, позднее советское время ха-

рактеризуется увлечением эстетикой русской культуры начала XX в. [6, с. 3–10].

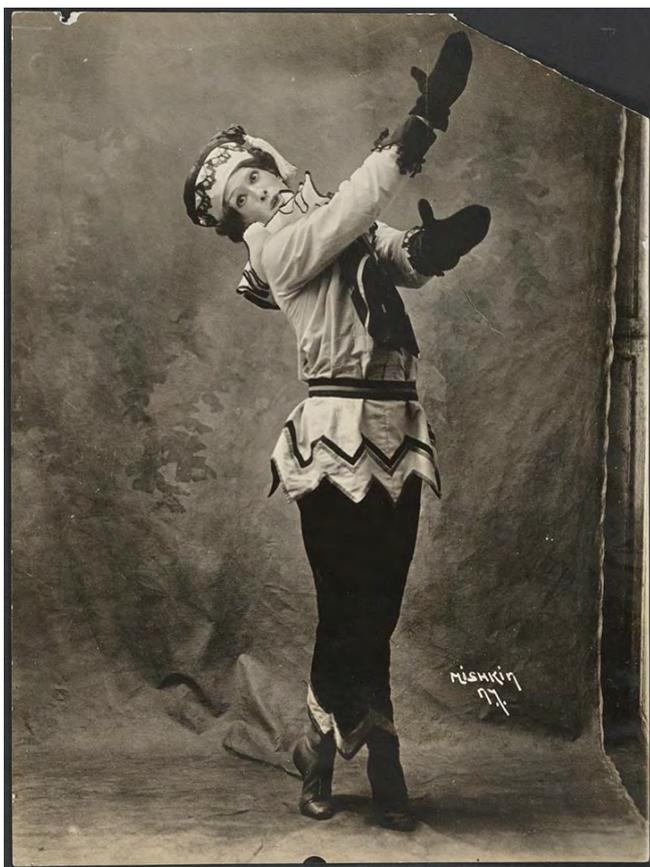
Образ нашей статуэтки, очевидно, соответствует совершенно другому настроению, он напоминает скомороха, участника народных празднеств, игрищ, гуляний. Эту догадку подтвердила главный хранитель Санкт-Петербургского музея «XX лет после Войны» Наталья Александровна Баландина. В ее коллекции хранится расписанный вариант этой статуэтки, созданный скульптором и художником Г. Б. Садиковым. В книге Н. С. Петровой приводится изображение этой фигурки без росписи [5, с. 392]. Клеймо соответствует периоду 1967–1971 гг., указанному в каталоге марок [2, с. 169]. Следует заметить, что в скоморошьем театре существовал персонаж по имени Петрушка. Возможно, что смутное воспоминание об этом факте позволило работникам антикварных лавок присвоить статуэтке это название ошибочно или умышленно из коммерческих соображений, поскольку эта фигурка крайне редко встречается на антикварном рынке, и есть надежда, что коллекционеры не имеют истинной информации о ее происхождении.

Глеб Борисович Садиков (р. 1932) — советский скульптор по фаянсу. Профессиональное образование получил в Ленинградском высшем художественно-промышленном училище им. В. И. Мухомовой, которое закончил в 1957 г. В следующем году начинающий специалист работал художником-оформителем на заводе «Большевик», а в 1958 г. в должности художника-скульптора пополнил творческий коллектив художественной лаборатории на фаянсовом заводе им. М. И. Калинина в Конакове Тверской области. С 1967 по 1971 гг. Г. Б. Садиков жил в Ленинграде и работал на ЛФЗ в художественной лаборатории в качестве скульптора.

Под впечатлением так называемой «оттепели» в конце 1960-х гг. Садиков увлекся темой, раскрывающей роль традиции и преемственности в историческом прошлом России. В 1966–1967 гг. он создает четыре фигурки скоморохов: скоморох-кукольник, скоморох на медведе, скоморох-гуслиар и скоморох-



Илл. 5. А. Н. Бенуа. Эскиз костюма Петрушки к балету «Петрушка». Бумага, гуашь, акварель, бронза, графит. 1911. <http://www.liepa.ru/projects/saisons-russes-xxi-century/petrushka/>



Илл. 6. Вацлав Нижинский в роли Петрушки. 1911

акробат, стоящий на голове. Пластика этих фигурок напоминает майолику Гжели XVIII в., в которой откровенно проявляется сближение с народным, грубоватым началом. Возможно, что художник, как и некоторые прозаики этого периода, пытаясь понять причины духовного кризиса, совпавшего со временем «застоя», обращался к проблемам исканий правды «простым человеком», который вроде бы живет нормальной жизнью, «как все», но при этом по никому непонятным причинам «чудит». В этом смысле образ скомороха является ясно читаемой аллюзией на те времена в истории России, когда, несмотря на неоднозначное отношение к этой разновидности народного творчества, именно скоморохи были яркими представителями шутовской культуры, новаторами музыкальных, театральных, литературных и других жанров, которые не вызвали одобрительных оценок и в брежневские времена. Возможно, что эта работа стала неосознанным откликом художника на непростые времена, в которые ему выпало жить и творить. Однако ему удалось создать образ, отличающийся динамичностью, лаконизмом и простотой при сохранении его яркой эмоциональности и остроты.

Таким образом, данный частный случай атрибуции малоизвестного образца фарфоровой пластики в первом двадцатилетии XXI в. выявляет сразу несколько проблем социокультурного характера.

В период позднего постмодернизма в России можно отметить общий интерес общества к недавнему историческому прошлому своей страны. Стремление к созданию *лирических музеев* в частных домах и квартирах порождает спрос на произведения декоративного искусства, в частности, на предметы фарфоровой пластики разных жанров производства послевоенного тридцатилетия.

Ирония состоит в том, что недостаточная компетентность или намеренные действия маршанов и плохая осведомленность покупателей приводит к созданию весьма своеобразного домашнего музея подделок или новоделов в виде повторов малой фарфоровой пластики в лучшем случае по ранее созданным формам, но, к сожалению, с неправильной атрибуцией. Высокая стоимость оригинальных изделий, недоступная обывателю, дает повод недобросовестным производителям изготавливать малотиражные партии редких статуэток и выдавать их за работы известных мастеров.



Илл. 7. Рудольф Нуреев в роли Петрушки. 24 октября 1963

Примечания и сокращения:

1. В статье аббревиатура ЛФЗ (аббревиатура клейма) используется для указания места производства статуэток — Ленинградский фарфоровый завод им. М. В. Ломоносова.
2. ИФЗ — Императорский фарфоровый завод.
3. ЛВХПУ им. В.И. Мухиной — Ленинградское высшее художественно-промышленное училище им. В.И. Мухиной.

Список литературы

1. Балаш А. Н. Концепция «Лирического музея» М. Н. Эпштейна в контексте отечественной гуманитарной традиции и художественной практики последней четверти XX века // Вестник СПбГУКИ. 2016. № 3 (28). С. 107–111.
2. Насонова И. С., Насонов С. М. Марки советского фарфора, фаянса и майолики. В 2-х т. Т. 1. М.: «Среди коллекционеров», 2009. 288 с.
3. Насонова И. С., Насонов С. М. Советский фарфор: каталог. М.: Среди коллекционеров, 2010. 364 с.
4. Носович Т. Н., Попова И. П. Государственный фарфоровый завод. 1904–1944. СПб: Санкт-Петербург-Оркестр, 2005. 752 с.
5. Петрова Н. С. Ленинградский фарфоровый завод имени М. В. Ломоносова. 1944–2004. СПб.: Глобал Вью, 2007. 895 с.
6. Сапанжа О. С., Баландина Н. А. Послевоенный жилой интерьер Ленинграда как феномен культуры // Дизайн и художественное творчество: теория, методика и практика. Материалы I Международной научной конференции. СПб.: СПбГУТД. 2016. С. 3–10.
7. Эльвира Еропкина: Фарфор, керамика / сост.: М. П. Тубли. СПб.: Алаборг, 2009. 216 с.
8. Эпштейн М. Постмодернизм в России. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2019. 608 с.

References:

- Balash A. N. The Concept of the “Lyric Museum” of M. N. Epstein in the Context of the Domestic Humanitarian Tradition and Artistic Practice of the Last Quarter of the 20th Century. *Vestnik SPbGUKI (Bulletin of St. Petersburg State University of Culture and Art)*, 2016, no. 3 (28), pp. 107–111. (in Russian)
- Epstein M. *Postmodernism v Rossii (Postmodernism in Russia)*. Saint Petersburg, Azbuka Publ., 2019. 608 p. (in Russian)
- Nasonova I. S., Nasonov S. M. *Marki sovetskogo farfora, faiansa i maioliki (Stamps of Soviet Porcelain, Faience and Majolica)*. In 2 vols. Vol. 1. Moscow, Sredi kollektzionerov Publ., 2009. 288 p. (in Russian)
- Nasonova I. S.; Nasonov S. M. *Sovetskii farfor: katalog (Soviet Porcelain: the Catalog)*. Moscow, Sredi kollektzionerov Publ., 2010. 364 p. (in Russian)
- Nosovich T. N.; Popova I. P. *Gosudarstvennyi farforovyi zavod. 1904–1944 (The State Porcelain Factory. 1904–1944)*. Saint Petersburg, 2005. 752 p. (in Russian)
- Petrova N. S. *Leningradskii farforovyi zavod imeni M. V. Lomonosova. 1944–2004 (Leningrad Porcelain Factory Named After M. V. Lomonosov. 1944–2004)*. Saint Petersburg, Global View Publ., 2007. 895 p. (in Russian)
- Sapanzha O. S.; Balandina N. A. Post-war Residential Interior of Leningrad as a Cultural Phenomenon. *Dizain i khudozestvennoe tvorchestvo: teoriia, metodika i praktika (Design and Artistic Creation: Theory, Methodology and Practice)*. Saint Petersburg, Saint Petersburg State University of Industrial Technology and Design Publ., 2016, pp. 3–10. (in Russian)
- Tubli M. P. *El'vira Eroпкиna: Farfor, keramika (El'vira Eroпкиna: Porcelain, Ceramics)*. Saint Petersburg, Alaborg Publ., 2009. 216 p. (in Russian)

Чжэн Юй, аспирант. Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, Россия, Санкт-Петербург, наб. Мойки, 48, 191186. 617937110@qq.com

Zheng, Yu, PhD student. Herzen State Pedagogical University of Russia, nab. Moiki, 48, 191186 Saint Petersburg, Russian Federation. 617937110@qq.com.

БАЛЕТ «КРАСНЫЙ МАК» И ОБРАЗЫ ТАО ХОА В СОВЕТСКОМ ФАРФОРЕ

THE BALLET "THE RED POPPY" AND IMAGERY OF THE TAO HOA IN THE SOVIET PORCELAIN

Аннотация. Статья посвящена теме взаимосвязи балета и скульптуры на примере образов балета «Красный мак» в фарфоровой пластике, выявлению их сходства и взаимопроникновения, отчасти повлиявших на проникновение высокого искусства в массовую культуру. В исследовании говорится о потребности в индивидуализации жилого пространства, вследствие чего в пространстве повседневности 1950-х – 1960-х гг. закрепляется тиражная фарфоровая пластика. Раскрывая основные темы для создания фарфоровых скульптур и композиций, автор отмечает закономерность как выбора балетной тематики, так и внимание к многонациональности и уникальности различных народов, в том числе и Китая. Уточняется и причина популяризации балета, которая видится в новом статусе этого вида искусства, как «визитной карточки» СССР. Итак, балет «Красный мак» одновременно является и образом советского балета и отражением национального своеобразия Китая, на базе которого такие скульпторы-художники, как Е. А. Янсон-Манизер и О. С. Артамонова воплотили в своих работах идею изящества и красоты балетного искусства и представление о цветущем Китае. В работах Янсон-Манизер передан образ Тао Хоа, созданный Г. С. Улановой. Три образа балерины подчеркивают отстраненную, холодную красоту китайской женщины и передают точные детали китайского костюма, головного убора и такого важного аксессуара, как веер. Кроме этого, художница отражает физическую красоту, грацию, воздушность и динамичность танцовщицы, передавая, в том числе, и гениальность самой Улановой. Работы Артамоновой отходят от балета и передают своеобразие китайской культуры в положениях корпуса и рук, то есть в изяществе тонкой, хрупкой позы. Точность росписи скульптур, отражающая колорит китайской культуры, характерна и для работ этой художницы.

Ключевые слова: балет «Красный мак»; Тао Хоа; Китай; Ленинградский фарфоровый завод им. М. В. Ломоносова; Дмитровский фарфоровый завод (Вербилки); советский массовый фарфор; повседневная культура.

Abstract. Turning to the topic of the relationship between ballet and sculpture and using the example of the images of the “Red Poppy” ballet in porcelain sculpture, the author emphasized their similarity and interpenetration, which partly influenced the penetration of high art into popular culture. The author focused on the need for individualization of living space. This led to the establishment of porcelain sculpture in the space of everyday life in the 1950s – 1960s. Revealing the main themes for creating porcelain sculptures and compositions, the author noted the regularity of the choice of ballet themes, as well as attention to the multi-ethnic and unique nature of various peoples, including China. The author specified the reason for the popularization of ballet, which became a trademark of the USSR. Thus, the ballet “Red poppy” is both an image of Soviet ballet and a reflection of the national identity of China. On this basis, the sculptors — artists such as Elena Yanson-Manizer and Olga Artamonova reflected in their works the idea of grace and beauty of ballet and the idea of blooming China. Yanson-Manizer’s works convey the image of Tao Hoa created by Galina Ulanova. Three images of a ballerina emphasize the aloof, cold beauty of a Chinese woman and represent the exact details of a Chinese costume, headdress, and such an important accessory as a fan. In addition, transmitting the genius of Ulanova, the artist reflected the physical beauty, grace, airiness, and dynamism of the dancer. Artamonova’s works move away from ballet and describe Chinese culture in the positions of the body and hands, i.e. in the grace of a thin, fragile pose. Reflecting the specifics of Chinese culture, the accuracy of the painting of sculptures also characterizes the works by this artist.

Keywords: ballet “The Red Poppy”, Tao Hoa; China; Leningrad Porcelain Factory named after M. V. Lomonosov; Dmitrov porcelain factory (Verbilki); Soviet mass porcelain; everyday culture.

Введение. Балет и скульптура

Пластика, красота формы, выразительность позы являются общими чертами балета и скульптуры — видов искусства, основанных на пластической интонации [6, с. 16]. Рассматривая взаимосвязи балета и скульптуры, Т. В. Портнова приводит расхожее выражение, подчеркивающее систему взаимосвязей между синтетическим искусством балета и пространственным искусством скульптуры: балет — это ожившая скульптура, а скульптура — застывший танец. Общими для балета и скульптуры являются инструменты передачи выразительности, которые включают объем и контр-объем, силуэт, ракурс и композицию, светотень и форму, пространственный интервал и пластический образ [6, с. 16], состоящие из композиций изгибов, линий и направлений движения или позы. Балетмейстеры, наряду с искусствоведами, также неоднократно подчеркивали родство

скульптуры и балета как в выборе «скульптурного» стиля в хореографии [5, с. 140], так и в оценке результатов творческой работы: «Каждая поза в танце — это и есть скульптура. Другое дело, что одна поза (как и скульптура) может быть совершенной по форме, законченной в своих гармонических пропорциях, другая же — нехудожественной, невыразительной, где сразу бросаются в глаза диспропорции и отсутствие внутренней наполненности. Как великие скульпторы наделены даром одухотворения глины, камня, бронзы, так и истинный художник — балетмейстер, поэт, артист, мастер — всегда сумеет одухотворить любую позу или художественно скомпонованную им группу человеческой мыслью и чувством» [3, с. 96–97]. Эти слова балетмейстера Р. В. Захарова в полной мере определяют меру взаимопроникновения художественных приемов при создании пластических образов на сцене и в скульптурном материале.

Изучение взаимосвязей балета и скульптуры имеет давнюю традицию, в последнее десятилетие дополненную интересом к изучению образов балета в тиражной фарфоровой пластике 1950-х – 1960-х гг.— периода, когда балет приобрел особое значение как «визитная карточка» советской культуры и важный элемент государственной политики, а фарфор был призван отразить эту тенденцию в многочисленных узнаваемых образах классических и советских балетов.

Тиражная фарфоровая пластика 1950-х – 1960-х гг. и ее место в пространстве повседневной культуры

Итак, в 1950-е – 1960-е гг. образы балета получили широкое развитие в советской фарфоровой тиражной пластике. В этот важный период, когда фарфор стал частью пространства повседневной культуры, элементом дизайна советской типовой малогабаритной квартиры, сложился канонический круг тем, нашедших отражение в фарфоре: образы советского человека, мир детства, спорт. Балет стал одной из важнейших тем общего блока «культура» среди сюжетов, посвященных драматическому театру, опере, цирку. Первые обращения к образам балета в фарфоре, которые относятся к началу XX в., уже показали, что «этот строгий материал, обладающий удивительной белизной, хрупкостью, особым звучанием передает необходимые свойства балета — белоснежную чистоту образа, изысканную грацию, неслышимую музыку движения» [5, с. 139]. В 1920-е – 1930-е гг. были продолжены традиции дореволюционной фарфоровой пластики (произведения преимущественно создавались для экспортной продажи), в том числе на темы балета [11, с. 165]. В послевоенной фарфоровой промышленности, важной чертой которой стало расширение сети фарфоровых производств и увеличение тиражей выпускаемых произведений, фарфоровым статуэткам было отведено принципиально важное значение придания черт индивидуальности советскому дому и приобщения советского человека к достижениям балета. Разными средствами (постоянные публикации, фильмы-балеты и балеты-спектакли, транслировавшиеся по телевидению, включенные в программы новогодних передач, тиражируемые произведения на тему балета) эта задача была решена — о роли и значении балета был осведомлен практически каждый советский человек. Фарфор в этом процессе включения балета в пространство повседневной культуры играл не последнюю роль. В работах мастеров малой формы, воплощавших образы балета, красота человеческого тела, его грация, одухотворенность и внутренняя наполненность получают наибольшее отображение, являясь при этом украшением и пространства повседневности: «В послевоенный период советская традиция сделала балет не просто источником вдохновения для мастеров фарфорового искусства, но включила его в пространство повседневности. Персонажи балета, украшавшие комод в обычной ленинградской квартире, стали элементом первых опытов слияния высокого искусства и тривиальной повседневности» [7, с. 67].

Итак, основное назначение произведений мелкой фарфоровой пластики советского периода, когда она становится особенно популярной и доступной, — «украсить дома простых советских граждан, создать ощущение уюта и придать черты индивидуальности интерьеру» [7, с. 66]. Вместе с тем, это было включением «высокой» культуры в пространство повседневности.

Тиражная мелкая пластика 1950-х – 1960-х гг. на тему балета обращается к одному из трех сюжетов: абстрактные образы балерин (юных и взрослых), а также отклики на классические постановки (с отвлеченными образами исполнителей или портретными изображениями) и на балеты советских композиторов, составлявшие корпус драмбалетов. «Красный мак» (1927) был создан до наступления эпохи драмбалетов, которую открыл «Бахчисарайский фонтан» (1932, первая постановка — 1934), но он стал первым балетом на революционную тему, откликом на актуальные события и демонстрацией повышения интереса к китайской культуре.

Балет «Красный мак»: образы Китая в пространстве советской культуры

В момент создания первых редакций балета «Красный мак» в 1920-е гг. Китай представлялся государством сражаю-



Илл. 1. Е. А. Янсон-Манизер, К. Г. Косенкова. Г. С. Уланова в роли Тао Хоа в балете «Красный мак» Р. М. Глиэра. Ленинградский фарфоровый завод им. М.В. Ломоносова. 1955 (модель 1952). Фарфор, роспись надглазурная полихромная, позолота, цировка. © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2020. Фотографы: Д. В. Сироткин, А. В. Теренин

щимся, находящимся в авангарде борьбы с империализмом. Ощущение соперничества в борьбе китайского народа мы находим в воспоминаниях постановщиков, «нащупавших» либретто к новому советскому балету в тревожной передовице из Китая. Исходя из характеристики, данной Е. А. Федосовым образу Китая в СССР того времени, кажется вполне естественным, что советский корабль идет к берегам Китая. Можно говорить о том, что сама атмосфера СССР 1920-х гг. формировала этот запрос на образное воплощение совместных усилий, общей борьбы. Таким образом, можно предположить, что успех балета строился именно на этом созвучии общественному настроению.

У СССР в 1930-е – 1950-е гг. была активная внешняя политика, включавшая в свою орбиту внимания к Востоку не только Китай, но и Вьетнам, Корею, Монголию и некоторые другие страны. При этом Китаю всегда отводилась центральная роль. Хотя с неизменным постоянством Китаем декларировалось желание учиться у «старшего брата», СССР, по крайней мере, во внешней манере держаться, старался утверждать равенство и братство.

Можно предположить, что приоритет Китая для СССР на фоне других стран коммунистического блока стал причиной того, что один из первых советских балетов был поставлен именно на китайскую тему. Премьера балетного спектакля «Красный мак» состоялась 14 июня 1927 г. в Большом театре. Музыка к балету создавалась Р. М. Глиэром (1874–1956) и для последующих редакций постоянно дорабатывалась и перерабатывалась. Либретто было написано М. И. Курилко (1880–1969), который был также и художником спектакля. Балетмейстеры-постановщики первой редакции балета — В. Д. Тихомиров (1876 –1956),



Илл. 2. О. С. Артамонова. Тао Хоа в балете «Красный мак». Дмитровский фарфоровый завод. 1950-е. Фарфор, роспись надглазурная полихромная, позолота. XX лет после Войны. Музей повседневной культуры Ленинграда 1945–1965 гг., Санкт-Петербург

поставивший 2-й акт, и его ученик Л. А. Лащилин (1888–1955), поставивший 1-й и 3-й акты. В постановке первого акта помогал режиссер-консультант А. Д. Дикий (1889–1955), который, рассорившись с Тихомировым, отказался работать над оставшейся частью спектакля.

Вторая редакция на сцене Большого театра появляется 30 декабря 1949 г. Либретто М. И. Курилко дорабатывалось А. Н. Ермолаевым (1910–1975), который приводит текст в соответствие с многочисленными требованиями надзорных органов. Художником в этой и в последующей третьей редакции остается все тот же М. И. Курилко, хотя к этому времени он в театре уже давно не работал. Балетмейстером второй редакции «Красного мака» был Л. М. Лавровский (1905–1967). Третья редакция, поставленная в Большом театре к 24 ноября 1957 г., по содержанию почти не отличалась от предыдущей, так как постановщик, либреттист и художник остались прежними. Однако меняется название балета, которое теперь звучит как «Красный цветок».

Почти параллельно с постановками в Москве, балет «Красный мак» ставился и в Ленинградском театре оперы и балета им. С. М. Кирова. Первая редакция датируется 20 января 1929 г. Композитор Р. М. Глиэр специально для петербургских постановок дописывает несколько номеров, а Ф. В. Лопухов (1886–1973), ставивший 1-й акт, редактирует либретто М. И. Курилко; 2-й акт создавался В. И. Пономарёвым (1892–1951), а 3-й — Л. С. Леонтьевым (1885–1942). При этом все три постановщика однозначно отрекались от московских постановок, пытаясь сделать нечто более реалистичное и советское. Уникальные декорации и костюмы создавал и художник первой ленинградской редакции — Б. М. Эрбштейн (1901–1964).

Вторая редакция ленинградского театра вышла на несколько дней раньше второй московской, а именно — 26 декабря 1949 г. Либретто, как и в Москве, было основательно отредактировано А. Н. Ермолаевым, но это единственное сходство со спектаклем в Большом театре. Балетмейстером этой редакции «Красного мака», к слову, посвященной провозглашению КНР,

был Р. В. Захаров (1907–1984), а художником Я. З. Штоффер (1906–1951). Третья же редакция увидела свет 2 мая 1958 г. в постановке А. Л. Андреева (1920–2004) и в художественном оформлении М. П. Бобышова (1885–1964). Однако ни в Москве, ни в Ленинграде третья редакция не оставалась на сцене долго, так как конфронтация с Китаем диктовала другие идеологические ориентиры.

Но пока отношения с братской страной были хорошими, балет «Красный мак» пользовался огромным интересом и любовью советских зрителей, а образы главной героини, красного мака и Китая в целом стали частью культуры пространства повседневности.

Народы мира и образы Китая в фарфоровой пластике

Важным направлением в развитии тем пластики была тема многонационального народа России и народов мира, как на протяжении как всего XX в., так и сегодня, знакомившая своих граждан с тем многообразием этносов, которые составляли его культурное богатство¹. Массовая скульптура, украшавшая дома советских граждан с середины XX в., передает образы узбеков, украинцев, бурятков и т.д., отражая национальный колорит и позволяя научиться любить и уважать малознакомую культуру, видеть ее красоту, отмечать особые черты и принимать эту непохожесть. С приходом в скульптуру малых форм высокого искусства, круг национальностей, нашедших отражение в работах советских мастеров, увеличился за счет тех образов, что приходили со сцен балетных и оперных постановок. Именно таким образом в дома советских граждан попал и образ Китая в чертах главной героини балета «Красный мак» — Тао Хоа.

Образы Тао Хоа в фарфоровой интерьерной пластике 1950-х — 1960-х гг.

В скульптурной форме образы балета были воплощены двумя мастерами: Еленой Александровной Янсон-Манизер (1890–1971) и Ольгой Сергеевной Артамоновой (1926–2006). В центре внимания художниц был образ главной героини Тао Хоа, воплотившей в себе представление о Китае для советских граждан. Данный выбор не удивителен. Основными героями балета «Красный мак», кроме Тао Хоа, являются советский капитан (в первой редакции) и жених Тао Хоа — Ма Ли-чен (во второй и третьей редакции). Естественно, что советский капитан воплощал образ СССР и потому основой скульптур к балету на китайскую тему быть не мог, а Ма Ли-чен, являвшийся предводителем восставших кулей, не мог быть выделен из идеи восстания масс. Поэтому тонкий, загадочный и при этом сильный Китай в скульптурах на тему балета «Красный мак» был представлен только образами Тао Хоа.

Балет был излюбленной темой работ Е. А. Янсон-Манизер. Ею создана серия скульптур, посвященная таким балетам, как «Лебединое озеро», «Ромео и Джульетта», «Бахчисарайский фонтан», «Хованщина», «Раймонда», «Дон Кихот», «Шурале», «Эсмеральда», «Шопениана» и др. В работах этого мастера сохранились образы и выдающихся деятелей балета: А. Я. Вагановой, Г. С. Улановой, М. М. Плисецкой, Т. М. Вечесловой, Р. В. Захарова, А. М. Мессерера и др., а также В. Д. Тихомирова и Л. М. Лаврова в виде надгробных скульптур.

Предположительно знакомство Е. А. Янсон-Манизер с балетом началось в 1934 г. на премьере постановки «Бахчисарайского фонтана» в ГАТОБ им. С. М. Кирова, где она и познакомилась с Г. С. Улановой, ставшей на многие годы ее моделью. Первой работой скульптора на балетную тему является парковая скульптура «Танцовщица», для которой ей и позировала Уланова². Образ этой блистательной балерины стал основой и для серии скульптур на тему балета «Красный мак».

Все работы Елены Александровны, посвященные балету, созданы на высоком художественном уровне. Их отличают академическая точность и целостность скульптурной композиции, наполненность и глубина психологического портрета персонажа, выразительность физической красоты и грации танцовщиц, их воздушность и динамичность. Эти же качества мы видим в трех образах Тао Хоа Улановой с веерами, созданных скульптором в 1950-е гг. и выполненные в фарфоре на Ленинградском фарфоровом заводе (далее — ЛФЗ).



Илл. 3. О. С. Артамонова. Тао Хоа в балете «Красный мак». Варианты росписи. Дмитровский фарфоровый завод, 1950-е. Фарфор, роспись надглазурная полихромная, позолота. XX лет после Войны. Музей повседневной культуры Ленинграда 1945– 1965 гг., Санкт-Петербург

Первый образ датирован 1952 г. Тао Хоа изображена в аттитюде, что придает всей фигуре ощущение воздушности, динамичности (Илл. 1): «В этом произведении видно, какого уровня мастерства достигло фарфоровое производство — фигура динамична, сложна по композиции, ощущение экспрессии и полета достигается благодаря расположению фигуры на одном носке...» [7, с. 67]. Высокого художественного уровня достигает и роспись скульптуры.

Второй образ Тао Хоа с веерами, на контрасте с первым, воспринимается более устойчивым — балерина в полуприседе слегка наклонила корпус вперед к полусогнутой ноге, стоящей на носочке. Веера, довершая образ, создают впечатление распустившегося цветка. Здесь, как и в первой скульптуре, точно передана не только анатомия тела, но и складки одежды, подчеркивающие особенности кроя китайского костюма.

Третий образ Тао Хоа в фарфоре наиболее редкий. Здесь балерина сидит в пол-оборота, также создавая веерами впечатление цветка. Статичность позы и некоторое композиционное напряжение, создаваемое веерами, отделяет эту скульптуру от двух предыдущих, не сообщая особого изящества героини балета «Красный мак», не передавая героини и динамики сценического образа Тао Хоа.

Образы героини балета «Красный мак», созданные Е. А. Янсон-Манизер, несут в себе черты утонченности и даже хрупкости формы. Характер отстраненного, недоступного для прямого контакта изящества, этой холодной тонкости восточной красоты в скульптурах точно передает китайский национальный колорит образа женщины. Образ китайской культуры точно передается и деталями национального костюма, головного убора и, соответственно, таким характерным элементом, как веер. Однако разделение образа Тао Хоа, созданного Улановой на исключительно внешние узнаваемые национальные черты и психологическое внутреннее содержание героини

искусственно. Все три скульптуры, созданные Е. А. Янсон-Манизер по балету «Красный мак», воспринимаются как целостные произведения искусства, имеющие безусловную художественную ценность.

Изящество и тонкость китайской женщины отражают и скульптуры, созданные во второй половине 1950-х гг. Ольгой Сергеевной Артамоновой (Илл. 2-3). Работы скульптора уже напрямую не привязаны к балету и не несут портретного сходства с исполнителями партий и потому передают образ китайской национальной культуры сам по себе.

В работе Артамоновой, имеющей разные варианты росписи и исполненной с зонтиком и без него, образ Китая передается композицией скульптуры, имеющей характерные черты в положении рук — приподнятые локотки и акцент на кистях рук и пальцах, сообщающих зрителю тонкость и хрупкость образа. Поза ног похожа на ту, что мы уже видели в работе Е. А. Янсон-Манизер — одна нога полусогнута на носочек, демонстрируя изящный изгиб колена.

Национальный колорит передается также росписью костюма, украшенного цветами и орнаментом. В скульптурах с зонтом последний либо остается чисто белым, либо же расписан на манер цветущего дерева, характерного для китайской акварельной живописи.

Работы Янсон-Манизер и Артамоновой на тему балета «Красный мак», отразившие образ Китая, не похожи в исполнении, но, безусловно, несут характерные национальные черты многовековой китайской культуры и знакомят советских и теперь уже российских граждан, равнодушных к искусству, с внутренним богатством этой далекой страны. Изыщество, утонченность, хрупкость созданных произведений позволяют зародить внимание и интерес и к китайскому искусству, характеризую тем самым представление об эстетической силе синтеза искусств.

Примечание:

¹ «Народности России», «Народы России» — серия фарфоровых статуэток российского Императорского фарфорового завода (ИФЗ), создававшаяся в 1907—1917 гг. и повторно выпущенная в 2007 г. С 2013 г. продолжается.

² Данная работа украшает внутренний двор Русской академии балета им. А.Я. Вагановой.

³ Стоит отметить, что такая традиция стала особенно популярной в 1960-е гг.

Список литературы:

1. Адаменко Е. Р. Коллекция скульптур Е. А. Янсон-Манизер в Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. Образы Г. Улановой // Вестник Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. 2014. №6 (35). С. 137–148.
2. Астраханцева Т. Л. Мотив танца в керамической скульптуре ар-деко. От дягилевских «Русских сезонов» до «Танцующей узбечки» // Литературно-критический историко-теоретический иллюстрированный журнал «Балет». 2014. № 3 (186). С. 22–28.
3. Захаров Р. Сочинение танца. Страницы педагогического опыта. М.: Искусство, 1983. 237 с.
4. Логинова О. В. Скульптор Елена Александровна Янсон-Манизер и серия ее работ, посвященная «восточному» балету «Бахчисарайский фонтан». Ориентализм // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. 2011. №4-2. С. 58–66.
5. Портнова Т. В. Образы русского балета в пластике малых форм конца XIX – первой трети XX века // Университетский научный журнал. 2012. № 2. С. 138–145.
6. Портнова Т. В. Балет и скульптура (теоретическое описание выразительного языка пластических искусств посредством синхронного анализа) // Человек и культура. 2014. № 4. С. 16–31.
7. Сапанжа О. С., Баландина Н. А. Советская фарфоровая мелкая пластика в пространстве повседневной культуры 1950-х – 1960-х годов: к вопросу развития художественных образов // Новое искусствознание. 2019. № 1. С. 64–70.
8. Сапанжа О. С., Баландина Н. А. Балет «Красный мак» в пространстве советской повседневной культуры // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2017. № 1. С. 33–39.
9. Сапанжа О. С., Баландина Н. А. Ранние балеты И. Ф. Стравинского «Жар-птица» и «Петрушка» в советском фарфоре: Развитие художественных образов // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2018. № 1 (54). С. 60–68.
10. Слонимский Ю. И. Советский балет. Материалы к истории советского балетного театра. М.-Л.: Искусство, 1950. 368 с.
11. Старцева О. Е. Атрибуция советского фарфора первой половины XX века в музееведении // Общество. Среда. Развитие. 2011. № 3 (20). С. 162–166.

References:

- Adamenko E. R. E. A. Janson-Manizer's Sculpture Collection in the Museum of the Vaganova Ballet Academy. Images of G. Ulanova. *Vestnik Akademii Russkogo baleta imeni A. Ia. Vaganovoi (Bulletin of Vaganova Ballet Academy)*, 2014, no. 6 (35), pp. 137–148. (in Russian)
- Astrakhantseva T. L. Dance Motif in Art Deco Ceramic Sculpture. From Diaghilev's Russian Seasons to the Dancing Uzbek. *Balet (Ballet)*, 2014, no. 3 (186), pp. 22–28. (in Russian)

- Zakharov R. *Sochinenie tantsa. Stranitsy pedagogicheskogo opyta (The Composition of the Dance. Pages of Pedagogical Experience)*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1983. 237 p. (in Russian)
- Loginova O. V. Sculptor Elena Aleksandrovna Ianson-Manizer and the Series of Her Works Devoted to the “Oriental” Ballet “The Fountain of Bakhchisaray”. Orientalism. *Dekorativnoe iskusstvo i predmetno-prostranstvennaia sreda. Vestnik MGHPA (Decorative Art and the Subject-Spatial Environment. Bulletin of Moscow State Stroganov Academy of Design and Applied Arts)*, 2011, no. 4-2, pp. 58–66. (in Russian)
- Portnova T. V. Ballet And Sculpture (Theoretical Description of the Expressive Language of Plastic Arts through Synchronous Analysis). *Chelovek i kultura (Man and Culture)*, 2014, no. 4, pp. 16–31. (in Russian)
- Portnova T. V. Images of Russian Ballet in the Sculpture of Small Forms of the Late 19th – First Third of the 20th Century. *Universitetskii nauchnyi zhurnal (Humanities and Science University Journal)*, 2012, no. 2, pp. 138–145. (in Russian)
- Sapanzha O. S.; Balandina N. A. Soviet Porcelain in the Space of Everyday Culture of the 1950s – 1960s: Development of Ideas and Images. *Novoe iskusstvoznanie (New Arts Studies)*, 2019, no. 1, pp. 64–70. (in Russian)
- Sapanzha O. S.; Balandina N. A. Stravinsky’s Firebird and Petrushka in Soviet Porcelain: the Question of the Development of Images. *Vestnik Akademii Russkogo baleta imeni A. Ia. Vaganovi (Bulletin of Vaganova Ballet Academy)*, 2018, no. 1 (54), pp. 69–78. (in Russian)
- Sapanzha O. S.; Balandina N. A. The Ballet “Red Poppy” in the Space of Soviet Everyday Culture. *Vestnik Akademii Russkogo baleta imeni A. Ia. Vaganovoi (Bulletin of Vaganova Ballet Academy)*, 2017, no. 1 (48), pp. 33–39. (in Russian)
- Slonimskii Iu. I. *Sovetskii balet. Materialy k istorii sovetskogo baletnogo teatra (Soviet Ballet. Materials to the History of Soviet Ballet)*. Moscow, Leningrad, Iskusstvo Publ., 1950. 368 p. (in Russian)
- Startseva O. E. Attribution of Soviet Porcelain of the First Half of the 20th Century in Museology. *Obshchestvo. Sreda. Razvitie (Society. Environment. Development)*, 2011, no. 3 (20), pp. 162–166. (in Russian)

Ван Юй, аспирант. Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, наб. р. Мойки, 48, Санкт-Петербург, Россия. 191186. 772840386@qq.com

Wang, Yu, PhD student. Herzen State Pedagogical University of Russia, Moiki nab., 48, 191186 Saint Petersburg, Russian Federation. 772840386@qq.com

ТЕМА ТАНЦА В ТВОРЧЕСТВЕ ЧЖОУ ГОЧЖЭНЯ

THEME OF DANCE IN THE WORKS OF ZHOU GUOZHEN

Аннотация. Чжоу Гочжэнь — знаменитый современный мастер фарфорового искусства Китая, художник, работник просвещения, известный в Китае и за рубежом как «китайский Пикассо». Чжоу Гочжэнь имеет статус «лидирующей фигуры первого поколения современных мастеров керамического искусства Китая» и «корифея керамического искусства». Художник был зачислен в список мировых знаменитостей многими международными центрами известных людей, в том числе в Великобритании и Америке. В статье «Корифей керамического искусства Чжоу Гочжэнь» искусствовед Сюй Вэйсюэ отметил: «В 1992 г. Кембриджский центр всемирно известных людей наградил Чжоу Гочжэня “орденом столетия”, а биография художника в 1997 г. была включена в биографические описания “Списка знаменитых людей мира литературы и искусства”». В 2008 г. Международная ассоциация работников культуры и искусства присвоила Чжоу Гочжэню титул «Выдающегося современного международного мастера фарфора», в 2014 г. «Международная ассоциация этнических китайцев-предпринимателей» торжественно вручила художнику «Орден выдающихся этнических китайцев». В данной работе на примере фарфоровых изделий, посвященных теме танца, проводится изучение и анализ внутреннего содержания творческих работ мастера по керамике Чжоу Гочжэня, а также выявляется, с какими историческими событиями связаны живые и красочные образы, воплощенные в работах художника.

Ключевые слова: танец; скульптура; фарфор; искусство Китая; Чжоу Гочжэнь.

Abstract. Zhou Guozhen is a famous contemporary Chinese porcelain sculpture artist, painter, and porcelain sculpture educator. He has been hailed as “China’s Picasso”, “the leader of the first generation of modern Chinese ceramics” and “the Master of ceramic arts”. He was listed as a world celebrity by many international celebrity centers in Britain, the United States, and other countries. In the article “Modern Ceramic Master Zhou Guozhen”, Xu Weixue noted that Cambridge World Famous Center in Cambridge, UK awarded Zhou Guozhen the “Century Medal” in 1992, and in 1997, he was included in the “Celebrities in the World Chinese Literature and Art Circles” list. In 2008, the World Federation of Artists entitled Professor Zhou Guozhen the title of “Outstanding Contemporary Ceramic Artist in the World” and the World Chinese Entrepreneurs Association awarded him the “World Outstanding Chinese Ceramic Medal”. In 2014, he was awarded the title of “Leader in Chinese Ceramic Sculpture Industry” by the World Chinese Entrepreneurs Association. In this article, the author focused on the dancing theme works of the porcelain master Zhou Guozhen. The author analyzed the connotation of his creative works, and the historical moments recorded in these vivid and realistic dancing figures.

Keywords: dance; sculpture; porcelain; art of China; Zhou Guozhen.

Краткая биография Чжоу Гочжэня

Чжоу Гочжэнь в различные периоды времени выступал членом правления Союза художников Китая, членом Комитета по специальности «Скульптура» Китайского научного сообщества прикладного искусства, заместителем председателя отделения Союза художников Китая в провинции Цзянси, председателем Сообщества скульптуры Цзянси, председателем и почетным председателем Союза художников Цзиндэчжэня, председателем правления Союза керамического искусства Гаолин, членом жюри первого конкурса «Мастера прикладных искусств Китая», членом жюри второго конкурса «Мастера фарфора Китая», членом жюри первого конкурса «Мастера фарфора и дизайна Китая», почетным председателем Международного союза художников Китая, главным советником Фонда керамического искусства при Фонде литературы и искусства Китая, заместителем председателя на девятой и десятой сессиях ВСНП Цзиндэчжэня.

В настоящее время художник является преподавателем Цзиндэчжэньского института керамики. В 1959 г. городское правительство Цзиндэчжэня наградило Чжоу Гочжэня званием «Почетного деятеля искусства в сфере керамики», в 1988 г. Министерство легкой промышленности КНР удостоило художника звания «Передовика науки и техники легкой промышленности

Китая», в 1991 г. он стал считаться исключительно одаренной личностью г. Цзиндэчжэнь. В 1992 г. художник был удостоен специального пособия Государственного совета КНР, в 2013 г. Китайская федерация легкой промышленности и Ассоциация фарфорово-фаянсовой промышленности Китая выдали ему «Пожизненную премию в области обучения искусству керамики и дизайна Китая».

Чжоу Гочжэнь родился в 1931 г. в деревне Хэду района Пайлоу уезда Аньжэнь провинции Хунань. В детстве большое влияние на него оказало фольклорное искусство. В 1948 г. он поступил в Художественный класс округа Чанша, а в 1951 г. — в Центральную академию изящных искусств на факультет скульптуры. После окончания вуза художник остался работать в Академии, однако от государства поступило требование «отправиться в народ». В августе 1954 г. он приехал в Исследовательский институт керамики и фарфора Цзиндэчжэня, в марте 1976 г. начал преподавать в Цзиндэчжэньском институте керамики, где и работает по сей день.

Произведения художника неоднократно участвовали в китайских и международных выставках, а также занимали призовые места. В 1980 г. в Художественной галерее Шанхая была организована его персональная выставка. В 1986 г. Союзом



Илл. 1. Чжоу Гочжэнь. Настенная тарелка с изображением танца с лентами. Фарфор, цветная глазурь, роспись белой глазурью. НИИ керамики и фарфора Министерства легкой промышленности. 1950-е гг. Из собрания Музея фарфора Чжоу Гочжэня

художников Китая была проведена «Художественная выставка фарфора Чжоу Гочжэня», в том же году Союз художников провинции Сычуань организовал в Художественной галерее провинции Сычуань «Выставку скульптур Чжоу Гочжэня». В 1987 г. Центр содействия китайской культуре Гонконга организовал выставку произведений художника. В 1991 г. при поддержке компании Хунань Таобо в Художественном институте Хунаньского педагогического университета состоялась «Художественная выставка скульптур Чжоу Гочжэня», в том же году была организована выставка творческих работ мастера в уезде Аньжэнь провинции Хунань. Одиннадцатого ноября 2011 г. в Музее изобразительных искусств Китая совместными усилиями Исследовательского института искусства Китая, Союза художников Китая и Цзиндэчжэньского института керамики была организована еще одна выставка — «Ретроспектива современного искусства фарфора Чжоу Гочжэня». Тридцатого декабря 2013 г. в Выставочном центре Цзиндэчжэньского института открылась выставка работ Чжоу Гочжэня «Научный пример известного учителя целого поколения».

Работы художника хранятся в коллекциях дворца-музея Гугун, Музея изобразительных искусств Китая, Музея истории Китая, в Галерее шедевров прикладного искусства Китая, в Музее искусства Гонконга, а также в частных коллекциях Китая и других стран. Художественное издательство провинции Сычуань, Центр содействия китайской культуре Гонконга, редакция журнала «Китайские дочери и сыновья», рекламное агентство «Цзиндэчжэнь Байхуа» и др. издавали альбомы произведений Чжоу Гочжэня. Так, в 2011 г. Издательство культуры и искусства Пекина издало «Сборник работ современного фарфора Чжоу Гочжэня». В 2001 г. был открыт «Музей фарфора Чжоу Гочжэня», надпись на наддверной доске которого выполнил Фэй Сяотун (заместитель председателя Всекитайского собрания народных представителей). В 2009 г. Цянь Шаоу (председатель Научного сообщества скульптуры Китая) оставил надпись на наддверной доске в открытом им «Музее фарфора Чжоу Гочжэня». Музей фарфора Чжоу Гочжэня расположен на родине художника в Аньжэне, его площадь составляет 15 му², а площадь выставочных залов — 2700 квадратных метров. Кроме того, на территории музея сооружены крупные статуэтки двенадцати символов-животных (самая высокая из них — 3,2 метра, средняя высота — около двух метров), а также разбит пруд с фонтанами.

Чжоу Гочжэнь считается известным современным мастером фарфорового искусства Китая, художником, работником просвещения, а также продолжателем традиции интерьерных скульптур. Именно Чжоу Гочжэнь развил эту тему и стал основоположником фарфоровых скульптур для экстерьера, поэтому штаб-квартира Гиннеса в Шанхае включила его в «Книгу рекордов Гиннеса». В Китае и за границей художник известен как «инициатор развития современного искусства фарфора Китая», «зачинатель современного искусства фарфора Китая», «китайский Пикассо», «лидирующая фигура первого поколения современных мастеров керамического искусства Китая», «мастер статуэток животных», «корифей искусства керамики», «великий учитель поколения». Одним словом, Чжоу Гочжэнь — это вершина в истории современного искусства фарфора Китая, а также корифей в истории мирового искусства керамики.

Анализ произведений, главной темой которых является танец

Творческую карьеру Чжоу Гочжэня в общих чертах можно поделить на шесть различных периодов, а именно: «туманный период», «период эстетизма», «архаический период», «новый период», «период устремления современного фарфора в окружающую среду», «основание серии картин пальцами». Эти периоды довольно заметно различаются между собой. Тема танца в его творчестве в свою очередь разделялась на «туманный период» и «период эстетизма».

1) Туманный период (1954–1959 гг.)

Под так называемым «туманным периодом» творчества Чжоу Гочжэня подразумевается, что несмотря на то, что в сюжетах для творчества мастер совершил прорыв, он не уделял значительного внимания собственно росписи фарфора, еще не проявились характерные черты языка творчества художника.



Илл. 2. Чжоу Гочжэнь. Скульптура «Сизр — сидящая девушка». Фарфор. НИИ керамики и фарфора Министерства легкой промышленности. 1950-е гг. Из собрания Музея фарфора Чжоу Гочжэня



Илл. 3. Чжоу Гочжэнь. Скульптура «Танец с лотосовым фонарем». Гипс. Гончарная мастерская Центральной академии изящных искусств. 1950-е гг.

Таким образом, в плане осознания своего уникального творческого пути этот период все еще был «туманным».

В рассматриваемый период художник создал работу, посвященную теме танца — «Настенная тарелка с изображением танца с лентами». Эта тарелка выполнялась художником в течение примерно полугода и была закончена в 1958 г. В тот период в Китае она обладала невиданными ранее средствами выразительности и художественным эффектом. Тарелка покрыта красной глазурью, прекрасного цвета которой чрезвычайно трудно добиться, персонаж и его одежда выполнены из особой белой глазури высокотемпературного обжига, которая, с одной стороны, достаточно прочная и, с другой стороны, кажется прозрачной; использованы такие творческие методы, как обжиг слоями и гармоничное сочетание гравировки и росписи (Илл. 1).

В статье «Танец с лентами» Чжэн Цзинкан и Жэнь Говэй отмечали, что сюжет изображения основан на коллективной постановке художественного ансамбля г. Чанчунь на рубеже 1940-х – 1950-х гг. В то время непрерывно поступали сообщения о победах на фронте Гражданской войны, которые привели к рождению Нового Китая, в социальной системе китайского народа произошли значительные перемены, и радость от этого люди проявляли самыми различными способами. Движение народного танца янгэ стало свежим подкреплением для новой культуры масс, особенно северной части провинции Шэньси и северо-восточных районов Китая, революционная волна жаркого танца непрерывно обогащала формы искусства [3, с. 2]. Можно сказать, что «Танец с лентами» — это законченная обработка, дистилляция, обобщение и возвышение уличной культуры. Как по содержанию, так и по форме танец был отмечен печатью того особенного времени, общий стиль танца весьма гармоничен, его движения передают ликование китайского народа, вызванное освобождением в результате гражданской войны, основная тема праздничного духа выражена крайне правильно.

В статье «Танец с лентами» Сян Ли писал, что в 1951 г. в Москве на Всемирном фестивале молодежи и студентов «Танец с лентами» был удостоен первого приза [2, с. 78]. Труппа,

создавшая «Танец с лентами», периодически училась базовым техникам и приемам танца у исполнителей народных видов танцев и пекинской оперы, непрерывно применяя лучшее из изученного на практике. Артисты изменяли традиционные приемы танца чанчоу (танец с длинными шелковыми рукавами), добавляли динамику, амплитуду и сложность танцевальным движениям, проводили эксперименты и со скоростью танца, что повлекло за собой перемены в плане реквизита: увеличилась ширина и длина шелковой материи, изменены были ее классические цвета. Изменения техники потребовали трансформации реквизита, что в свою очередь обогатило техники и язык танца с шелковыми лентами, расширило пространство его выражения. Во-вторых, в «танце с лентами» органически сочетались праздничный, живой и прелестный народный танец янгэ северо-восточного региона Китая и свободный, дикий янгэ севера провинции Шэньси, они взаимно дополняли друг друга и сформировали страстные, легкие, открытые характерные черты, богатые притягательной силой. «Танец с лентами» не только сохранил явный национальный колорит, но и обогатился духом эпохи, он был удостоен высоких оценок предшественников различных слоев населения как в Китае, так и за границей. С формальной точки зрения на танец, базовым замыслом при начале творчества создателей было «гармоничное соединение танца с длинными шелковыми лентами из пекинской оперы и дунбэйского танца янгэ». Это было связано с тем, что и тот, и другой материал обладают высокой ценностью, которую можно открыть и упорядочить. В особенности живые образы танца с шелковыми лентами встречались прежде на выгравированных на камне изображениях эпохи Хань и на дунхуанских фресках, эту традицию впоследствии продолжили и развили народные исполнители, на основе старого создали новое, обогатили техники танца с лентами, усилили изменения форм лент. Исполнители народных танцев из провинции Хэйлунцзян наносили на ленты такие иероглифы и рисунки, как «фу (счастье), шоу (долголетие) и т.д.»².

В этот период помимо «Танца с лентами» Чжоу Гочжэнь создал еще одну работу на тему танца: «Сиэр — седая девушка», прообраз которой был взят из балета. В 1958 г. балетная труппа Мацуяма поставила балет на основе китайской оперы «Седая девушка» на тему борьбы крестьян в войне против Японии. Чжоу Гочжэнь полагал, что это было весьма ново, служило выражением того, что японцы высоко оценили китайскую культуру, а также выражением их дружественного отношения. Чжоу Гочжэнь был вдохновлен новаторской работой, созданной на фоне общеполитической обстановки времени и представляющей соединение китайского и иностранного искусства, и воплотил фигурку танцующей «Седой девушки» (Илл. 2). Ее прообразом была японская актриса Ёко Морисита с афиши первой постановки этого балета, исполняющая роль Сиэр — седой девушки.

Опера «Седая девушка» была создана в 1945 г. группой композиторов из Яньаньской академии изящных искусств имени Лу Синя. Для Китая это была первая знаменательная опера, символ созревания национальной оперы и первооснова ее развития. Оперная постановка отличается богатым национальным творческим колоритом, а художники, выбравшие темой постановки революцию в Китае, смогли передать сложные условия жизни китайского крестьянства в борьбе, отразили нравы, обычаи, привычки, моральный облик и психологию народа. Наряду с этим, опера «Седая девушка» переняла традиции народных песен и танцев, использовала опыт классической китайской, а также иностранной оперы, и на основе театра янгэ была создана новая национальная форма танца. В 1955 г. Масато Симидзу и Мацуяма Шико подготовили первую версию балета «Седая девушка», а в 1958 г. артисты показали ее в Китае. «Седая девушка» — один из балетов японской труппы Мацуяма, балетмейстером которой выступил Тэцутаро Симидзу, а прима-балериной — Ёко Морисита, это был классический пример соединения балета и народного танца.

В статье «Исследование источников истории о “Седой девушке”» Хэ Яньбо и Лю Гуанцзе писали, что главным материалом для нее служил фольклор районов Шаньси, Чахар и Хэбэй, обработанный согласно реальности революционной борьбы того времени. Краткий сюжет «Седой девушки»: помещик-ти-

ран Хуан Шижэнь довел до смерти достойного, скромного крестьянина-арендатора Ян Байлао, ограбил его дочь Сиэр, обесчестил ее и вынудил бежать в глухие горы. В душе Сиэр кипела жажда мести, которая заставляла героиню упорно бороться за жизнь. Девушке не доставало солнечного света и соли, поэтому все волосы на ее теле посветлели, и крестьяне из ближайших деревень прозвали ее «седой девой». После того, как Восьмая армия освободила эти районы, солдаты помогли крестьянам расправиться с Хуан Шижэнем и выбраться Сиэр из глухих гор. Так Сиэр смогла начать новую жизнь [4, с. 97–98]. Постановка правдиво отразила противоречие между горькой жизнью крестьян полуколониального и полуфеодального общества и земледельческим классом, послужила свидетельством того, что только руководимая коммунистической партией Народная революция могла разбить вдребезги кандалы феодализма и освободить Сиэр и миллионы крестьян со схожей судьбой.

Это произведение, созданное в конце 1940 г. во время войны с Японией на освобожденной Коммунистической партией Китая территории, обладало глубочайшим историческим влиянием. После основания КНР это художественное творение, возникшее в столь особый исторический период, явилось одной из жемчужин нематериального культурного наследия Китая. В 1994 г. этот балет был оценен как «классическое танцевальное произведение китайской нации XX в.»³.

Кроме того, можно назвать еще один выдающийся шедевр танцевального искусства: «Танец с лотосовым фонарем», явившимся абсолютно новой разновидностью китайского танца. В 1953 г. «Танец с лотосовым фонарем» представлял Китай на Всемирном фестивале молодежи и студентов и получил золотую медаль, в то время как внутри страны он вызвал настоящий фурор. Тогда Чжоу Гочжэнь был еще студентом, он видел, как много девушек-студенток ставят номера в подражание «Танцу с

лотосовым фонарем», движения которого были очень красивы, при их исполнении подолы юбок раскрывались, что было похоже на то, как раскрывается множество цветов лотоса. Девушки словно не шагали, а плыли по земле — это было так необычно и очень понравилось Чжоу Гочжэню, поэтому художник создал свое произведение, воплотив этот танец (Илл. 3). В 1955 г. творение художника приняло участие во Всемирном фестивале молодежи и студентов и завоевало две награды.

Танец с лотосовым фонарем — это популярный на протяжении сотни лет в Китае народный вид искусства, который берет свое начало в конце династии Цин. Он представлял собой народный танец, созданный главой сообщества «Наньцзечундао» из уезда Вэйши Хуан Цзяньдэ, который тщательно изучал народные танцы. На сегодняшний день у этого танца уже практически столетняя история.

Чжоу Шунь, являясь представителем четвертого поколения артистов, исполняющих танец с лотосовым фонарем, каждый год во время Праздника Весны организует выступления с этим танцем, добавляя яркую праздничную атмосферу китайской традиционной культуры. Танец с лотосовым фонарем оригинален по своей форме, своеобразен, украшения для волос, костюмы и реквизит красочные и ослепительные. К тому же расположение танцоров на сцене постоянно меняется, группы подростков двенадцати-тринадцати лет проходят от начала до конца, словно колышущиеся на слабом ветру многочисленные цветы, создавая атмосферу сельской жизни. Танцоры одеты в военную форму, в начале и конце ряда стоят артисты, исполняющие военных курсантов. Девушки представлены в костюмах бабочек, в начале ряда девушка держит цветы, в конце — рыбу, а четверо посередине держат фонари-бабочки, при этом цветы в их руках могут быть заменены на двенадцать символов. На голове актера со светильником в центре — шапка министра. Танец



Илл. 4. Чжоу Гочжэнь. Скульптура «Испанский танец». Фарфор, цветные глазури. 1960-е гг.

сопровождается барабанным боем, из музыкальных инструментов при аккомпанементе в основном используются ударные инструменты — барабаны, тарелки, гонги и т.д. Ежегодно с тринадцатого и по шестнадцатое числа первого месяца по лунному календарю танцоры под предводительством своего руководителя ходили по уездному городу и давали представления, что выходило у них очень оживленно, и празднование Нового Года было великолепным. Вечерние представления длились до поздней ночи, днем также приходило немало приглашений для выступления, поскольку людям очень нравился этот танец.

Танец с лотосовым фонарем — это прославление мирных времен жителями деревни Наньцзецунь, он оживил культурную жизнь масс, подчеркнул праздничную атмосферу. Культурное мероприятие, выражавшееся в форме танца, заключало в себе такое внутреннее содержание, как нравы и обычаи народа, отражало его историю и искусство.

2) Эстетический период (1960–1981)

В шестидесятые годы XX в. Чжоу Гочжэнь стал стремиться к совершенству языка и формы, а также к богатому эффекту глянцевого цвета, в некоторых работах визуальный эффект был сильным и мгновенным, что усиливало их внутреннюю силу воздействия и воплощало идеальное соединение формы и глянцевого цвета. Художник начал осознать, как можно применять особенности керамики и материалов, он впервые использовал метод цветного глазурирования при высоких температурах при создании изделий из фарфора, что радикально изменило процесс создания традиционного белого фарфора. Мастером была создана целая группа в высокой степени обобщенных скульптур с легкими чертами, непрерывно усиливались дух, сознание, интерес и самоосознанность художника. В ходе упорных попыток Чжоу Гочжэнь пришел к тому, что необходимо использовать различные методы глазурирования для различных форм, благодаря чему белый расписанный цзиндэчжэньский фарфор заставил измениться весь рынок фарфора Китая, и для непостижимой, загадочной, многообразной глазури высокотемпературного обжига открылись новые горизонты.

Цвета глазури работ Чжоу Гочжэня эстетического периода можно назвать великим достижением всего Китая. Но эта разноцветная глазурь высокотемпературного обжига как бы накидывала на плечи керамических статуэток прекрасную одежду, именно поэтому этот период и называется «эстетическим». Работы художника на тему танца, как правило, относятся к эстетическому периоду. Одной из них является статуэтка «Испанский танец», в которой простыми и легкими линиями передана необузданность движений испанских артистов. Для декорирования фарфора художник выбрал две техники: яньлаохун (красная глазурь) и уцзинью (иссиня-черная глазурь), и противопоставление красного оттенка и цвета черного металла в большей степени усилило оттенок страсти и пылкости. Данная работа обладает выверенной формой, высокой степенью обобщенности, оптимальной гиперболичностью, она полностью окрашена цветной глазурью высокотемпературного обжига, обжиг единичный, таким образом, художник не стал использовать традиционный при росписи белого фарфора вторичный обжиг (Илл. 4). Испанские танцы известны своим уникальным стилем во всем мире, в большинстве хореографических школ всех стран Европы и Америки имеются уроки испанских танцев, среди западных танцев он также весьма известен.

Заключение

Выдающийся деятель искусства Чжоу Гочжэнь применил свою страсть и трудолюбие в горячо любимом им деле искусства скульптуры. С помощью умелых, волшебных рук, добросовестного отношения и пылкой страсти к своему делу, отточенных базовых техник создания скульптуры и проникнутого творческим духом состояния он воплотил множество реалистичных танцующих персонажей, запечатлев в работах значимые события истории и глубокое содержание. Каждый из образов танцующих героев пленителен и очарователен, все они представляют культурное сокровище, творческий продукт истории, наполненный художественной ценностью.

Примечание:

¹ 1 му — мера земельной площади, равная 60 квадратным чжан, что соответствует приблизительно 0,07 га.

² <https://baike.baidu.com/item/%E7%BA%A2%E7%BB%B8%E8%88%9E>

³ <https://baike.baidu.com/item/%E7%99%BD%E6%AF%9B%E5%A5%B3/5604598?fr=aladdin>

Список литературы:

1. Стой В. Корифей керамического искусства Чжоу Гочжэнь. Чанша: Академия общественных наук Хунани, 2013. 58 с. (许维学. 《现代“陶艺泰斗”周国桢》[J]长沙. 湖南社会科学院2013. 58).
2. Сян Л. Танец с лентами. Пекин: Китайская ассоциация танцовщиков, 2009. 74 с. (项莉. 《红绸舞》[J]. 北京. 中国舞蹈家协会. 2009. 74).
3. Чжэн Ц., Жэнь Г. Танец с лентами. Тайюань: Издательство «Литература и история», 2009. 82 с. (郑景康. 任国维. 《红绸舞》[J]太原. 文史月刊杂志社. 2009. 82).
4. Хэ Я., Лю Г. Исследование источников истории о «Седой девушке». Пекин: Исследовательский институт литературы национальных меньшинств Китайской академии общественных наук, 2019. 176 с. (贺滢波. 刘光洁. 《“白毛女”故事源流考》[J]. 北京. 中国社会科学院少数民族文学研究所. 2019. 176).

References

- He Y.; Liu G. *A Study of the Origin of the “White-Haired Girl” Story*. Beijing, Institute of Ethnic Literature of Chinese Academy of Social Sciences Publ., 2019. 176 p. (in Chinese)
- Xiang L. *Red Silk Dance*. Beijing, Chinese Dancers Association Publ., 2009. 74 p. (in Chinese)
- Xu W. *The Modern “Titan of Ceramics” Zhou Guozhen*. Changsha, Hunan Academy of Social Sciences Publ., 2009. 58 p. (in Chinese)
- Zheng J.; Ren G. *Red Silk Dance*. Taiyuan, Literature and History Publ., 2009. 82 p. (in Chinese)

Шик Ида Александровна, кандидат искусствоведения, младший научный сотрудник, хранитель. Государственный Эрмитаж, Россия, Санкт-Петербург, Дворцовая наб., 34. 190000. ida.shik@bk.ru

Shik, Ida Aleksandrovna, PhD in Art History, junior researcher, curator. The State Hermitage Museum, Dvortsovaia nab., 34, 190000 Saint Petersburg, Russian Federation. ida.shik@bk.ru

«ДИВЫ ДИВНЫЕ»: СКАЗОЧНЫЕ ОБРАЗЫ В ТВОРЧЕСТВЕ Т. Н. БЕЗПАЛОВОЙ-МИХАЛЕВОЙ

FAIRYTALE IMAGES IN THE WORKS OF TAMARA BEZPALOVA-MIKHALEVA

Аннотация. Тема сказки была одной из самых значительных для советского фарфорового искусства, будучи созвучной самому его духу, поскольку оно нередко творило некую идеальную, «сказочную» реальность, в которой «добро» побеждает «зло», а жизнь полна радости и изобилия. Статья посвящена выявлению специфики трактовки сказочных образов в творчестве художника Ленинградского фарфорового завода им. М. В. Ломоносова Т. Н. Безпаловой-Михалевой. В своих работах она обращается к авторским и народным сказкам, славянской мифологии и восточной тематике. Сказочные образы Т. Н. Безпаловой-Михалевой отражают как общую идейно-стилистическую эволюцию искусства фарфора 1930-х – 1970-х гг., так и изменения ее собственного творческого стиля. Работы художника 1930-х – 1940-х гг. отличаются развернутой нарративностью. В числе любимых сюжетов Т. Н. Безпаловой-Михалевой – сказки Пушкина и народные сказки. Для ранних работ художника характерна свободная композиция, некоторая условность форм, экспрессия, яркий колорит. Начиная со второй половины 1930-х гг. роспись приобретает большую упорядоченность и строгость. В 1940-е гг. Т. Н. Безпалова-Михалева активно работает с росписью кобальтом, в том числе в композициях на сказочные темы, которые отличаются особой живописностью. В произведениях 1960-х – 1970-х гг. она нередко предпочитает изображение отдельных сцен или сказочных/мифологических персонажей. В начале 1960-х гг. художник отдает должное «современному стилю» и создает лаконичные композиции, основываясь на традициях народного искусства. Во второй половине 1960-х гг. интерес к славянской мифологии сочетается в работах Т. Н. Безпаловой-Михалевой со сложностью и разнообразием форм, техническим совершенством и изысканностью колорита. В 1970-е гг. характерный для этого периода праздничный, жизнерадостный декоративный стиль воплощается художником в виртуозно исполненных нежных или, напротив, ярких по колориту произведениях на сказочную тематику. Авторские сказки Т. Н. Безпаловой-Михалевой «Волшебная уточка», «Златокудрая Айно», «Подарок Ахто» по своим сюжетным линиям близки народным сказкам, а их образы и персонажи находят параллели в ее фарфоровых композициях.

Ключевые слова: фарфор; сказка; мифология; Т. Н. Безпалова-Михалева; Ленинградский фарфоровый завод им. М. В. Ломоносова.

Abstract. The theme of the fairy tale was one of the most significant for Soviet porcelain art, being in tune with its very spirit since it often created an ideal, “fairy-tale” reality where “good” conquered “evil” and life was full of joy and abundance. In the article, the researcher identified the specifics of the interpretation of fairy-tale images in the work of the artist of the Leningrad Lomonosov Porcelain Factory Tamara Bezpalova-Mikhaleva. In her art, she turned to authors and folk tales, Slavic mythology and oriental themes. The fairy-tale images of Tamara Bezpalova-Mikhaleva reflected both the general ideological and stylistic evolution of porcelain art of the 1930s – 1970s, as well as changes in her creative style. The artist’s works of the 1930s – 1940s had detailed narration. Her favorite stories were Alexander Puskin’s and folk tales. The artist’s early works had a free composition, certain conventionality of forms, expression, and vivid colors. Since the second half of the 1930s, painting acquired great order and rigor. In the 1940s, she actively worked with cobalt painting, including the compositions on fairy-tale themes, which were particularly picturesque. In her works in the 1960s – 1970s, she often preferred to depict individual scenes or fairy/mythological characters. In the early 1960s, the artist paid tribute to “modern style” and created concise compositions based on the traditions of folk art. In the second half of the 1960s, she combined the interest in Slavic mythology with the complexity and variety of forms, technical and color sophistication. In the 1970s, she embodied the festive decorative style specific for that period in masterfully executed delicate or, on the contrary, brightly colored works on fairy-tale themes. The author’s fairy tales by Tamara Bezpalova-Mikhaleva such as “The Magic Duck”, “Golden-Haired Aino”, “Akhto’s Gift” were close in their plot to folk tales, and their images and characters found parallels in her porcelain compositions.

Keywords: porcelain; fairy tale; mythology; Tamara Bezpalova-Mikhaleva; Leningrad Porcelain Factory named after M. V. Lomonosov.

Тема сказки была одной из самых значительных для советского фарфорового искусства, будучи созвучной самому его духу, поскольку оно нередко творило некую идеальную, «сказочную» реальность, в которой «добро» побеждает «зло», а жизнь полна радости и изобилия. В ранний период развития советского фарфора появляются росписи тарелок «Солнце» (1918) и «Солнце и Луна» (1918), сервизов «Конек-горбунок» (1919) и «Снегурочка» (1922) А. В. Щекотихиной-Потоцкой, блюда «Град-Китеж» (1921) З. В. Кобылецкой, сервиза «Руслан и Людмила» (1926)

С. В. Чехонина, еще проникнутые духом модерна с его интересом к народной культуре. Особую актуальность тема сказки приобретает в 1930-е – 1940-е гг.: примером могут служить росписи сервизов «Сказка о Царе Берендее» (1935) Л. К. Блак, «Руслан и Людмила» (1938) А. В. Воробьевского, «Сказка о рыбаке и рыбке» (1936) В. П. Фрезе, «Русалка» (1937), «Витязь в барсовой шкуре» (1940) А. М. Ефимовой. В послевоенный период художники также активно обращались к теме сказки как в росписи сервизов и отдельных предметов (произведения А. В. Воробь-



Илл. 1. Предметы сервиза «Серый волк». 1933–1935. Форма С. В. Чехонина, роспись Т. Н. Беспаловой-Михалевой. Фарфор, роспись надглазурная полихромная, позолота, цирковка ©Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2020. Фотограф А. В. Теребенин



евского, Л. И. Григорьевой, Н. П. Славиной, Т. Н. Беспаловой-Михалевой, М. Н. Моха), так и в пластике (работы по моделям А. И. Григорьевой, Б. Я. Воробьева, Е. И. Чарушина, С. Б. Велиховой, Г. П. Якимовой, Н. Е. Муратова). Обращаясь к сказочным мотивам, художники-фарфористы имели возможность дать волю своей творческой фантазии, не будучи скованными жесткими предписаниями.

Тема сказки была одной из ключевых для работ Тамары Николаевны Беспаловой-Михалевой. Она обращалась к ней на протяжении всего своего творчества: начиная с росписи сервиза «Серый волк» (1933–1935) и заканчивая последней работой в фарфоре — сервизом «Тысяча и одна ночь» (1986–1987). В своей автобиографии художник писала: «в это время завод получил заказ от Торгового Представительства Франции. Мне оказали большое доверие, поручив работу по этому заказу. Я написала ряд работ на любимую мною тему “Русские сказки”. К сожалению, я никогда не вела счета своим работам, посему точно не

знаю, сколько сказочных сервизов я тогда написала, знаю только, что много, но фотография первого моего сервиза из этого цикла у меня сохранилась, это “Сказка об Иване Царевиче и сером волке”... Я, работая на заводе, выполнила целый ряд художественных изделий, многие из которых находятся в ряде музеев. Например, сервиз “Садко — богатый гость” — в Русском музее Ленинграда, большой пласт “Кот в сапогах” (для него Н. М. Суетин сделал специальную раму — квадрат с круглым вырезом для пласта, она не вернулась из эвакуации), сервизы “Кировск”, “Царь Салтан” и многие другие — в музее завода имени Ломоносова. Многие вещи разошлись по различным музеям страны» [2].

Одна из первых работ Т. Н. Беспаловой-Михалевой на сказочную тему — сервиз «Серый волк» (1933–1935, ГЭ, илл. 1). В ранних работах художника доминирует свободная живописная манера исполнения, стремление заполнить росписью практически всю поверхность предметов, включая внутреннюю часть тулова чашек — вслед за А. В. Щекотихиной-Потоцкой

она трактует ее как своеобразный эквивалент холста, придавая своим произведениям чисто художественный характер. В ее росписях «разворачивается сложносочиненная композиция с большим числом занимательных деталей, которая вместе с богатой декоративной палитрой помогает художнику глубже раскрыть эмоциональное содержание поэтического произведения» [11, с. 15]. В росписи сервиза «Серый волк» художник мастерски сочетает живописные и графические элементы и придает ей яркий колорит. Сквозным мотивом росписи выступает сказочный город (он появляется в сюжетных композициях, на внутренней поверхности чашек, украшает крышки), а также орнамент из мелких розовых цветов и завитков на темно-сером фоне, сближающий ее с народным искусством. Особенно эффектные и динамичные образы ведьмы — женщины с красными растрепанными волосами, огромным носом и пухлыми губами, и Кошечка — старика с зеленой бородой и телом дракона, летящего по небу за Иваном-царевичем и Еленой Прекрасной, которые занимают собой всю поверхность тулова чашек.

В 1935 г. Т. Н. Безпалова-Михалева создает роспись сервиза «Садко — богатый гость» (ГРМ), последовательно разворачивая сюжет на поверхностях предметов. Очень выразительна сцена встречи гусяря Садко с грозным Морским Царем, изображенная на сливочнике. Роспись решена в свободной и достаточно экспрессивной живописной манере, характерной для ранних работ художника. Сквозным мотивом росписи является изображение сказочного подводного царства с разноцветными водорослями, любопытными и проворными золотыми рыбками и другими обитателями. К образу Садко художник обратится и в росписи пласта «Путешествие Садко в Индию» (1975, ГРМ), в которой «древнерусские» мотивы (птица-дева, купцы в старинных костюмах, средневековые деревянные корабли) прихотливо сочетаются с восточной «экзотикой» (слоны, заклинатель змей, многорукое индуистское божество).

Т. Н. Безпалова-Михалева также активно обращается и к авторским сказкам. Образ главного героя сказки Ш. Перро запечатлен ей на известном фарфоровом пласте «Кот в сапогах» (1936, ГЭ, илл. 2). В 1935 г. художником был создан рисунок «Кот в сапогах» (частное собрание [9, с. 119]), который затем был творчески переработан в композицию на фарфоре. Как справедливо отметила Н. А. Щегинина, «гротескный портрет театрально наряженного, хитрого кота занимает почти всю поверхность пласта. Герою как будто тесно в предложенных рамках, но он столь обаятелен, что воспринимается выразительно и органично» [11, с. 16]. В 1973 г. художник вновь обращается к теме «Кота в сапогах» (частное собрание [9, с. 119]), создав небольшой пласт с изображением разбойного вида черного кота, который лежит на траве, сбросив один из своих сапог и, прищурив глаз, смотрит на пробегающую рядом мышь.

Сказки А. С. Пушкина были одними из любимых сюжетов как в советском фарфоре в целом, так и в творчестве Т. Н. Безпаловой-Михалевой. В 1937 г. в СССР с размахом отмечалось 100-летие со дня смерти великого поэта: были организованы торжественные мероприятия, митинги, выставки, конференции, издание произведений и биографий А. С. Пушкина и т. д. 10 февраля 1937 г. газета «Правда» писала: «Прошло 100 лет с тех пор, как рукой иноземного аристократического прохвоста, наемника царизма, был застрелен величайший русский поэт. Пушкин целиком наш, советский, ибо советская власть унаследовала все, что есть лучшего в нашем народе. В конечном счете, творчество Пушкина слилось с Октябрьской социалистической революцией, как река вливается в океан». В честь годовщины смерти Пушкина художниками завода им. М. В. Ломоносова были созданы работы, увековечивающие образ поэта («Пушкин на прогулке» (1936), «Пушкин за работой» (1936) Н. Я. Данько) и его произведения (сервиз «Сказка о рыбаке и рыбке» (1936) В. П. Фрезе; ваза «Шесть эпизодов из поэмы «Руслан и Людмила» (1936) А. В. Воробьевского).

Роспись сервиза «Сказка о Царе Салтане» (1934, ГЭ, илл. 3) отличается экспрессивной и несколько условной трактовкой форм, умелым сочетанием графических и живописных элементов, изысканным колористическим решением. В своем повествовании Т. Н. Безпалова-Михалева обращается к ключевым эпизодам сказки, снабжая предметы развернутыми авторскими

подписями на обороте. Фабула выстраивается следующим образом. «Три девицы под окном пряли поздно вечерком» и «Царь Салтан собирается в поход» (сливочник) — «Царица с новорожденным Гвидоном. Повариха, ткачиха, сватья баба составляют заговор» и «Корабельщики плывут в царство Салтана, следом за ними, в виде шмеля летит Гвидон» (чашка и блюдце) — «Салтан получает ложное известие о рождении зверюшки вместо сына» и «Ветер бочку подгоняет» (чашка и блюдце) — «Гвидон и его мать, выброшенные волной на берег» и «Корабельщики у Гвидона в царстве Царевны Лебедь» (чайник) — «Корабельщики у Салтана» и «Гвидон в виде шмеля жалит ткачиху» (сахарница) — «Салтан в царстве Лебедь» (поднос). Сквозными мотивами росписи являются черные дождевые облака, луна и звезды, бурные волны и корабли. Другой пушкинский сюжет в творчестве Т. Н. Безпаловой-Михалевой — это «Сказка о Золотом петушке». В 1937 г., непосредственно в годовщину смерти поэта, она создает роспись сервиза «Сказка о Золотом петушке» (ВМДПНИ). В отличие от более ранних работ художника с их динамикой и экспрессией, здесь изображение приобретает более строгий и упорядоченный характер с достижением баланса между белой поверхностью фарфора и росписью и сдержанный колорит.

150-летие со дня рождения А. С. Пушкина также было отмечено торжественными заседаниями, выставками, конференциями, салютами, «народными гуляньями», изданием сочинений поэта и созданием произведений в его честь. В 1949 г. в Государственном Русском музее и в г. Пушкин состоялись выставки, посвященные юбилею поэта, на которых экспонировались произведения художников завода им. М. В. Ломоносова. В росписи сервиза «Сказка о Царе Салтане» (1949, ГЭ) Т. Н. Безпалова-Михалева отказывается от той живописной свободы, которая характерна для ее ранних работ, и придает композиции строгую упорядоченность. Сюжетные изображения, носящие достаточно «реалистический» характер, помещены с двух сторон предметов в овальных медальонах. Отличается не только трактовка сюжетов, но и их выбор. На чайнике изображены князь Гвидон и царица, смотрящие на волшебный город — с одной стороны, пораженный стрелой коршун, Царевна Лебедь и князь Гвидон



Илл. 2. Пласт «Кот в сапогах». Роспись Т. Н. Безпаловой-Михалевой. Фарфор, роспись надглазурная полихромная, позолота, цировка © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2020. Фотограф А. В. Тербенни



Илл. 3. Предметы сервиза «Сказка о царе Салтане». 1934. Форма С. В. Чехонина, роспись Т. Н. Безпаловой-Михалевой. Фарфор, роспись надглазурная полихромная, позолота, цирковка ©Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2020. Фотограф А. В. Тербенин

на берегу — с другой. На сахарнице — Царь Салтан за столом с заморскими гостями и Ткачихой, Поварихой и сватьей бабой Бабарихой — в одном медальоне, белочка и дьяк — в другом. На сливочнике представлены изображения Царевны Лебедь, князя Гвидона и выходящих из моря витязей. Роспись отличается богатством орнаментальных мотивов (растительные и геометрические узоры, розетки, фестончатые пояса), сближающих ее с народным искусством. Колорит росписи довольно сдержан — в нем преобладают голубой, коричневый, красный, золотой цвета.

В фарфоровом искусстве 1940-х гг. значительное место отводится подглазурным росписям кобальтом. Образ Жар-птицы из сказки «Иван царевич и серый волк» получает развитие в росписи чашки с блюдцем «Перо Жар-птицы» (1941, ГЭ): фантастическое кобальтовое перо заполняет собой все тулово чашки и борт блюда, незаметно трансформируясь в цветы и листья. Пушкинский «Золотой петушок» появляется в росписи чашки с блюдцем (1948, ГЭ): на тулове чашки изображен огромный кобальтовый с золотом петух в окружении городских строений, деревьев, фантастических цветов и листьев. Борт блюда заполняют цветущие и плодовые кобальтовые деревья, а его центральная часть превращается в небосвод, по которому плывут месяц, звезды и облака. Внимание художника привлекают и фантастические птицы — один из ключевых мотивов славянской мифологии и народного искусства. В росписи сервиза «Райские птички» (1949–1950, ГЭ) золотые птицы сидят на причудливых кобальтовых кустах в райском саду, где растут золотые яблоки. Облик птиц варьируется от предмета к предмету, в то время как композиционное и колористическое решение остается близким. Колорит росписи предельно лаконичен: это кобальт, золото, белая и розовая финишь. Тема райских птиц в художественном фарфоре ранее развивалась З. В. Кобылецкой в росписи одноименного сервиза (1930, ГЭ). Образы птиц и райского сада созданы художником на основе творческого переосмысления кобальтовых пятен, в беспорядке разбросанных по поверхности

предметов. Определенный возврат к экспрессивной стилистике ранних работ Т. Н. Безпаловой-Михалевой чувствуется в росписи предметов сервиза «Змей Горыныч» (1956, ГРМ): на чайнике хвост трехглавого зеленого змея оплетает собой тулово, кольцом обвивая древнерусский город с многоглавой деревянной церковью. Сквозным орнаментальным мотивом росписи являются изображения золотых райских птиц и цветов.

В 1960 г. Т. Н. Безпалова-Михалева создает роспись сервиза «Град Китеж» (ГЭ, илл. 4) в характерном для эпохи оттепели «современном стиле». Одним из источников формирования современного стиля стало народное искусство с его принципами функциональности, стилизации и лаконизма. В поисках национального своеобразия и альтернативы модернистскому аскетизму художники часто обращались в этот период к образам и мотивам народного искусства. Как писала Т. Н. Безпалова-Михалева, «в последнее время на заводе было создано большое количество форм интересных и разнообразных. Появилось стремление не загружать форму большими живописными композициями, сохраняя белизну и нетронутость фарфора. В своих композициях я опираюсь в основном на народное творчество. Мне близок дух народного творчества и формы его выражения» [10, с. 27–28].

«Легенда о граде Китеже — одно из интересных и сложных явлений русской культуры. Среди древних славянских преданий, дошедших до наших дней из глубины столетий, она была и остается наиболее поэтической и загадочной. В основе ее сказание о древней крепости, скрывавшейся от глаз врагов-поработителей на дне лесного озера. Впервые «таинственный град» упоминается в повести «О сокровенном граде Китеже в XVIII в.»» [6, с. 86]. В XIX — нач. XX вв. возникает и не ослабевает интерес к легендарному граду Китежу и загадочному озеру Светлояр у литературоведов, поэтов, писателей, живописцев и музыкантов. В фарфоровом искусстве к образу сказочного города обратилась З. В. Кобылецкая в росписи блюда «Град Китеж»

(1921, ГЭ), вдохновившись творчеством И. Я. Билибина. Мотив сказочного города является сквозным и для самой Т. Н. Беспаловой-Михалевой, начиная с ее ранних работ. В росписи сервиза «Град Китеж» художник обращается к народным традициям русского деревянного зодчества, дымковской глиняной игрушки и печатных пряников [11, с. 35], создавая веселые, жизнерадостные композиции, которые, кажется, предназначены скорее для детей, чем для взрослых. Основой для росписи сервиза, по собственному признанию художника, послужила сказка «Русские пряники»¹.

Начиная со второй половины 1960-х гг. «современный стиль» эпохи «оттепели» постепенно уступает место «неодекоративизму» [7, с. 121–134]. К новым эстетическим тенденциям этого периода можно отнести повышение внимания к декоративным качествам предмета, усиление интереса к национальным художественным традициям, постепенный переход к более сложным формам и отказ от сдержанных, лаконичных росписей в пользу большей репрезентативности. В статье «Наши критерии» (1967) К. А. Макаров отмечает, что «одна из главных тенденций развития современного декоративно-прикладного искусства — это отказ от узко понятой утилитарности в сторону декоративности и монументализации обычных бытовых форм, создание на их основе уникальных декоративных произведений. Уникальных в смысле своеобразия художественного решения и красоты отвлеченной формы» [8, с. 11]. Декоративные вещи приобретают большую самоценность, происходит определенное «разделение» декоративного искусства как такового и художественной промышленности. Кроме того, на первый план выходит стремление «донести до зрителя народное, национальное понимание красоты реального мира, желание выразить свою самобытность. Художники стараются связать свое искусство с родной почвой и, что особенно важно, взять традиции не по внешней форме, а по духу, не по указке, а по собственному желанию» [8, с. 13].

Ваза «Сказка о Царе Салтане» (1967), созданная в год 130-летия со дня смерти А. С. Пушкина, сосредотачивает внимание зрителя на одном из сюжетов сказки. Главной героиней является Царевна Лебедь, на этот раз похожая на сказочную пти-

цу-деву с женским лицом и формами, которая плывет по морю, спасаясь от коршуна. На другой стороне тулова — сказочный город и стреляющий из лука князь Гвидон. Роспись полностью заполняет форму и отличается целостностью, отсутствием четкого разделения на отдельные сцены. Ваза выполнена в технике подглазурной росписи (кобальт, зеленая и коричневая краски) в свободной и экспрессивной живописной манере с включением графических элементов (прочисткой и кобальтом). Особую роль в росписи играет пейзаж: штормовое море и грозное небо, занимающие большую часть тулова, позволяют передать ощущение опасности, нависшей над Царевной Лебедью.

Характерным примером «неодекоративизма» второй половины 1960-х – 1970-х гг. является сервиз «Дивы дивные» (1967–1968, ГЭ, илл. 5) — репрезентативный ансамбль, который может рассматриваться как своеобразная «энциклопедия» сказочно-мифологических образов в творчестве Т. Н. Беспаловой-Михалевой. В росписи сервиза «Дивы дивные» она создает образы знаковых сказочно-мифологических персонажей в характерной для этого периода стилистике: широкие мазки кисти сочетаются с тончайшей графической, богатой орнаментальными мотивами, которая ажурным кружевом заполняет собой почти всю поверхность предметов. Колорит росписи отличается особой изысканностью: художник мастерски комбинирует голубой, синий, изумрудно-зеленый, красно-коричневый, черный и золотой цвета. Т. Н. Беспалова-Михалева не разворачивает в росписи никакого конкретного сюжета, ограничиваясь репрезентацией фантастических персонажей.

Среди героев сервиза «Дивы дивные» важное место отводится сказочным птицам-девам. Мифологические птицы были очень популярным мотивом в этот период: их образы появляются в росписи сервизов «Мифы» (1964), «Народный мотив» (1965) М. Н. Мухоморова и «Царь-птица» (1969) Н. П. Славинной (все — ГЭ). Образы фантастических птиц встречались и в раннем советском фарфоре, ориентированном на художественные традиции «Мира искусства»: например, в росписи чайника с изображением птиц-дев в золотых коронах (1920, ГЭ) С. В. Чехонина или чайника «Фантастическая птица» М. В. Лебедевой



Илл. 4. Предметы сервиза «Град Китеж». 1960. Форма В. Л. Семенова, роспись Т. Н. Беспаловой-Михалевой. Фарфор, роспись надглазурная полихромная, позолота, цирковка ©Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2020. Фотограф А. В. Теренин



Илл. 5. Предметы сервиза «Дивы дивные». 1967–1968. Форма Н. П. Славиной, роспись Т. Н. Беспаловой-Михалевой. Фарфор, роспись надглазурная полихромная, позолота, цирровка ©Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2020. Фотограф А. В. Терещенин

(1923, частное собрание). На пласте из сервиза «Дивы дивные» изображены птицы с женскими лицами Сирин и Гамаюн. Гамаюн — мифическая райская птица в русской культуре. В произведениях книжности XVII–XIX вв. это залетающая из рая безногая и бескрылая вечнолетающая при помощи хвоста птица. В XVII–XVIII вв. она изображалась на произведениях декоративно-прикладного искусства, пушках и знамёнах. В культуре XIX–XX вв. имелось два основных направления развития образа: как райской птицы, с которой связываются представления о счастье и блаженстве, и, благодаря творчеству В. М. Васнецова и А. А. Блока, как мифической птицы, предвещающей беду [4, с. 41–46]. Визуальный образ птицы Гамаюн претерпел изменение с течением времени: сначала у неё появились крылья и ноги, а затем и женское лицо. Истоки образа восходят к мифической птице хумай из иранского фольклора. Сирин — «темная птица, темная сила, посланница властелина подземного мира. От головы до пояса Сирин — женщина несравненной красоты, от пояса же — птица. Она посланница темных, враждебных сил, призывающих человека в потусторонний мир. Кто послушает ее голос, забывает обо всем на свете и умирает, причем нет сил, чтобы заставить его не слушать голос Сирин, и *смерть* для него в этот миг — истинное блаженство!» [5, с. 284]. «Птичка вещая» с женской головой, увенчанной кокошником-коронай,



Илл. 6. Предметы сервиза «Золотой век». 1974. Форма Н. П. Славинной, роспись Т. Н. Беспаловой-Михалевой. Фарфор, роспись надглазурная полихромная, позолота, цировка ©Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2020. Фотограф А. В. Терехин

с крыльями и пышным хвостом изображена художником на подставке для кофейника.

На чайнике из сервиза «Дивы дивные» — Жар-птица с женской головой в короне и фантастическим орнаментированным хвостом, который занимает половину нижней части тулова. На противоположной стороне — сад со сказочным деревом, с ветвей которого свисают разноцветные яблоки. Жар-птица — «воплощение лучезарного бога солнца — и в то же самое время бога грозы. Во всяком случае, она создается народным воображением из представлений о небесном огне-пламени, и сияние ее так же слепит глаза, как солнце или молния. За этой птицей, приносящей тому герою, который овладеет хоть одним ее пером, великое счастье, отправляются один за другим в неизведанный путь сказочные добры молодцы. Жар-птица живет в тридесатом царстве или у Кошечки Бессмертного, в райском саду, окружающем терем Царь-девицы. Растут в том саду золотые яблоки, возвращающие молодость старикам» [5, с. 89–90].

Еще одна фантастическая птица, к образу которой Т. Н. Беспалова-Михалева неоднократно обращалась, создавая произведения на тему пушкинской «Сказки о Царе Салтане» — Царевна Лебедь. Прекрасная Царевна Лебедь в роскошном головном уборе, с изящными узорными крыльями и украшенным розами телом предстает перед нами в росписи высокой вазы. Лебединые девы — «в народных сказаниях существа особой красоты, обольстительности и вещей силы. По первоначальному своему значению они суть олицетворения весенних, дождевых облаков; вместе с низведением преданий о небесных источниках на землю лебединые девы становятся дочерьми Океан-моря и обитательницами земных вод. Таким образом, они рождаются с русалками. Лебедям-девам придается вещей характер и мудрость; они исполняют трудные, сверхъестественные задачи и



заставляют подчиняться себе самую природу» [5, с. 176]. Другая группа персонажей, которых художник изображает в сервизе «Дивы дивные» — это обитатели подводного мира. Любимая дочь Морского Царя — Царевна Волхова — изображена с женской головой, в пышном кокошнике с голубыми волосами-волнами, крупными завитками расходящимися в стороны, в которых плещутся рыбы, на кофейнике из сервиза. На вазе — русалка с длинными сине-зелеными волосами и поднятым хвостом, завитым кольцами. На крышке масленки перед нами предстает сам верховный владыка всех вод — Морской Царь, изображенный как старик в золотой короне с сине-зелеными волосами, длинной бородой и изогнутым кольцами хвостом. Стилизованные изображения русалок, фантастических подводных растений и плывущих по волнам птиц помещаются художником по борту подставки для чайника.

В росписи тарелки «День и ночь» Т. Н. Беспалова-Михалева сопоставляет улыбающееся красное солнце, дарующее жизнь и свет, и несколько хмурый золотой месяц, окруженный черными летучими мышами. Золотые небесные светила (солнце, луна, звезды) вместе с космическим кораблем и спутника-

ми — такими же «дивами дивными», как и фольклорные персонажи — изображены на молочнике. Особую выразительность росписи сервиза придает изобилие фантастических растительных форм — они используются и как элементы орнамента, и как самостоятельные живописные мотивы.

В росписи сервиза «Дивы и сказки Севера» (1967–1968, частное собрание [9, с. 106–107]) древний языческий мир представляется пугающим и опасным. Главным героем росписи — таинственная северная природа с ее мрачными лесами и озерами. С блюда «Идолище» на зрителя в упор глядят зубастые языческие идолы с рогами и ожерельями из зубов, у ног которых лежат черепа животных, вероятно, принесенных им в жертву. С другого блюда круглыми глазами взирают две совы — ночные птицы, ассоциирующиеся с темными силами. На кофейнике изображена поднимающая руки вверх полуобнаженная богиня Берегиня, защищающая людей от бед, несчастий и злых существ. В отличие от динамичной росписи сервиза «Дивы дивные», изображения здесь отличаются иератической статичностью. Колорит предельно сдержанный — черный, коричневый, золотой и немного красного и розового. Художник сочетает мазковую роспись и графические элементы, которые занимают здесь ведущее место. Интересен композиционный прием удвоения, используемый Т. Н. Безпаловой-Михалевой: за одним изображением скрывается аналогичное, чаще всего графическое, напоминающее тень или мистического двойника. Близкой по стилистике к сервизу «Дивы и сказки Севера», но более яркой по колориту является роспись тарелки «Дивы и сказки озера Нево» (старинное название Ладожского озера) (1967, ГМЗ «Петергоф» [9, с. 108]): здесь мы встречаем уже знакомых нам русалку, деву-птицу, золотой полумесяц.

Представление о первозданном рае нашло отражение в росписи сервиза «Золотой век» (1973, ГЭ, илл. 6). Мифологический золотой век — детство человечества, когда люди жили в гармонии друг с другом и природой, не знали страданий, были вечно юны, а смерть приходила к ним как сладкий сон. «Жили те люди, как боги, с спокойной/И ясной душою./Горя не зная, не зная трудов./И печальная старость/К ним приближаться не смела...» (Гесиод). В росписи сервиза «Золотой век» художник помещает в овальных медальонах изображения сказочных животных (льва, медведя, лани, оленя, пантеры, ежа) и птиц, которые дополнены причудливым орнаментом, напоминающим арабески. Ведущую роль в орнаменте играют овальные «бляшки», написанные пуантели с применением розовой и голубой эмали, и фестоны. Изображение отличается статичностью, а колорит — особой нежностью (желтый, голубой, розовый, оранжевый, золотой цвета), что позволяет художнику создать утопический образ всеобщей гармонии.

В росписи бокала с блюдцем «Царь Дадон» (1971, ГЭ) Т. Н. Безпаловой-Михалевой удается продемонстрировать свое мастерство графика, достигшее в этот период расцвета. Графические элементы играют ведущую роль в изображении прически и костюмов главных героев — Царя Дадона и Шамаханской царицы, а также в трактовке изысканного убранства ее восточного шатра. Петушок, напротив, дан золотом с цифровой, что придает ему особую материальность. К «Сказке о Царе Салтане» (ГЭ) Т. Н. Безпалова-Михалева обращается и в росписи декоративной тарелки, созданной в 1970-е гг.² На поле тарелки разворачивается сюжетное изображение в ярком, праздничном стиле, характерном для 1970-х гг. На фоне морского пейзажа художник показывает сказочный город с многочисленными башнями, увенчанными петушками-флюгерами. В центре композиции шатер, в котором «белочка при всех золотой грызет орех». Рядом с белочкой стоит карась и дьяк, приставленный, чтобы «строгий счет орехам вест». Роспись обрамляет красный занавес, подчеркивающий сказочно-театральный характер сцены. Роспись тарелки «Золотой петушок» (1975, ГЭ) близка по своему решению к «Сказке о Царе Салтане» (1970-е): на переднем плане изображен гордый петух с ярким разноцветным оперением (красный, оранжевый, черный, золотой цвета), стоящий на голове рыже-коричневого сказочного существа, напоминающего не то льва, не то человека. Фоном служит фантастическое дерево

с голубыми цветами, а на дальнем плане виднеется сказочный город с царем и звездочетом, словно вырастающий из огромного цветка, заполняющего собой поле тарелки. Особую выразительность росписи придает использование изысканной пуантели. Край борта тарелки декорирован красным орнаментальным бордюром, выполняющим функцию кулис. Герои пушкинских сказок предстают перед нами в фарфоровых рельефных пластах, объединивших темы и образы, ранее разрабатывавшиеся художником, в числе которых — «Царевна-Лебедь» (1973, ГРМ) и «У Лукоморья» (1971, ГРМ). Пласты отличаются сложными сюжетными композициями, обобщенной трактовкой форм, ярким колоритом, богатством растительных и орнаментальных мотивов, повторением фольклорных образов солнца и птиц в райском саду.

Последняя работа Т. Н. Безпаловой-Михалевой в фарфоре — роспись сервиза «Тысяча и одна ночь» (1986–1987, частное собрание [9, с. 118–119]). Как и во многих других поздних работах, художник отказывается от развернутого повествования и сосредотачивается на отдельных персонажах и сценах. Центральными здесь становятся образы восточных красавиц в шароварах и парандже, восседающих на узорчатых коврах в окружении изысканных яств и павлинов. Значительное место в росписи отводится растительным мотивам, образующим сложные орнаменты. К образам Востока, популярным в советском фарфоре, Т. Н. Безпалова-Михалева ранее уже обращалась в росписях вазы «Восточная» (1932, частное собрание [9, с. 95]), чашки с блюдцем «Шахерезада» (1934, ГРМ) и сервиза «Ковры» (1934, ГЭ).

Помимо создания произведений на сказочную тему в фарфоре, Т. Н. Безпалова-Михалева также писала собственные авторские сказки. В их числе — «Волшебная уточка», «Златокудрая Айно», «Подарок Ахто» [3, с. 60–93]. Сюжетные линии сказок и встречающиеся в них типы героев имеют явные прототипы в народных сказках и мифах, однако они остаются интересными и занимательными. Образы и персонажи сказок Т. Н. Безпаловой-Михалевой находят параллели в ее фарфоровых композициях: например, в «Златокудрой Айно» мы встречаемся с птицей-девой, которая стережет цветы жизни людей на Древе жизни, в «Подарке Ахто» — с грозным морским владыкой Ахто из финской мифологии, во многом близким былинному Морскому царю.

Таким образом, в своем творчестве Т. Н. Безпалова-Михалева обращается к авторским и народным сказкам, славянской мифологии и восточной тематике. Сказочные образы Т. Н. Безпаловой-Михалевой отражают как общую идейно-стилистическую эволюцию фарфорового искусства 1930-х – 1970-х гг., так и изменения ее собственного творческого стиля. Работы художника 1930-х – 1940-х гг. отличаются развернутой нарративностью. В числе любимых сюжетов Т. Н. Безпаловой-Михалевой — сказки Пушкина и народные сказки. Для ранних работ художника характерны свободная композиция, некоторая условность форм, экспрессия, яркий колорит. Начиная со второй половины 1930-х гг. роспись приобретает большую упорядоченность и строгость. В 1940-х гг. Т. Н. Безпалова-Михалева активно работает с кобальтом, в том числе в композициях на сказочные темы, которые отличаются особой живописностью. В произведениях 1960-х – 1970-х гг. она нередко предпочитает изображение отдельных сцен или сказочных/мифологических персонажей. В начале 1960-х гг. художник отдает должное «современному стилю» и создает лаконичные композиции, основываясь на традициях народного искусства. Во второй половине 1960-х гг. интерес к славянской мифологии сочетается в работах Т. Н. Безпаловой-Михалевой со сложностью и разнообразием форм, технической изощренностью и изысканностью колорита. В 1970-е гг. характерный для этого периода праздничный, жизнерадостный декоративный стиль воплощается художником в виртуозно исполненных нежных или, напротив, ярких по колориту произведениях на сказочную тематику. Авторские сказки Т. Н. Безпаловой-Михалевой «Волшебная уточка», «Златокудрая Айно», «Подарок Ахто» по своим сюжетным линиям близки народным сказкам, а их образы и персонажи находят параллели в ее фарфоровых композициях.

Примечание:

¹ Архив библиотеки ОМИФЗ. 24.4.26. Оп. 3. Стенографический отчет заседания Художественного совета от 14.12.1960. С. 11. Также на заседании Художественного совета директор А. С. Соколов отметил, что «этот сервиз можно рекомендовать как показ на зарубежных выставках» (Там же).

² Дата создания произведения на тарелке не указана, однако подпись: «К юбилею А. С. Пушкина: “Сказка о царе Салтане”/худ. Беспалова-Михалёва» позволяет предположить, что она была создана в честь 150-летия со дня рождения поэта, в 1974 г.

Список литературы:

1. Андреева Л. В. Советский фарфор. 1920–1930 годы. М.: Советский художник, 1975. 339 с.
2. Беспалова-Михалева Т. Н. Обо мне и о моих товарищах // Форум для коллекционеров антиквариата. URL: <http://www.antique-salon.ru/forum/lofiversion/index.php/t68367.html> (дата обращения: 22.12.2018)
3. Беспалова-Михалева Т. Н. Стихи и проза художника Санкт-Петербургского Фарфорового завода им. Ломоносова Тамары Николаевны Беспаловой-Михалевой (1912 – 1991 г.) / собрал, отпечатал и расположил Б. Н. Михалев. 4 мая 1992 г. Санкт-Петербург, 1992. 95 с. (рукопись)
4. Былинкин В. К., Магомедова Д. М. Из наблюдений над bestiарием Александра Блока: птицы Гамаюн, Сирин, Алконост и другие // Bestiарий в словесности и изобразительном искусстве: сб. статей. М.: Intrada, 2012. С. 41–59.
5. Грушко Е. А., Медведев Ю. М. Словарь славянской мифологии. Нижний Новгород: «Русский купец», 1995. 368 с.
6. Иванова А. В. и др. Эхо Русских сезонов: каталог выставки. СПб.: Изд. Гос. Эрмитажа, 2009. 176 с.
7. Крамаренко Л. Г. Декоративное искусство России XX века: к проблеме формообразования и сложения стиля предметно-пространственной среды: дис...д-ра искусств.17.00.04. Москва, 2005. 241 с.
8. Макаров К. Наши критерии // Декоративное искусство СССР. 1967. № 5. С. 11–16.
9. Петрова Н. С. Ленинградский фарфоровый завод имени М. В. Ломоносова. 1944–2004. СПб.: Оркестр, 2006. 719 с.
10. Художники об искусстве керамики. Советская художественная керамика 1954–1964. Сборник / Сост. В. А. Попов и К. Н. Пруслена. М.: Искусство, 1971. 310 с.
11. Щетинина Н. А. и др. В некотором царстве...: каталог выставки. СПб.: Изд. Гос. Эрмитажа, 2015. 296 с.

References:

- Andreeva L. V. *Sovetskii farfor. 1920–1930 gody (Soviet Porcelain. 1920s – 1930s)*. Moscow, Sovetskii khudozhnik Publ., 1975. 339 p. (in Russian)
- Bezpalova-Mikhaleva T. N. About Me and My Comrades. *Forum dlia kollektzionerov antikvariata (Forum of Antiques Collectors)*. Available at: <http://www.antique-salon.ru/forum/lofiversion/index.php/t68367.html> (accessed: 22.12.2018) (in Russian)
- Bezpalova-Mikhaleva T. N. *Stikhi i proza khudozhnika Sankt-Peterburgskogo Farforovogo zavoda im. Lomonosova Tamary Nikolaevny Bezpalovoi-Mikhalevoi (1912–1991) (Poems and Prose of the Artist of the Saint Petersburg Porcelain Factory named after M. V. Lomonosov Tamara Nikolaevna Bezpalova-Mikhaleva (1912–1991))*. Saint Petersburg, 1992. 95 p. (manuscript) (in Russian)
- Bylinkin V. K.; Magomedova D. M. From Observations of the Bestiary of Alexander Blok: Birds Gamayun, Sirin, Alkonost and others. *Bestiarii v slovesnosti i izobrazitel'nom iskusstve (Bestiary in Literature and Art)*. Moscow, Intrada Publ., 2012, pp. 41–59. (in Russian)
- Grushko E. A.; Medvedev Iu. M. *Slovar' slavianskoi mifologii (Dictionary of Slavic Mythology)*. Nizhnii Novgorod, Russkii kupets Publ., 1995. 368 p. (in Russian)
- Ivanova A. V. and others. *Ekho Russkikh sezonov: katalog vystavki (Echo of Russian Seasons; Exhibition Catalogue)*. Saint Petersburg, The State Hermitage Museum Publ., 2009. 176 p. (in Russian)
- Kramarenko L. G. *Dekorativnoe iskusstvo Rossii XX veka: k probleme formoobrazovaniia i slozheniia stilia predmetno-prostranstvennoi sredy (Decorative Art of Russia in the 20th Century: Towards the Problem of Formation and Addition of the Style of the Subject-Spatial Environment)*: Full Doctor of Arts Thesis. Moscow, 2005. 241 p.
- Makarov K. Our Criteria. *Dekorativnoe iskusstvo SSSR (Decorative Art of the USSR)*, 1967, no. 5, pp. 11–16. (in Russian)
- Petrova N. S. *Leningradskii farforovyi zavod imeni M. V. Lomonosova. 1944–2004 (Leningrad Porcelain Factory named after M. V. Lomonosov. 1944–2004)*. Saint Petersburg, Orkestr Publ., 2006. 719 p. (in Russian)
- Popov V. A.; Pruslina K. N. (ed.). *Khudozhniki ob iskusstve keramiki. Sovetskaia khudozhestvennaia keramika 1954–1964. Sbornik (Artists about the Art of Ceramics. Soviet Art Ceramics 1954–1964. Collection)*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1971. 310 p. (in Russian)
- Shchetinina N. A. and others. *V nekotom tsarstve...: katalog vy'stavki (In Some Kingdom...: Exhibition Catalog)*. Saint Petersburg, The State Hermitage Museum Publ., 2015. 296 p. (in Russian) (in Russian)

Полякова Ольга Викторовна, кандидат искусствоведения, доцент. Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, Россия, Санкт-Петербург, наб. Мойки, 48. 191186. olgvip@yandex.ru

Polyakova, Olga Viktorovna, PhD in Art History, associate professor. Herzen State Pedagogical University of Russia, nab. Moiki, 48, 191186 Saint Petersburg, Russian Federation. olgvip@yandex.ru

СЕРГЕЙ ПАВЛОВИЧ ДЯГИЛЕВ — АДРЕСАТ АЛЕКСАНДРА НИКОЛАЕВИЧА БЕНУА SERGEI PAVLOVICH DIAGHILEV — ADDRESSEE OF ALEXANDRE NIKOLAYEVICH BENOIS

Обзор посвящен выдающейся личности Сергея Павловича Дягилева. Рассмотренные вопросы дополняют суждения о парадоксах и публичности русского искусства конца XIX — начала XX века. Предложенный материал основан на переписке А. Бенуа и С. Дягилева, впервые опубликованной в полном объеме в 2003 г. [3].

Образ Дягилева до того ярок и живуч, что я ещё не ясно представляю его ушедшим; поразило исчезновение громадной и несомненно единственной фигуры, размеры которой увеличиваются по мере того, как она удаляется.
С. С. Прокофьев

2019 год в Российской Федерации объявлен Годом театра. В связи с этим особую актуальность приобретают темы театральной повседневности, многовекторности развития форм театрального показа, в том числе представляемого посредством именно пластического, изобразительного искусства.

На рубеже XIX–XX вв. успехи выставок и концертов открыли миру имя Сергея Павловича Дягилева. Пробный концерт русской музыки в дальнейшем продолжился «Русскими музыкальными сезонами» и «Сезонами русского балета». Но сегодня имя Дягилева связано в первую очередь не с созданием «сезонов», а с «презентацией» русского искусства западноевропейскому зрителю, слушателю, читателю. Для наших современников это бесспорно и очевидно. И только оставшиеся записи, воспоминания современников Дягилева рассказывают об идеях и смыслах, которые в своё время были «передовыми, животворящими», требовали знания, упорства, необыкновенной уверенности в необходимости делания, творческой энергии и таланта. Подчёркивал организаторские способности и невероятную силу воли Дягилева М. В. Добужинский [4, с. 11]. «Серж был при всей своей profession de foi d'un russe сердечным человеком и доказал это много раз», — пишет Александр Бенуа [2, с. 113]. «Великий человек», — так отзывался о Дягилеве Клод Дебюсси. «Дягилев — человек обходительный, но страшный», — высказывание Эрика Сати. И, наверное, одна из самых необычных характеристик Дягилева принадлежит французскому писателю, поэту, драматургу и художнику Жану Кокто: «Это чудовище, это священный монстр, это русский принц, которого жизнь устраивала, только если в ней происходили чудеса» [13, с. 11].

Александр Бенуа в предисловии к книге «Возникновение «Мира искусства»» написал: «Это было так давно, что, приступая к настоящей работе, я не решался положиться на одну память, но должен был обратиться к «документам». <...> Оказалось, что заглохло в памяти больше, чем я думал, и в том числе даже такие происшествя, которые, казалось, составляли главный смысл тогдашнего существования и которые в те дни как бы обуславливали все дальнейшие события, действия и факты» [1, с. 6].

Помогали организовывать и поддерживать сообщество «Мир искусства» и работу над созданием одноимённого журнала активность, ощущение эпохи и личностные убеждения Дягилева. Как человек обязательный, уже «окрылённый»¹, Сергей Дягилев даже из-за границы вёл переписку с



Илл. 1. Леон Бакст. Портрет С. Дягилева и его няни. 1904–1906. Холст, масло. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Александром Бенуа, принимая судьбоносные для русского искусства решения.

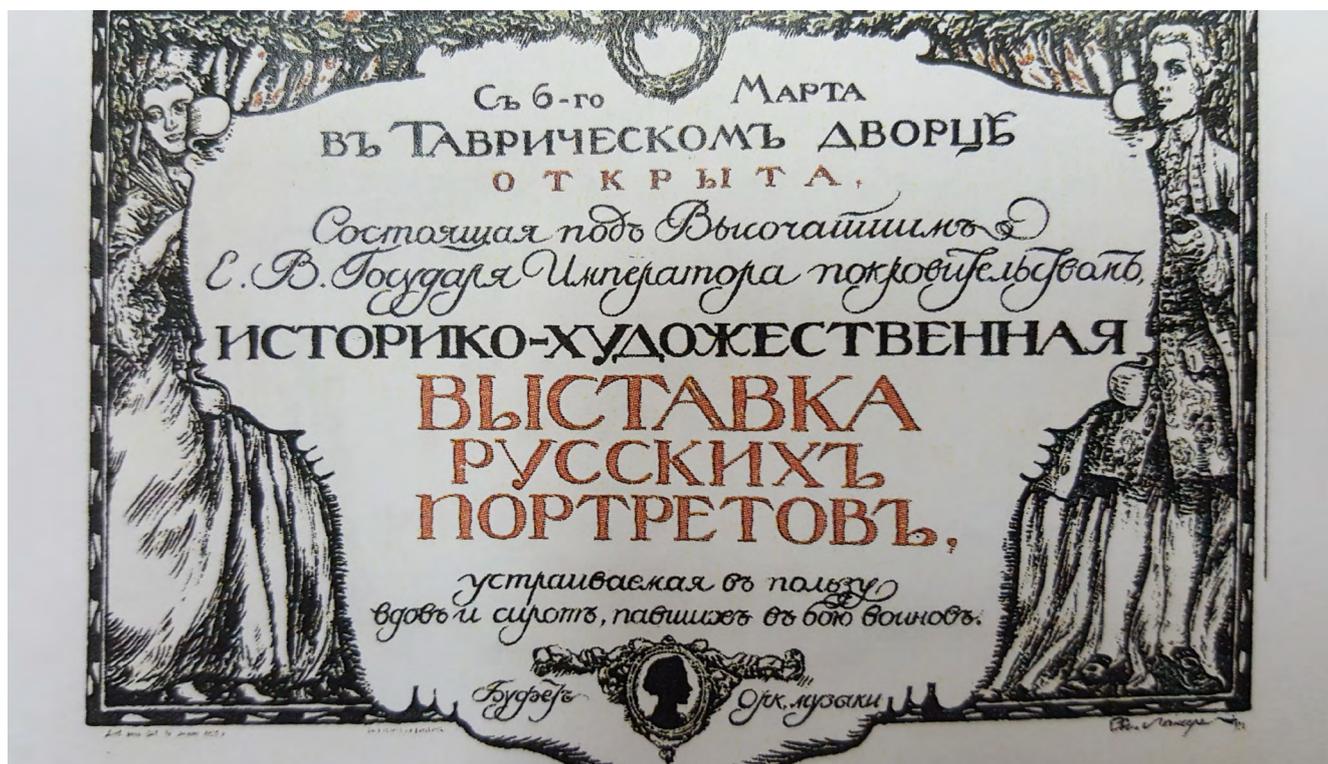
В развёрнутом, упорядоченном виде, помещённая в контекст книг и дневников переписка идеолога объединения Александра Бенуа и талантливого деятеля Сергея Дягилева

была опубликована только в 2000-х гг. (Илл. 1). В настоящей статье приведены некоторые воспоминания Александра Бенуа и выдержки из переписки, рассказывающие о характере и предпочтениях русского импресарио Сергея Павловича Дягилева.

Как уже было сказано, после первого посещения мастерских художников и музеев Европы «Серёжа явился в Петербург... <...> По всему было видно, что он что-то нашёл в себе; он почувствовал крылья и даже успел слегка испытать их» [3, с. 17]. Начав заниматься коллекционированием, покупая картины, мебель и всякие редкости, Сергей Дягилев думал о создании музея. Об этой идее Дягилев рассказывает в письме к семье Бенуа: «Давно собираюсь написать Вам два слова, чтобы напомнить о себе, но так и не смог собраться написать что-либо толковое — во-первых, оттого, что времени мало, ибо, осмотрев 24 музея (sic!) и пребывая в atelier у 14 художников, нелегко высказать всю квинтэссенцию собранных впечатлений. А потому я и оставляю до нашего времени

По своей направленности существовали литературные, философские, музыкальные салоны. «Не нужно было читать газеты, как у афинян, которые также не нуждались в газетах, а жили, учились, мудрствовали и умственно наслаждались в портиках и на площади. Так и в этих салонах можно было запастись сведениями обо всех вопросах дня, начиная от политической брошюры и парламентской речи французского и английского оратора и кончая романом или драматическим произведением — творением одного из любимцев той литературной эпохи. А какая была непринуждённая, терпимая, вежливая, и себя, и других уважающая свобода в этих разноречивых разговорах! Это был мирный обмен мнений, воззрений, оценок, система free trade, приложенная к разговору. <...> Горожан занимали и церковно-религиозные интересы, и вопросы веры без оттенка мистического ханжества, распространённого в обществе» [10, с. 12].

Увлечённость С. П. Дягилева салонами, в свою очередь, послужила творческим трамплином к появлению но-



Илл. 2. Афиша историко-художественной выставки русских портретов. 1905. Бумага, цветная литография. Художественная галерея, г. Пермь

свидания и обильных бесед некоторые, быть может, интересные вопросы в области искусств, на которые мне пришлось натолкнуться в течение столь категоричной практики за последний месяц.

Заявляю, что в будущую зиму отдаюсь в руки Шуры и торжественно делаю его зрителем и заведующим музеем Serge Diaguileff» [3, с. 105].

Обращая внимание на замечание Бенуа, можно предположить, что увлечённость Дягилева салонами явилась причиной отказа от решения создать музей [3, с. 5].

Начиная с XVIII в. в стране получило распространение такое культурное явление, как частное коллекционирование, однако музей мыслился собранием различных предметов искусства. В это же время пространство салона являлось современной публичной выставочной и дискуссионной площадкой. Аристократические демократические салоны разночинной интеллигенции оставались популярны и в следующем столетии.

вой идеи, соединяющей экспозиционирование как таковое с особой формой общения зрителя и автора произведения. Дягилев сообщает об учреждении им нового художественного объединения. Из воспоминаний Бенуа становится понятным, что «Мир искусства», само название возникло сравнительно поздно. Так было названо издание, образовавшееся в конце целого периода подготовительной деятельности и приведшее именно к журналу в 1898 году» [1, с. 6]. «Мир искусства» — коллектив, соединившийся благодаря общим интересам и решениям задач воспитания у поколения конца века отношения к изобразительному искусству, музыке, литературе, культуре восприятия искусства. «Это искривлённое поколение упадка, декадентов выучилось зорко видеть всё, сумело пытливно прочесть всю длинную книгу предшествующих ошибок и решилось всё переоценить» [8], переосмыслить и заявить о каждой выставке как о самом востребованном событии, а русское искусство сделать самым актуальным знанием. «А между тем искусство наше не толь-

ко не пало, но, может быть, наоборот, есть группа рассыпанных по разным городам и выставкам молодых художников, которые, собранные вместе, могли бы доказать, что русское искусство существует. <...> Наше молодое течение, единственно интересное для Европы, не было с достаточной яркостью выделено и объединено» [3, с. 30].

Опубликованные впервые письма к Александру Бенуа свидетельствуют о решительности Сергея Дягилева: «Я хочу выхолить русскую живопись, вычистить её и, главное, поднести её Западу, возвеличить её на Западе, а если это ещё рано — так пусть процветают крыловские лебедь, рак и щука» [3, с. 32].

Необходимо отметить, что точность и сформированность суждений о произведениях искусства и их отбор на выставки говорят о Дягилеве как о знатоке искусства. Оценить качество и достоинство произведений, вести за них интеллектуальную борьбу с умением доказать их самобытность и ценность (например, творчество Константина Сомова приходилось «объяснять» Тенишевой) — вот с чем приходилось сталкиваться импресарио. Часто такие споры заканчивались существенными расхождениями между друзьями и даже ссорами. «Переписка Бенуа — Дягилев о чувстве товарищества, сотрудничества <...> — это постоянный разбор отношений» [4, с. 5].

В одном из своих писем Дягилев сравнивает работу объединения со строительством дома. «Об одном спокоен: что фасад дома будет удачен, так как ты веришь в дружбу и талант архитектора-строителя. И вот выходит обратное: <...> твой архитектор говорит тебе, что он не может дома выстроить, да и вообще, к чему строить дом, есть ли в этом необходимость». В этих строках вместе с упреком прочитываются требование и принципиальное отношение импресарио к качеству того, чем он занимается в жизни. И такое отношение распространялось на всех участников объединения. Да, действительно, можно говорить о некоторой его иронии по отношению к самозначимости. «В конце концов, всякому суждено что-нибудь делать...», — так пишет Дягилев [3, с. 23].

Но даже за этим чувствуется уверенность. И мы читаем: «Экстравагантничать я, конечно, не буду, но менять свой облик считаю слишком мелочным и недостойным. Буду, как был, и всё тут! Нужда заставит — и в лохмотьях ходить буду. <...> Всю мою жизнь я делал всё наперекор всем» [3, с. 25].

Показательно, что художников, литераторов и деятелей культуры в это объединение притягивала прежде всего широкая эстетическая программа. Её проводил А. Н. Бенуа, а поддерживал С. П. Дягилев. Александр Бенуа посещал выставки, составлял публикации и творил как художник. Он работал в библиотеке, осматривал музеи, дворцы, соборы [15, с. 48]. Продолжал «учительствовать». Из писем Александра Бенуа мы узнаём, что он верит в натурализм, в художественность, не прочь признавать мистицизм и обожает хорошую живопись и афиши, вообще и навсегда отказывается от плохих художников и плохих произведений в объединении.

Примечания:

¹ О состоянии «открылённости» С. П. Дягилева пишет А. Н. Бенуа, вспоминая метаморфозу, произошедшую с образом Дягилева после его поездки за границу в 1895 г.

² Так высказывается о процессе самоопределения живописи российский искусствовед С. М. Даниэль.

Список литературы:

1. Бенуа А. Н. Возникновение «Мира искусства». М.: Искусство, 1998. 310 с.
2. Бенуа А. Н. Дневник. 1908–1916 гг. М.: Захаров, 2011. 560 с.
3. Бенуа А. Н. и его адресаты. Переписка с Дягилевым С. П. / сост. И. И. Выдрин. СПб.: Сад искусства, 2003. 127 с.
4. Бенуа А. Н. и его адресаты. Переписка с Добужинским М. В. / сост. И. И. Выдрин. СПб.: Сад искусства, 2003. 301 с.
5. Верховская И. Б. и др. Дягилев. Начало. СПб.: Palace Editions, 2009. 254 с.
6. Даниэль С. М. Искусство видеть: О творческих способностях восприятия, о языке линий и красок и о воспитании зрителя. М.: Искусство, 1990. 221 с.
7. Мир искусства / Авт. ст. В. Круглов и др. СПб.: Palace Editions, 1998. 333 с.

И вместе с Сергеем Дягилевым Александр Бенуа — эти две диаметрально противоположные личности — воспитывают и формируют современного зрителя, понимающего «собственные принципы предъявления» произведения искусства². А в те годы таким «предъявлением» являлись временные выставки, усиливавшие «изобразительное» созданными экспозициями с вышивкой и живыми цветами. Именно это представлялось тогда наиболее интересным и жизненным, выстраивало взаимоотношения между художником и публикой.

А каким бы мог быть созданный в своё время Serge Diaguileff museum? Художественные галереи XXI в., частные пространства, часто арендованные для авторской экспозиции, являются не столько представителями искусства, сколько самих мастеров. Сегодня «Я хочу познакомиться с творчеством художника. Ни больше и ни меньше» звучит реже. Зритель предъявляет особые требования к самому автору, и не столько к его подготовке, сколько к его искренности. И становится жизненным: «Я хочу поверить, что вместе с произведением воплощёнными становятся сила и вера в искусство не меньше микеланджеловской!». И эта необходимость эмоционально откликнуться, пережить, развивает познавательный интерес к знанию и художественному творчеству. И зритель сам стремится навстречу автору, на выставку произведений, в пространство экспозиции.

Ранее о себе рассказало Товарищество передвижных выставок — пионерское в истории отечественного искусства движение, после которого появились независимые объединения конца XIX — начала XX в. Тогда ведущие позиции занимало переживание художника, его обращение к национальным темам, умение об этом высказаться, передать самостоятельность собственного отношения и взглядов на искусство повседневности. «Реализуя в творчестве принципы правдивого отражения к жизни, они создают картину мира, внося изменения буквально во все традиционные жанры изобразительного искусства» [9, с. 128]. Это были задачи, которые диктовало время, требовавшее подобного размаха. Это ли не темы для передвижной выставки по стране?

Но Дягилеву надо было русское искусство презентовать! «Идти напролом. Надо выступать сразу, показать себя целиком, со всеми качествами и недостатками своей национальности» [13, с. 12]. Проехав по всей стране, преодолевая расстояния, он доказывал, убеждал всех в значимости произведений. Эта работа сопровождалась оформлением и составлением необходимых описаний, систематизацией памятников живописи, графики и, разумеется, пониманием значительности искусства страны, ее героев. За два года Дягилев организовал собственную широкомасштабную портретную выставку, собирая для неё портреты (Илл. 2). «Дягилев сделал три вещи: он открыл Россию русским, открыл Россию миру, кроме того, он показал мир, новый мир — ему самому», — скажет Фрэнсис Стейгмюллер [13, с. 11]. И это тоже касается запросов времени...

8. Неклюдова М. Г. Традиции и новаторство в русском искусстве конца XIX — начала XX века. М.: Искусство, 1991. 396 с.
9. Нестерова Е. В. Товарищество передвижных художественных выставок. Демократический реализм. М.: Кучково поле, 2018. 176 с.
10. Палий Е. Н. Типы и виды салонов в России XVIII–XIX вв. // Международный научно-исследовательский журнал. 2012. №. 5. С. 11–14. URL: <https://research-journal.org/hist/tipy-i-vidy-salonov> (дата обращения: 22.09.2019).
11. Пужан И. И. Лев Самойлович Бакст. Л.: Искусство, 1975. 232 с.
12. Сергей Дягилев / Авт. ст. В. Калмыкова. М.: КоЛибри, 2016. 95 с.
13. Схейн Ш. Дягилев. «Русские сезоны» навсегда. М.: КоЛибри; Азбука-Аттикус, 2012. 608 с.
14. Шехурина Л. Д. Художник. Музей. Книга. СПб.: Лема, 2008. 263 с.
15. Эткнд М. Г. Бенуа и русская художественная культура. Л.: Художник РСФСР, 1989. 48 с.

References:

- Benois A. N. *Dnevnik. 1908–1916 (Diary. 1908–1916)*. Moscow, Zakharov Publ., 2011. 560 p. (in Russian)
- Benois A. N. *Vozniknovenie "Mira iskusstva" (The Origin of the "World of Art")*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1998. 310 p. (in Russian)
- Daniel' S. M. *Iskusstvo videt': O tvorcheskikh sposobnostiakh vospriiatia, o iazyke linii i krasok i o vospitanii zritel'ia (The Art of Seeing: On the Creative Abilities of Perception, the Language of Lines and Colors and the Education of the Viewer)*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1990. 221 p. (in Russian)
- Etkind M. G. *Benua i russkaia khudozhestvennaia kultura (Benois and Russian Artistic Culture)*. Leningrad, Khudozhnik RSFSR Publ., 1989. 48 p. (in Russian)
- Kalmykova V. (introd.). *Sergei Diaghilev*. Moscow, KoLibri Publ., 2016. 95 p. (in Russian)
- Kruglov A. I. and others. *Mir iskusstva (World of Art)*. Saint Petersburg, Palace Editions Publ., 1998. 333 p. (in Russian)
- Nekliudova M. G. *Traditsii i novatorstvo v russkom iskusstve kontsa 19 — nachala 20 veka (Traditions and Innovations in Russian Art in the Late 19th – Early 20th Century)*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1991. 396 p. (in Russian)
- Nesterova E. V. *Tovarishestvo peredvizhnykh khudozhestvennykh vystavok. Demokraticeskii realizm (Society for Travelling Art Exhibitions. Democratic Realism)*. Moscow, Kuchkovo pole Publ., 2018. 176 p. (in Russian)
- Paliy E. N. Types and Forms of Salons in Russia in the 18th – the 19th Centuries. *Mezhdunarodnyi nauchno-issledovatel'skii zhurnal (International Research Journal)*, 2012, no. 5, pp. 11–14. Available at: <https://research-journal.org/hist/tipy-i-vidy-salonov> (accessed: 22.09.2019). (in Russian)
- Puzhan I. I. *Lev Samoilovich Bakst*. Leningrad, Iskusstvo Publ., 1975. 232 p. (in Russian)
- Shekhurina L. D. *Khudozhnik. Muzei. Kniga (Artist. Museum. Book)*. Saint Petersburg, Lema Publ., 2008. 263 p. (in Russian)
- Skhein Sh. Diaghilev. *"Russkie sezony" navsegda (Diaghilev. "Russian Seasons" Forever)*. Moscow KoLibri; Azbuka-Attikus Publ., 2012. 608 p. (in Russian)
- Verkhovskaia I. B. and others. *Diaghilev. Nachalo (Diaghilev. Beginning)*. Saint Petersburg, Palace Editions Publ., 2009. 254 p. (in Russian)
- Vydrin I. I. (ed.). *Benua A. N. i ego adresaty. Perepiska s Diaghilevym S. P. (Benois and His Addressees. Correspondence with Diaghilev S. P.)*. Saint Petersburg, Sad iskusstva Publ., 2003. 127 p. (in Russian)
- Vydrin I. I. (ed.). *Benua A. N. i ego adresaty. Perepiska s Dobuzhinskim M. V. (Benois and His Addressees. Correspondence with Dobuzhinsky)*. Saint Petersburg, Sad iskusstva Publ., 2003. 301 p. (in Russian)

Дулмаганов Ринат Рафисович¹, генеральный продюсер Национального оперного центра и Общественного фонда развития исполнительских искусств, преподаватель, аспирант. Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, Россия, Санкт-Петербург, ул. Зодчего Росси, 2. 191023. rinat@operabase.ru

Dulmaganov, Rinat Rafisovich, General Producer of the National Opera Centre and the Public Foundation of Performing Arts, lecturer, PhD student. Vaganova Ballet Academy, Zodchego Rossi ul., 2, 191023 Saint Petersburg, Russian Federation. rinat@operabase.ru

ЕЖЕГОДНАЯ МЕЖДУНАРОДНАЯ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ «ДЯГИЛЕВ: ИСКУССТВО ПРОДЮСИРОВАНИЯ. ВЧЕРА, СЕГОДНЯ, ЗАВТРА!» В АКАДЕМИИ РУССКОГО БАЛЕТА ИМЕНИ А. Я. ВАГАНОВОЙ («ДЯГИЛЕВСКАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ»): ПО ИТОГАМ РАБОТЫ КОНФЕРЕНЦИИ В 2019 ГОДУ

INTERNATIONAL SCIENTIFIC-PRACTICAL CONFERENCE "DIAGHILEV: THE ART OF PRODUCING. YESTERDAY, TODAY, TOMORROW!" IN THE VAGANOVA BALLET ACADEMY (DIAGHILEV'S CONFERENCE): ON THE RESULTS OF THE CONFERENCE IN 2019



Илл. 1. Участники и организаторы «парадоксального» концерта «В честь Дягилева» в рамках культурно-просветительской программы конференции на сцене Учебного театра им. А. В. Ширяева Академии, 31.03.2017 г. (второй справа — праправнучатый племянник С. П. Дягилева — альтист Академического симфонического оркестра Петербургской филармонии Александр Дягилев).

На состоявшейся III Всероссийской научной конференции с международным участием из цикла «Русские сезоны» и советская повседневная культура: имена, события, процессы» — «От «Русских сезонов» к советскому балету» аспирантом кафедры балетоведения Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой

Ринатом Дулмагановым был представлен доклад «Ежегодная Международная научно-практическая конференция «Дягилев: искусство продюсирования. Вчера, сегодня, завтра!» в Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой («Дягилевская конференция») и проект «Салон Сергея Дягилева в Квартире Кости Кройца» как отблески «Русских сезонов» в XXI веке». По материалам состоявшегося доклада подготовлена обзорная статья по

¹ Подробнее об авторе: <https://www.philharmonia.spb.ru/persons/biography/120231/>



Илл. 2. Участники культурно-просветительской программы конференции с артистами «Вечера современного балета» студии солистов Михайловского театра И. Перрен и М. Шемиунова «Парад Балет», Фонда О. Каравайчука на сцене Эрмитажного театра, 01.04.2019 г.

итогам работы конференции в 2019 г. и в преддверии конференции, запланированной на 31 марта 2020 г.

1 апреля 2019 г. в Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой состоялась III-я Международная научно-практическая конференция в Год театра в России «Дягилев: искусство продюсирования. Вчера, сегодня, завтра!», приуроченная по традиции ко дню рождения С. П. Дягилева, отмечаемого 31 марта. В 2019 г. исполнилось 147 лет со дня рождения и 90 лет со дня смерти Дягилева, а также 110 лет появления первых балетных спектаклей в программе «Русских сезонов».

Дягилевская конференция — это всегда живой обмен мнениями и опытом по ряду научно-исследовательских, учебно-методических, теоретических и прикладных задач, стоящих перед профессиональным сообществом. В третий раз в Академии собрались деятели искусства балета и оперы, теоретики и практики театра, музыки, изобразительного искусства, кино и телевидения; продюсеры, руководители организаций и проектов; учащиеся, студенты, аспиранты, преподаватели-исследователи, а также слушатели, увлечённые искусством и гением Дягилева.

Целью этих ставших доброй традицией ежегодных встреч профессионалов на базе одной из старейших балетных школ мира является укрепление связей научного знания с практикой современного российского и зарубежного продюсирования, развитие исполнительских искусств в Год театра в России.

Открыл конференцию заведующий кафедрой балетоведения Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой, кандидат искусствоведения Борис Илларионов, который напомнил, что именно в стенах Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой, где в комплексе зданий на площади Островского и улице Зодчего Росси располагалась также Дирекция Императорских театров, служил С. П. Дягилев. И здесь же, в то время в Императорском театральном училище, проходили обучение будущие артисты Мариинского и Большого театров, которые составили основу Дягилевской труппы и принесли мировую славу «Русским сезонам», 110 лет назад положившим начало победоносному шествию «Русского балета».

С приветственным словом к участникам и гостям конференции обратилась проректор по научной работе и развитию Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой, доктор искусствоведения Светлана Лаврова. Вместе с пожеланием интересной и продуктивной работы, она с удовлетворением отметила рекордное в этом году количество российских и зарубежных гостей конференции, которых едва смогло вместить рабочее пространство «музея». Это свидетельствует о нарастающем интересе к работе Дягилевской конференции и Дягилевской лаборатории при кафедре балетоведения Академии, на которой готовят теоретиков балета и организаторов-практиков — менеджеров и продюсеров хореографического искусства.

Тематика докладов в этом году была посвящена как первым балетным спектаклям в программе «Русских сезонов», так и шире — различным аспектам актуального продюсирования.

Среди тем прозвучавших докладов — «Продюсирование как «моделирование будущего». Деятельность С. П. Дягилева по моделированию будущего», «Национальный проект «Цифровая культура». Современные технологии в театрах», «Влияние «Русских сезонов» на мировое искусство XX века и развитие стиля ар-деко», «Проект национальной академии танца А. Л. Волынского», «Создание детского пластического спектакля «Лебединое озеро», «Метод Шадхана» в продюсировании и режиссерском воплощении балетного спектакля», ««Русские сезоны» в пространстве советской повседневной культуры», «Сергей Дягилев. Первый русский куратор» и другие. Подробнее остановимся на некоторых из них.

Научный руководитель и модератор конференции Мария Потолюкова, член-корреспондент Всемирной академии наук комплексной безопасности, Академии естественных наук, доктор экономических наук, профессор кафедры балетоведения Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой, выступила с докладом «Власть потребителя над творцом».

С докладом «Инновационные проекты в танцевальном искусстве» выступил президент-исполнительный директор аме-



Илл. 3. Первую Дягилевскую конференцию открывает ректор Академии, народный артист России, лауреат Государственных премий РФ Николай Цискаридзе, Кабинет истории отечественного хореографического образования им. М. Х. Франгопуло, 31.03.2017 г.

риканской продюсерской компании «Ардани Артист» Сергей Данилян, который давно и успешно продвигает известные российские балетные компании, звёздных солистов и хореографов в России и за рубежом, и потому деятельность уже самого продюсера становится предметом научного изучения. Докладчик Александра Станина, студентка кафедры социологии и культурологи Самарского национального исследовательского университета имени академика С. П. Королева, выступила с докладом «Балет в эпоху повгоу: от Дягилева до Данильяна» и получила памятный автограф от одного из героев своего исследования, также принимавшего участие в работе конференции.

Ведущий специалист Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой Марина Радина рассказала о проекте по рас-

шифровке нотации Вацлава Нижинского, осуществлённом в конце 1980-х гг., с демонстрацией фрагментов видеозаписи балета «Послеполуденный отдых фавна», воссозданном по расшифрованным записям в Джульярдской школе в Нью-Йорке.

При всем обилии специальной литературы, посвященной творческой деятельности С. П. Дягилева, не до конца проясненным остаются вопросы о специфике его взаимоотношений с талантливыми сподвижниками. Как он открывал таланты, до какой степени своими действиями был способен пробудить дремлющий в человеке талант или открыть новую, неизвестную самому творцу-автору грань своего таланта. Найти ответы на эти и другие вопросы в своём исследовании ««Назначаю гением!». Специфика взаимоотношений С. П. Дягилева с авторами» ста-



Илл. 4. Докладчик — исполнительный продюсер Михайловского театра Дарья Погорецкая, 31.03.2017 г.



Илл. 5. Экскурсию для участников конференции проводит заведующая Кабинетом истории отечественного хореографического образования им. М. Х. Франгопуло Академии Елена Адаменко, 29.03.2018 г.

вил своей задачей куратор и инициатор проведения Дягилевской конференции, член Международного союза музыкальных деятелей, генеральный продюсер Национального оперного центра и Общественного фонда развития исполнительских искусств, эксперт Национальной оперной премии «Онегин», создатель и руководитель Продюсерской мастерской и старший преподаватель СПбГИК, основатель и руководитель «Дягилевской лаборатории» при кафедре балетоведения, аспирант кафедры балетоведения Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой Ринат Дулмаганов.

В аналитическом докладе «Правовое обеспечение арендных отношений в продюсерской деятельности» декан педагогического факультета Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой Алексей Пухалев утверждал, что договорная модель аренды части здания (сцены) не в полной мере учитывает интересы продюсера. Докладчик представил подтверждения того, что договоры аренды части здания (сцены), используемые в продюсерской деятельности, чаще всего являются оспоримыми, ничтожными сделками либо незаключенными договорами и правовой альтернативой договора аренды может стать договор агентирования.

О проблеме ослабления роли оперного певца в театре и, как следствие, о спаде интереса публики к вокальному искусству, о необходимости решения проблем «эйджизма» и смещения акцентов в сторону визуальности за счет музыкальной и вокальной сторон оперного искусства говорил в своём выступлении «Ключевые аспекты продюсирования оперных проектов в свете развития вокального искусства» заслуженный артист России, президент АНО «Центр поддержки культурных инициатив «Культура рядом», генеральный директор Национальной оперной премии «Онегин» Игорь Тарасов.

Насыщенный визуальными материалами доклад «Стиль «Русских сезонов» и высокая мода: цитаты в XXI веке» был пред-



Илл. 7. Премьер Театра балета Бориса Эйфмана, заслуженный артист России Олег Габышев, 29.03.2018 г.

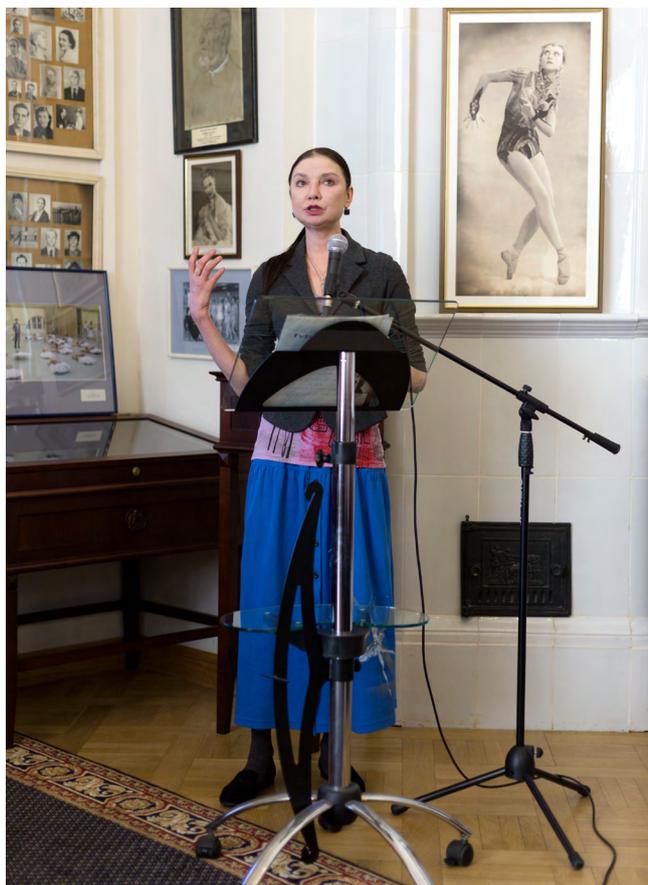
ложен научным сотрудником «Музейно-выставочного центра «Музей Моды»» Юлией Мальгиной.

Наряду с этими и другими докладами российских и зарубежных участников в рамках рабочей программы конференции состоялись презентации значимых проектов:

— Международного культурного проекта Российской Федерации «Русские Сезоны», которую провела руководитель пресс-службы проекта «Русские Сезоны» Татьяна Меркулова. Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой является участницей этого крупномасштабного фестиваля отечественной культуры новейшего времени за рубежом.



Илл. 6. Докладчик — солист и хореограф Мариинского театра Юрий Смекалов, 29.03.2018 г.



Илл. 8. Прима-балерина Мариинского театра, народная артистка России Юлия Махалина, 29.03.2018 г.



Илл. 9. Вторую Конференцию открывает кандидат философских наук, доцент, проректор Академии Леонид Меньшиков, 29.03.2018 г.

— Нового издания Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой «Александр Викторович Ширяев. Воспоминания. Статьи. Материалы». Презентацию провели: редактор-составитель издания, профессор кафедры балетоведения Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой, кандидат искусствоведения Наталия Зозулина и ответственный редактор издания, проректор по научной работе и развитию Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой, доктор искусствоведения Светлана Лаврова. Гостем презентации стал киновед Виктор Бочаров, режиссёр фильма «Запоздалая премьера» о работе А. В. Ширяева.

Часть материалов конференции была представлена на официальном сайте <http://diaghilevconf.tilda.ws/>, в социальных сетях Академии, в группе конференции ВКонтакте: <https://vk.com/diaghilevconference> и была предложена для публикации в научном журнале «Вестник Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой» <https://vaganov.elpub.ru/jour>

Конференция традиционно проходила в Мемориальном Кабинете истории отечественного хореографического образования имени М. Х. Франгопуло. Поэтому участники и гости конференции в перерывах могли осмотреть насыщенную экспозицию «музея» в сопровождении заведующей кабинетом Елены Адаменко и научного сотрудника Ирины Юхнович. Да и само пребывание среди наполненных легендарной сценической жизнью оригинальных экспонатов в этом устремлённом к свету пространстве в ведущей балетной школе уже само по себе является событием, достойным особого внимания. Подробнее об истории Мемориального Кабинета на сайте Академии: <http://vaganovaacademy.ru/index.php?id=237>

По традиции, Дягилевская конференция — это всегда ещё и оригинальный перформанс в рамках культурно-просветительской программы для всех участников конференции.

Поэтому завершилась III-я Дягилевская конференция «Вечером современного балета», который состоялся при поддержке студии солистов Михайловского театра Ирины Перрен и Марата Шеминуова «Парад Балет» и Фонда Олега Каравайчука. Спектакль был дан в Эрмитажном театре, где ровно 110 лет назад труппа Дягилева репетировала свои первые балетные спектакли для «Русских сезонов» в Париже.

Напомним, что впервые Дягилевская конференция по искусству продюсирования была проведена 31 марта 2017 г. — в день 145-летия С. П. Дягилева, и вместе с «парадоксальным» концертом в честь Дягилева в Учебном театре им. А. В. Ширяева, где учащиеся Академии и почётные гости выступили не только в балетных амплуа, была посвящена 110-летию «Исторических русских концертов». В концерте принимал участие праправнучатый племянник С. П. Дягилева — альтист Академического симфонического оркестра Петербургской филармонии им. Д. Д. Шостаковича Александр Дягилев. Открывал первую Дягилевскую конференцию ректор Академии, народный артист России, лауреат Государственных премий Николай Цискаридзе.

Организаторами Дягилевской конференции выступают кафедра балетоведения Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой и Междисциплинарная научно-практическая лаборатория искусства продюсирования имени С. П. Дягилева при кафедре балетоведения («Дягилевская лаборатория»).

Вопросы и предложения по Дягилевской конференции можно направить по электронной почте: diaghilevlab@vaganovaacademy.ru

IV-я Дягилевская конференция запланирована на 31 марта 2020 г.

Архив всех конференции можно посмотреть на сайте: <http://diaghilevconf.tilda.ws/>

Фото из архива конференции (авторы Андрей Лушпа, Станислав Левшин).



Илл. 10. Вадим Каспаров, директор, со-основатель Дом танца «Каннон данс», 29.03.2018 г.



Илл. 11. Замдекана факультета изобразительного искусства, доктор культурологии, профессор РГПУ им. А. И. Герцена Ольга Сапанжа, 01.04.2019 г.



Илл. 12. Продюсеры — Сергей Данилян (слева) и Ринат Дулмаганов, 01.04.2019 г.



Илл. 13. Завкафедрой балетоведения Академии, кандидат искусствоведения Борис Илларионов, научный руководитель конференции, доктор экономических наук, профессор кафедры балетоведения Мария Потолокова (стоят) и менеджер конференции – студент профиля подготовки «Менеджмент исполнительских искусств» Александр Васильев, 01.04.2019 г.



Илл. 14. Конференция традиционно проходит в Кабинете истории отечественного хореографического образования им. М. Х. Франгопуло с насыщенной экспозицией «музея» Академии, 01.04.2019 г.