



ВЕСТНИК

№ 5 (46)
2016 год

АКАДЕМИИ РУССКОГО БАЛЕТА
им. А. Я. Вагановой

Министерство культуры Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего образования
«Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой»

ГОД РОССИЙСКОГО
КИНО 2016



Наши школы могут работать, лишь опираясь на солидный теоретический фундамент. Мы должны создать научно-исследовательский центр по хореографии и, в первую очередь, журнал по вопросам балетного искусства, на страницах которого мы имели бы возможность обсуждать и разрабатывать педагогические, творческие и исторические проблемы нашего искусства.

А. Я. Ваганова
Конференция по вопросам хореографического образования. Москва. 1936 год.



РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ

Цискаридзе Николай Максимович, ректор, народный артист России (*председатель*);

Аюпова Жанна Исмаиловна, первый проректор, художественный руководитель, народная артистка России;

Боярчиков Николай Николаевич, проф. кафедры балетмейстерского образования, проф., народный артист России;

Васильева Марина Александровна, декан исполнительского факультета, проф. заслуженный деятель искусств России;

Генслер Ирина Георгиевна, проф. кафедры методики преподавания характерного, исторического танца и актерского мастерства, проф., заслуженная артистка России;

Лаврова Светлана Витальевна, проректор по научной работе и развитию, канд. искусствоведения;

Меньшиков Леонид Александрович, проректор по учебно-методической работе, канд. филос. наук, доц.;

Петухов Юрий Николаевич, зав. кафедрой балетмейстерского образования, народный артист России;

Тарасова Наталья Борисовна, зав. кафедрой методики преподавания характерного, исторического танца и актерского мастерства, проф., заслуженная артистка России;

Трофимова Ирина Александровна, проф. кафедры методики преподавания характерного, исторического танца и актерского мастерства, заслуженная артистка России;

Янанис Наталья Станиславовна, проф. кафедры методики преподавания характерного, исторического танца и актерского мастерства, заслуженная артистка России;

Деннис Рич, Ph. D, проф. Columbia College Chicago (США);

Сусанна Касьян, Ph. D of Arts, научный сотрудник факультета музыки и музыковедения Paris-Sorbonne, Paris IV (Франция);

Элизабет Платель, директор хореографической школы Opera national de Paris (Франция).

Журнал «Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой» включен в перечень ведущих рецензируемых научных журналов и изданий, в которых по решению Высшей аттестационной комиссии (ВАК) должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание ученых степеней доктора и кандидата наук.

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Лаврова Светлана Витальевна, проректор по научной работе и развитию, канд. искусствоведения (*председатель*);

Абызова Лариса Ивановна, доц. кафедры балетоведения, канд. искусствоведения;

Байгузина Елена Николаевна, доц. кафедры философии, истории и теории искусства, канд. искусствоведения;

Безуглая Галина Александровна, зав. кафедрой музыкального искусства, канд. искусствоведения, доц.;

Букина Татьяна Вадимовна, доц. кафедры музыкального искусства, д-р искусствоведения, доц.;

Головина Татьяна Ильинична, проректор по учебно-воспитательной работе, зав. кафедрой общеобразовательных дисциплин, канд. культурологии;

Грибанова Мария Александровна, зав. кафедрой методики преподавания классического и дуэтно-классического танца;

Димура Ирина Николаевна, доц. кафедры общей педагогики, канд. пед. наук;

Дробышева Елена Эдуардовна, проф. кафедры философии, истории и теории искусства, д-р филос. наук;

Зозулина Наталья Николаевна, проф. кафедры балетоведения, канд. искусствоведения;

Ирхен Ирина Игоревна, проф. кафедры философии, истории и теории искусства, д-р культурологии, доц.;

Кузнецов Илья Леонидович, декан факультета повышения квалификации, канд. искусствоведения;

Лелеко Виталий Дмитриевич, проф. кафедры балетмейстерского образования, д-р культурологии, проф.;

Максимов Вадим Игоревич, проф. кафедры балетоведения, д-р искусствоведения, проф.;

Махрова Элла Васильевна, зав. кафедрой философии, истории и теории искусства, д-р культурологии, проф.;

Меньшиков Леонид Александрович, проректор по учебно-методической работе, канд. филос. наук, доц.;

Никифорова Лариса Викторовна, проф. кафедры философии, истории и теории искусства, д-р культурологии, проф.;

Новик Юлия Олеговна, научный редактор, д-р культурологии, доц.;

Розанова Ольга Ивановна, доц. кафедры балетмейстерского образования, канд. искусствоведения, доц.;

Силкин Петр Афанасьевич, проф. кафедры балетмейстерского образования, канд. пед. наук, доц.;

Ситникова Ирина Александровна, зав. кафедрой классического и дуэтно-классического танца;

Соколов-Каминский Аркадий Андреевич, доц. кафедры балетоведения, канд. искусствоведения, доц.;

Степаник Ирина Анатольевна, доц. кафедры философии, истории и теории искусства, канд. мед. наук;

Ступников Игорь Васильевич, проф. факультета журналистики СПбГУ, д-р искусствоведения, проф.;

Шкалов Владимир Александрович, проф. кафедры музыкального искусства, д-р искусствоведения.

Дорогие читатели!

Мы рады новой встрече с вами.

Для всех, кто причастен к Русскому балету, 2016 год богат памятными и юбилейными датами: 110 лет исполняется со дня рождения ученицы А. Я. Вагановой, выдающегося педагога В. М. Костровицкой, 100 лет – со дня рождения балерины и педагога Г. Н. Кирилловой, 90 лет со дня рождения артиста балета, преподавателя Школы, профессора Б. Я. Брегвадзе и т. д.

Столь же значимы для Академии и события, связанные с именами деятелей искусств, оставивших заметный след в истории балета: 150-летие со дня рождения художника-«мирискусника», сотоварища хореографов-реформаторов Л. С. Бакста; 110-летие Д. Д. Шостаковича и 125-летие С. С. Прокофьева – оба композитора создали музыку для прославленных произведений балетного искусства. Все эти и другие памятные даты 2016-го найдут отражение и в насыщенной программе научно-практических конференций, запланированных Академией, и на страницах журнала.

Официально объявленный Год российского кино предоставляет актуальный повод вспомнить о многогранных связях балета и кинематографа, посвятить им ряд публикаций «Вестника».

Перекрестный год культуры России и Греции также не может не привлечь деятельного внимания наших авторов и читателей, знающих о том, какие прекрасные плоды приносили обращения русского искусства к античным произведениям мысли, мифологическим сюжетам и эстетическим канонам.

Как и в предыдущие годы, «Вестник» будет придерживаться прогрессивной междисциплинарной редакционной политики, расширяя свои тематические и географические горизонты в целях развития науки о балете, как одной из значительных областей современного искусствознания.

С искренним пожеланием творческого и научного вдохновения,

*Ректор
Н. М. Цискаридзе*



ОТ РЕДАКЦИИ

Дорогие читатели, авторы!

Рады представить Вам очередной номер нашего журнала. В нем Вы найдете разнообразные искусствоведческие материалы. Первая рубрика, традиционно открывающая журнал, не вполне обычна. Она обращена к современности, так как представляет результаты недавних социологических и искусствоведческих исследований в формах критического обзора недавних публикаций столичного журнала «Балет» (материал В. Д. Лелеко), анализа балетного сегмента в структуре российских регионов (И. И. Ирхен).

Также на страницах этого номера журнала мы отмечаем знаменательное событие для истории искусства, а именно: 150-летие со дня рождения Леона Бакста — величайшего театрального художника, ярчайшего представителя русского модерна. Авторы публикующихся в 46 номере материалов размышляют над тем, какое влияние оказало творчество Леона Бакста на художественные традиции XX столетия; сходятся во мнении, что вершиной творчества художника-декоратора стала его совместная с Сергеем Павловичем Дягилевым работа над созданием спектаклей «Русских сезонов».

Этим номером мы открываем новую журнальную рубрику, в которой начинаем и планируем в дальнейшем публиковать актуальные для современной науки о танце и балете архивные материалы с комментариями специалистов. Здесь же вы найдете переводы трудов по истории и теории искусства авторитетных зарубежных авторов. Сегодня мы с большим удовольствием предлагаем вашему вниманию ранее не публиковавшиеся письма Касьяна Голейзовского к Борису Загурскому (материалы Н. Д. Сердюк), перевод статьи американского искусствоведа Р. Уильямса «Духовные упражнения Леонардо Да Винчи», выполненный М. В. Миталевой.

В целом номер сохраняет верность искусствоведческой тематике, плавно переходя от вопросов сохранения опыта и традиций хореографического наследия к проблемам перевода искусствоведческих текстов.

*Желаем вам приятного прочтения
и до новых встреч на страницах нашего журнала!*

*Главный редактор,
кандидат искусствоведения,
С. В. Лаврова*

СО Д Е Р Ж А Н И Е

Вступительное слово ректора Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой Н. М. Цискаридзе	3
От редакции	4
АКАДЕМИЯ РУССКОГО БАЛЕТА ИМ. А. Я. ВАГАНОВОЙ: ОПЫТ, ТРАДИЦИИ, ПРАКТИКА	
Л. И. Абызова. «И нет планет, похожих на нее...»: К юбилею Ж. И. Аюповой	7
ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА	
И. И. Ирхен. Балетный сегмент в структуре культурной среды российских регионов	12
В. Д. Лелеко. Актуальные проблемы теории хореографии на страницах журнала «Балет» (2011–2015)	20
В. В. Ромм. Две постановки балета С. С. Прокофьева «Ромео и Джульетта» в Новосибирске	28
К 150-ЛЕТИЮ Л. С. БАКСТА	
Е. Н. Байгузина. Изобразительный bestiary Belle Époque, или Прекрасные монстры в театральных эскизах Бакста	37
О. Ю. Кошкина. Геометрические мотивы графики Олега Яхнина: Восхождение к истокам	44
Д. С. Матюнина. Денди «Мира искусства» в портретах Льва Бакста: Сергей Дягилев, Дмитрий Философов, Вальтер Нувель	50
Н. Ю. Митрофанова. Текстильный дизайн Америки первых десятилетий XX века в контексте творчества Л. Бакста	56
Е. В. Наседкина. «Меня опять пишет Бакст...»: Портреты Андрея Белого: история создания и интерпретаций	64
Н. М. Усова. «Трехфамилие» Бакста: Рабинович, Розенберг, Бакст. От Лейбы Рабиновича до Леона Бакста	72
Е. С. Хмельницкая. Л. Бакст и воплощенные в фарфоре фигуры участников «Русских сезонов» С. Дягилева	83
Д. И. Шагивалеева. Наследие Льва Бакста в художественной культуре Англии	93
ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА	
С. В. Лаврова. Феномен трансмедийности в творчестве Фаусто Ромителли	101
Л. А. Меньшиков. Мистер «Флюксус» и перипетии его биографии в истории авангарда второй половины XX века: Первый американский и германский периоды	107
АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ МЕДИКО-БИОЛОГИЧЕСКОГО СОПРОВОЖДЕНИЯ ХОРЕОГРАФИИ	
Д. И. Шадрин, В. Ф. Лутков, Г. И. Смирнов, А. А. Корбакова. Современные проблемы реабилитации в танцевальном спорте	116
ПЕРЕВОДЫ И АРХИВНЫЕ МАТЕРИАЛЫ	
Н. Д. Сердюк. «Будь как бог и твори такое, чего бог не успел или не захотел делать...»: Письма Касьяна Голейзовского к Борису Загурскому	121
Р. Уильямс. Духовные упражнения Леонардо да Винчи (перевод с английского М. В. Миталевой)	147
ХРОНИКА СОБЫТИЙ	
Е. Н. Байгузина. Бакст и Belle Époque. Международная научная конференция к 150-летию юбилею художника	155
О. И. Розанова. Необычный фестиваль Олега Виноградова	158
Аннотации	160
Сведения об авторах	172
Редакционная политика журнала	176
Перечень требований, предъявляемых к материалам, предоставляемым для публикации в журнале	177
К сведению подписчиков	179

CONTENTS

Greetings from the Rector	3
Editor's preface	4
VAGANOVA BALLET ACADEMY: EXPERIENCE, TRADITIONS, PRACTICE	
<i>Iarisa. I. Abyzova.</i> "There are no planets similar to her..." To the jubilee of Zhanna Ayupova	7
THEORY AND HISTORY OF CHOREOGRAPHIC ART	
<i>Irina I. Irkhen.</i> Ballet segment in the cultural medium structure of Russian regions	12
<i>Vitaliy. D. Leleko.</i> Current theories of choreography in "Ballet" magazine (2011–2015)	20
<i>Valeriy V. Romm.</i> Two performances of Sergey Prokofiev's "Romeo and Juliette" ballet in Novosibirsk	28
IN HONOR OF THE 150TH ANNIVERSARY OF THE LÉON BAKST'S BIRTH	
<i>Elena N. Baiguzina.</i> Iconic bestiary Belle Époque or beautiful monsters in Bakst's theatrical sketches	37
<i>Olga Yu. Koshkina.</i> To the origins of geometric patterns in Oleg Yakhnin's graphic design	44
<i>Daria S. Matyunina.</i> Dandies of the "World of Art" in portraits by Léon Bakst: Sergey Diaghilev, Dmitry Filosofov, Walter Nouvel	50
<i>Natalia Yu. Mitrofanova.</i> American textile design in the first decade of the 20th century in the context of Léon Bakst's works	56
<i>Elena V. Nasedkina.</i> "Bakst is painting me again..." History and interpretations of Andrei Bely's portraits	64
<i>Nadezhda M. Usova.</i> Three surnames of Bakst: From Leiba Rabinovich to Léon Bakst	72
<i>Ekaterina S. Khmelnitskaya.</i> Léon Bakst and porcelain sculptures of participants of Diaghilev's "Russian seasons"	83
<i>Dilyara I. Shagivaleeva.</i> The legacy of Léon Bakst in English artistic culture	93
THEORY AND PRACTICE OF MODERN ART	
<i>Svetlana V. Lavrova.</i> Transmedia phenomenon in Fausto Romitelli's musical writing	101
<i>Leonid A. Menshikov.</i> Mr. Fluxus and the peripetias of his biography in the history of avant-garde of the second half of the 20th century: The first American and German periods	107
CURRENT ISSUES OF BIOMEDICAL SUPPORT OF CHOREOGRAPHY	
<i>Denis I. Shadrin, Valeriy F. Lutkov, Gennadiy I. Smirnov, Anastasia A. Korbakova.</i> Modern issues of dance sport	116
TRANSLATIONS AND ARCHIVAL MATERIALS	
<i>Natalia D. Serdyuk.</i> "Be like God and create something God didn't want to do or didn't have time to do..." Letters from Kasyan Goleyzovsky to Boris Zagursky	121
<i>R. Williams.</i> The spiritual exercises of Leonardo da Vinci. Marina Mitaleva (translator)	147
CHRONICLE OF EVENTS	
<i>Elena N. Baiguzina.</i> "Leon Bakst and Belle Époque". International scientific conference in honor of the 150th anniversary of the Léon Bakst's birth	155
<i>Olga I. Rosanova.</i> Unusual Oleg Vinogradov's festival	158
Abstracts	160
Authors	172
Editorial policy	176
Requirements for author's manuscripts	177
Subscriptions	179

АКАДЕМИЯ РУССКОГО БАЛЕТА ИМЕНИ А. Я. ВАГАНОВОЙ: ОПЫТ, ТРАДИЦИИ, ПРАКТИКА

УДК 792.8

Л. И. Абызова

«И НЕТ ПЛАНЕТ, ПОХОЖИХ НА НЕЕ...»:
К ЮБИЛЕЮ Ж. И. АЮПОВОЙ

Жанна Аюпова, прима-балерина Мариинского театра, с блеском танцевала обширный репертуар, а в первую очередь вспоминается как Сильфида из одноименного балета. Это, вероятно, происходит потому, что в конце XX в., времени далеком от эпохи романтизма, на ленинградской сцене словно по волшебству появилась романтическая танцовщица.

Аюпова училась в Ленинградском хореографическом училище имени А. Я. Вагановой у Нинели Александровны Кургапкиной и на протяжении всей артистической карьеры продолжала работать с ней в театре. Кургапкина, ученица Агриппины Яковлевны Вагановой, выдающаяся балерина Государственного академического театра оперы и балета имени С. М. Кирова 1960–1970-х гг., славилась виртуозным танцем, секреты которого передала своей воспитаннице. Особая заслуга педагога в том, что она распознала и выпестовала отличное от собственного лирическое дарование ученицы. Поэтому для Жанны Аюповой виртуозность — не головокружительные трюки, а способность безупречно выполнить самые сложные пассажи, канонически точно передать нюансы классической техники. В танце балерины не было спортивного начала, наступательной мощи; силовой импульс внешне всегда был скрыт. Аюпова славилась великолепными стопами, но при всем восхищении их чистотой и выработанностью, о них нельзя было сказать «стальной носок» (уж очень мягок ее прыжок, бесшумно приземление).

Сама Аюпова — пленительно женственная, красивая какой-то несегодняшней, нездешней красотой. Не случайно символом творчества балерины стала Сильфида. Действительно, по облику Аюпова — вылитая Мария Тальони, сошедшая с тронутых временем потемневших гравюр. Образ Девы воздуха идеально соответствует внешности балерины и созвучен ей внутренне. Рудольф Нуреев, имевший возможность выбрать любую балерину, взял Аюпову себе в партнерши для выступления в двух представлениях «Сильфиды», ознаменовавших в 1989 г. не только возвращение знаменитого беглеца на родную сцену Мариинского театра, но и прощание с нею. Из столь грандиозного события многие тогда извлекли пользу. Все, кроме Аюповой. На ее судьбе это событие никак не отразилось.

Впрочем, Сильфида, хотя и программная роль, она отнюдь не ограничила перечень беспспорных творческих удач балерины. Аюпова с успехом танцевала хореографию Петипа, Фокина, Захарова, Сергеева, Лавровского, Баланчина, Ратманского, Ноймайера, Макмиллана. Замечательный портрет балерины дал Борис Илларионов: «Аюпова умеет не только поймать и воплотить в своей пластике линию, орнамент, графическую фактуру, в коих безошибочно опознается эпоха, национальность, идеология. Она умеет сделать стиль зерном роли. Не играть в стиль, а последовательно разворачивать стилистические особенности, подмечать отличия, передавать нюансы» [2, с. 9]. В этих строках есть все: образ, концепция творчества артистки, технология танца. Очень балетный портрет и едва ли ни единственный высокопрофессиональный отзыв.

Можно удивиться и восхищаться, как Аюпова убереглась от поветрий времени и моды, как не пошла на поводу «новых прочтений» и «современных интерпретаций» ролей классического наследия. Особая ценность творчества балерины в неизменной верности первоисточнику. Это, конечно, не мешало ей дать самобытную трактовку образу, но самобытность всегда означала не ломку канонов, а возвращение к поэтическому идеалу.

Жизель Аюповой — одна из самых романтических балетных героинь последних десятилетий (см. ил. 1 на вклейке между с. 10 и 11). Грациозная крестьянская девушка, поглощенная счастьем взаимной любви, она смотрела на мир доверчиво и ясно. Даже гадание на ромашке, предвещающее беду, не туманило взора, воспринималось милой игрой. Измена Альберта равнялась утрате идеала, но в сцене сумасшествия не было буйства и упреков — только беспредельная печаль. Самыми сильными становились моменты, когда вспышки сознания воскрешали в памяти обрывки утраченной идиллии. Нарушенная гармония танца говорила о душевной болезни ярче натуралистических красок, которыми артистки иногда изображают безумие (см. ил. 2 на вклейке между с. 10 и 11). Во втором акте для Жизели-вилисы апофеоз любви — в прощении. На этом балерина делала особый акцент, подчеркивая, что, даровав возлюбленному прощение, она расстается с ним навсегда.

Аюпова по праву считается лучшей Авророй («Спящая красавица») своего поколения. В ней не было царственной мощи, но эта изящная французская принцесса знала секрет вечной женственности, а, главное, была способна чистыми классическими рас поведать о чистоте души.

Ныне утвердилось мнение, что в партии Никии нужно обязательно изображать страсть, экстаз, жажду возмездия. Аюпова же не боялась предстать несчастной, брошенной, бесправной. Отсутствие бойцовских качеств, трогательная беззащитность вовсе не свидетельствовали о слабости ее любви и не оправдывали измены Солора. Никия Аюповой могла заставить зрителей прослезиться на спектакле. И этот факт стоит многих «танцев-полетов». Впрочем, танцы-полеты у балерины тоже были великолепны.

Индивидуальные особенности исполнительской манеры не ограничивали амплуа Аюповой. Это хорошо видно на примере партии Китри («Дон Кихот»).

Считается, что здесь необходим открытый темперамент, искрящийся, бравурный танец. Вместо напора Аюпова предлагала другое — блеск отточенных, безукоризненно исполненных комбинаций. Ее героиня оказывалась похожей не на разбитную дочь трактирщика, а на принцессу, примерившую наряд простолюдинки. Не удивительно, что Дон Кихот принимал ее за Дульцинею.

Еще труднее найти подход к роли, где почти нет танца. Например, в «Бахчисарайском фонтане», первой постановке балетмейстера Ростислава Захарова¹. Мария в исполнении Галины Улановой вошла в число легенд отечественного искусства. Но сейчас балет часто вызывает скуку, от которой могло бы спасти только мастерство актеров. Среди современных исполнительниц партии Марии Аюпова оказалась единственной, способной преодолеть бедность хореографического текста и, бесконечно варьируя арабески, вдохнуть в образ жизнь.

Другой заметной удачей Аюповой в драмбалете можно назвать роль героини спектакля «Манон» на музыку Жюль Массне, поставленного английским балетмейстером Кеннетом Макмилланом и перенесенного на Мариинскую сцену в 2000 г. История гибели очаровательной, но беспутной девицы, взятая из романа XVIII в., порой превращается в повесть о похождениях падшей особы. Аюпова же органически не способна сыграть чистый порок. Ее Манон наивна, доверчива и немного глупа. Она, как дитя, не ведающее греха; и это только усугубляло трагедию гибнувшей души.

Аюпова умела показать внутренний мир своих героинь, передать непосредственность чувства. Не страсть, а нежность, вдохновленная строками Шекспира, питала любовь ее Джульетты в балете «Ромео и Джульетта» Прокофьева — Лавровского (см. ил. 3 на вклейке между с. 10 и 11).

*Моя, как море, бесконечна нежность
И глубока любовь. Чем больше я
Тебе даю, тем больше остается.
Ведь обе — бесконечны.*

И эта бесконечность чувства объясняла у Аюповой пробуждение в кроткой девушке решимости и нестигаемой воли:

*И я сложу всю жизнь к твоим ногам
И за тобой пойду на край вселенной.*

Аюповой, как никому другому, удавалась реставрация старины. Когда на Мариинскую сцену перенесли балет Джорджа Баланчина «Аполлон», увидевший свет рампы в 1928 г. в труппе «Русский балет» Сергея Дягилева, она оказалась в ряду самых запоминающихся исполнительниц партии Терпсихоры, явившись настоящей античной богиней, олицетворяющей музу классического танца.

¹ Премьера спектакля состоялась на сцене Кировского театра 28 сентября 1934 г.



Балет «Спящая красавица».
Аврора (Ж. Аюпова), принц Дезире (Ф. Рузиматов)

Совсем иной стала партия в другом балете Баланчина — «Серенаде» — на музыку Чайковского (первой постановке хореографа в США). Здесь сильны отголоски европейского балета: девушки в длинных романтических тюниках напоминают легкокрылых сильфид, ассоциируются с ирреальными полетами Марии Тальони. Бывший петербуржец Баланчивадзе не таил ностальгии, называл свою «Серенаду» «воспоминанием о Мариинском балете» и неизменно сохранял в репертуаре. «Серенада» трудна не только по технике, но и по манере, настроению. Танец свободно и стремительно развивается в сценическом пространстве. Комбинации музыкальны, просты, но не примитивны. Изысканная красота, одухотворенность, возвышенность без чрезмерного пафоса и вычурности, умение эмоционально наполнить «чистый танец» — вот необходимые качества для исполнения этого произведения Баланчина. Таким требованиям идеально соответствовала Аюпова, поэтому «Серенада» с ее участием прочно вошла в число любимых петербургскими зрителями балетов Баланчина.

Еще одним выдающимся успехом балерины в баланчинской хореографии стали «Драгоценности». Аюпова танцевала в первой части — «Изумрудах» — на изысканную музыку Габриэля Форе. Открывать спектакль всегда труднее. Кроме того,

«Изумруды» — *hommage à*² романтическому балету Франции, изысканная мягкость которого часто блекнет после следующих частей: динамичных «Рубинов» на музыку Игоря Стравинского и торжественных «Бриллиантов» на музыку Чайковского. Неслучайно на отечественной сцене в двух последних частях прославились многие, а в «Изумрудах» — только Аюпова.

Впрочем, каждый спектакль, в котором танцевала Аюпова, становился событием и запоминался надолго. Так случилось и в балетах Михаила Фокина «Петрушка» и «Видение розы», героини которых вошли в историю, осененные памятью о первой исполнительнице — Тамаре Карсавиной.

Аюпова в партии Балерины в «Петрушке» — кукла с очаровательным фарфоровым личиком (см. ил. 4 на вклейке между с. 10 и 11).; по воле Фокусника-кукловода она движется так безукоризненно точно, что нет сомнения в искусственной, бездушной природе ее красоты. Девушка в «Видении розы», напротив, погружена в свой внутренний мир. Вернувшаяся с первого бала барышня в скромном платье и кружевном капоре, усталая и полная впечатлений, она засыпает в кресле, обронив розу. Ей грезятся «хрустальные люстры, шербет освежает ее пылающие уста, а аромат, аромат, который то манит, то исчезает, чарующий, как партнер в вальсе, и пугающий, как завоеватель, приближается, дурманит и увлекает спящую в том танце-мечте, что запомнится в подробностях, но не вернется никогда», — писал о премьере Жан Кокто [2]. Особенно близка Аюпова к этому портрету оказывалась тогда, когда ее партнером был Николай Цискаридзе. Призрак в исполнении Цискаридзе манил, дурманил, подчинял Девушку, и она как сомнамбула покорялась его воле. Аюпова и Цискаридзе проживали свою краткую историю унисон (они даже дышали в такт) всего несколько минут, но эти минуты оставались в зрительской памяти. Как прав был Кокто, что это «запомнится в подробностях, но не вернется никогда»...

«Видение розы» каким-то мистическим образом связало партнеров: и Аюпова, и Цискаридзе (см. ил. 5 на вклейке между с. 10 и 11), покинувшие балетную сцену в расцвете сил, теперь — главные лица в Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой, где с 2014 г. Жанна Измаиловна Аюпова занимает пост художественного руководителя.

ЛИТЕРАТУРА

1. Илларионов Б. Жанна Аюпова — «антизвезда» // Балет. 2001. Февраль. С. 9.
2. *Costeau J.* Tamara Karsavina // *Comœdia illustré*. 1911. № 18. 15 juin.

² Дань уважения (франц.)

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

УДК 316.722; 792.8

И. И. Ирхен

БАЛЕТНЫЙ СЕГМЕНТ В СТРУКТУРЕ КУЛЬТУРНОЙ СРЕДЫ РОССИЙСКИХ РЕГИОНОВ

В истории культуры человечества современная эпоха по праву считается веком величайшей бифуркации, «преходящего хаоса» (И. В. Кондаков), в результате преодоления которого вырабатывается новый способ бытия, «новый социальный заказ на модель культуры, государственную культурную политику и культурную среду общества» [1, с. 58]. Обозначая главным требованием времени «иной тип человека и всей совокупности общественных отношений» [2, с. 183], эксперты акцентируют существенные деформации культурной среды России, обусловленные внутренней противоречивостью глобализации. Среди них: ускоренный переход к информационному обществу в отрыве от традиционной культуры; смещение смыслообразующих ценностей в сторону потребительского гедонизма; маргинализация культурной среды с возникновением в ней «инокультурного габитуса» (П. Бурдье) и др.

Утвердившееся в последнее время представление о культуре как факторе национальной безопасности, ценностно-смысловом мире и области самодвижения личности позволяют обозначить в качестве ее миссии — формирование культурной среды России [2, 3, 4, 5, 6]. Если определить это явление в самом общем виде, то под культурной средой следует понимать исходное начало жизнедеятельности человека и одновременно результат его созидания.

В культурологическом дискурсе данный концепт осмысливается в виде стихийно сложившейся системы культурных предпочтений населения какого-либо локального пространства с определенными идеологическими, эстетическими, нравственными особенностями [4, 6]. Понимание культурной среды как совокупности целенаправленно созданных условий, способствующих повышению уровня культуры личности, позволяет рассматривать «человеческое измерение культуры и культурное измерение человека в качестве базовых факторов общественного развития» [2, с. 7].

С позиции исследователей данного феномена, культурную среду можно структурировать через символическую деятельность, нормативное социальное поведение, язык, нравы как регуляторы социальных взаимодействий [6, с. 66]. Из выделяемых А. Я. Флиером двенадцати сегментов символической продукции исследовательский интерес представляют невербальные художественные произведения (изобразительные, скульптурные, архитектурные, музыкальные, театральные,

хореографические, кинематографические), языки которых нравственно-эстетически воздействуя на чувства, ум и волю воспринимающего, были и остаются доступными для понимания и сплочения этносов. В этом смысле синергетика языков культуры, по мнению философов, инициирует рост толерантности, предполагает сопряженный с ней плюрализм как полифонию культурного многообразия [7]. Синергетическая мощь, эмоционально-энергетическое влияние всех видов искусства, по сути, превращает его в «школу жизни», которая «возделывает» душу зрителя.

Культурная среда служит не только важнейшей детерминантой духовного восхождения личности, но и идейно-ценностным «климатом» оздоровления социума. Уживающиеся в современной техногенной среде полярные явления — хаос и порядок, гармония и дисгармония, добро и зло — стимулируют поиск средств для противостояния негативу. Состояние неустойчивости общества артикулирует ситуацию выбора, несилового воздействия. В условиях экзистенциальной опустошенности большинства россиян именно искусство может стать «ареной поисков утраченных ценностных оснований социального бытия» [8, с. 66]. Известно, что формирование ценностей происходит в ходе духовного общения людей и включение искусства в этот процесс придает ему неисчерпаемость и безграничность.

Стремясь к растворению в реальности и отождествлению с жизнью, современное искусство активно включается в трендовый поток глобализации, в котором можно проследить разные варианты. Представитель «актуального искусства» фактически отходит от осмысления «вечных» проблем бытия, нарушая преемственность культурной традиции. Неслучайно при внешней провокационности и погоне за популярностью, подобное искусство зачастую оказывается конформистским в своем противопоставлении обществу. «Протестное искусство» как некое действие в концертном формате, нацеленное на либеральные ориентиры и выражаемое в формах «левого искусства», порождает противоречия между средствами и целью [9, с. 16]. Основой эстетической провокации становится парадокс, побуждающий реципиента пересмотреть устоявшиеся стереотипы восприятия. Колеблющиеся при этом «границы доверия зрителя служат фактором для оценки стиля и даже для создания его типологии» [10, с. 171]. В своем тяготении к свободе и возможности бесцензурного самовыражения художник, не чувствующей культурной среды, зачастую попадает в ситуацию неприятия публикой.

В русле культурологических представлений М. М. Бахтина, искусство и жизнь обретают единство в личности поэта. Однако, «с ответственностью связана и вина. Не только понести взаимную ответственность должны жизнь и искусство, но и вину друг за друга. Поэт должен помнить, что в пошлой прозе жизни виновата его поэзия, а человек жизни пусть знает, что в бесплодности искусства виновата его нетребовательность и несерьезность жизненных вопросов» [11, с. 7]. Возникающий так называемый «Закон взаимной вины», артикулируя в качестве ведущего императив терпимости, просматривается в противоречии между усложнением языка искусства и упрощением художественных вкусов публики, что приводит к снобизму отдельных социальных групп. Если в западноевропейских странах множится количество крупных симфонических форм, то в России наблюдается отток публики с концертов классической музыки. Снижение общей музыкальной культуры

россиян сказывается на сопряженных видах сценического искусства, таких как балет и театр. Переживаемый балетом определенный кризис во многом детерминирован массовизацией культуры, непониманием населением значения искусства для себя и общества, неумением адекватно воспринимать художественные творения. Современную публику, «включенную» в культурную жизнь общества, представляет внешне ангажированная «эстетическая толпа» [12, с. 128–282], которая руководствуясь законами рынка, останавливает свой выбор на мюзикле или шоу-балете, нежели классических балетных спектаклях. Это позволяет говорить о складывающемся парадоксе в виде несовпадения «идеального» представления о классике и ее непонятности большинству россиян. В реальности достаточно высокий статус элитарного искусства наталкивается на доминирование массовой культуры. Сегмент потребительского художественного рынка в российских регионах, с одной стороны, ограничен «живыми» концертами филармонии и образовательных организаций культуры и искусства. С другой — налицо жесткий отбор «раскрученных» композиторов-классиков и четкая адресность их альбомов («The Best», «Remake») с «просеянным» слоем классики. Редуцирование искусства сугубо потребностями в рекреации влечет к утрате культуры восприятия серьезных жанров, к разрушению слоя художественно подготовленной аудитории. Поэтому выживание культуры во многом зависит от выпускников художественных вузов, способных формировать публику, выступать просветителями и популяризаторами классического наследия.

Между тем, непрестанное разновекторное воздействие на художественный процесс постоянно меняет ситуацию, которая в отдельно взятом российском регионе и в федеральных центрах неодинакова. Если, например, в уральских регионах акцент делается преимущественно на традиционную культуру, самобытность проживающих этносов [13], то художественные институты столичных мегаполисов становятся своеобразным «камертоном» для проектирования символов и смыслов самой среды. В Санкт-Петербурге, например, эта среда многомерна и насыщена в театральном, балетном, музыкальном воплощении. Став брендом культурной среды страны, русский балет в силу своей сущностной духовности, «универсально-художественной и уникально-специфической природы» [14, с. 9], устремленности к трем «ликаам культуры» в условно-ассоциативных формах, потрясает зрителя в любом уголке глобального мира. Транслятором и интерпретатором «философской притчи» балетного спектакля становится артист, выпускник профессиональной балетной школы. Обладая широким кругозором, дивергентным мышлением и эмоциональной заразительностью, умением выстраивать ассоциативные цепочки, он способен наполнить канон партии индивидуальными эмоционально-интеллектуальными нюансами, которые и будут сразу выделять его среди других исполнителей [15]. В данном случае духовность становится культурной ценностью личности, качественным показателем ее зрелости, перманентно совершенствуемой через анализ себя в соответствии с ценностями-идеалами [16, с. 193].

Взаимосвязь внутреннего мира и ценностей культуры в определенной степени «подпитывается» личностными переживаниями и художественными впечатлениями, которые стимулируют творческие интенции. Однако, как справедливо отмечает философ М. М. Шибаева, индивидуальная потребность в приобщении

к прекрасному лишь способствует «формированию у человека ценностных ориентаций, но не обеспечивает процессуальный и продуктивный характер освоения им эстетических и художественных ценностей» [17, с. 12]. К тому же редукция личностного потенциала сугубо гедонистической потребностью при общении с искусством зачастую тормозит творческую самореализацию человека. Очевидно, здесь необходим действенный интерес к искусству, обладание более развитым воображением, запасом исходных данных, тонкой способностью видеть прекрасное в будничной жизни и необходимостью его защищать, бороться с невежеством. Потребность в эстетическом определяет интерес к нему.

Как подчеркивает крупнейший исследователь в области культурологии А. Я. Флиер, развитие культурной среды предусматривает, прежде всего, наращивание численности активных участников культурной жизни, ее усложнение и выработку новых требований к качеству культурной работы [6]. В городах-мегаполисах, где активно практикуется приглашение именитых зарубежных хореографов, расширение репертуара академических театров, увеличение балетных трупп, степень востребованности русского балета сохраняется для разной аудитории: фанатов и любителей балетного искусства, его пассивных потребителей и разовых посетителей (по классификации Н. А. Терентьевой) [14, с. 405]. Однако полноценными потребителями культурно-художественного текста можно считать лишь зрителей, в полной мере освоивших восприятие всех элементов балетного спектакля. Кроме того, в последние годы балет оказывается в некоем тренде [18], подстегиваемом выходом на экраны драмы Д. Аронофски «Черный лебедь» (2010). Спецификация влияния искусства балета на культурную среду города породила метафору «балетный Петербург», уже ставшей идеологемой. Даже простой перечень «знаковых» международных балетных фестивалей («Мариинский», «Dance Open»), фестивалей современного танца «Open Look» и экспериментального танца «Open Your Mind», фестивалей искусств «Дягилев Р. С.», «Звезды белых ночей», театрального фестиваля им. А. П. Чехова и профильных вузов («Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой», «Академия танца Бориса Эйфмана» и др.) позволяет говорить о корреляции художественных институций с культурной средой северной столицы, основой взаимодействия которых оказывается художественное просвещение народа.

Вполне естественно, что определение культурной направленности ведущих столичных театров в первую очередь детерминировано репертуарной политикой. «Медный всадник» Р. Глиера (хореография Ю. Смекалова), балеты на музыку С. Прокофьева «Русская увертюра» (хореография М. Петрова), «Скрипичный концерт № 2» (хореография А. Пименова) в Мариинском театре; «Бронзовый кумир» Р. Глиера (хореография Л. Любович), одноактные балеты «Слепая связь» М. Рихтера, «Болеро» М. Равеля, «Морфий» Г. Малера (хореография И. Васильева) в Михайловском театре; «Инфинита Фрида» («Infinita Frida») (хореография Ю. Смекалова) и «Чайковский» (хореография Б. Эйфмана) в Александринском театре — все эти премьеры первой половины 2016 г. зримо высвечивают место балетного сегмента в культурной среде Северной столицы. Следует отметить и вклад старейшей балетной школы в проектировании культурной среды мегаполиса. Речь идет

о включении воспитанников Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой в «знаковые» культурные практики (недавно воссозданный балет «Фея кукол» Й. Байера (хореография К. Сергеева, в редакции Н. Цискаридзе), традиционные новогодние «Щелкунчики» П. И. Чайковского (хореография И. Вайнонена), балет-феерию на музыку русских композиторов «Бал сказок» (хореография М. Петипа, М. Фокина, Н. Цискаридзе)).

Учитывая, что формируемые культурные потребности не суммируются чисто механически посредством перекачивания духовного наполнения среды во внутренний мир личности, можно говорить о временном смещении культурно-средовых воздействий, результат которого проявляется не сразу. Вместе с тем, человек как неотъемлемая составляющая, субъект и одновременно объект культурной среды определяет и структурирует ее, «руководствуясь оптимальными задачами превращения конкретного региона в высоконравственное, высокодуховное, интеллектуальное пространство, достойное граждан России» [3, с. 95].

Одним из институтов проектирования культурной среды выступает художественное образование, которое предстает в качестве механизма «окультуривания» различных сфер человеческой жизнедеятельности, ориентации художественных предпочтений. Поэтому стержнем современного образования призваны стать духовные идеалы истины, добра, красоты, любви, играющие базовую роль для каждого человека. Через образовательные стандарты в сфере культуры и искусства не только возможно, но и необходимо обеспечить воспроизводство уникального культурного опыта.

Налаженное социальное партнерство хореографических вузов в интересах работодателей (Мариинский и Михайловский театры, Академический театр балета Бориса Эйфмана, Санкт-Петербургский академический театр балета им. Л. Якобсона, Новосибирский театр оперы и балета, Театр «Балет Москва» и др.) способствует повышению закрепляемости выпускников на реальных рабочих местах в отрасли (при сегодняшних 55 % трудоустройства в среднем по стране) [19]. Безусловно, сбалансированная культурная среда регионов способна мощным образом воздействовать не только на качество трудовых ресурсов, но и изменять саму систему художественного образования, обнаруживая и корректируя наиболее слабые звенья. Это позволяет говорить о том, что в культурной среде формируется потенциал развития и самой образовательной системы, и взаимодействующих с ней других социально-экономических подсистем.

Ценностно-смысловое наполнение культурной среды, пребывая в динамике, в каждый конкретный период отражает результат культурно-исторического развития. Подвергаясь воздействию глобализационных процессов, культурная среда российских регионов во многом остается агрессивной, пошлой, меркантильной. Формирующийся инокультурный габитус как устойчивая матрица среды инициирует выработку культурной диспозиции — предрасположенности к определенному действию, к готовности выбора новых привычек, паттернов поведения и образа жизни в целом.

В условиях прозрачности и открытости границ, культурная среда «регионов особого внимания» оказывается ареной ожесточенной борьбы за сферу влияния. Возникающая угроза национально-культурной идентичности на русско-китай-

ском приграничье Дальнего Востока страны обуславливает появление культуры-посредника со своими особыми структурами, предназначенными для граждан другого государства. С одной стороны, это позволяет сгладить межкультурные различия и преодолеть «образ чужого», с другой — устранить традиции «имперского» освоения региона через наращивание влияния элитарной культуры и специфически региональных форм художественной жизни. Предпринятое расширение балетного сегмента культурной среды в сторону Востока посредством открытия в 2016 г. Приморской сцены Мариинского театра и филиала Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой во Владивостоке позволит подготовить молодые профессиональные кадры для развивающейся театральной балетной площадки, тем самым сохранив идентичность «русского мира».

Как показывает авторское социологическое исследование в восьми регионах Центрального и Уральского федеральных округов (выборка 937 обучающихся вузов художественного профиля), современная молодежь не придает должного значения культурно-средовым влияниям [20]. Между тем, даже студенты, не интересующиеся культурой региона своей учебы, на подсознательном уровне оказываются «втянутыми» в глобализационный процесс. Пребывание в состоянии потенциального маргинализма образует «ножницы» между художественными предпочтениями и внутренней духовно-культурной практикой. Ущемляющий личность разрыв можно скорректировать через образовательную систему с ее ориентацией на социально-духовную составляющую, а не только на «выхолощенный» профессионализм, который «сжимает» возможный круг проявления творческих дарований.

Сегодня нормой становится сокращение сроков первичной профессиональной социализации, стремительная исполнительская карьера выпускников художественных вузов, исполнение ими сразу главных партий в ведущих театрах страны. Для грамотного создания образа при будущем исполнении роли, независимо от ее разновидности (главная или кордебалетная партия, вставная классическая вариация или характерный танец) важен зрительский опыт, формирование представления о балетном спектакле как целостном художественном явлении [21]. Речь идет об инкультурированности личности, ее включенности в созидательную, ценностно-смысловую деятельность; владении нормами и правилами этикета, коммуникативно-технологическими установками взаимоотношений, нравственно-регулирующей рефлексией. Успешность инкультурированности в немалой степени определяется качественными параметрами институций художественного образования.

В процессе творческой самореализации личность проектирует новый уровень культурной среды. В противном случае можно наблюдать вымывание культурно-нравственного потенциала из среды обитания людей, ее деформации с последующим деструктивным воздействием на личность. Представляется очевидным, что современный человек от внутренних, духовных смыслов культуры «ушел» во внешние, потребительские, материальные. Деформированные смыслы необходимо восстановить, вновь сформировать через художественное образование.

В этой связи удержание стабильного сегмента позволяет сохранить культурную среду российских регионов, сгладить воздействия «инокультурного габитуса».

Важным здесь оказывается наличие символической невербальной продукции в виде памятников культуры, обеспечивающих реконструкцию реалий конкретного периода. Но саму среду во многом формируют «гении места», творчество которых в той или иной мере связано с конкретным городом. Речь идет о мемориальных досках в виде «синтеза литературного изложения, архитектуры малых форм и прикладного искусства» [22, с. 56], наиболее полно отражающих в Северной столице тематику искусства балета. Обозначим лишь некоторые «балетные адреса» и места расположения таких досок в Санкт-Петербурге: Итальянская ул., 5 (Анна Павлова), ул. Рубинштейна, 43/1 (Шарль Дидло), Гороховая ул., 4 (Агриппина Ваганова), Каменноостровский пр., 2 (Константин Сергеев), набережная реки Фонтанки, 11 (Сергей Дягилев), проспект Энгельса, 92 (Наталья Дудинская), 4-я Советская ул., 4 (Джордж Баланчин), Малая Морская ул., 13 (Галина Уланова) и др. В преддверии празднования 200-летия М. Петипа Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой выступила с инициативой установления мемориальной доски и памятника великому балетмейстеру. Эти и другие мемы культуры, сохраняя историческую память в символической форме, придают городу свойства «русскости» и узнаваемости в стране. Не случайно экскурсионный маршрут, освещающий многовековую историю балетного искусства, становится новым туристическим брендом Санкт-Петербурга.

Таким образом, вариативность проявлений балетного сегмента в структуре культурной среды, в конечном счете, можно свести к трем аспектам. Первый аспект связан с общей детерминацией взаимодействия личности (художника, артиста балета, зрителя) со средой, осуществляемой через механизм культурной активности. Второй аспект определяет способность искусства балета отражать ценностно-смысловые основания бытия. Наконец, третий аспект фиксирует ресурсный потенциал балетных институций, которые, развиваясь во времени и пространстве, оказывают возможные средовые влияния на людей через художественное просвещение.

Итоговая рефлексия по поводу проектирования культурной среды регионов в диалектике реального и идеального высвечивает необходимость защиты от невежества как своеобразный «ответ» на глобальные «вызовы» (А. Тойнби) современности. Результатом взаимодействия художественных (балетных) институций и культурной среды становится взаимообусловленное изменение их состояний, которое, с одной стороны, обеспечивает артикуляцию и взаимообогащение культурных смыслов, с другой — обретение художественных и нравственных ориентаций, непрестанную художественную «шлифовку» человеческой природы. Проектирование культурной среды с ярко выраженным в ней балетным сегментом востребует институции художественного образования в качестве ресурсоемкого механизма для поддержки гражданского общества, бизнес-структур и государства в целом.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ремизов В. А., Ирхен И. И. Культурная политика современной России: концептуально-средовой анализ // Вопросы культурологии 2015. № 2. С. 58–63.
2. Абдулатипов Р. Г. Перспективы человека и культуры: моногр. Махачкала: Дагестанский писатель, 2014. 384 с.

3. Аронов А. А. Социально-культурное проектирование среды: проблемы и перспективы // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2011. № 3. С. 95–98.
4. Багдасарьян Н. Г. Культурная среда и потенциал культуры современного человека: диалектика реального и идеального: моногр. М.: МГУКИ, 2013. 156 с.
5. Кондаков И. В. Современное состояние наук о культуре в России: достижения, проблемы и перспективы // Мир культуры и культурология: альманах Научно-образовательного культурологического общества России / гл. ред. И. В. Кондаков. СПб.: НОКО, 2015. Вып. IV. С. 10–19.
6. Флиер А. Я. Избранные работы по теории культуры. М.: Согласие-Артем, 2014. 560 с.
7. Синергетическая парадигма. Социальная синергетика / ред. – сост. О. Н. Астафьева, В. Г. Буданов. М.: Прогресс-Традиция, 2009. 688 с.
8. Дробышева Е. Э. Искусство в поисках аксиологических оснований архитектоники культуры // Вопросы культурологии. 2010. № 5. С. 66–71.
9. Лаврова С. В. Коммуникативные практики новой музыки: «красота» как опровержение привычки // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 15: Искусствоведение. 2015. № 1. С. 5–17.
10. Меньшиков Л. А. Искусство, создающее реальность // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2016. № 1 (42). С. 169–178.
11. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. Изд. 2-е. М.: Искусство, 1986. 445 с.
12. Тард Г. Мнение и толпа // Психология толп: пер. с франц. М.: Ин-т психологии РАН, 1998. С. 257–408.
13. Мурзина И. Я. Феномен региональной культуры: бытие и самосознание: автореф. дис. ... д-ра культурологии. Екатеринбург. 2003. 50 с.
14. Терентьева Н. А. Классический балет: роль и функции в художественной культуре современности (общероссийские и региональные аспекты): автореф. дис. ... канд. культурологии. Челябинск. 2014. 23 с.
15. Васильев И. В. Категория духовности и исполнительский стиль: аспекты современной интерпретации // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2015. № 1 (36). С. 79–86.
16. Ремизов В. А. Культура личности (ценностно-мировоззренческий анализ): моногр. М.: МГУКИ, 2000. 204 с.
17. Шибанова М. М. Художественное образование в универсуме культуры // Культура и образование. 2014. № 1(12). С. 10–15.
18. Алекса О. Балет в тренде // Балет. 2014. № 3(186). С. 28–29.
19. Культура России: государство и культура 2010: инф.-аналит. сб./ гл. ред. О. П. Неретин. М.: ГИВЦ Роскультуры, 2010. 215 с.
20. Irkhen I. I. Accidents of the Regional Education in the Sphere of Culture and Arts of the Contemporary Russia // Журнал Сибирского федерального университета. Серия: Гуманитарные науки. 2016. Т. 9. № 2. С. 481–490. DOI: 10.17516/1997-1370-2016-9-2-481-490.
21. Илларионов Б. А. Театральная и балетная жизнь Петербурга: формирование кругозора и художественного вкуса в условиях открытого культурно-информационного пространства // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2004. № 13. С. 180–182.
22. Жарова Е. А. Балетный Петербург. Памятники и мемориальные доски в коллекции Государственного музея городской скульптуры // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2015. № 3 (38). С. 56–61.

УДК 7.06, 7.08

В. Д. Лелеко

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ ХОРЕОГРАФИИ НА СТРАНИЦАХ ЖУРНАЛА «БАЛЕТ» (2011–2015)

В новой России, получившей государственный суверенитет, балет и балетное образование поднялись на *новый, более высокий уровень институционализации*. Это нашло воплощение в совокупности следующих событий (отметим лишь некоторые из них).

Телеканал «Культура» выделяет больше времени для показа искусства балета, популяризирует его и расширяет аудиторию зрителей. Со дня основания телеканала «Культура» в 1997 г. идет цикл передач «Шедевры мирового музыкального театра» со вступительным словом народного артиста России Н. М. Цискаридзе. [1]. С сентября 2012 г. проводится ежегодный телевизионный конкурс-шоу «Большой балет», собирающий у телеэкранов немалое число зрителей [2]. Стремительно растет число конкурсов, фестивалей, мастер-классов артистов балета и хореографов. Они создают новые формы и новое, расширяющееся глобальное поле профессионального общения участников современного мира танца. Актуальные проблемы искусства танца, музыкального театра обсуждаются и дискутируются на многочисленных научных и научно-практических конференциях. В качестве примера можно привести научную конференцию «Джон Ноймайер: аспекты творчества». По определению автора обзора «Дней Ноймайера в Петербурге», в рамках которых проводилась конференция, это были «первые ноймайеровские чтения в мире и первый опыт осмысления искусства мастера с разных сторон» [3, с. 7].

В сфере образования продолжается начатое в 1980-е гг. преобразование старейших балетных школ России в высшие учебные заведения. Московское хореографическое училище становится институтом в 1987 г., академией (далее — МГАХ) — в 1995 г. Статус академии в 1991 г. получает Хореографическое училище им. А. Я. Вагановой [4]. Обе академии включены в «Государственный свод особо ценных объектов народов Российской Федерации» [5]. Академии становятся не только образовательными, но исследовательскими центрами. В 2001 г. в Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой (далее — Академия Русского балета) выходит первый номер научного журнала «Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой», который включен в Российский индекс научного цитирования (РИНЦ) [6], а с декабря 2015 г. — и в «Перечень рецензируемых научных изданий... ВАК РФ» [7]. МГАХ с 2004 г. издает «Альманах», с января 2011 г. по настоящее время — журнал «Academia: Танец. Музыка. Театр. Образование» [8]. С 2013 г. Журнал представлен в РИНЦ [9].

В Академии Русского балета в 2013 г. восстановлена работа кафедры балетоведения, созданной в 1990-е гг. «при непосредственном участии В. М. Красовской» [10].

С открытием в 2013 г. в Санкт-Петербурге Академии танца Бориса Эйфмана количество российских государственных хореографических академий увеличилось. Правда, пока учащиеся академии получают общее и среднее профессиональное образование [11].

Стремительно растущая интенсивность балетной и в целом танцевальной составляющей культурной жизни, увеличивающееся разнообразие и социальная значимость хореографического искусства предъявляет новые, более высокие требования к информационному обеспечению, теоретическому осмыслению, интерпретации истории и современного состояния хореографического искусства. Такая работа ведется уже представленными периодическими изданиями МГАХ и Академии Русского балета, а также журналом «Балет» [12]. Анализу опыта освещения теоретических проблем отметившего в этом году 35-летие печатного издания и посвящена настоящая статья.

Значительная часть статей по теории выложена в свободном доступе на сайте журнала в рубрике «Из новых диссертаций», что делает их более доступными для читателей. Остальные материалы отражены на сайте журнала в оглавлении и аннотациях. Научный статус журнала подтвержден включением его с 1 декабря 2015 г. в «Перечень рецензируемых научных изданий... ВАК РФ» [13].

Дополнительным поводом к созданию обзора материалов по теории хореографии журнала «Балет» была публикация открытого письма «Нужна ли хореографии наука?!» главного редактора печатного издания В. И. Уральской и ее «молчаливо страждущих коллег» [14, с. 48]. В письме обозначены «болевы́е точки» отечественного «хореоведения»: *узость тематики публикаций о танце и балете* (курсив мой — В. Л.), которая ограничена: описанием «ценнейшего методического опыта преподавания русской школы классического танца», созданием «историко-библиографических работ, восстанавливающих факты сценических постановок того или иного спектакля», написанием «творческих портретов актёров»; *оторванность методов исследования от тех, что апробированы в иных искусствах* и «есть в многовековых знаниях музыковедения, литературоведения и изобразительного искусства» [там же]; и (добавим от себя) оторванность от методов и опыта других гуманитарных наук. В конце «открытого письма» выражается надежда, что все это должно быть преодолено, и наука о танце, «хореоведение» — по определению автора письма — займет достойное место в ряду искусствovedческих дисциплин.

И всё же картина состояния науки о танце не столь однозначно негативна, что подтверждается материалами, опубликованными журналом за последние годы. Начнем с вопросов теории, с тех «теневых участников» художественного процесса, которые не попадают или редко попадают в фокус внимания теоретиков и историков балета.

Хореография в культурной жизни общества: действующие лица:

Начнем с участников художественного процесса, которые находятся в ряду главных действующих лиц социальной жизни сценического танцевального искусства, в том числе, балета, но обычно не привлекают к себе внимание исследователей.

Журнал о них напоминает, выводит из тени, показывает, насколько они необходимы.

***Теневые участники художественного процесса:
«руководящий корпус» театра***

Одной из теневых фигур является директор театра. Сложность и уникальность этой творческой профессии-призвания очевидна. Директор причастен ко всем процессам жизни театрального организма. Он призван обеспечить слаженность, «симфоничность» его жизнедеятельности [15]. Вывод по прочтении публикации очевиден: сложность и многоплановость творческой работы директора, высокие требования к его личностным достоинствам и профессионализму, возможностям влияния на творческий процесс и результат требуют *пересмотра роли этой профессии в современной художественной жизни и истории искусства*. И пересмотр этот журналом начат. Редакция не только не оставляет важную для современной театральной жизни тему руководящего корпуса музыкального театра, но и, учитывая, что деятельность организаторов творческих коллективов приобретает все большую роль, что в стране появились и широко распространились новые профессии — менеджера, продюсера — ставит на обсуждение эту ситуацию в рубрике «Продюсер и менеджер в современном театре» [16]. Ответ, полученный журналом в интервью с представителями руководящего состава музыкальных театров, был однозначным: государственное финансирование позволяет поставить не более двух скромных новых спектаклей за сезон. Использование менеджерских и продюсерских технологий позволяет увеличить число премьер до пяти-шести; сделать постановки более яркими, организовать и провести фестивали, гастрольные мастер-классы. Заслуживает обсуждения сформулированная Л. Абаулиным идея, что потребность в менеджере появляется как знак смены эпох: «К сожалению, эпоха балетмейстеров ушла...» и художественное руководство театра может взять на себя и «...продюсер, увлеченный балетом и хорошо знающий балетное искусство, разбирающийся в нем профессионально» [17]. Журнал знакомит читателей и с зарубежным опытом продюсирования балета, публикуя статью о менеджменте Фонда Джорджа Баланчина [20].

Теневые участники художественного процесса: зритель

О зрителе, конечно, пишут и критики, и историки хореографического искусства, в том числе и в журнале «Балет». Их отношение к публике — неоднозначное. Журнал в лице главного редактора берет сторону зрителя и не только уравнивает его с остальными участниками художественно-творческого процесса, но и отдает в его руки судьбу спектакля. Зритель — «соучастник процесса жизни искусства». В контакте со зрительным залом рождается атмосфера сотворчества, без которой театр не может существовать [21]. Вроде бы все это давно известно, очевидно, пережито каждым артистом и зрителем, многократно описано философами, историками и теоретиками театра. Однако, новая социокультурная ситуация, в которой оказалось искусство России, в том числе музыкальный театр, с начала 1990-х,

привела в театральный зал и нового зрителя. Необходимость создания его «научного портрета» вряд ли может вызвать сомнение.

Исследование театральной публики имеет свою историю в нашей стране. Его начало было положено в эпоху «хрущевской оттепели», когда возродилась и начала развиваться советская социология [22]. Началом институционализации отечественной социологии считается учреждение Института конкретных социальных исследований (ИКСИ) АН СССР в 1968 г. В настоящее время социологической проблематикой искусства занимается, в частности, сектор социологии искусства Государственного института искусствознания (ГИИ). Журнал «Балет» мог бы сотрудничать с учеными сектора в исследовании современной балетной аудитории.

К этому следует добавить, что проблема зрителя, точнее, проблема воспитания компетентного балетного зрителя, зрительской элиты решается журналом «практически», с помощью приложения к журналу (для детей от 10 до 16 лет) — «Студия Антре», которое выходит с 2001 г. [28]. Очевидно, что для решения такой задачи только просветительской деятельности журнала недостаточно, но, скажем, в сочетании с усилиями семьи, приобщающей ребенка в качестве зрителя к искусству танца, балету, можно получить желаемый результат.

«Проблемный» участник художественного процесса: критик

Особая ситуация сложилась с фигурой критика. Вокруг нее создана интрига. С одной стороны, журнал поднял социальный статус критика, ежегодно присуждая приз журнала «Балет» — «Душа танца» в номинации «пресс-лидер». С 2008 по 2012 г. приз «Душа танца» (пресс лидер) получили 16 человек. С другой стороны, «Балет» публикует две «провокационные» статьи, в которых «портрет» критика раздвоен [33, 34]. Одна, «темная» его ипостась, представляет собой концентрат «обросших мхом» «вековых» предрассудков и предубеждений, которыми окружена фигура критика в кругу творцов искусства и массовом сознании публики. Об этом авторы указанных статей пишут с большой долей иронии. Другая — «светлая». Именно она определяет не только необходимость критика, но и его высокую миссию в культуре, миссию вербальной интерпретации искусства, «расколдовывания» смысла того, что происходит на сцене во время хореографического действия, создания «вербального текста о тексте художественном». Для этого нужны талант (в идеале равновеликий таланту творца искусства), недюжинная эрудиция и постоянный труд. Критические рецензии — выделим важную в контексте данной статьи ее функцию — современная летопись художественной жизни. Очевидно, что без сохранившихся критических рецензий прошлого реконструкция истории искусства Европы и России XVIII — XX вв. была бы весьма затруднена, если вообще возможна.

Констатация кризисных моментов современного российского сценического танца актуализировала *обращение к семиотическим аспектам хореографии*. Главного редактора журнала беспокоит *утрата содержательности языка танца*. Зритель нередко видит на сцене «группу телодвижений, не ставшую танцем», не несущую «никакого содержательного и информационного начала...». «Умертвление...

самого смыслового начала в самом языке танца делает одну героиню или героя балета похожими на других из совсем разных произведений» [35]. Подобное встречается во всех разновидностях сценического танца, находящихся в поле зрения журнала: классическом, народно-сценическом, «современных направлениях». Журнал ставит проблему, как бы приглашая теоретиков к обстоятельному ее исследованию.

«Языковая проблематика» особенно актуальна для осмысления феномена современного танца в России. Его импровизационность и установка на индивидуальное самовыражение в телесной пластике и движении, относительная новизна для отечественной культуры стимулируют обращение к проблеме языка танца. Эта тема раскрывается в статье Е. Васениной [36]. Уже в названии публикации сопряжены семиотический и философский уровни осмысления танца. Философский – в презентации через импровизационное движение «современного человека и его отношения к истории и современному миру» [36, с. 24], семиотический уровень представлен словарем, «грамматикой», семантикой и процессом коммуникации хореографа и зрителя. Создавая авторский танцевальный словарь и язык, хореограф воплощает свою «рецепцию окружающего мира» в постановке – «послании зрителю», который должен понять эту речь на новом для него языке. Такая рецепция не всегда удовлетворяет автора статьи, который упрекает современный отечественный танец в мелкотемье и бегстве от серьезных политических и мировоззренческих проблем. Тем не менее, в России еще в 2005 г. нашлось несколько десятков хореографов современного танца и их коллективов, творчество которых соответствовало высоким критериям глубины содержания и качества исполнения. Это позволило Е. Васениной собрать о них сведения и издать книгу справочных материалов и интервью с хореографами [37]. Аналогичная антология издана и о современном танце бывших республик СССР [38]. В авторском предисловии формулируется тот же круг идей, что и в статье 2012 г. [36; 38, с. 5]: о современном танце как телесно-пластическом философствовании о мире и человеке, о хореографе как создателе оригинального пластического языка и т. п.

Последний сюжет – *о расширении видового разнообразия искусства танца* в публикациях журнала. Для этой цели редакция публикует в «Студии Антре» статьи о тех видах танца, которым пока не находится место в журнале «Балет». В приложении можно найти статьи о степе [40], бальном танце [41, 42], спортивном танце [43, 44] и др. Статьи, адресованные детям и подросткам, – научно-популярные. Видимо, время для публикации научных статей по этой проблематике еще впереди.

У журнала имеются и неиспользованные резервы для совершенствования его историко-теоретической составляющей. Обращение к ним не только подняло бы статус печатного издания, но и способствовало бы развитию науки о танце. Прежде всего это касается рубрик «Из новых диссертаций» и «Кафедра». В них журнал публикует статьи по современному стандарту научных публикаций (с информацией об авторе, аннотацией и ключевыми словами на русском и английском языках, ссылками на источник информации) и занимают они очень небольшой объем, за редким исключением, от двух до четырех страниц.

Однако, более важна принадлежащая главному редактору журнала констатация отставания науки о танце от других искусствоведческих наук. Речь идет об *оторванности методов исследования науки о танце от методов, апробированных в иных искусствах* и представленных «в многовековых знаниях музыковедения, литературоведения и изобразительного искусства» [14, с. 48]. Очевидно, что включение заслуживающих внимания публикаций хотя бы по упомянутым гуманитарным наукам в аналитические разборы вышедших из печати книг и статей, а также расширение круга авторов, публикующихся в журнале, за счет специалистов других гуманитарных наук, способствовали бы преодолению упомянутой оторванности.

Проведенный краткий аналитический обзор публикаций журнала «Балет» по теоретическим проблемам хореографии показал, что издание, которое позиционирует себя как «литературно-критический и историко-теоретический иллюстрированный журнал» и значительную часть своего объема отдает информации о текущих событиях сценической танцевальной жизни, критическим рецензиям на спектакли, фотолетописям современной российской сценической хореографии, вместе с тем ставит и обсуждает важные и актуальные теоретические проблемы, побуждая тем самым к их разработке и решению. Постановка этих проблем является ответом на вызовы современности и свидетельствует о наметившемся движении журнала к междисциплинарному научному дискурсу, в котором наука о танце взаимодействует не только с искусствоведческими научными дисциплинами, но и с культурологией, социологией, семиотикой.

ЛИТЕРАТУРА

1. Шедевры мирового музыкального театра [Электронный ресурс] // Россия К.: сайт. URL: http://tvkultura.ru/brand/show/brand_id/20871/ (дата обращения: 02.07.2016).
2. Большой балет [Электронный ресурс] // Россия К.: сайт. URL: http://tvkultura.ru/brand/show/brand_id/59616/ (дата обращения: 02.07.2016).
3. Зозулина Н. Ноймайер без границ // Балет. 2013. № 1. С. 6–7.
4. Историческая справка [Электронный ресурс] // Московская государственная академия хореографии. Официальный сайт. URL: <http://www.balletacademy.ru/www/hisp.shtml> (дата обращения: 02.07.2016). Илларионов Б. А. Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой // Большая Российская энциклопедия: в 30 т. Москва: Большая Российская энциклопедия, 2005. Т. 1. С. 325.
5. Указ Президента Российской Федерации от 24.01.1995 г. № 64 «О включении отдельных объектов в Государственный свод особо ценных объектов культурного наследия народов Российской Федерации» // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 1997. № 5. С. 3; Указ Президента Российской Федерации от 16.01.2016 № 15 [Электронный ресурс] // Официальный интернет-портал правовой информации. URL: <http://publication.pravo.gov.ru/Search/Date/daily?date=01/18/2016%2000:00:00> (дата обращения: 03.07.2016).
6. Научная электронная библиотека eLIBRARY.RU; Российский индекс научного цитирования [Электронный ресурс] // URL: <http://elibrary.ru/contents.asp?titleid=28108> (дата обращения: 03.07.2016).
7. Высшая аттестационная комиссия (ВАК) при Министерстве образования и науки Российской Федерации: сайт [Электронный ресурс] // URL: <http://vak.ed.gov.ru/documents/10179/0/Перечень%20ВАК%2003.06.2016.pdf/dbb423d3-5bfe-4197-bd5d-d8825c07f2a9/> (дата обращения: 08.07.2016).

8. Электронная библиотека. Периодическое издание [Электронный ресурс] // Московская государственная академия хореографии: сайт // URL: <http://balletacademy.ru/biblio/periodika/page/2/> (дата обращения: 08.07.2016).
9. Academia: Танец. Музыка. Театр. Образование [Электронный ресурс] // Научная электронная библиотека eLibrary.ru. Российский индекс научного цитирования. URL: elibrary.ru/title_about.asp?id=51003 (дата обращения: 08.07.2016).
10. *Абызова Л.* В стенах, где Вера Красовская будет жить вечно... // Балет. 2015. № 6. С. 31.
11. Концепция [Электронный ресурс] // Академия танца Бориса Эйфмана: сайт. URL: <http://eifmanacademy.ru/ru/about/koncersiya/> (дата обращения: 08.07.2016).
12. Все о журнале [Электронный ресурс] // Ballet magazine: сайт. URL: <http://www.russianballet.ru/rus/info.htm> (дата обращения: 08.07.2016).
13. Высшая аттестационная комиссия (ВАК) при Министерстве образования и науки Российской Федерации [Электронный ресурс] // URL: <http://vak.ed.gov.ru/documents/10179/0/Перечень%20ВАК%2003.06.2016.pdf/dbb423d3-5bfe-4197-bd5d-d8825c07f2a9> (дата обращения: 08.07.2016).
14. *Уральская В.* Нужна ли хореографии наука?! Открытое письмо от своего имени и молчаливо страждущих коллег // Балет. 2012. № 4. С. 48.
15. *Уральская В.* Директор театра – кто он? // Балет. 2011. № 4–5. С. 64.
16. «В современном процессе жизни театров...» // Балет. 2013. № 1. С. 5.
17. Нужен ли балету продюсер? Беседа Д. Абаулина с генеральным директором Музыкального театра имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко В. Уриным // Балет. 2013. № 2. С. 32.
18. Нужен ли балету продюсер? Беседа Е. Мельниковой и Е. Ружевой с директором Екатеринбургского государственного академического театра оперы и балета // Балет. 2013. № 3. С. 18–20.
19. Нужен ли балету продюсер? // Балет. 2013. № 4–5. С. 44–48.
20. *Житлухин Д. А.* Фонд Джорджа Баланчина: на стыке коммерции, права и искусства // Балет. 2013. № 3. С. 28–29.
21. *Уральская В.* Слово за зрителем // Балет. 2012. № 2. С. 50.
22. Театр и публика: Опыт социологического исследования 1960–1970-х годов. Москва: ГИИ, Канон+, РООИ Реабилитация, 2013. 400 с.
23. *Корниенко А.* Отклик на книгу «Театр и публика: опыт социологического исследования 1960–1970-х годов» // Телескоп. 2013. № 4. С. 49–52.
24. История института [Электронный ресурс] // Институт социологии РАН: сайт. URL: http://www.isras.ru/index.php?page_id=2523 (дата обращения: 11.08.2016).
25. *Егорова М. Е.* Театральная публика. Эволюция анкетного метода. М.: ГИИ, 2010. 162 с.
26. *Дуков Е. В.* Новые размышления о публике // Телескоп. 2012. № 3. С. 31–35.
27. *Дмитриевский В. Н.* Театр и зрители: отечественный театр в системе отношений сцены и публики. Москва: ГИИ, Канон+, Реабилитация, 2013. Ч. 2. 696 с.
28. *Уральская В.* Nota Vene // Балет. 2011. № 6. С. 5.
29. *Уральская В.* Танцуйте для детей! // Балет. 2013. № 2. С. 48.
30. Лауреаты приза «Душа танца» прошлых лет // Балет. 2014. № 2. С. 4–5.
31. Лауреаты приза журнала «Балет» «Душа танца» 2014 // Балет. 2015. № 1. Обратная сторона обложки.
32. Лауреаты приза журнала «Балет» «Душа танца» 2015 // Балет. 2016. № 1. Обратная сторона обложки.
33. *Чурко Ю.* «Как ни определяй критику, пользы от нее никакой...». Субъективные и не совсем серьезные заметки (а еще и антиюбилейные) // Балет. 2011. № 6. С. 17–19.

34. Шкарпеткина О. Кто такие критики и кого они «едят» // Балет. 2014. № 5. С. 32–35.
35. Уральская В. Когда танец перестает быть танцем // Балет. 2015. № 2. С. 1.
36. Васенина Е. Танец как отражение действительности: к вопросу формирования языка // Балет. 2012. № 6. С. 24–25.
37. Васенина Е. Российский современный танец. Диалоги. Москва: Emergency Exit, 2005. 262 с.
38. Васенина Е. Современный танец постсоветского пространства / ред. В. Уральская. Москва: Редакция журнала «Балет», 2013. 324 с.
39. Катыхов В. С днем танго // Балет. 2013. № 1. С. 47–48.
40. Татарницева М. Жизнь в ритме степа // Студия Антре. 2012. № 1. С. 18–19 (Рубрика «Танец-степ»).
41. Зеленкова О. Волжский вариант мечты // Студия Антре. 2012. № 1. С. 20–21 (Рубрика «Бальный этикет»).
42. Модестов В. «Средь шумного бала, случайно...» // Студия Антре. 2012. № 1. С. 28–29 (Рубрика «Бальный этикет»).
43. Алекса О. Куда приводит любопытство // Студия Антре. 2012. № 1. С. 22–23.
44. Васильев О. Хореография боевых искусств // Студия Антре. 2014. № 5. С. 26–27 (Рубрика «Танец-спорт»).

УДК 792. 8

В. В. Ромм

ДВЕ ПОСТАНОВКИ БАЛЕТА

С. С. ПРОКОФЬЕВА «РОМЕО И ДЖУЛЬЕТТА»

В НОВОСИБИРСКЕ

В шестидесятые годы в нашей стране были очень популярны строки песни Ю. Визбора:

Зато мы делаем ракеты,
И перекрыли Енисей,
А также в области балета
Мы впереди планеты всей!

Сибиряки справедливо считали, что эти слова относятся, прежде всего, к ним. Они гордились успехами учёных своего Академгородка, могучими стройками на сибирских реках, предприятиями, где серийно строили ракеты и, конечно же, гордились своим балетом. В те годы мировое первенство советского балета было неоспоримо¹. Тем не менее, советское балетное сообщество не останавливалось на достигнутом. В балетных театрах, институтах, хореографических училищах кипел творческий поиск, воспитывались молодые постановщики, ставились экспериментальные спектакли

Крупнейший в стране Новосибирский театр в 1960-е годы по праву считался лучшей лабораторией советского искусства, в которой не только сохраняли образцы оперного и балетного искусства, но создавали все условия, для воспитания новых композиторов, режиссеров оперы, новых балетмейстеров. В контексте сказанного показательными являются постановки балетов С. С. Прокофьева.

Прокофьевская тема для новосибирского балета, прежде всего, связана с именем Олега Виноградова. После окончания Ленинградского хореографического училища в 1958 г. артист приехал в Новосибирск и тут же включился в напряженный ритм жизни театра: участвовал в массовых танцах, появлялся в небольших сольных партиях. Сразу стало понятно: человек это разносторонний. Он увлекался живописью (даже разрисовал стены своей комнаты в общежитии), современной музыкой. Проявилась у молодого артиста и тяга к балетмейстерскому творчеству: не проходило ни одного актерского капустника, к которому Виноградов не поставил бы танца. Однажды летом посетители Центрального парка культуры Новосибирска увидели балетный спектакль, посвященный истории танца от каменного века до современности. Этот спектакль артисты балета театра подготовили за время своего отпуска, а поставил спектакль— Олег Виноградов (см. рис. 1).

¹ Достаточно вспомнить прошедшие с небывалым успехом Лондоне в 1958 г. гастрели Большого театра.

Руководство театра оценило несомненный постановочный талант молодого артиста балета. Смелость руководства театра трудно переоценить. Так, уже в 1963 г. главный балетмейстер театра П. А. Гусев поручил Олегу Виноградову поставить вальс и ещё несколько номеров в новой редакции «Лебединого озера».

Первый полноценный спектакль начинающего балетмейстера был связан с именем С. С. Прокофьева. В 1964 г. О. М. Виноградов поставил свою, совершенно оригинальную версию балета «Золушка». Эта постановка вообще была дебютом начинающих (хореографу Олегу Виноградову, дирижёру Борису Грузину и художнику Валерию Левенталю было по 26–27 лет) [1, с. 246]. Молодость прорывалась в спектакле искрящимся весельем, задором и свежестью.

Балетмейстер поставил перед собой принципиальную задачу: избавиться от импровизационной пантомимы. Танцевали чайники, кофейники, часы... Танцев хватало на всех! Хореографию отмечал необычный, не заимствованный язык, изобретательность и в то же время музыкальность. Мачеха и сестры Золушки, как вертящиеся колючки, «вонзались» друг в друга и во всех, кто находился рядом с ними. Ярче всех в этой по-птичьему крикливой троице была Мачеха в исполнении Л. Гусевой. Достойными своей родительницы оказались Кривляка — В. Алексеева и Злюка — Э. Воронина. Танцевальный язык Золушки отличался особой поэтичностью: Л. Крупенина воспринимала сказочные превращения радостно и доверчиво. Знаком чудесного перевоплощения Золушки в принцессу был подъем на пуанты (до этого момента девушка танцевала в грубых сабо на всей ступне). Принц — Н. Долгушин буквально «взрывал» атмосферу чинного бала. Его танцы были активными, радостными и стремительно-целестремленными.

Постановка «Золушки» стала дипломной работой О. Виноградова, завершающего учебу в ГИТИСе. Впоследствии этот спектакль можно было увидеть и в Ленинграде, и в Перми, и за рубежом.

Взявшись в 1965 г. за постановку балета С. С. Прокофьева «Ромео и Джульетта», молодой балетмейстер проявил истинную творческую смелость. По мнению большинства специалистов, «Ромео и Джульетта» в постановке Л. М. Лавровского была признанной вершиной, пусть и хореодрамы. Более 20 лет никто не решался оспаривать концепцию замечательного мастера. Первым в России на это

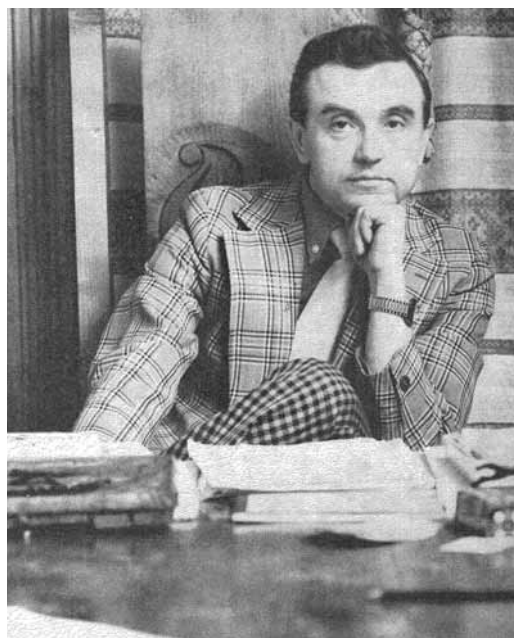


Рис. 1. О. М. Виноградов.
Фото из архива В. В. Ромма

отважился Олег Виноградов (преьера — спектакля в Новосибирске состоялась 17 апреля 1965 г. Дирижёр — Н. Факторович, художник — В. Левенталь) [1, с. 246].

Постановочный процесс «Ромео и Джульетты» проходил в атмосфере творческого поиска, артисты работали с увлечением и энтузиазмом. Именно этого и добивался постановщик. Впрочем, творческое горение давно стало безусловным качеством сибирской труппы. Достаточно вспомнить настрой, в котором осуществлялись постановки «Доктора Айболита» (1947), «Спящей красавицы» (1952), «Берегов счастья» (1952), «Маскарада» (1956), «Берегов счастья», «Спящей красавицы», «Драгоценного фонаря лотоса» (1959) и многих других балетов. Сам О. Виноградов и его ближайшие помощники (ведущие танцовщики Николай Тагунов и Никита Долгушин) сутками не выходили из залов, экспериментировали на репетициях, после них и в паузах между упражнениями актерского класса (см. рис. 2, 3).

Другие артисты труппы старались не отставать: все предлагали постановщику новые «заковыристые» движения, эффектные приемы фехтования на шпагах и ножах... Хореограф прислушивался к каждому предложению, правда, редко удовлетворялся предложенным, строго отбирая выразительные средства.

Необычное оформление спектакля предложил художник В. Левенталь. Оно было более условным, чем известное оформление «Ромео и Джульетты» П. Вильямса. На сцене возвышалась трехъярусная конструкция, которая превращалась то в дом на площади Вероны, то в стену парадной залы дворца Капулетти с пор-



Рис. 2. Ромео — К. Бруднов, Меркуцио — А. Хмелёв.
Фото из архива В. В. Ромма

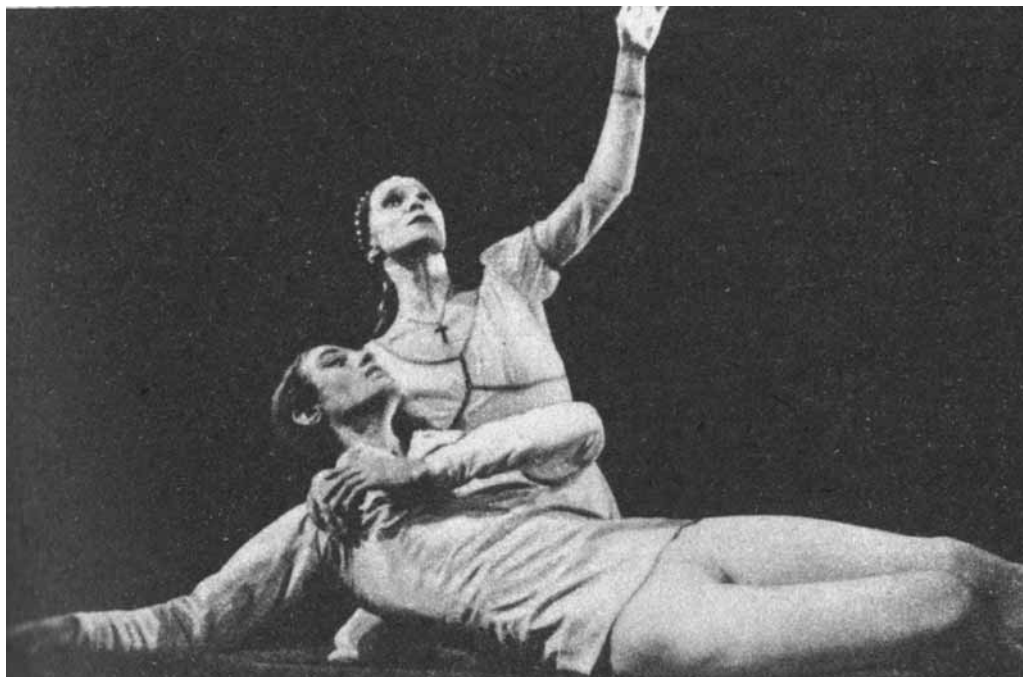


Рис. 3. Джульетта — Л. Крупенина, Ромео — Н. Долгушин.
Фото из архива В. В. Ромма

третней галереей предков, то в алтарь храма. На огромном, отсвечивающем золотом заднике, теснились тщательно выписанные многочисленные городские постройки. Оформление Левенталя выглядело ярко, нарядно. Выходы актеров предусматривались из первых кулис либо из невидимых разрезов позади конструкции.

Сцену заполняла нарядная праздничная толпа: дамы с длинными шлейфами и высокими головными уборами, изящные кавалеры с изысканными манерами, мелькали пестрые карнавальные костюмы, царила атмосфера показной беспечности. Профиль леди Капулетти в таком головном уборе очень напоминал очертания головки Нефертити. По своей холодной чопорности она больше была не синьорой, а леди.

В трактовке основных персонажей Виноградов не спорил с Лавровским: Ромео у него был мечтателем, романтиком, Меркуцио — весельчаком, Тибальд — задирой, мрачным дуэлянтом, не останавливающимся и перед подлостью, Парис — самовлюбленным красавчиком, этаким Нарциссом. Правда, не было Бенволио, вернее, он оказался «размножен» — появилась неразлучная четверка друзей Ромео.

В спектакле Виноградова отсутствовал такой важный персонаж, как Кормилица, что несколько обедняло роль Джульетты. Первой исполнительницей Джульетты стала Л. Крупенина, но в ее исполнении образ главной героини оказался лишенным развития, так как её Джульетта обладала сильным характером с самого начала спектакля (см. рис. 3).

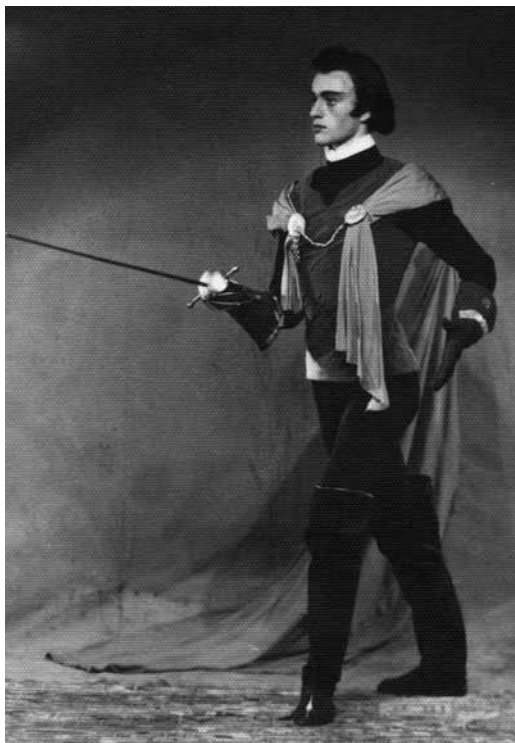


Рис. 4. Тибальд — В. Ромм.
Фото из архива В. В. Ромма

водитель партии Монтеки... Гибнет, неукротимый в своей шутке, Меркуцио... Гибнет, даже в смерти ожесточенный и яростный, словно копьё, посылая шпагу вдогонку Ромео, Тибальд... Синьора Капулетти... подобная готическому изваянию... Сошедший с гобелена Парис...» [8].

Автору посчастливилось участвовать в постановке 1965 г., готовить сразу несколько ролей в данном спектакле Виноградова, в том числе и роль Тибальда.

С последней ролью связано несколько курьёзных эпизодов. Когда ставился первый выход Тибальда в бою первой картины, хореограф искал комбинации, которые подчеркнули бы превосходство этого дуэлянта. Я предложил выбить шпагу противника ногами. Приём у меня сразу получился. Во время выпада соперника я подпрыгивал в широком *ферме* (*fermé*) и, резко переводя ноги, как ножницами, выбивал рапиру. Виноградов утвердил эту комбинацию. Репетиции в балетном зале прошли без происшествий. Но вот мы вышли на огромную сцену новосибирского театра, которая требовала усилить все движения. Началась первая оркестровая репетиция. Оркестранты, вытягивая шеи, с интересом выглядывали из ямы, желая увидеть новую постановку. Вот Тибальд ввязался в бой с предводителем банды Капулетти. Приближался финал сцены, где Тибальд ногами выбивал оружие противника. Рапира со свистом пронеслась через всю сцену, перелетела фанари рампы и...

Виноградов по возможности убрал пантомимные паузы и заполнил их танцем. Хореография казалась даже перенасыщенной техническими сложностями. Вновь, как и в «Золушке», места для свободной пантомимной импровизации автор не оставлял.

Возможно, поэтому постановку Виноградова упрекали за излишнюю расщудочность и рациональность. Действительно, от актеров каждую секунду требовался трезвый расчет, чтобы выполнить следовавшие подряд комбинации необычных движений. Тем не менее, большинство критиков приняло спектакль восторженно. «Смело, талантливо, современно прочтено гениальное творение Сергея Прокофьева, — писала искусствовед Елена Луцкая в газете „Вечерний Новосибирск“ в апреле 1965 г., — здесь нет пышной стилизации „под ренессанс“, которая характерна для редакции, принятой в Москве и Ленинграде. Посылая проклятия междоусобицам, гибнет в самом начале первого действия Пред-

воткнулась острым концом в контрабас. Оркестр замолчал, оркестранты с испугом смотрели на качающуюся гарду оружия...

Постановщик трюк не отменил. Больше инцидентов с этим приёмом не было. Но оркестранты перед каждым спектаклем интересовались, кто т исполняет партию Тибальда. Если в ответ звучало, что танцует Ромм, то оркестранты нагибались пониже и играли, боясь взглянуть на сцену.

Сама сцена Новосибирского театра будто тоже участвовала в постановке. В макете декорации выглядели маленькими. В соответствии с этим Виноградов поставил для Тибальда прыжок на сцену с галереи, откуда он во время бала увидел встречу Ромео с Джульеттой. Тибальд должен был спрыгнуть вниз и гнаться за Ромео. В репетиционном зале в расчёте на это и была поставлена погоня. Однако, когда мы вышли на сцену, обнаружилось, что высота галереи превышает три метра. Естественно, прыжок с неё был отменён. Тибальду приходилось спускаться по лестнице на невидимую от зрителя сторону и выбегать на фронтальную сторону галереи. На это уходило время, за которое Ромео успевал скрыться. Не помогало даже то, что исполнители стали для скорости съезжать по перилам лестницы. Как ни странно, это опоздание делало погоню более убедительной. И именно такой вариант остался в постановке.

Открывался спектакль грандиозным одновременным боем девяти пар. Каждой паре был поставлен сложный, насыщенный вращениями, прыжками, ударами бой. По замыслу балетмейстера, у каждого сражающегося в руках была шпага и кинжал. Но кинжалы должны были появиться лишь к последним репетициям. До их появления репетировали только со шпагами.

Помимо Тибальда я готовил еще несколько сольных партий. Один из моих персонажей в разгар драки должен был пробежать через всех сражающихся и на самой авансцене провести сцену смерти. На репетициях пробегать сквозь бой было страшно, потому что бутафорские рапиры на первой же репетиции обломались. Вокруг моего лица зловеще сверкали острые концы обломленных шпаг, но постепенно я к этому привык. На генеральной репетиции участников обрадовали, что театр получил оружие. Однако кинжалы оказались не бутафорскими, а настоящие настоящими, боевыми. Достаточно было просто выпустить из рук кинжал, и он без усилий глубоко втыкался в деревянный пол. Теперь стало страшно не только мне, но и всем дуэлянтам. На премьере, когда я добрался до авансцены, не надо было ничего играть: ужас, проклятия обоим домам, сцена смерти после перенесенного страха были так естественны, что зрители сразу в это поверили.

После просмотра спектакля профессор Вера Красовская говорила: «„Ромео“ — это спектакль высокой художественной ценности. Виноградов доказал, что Прокофьеву не нужны столы, ложе, предметы обихода... Оформление современно, лаконично: золотая клетка города, золотое небо. Нет синевы. Синьора Капулетти великолепна. Танец — основное средство выразительности. Спектакль условен, но от этого только выигрывает» [2, л. 38].

Спектакль «Ромео и Джульетта» в постановке Виноградова недолго украшал новосибирскую сцену. Как-то сразу, одновременно покинули театр Олег Виноградов, Никита Долгушин, Константин Бруднов и еще около двадцати солистов.

Спектакль лишился авторского надзора и сердца — Ромео в исполнении Н. Долгушина. Равноценной замены, увы, не было. Можно понять горечь рецензентов, увидевших, что столь шумевший спектакль по прошествии короткого времени существует явно не в лучшем виде: «Наивно было бы предполагать, что кто-то может заменить балетмейстера в спектакле, в котором он пытался сказать свое слово, провести в жизнь свое необычное пластическое видение этой темы. И балет „умер“, превратился в безжизненную схему, в набор трудно поддающихся (особенно второму составу) движений, из которых исполнители уже не успевали лепить образ. А Виноградов увлечен сейчас новой* работой, некогда „навестить“ свой спектакль, на который положено столько сил — духовных и физических» [3, с. 75].

Второй раз к партитуре балета С. С. Прокофьева «Ромео и Джульетта» сибирский коллектив обратился в 1972 г. (премьера — 4 марта, дирижёр — И. Зак). Постановщиками выступили молодые московские балетмейстеры Н. Касаткина и В. Василёв. Свою концепцию они высказали так: «Хочется вернуть Прокофьева на сцену в его чистом виде и сделать спектакль так, чтобы он был понятен без либретто» [4, л. 35].

Постановщики решили примерить старую трагедию на сегодняшних людей, взглянуть на нее глазами современника. Собственно, они стояли на позиции композитора. Ведь это Прокофьев смотрел на шекспировский сюжет так, словно все эти персонажи, все события возникли перед ним впервые на земле.

Касаткина и Василёв при создании образов отказались от навешивания ярлыков: не было ангелов и злодеев, но были люди. Ромео, Парис, Меркуцио, Тибальд — молодые люди примерно одного возраста, одинакового положения в обществе, одинакового воспитания. Первые исполнители (Анатолий Бердышев и Александр Балабанов) представляли своего Ромео вовсе не меланхоличным романтиком. Этот молодой повеса не спал ночь, следуя по пятам за Розалиндой, на равных участвовал в утреннем бою. Заставив героя в первом же бою обнажить шпагу, постановщики, возможно, и отступили от буквального текста Шекспира, однако поддержали авторскую трактовку этого характера. Ведь у Шекспира Ромео меньше всего расположен терпеть, вздыхать, мечтать. Энергичный молодой человек, он весь в действии — и тогда, когда проникает в сад Капулетти, и тогда, когда на следующее же утро после знакомства с Джульеттой договаривается об обручении. Вспыльчивость — болезненное, уязвимое место в характере Тибальда (см. рис. 6).

И все-таки дуэль была только игрой в войну. Не вмешайся Ромео, Меркуцио остался бы жив.

Не все безоговорочно принимали такую трактовку балетмейстеров: «В спектакле, особенно в его первой части, многое сделано с ориентировкой на известный одноименный итальянский фильм. А это, как нам кажется, внутренне разобщило постановщиков с Прокофьевым. У композитора кровавые схватки на улицах Вероны начинаются не из-за мальчишеского озорства и забиячества — они выражают законы страшного времени, против которого восстают Ромео, Джульетта, Меркуцио, патер Лоренцо. В спектакле причина конфликта не раскрывается» [5, с. 8].

Избранная балетмейстером трактовка образов главных персонажей давала большой простор исполнителям для проявления творческих индивидуальностей. И артисты в полную меру пользовались представленной возможностью: каждый герой был ярок, сочен, достоверен.

Для актера редкая удача участвовать в спектакле, рассчитанном на его индивидуальность. Она выпала на долю Любови Гершуновой. «Для нас, постановщиков балета, Гершунова — идеальная исполнительница партии Джульетты. Огромный шаг, невесомый прыжок, хорошее вращение, удлиненные руки-ветки, придающие всем движениям особую ломкость, хрупкость — это была наша Джульетта, та, о ком мы думали, сочиняя балетный парафраз шекспировской трагедии» [6, с. 28].

Еще одной исполнительницей партии Джульетты стала Людмила Кондрашова. Джульетта Кондрашовой была более лиричной, женственной. У Гершуновой — непосредственной, безрассудно-отчаянной (см. рис. 5).

В тех эпизодах, где от Джульетты требовались аристократизм, следование строгим канонам классики (например, в сцене бала), хотелось отдать предпочтение Л. Кондрашовой. Однако в других сценах, особенно в трагических монологах третьего акта, этой балерине не хватало именно смелости отступлений от канонов.

У Гершуновой кульминацией развития образа становился монолог третьего акта.

«Позади разговор с патером Лоренцо. Джульетта оставалась одна, в руках — желанная и страшная склянка со Снадобьем. Путеводная нить — шекспировский текст:



Рис. 5. Джульетта — Л. Гершунова, Ромео — А. Бердышев. Фото из архива В. В. Ромма



Рис. 6. Ромео — А. Бердышев, Тибальд — В. Ромм. Фото из архива В. В. Ромма

Что, если это яд?
 Ведь для монаха грозит разоблачением этот брак.
 А если я умру, то не узнают,
 Что он со мной Ромео обвенчал.

Перед лицом страшной неизвестности пластика Джульетты резкая, угловатая. Нельзя не заметить, какие изменения произошли с этой девочкой всего лишь за сутки. Куда девались наивность, беспечность, капризность первых сцен. Умудренная опытом женщина решала вопросы жизни и смерти. Каждое движение рождалось сначала где-то глубоко в душе, а затем сомнения, надежды, ужасные предчувствия вырывались наружу кричащим изломом рук.

Соответствовало режиссерскому замыслу и оформление спектакля. «Мое убеждение — Шекспир требует своих декораций, темпераментных, масштабных и скупых. Именно этот принцип я положил в основу декораций „Ромео и Джульетты“». Здесь многое отведено фактуре, грубоватой, кованой. Площадка открыта. Подвесная книга определяет место действия» [4, л. 35], — говорил художник Иосиф Сумбаташвили на художественном совете.

Художник освободил весь планшет сцены для танца. Две составные подвижные ширмы изменяли конфигурацию открытого для данной картины пространства. Сверху спускались декорации в виде страниц огромной книги. Нижний край страниц не доставал до пола, оставлял много пространства и «воздуха» для работы артистов.

Спектакль «Ромео и Джульетта» в постановке Касаткиной и Василёва существовал на новосибирской сцене 13 лет и во время опросов и анкетирования зрителей неизменно назывался лучшим балетом репертуара.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ромм В. В. Большой театр Сибири. — Новосибирск: Зап. — Сиб. изд-во, 1990. 256 с.
2. Гос. арх. Новосиб. обл. Ф. 1450. Оп. 1. Д. 239. Л. 38.
3. Ромадинова Д. Прокофьев в Новосибирске // Советская музыка. 1967. № 8 С. 75.
4. Гос. арх. Новосиб. обл. Ф. 1459. Оп. 1. Д. 394. Л. 35.
5. Эльяш И. Традиции и поиск // Советская культура. 1975, 18 июля. С. 8.
6. Касаткина И., Василёв В. Любовь Гершунова // Театр. 1973. № 1. С. 28–34.
7. Гос. арх. Новосиб. обл. Ф. 1450, Оп. 1. Д. 394. Л. 35.
8. Луцкая Е. Смело, талантливо, современно // Вечерний Новосибирск, 1965, 24 апреля. С. 3

К 150-ЛЕТИЮ Л. С. БАКСТА

УДК 792.024; 792.021

Е. Н. Байгузина

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЙ БЕСТИАРИЙ BELLE ÉPOQUE, ИЛИ ПРЕКРАСНЫЕ МОНСТРЫ В ТЕАТРАЛЬНЫХ ЭСКИЗАХ БАКСТА

Фантазия средневекового иллюминатора, корпящего над миниатюрами василисков¹, драконов, мантикоров² и прочей зоологической «нечисти», не знала границ. Мифологичность сознания породила множественных монстров (пугающих существ с необычайными способностями), населявших бестиарии (весьма популярные в то время трактаты о животных). Помимо Средневековья в европейском изобразительном искусстве повышенный интерес к подобным образам можно наблюдать также в эпоху Ренессанса (вспомним неумные фантазии Босха) и Belle Époque³.

«Прекрасная эпоха» оказалась весьма восприимчива к чудищам и монстрам inferнального мира, эстетизируя их в свойственной ей рафинированной манере. Из этих образов можно насобирать не один изобразительный бестиарий. Наибольшее видовое разнообразие монстров Belle Époque, в силу своей специфики, давала сцена музыкальных театров, позволяющая как нельзя лучше создать фантастическую атмосферу. Сказочные и мифологические сюжеты занимали важное место в оперных и балетных спектаклях русского театра в 1890-е – 1917 гг. В эскизах костюмов к ним соперничали в изобретательности лучшие мастера эпохи: В. А. Серов, А. Я. Головин, Б. И. Анисфельд, М. В. Добужинский, А. Н. Бенуа, Л. С. Бакст.

На заре Belle Époque сценических монстров можно встретить в эскизах Ивана Александровича Всеволожского и Евгения Петровича Пономарева, часто вместе работавших над одним спектаклем. Эскизы костюмов феи Карабос из Пролога «Спящей красавицы» (1890), Мышиного короля из «Щелкунчика» (1892), Ротбара из «Лебединого озера» (1895) отличает прикладной характер, обилие письменных комментариев. Сценический образ Ротбара, созданный А. Д. Булгаковым (костюм по эскизу Е. П. Пономарева) послужил основой шаржа братьев Сергея и Николая Легатов. В карикатуре заострялась пластика, утрировались

¹ Василиск — фантастическое существо с головой петуха, туловищем жабы и хвостом змеи.

² Мантикора — фантастическое существо с головой человека, телом льва и хвостом скорпиона.

³ «Прекрасная эпоха» — (*франц.*). Период европейской истории и культуры с 1890-х гг. до Первой мировой войны.

жесты танцовщика, удлинялись пропорции фигуры, подчеркивались комические детали (хвост Ротбара завивался змеей).

В силу необычайной востребованности античных мифологических сюжетов на русской музыкальной сцене, из всех разновидностей монстров в эскизах костюмов количественно преобладали Сатиры и Фавны. Как гласит мифологический словарь, «Сати́ры, в греческой мифологии демоны плодородия, составляющие вместе с силенами свиту Диониса. Они териоморфны и миксантропичны, покрыты шерстью, длинноволосы, бородаты, с копытами (козлиными или лошадиными), лошадиными хвостами, с рожками или лошадиными ушами, однако торс и голова у них человеческие, символом их неиссякаемого плодородия является фаллос. Они задиристы, похотливы, влюбчивы, наглы, преследуют нимф и дриад. Они забияки, любят вино» [1, с. 488].

Замечательные акварельные эскизы сатиров были созданы Валентином Александровичем Серовым к неосуществленному балету Делиба «Сильвия» (1901), задуманному мирискусниками на сцене Мариинского театра. По воспоминаниям Бенуа Серов тогда «так заразился общей творческой горячкой, <...> что создал чудесный образ древнего сатира» [2, с. 393]. Рисунок «Два сатира с козлом» можно принять за самостоятельный живописный набросок или этюд к станковой картине: два кривоногих сатира тащат за рога упирающегося роскошного козла, подгоняя его хворостиной. Мастерски выписанная сценка потешна, жива и непосредственна, как бы подсмотрена художником из древнего мифа, это «своего рода интуитивистское прозрение в мир античности» [3, с. 44]. Вместе с тем, очевидно, что представлены образы переодетых танцовщиков в ролях, так как обнаженные руки и голени сатиров слишком человечески, их козлоноготь имитируют шлёпки с «копытами». Подробно проработан грим: лица артистов превращены в звериные морды, покрытые шерстью, с заостренными ушками и рожками на головах⁴.

Целый изобразительный bestiарий театральных монстров вышел из-под кисти Льва Самойловича Бакста — ведущего художника-декоратора «Русских сезонов». Его Сатир с эскиза костюма к балету «Клеопатра» (1910) выглядит гораздо эстетичнее и рафинированнее серовского. Приплясывая на полупальцах, с манерностью балетного премьера он кокетливо движется за пределы листа. Образ — плоть от плоти стиля Модерн. Силуэт мужской фигуры упруг, орнаментально выразителен, построен на характерном античном развороте. Облик Сатира вполне антропоморфен, за исключением элегантно хвоста и острых ушек ничто не выдает в нем звериного начала.

Другая близкая разновидность античных териоморфных и миксантропичных существ, «расплодившихся» в театральных эскизах начала XX в., — Фавны. В римской мифологии Фавн — бог полей, лесов и пастбищ, отождествлявшийся с аркадским Паном, духом лукавым и вороватым, насылавшим кошмары. Самый

⁴ Подробнее о несостоявшемся балете «Сильвия» см.: Байгузина Е. Н. «Эллинская красота музыки Делиба» в эскизах мирискусников. Несостоявшийся балет «Сильвия» (1901) // Вестник Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. 2014. № 31 (1–2). С. 236–243.

знаменитый Фавн Belle Époque также принадлежит фантазии Бакста (см. ил. 1 на вклейке между с. 42 и 43). Созданный как эскиз костюма В. Ф. Нижинского, он стал визитной карточкой «Русского сезона» 1912 г., зажил самостоятельной художественной жизнью, выйдя за пределы театрально-декорационного искусства. В его изобразительной основе лежал реальный облик танцовщика с удлинённым разрезом глаз и выдающимися скулами. Грим ещё более усиливал эти черты, «утолщал губы, делал более широким и массивным нос, придавая лицу бессмысленно-младенческое выражение» [4, с. 174]. Фактически, «лишь паричок Фавна, искусно изготовленный из крепко сплетенных серебряных жгутиков, со сходящимися на затылке крутым кольцом молоденьких рожек, напоминал прически на мраморных статуях, да сандалии были обувью древних греков» [5, с. 151]. Полностью отойдя от античных форм, Бакст создал современный хореографический наряд, где функцию костюма взяло на себя расписанное тело танцовщика. Игровое начало было усилено «обутостью» на одну ногу, введением в эскиз шарфа (на игре с ним строилась балетная мизансцена), который своими извивами был подобен льющейся воде, с плывущими по ткани наутилусами. Декоративно организуя плоскость, он обрамлял движение, уподобляясь орнаментальной раме листа [6, с. 137].

В наследии Бакста образ козлоногого Фавна встречается неоднократно. В эскизе к балету «Нарцисс» (1911) юный Фавн, скачущий на четвереньках по пригорку, куда звероподобнее своего знаменитого собрата (см. ил. 2 на вклейке между с. 42 и 43). В спектакле персонаж появлялся в первой же сцене — сцене игры фавнов, которые по словам очевидца Минского: «пляшут и тешат друг друга любовной игрой, по-козлиному скачут, прыгают друг через друга, сладострастно возбуждая стариков, которые взбрасывают их на спины и уносят в кусты...» [7]. Если конструктивно костюм юного Фавна из «Нарцисса» являлся предтечей элегантного костюма Фавна-Нижинского, то эстетически образ существенно ниже рангом — у него лохматые руки, копыта вместо ног, раскосые глаза, крутые бараньи рога. В общей звериной пластике, глуповато-бессмысленной морде, нарочитом ядовито-зеленом тоне чувствуется легкая ирония автора по отношению к персонажу.

В «Нарциссе» фантазия Бакста как-то особенно «разгулялась» с монстрами, «маленькими зелеными нежитями», «земноводными божествами» [8, с. 39], как назвал их А. Я. Левинсон. На эскизах художника они наделены не только антропо-зооморфными формами, но и вполне человеческими настроениями. Лиричная меланхолия охватила Низшее божество, играющее на тростниковой флейте. Унылым злорадством веет от птицеподобного Печального чудовища с гигантским клювом и ядовитым взглядом. В состоянии предельного удивления пребывает монстр со змееобразным чешуйчатым телом, напоминающим античного тритона (см. ил. 3 на вклейке между с. 42 и 43). При всей своей миксантропичности, этот «тритон» по-своему грациозен. Его хвост элегантно закручен в духе «линии Орта». Трудно представить, как был реализован подобный костюм в реальности; ноги танцовщика на эскизе просматриваются с трудом. Чувствуется, что здесь Бакст вообще мало заботится об утилитарной стороне дела, представляя портным

самостоятельно распутывать эту антропо-зооморфную шараду. Упрёк в чрезмерной художественности театральных эскизов был брошен художнику князем Сергеем Волконским, посетившим Мангеймскую театральную выставку 1913 г.: «...это хорошенькие акварели, но это не руководство для закройщика. Посмотрите рисунки Бакста — очаровательно, своеобразно, изысканно, но разве это можно воспроизвести в действительности? <...> портному нужна “выкройка”, а не “мечта”» [9, с. 29].

В назначении некоторых эскизов с монстрами Бакста возникает путаница. Не всегда бывает ясно, когда речь идет об эскизе костюма, а когда о бутафории к спектаклю (особенно если постановка так и не была осуществлена, как например, мимодрама-балет «Орфей» (1914–1915) Ж.-Ж. Роже-Дюкасса, предназначенная для Мариинского театра)⁵. Во втором действии либретто «Орфея» значится: «Сцена разделена на две части: налево страшные ущелья Тенара. Непроницаемый мрак. Зловещие птицы, огромные летучие мыши черной массой время от времени прорезают темноту пещеры, жерло которой пересекают землю вверх по косому направлению — направо у входа Тенара земля» [10, с. 5].

Ставить балет должен был Фокин, который любил сцены с нечистью решать хореографическими средствами (например, в «Жар-птице»). Он даже приехал в июне 1914 г. в Париж, чтобы встретиться с художником и обсудить постановку «Орфея». Однако Бакст, и не начинавший к тому моменту работу над эскизами, предпочел уклониться от встречи и сбежал на курорт в Монтрё. 17 июня 1914 г. директор Императорских театров Теляковский получил недоуменную телеграмму от Фокина: «Не имел возможности сговориться с Бакстом, он болен, от свидания отказался, на письмо не отвечает, не знаю что делать. Фокин» [11, л. 7].

Через месяц началась Первая мировая война, хореограф вернулся в Россию, художник остался в Париже. Несмотря на трагическую политическую ситуацию, эскизы Бакст все же выполнил (иначе ему грозила неустойка в размере 3 тыс. рублей), правда сроки были сдвинуты до 1 апреля 2015 г. Теперь уже художник переживал и сетовал в письме к бывшему свояку Александру Ильичу Зилотти: «это страшно сложная постановка, детальная, невиданная. Масса новых, не использованных на сцене эффектов пластики, танца, освещения, манеры исполнения костюма, манеры движений животных — очеловеченных, грима и массы всяких деталей, что я, право, не знаю, что поймет в этом Теляковский и, главное, Фокин?» [12, с. 202].

Видимо Бакст беспокоился не напрасно. Эскизы к «Орфею» были доставлены дипломатической почтой из Парижа в Санкт-Петербург. Фокин ознакомился с ними 15 октября 2015 г. [11, л. 37] и остался недоволен нарядами именно к сцене Аида, о чем известно из «Дневников» В. А. Теляковского: «2-ю картину он считает неприемлемой и просит переделать некоторые костюмы» [13, с. 12981]. Возможно, имелся в виду костюм гигантского Монстра в виде лохматого муравьяда?

⁵ О причинах, по которым постановка «Орфея» не состоялась см.: *Байгузина Е. Н.* «Орфей» Ж.-Ж. Роже-Дюкасса: Из материалов к неосуществленной постановке // Записки Санкт-Петербургской Театральной Библиотеки. 2003. Вып. 4/5. С. 64–70.

(см. ил. 4 на вклейке между с. 42 и 43). Согласно пометкам Бакста на полях эскиза, в холке четырёхлапое чудовище достигало бы 1,75 см., т. е. костюм должен был быть выполнен в полный мужской рост. Даже если такую зеленую шкуру можно надеть на двух исполнителей, то танцевать в ней явно было бы затруднительно. Недовольство Фокина как хореографа в этом случае было понятно.

Для «Орфея» Лев Самойлович выполнил несколько рисунков чудищ, пополнивших его пернатый бестиарий: изумрудная «Птица-монстр» в виде цапли, иссиня-чёрная «Летучая мышь», раскинувшая перепончатые крылья и др. Если первая явно предназначалась для бутафории, то вторая (с глуповато-ужасным человекообразным лицом) уже вполне могла быть эскизом костюма, поскольку даже в самых фантастических нарядах Бакст прорисовывал некие антропоморфные части (руки, ноги, лица).

С середины 1910-х гг. изобразительный бестиарий Бакста приобретает все более причудливый налет гротеска и орнаментальности. В листах с эскизами монстров культивируется графическая линия, усложняется контур, замыкающий красочное пятно. Художник предпочитает сопоставлять разнообразие сочетания охристых и зеленоватых оттенков (шафранных, коралловых, изумрудных, болотных). Пропорции антропоморфных монстров удлиняются, заостряется пластика тел, закручиваются витиеватые ракурсы приплясывающих фигур. Например, в эскизе костюма Билибошки, представителя Кашеева царства, исполненном Бакстом к балету «Жар-птица» (1915) (см. ил. 5 на вклейке между с. 42 и 43). Визуальный эффект образа строится на контрасте прекрасного и безобразного: злобный оскал монстра, обутого в шлепанец на одну ногу, корявая босая ступня, жилистые волосатые руки с «паучиными» пальцами выступают антитезой роскошному ориентальному наряду в стилистике «Шехеразады». По своей онтологии Билибошка представляет иную разновидность популярной нечисти Belle Époque, заимствованной из Средневековья — скелетообразного монстра, олицетворявшего Смерть. На рубеже столетий этот inferнальный образ был необычайно популярен, что было связано с общей «демонизацией» культуры, насыщением изобразительного и театрального искусства мистическими персонажами.

Образу Билибошки стилистически и композиционно близок витиевато-декоративный эскиз Бакста для костюма Морского мальчика (несостоявшаяся постановка оперы Н. А. Римского-Корсакова «Садко» в Grand Opéra, 1917) (см. ил. 6 на вклейке между с. 42 и 43). Невероятно затейлив ракурс вывернутого антропоморфного тела с кошачьей мордой — оно одновременно показано в фас, в профиль и со спины. Экспрессивный силуэт обутого на одну ногу то ли лежащего, то ли бегущего Морского мальчика соперничает по своей прихотливости с рисунком его шаровар. Орнамент выступает в эскизе и как предмет, и как метод. Колористический эффект наряда строится на чередовании теплых охристых и холодных зеленых тонов, сложная гамма вспыхивает алыми и рубиновыми оттенками.

Составляя очевидную иконографическую общность, скелетообразный образ Смерти в изобразительном искусстве рубежа веков мог облекаться в самую

разнообразную стилевую форму (от академической до Модерна), наделяться различным нравом: от зловещего (Константин Сомов, «Обложка книги А. Блока “Лирические драмы”» (1908)) до ироничного (Мстислав Добужинский, эскизы к «Бесовскому действию» (1907)). Дух вечности Александра Головина (эскиз костюма к комедии Мольера «Дон Жуан» (1910)) был воплощением эlegantности: скелет одет с изыском версальской моды эпохи Людовика XIV; костюм персонажа обильно украшен бантами и кружевами, дополнен щеголеватой шляпой.

Ту же историческую версальскую «привязку» и придворную рафинированность отличает эскиз костюма Волка, созданный Бакстом к роскошному балету «Спящая красавица» (1921). Онтология этого образа восходит к популярным в средневековых bestiариях кинокефалам (псоглавцам) — человекоподобным существам с собачьими или волчьими головами, носящим одежду и владеющими ремеслами. Сказочный Волк Бакста тоже владеет ремеслом, он — королевский придворный, изысканно галантный и грациозный. Даже в его волчьей морде чувствуется порода и аристократизм.

Костюмы скелетообразных монстров к «Спящей красавице» (злой феи Карабос и ее пажей) также обладали приметами исторического времени, но более архаическими, заметно отстающими от модного тренда XVII в. (см. ил. 7 на вклейке между с. 42 и 43). Например, платье Карабос было дополнено средневековым головным убором-энненом в виде остроконечного конуса с длинной вуалью. Как всегда у Бакста, эскизы обыгрывали сценическое действие, представляя тщательно разработанные художественные образы. Монстры прекрасны по изобретательности отделки нарядов, но уродливы по своей сущности — у них удлинённые скелетообразные пропорции, горбатые спины, костлявые волосатые руки, бородавчатые лица, гротесковая пластика и мимика (см. ил. 8 на вклейке между с. 42 и 43). Хронологически и стилистически образы феи Карабос и ее пажей выходят за границы Belle Époque. В их экспрессионистических изломанных позах, графичности и орнаментальности чувствуется новый нарождающийся стиль Ар-деко.

* * *

Изобразительный bestiарий Бакста оказался если и не слишком многочислен, то весьма изобретателен и оригинален. Онтология населяющих его чудищ антропоили териоморфна, их природа миксантропична, а социальная структура их общества иерархична (от низших божеств до высокопоставленных придворных). Нравом сказочные монстры тоже порядком отличаются друг от друга: веселые и грустные, глупые и умные, злобные и добродушные. Известно, что многие из них не прочь поплясать, обувшись на одну ногу. Географический и временной ареал обитания монстров простирается от древнегреческой античности и пренархаичного Востока до западноевропейского средневековья и французского Версаля. Образы изобразительного «bestiария» Бакста восхитительны по качеству исполнения, тщательности отделки и непревзойденной подаче графического материала. Прекрасные или уродливые, они вместе со своим творцом навсегда остались пленниками Belle Époque.

ЛИТЕРАТУРА

1. Мифологический словарь / гл. ред. Е. М. Мелетинский. М.: Большая Рос. энциклопедия, 1992. 736 с.
2. Валентин Серов в воспоминаниях, дневниках и переписке современников // Сост. И. С. Зильберштейн, В. А. Самков. Л.: Художник РСФСР, 1971. Т. 1. 717 с.
3. Круглов В. Ф. Творчество Серова в зеркале коллекции Русского музея / Валентин Александрович Серов (1865–1911). Живопись, графика из собрания Государственного Русского музея. СПб: Palace Editions, 2005. 256 с.
4. Пружан И. Н. Лев Самойлович Бакст. Л.: Искусство, 1975. 232 с.
5. Власова Р. И. Русское театральное-декорационное искусство начала XX века. Из наследия петербургских мастеров. Л., Художник РСФСР, 1984. 186 с.
6. Байгузина Е. Н. Бакст. В поисках античности. СПб: Нестор-История, 2009. 206 с.
7. Минский Н. Шестой сезон русского балета (Письмо из Парижа) // Утро России. 1911. № 133, 11 июля.
8. Левинсон А. Старый и новый балет. Пг.: Свобод. искусство, [1919?]. 129 с.
9. Сергей Волконский. На Мангеймской театральной выставке // Аполлон, 1913. № 3. С. 26–29.
10. «Орфей». Текст и музыка Ж.-Ж. Роже-Дюкасса / пер. О. Г. Каратыгиной. Издание «Концертов А. Зилоти». — СПб.: Типография С. Л. Кинда, 1914 // ОРИРК СПб ГТБ. I / Р. 62.
11. О постановке балета Роже-Дюкасса «Орфей». Телеграмма М. М. Фокина — В. А. Теляковскому // РГИА. Ф. 497. Оп. 8. Д. 381. Л. 37.
12. Письмо Л. С. Бакст А. И. Зилоти от 11 августа 1915 г. // Лев Бакст. Моя душа открыта. Кн. 2. М.: Искусство-XXI век, 2012. 202 с.
13. Теляковский В. А. Дневники // рукопись из архива Гос. Театрального музея им. А. А. Бахрушина. Кн. 47. С. 12981.

УДК 75.041; 792.8

О. Ю. Кошкина

ГЕОМЕТРИЧЕСКИЕ МОТИВЫ ГРАФИКИ ОЛЕГА ЯХНИНА: ВОСХОЖДЕНИЕ К ИСТОКАМ

Творчество петербургского мастера, заслуженного художника России Олега Юрьевича Яхнина (1945 г. р.), — яркого пропагандиста графического искусства, широко известно: он, «объективно сказать, ответственный за петербургскую графику» [4]. Инициатива, ответственность, творческое руководство Яхнина — залог существования Фонда развития и поддержки графики «Искусство графики», десятков выставочных проектов и программ по изобразительному искусству международного фестиваля «От авангарда до наших дней» (1993–2007), Международных Биеннале (2002, 2004, 2006, 2008) и Триеннале (2001, 2014) графики в Санкт-Петербурге, международных фестивалей графики, а также выставок молодых художников «Надежда» (2003–2011). Он — автор-составитель, главный редактор совместного с Китаем издательского и выставочного проекта «Современные художники России», подготовившего тома художественных альбомов: «Живопись Петербурга», «Графика Петербурга», «Графика России» (очередное издание — «Акварель России» — сейчас находится в работе) [12].

Художественный язык мастера характеризуется обостренной самостоятельностью и предельной изобразительностью. Визуальное и абстрактное, пластическое и отвлеченное есть символизм его станкового искусства, вскрывающий проблематику диалектических отношений. Являясь «полномочным представителем петербургской графики» [13, с. 8], он впитал все историческое многообразие графической и пластической культуры северной столицы.

Выпускник Института живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина (1972), Яхнин получил известность и признание не только в России, но и за рубежом. 2016 г. для художника был насыщен выставочной деятельностью: персональные экспозиции в Мраморном дворце Русского музея, Выставочном центре Санкт-Петербургского Союза художников (далее — СПб СХ) и в галереях Национальной библиотеки Белоруссии [12]. Показы стали своеобразным творческим отчетом мастера за 45 лет работы.

К примеру, экспозиция выставки в Русском музее включала около 150 произведений живописи, акварелей, офортов и литографий, созданных в период со второй половины 1970-х гг. до 2015. Яхнин, много работая над сюжетами литературных произведений, выполнил несколько десятков циклов на книжную тему в технике цветной линогравюры, литографии и рисунков большого формата. Многогранное дарование художника раскрылось и в живописных полотнах: от ранних (1980-е) до самых поздних (триптих «Химера», 2015) работ, где «изобразительный язык так же, как в графике мастера, наполнен метафорами и символами, проникнут сюжетными и литературными ассоциациями» [11].

Выставка «Олег Яхнин и ученики» в пространстве СПб СХ продемонстрировала не только живописный, но и педагогический таланты мастера: масштабная

экспозиция впервые в истории заняла все 1500 квадратных метров выставочных залов СПб СХ, включила работы учеников, презентовав важное событие мира искусства в жизни города. Символизм образов, акцентированная тактильность, гиперреализм — авторский стиль Яхнина безошибочно угадывался в акварели и живописи, станковой и книжной графике [4].

Путь развития мастера пролегает, условно, между приобретенным рисовальным мастерством ленинградской графической сцены (живописная пластичность формы, глубокая световоздушная среда, предельно выверенная композиция «твердого рисуночного стиля») и эклектичной образностью, иносказанием, выражающимся в решительном изменении визуальной характеристики среды. Динамизм пространственного движения в поздних работах художника сопровождается активным проявлением цвета. Колористические пятна, мазки, «родинки» органично соединены с линейностью штриха, рождая сложносочиненные композиции. Как отмечает сам мастер, отрицая развлекательную функцию искусства на потребу публики («мы не скоморохи и не фокусники»), важно тронуть человеческое сердце, «порой очерствевшее», до которого трудно докричаться: «Вот и приходится применять сильные, экспрессивные формы... Характерные черты искусства нашего времени — движение, страдание, иногда непонимание и одиночество, но обязательно — свобода!» [14].

Как уже упоминалось, иллюстрация занимает важное место в творчестве художника: Яхнин удостоен профессиональной премией «Книжный червь» (2015), которую учредили издательство «Вита Нова» совместно с Институтом русской литературы (Пушкинский Дом). В технике литографии мастером выполнены иллюстрации к «Фаусту» (1981), «Королю Лиру» (1986), титульный лист серии к рассказу А. Грина «Крысолов» (1978), серия к рассказам А. П. Чехова (2010). В технике цветной литографии была выполнена серия «Мир населенный» (1991). Выбор литографии художником, мастерски владеющим многими видами печатной техники, не случаен: ни один вид графического искусства не обладает такими разнообразными и богатыми изобразительными возможностями [15, с. 3].

Яхнин органичен в ярко выраженной изобразительности, включающей практически во всех работах элемент жанровости. Однако изобразительность у мастера проходит путь развития «под знаком метаморфозы, метафоры, символов», поскольку он не просто позволяет, но принуждает зрителя к взгляду на мир под другим углом зрения [11]. Повествовательность художника наполнена иносказаниями, фантазийна: Яхнин энергично и темпераментно использует личностную авторскую эмблематику, а также знаки, маски, элементы виртуозной каллиграфии. «Поэтика творчества Яхнина принадлежит модернистскому искусству. В основе его метода лежит сложное переплетение традиций»¹.

Центральный образ, занимающий сегодня художника, — химеры. В уже упоминавшемся одноименном живописном триптихе, как и более ранних изображениях этих существ, они «нависают над переносьем»: наваливаются на лица всей мощью сконцентрированной мифологии, поскольку более всего мастера занимает вечный

¹ Из пресс-релиза к выставке О. Яхнина в Русском музее 4 февраля — 21 марта 2016 г.

и особенно актуальный сейчас вопрос о приоритете человека здравомыслящего над почитателем ложных вымыслов [10].

К примеру, серия литографических коллажей «Асимметрия» (2005) отмечена спаянным союзом природного и механического начал, предлагая игру метаморфоз (см. ил. 1, 3, 4, 7, 9, 10, 11 на вклейке между с. 48 и 49). Изобразительная виртуозность линии создает причудливые формы, а их наполнение градуированным цветом усиливает высокое графическое мастерство и подчеркивает чистоту печатной техники. Частокол штрихов механического графизма вкупе с желто-черно-красной гаммой рождает жизнерадостную пластическую сюиту, отсылая зрителя к растительной и геометрической орнаментике культуры стран западного полушария.

Емко используя достижения предшественников, опираясь на мировое классическое искусство, Яхнин менее всего похож на уравновешенного классика: он «намеренно сталкивает различные приемы и решения, заставляя их взаимодействовать, а порой взрываться в процессе творческого решения» [9]. В серии станковой графики «Асимметрия» отчетливо читается переключкичка с творческим наследием Л. С. Бакста. Выдающийся мастер русского искусства в 1920-е гг. работал над заказом к серии рисунков на индейские темы для шелковых тканей. Бакст, имевший опыт активного использования этнических мотивов в своих сценических работах, проявил интерес к культуре американских индейцев: изучая ткани и одежду племен аcoma, хопи, навахо, зуни, не подделяваясь под ремесленника-индейца, он творчески осмысливает, перерабатывает виденные мотивы декора тканей, керамики и тисненой кожи. Как известно, подготовленные им эскизы рисунков тканей реализовывались в США и во Франции в промышленных масштабах [8, с. 26]. Художник, анализируя свою работу в текстильной промышленности, писал: «Нет великого и малого в искусстве. Все — искусство» [2, с. 14–15].

Находясь в поле модернистского искусства, Яхнин демонстрирует отточенное автоматическое письмо и изысканную фантазийность, восходящие к экспрессионизму, сюрреализму, а на поле отечественного искусства, отчасти, — к декоративно-прикладному наследию Бакста. Знаменитый предшественник активно «прибегал к различным системам колорита — тональному и локальному, добиваясь в последнем максимального контраста красок сопоставлением дополнительных цветов» [1, с. 55]. «Искрометный фонтан» [3] фантазий Бакста порождал в геометрических орнаментах текстильного узора стилистику арабского Востока, эллинистического Египта, индуистской Индии или античные мотивы минойской эпохи. Особое внимание уделялось влиянию русского народного творчества на моду, поскольку природность русского орнамента — источник нескончаемых вариаций.

Рисунок тканей Бакста демонстрирует беспрецедентное богатство мотивов. Мастер «создавал растительный, абстрактный, тематический орнамент» [3], достигая самобытной виртуозности в геометрическом орнаменте. Для Бакста было очевидным: при создании мотивов тканей по заказу американских промышленников в поисках стиля надо опираться на местную идентичность, в первую очередь, на главный элемент изобразительного искусства — цвет, свежесть и интенсивность которого черпалась в ремесленном производстве индейских народов Юго-Запада США. К примеру, племена пуэбло вдохновляли узорным ткачеством

и лепной росписью керамики, ювелирной обработкой меди или серебряных украшений. Мерный геометризм, востребованный эпохой Ар-деко, наполняет эскизы тканей, но при этом лишен излишней повествовательности.

Уникальные коллажи нашего современника были созданы в технике графического дизайна до предъявления широкой отечественной публике эскизов Бакста². Но в них, как и в работах предшественника, источником вдохновения являются народное творчество многих стран и целых континентов земного шара. Только технический путь создания работ Яхнина был не однолинейным: первоначально — литография, заключительный этап — коллаж.

В 1990-е гг. Яхнин выполнил серию цветных автолитографий на темы мирового народного творчества. Способ «хромолитографии», как ранее называли цветную литографию, значительно расширил возможности художника при осуществлении его творческого замысла как в смысле передачи тона, характера, материальности, так и в смысле чисто цветовых возможностей [15, с. 93]. Яхнин печатал литографии в пять-шесть красок, выводя цвет из пассивной составляющей, подкрашивающей основной, черный рисунок, в органическую и неотъемлемую часть, участвующую в построении самой формы изображения. К примеру, в литографии «Восточный мотив I» было использовано пять красок, для каждой из которых делался «свой камень», требующий отдельного печатного процесса (см. ил. 6 на вклейке между с. 48 и 49). Самостоятельные печатные формы (камни) позволили учитывать силу тона каждой краски, ее количества в индивидуальном цветовом звучании, так и в различных смешениях.

Мастер виртуозно решил самую важную задачу художника-литографа — разложение цветной композиции на составные цвета-краски, совокупность которых передает художественный замысел, его идею, цвет и форму, колорит и тоновые отношения. Задача усложнялась и тем, что при выполнении цветной тиражной литографии (в данном случае каждый печатный лист представлялся серией в 25 единиц), нужно было найти такие цвета и в такой комбинации, чтобы ограничиться наименьшим числом отдельных камней, а, следовательно, наименьшим количеством прогонов печатного станка. И эту задачу Яхнин преодолел артистически. Он умело передал силу тона заданного цвета, его переходы и участие в других составных цветах, принимая во внимание последовательность наложения красок при печати.

Художник — завзятый путешественник, и художественное наследие племен индейцев Северной и Южной Америки, сложившееся за многие тысячелетия, представляет для него большой интерес. Этнические традиции, религиозные верования, искусство давно стали объектом пристального изучения: «Достижения индейской культуры стали своего рода неисчерпаемыми источниками вдохновения не только для археологов, математиков, астрономов, но и для художников» [7, с. 3]. Для Яхнина в орнаменте североамериканских племен читается некое повествование в виде описания событий или явлений окружающей природы. Все это содержится в предметах ремесленного творчества — корзинах, керамической

² 33 эскиза Бакста в 2013 г. были приобретены и привезены в Москву директором галереи «Наши художники» Н. Курниковой. Они впервые демонстрировались в России в этой галерее в рамках выставки «Лев Бакст. Открытие материи» в 2013 г.

посуде, узорах ковров (см. ил. 2, 5 на вклейке между с. 48 и 49), украшенных изображениями животных или обитателей водоемов, составляющих основу хозяйственной жизни индейцев: «Наиболее ярко проявилось умение северо-западных индейцев гармонично сочетать форму и орнамент в украшении тотемов и масок» [7, с. 4].

У Яхнина, как и в бакстовских эскизах тканей, ярко выражен мотив искусства индейцев пуэбло — крылатое божество и олени и птицы, интерпретированные в геометрические фигуры. Художники пуэбло, украшавшие керамические сосуды абстрактными ярко-красочными орнаментальными мотивами, прекрасно передавали эмоциональное состояние. В графике Яхнина много любимых цветов этой группы индейцев: красный (как символ солнечного цвета), желтый — западное направление, черный — символ демонического начала и севера страны, синий — символ женского начала и южных территорий [7, с. 5].

Черпал вдохновение художник и в геоглифах Наска — гигантских рисунках в виде абстрактных фигур и спиралей, размер которых достигает иногда сотен метров. Среди фантастических и вполне достоверно нарисованных животных наибольшее количество представляют птицы. Но представляют интерес и совершенно загадочные животные, с длинными тонкими конечностями и вытянутым хвостом. Среди изображений встречаются и люди, прорисованные менее выразительно (см. ил. 8 на вклейке между с. 48 и 49).

Необходимо также отметить схожий семиотический план орнаменталистских работ художников, характеризуемый образной знаковостью, поскольку семиотический подход к изобразительному искусству отличает то, что объект визуального ряда рассматривается словно текст, созданный из определенных знаков, по законам языка, свойственного тому или иному произведению искусства. Но это — отдельная тема для дополнительного исследования творчества художника, не главная для данной статьи.

Образный мир Яхнина органично соединяет чувствительную реакцию к окружающей действительности, обнаженную личностную откровенность и стремительную мысль философских раздумий (см. ил. 12 на вклейке между с. 48 и 49). Все, выходящее из-под пера, карандаша, кисти или штихеля художника — вариативно и ассоциативно. Это мощное духовное наследие «трансформируется в творчестве художника в его, сугубо авторском, исполнении, одаривая нас новым пониманием и ощущением жизни» [5].

Мастера можно сравнить с могучим деревом: как оно гонит от корней к листве полезные соки земли, так и в его искусстве «можно ответить влияния самых разных культур — от средиземноморских до тихоокеанских, от языческих до христианских» [5].

Художник не оставляет в стороне и русское художественное творчество — сельское ремесло и эстетизированные предметы общедеревенского быта — как источник вдохновения. К примеру, изданная книга «Славянские мифические существа» с иллюстрациями Яхнина — подлинный артефакт. Это сказочное повествование — настоящий путеводитель «по тропам» волшебного мира славянских обычаев в купе с энциклопедией русских народных сказаний и духов. Шестнадцать номерных

и подписанных художником офортов, включенных в книгу — незримый мост между реальностью и миром естественного, осязаемого волшебства. Каждый графический лист сопровождается рассказом об изображенном волшебном существе.

Несмотря на то, что печатная графика в России в последнее время переживает кризис (по причине отсутствия необходимой материальной базы) [6, с. 105] активная творческая деятельность признанного петербургского мастера живописи, станковой и книжной графики Олега Яхнина внушает надежду не только на сохранение графических традиций северной школы, но и на достойное ее развитие.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Байгузина Е. Н. Л. С. Бакст: начало. Кальки эскизов к пантомиме М. И. Петипа «Сердце маркизы» (1902) // Вестник академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2015. № 38 (3). С. 46–55.
2. Бакст Лев. Моя душа открыта. В 2-х книгах. Кн. 2-я. М.: Искусство — XXI век, 2012. 363 с.
3. Беспалова Е. Текстиль Бакста [Электронный ресурс] // Теория моды. Одежда. Тело. Культура. 2012. № 25 (осень). URL: <http://www.nlobooks.ru/node/2653/> (дата обращения: 05.08.2016).
4. Выставочный центр Союза художников [Электронный ресурс] // Страница центра В Контакте. URL: https://new.vk.com/wall-15080902_6709/ (дата обращения: 09.08.2016).
5. Громов Н. Олег Яхнин [Электронный ресурс] // ОФОРТ. История. Люди. События. 2011. 10 июня. URL: http://rosgrafik.blogspot.ru/2011/06/blog-post_10.html/ (дата обращения: 05.08.2016).
6. Два века русской литографии // Альманах. СПб: Palace Edition, 2016. Вып. 171. 160 с.
7. Ивановская В. И. Орнаменты древней Америки. М.: Издательство В. Шевчук, 2007. 176 с.
8. Лев Бакст. 1866–1924. СПб: Palace Edition, 2016. 144 с.
9. Лепетухин А. Наедине с вечностью [Электронный ресурс] // Словесница Искусств: региональный культурно-просветительский журнал. Город художников. 2003. № 1(11). URL: <http://www.slovoart.ru/node/1427/> (дата обращения: 05.08.2016).
10. Михайлов В. Ответственный за графику [Электронный ресурс] // Санкт-Петербургские ведомости. 2016. 09 февраля. URL: http://spbvedomosti.ru/news/culture/otvetstvennyu_za_nbsp_grafiku/ (дата обращения: 09.08.2016).
11. Олег Яхнин [Электронный ресурс] // Русский музей. Официальный сайт. URL: <http://rusmuseum.ru/marble-palace/exhibitions/oleg-yakhnin/> (дата обращения: 05.08.2016).
12. Олег Яхнин: 50 лет в книжной графике [Электронный ресурс] // Афиша TUT.BY: Минский информационный портал. URL: http://afisha.tut.by/exhibition/oleg_yakhnin_50 лет_v_knizhnoy_grafike/ (дата обращения: 09.08.2016).
13. Олег Яхнин: каталог. Вступительная статья А. А. Боровского. СПб: Проект «Свободные художники Петербурга», 2015. 232 с.
14. Перменко Ю. Мировой размах Олега Яхнина (Камчатский художественный представляет...) [Электронный ресурс] // Камчатское время: Независимый общественно-политический портал. URL: http://kamtime.ru/old/archive/12_05_2004/9.shtml#top/ (дата обращения: 09.08.2016).
15. Суворов П. И. Искусство литографии. М.: Искусство, 1964. 344 с.

Д. С. Матюнина

ДЕНДИ «МИРА ИСКУССТВА» В ПОРТРЕТАХ ЛЬВА БАКСТА: СЕРГЕЙ ДЯГИЛЕВ, ДМИТРИЙ ФИЛОСОФОВ, ВАЛЬТЕР НУВЕЛЬ

На рубеже XIX — XX вв. среди художников «Мира искусства» становится особенно популярным портрет творческого интеллигента и собрата по искусству. Лев Бакст много пишет и рисует в 1890–1900-е годы своих коллег-художников и сотрудников журнала. Его перу принадлежат два ранних, «домирискуснических» портрета Вальтера Нувеля (1895 г., ГРМ, акварель) и Дмитрия Философова (1897 г., Дагестанский музей изобразительных искусств), а также знаменитый портрет Сергея Дягилева с няней, написанный в 1906 г. (ГРМ).

Вальтер Нувель и Дмитрий Философов — ведущие члены редакции журнала «Мир искусства», друзья детства Александра Бенуа, идейного вдохновителя кружка «юных пиквикианцев», из которого «выросли» впоследствии журнал и художественное объединение. Сергея Дягилева Бакст портретирует на пике его популярности, он — «верховный жрец» и «диктатор от искусства» [13, с. 156]. Эти три работы объединяет непосредственная причастность моделей к «Миру искусства», они — ядро и орбита этого объединения. Кроме этого, все трое — денди и эстеты, принадлежащие узкому кругу петербургской богемы «рубежной» эпохи.

«Что-то от «личины» приросло к лику индивидуума», — пишет о современной богеме Андрей Белый в статье «Почему я стал символистом». [2, с. 420]. Он, таким образом, определяет важную черту современника — феномен «артистического ампула», особой «маски» творческого интеллигента. Желание подменить «лик» «личиною» связано с особенностями мироощущения символистской эпохи. «Спектакли» своих жизней творческая богема разыгрывает на «подмостках» реальности. Актерство и стилизация внешнего облика — часть эстетической программы новых денди.

Портрет Сергея Дягилева с няней — эталон бакстовского «салонного» образа зрелого периода (см. рис. 1 на вклейке между с. 54 и 55). Атрибутика парадного портрета, верный баланс «личного» и «доличного», импозантность модели, «сыгранность» всех деталей образа — пример совпадения авторской концепции с имиджем модели. Андрей Белый так вспоминает свою первую встречу с Дягилевым на выставке «Мира искусства» в Москве в 1902 г.: «я его по портрету узнал, по кокетливо взбитому коку волос с серебристою прядью на черной растительности, и по розовому, нагло безусому, сдобному, как испеченная булка, лицу, очень «морде», готовой пленительно мыслиться и остывать в ледяной, оскорбительной позе виконта: закидами кока окидывать вас сверху вниз, как соринку. Дивился изыску я: помесь нахала с шармёром, лакея с министром» [1, с. 195]. Далее Белый пишет о «вязи и проколе изощренного галстука», «ослепительном, как алебастр, еле видном манжете» и других «кокетливых» деталях [1, с. 195]. Этот литературный портрет совпадает с изображением Дягилева Бакстом. Поверхностно-декоративное плоскостное письмо, точно найденная поза как бы

«выходящего» на зрителя персонажа создают впечатление яркой, активной личности, «нахала» и «шармёра». Эта напрашивающаяся с первого взгляда характеристика — только самое начало бакстовского замысла.

Было бы неверно считать, что портрет Дягилева непсихологичен. Его декоративность и демонстративность позы лишь обозначают, что модель сознательно позирует, и момент позирования — важная часть замысла и характеристики персонажа. Важную роль в раскрытии замысла играет второй план картины. На втором плане, в глубине, застыла фигура сидящей старушки — няни Дягилева. Она вносит особый тон в настроение картины, символизирует «укладность» и традиционность жизни современного денди, существующие наряду с броскостью и эпатажем. Впрочем, ее присутствие на полотне можно рассматривать и как дополнительный эпатаж, ссылку на «высокие образцы», а возможно, и пародию. По этому поводу В. В. Стасов саркастически заметил: «Забавна претензия — представить г. Дягилева а la Пушкин с няней» [16, с. 319].

Многие современники отмечают в своих воспоминаниях чрезмерную заносчивость, подчас невежество, провинциализм Дягилева (Бенуа, Остроумова-Лебедева, Добужинский, Маковский), но при этом все мемуаристы признают его фантастическую энергию, организаторский талант, трудолюбие, знание человеческой души. Александр Бенуа сравнивает его с Петром Первым, а Зинаида Гиппиус в шуточной эпиграмме — с Наполеоном [14, с. 307]. Внешность Дягилева современники называют импозантной, «привлекающей внимание» [8, с. 64], описывают его щегольскую манеру одеваться, вызывавшую насмешливую зависть петербуржцев. Он, по словам С. Маковского, «любил порисоваться своим дендизмом, носил в манжете рубашки шелковый надушенный платок, который кокетливо вынимал, чтобы приложить к подстриженным усикам» [15, с. 309]. Маковский отмечает, что, не будучи красавцем (как Философов, пораженный сложением и античной красотой лица), Дягилев «пленял» [15, с. 308].

Фигура Дягилева, темная и массивная, устойчиво вписана в композицию портрета. Впечатление живого движения создает ритм диагональных складок на мягком пиджаке и брюках, округлость линии плеч, вольно расстегнутый жилет: как будто Дягилев только что остановился, взглянул в сторону зрителя и засунул руки в карманы. Т. Карсавина, описывая походку и манеру держаться Дягилева, вспоминает его привычку слегка покачивать корпусом и головой, напоминающую морского льва [15, с. 403]. Разумеется, портрет не может передать это ленивое покачивание, но намек на него дан в едва заметном наклоне фигуры вперед. Круглая массивная голова в трехчетвертном, немного снизу, ракурсе соединена с корпусом короткой шеей, скрытой жестким белым воротничком с кокетливым галстуком-бабочкой. Ряд щегольских деталей — белая полоска манжета с элегантной золотой запонкой, цепочка часов — дополняют образ денди. Полные щеки упираются в воротничок и чуть отливают синевой. Темные брови удивленно и снисходительно приподняты над большими карими глазами, посаженными далеко от переносицы. Взгляд этих глаз с опущенными внешними уголками неподвижный и пристальный. Полные губы чуть поджаты, выражение лица довольно заносчиво. Фигура старушки-няни в черном чепце на втором плане (персонажа

из другой эпохи) — часть дягилевской игры в «исконного русского помещика». Интересно, что сам Дягилев, не чуждый иронии и самокритики, дает себе в одном из писем шутивную характеристику, практически полностью дублирующую игровой образ, созданный Бакстом. Он пишет: «я, во-первых, большой шарлатан, хотя и с блеском, во-вторых, большой шармёр, в-третьих, — большой нахал, в-четвертых, человек с большим количеством логики и малым количеством принципов и, в-пятых, кажется, бездарность» [15, с. 21–22].

Дмитрий Философов — публицист, критик, невозмутимый красавец с ровным пробором, сын знаменитой либеральной деятельницы и военного прокурора, заведовал в «Мире искусства» литературным отделом. Он был «правой рукой», двоюродным братом и «более чем другом» Сергея Дягилева. Александр Бенуа, вспоминая школьные годы, называет его «гордецом Димой», «интеллектуалом», «аристократом» [3, с. 486]. В отличие от «пленительного» Дягилева, Философов был «неприятен» в общении, колок, саркастичен, в редакции журнала его за педантизм называли «ворчливым опекуном» и «гувернанткой» [15, с. 287, 288]. Игорь Грабарь вспоминает, что Философов был «суховатым и скучным», и в его манерах «не было той свободы и непринужденности, которая отличала Дягилева. Но он отличался деловитостью, в высшей степени ценной для журнала, руководимого человеком такого знойного темперамента, как Дягилев» [15, с. 287–288]. Авторитет Философова в редакции был таким, что даже Дягилев, как вспоминает Бенуа, «трусил» перед ним и уступал ему. После охлаждения, наступившего между Дягилевым и Философовым, тот перешел в «Новый путь», издававшийся четой Мережковских-Гиппиус. М. Добужинский замечает, что и у Мережковских, как и у Дягилева, Философов оставался на «вторых ролях». Одаренный и в высшей степени образованный человек, Философов по каким-то причинам оказался неудачником, т. е. «не на высоте возможностей, которые, казалось, перед ним открывались», — пишет Добужинский [9, с. 201]. «Этого необыкновенно умного человека связывала особого рода парализованность фантазии и вкуса», — отмечает Бенуа. «Он хотел бы летать, но крыльев не было» [4, с. 360–361].

Внешностью Философов обладал «пуританской»: был высок, строен, красив и холоден. М. Добужинский пишет, что Философов с его «холодными светлыми глазами, почти не улыбающийся» — «стеснял» [9, с. 201]. Андрей Белый сравнивает его с манекеном с немигающими глазами и не улыбающимися губами [1, с. 466]. Высокий, красивый, не улыбающийся, холодный, неудачник, и, как окончательная характеристика, — эстет: «рожден, чтобы пребыть эстетом до конца дней», — по словам Зинаиды Гиппиус [7, с. 274]. З. Гиппиус вторит П. Перцов: «Дмитрий Владимирович был, прежде всего, и более всего «эстет», безукоризненно-корректный и сдержанно-изящный в своей внешности и своем поведении — “Адонис”» [14, с. 279].

Именно таким мы видим Философова на портрете, написанном Бакстом в 1897 г. (см. рис. 2 на вклейке между с. 54 и 55). Холодный темный фон и темный сюртук выделяют жесткую белую манишку и освещенное лицо. Гладкие черные волосы откинуты с прямого лба. Черты лица обладают античной правильностью: только уши чуть оттопырены. Губы слегка изогнуты, описанные мемуаристами прозрачные светлые глаза в обрамлении длинных загнутых ресниц обдают холо-

дом, довершая образ «денди». При всей правильности в чертах лица есть некоторая неопределенность, нечеткость, которую можно объяснить как особенностями живописной техники «раннего» Бакста, так и сознательной характеристикой (вспомним мнение Бенуа и других, считавших Дмитрия Философова человеком «без полета», без фантазии, несостоявшейся, а потому «неопределенной» личностью). Впрочем, возможно, неопределенность черт — это просто юношеская незрелость. Модели на портрете еще только 25 лет.

Другая странность портрета — неестественная поза Философова. Небольшая голова посажена на длинноватое туловище, написанное широко, почти как темный фон, и странным образом выпрямленное, прямо-таки выгнутое вперед. Не случайно А. Белый назвал Философова «выставленным в зеркальной витрине манекеном» [1, с. 466]. Репрезентативный костюм Философова (черная тройка и белая сорочка), а кроме того, складка губ, презрительная ясность взгляда, мрачный темный фон; весь этот «трагический» антураж раскрывает амплу модели — амплу «Онегина» своего времени.

«Валичка» Нувель, он же «собачка Нувель» (прозвище, данное Бакстом), музыкальный редактор журнала, чиновник Министерства императорского двора, фронт и эстет, в воспоминаниях друзей — разочарованный циник, несмотря на кипучий ум и энергию. Его «поза» и «жест» схвачены Бакстом в портрете 1895 г. безупречно (см. рис. 3 на вклейке между с. 54 и 55). Н. П. Лапшина в монографии о «Мире искусства» назвала портрет «джентльмена» Нувеля «интересной работой» Бакста [11, с. 252]. Принято считать, что эта ранняя «домирикусническая» акварель Бакста — пример «поиска стиля» начинающего художника, из которого позже разовьется зрелый салонный стиль «модного портретиста» [5, с. 42]. А. Бенуа, в целом критикуя ранние портреты Бакста, не отрицает, тем не менее, их привлекательность для зрителя. К примеру, он вспоминает, что на открытии Русского музея присутствовавший там государь надолго остановился перед несколькими работами, среди которых был портрет Нувеля работы Бакста [4, с. 202]. Константин Сомов, рисовавший В. Нувеля спустя 19 лет, в 1914 г., называет в своих мемуарах бакстовский портрет «плохим» [10, с. 202].

Мемуаристы (мирикусники А. Бенуа, М. Добужинский, А. Остроумова-Лебедева, И. Грабарь, поэт М. Кузмин, издатель П. Перцов) дают более полную характеристику личности Нувеля, чем его изображения, многое оставляющие «за кадром». Современники вспоминают «Валичку» как человека необычайно живого, остроумного, подвижного, «как шампанское, которое искрится и играет» [13, с. 156]. М. Добужинский описывает «Вечера современной музыки», возникшие по инициативе Нувеля, и называет Нувеля «тем перцем, который придавал «Миру искусства» особую остроту» [9, с. 203]. П. Перцов в «Литературных воспоминаниях» пишет, что без участия Нувеля (одного из «пентархии» («пятерки») «зачинателей») не обходилось ни одно совещание редакции и не принималось ни одно решение в «Мире искусства». Перцов сравнивает его с одним из тех «темных спутников ярких светил, о которых можно не только прочесть в астрономии, но и наблюдать их нередко в жизни» [14, с. 292]. Мемуарист подчеркивает, что «по уму, вкусу, знаниям Нувель был совершенная «ровня» остальным; ему не хватало

только специальных талантов, причем, в отличие от Дягилева, он не имел и таланта лидера» [там же]. «Нельзя даже представить себе «Мир искусства», — продолжает Перцов, — не представляя в то же время его маленькой, вертялкой, всегда франтовато одетой фигурки, живо бегающей по комнате с сигарой в зубах или восседающей на самом краю дивана, заложив нога за ногу» [там же].

«Валичка», при живости ума и повадок, тем не менее, был «разочарованным» и «циником». П. Перцов отмечает «отпечаток ... жизненной усталости», лежавший на личности Нувеля [там же], а Бенуа в мемуарах описывает многочисленные «разочарования Валички» — как в «делах сентиментальных», так и «неудачи психологического и философского порядка» [4, с. 223]. Двойственность натуры Нувеля лучше всего резюмирует характеристика К. Сомова: «блестящ и зол языком, но доброго сердца» [10, с. 94].

Внешность Нувеля современники описывают изящной до карикатурности. Он признанный «магистр элегантности» («magister elegantiarum» — (лат.)) [9, с. 203], что А. Бенуа считает несколько претенциозной чертой: «Валичка Нувель <...> шокировал меня претензией на щегольство в одежде и некоторыми своими манерами, например тем, что курил для вящего форса сигары» [3, с. 486]. Особый стиль Нувеля отмечает Степан Яремич: «Сегодня приехал Нувель. На нем невиданной красоты (покрой и цвет) пальто» [17, с. 37]. Невысокий, худощавый, подчеркнута элегантный, Нувель, очевидно, выглядел несколько комично, и Лев Бакст придумывает образ «собачки Нувеля» — собачки-таксы в форменном мундире [6, с. 392]. В дневниковых записях Бакста при упоминании Нувеля имя «Валичка» часто заменяется дружеским прозвищем «собачка» [12].

На портрете Бакста Нувель сидит в подчеркнута свободной позе, закинув ногу на ногу, в большом мягком кресле. Расслабленное положение его тела нарушено несколькими напряженными деталями: кисть левой руки сжата и упирается в сиденье, локти широко разведены, спинка кресла, на которую он слегка откидывается корпусом, растворяется, сливаясь с фоном, лишая опоры «повисшую» в пространстве первого плана фигуру.

Нувель «замирает» в чуть деланной позе, его четкий силуэт выделен размытостью теплых тонов заднего плана (интерьера комнаты). На нем жилет и черный пиджак, светлые сине-серые брюки, безупречные белые манжеты рубашки украшены элегантными золотыми запонками. На шее воротничок-стойка, обернут узким синим шелковым шарфом. Золотой перстень с крупным синим камнем на чуть оттопыренном мизинце правой руки, призванный придавать «солидные» нотки образу Нувеля, добавляет, однако, легкий оттенок фальши. Наигранная «небрежная» поза и дендистская атрибутика, снисходительный ироничный взгляд, сигара, зажата между пальцами, привносят в портрет, определенно претендующий на «парадность», жанровую составляющую. Колорит картины сдержан. Теплый коричневатый фон подчеркивает графически «стильный» сине-черный силуэт фигуры. Холеное лицо «Валички» с аккуратными усиками под крупным носом, зачесанными ото лба волосами, сложенными в саркастическую складку-усмешку губами, тщательно прописано. Нувель не смотрит на зрителя, его веки полуприкрыты, яркие синие глаза под широкими бровями смотрят вниз.

Салонность и «стильность» работы отвлекают от характера модели. Скрываемый репрезентативной подачей, более глубокий план портрета ускользает от зрителя: смотрящие в сторону глаза, спрятанное в усах подобие улыбки чуть приоткрывают другого, «разочарованного» Валичку. Нет нужды спорить с общим мнением исследователей о том, что Бакст не был мастером психологического портрета, стремясь, скорее, удачно «схватить» внешность, «жест» и позу своего персонажа. Такое внимание к «позе», тем не менее, важная часть мирискуснической игры, в которой демонстрация «личины» и «доличности» важнее, чем раскрытие личности.

* * *

Три рассмотренных нами портрета работы Бакста, концептуально близкие друг другу, выпукло рисуют образ петербургского денди рубежа веков: это почти по-хальсовски жанровый образ «вертлявого франта», циника и скептика Вальтера Нувеля; долговязая фигура застывшего, как манекен в витрине, красавца, интеллектуала и неудачника Дмитрия Философова; и апофеозом этой концепции становится парадный «Портрет Дягилева с няней», где в качестве «доличности» фигурирует стаффажная фигура няни Дягилева — «великого русского», изображенного Бакстом «а ля Пушкин».

ЛИТЕРАТУРА

1. Бельй А. Начало века. Воспоминания. В 3-х кн. Кн. 2. М.: Художественная литература, 1990. 687 с.
2. Бельй А. Символизм как миропонимание. М.: Республика, 1994. 528 с.
3. Бенуа А. Н. Мои воспоминания: в 5 книгах. Кн. 1–3. М.: Наука, 1993. 711 с.
4. Бенуа А. Н. Мои воспоминания: в 5 книгах. Кн. 4–5. М.: Наука, 1993. 743 с.
5. Борисовская Н. А. Лев Бакст. М., 1978. 120 с.
6. Валентин Серов в воспоминаниях, дневниках и переписке современников. В 2 т. Т. 1. Л.: Художник РСФСР, 1971. 717 с.
7. Гиппиус З. Н. Живые лица. Воспоминания. Т. 2. Тбилиси: Мерани, 1991. 378 с.
8. Головин А. Я. Встречи и впечатления. Письма. Воспоминания о Головине. Л.-М.: Искусство, 1960. 389 с.
9. Добужинский М. В. Воспоминания. М.: Наука, 1987. 480 с.
10. Константин Андреевич Сомов. Письма. Дневники. Суждения современников. Сост., вст. ст. и прим. Ю. Н. Подкопаевой и А. Н. Свешниковой. М.: Искусство, 1979. 624 с.
11. Лапшина Н. П. «Мир искусства». Очерки истории и творческой практики. М.: Искусство, 1977. 344 с.
12. Лев Бакст. Моя душа открыта. В 2 кн. Кн. 2. М.: Искусство — XXI век, 2012. 351 с.
13. Остроумова-Лебедева А. П. Автобиографические записки. Т. 1–2. М., 2003. 588 с.
14. Перцов П. П. Литературные воспоминания. 1890–1902 гг. Предисл. Б. Ф. Поршнева. М.-Л.: Academia, 1933. 322 с.
15. Сергей Дягилев и русское искусство. Статьи, открытые письма, интервью. Переписка. Современники о Дягилеве. В 2 т. Т. 2. Сост., авт. вст. ст. и комм. И. С. Зильберштейн и В. А. Самков. М.: Изобразительное искусство, 1982. 588 с.
16. Стасов В. В. Наши нынешние декаденты // Избранные сочинения в 3-х тт. Т. III. М.: Искусство, 1952. 888 с.
17. Степан Петрович Яремич. Переписка С. П. Яремича и А. Н. Бенуа. Т. III. СПб.: Сад Искусств, 2009. 353 с.

УДК 745.521

Н. Ю. Митрофанова

ТЕКСТИЛЬНЫЙ ДИЗАЙН АМЕРИКИ
ПЕРВЫХ ДЕСЯТИЛЕТИЙ XX ВЕКА
В КОНТЕКСТЕ ТВОРЧЕСТВА Л. БАКСТА

Последние годы характеризуются повышенным интересом к личности Леона Бакста. Об этом свидетельствует появление новых публикаций исследователей творчества художника¹, празднование в 2016 г. 150-летнего юбилея мастера и проведение связанных с этим событием нескольких художественных выставок².

Незадолго до юбилея внимание специалистов привлекли экспонировавшиеся в галерее «Наши художники» (г. Москва) ранее неизвестные текстильные эскизы Бакста, выполненные им в первые десятилетия XX в. для американского рынка. Они существенно дополнили представление о творчестве мастера и в очередной раз привлекли внимание к прикладной стороне его деятельности: Леон Бакст — художник по тканям.

Большая часть этих рисунков появилась после посещений Бакстом Америки в 1922 и 1924 гг., состоявшихся при содействии американского бизнесмена Артура Селига. Это был довольно успешный период творческой деятельности мастера и он детально освещен «бакстоведами». Текстильное наследие Леона Бакста подробно исследовано Е. Беспаловой в ее многочисленных публикациях. Она выделила в общей сложности около 100 эскизов разной стилистики, исполненных мастером в последние десятилетия жизни [1, с. 135].

Если творчество художника этого этапа неоднократно становилось предметом изучения, то многочисленные вопросы вызывает мало исследованный контекст текстильной культуры Америки в промежутке времени между 1913 г. (годом проведения первой выставки Л. Бакста в США) и 1924 г. (годом последней поездки художника в Америку). Нам предстоит разобраться в том, каким был тогда текстильный рынок в США, проанализировать орнаментальное разнообразие и стилистику рисунков тканей, попадавших на прилавки, отметить степень отражения ими магистральных художественных течений времени и соответствие принципам формирования рынка. В связи с этим особый интерес вызывает вопрос о месте текстильных эскизов Леона Бакста в этом процессе, а также степени погружения художника в новую культуру и отражения им основных веяний времени.

1913–1924 гг. были наполнены событиями: Первая мировая война ввергла Европу в жесточайший экономический кризис. Взоры и надежды европейской

¹ Публикации Е. Беспаловой (1997, 2004, 2013–2014), Е. Теркель (2011), Боулт, Джон Э. (2010), Е. Байгузиной (2009) и др.

² Выставки, посвященные творчеству Л. Бакста, прошли в 2013–2016 гг. в Минске, Риге, Вильнюс, Санкт-Петербург, Москве.

публики были обращены к Новому Свету, где ситуация, напротив, благоприятствовала экономическому развитию. Это время в Америке станет знаковым и приведет к эффективным социальным и политическим реформам, что выдвинет страну в мировые лидеры. Экономический и технический взлет давали США огромные преимущества перед Европой. В этот период существенно увеличился иммиграционный поток. Бурный рост промышленного развития отразился на масштабах фабричного производства, проявился во внедрении инновационных технологий, улучшении координации и организации технологических линий.

Текстильная отрасль отозвалась открытием новых и модернизацией старых предприятий. Наиболее передовыми оказались шелковые фабрики. Среди них были производства, специализирующиеся как на изготовлении ниток (например, основанная в 1860 г. «Белдинг Бразерс энд Компани» («Belding Brothers & Company»)), так и на выпуске тканей. Фирма «Чейни Бразерс» («Cheney Brothers»), начавшая в первой трети XIX в. свою деятельность с выращивания тутовых деревьев, к середине столетия стала одним ведущих производителей шелка. Другие ткацкие производства, а именно: основанная в 1895 г. «Малинсон энд Компани» («Mallinson & Company») и возникшая в 1897 г. «Стейли Силк Корпорейшн» («Stehli Silks Corporation»), оказались на подъеме с начала XX в.

Как правило, многие предприятия начинали с импорта европейского текстиля с традиционным неоклассическим орнаментом, который прошел испытание временем и пользовался неизменным спросом вплоть до начала Первой Мировой войны (и даже несколько позже). Текстильные рисунки в традиционной неоклассической стилистике составляют одно из направлений в широкой палитре рыночных предложений.

Конец второго десятилетия XIX в. ознаменовал существенное изменение общественных вкусов. Американский рынок попал под сильнейшее влияние культуры и искусства Франции, представленного новым художественным направлением ар-деко. Американские фабриканты начинают предпринимать шаги по модернизации и совершенствованию текстильных узоров. Так, компания «Чейни Бразерс» («Cheney Brothers») в 1918 г. открыла собственную студию в Париже, прототипом которой являлось «Ателье Мартин» («Atelie Martine») Поля Пуаре (P. Poiret). Руководил мастерской Генри Креэнж (Henri Creange). Примечательно, что первые рисунки этой студии были выполнены под сильным влиянием творчества П. Пуаре и Р. Дюфи (P. Poire, R. Dufy). На американском рынке ткани с новыми узорами пользовались широким спросом. Следом появились коллекции, вдохновленные работами Эдгара Бранда, Кис Ван Донгена, Мари Лоренсэн (Edgar Brandt, Kees van Dongen, Marie Laurencin). Проникновение в США «чистого» ар-деко стимулировало развитие американского текстильного дизайна.

Этому примеру последовали многие фирмы. Так, «Шумахер энд Компани» («F. Shumacher & Company»), имея связи с Францией, поначалу импортировала европейский набивной текстиль. Но в 1920-е г. она начала заказывать рисунки П. Фолло, Э. Сеги, А. Стефани (P. Follot, E. Seguy, H. Stephany). И уже в 1923 г. «Шумахер энд Компани» («F. Shumacher & Company») выпустила первую

американскую серию недорогих ситцевых тканей с рисунками в стилистике ар-деко, авторство которых приписывают американскому дизайнеру К. Кларку (C. Clark).

Появление новой тенденции в украшении текстиля следует связывать также с участвовавшими контактами европейцев и американцев. Известно, что именно в это время А. Селиг, сотрудничавший с «Робинсон Силк Компани» («Robinson Silk Company»), отправляется в Европу и покупает у Бакста модные в то время эскизы в русско-восточном стиле, предлагая ему работу на постоянной основе. «Трудности заокеанского сотрудничества, требующего многократных согласований, он готов преодолевать, жертвуя собственным временем... Первый приезд Селига в Париж за эскизами состоялся в июне — июле 1923 г. Селиг навещал художника в его мастерской по адресу: бульвар Малерб, 112. <...> Встречи Бакста с фабрикантом в Париже длились с 1 июня по 17 июля 1923 г.» [1, с. 136]. Надо отметить, что американские ткани в стилистике ар-деко мало чем отличались от европейских, несмотря на то, что создавались по заказу американских компаний или в самой Америке. Это тенденция, хотя и новая для американского рынка, была по своей сути вторична.

Многие американские художники и мастера, работавшие для рынка, понимали, что путь подражания Европе — тупиковый и никуда не ведет. Они хотели преодолеть европейское влияние и найти свой оригинальный путь для развития текстильного дизайна Америки. Примерно с 1915 г. рынок начинает предпринимать попытки создания истинно американской школы дизайна рисунков. Появляется направление «Американа» («Americana»), которое и представляет, на наш взгляд, наибольший интерес.

По этому пути устремились передовые компании. Одной из них была «Малинсон энд Компани» («Mallinson & Company»). Ее руководители старались смотреть вперед, неустанно заботились о качестве, не останавливались на достигнутом и предугадывали желания клиента. Такое отношение к делу стало шагом на пути, ведущем к новой американской эстетике. В 1923 г. выпускаются текстильные серии на темы витражей Сент-Шапель, садов Фонтенбло, парков Версаля и Булонского леса. Руководитель фирмы Г. Малинсон (H. Mallinson) даже отправляется в Луксор взглянуть на обнаруженную гробницу Тутанхамона. Все социально значимые события находят отражение в деятельности фирмы. Но этого недостаточно. «Малинсон энд Компани» («Mallinson & Company») сделала ставку на сугубо американские темы и не промахнулась. Она обратилась к величественной американской природе, уникальным национальным ландшафтам. Появилась серия шелковых набоек с рисунком на тему национальных парков Америки («American National Parks»). Коллекция была представлена двенадцатью тканями с разными пейзажными видами в трех вариантах расцветки фона (см. рис. 1 на вклейке между с. 62 и 63). А новая серия «Чудо-пещеры Америки» («Wonder Caves of America») закрепила достижение и поставила «Малинсон энд Компани» («Mallinson & Company») в ряд ведущих предприятий этого времени. Благодаря лесным пейзажам и панорамным видам успешную карьеру сделали и самостоятельные художники, известные как своими живописными произведениями, так и эскизами для

предприятий, выпускавших текстиль и обои. Эта тенденция в дальнейшем приведет к появлению панорамных ландшафтных обоев.

Текстиль с рисунками на тему природных красот Америки составлял лишь одну из ветвей «пышной кроны» рождающегося американского дизайна 1920-х гг. Другим источником тематики текстильной орнаментации стала культура коренных народов континента. Появление этой составляющей «Американа» («Americana») неразрывно связано с именем Морриса Кроуфорда (Morris Crawford). Коллекционер, археолог, художественный редактор популярного американского журнала «Женская одежда» («Women's Wear»), он стал одним из лидеров нового течения. Между 1916 и 1922 гг. журналом было организовано пять конкурсов текстильных рисунков. Кроуфорд призывал художников изучать музейные экспонаты, памятники культуры. С этой целью он обратился к этнографическим коллекциям артефактов древних культур народов Анд, Центральной и Южной Америки. Первым неограниченный доступ художникам к коллекциям открыл Американский музей естественной истории в Нью-Йорке. Е. Теркель пишет, что А. Селиг познакомил Л. Бакста с Кроуфордом. «В январе 1924 г. ученый, выражая восхищение рисунками тканей, созданными для Селига, писал Баксту: «Существовал народ, затерянный среди песков великой империи, вдоль побережья Перу ... тысячу, а может и пять тысяч лет назад. Их ткани прекрасно сохранились и, по моему мнению, они гораздо ближе к Вашим собственным высоким идеалам текстуры и цвета, чем какие-либо ткани, которые существуют сейчас. Я имею честь быть экспертом по истории тканей в двух музеях, и когда у Вас выйдет свободное время, мне принесет громадное удовлетворение взять Вас в хранилище и лаборатории наших институтов и позволить Вам увидеть эти вещи и изучить их досконально, что так важно для креативного художника» [2].

Самые ранние образцы традиционного текстиля имеют отношение к кустарному производству коренных народов Юго-Запада Америки. В VI–VII вв. здесь жили племена, возделывавшие хлопок в больших количествах. Через поля племенных групп навахо, хопи, зуни, лагуна проходили торговые пути. Ткани, покрывала, ковры, одежда являлись важным предметом торговых сделок. Испанские свидетельства XVI в. повествуют о множестве индейских деревень, жители которых занимались сельским хозяйством и владели ткацким ремеслом. Их дома были полны хлопчатобумажной ткани, а одежда удивляла разнообразием и красотой отделки. Ткачи владели ограниченным ассортиментом натуральных красителей, оперируя кирпично-красным, коричневым, черным, желтым и бледно-голубым цветами. Помимо ранних свидетельств испанцев, наиболее достоверные сведения содержатся в описаниях Фредерика Дугласа (1817–1895), американского писателя и просветителя, борца за права чернокожего населения.

Первые, демонстрирующие интерес к культуре коренных народов, промышленные образцы американского текстиля встречаются в конце XIX в. Эти обращения не носили программного характера и представляли вполне традиционные решения с сюжетными сценами. Наиболее интересны текстильные орнаменты начала 20-х гг. XX в., выполненные на фабриках «Малинсон энд Компани» («Mallinson & Company») и «Стейли Силк Компани» («Stehli Silk Company»).

В основу рисунков легли стилизованные изображения глиптики майя, мотивы ковров навахо, индейские головные уборы из перьев.

Обращает на себя внимание тот факт, что американские художники предлагают для рынка разные версии цветовой проработки фона. Так, в Национальном музее истории Америки (National Museum of American History, Smithsonian Institution) сохранились фрагменты текстиля, выполненные Вальтером Мичке (Walter Mitschke) для «Малинсон энд Компани» («Mallinson & Company»). В 1927 г. им были разработаны орнаментальные мотивы на тему «Индейцы Америки» («American Indian») в двух вариантах расцветки фона (см. рис. 2 на вклейке между с. 62 и 63). Эта тенденция была общей. С просьбой поработать над разнообразием фоновой колористики обращается А. Селиг к Баксту: «Я заметил, что все ваши изменения касаются только основного рисунка. Я уверен, что многие орнаменты будут хорошо выглядеть на темном фоне — черном, синем, коричневом», [3] — деликатно навязывал Селиг свою волю явно упиравшемуся художнику. «Сравнение текстильного эскиза и ткани показывает, что фабрикант позволял себе большие вольности в обращении с творчеством маэстро. Синезеленая и красно-коричневая гамма эскиза заменена серо-малиновой и желтофиолетовой гаммой на ткани», — замечает в своем исследовании Е. Беспалова [3]. Далее, автор отмечает, что Бакст, как текстильный художник, довольно робок, часто копирует декор костромских и ярославских разборных пряничных досок. Такой же подход он демонстрирует и в случае с текстилем, созданным по мотивам керамики племен зуни, хопи, акома, лагуна. Он не отходит от рисунка, часто копируя композицию целиком и мотивы ее составляющие. В крупнейших коллекциях индейского искусства Ньюаркского музея (Newark museum, New Jersey) и Национального музея истории Америки (National Museum of American History, Smithsonian Institution) содержится керамика, орнаментальные узоры которой легко распознать в текстильных эскизах Бакста (см. рис. 3, 4 на вклейке между с. 62 и 63). Он призывал не оглядываться на Европу, уверял всех, что американское искусство обладает самым главным элементом изобразительного творчества — цветом, его свежестью и интенсивностью. Е. Теркель приводит слова художника об индейском искусстве в одном из его американских интервью 1924 г.: «Вы знаете, что у Вас есть отчетливо выраженное аборигенное (местное) искусство в Америке? Я вижу доказательства этому в немного безвкусных оранжевых, красных и зеленых буксирных судах, которые я видел по приезду в Нью-Йорк. Это вытекает из индейского искусства, настолько ярко по цвету. А почему бы и нет? Это произведено на той же самой почве» [2].

Надо сказать, что тема американских индейцев представляла существенный интерес для Леона Бакста и передовых художников США. Однако только ею не исчерпывались широта и разнообразие мотивов в узорах на тканях американского рынка. Культурное движение 1919–1929 гг. Гарлемский Ренессанс (New Negro Movement) было не менее влиятельным. Возглавляемый ведущими афроамериканскими писателями и художниками, Гарлемский Ренессанс своим существованием способствовал усилению влияния фроамериканской традиции на культуру США.

В 1923 г. Бруклинский музей (Brooklyn Museum) провел выставку под названием «Примитивное негритянское искусство» («Primitive Negro Art»), посвященную искусству племени бушонго, а также родственным культурам куба и бакуба (Конго). Широкой публике представили аутентичный африканский текстиль, из которого женщины выполняли юбки для ритуальных танцев. Характерный геометрический орнамент этих тканей в виде треугольников тут же нашел отражение в работах американских художников этого времени и в творчестве Леона Бакста. Появляется много сподвижников этого направления и рождается африканская ветвь «Американа» («Americana»).

Представителем Гарлемского Ренессанса была Луи Майлу Джонс (Lois Mailou Jones). Ее ранние работы в текстиле на африканскую тематику приходятся как раз на 1920-е гг. Огромную роль в увлечении Африкой сыграли фильмы и книги супругов Мартина и Озы Джонсон (Martin и Oza Johnson) — путешественников и исследователей Африканского континента. Они собрали уникальнейшую коллекцию фото и киноматериалов, впервые запечатлевших быт и культуру местных племен. Популярность супругов Джонсон была настолько велика, что Озу Джонсон пригласили принять участие в создании текстиля на африканские темы. Она дала названия некоторым видам тканей, а позже создала свою линию одежды. В собрании Ньюаркского музея (Newark museum, New Jersey) хранятся ткани «Панда», «Самбуру» («Punda», «Sambu») и некоторые др. из тематической коллекции Озы Джонсон «Сафари Силк» («Safari silk»), изготовленные «Белдинг-Хеминвэй Компани» («Belding-Heminway Company») в 20–30-е гг. XX вв. [4, с. 102].

Один из рисунков Бакста обнаруживает сходство мотивов с формами табуретов-кариатид народности лубо (Конго). Коренные жители этого региона поддерживают традицию шрамирования (нанесения насечек на поверхность кожи) или скарификации. Этот экстремальный африканский «бодиарт» оставляет на теле характерные сетки рубцов. Возможно, косвенно, именно они тематически присутствуют в текстильных эскизах художника.

Какие же еще направления можно выделить в декоре американских тканей первых десятилетий XX в.? По свидетельству Сьюзен Ханнел (Susan Hannel) — профессора Родайлендского университета, современного специалиста в области текстиля: «Первая мировая война заставила американцев осознать зависимость от европейского искусства, но они вовремя поняли, что джаз и небоскребы будут началом признания Америкой своего собственного творческого потенциала» [4, с. 102]. В одном из интервью Бакст говорит: «Посмотрите на творения архитекторов в Америке. Они прекрасны. Весь мир восхищается достижениями,... гениально соединившими практичность и красоту» [2].

Неизвестно, пытался ли Леон Бакст создать рисунок на эту тему урбанизма, но мы знаем, что изображения небоскребов можно найти в американском текстиле. Хочется вспомнить работы Рут Ривз (Ruth Reeves), очень тонкого мастера, обладающей яркой индивидуальностью, которая отразила в своем творчестве все разнообразие тем в текстиле. Ткань Р. Ривз под названием «Манхеттен» («Manhattan») отразила прогресс американской промышленности и дизайна, став одним из знаковых образцов художественного текстиля начала XX в. Парящие

в облаках, сверкающие сталью и стеклом небоскребы явились символом нового времени и пленяли современников. К теме мегаполиса обращался Клайтон Найт (Clayton Knight). Он работал для «Стейли Силк Компани» («Stehli Silk Company»). Деятельность этой фирмы носила авангардный характер, и являлась полярной как к неоклассическим узорам конца XIX в., так и к этническим мотивам «Американа» («Americana») начала XX столетия. Рисунки «Стейли Силк Компани» («Stehli Silk Company») поражали смелым использованием современных образов и экспериментальным художественным языком. Причиной тому — нестандартный ход: приглашение специалистов разных сфер деятельности испытать себя в дизайне текстиля. Эта тенденция только в 1930–1940-е гг. станет символом времени.

Целая плеяда мастеров трудилась в текстильной промышленности. Вот лишь несколько знаковых имен этого времени. Художник-монументалист Чарлз Бэкл Фолз (Charles Backle Falls) посредством эффектной имитации перспективных рисунков создал оригинальные узоры «Пэгз» и «Тикет Тэйп» («Pegs» и «Ticket Tape»). Мультипликатор Ральф Бартон (Ralph Barton) вошел в текстильную историю благодаря рисунку «Джентльмены предпочитают блондинок» («Gentlemen Prefer Blondes»), изобразив на ткани в легкой гротескной манере группу очарованных блондинкой мужчин. Его коллега Джон Хелд (John Held) создал «Рапсодию в стиле блюз» («Rhapsody in Blue»), которая пропагандировала джаз. «Стейли Силк Компани» («Stehli Silk Company») пригласила к сотрудничеству Хеллен Уилз (Helen Wills), легендарную чемпионку Уимблдона, после чего возникли эскизы тканей на спортивную тему «Игра в теннис» («A Game of Tennis»).

Был и еще один экспериментатор, без чьих работ картина текстильного рынка США начала XX в. не выглядит полной. Фотограф Эдвард Стейхен (Edward J. Steichen) стоял во главе американского «Фото-Сецессиона», занимался кинодокументалистикой, создал серию портретов знаменитостей. Его неформальные работы для текстиля в то время были революционны. При помощи тщательно поставленной светотени он превращал фотоснимки натюрмортов почти в сюрреалистические картины и затем адаптировал их к оригинальным, порою просто завораживающим, текстильным узорам. Стейхен использовал простые объекты: сахар-рафинад и гвозди, таблетки и пуговицы, спички и сигареты... Вот как журнал «Вог» («Vogue») (февраль 1927 г.) оценивал работу мастера: «Его рисунки не только сами по себе эффектны, они являются предвестниками новой школы промышленного искусства...» (см. рис. 5 на вклейке между с. 62 и 63).

* * *

От неоклассического до экспериментального рисунка — таков орнаментальный диапазон текстильного рынка США в то время, когда Леон Бакст «открывает» Америку. Получившие известность текстильные эскизы художника наиболее ярко представляют индейскую тему. Он чувствует новизну, свежую этническую струю, но не менее остро ощущает и коммерческую составляющую. Это сказывается в орнаментальных цитатах, иногда в точном следовании схемам, к которым

он прибегает. Но, несмотря на это, его трактовки существенно отличаются от видения американских художников большей декоративностью, открытым, звонким, свежим эмоциональным цветом, «апостолом» которого его нарекли. Наверное, это вопрос к «бакстоведам»: «что руководило художником больше: его личные качества, профессиональные или коммерческие интересы»? Любопытно то, что Леон Бакст, как многие американские и европейские мастера первых десятилетий XX в., остро чувствовал новые тенденции рынка, не считая для себя работу над дизайном тканей чем-то второстепенным: «Нет великого и малого в искусстве. Все — искусство...» [2].

ЛИТЕРАТУРА

1. Беспалова Е. Бакст в Америке // Наше наследие. М., 1997. № 39–40. С. 132–137.
2. Теркель Е. «Успех редкостно огромный...». Америка в жизни Бакста [Электронный ресурс] // Третьяковская галерея: сайт журнала. 2011. № 2. URL: <http://www.tg-m.ru/articles/2-2011-31/amerika-v-zhizni-baksta> (дата обращения: 30.08.2016).
3. Беспалова Е. Текстиль Бакста [Электронный ресурс] // Новое литературное обозрение / Теория моды: одежда, тело, культура: электрон. журн. 2012. № 25. URL: <http://www.nlobooks.ru/node/2653>. (дата обращения: 30.08.2016).
4. Hannel S. «Africana» Textiles: Imitation, Adaptation, and Transformation During the «Jazz Age» Textile // The Journal of Cloth and Culture. 2006. Spring. P. 68–103.

УДК 7.041.5; 7.026.2; 008:316.42

Е. В. Наседкина

«МЕНЯ ОПЯТЬ ПИШЕТ БАКСТ...»
ПОРТРЕТЫ АНДРЕЯ БЕЛОГО:
ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ И ИНТЕРПРЕТАЦИЙ

Не знавшие писателя лично современники и читатели Андрея Белого представляют его облик по двум портретам, выполненным Львом Бакстом в 1905–1906 гг. Это самые известные из прижизненных изображений писателя. Их можно видеть на фронтисписах и переплетах изданий сочинений Белого, на юбилейных календарях, в альбомах и на интернет-порталах, посвященных искусству Серебряного века. Начиная с появления в первом номере журнала «Золотое руно» за 1907 г., они воспроизводились столь часто, что со временем приобрели значение репрезентативного изображения Белого-символиста.

Знакомство Белого с Бакстом произошло на воскресных собраниях у В. В. Розанова в Петербурге в январе 1905 г. Позднее (в декабре того же года) их общение возобновилось, и Бакст, находившийся под впечатлением от встреч, писал Александру Бенуа: «Вот он [Белый – *Е. Н.*] – талант! <...> я набросал на днях его портрет» (см. ил. 1 на вклейке между с. 70 и 71) [1].

Сеансы позирования проходили в доме Мережковских, где Белый останавливался во время поездок в Петербург. Бакст к этому времени уже закончил портрет Гиппиус, и теперь она ему «ассистировала». Белый вспоминал: «Бакст пишет с меня портрет и сильно измучивает» [2, с. 362]; «для “оживления” сажалась <...> Гиппиус; от этого я начинал страдать до раскрытия зубного нерва <...>; лицо оживлялось <...> гримасами боли» [3, с. 63]. Также для «оживления» Бакст «приводил из “Мира искусства” <...> Нувеля, съевшего десять собак по части умения оживлять: прикладыванием “вопросов искусства” <...> к обнаженному нерву; <...> мое позорище (по Баксту – “шедевр”) поздней вывесили на выставке “Мир искусства” <...>. Портрет кричал о том, что я декадент» [Там же].

По признанию Бакста, музыкант и музыкальный критик, член редакции журнала «Мир искусства» и по совместительству чиновник особых поручений канцелярии Министерства императорского двора, Вальтер Федорович Нувель на сеансы «пригласился» сам: «На “Вас” приглашен был или вернее пригласился Нувель, очевидно и он отложит до завтра свое посещение», – писал Бакст Белому 3 марта 1906 г. [4]. Нувель, не смотря на не слишком лестную характеристику, данную ему Белым впоследствии, намеревался и впредь поддерживать отношения. В один из своих приездов в Москву он посетил Белого и, не застав дома, оставил ему записку с предложением о встрече: «Приехав на несколько дней в Москву, я был бы очень рад повидаться с Вами. Завтра вечером у меня будет В. Я. Брюсов, Не придете ли и Вы? Надеюсь, Вы доставите мне это удовольствие. Остановился я в Метрополе № 331. Если Вы не можете завтра, не откажите уведомить меня, когда и где мы могли бы с Вами встретиться. Мне удобнее по вечерам. А пока

буду ждать Вас в пятницу вечером, т. е. завтра. Искренно Ваш В. Нувель. Написал это письмо на случай, что не застану Вас дома» [5]. Судя по отсутствию упоминаний в дневнике и мемуарах Белого, а также в просмотренной нами переписке Нувеля (РГАЛИ. Ф. 781), встреча не состоялась, но намерение показательное.

На сеансах у Мережковских присутствовала и учащаяся петербургской Академии художеств Татьяна Гиппиус. Вероятно, под впечатлением работы мастера и она решила запечатлеть облик московского гостя. Ее рисунок экспонируется теперь в музее Андрея Белого на Арбате.

В марте 1906 г. Бакст (по заказу журнала «Золотое руно») приступил к работе над вторым портретом (см. ил. 2 на вклейке между с. 70 и 71). В этот раз он намеревался «добраться до глубин <...> психики» поэта. 4 марта Белый сообщал матери: «...с завтрашнего дня меня опять пишет Бакст во весь рост для “Золотого Руна”» [6, с. 59].

Свидетельства успеха и значительного интереса к образу, найденному Бакстом, обнаруживаются в дневниках, письмах и высказываниях современников. В обзоре выставки «Мир искусства» критик и поэт Константин Эрберг (Сюннерберг) признавал, что портрет Белого «притягивает своей одухотворенностью» [7, с. 66]. Начинаящий поэт Дикс (Борис Леман), впоследствии ставший крупным деятелем международного антропософского движения, посетив выставку, в порыве восхищения и непроизвольного вдохновения сочинил стихи «К портрету Б. Н. Бугаева», в котором узрел близкие и внятные лишь «посвященным» намеки. Его кузина Ольга Анненкова, впоследствии также видный член Антропософского общества, при знакомстве с Белым, произошедшим на «башне» Вяч. Иванова вскоре после выставки, восприняла его сквозь призму первого портрета Бакста и стихов Дикса, к нему обращенных, что явствует из ее дневниковой записи: «Белый <...> изгибается, сверкает острыми серыми глазами как-то вбок, лукаво улыбается <...>, но <...> он сразу понял, что мы — *близкие...*» [8] (*курсив мой — Е. Н.*).

По поводу второго портрета художник «Группы 13» Николай Кузьмин, в будущем — оформитель романа Белого «Маски» (1932), признавался, что представлял поэта таким, каким увидел его на этом портрете: «...длинный сюртук, буффоньерка, несколько накрахмаленный вид “приват-доцента”» [9]. Собственная оценка Белого более резкая: «Вторая, <...> репродукция <...> агитировала за то, что я не нервнобольной, а уса́тый мужчина» [3, с. 67].

В статье, предназначенной для журнала «Золотое руно», но по каким-то причинам отклоненной редакцией, Белый чрезвычайно высоко оценил творчество Бакста как будущего художника мирового уровня [10].

Белый «поднял» Бакста над всеми современными художниками как фигуру, «определяющую тенденции развития русского искусства» [11, с. 129], и признал, что «некоторые портреты его — верх совершенства < ... > и часто поражают глубоким внутренним и внешним сходством» [12, с. 359]. Молодые художники в поисках собственного решения образа Андрея Белого также невольно оказывались под сильным воздействием работ Бакста.

Безусловно, портретирование непременно предполагает пристальное вглядывание в лицо модели, стремление как можно точнее воспроизвести подробности

внешности. И, конечно, такие приметные и известные по фотографиям начала XX в. черты Белого, как пышные волосы, светлые глаза и густые усы, не могли остаться незамеченными художником. Одна из фотографий была напечатана на обороте бланка открытого письма (т. е. предназначалась не только для дарения, но и для рассылки почтой) и потому имела наибольшую известность и распространение среди знакомых писателя (см. ил. 3 на вклейке между с. 70 и 71). Все же представляется, что не фотографии, а именно портреты Бакста в первую очередь повлияли на дальнейшее развитие художественного образа писателя-символиста. Именно Бакст первым привлек внимание современников к своеобразной личности Белого со всеми характерными приметами его внешности.

Среди художников, попавших под обаяние созданного Бакстом образа Белого, можно также назвать Ольгу Флоренскую, сестру о. Павла Флоренского. В 1909 г. она входила в тесный дружественный круг Мережковских-Гиппиус, создала серию аллегорических портретов З. Н. Гиппиус, Д. В. Философова, Д. С. Мережковского, а также акварельный портрет-аллегорию Белого, выполненный после знакомства с писателем в 1908 г. Она писала жениху Сергею Троицкому: «Б<орис> Н<иколаевич> действительно “Белый”, как солнечный свет. Очень чистый и лучистый. Его слова удивительно музыкальны, легки, увлекательны, огнисты. <...> Глаза <...> ярко горящие изнутри» [13, с. 772–774]. В рисунках Ольги Флоренской и Татьяны Гиппиус безусловно ощущается влияние Бакста и романтические настроения юных художниц.

В 1906 г. издательство И. Н. Кнебея, специализировавшееся на изданиях по искусству, выпустило отдельным тиражом фототипию портрета Белого с оригинала Бакста, что свидетельствовало о несомненном росте популярности писателя.

Поклонники творчества Белого изымали репродукцию портрета из журнала «Золотое руно» и хранили в личных архивах. Так, мать писателя собственноручно вклеила журнальную вырезку в свой альбом, сопроводив ее пояснительной надписью (см. ил. 2 на вклейке между с. 70 и 71). Такие же репродукции сохранились в архиве поэта П. Н. Зайцева, друга и литературного секретаря Белого, в собрании библиографа Е. И. Шамурина и др.

Не так давно на одном из букинистических интернет-аукционов был выставлен лист с репродукцией портрета 1906 г. и автографом Белого «в знак симпатии» поэту-имажинисту М. Д. Ройзману, датированным февралем 1921 г. Очевидно, что портрет бережно сохранялся Ройзманом с самых юных лет, когда он был еще студентом коммерческого училища. На подпись же мэтру он был предложен, когда оба поэта оказались участниками сборника поэтических автографов [14].

В 1907 г. тот же самый портрет Белого был напечатан в популярной газете «Киевская мысль» [15] в качестве иллюстрации, анонсирующей приезд в Киев группы столичных писателей. Автор цинкографии — художник Н. В. Тарасевич. Здесь с портретом произошло странное недоразумение. Репродукция оказалась помещена в раздел уголовно-криминальной хроники рядом с фоторепортажем с места преступления, в котором пострадали однофамильцы художника, некие Андрей и Ульяна Тарасевичи. Признáем, что киевский художник отнесся к перво-

источнику тактично, без собственного вмешательства, чего нельзя сказать о некоторых других изданиях.

Так, в третьем томе также изданного в Киеве литературного альманаха «Чтец-декламатор» за 1908 г. [16], укороченная по грудь реплика бакстовского оригинала заметно приукрашена: подведены глаза, сильнее загнуты кончики усов. Возможно, подвитые усы в духе провинциальной моды рубежа веков оформителю альманаха представлялись неотъемлемой характеристикой *поэта*, и потому в таком «красивом» виде Белый появился в нескольких выпусках «Чтеца» (см. ил. 4 на вклейке между с. 70 и 71).

В послереволюционные годы изображения писателя не были популярны, хотя отдельные издательства, работавшие с Белым, предпринимали усилия, чтобы выпустить его книги с фотопортретами писателя и даже заказывали художникам выполнить его графические портреты, но эти попытки не увенчались успехом, за исключением издания в 1932 г. романа «Маски» с портретом Белого работы В. А. Милашевского [17].

10 января 1934 г. газета «Вечерняя Москва» в некрологе Белому [18] поместила портрет писателя, выполненный Бакстом в 1906 г. (см. ил. 5 на вклейке между с. 70 и 71). Здесь с портретом произошло очередное превращение: из-за недостатка места на полосе фигура оказалась обрезана по плечи, лицо — согласно драматичной ситуации — помрачнело, а в подписи указан неверный год создания — 1912-й.

Похоже, именно это изображение перекочевало в американское издание мемуаров Белого «Между двух революций», изданных в 1966 г. в Чикаго [19]. Здесь тот же мужественный подбородок, общий контур и хищный взгляд, только в американском издании изображение зеркально перевернуто лицом к титулу книги. Что любопытно, в этом издании, факсимильно воспроизводящем московское посмертное издание 1935 г. [20], этот портрет напечатан дважды в двух версиях: в тексте между 64 и 65 страницами воспроизведен авторский вариант без каких-либо изменений, а перед титулом — перевертыш из газетного некролога.

Портрет 1906 г. среди немногих избранных прижизненных изображений Белого его друзья предполагали включить в подготовлявшееся в издательстве «Academia» посмертное собрание его стихотворений [21], не состоявшееся из-за ареста директора Каменева и последовавшего за ним разгрома издательства¹.

На первый взгляд совершенно неожиданным кажется наличие рисунка с портретом Белого в собрании работ трагически рано погибшего пятнадцатилетнего художника Николая Дмитриева, сохранившихся в архиве Литературного музея Пушкинского Дома. Рисунок выполнен в 1940-е гг., когда о Белом не только в школе, но и вообще где-либо редко вспоминали. И все же интерес юного художника к забытому писателю не случаен. Коля Дмитриев — племянник известного театрального художника Владимира Дмитриева, который в 1920-е гг. по плану

¹ См. об этом подробнее: Наседкина Е. Несбывшийся проект: посмертное «Собрание стихотворений» Андрея Белого // Смерть Андрея Белого (1880–1934). Сборник статей и материалов: Документы, некрологи, письма, дневники, посвящения, портреты / Сост. М. Спивак, Е. Наседкина. М.: Новое Литературное обозрение, 2013. С. 903–928.

Мейерхольда должен был выполнять декорации для постановки в ГОСТИМе пьесы Белого «Москва».

Этот рисунок Н. Дмитриева, по-видимому, — одна из ранних его работ, не вполне самостоятельная и вторичная. Понятно, что начинающий художник не был знаком с Белым и для создания портрета писателя мог воспользоваться журнальной репродукцией, по всей видимости, сохранившейся в домашнем архиве. Однако обрезанный погрудный силуэт и завитые усы заставляют вновь вспомнить о «Чтеце-декламаторе».

Портрет 1906 г. хранится в московском Государственном Литературном музее. Что касается портрета 1905 г., то здесь история сложнее и загадочнее. Андрей Белый, завершая в мемуарах рассказ о том, как Бакст работал над этим, не полюбившимся писателю портретом, отметил: «...хорошо, что он скоро куда-то канул <...>» [3, с. 63]. С тех пор сведения о портрете весьма противоречивы. Одно время за оригинальный рисунок 1905 г. принимали «авторизованную», раскрашенную Бакстом, репродукцию. И. Н. Пружан в монографии, посвященной творчеству художника, утверждала, что некий портрет в Эшмолловском музее искусства и археологии (Ashmolean Museum of Art and Archaeology) при Оксфордском университете вопреки существовавшему мнению не является оригиналом Бакста. На самом деле он «оказался цветной репродукцией, слегка тронутой самим художником, о чем свидетельствует также обнаруженная на обороте портрета надпись» [22, с. 90]. О какой репродукции идет речь, не вполне ясно: возможно, из альбома-монографии А. Левенсона, изданной в Лондоне на английском языке в 1923 г. и тогда же ставшей библиографической редкостью [23]. В 1937 г. в томе «Литературного наследства», посвященном символистам [24], портрет 1905 г. был опубликован с указанием места хранения — Государственная Третьяковская галерея (далее ГТГ), что на долгие годы внесло путаницу в представление о месте хранения этой работы Бакста. В итоге оказалось, что в коллекцию ГТГ оригинальный портрет не поступал, следы его затерялись², что никак не отразилось на его популярности. Оба портрета одинаково часто репродуцируются как в книгах Белого, так и в художественных альбомах [25, 26], в литературоведческих изданиях [24, 27, 28] и книгах по искусству [29, 30] — в текстах, на обложках и фронтисписах (см. ил. 6 на вклейке между с. 70 и 71).

Интерес к бакстовскому образу Белого в настоящее время актуализирован интернетом, а также театральными и кинопостановками. Можно вспомнить фильм «И вечный бой...» Из жизни Александра Блока» (1980; реж. Дм. Барщевский), в котором роль Белого исполнил Альберт Филозов. Пышный бант его (на протяжении жизни действительно — отличительная деталь костюма Белого) явно заимствован у Бакста.

² Благодарю Ирину Шуманову, зав. отделом графики XVIII — начала XX в. Государственной Третьяковской галереи, откликнувшуюся на наш запрос. Она сообщила, что местонахождение оригинала портрета, действительно, неизвестно. В собрании ГТГ его никогда не было. Раскрашенная автором репродукция, происходящая из собрания М. В. Брайкевича (Бумага, пастель. 45,8 x 34,0), находится в собрании Эшмолловского музея. Оксфорд. Инв. WA 1949.34.

Особенно популярны творения художника на web-порталах, посвященных поэзии начала XX в., а также на страницах интернет-блогеров. Например, статью Д. Бережной о Белом в электронном журнале «Человек без границ» сопровождает портрет 1905 г. [31], а целиком посвященный одному Андрею Белому частный сайт «*lexa-ror.nagod.ru*», позаимствовавший изобразительный ряд и информационное сопровождение с портала «Мемориальной квартиры Андрея Белого» [32], для своей «домашней страницы» предпочел второй портрет 1906 г. [33]. На тематическом сетевом проекте для учителей «Инфоурок» [34] младосимволисты Александр Блок и Андрей Белый представлены самыми популярными своими изображениями: Блок — фотографией в темной свободной блузе, Белый — вторым бакстовским портретом.

Стоит отметить, что первый портрет в интернет-сети более популярен. Его можно встретить на страницах историко-литературных ресурсов, в том числе: на авторской страничке А. Дятлова на портале «*Стихи.ру*» «Литературного клуба» Российского союза писателей [35], в рубрике «Этот день в истории» российско-белорусского проекта «Историческая правда» [36] и др. В авторском блоге С. Владимирова информационного сайта «*ФБ.ру*» [37] статья о жизни и творчестве Андрея Белого открывается тем же портретом, но в виде зеркального перевертыша, как и в случае с чикагским изданием (только здесь переориентация, скорее, дань постмодернистским тенденциям времени). В рекламе экскурсионного тура «Поэты Серебряного века» петербургского туристического бюро «Визит» [38] или в рубрике «Символисты» образовательного портала «*ПроШколу.ру*» [39] и т. д. — всюду среди писателей Серебряного века Белый представлен первым портретом 1905 г.

* * *

Наши наблюдения, конечно, не охватывают всего бесконечного интернет-пространства, однако свидетельствуют в пользу предположения, что торжественный официальный «*портрет поэта*» 1906 г. (см. ил. 2 на вклейке между с. 70 и 71) находит большее применение в книгоиздании (причем, чаще всего встречается именно в книгах Белого). А в книгах о нем (там, где есть авторская интонация исследователя) первенствует первый, более «*человеческий*», портрет (см. ил. 1 на вклейке между с. 70 и 71). Последний явно лидирует и во всемирной сети с ее неформальными страницами-блогами и личными высказываниями.

В недавнем времени Белый в знакомом бакстовском исполнении «вышел на улицу» и стал участником своего рода стрит-арта. Старый московский Арбат украсили стендами, рассказывающими об истории улицы и ее жителях. На одном из них гуляющая публика с интересом рассматривает большую фотографию знаменитой красавицы-меценатки М. К. Морозовой и портрет воспевшего ее в своей «*московской симфонии*» [40] Андрея Белого.

Приходится признать, что популярность портретов (каждого в отдельности и обоих вместе) говорит о сложившемся устойчивом репрезентативном образе, даже своего рода бренде, писателя-символиста в восприятии как современников

Белого, так и сегодняшней аудитории. В то же время автор этого уже более чем векового бренда Леон Бакст остается актуальным художником, который легко пересек временные барьеры и с успехом функционирует в современном информационно-культурном пространстве.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бакст Л. С.* Письмо А. Н. Бенуа от 19 декабря 1905 г. // ОР ГРМ. Ф. 137. Ед. хр. 671. Л. 28 об.
2. Белый, Андрей. Ракурс к дневнику. Ноябрь 1905 // Литературное наследство. Т. 105: Андрей Белый. Автобиографические своды: Материал к биографии. Ракурс к дневнику. Регистрационные записи. Дневники 1930-х гг. / Отв. ред. А. Ю. Галушкин, О. А. Коростелев. М.: ИМЛИ РАН, 2016. 1120 с.
3. Белый, Андрей. Между двух революций / Подгот. текста и коммент. А. В. Лаврова. М.: Художеств. литература, 1990. 607 с.
4. *Бакст Л. С.* Письмо Андрею Белому. 3 марта 1906 г. // НИОР РГБ. Ф. 25. Карт. 9. Ед. хр. 2. Л. 1.
5. *Нувель В. Ф.* Письмо Андрею Белому. 26 июля 1907 г. // НИОР РГБ. Ф. 25. Ед. хр. 21. Л. 1.
6. «Люблю тебя нежно...». Письма Андрея Белого к матери. 1899–1922. / Сост., предисл., вступит. ст., подгот. текста и коммент. С. Д. Воронина. М.: Река Времени, 2013. С. 59.
7. *Сюннерберг К.* Выставка «Мира искусства» // Весы. 1906. № 3–4. С. 66.
8. *Анненкова О. Н.* Выписки из дневника (о знакомстве и встречах с Вяч. Ивановым и Андреем Белым в 1906 г.). 1930-е. // НИОР РГБ. Ф. 25. К. 40. Ед. хр. 20.
9. *Кузьмин Н. В.* Андрей Белый // Воспоминания об Андрее Белом / Сост. и вступит. ст. В. М. Пискунова. М.: Республика, 1995. С. 496.
10. *Гречишкин С. С., Лавров А. В.* Неизданная статья Андрея Белого «Бакст» // Памятники культуры. Новые открытия: Письменность, Искусство. Археология: Ежегодник. 1978 / АН СССР. Л.: Наука, 1979. С. 94–98.
11. *Стернин Г. Ю.* Художественная жизнь России начала XX века. М.: Искусство, 1976. С. 129.
12. *Гречишкин С. С., Лавров А. В.* Символисты вблизи. Статьи и публикации. СПб.: Скифия, 2004. С. 359.
13. *Шутова Т. А.* Белые образы Серебряного века (О портрете Андрея Белого работы Ольги Флоренской) // Миры Андрея Белого / Сост. М. Спивак, К. Ичин, И. Делекторская, Е. Наседкина. Белград; М.: Белградск. ун-т; Государств. музей А. С. Пушкина, 2011. С. 772–774.
14. Автографы / Андрей Белый, Валерий Брюсов, Рюрик Ивнев, Пимен Карпов, А. Луначарский, Иван Новиков, Матвей Ройзман, Семен Рубанович, Иван Рукавишников, Федор Сологуб, Марина Цветаева, И. Эренбург. М.: [Б. и.], 1921. 16 с.
15. К приезду в Киев [портрет Андрея Белого — цинкография Н. В. Тарасевича] // Киевская мысль. 1907. № 42.
16. Чтец-декламатор. Литературный альманах. Т. III: Новая поэзия. Киев: Изд. И. И. Самоненко, 1908. С. 19.
17. Белый, Андрей. Маски. Роман. М.: Л.: ГИХЛ, 1932. 448 с.
18. Кут<узов> А. Последние годы [некролог] // Вечерняя Москва. 9 января 1934.
19. Белый, Андрей. Между двух революций. Чикаго: [Б. и.], 1966. 408 с.
20. Белый, Андрей. Между двух революций. Л.: Изд-во писат. в Ленинграде, 1934. 503 с.

21. Белый, Андрей. Собрание стихотворений. М.; Л.: Academia, 1935 [верстка] // ОР РНБ. Ф. 60. Ед. хр. 40.
22. Пружан И. Н. Лев Самойлович Бакст. [Л.]: Искусство, 1975. С. 90.
23. Levinson A. Bakst. The story of the artist's life. London: The Bayard Press, 1923. [By Andre]. 240 с., 57 л. цв. ил.
24. Литературное наследство. Т. 27–28. М.: Журнально-газетное объединение, 1937. С. 587.
25. Андрей Белый. Александр Блок. Москва // Сост. Спивак М. Л., Наседкина Е. В. и др. М.: ОАО «Московские учебники», 2005. С. 154, 173.
26. Андрей Белый. Линия жизни // Сост. М. Л. Спивак, И. Б. Делекторская, Е. В. Наседкина; худ. Е. А. Поликашин. М.: [Б. и.], 2010. С. 114.
27. Андрей Белый и Александр Блок. Переписка. 1903–1919 / Публик., предисл. и коммент. А. В. Лаврова. М., 2001. 607 с. [цв. вклейка].
28. Лавров А. В. Андрей Белый. Разыскания и этюды. М.: Новое литературное объединение, 2007. 513 с. [обложка].
29. Лапшина Н. «Мир искусства». Очерки истории и творческой практики. М.: «Искусство, 1977. С. 142, 211.
30. Алешина Л. С., Стернин Г. Ю. Образы и люди Серебряного века. М.: Галарт, 2002. С. 80.
31. Бережная Д. «Чело века» Андрея Белого. Дитя, человек, культура [Электронный ресурс] // Человек без границ. URL: <http://www.bez-granic.ru/index.php/2013-08-04-13-26-15/lichnostivistorii/1772-chelo-veka-andreya-belogo-ditya-chelovek-kultura.html> (дата обращения: 27.07.2016).
32. Мемориальная квартира Андрея Белого [Электронный ресурс] // URL: <http://kvartira-belogo.gugu.ru> (дата обращения: 28.07.2016)
33. Андрей Белый [Электронный ресурс] // URL: lexa-pop.narod.ru (дата обращения: 28.07.2016).
34. Инфоурок [Электронный ресурс] // URL: https://infourok.ru/serebryanu_vek_russkoj_poezii-565828.htm (дата обращения: 28.07.2016).
35. Дятлов А. Мои поэты — Андрей Белый и призрак атомной бомбы [Электронный ресурс] // Стихи.ру URL: <http://www.stihi.ru/2012/12/26/3331> (дата обращения: 29.07.2016).
36. Этот день в истории: 26 октября 1880 г. [Электронный ресурс] // Историческая правда. URL: <http://www.istpravda.ru/chronograph/322> (дата обращения: 29.07.2016).
37. Владимиров С. Андрей Белый — русский поэт, писатель, критик. Биография Андрея Белого, творчество [Электронный ресурс] // ФБ.ру. URL: <http://m.fb.ru/article/132324/andrey-belyiy-russkiy-poet-pisatel-kritik-biografiya-andreya-belogo-tvorchestvo> (дата обращения: 29.07.2016).
38. Поэты Серебряного века [Электронный ресурс] // Туристическое бюро «Визит». URL: http://www.visit-spb.com/yslugi/tematizeckie_excursion/3/8/ (дата обращения: 29.07.2016).
39. Символисты [Электронный ресурс] // ProШколу.ру. URL: <http://www.proshkolu.ru/user/mashi/file/1795802/> (дата обращения: 29.07.2016).
40. Белый, Андрей. Симфония 2-я, драматическая. М.: Скорпион, 1904. 221 с.

Н. М. Усова

«ТРЕХФАМИЛИЕ» БАКСТА: РАБИНОВИЧ, РОЗЕНБЕРГ, БАКСТ.
ОТ ЛЕЙБЫ РАБИНОВИЧА ДО ЛЕОНА БАКСТА

В наши дни и спустя 150 лет после рождения Л. С. Бакста (1866–1924), историко-биографические исследования, посвященные знаменитому художнику-декоратору, продолжают: уточняются сведения о его детстве, обсуждаются новые и ранее известные данные о родословной его семьи, включая имена, фамилии родственников, псевдоним самого Бакста.

Новые факты биографии художника изложены в статье профессора, академика Российской Академии художеств С. Голынца [13, с. 70], который тоже заинтересовался биографией художника. Поскольку Бакст был уроженцем белорусского Гродно, то «биографическая тема», естественно, представляет интерес и для белорусских архивистов и исследователей, работающих с документами Национального исторического архива г. Гродно.

Единственный известный документ, содержащий информацию о родителях Бакста — это копия его метрического свидетельства¹, представленная в связи с поступлением будущего художника вольнослушателем в Императорскую Академию художеств в 1883 г. Имя отца в нем значится как «Израиль Самуил Барух Хаимович Рабинович, а матери — Бася Пихусовна, урожденная Розенбергова» [5, л. 2]. Этот документ сразу озадачивает исследователя неизвестной ранее отцовской фамилией Бакста. Фамилия Бакста при рождении должна быть отцовской: Рабинович. Почему же она изменена на Розенберг? Почему отчество в метрике — Израилевич, а Бакст использовал отчество Самойлович? Одно время (по воспоминаниям Бенуа) он просил именовать себя не Самойловичем, а Семеновичем. [10, с. 610]. Последнее объясняется двойным именем отца (Израиль — Самуил), распространенным у ортодоксальных евреев. Из двойного имени отца Бакст в качестве отчества выбрал Самуила, а не Израиля, как значится в метрике.

В еврейских метриках, составленных в синогальных книгах ученым раввином, полно писалось все четыре имени отца (собственное, имя отца, имя на иврите, данное при обрезании, и талмудическое) и, как правило, указывалось только

¹ Копия метрического свидетельства хранится в академическом деле Лейбы-Хаима Израилевича Розенберга, в фонде Императорской Академии художеств в РГАЛИ. На эту копию ссылается И. Пружан, автор изданной в 1975 г. первой наиболее полной монографии о художнике [14, с. 9]. Она, однако, избегает упоминания имен и фамилий родителей художника. Лев Бакст изначально выступает в ее книге как Лев Самойлович Розенберг. Этот же документ приводят в библиографии петербургские исследователи (доктор искусствоведения Д. Северюхин и О. Лейкинд на сайте, посвященном изобразительному искусству и архитектуре русского зарубежья) [20]. Исследователи указывают в биографии Бакста имя отца без объяснений, почему Бакст стал носить фамилию деда. Они прямо пишут, что Бакст — «сын потомственного почетного гражданина Санкт-Петербурга Самуила Баруха Рабиновича и Баси Розенберг».

одно из двух имен матери без указания фамилии ее отца. В данном случае почему-то сделано исключение: была указана девичья фамилия матери², что позволило узнать имя деда Бакста, сыгравшего столь значимую роль в его судьбе, — Пинхус Розенберг.

Владельцем магазина военной одежды и поставщиком мануфактуры в Петербурге, действительно, когда-то был Пинхус Хаймович Розенберг, родившийся в Пружанах в 1809 г., женатый на Ривке З. Моргенштерн из Вильно. Потомственный почетный гражданин и кавалер, в купеческом сословии с 1860 по 1867 гг., купец второй гильдии, в 1867 по 1871 гг. купец первой гильдии Санкт-Петербурга, он жил в доме Габса на Невском проспекте № 4 недалеко от Дворцовой площади. Розенберг записался из мещан в купечество, сразу же после выхода либеральных законов 1860-х гг., позволяющих евреям записываться в купеческие гильдии. Капитал купца первой гильдии, по требованиям, установленным в 1854 г., должен был превышать 50 тыс. рублей. Эти купцы имели право паспортных льгот, то есть свободного перемещения по России, а также освобождались от рекрутского набора.

Из многих других источников узнаем, что и другие дети Рабиновича стали носить фамилию деда [8, с. 345] Как же это могло произойти? Существует три версии первой смены фамилии отцом Льва Бакста.

Версия первая: смена фамилии при женитьбе родителей Бакста.

В опубликованной в 2016 г. статье «Семья Льва Бакста» об этом пишет Жан-Луи Барсак — внучатый племянник Бакста, внук его сестры Софии. Семейная легенда гласит, что некий господин Розенберг, коммерсант, имевший дочь на выданье, предложил Израилу — Самуилу Рабиновичу необычную сделку: если Самуил, известный толкователь Талмуда, окажет честь, женившись на его дочери, господин Розенберг обеспечит ее богатым приданым. Таким образом выдающийся талмудист сможет в полной мере посвятить себя религиозным исследованиям, не тревожась более о пустых материальных вопросах. Взамен его потомки должны будут носить фамилию их матери — Розенберг. Хорошо обдумав предложение, Самуил согласился и, заключив брак, взял фамилию Розенберг, ставшую таким образом, фамилией его наследников...» [9, с. 278].

Версия вторая: адаптация (усыновление) тестем, не имеющего мужских наследников, мужа дочери.

Как следует из метрики, в 1866 г., когда родился Лейба, его отец еще носил свою собственную фамилию — Рабинович. Кем же был отец Бакста, и почему ему

² Бася Пинхусовна Розенберг (в замужестве Рабинович, Боришанская) (1840(3) — 1896) — мать Л. С. Бакста. Вышла замуж в 15 лет и родила 10 детей: Янкеля (Гродно, ок. 1861), Абрама (Гродно, ок. 1864), дочь (данные неизвестны), Лейбу-Хайма (09.05.1866, Гродно — 28.12.1924, Париж), Сару (Софью) (ок. 1868, СПб — 1944, Париж) в замужестве Клячко, Рашель (Розалию) (26.05.1869, СПб — 1918, СПб) в замужестве Манфред, Исаяю (31.08.1870, СПб — ок. 1920,?) — сотрудника газеты «Петербургский обозреватель», Мириам (19.01.1873, СПб — 08.12.1882, СПб), Лазаря (1874, СПб — 15.10.1875, СПб), Исаака (14.10.1876, СПб — 02.12.1881, СПб).

Сведения опубликованы Татьяной Юрьевной Михайловой, проводившей исследования по генеалогии своей семьи, уходящей корнями к ошмянским Бакштам, на основе оцифрованных метрик Центрального Государственного исторического архива в Санкт-Петербурге и списков купцов Санкт-Петербурга за несколько лет. [15,21]

потребовалась смена фамилии? Сама фамилия Рабинович, производная от «раввина», свидетельствовала о предках-раввинах со стороны отца. Поэтому в семейных преданиях отец художника Самуил Розенберг (Рабинович) считался ученым — талмудистом, кем был, вероятно, его отец или дед (что не исключало таких способностей и у отца Бакста)³. Ж.-Л. Барсак пишет, что он был «известным толкователем священных текстов, эрудитом, блестяще знающим Библию и Талмуд. Многие приезжали за его советами издалека, порой даже из других стран» [9, с. 278] (см. ил. 2 на вклейке между с. 80 и 81). Другие же источники указывают, что он был мелким торговцем — коммерсантом, держателем ссудной кассы, биржевым маклером. В семейном архиве племянниц Бакста сохранилась его фотография [11, с. 462] (см. ил. 1 на вклейке между с. 80 и 81). А. Н. Бенуа в своих воспоминаниях называл его «человеком зажиточным (биржевым деятелем), успевшим дать детям приличное начальное воспитание» [10, с. 609]. Со второй половины 1867 г. отец художника числился петербургским купцом 2 гильдии, а значит, имел капитал в 20 тыс. рублей, который ему был, вероятно, передан тестем.

Самуил был «очень культурный человек, оказал на семью большое влияние, ...был возвышенной души человек, редкий, и дети его обожали» [16, с. 63.] По воспоминаниям племянниц, их богатый прадед, имея единственную дочь, усыновил бедного зятя и дал ему свою фамилию, дабы тот как единственный сын у родителей избежал воинского призыва. Это вполне могло случиться накануне выхода Манифеста о всеобщей воинской повинности 1874 г., согласно которому воинскому призыву подлежали все мужчины, достигшие 20-летнего возраста.

Кроме того, из метрик Петербургской хоральной синагоги известно, что в 1870 г. у 61-летнего Пинхуса Розенберга от второго брака в Петербурге родился мертворожденный сын и, отчаявшись получить прямого наследника, он и решился на усыновление зятя и испросил на то Высочайшее разрешение. В 1870 г., после усыновления тестем⁴, он становится Розенбергом, потомственным Почетным гражданином Санкт-Петербурга. Получалось, что после усыновления купцом первой гильдии Розенбергом гродненские мещане — муж и жена Рабиновичи — стали Розенбергами (сыном-наследником и дочерью). Вероятно, именно таким образом после усыновления дедом отца художника 4-летний Лейба Рабинович и его младшие сестры — София (Сара), Розалия (Рашель) — стали Розенбергами. Исайя и остальные дети, родившиеся после 1870 г., имели эту фамилию уже при рождении. Вся семья с 1867 г. получила возможность вырваться из черты еврейской оседлости и переехать из Гродно в столицу благодаря купеческому статусу отца художника и богатству его деда — Розенберга.

Фамилия деда (Розенберг) относится к распространенному типу немецко-еврейских фамилий, состоящих из двух немецких слов: Rosen — «роза» и Berg — «гора». Следовательно, она может быть переведена как «гора роз», или «розовая

³ Раввин Шмуэль (Самуил) Яков Рабинович принимал участие во Всероссийской сионистской конференции в Минске в 1902 г. [12, с. 88;] Возможно, он имеет какое-то отношение к роду отца художника.

⁴ Санкт-Петербургская купеческая управа выдала Свидетельство об усыновлении от 3 сентября 1870 г. № 2899. Сведения найдены Т. Ю. Михайловой.

гора». Первые еврейские фамилии в Германии появились в больших еврейских общинах в конце средних веков, когда фамилии давались очень немногим евреям (в основном, мудрецам, знатокам Торы или очень богатым и известным людям). Из богатой семьи был и дед Бакста. По семейным легендам, он работал в молодости портным в Париже, дружил с герцогом Шарлем де Морни, разбогател на поставках сукна в русскую армию и переехал в Санкт-Петербург, где в 1870 г. за заслуги перед городом ему было пожаловано почетное гражданство. Биограф Бакста А. Левинсон называет его «старым парижским львом» [13, с. 72]. Парижскую молодость деда косвенно подтверждают и письма Бакста о неких парижских родственниках⁵. Дед Бакста был предприимчивым коммерсантом: в 1874 г. он вступил в выгодное дело, сулившее большие барыши. Речь идет о «Товариществе электрического освещения Лодыгин и К°», которое должно было обеспечить столицу электрическими фонарями [19]. «Его квартира производила на Левушку большое впечатление: так красиво, с таким вкусом она была убрана; сам прадед был шикарно одетый господин; он жертвовал много на приюты для бедных, и царь Александр II ему пожал руку, благодаря его» [16, с. 63]. Розенберг, действительно был почетным старейшиной Санкт-Петербургского детского Николаевского приюта [13, с. 71]. Этот дедовский вкус и изящество в одежде, страсть к декорированию жилища и его портняжье прошлое в Париже, думается, сказались впоследствии на внуке, его любви ко всему красивому — в одежде и в интерьерах.

После смерти Пинхуса Розенберга, последовавшей 11 марта 1881 г., встал щекотливый вопрос о наследстве. Кто должен был его получить: законная жена, а теперь вдова Ривка, урожденная Моргенштерн, приемный сын Израиль (Шмуэль, Самуил) или его единственная законная дочь Бася? Из-за раздела наследства последовала серия талмудических разводов с последующей немедленной женитьбой (12 июня 1881 г., 21 апреля 1885 г.). Реальный же развод состоялся 3 апреля 1886 г. Еще через 3 месяца отец Бакста женился вторично, (но оставался при этом, как сын Розенберга, потомственным гражданином Петербурга). Умер он 21 февраля 1890 г., оставив половину наследства молодой жене. Бася Розенберг вышла замуж за петербургского купца Михаила Соломоновича Боришанского, человека, промотавшего все ее состояние и раньше времени сведшего ее в могилу. Мать Бакста умерла в декабре 1896 г. Об этом Бакст откровенно пишет в автобиографической повести «Жестокая первая любовь» [7].

Племянница Бакста М. М. Клячко вспоминала: «Родители Льва разошлись и развелись. Мать их вышла замуж — а отец женился, думая дать возможность детям жить с ним. Но взрослым детям стало невозможно жить вместе с мачехой... Дядя, мама, их сестра и младший брат поселились отдельно в маленькой квартирке, денег было немного. Зарабатывали мама и тетя — уроками, младший их брат писал заметки в театральном отделе газеты, а дядя Лева не брезговал никакой рисовальной работой...» [11, с. 9].

⁵ Факт приезда из Парижа в Петербург кузины Бакста Джин с матерью, вероятно, родственниц деда, которые остались жить во Франции, зафиксирован в письмах художника 1903 г. [8, с. 68].

Со смертью отца в 1890 г. растаяло семейное благосостояние. Заботы о семье легли на плечи еще совсем молодого Бакста, пытавшегося держать привычную с детства марку обеспеченного человека. «Нуждавшийся тогда и на улице ходивший (бегавший) в плохом пальтишке даже зимой он в комнатах одет был всегда изысканно, даже с оттенком франтовства...», — вспоминал П. Перцев. [13, с. 82].

Первое упоминание о художнике «Льве Баксте» и его картине «Супруги» появилось в прессе в декабре 1889 г. Именно после смерти отца Лев все чаще стал использовать в журнальной графике, а затем и в живописи, имя «Лев Бакст», вопреки закону «Об именах», вышедшему в 1893 г. и предусматривавшему уголовное наказание в отношении евреев, именовавших себя в общежитии не теми именами, какими они были означены в метрических книгах. Однако это был еще и творческий псевдоним, часто применявшийся в России, особенно литераторами. В среде русских художников псевдонимы встречались редко.

Почему же художник, рожденный как Рабинович, числившийся в официальных бумагах как Розенберг, внезапно стал Бакстом? Почему он не захотел использовать эти достойные еврейские фамилии своего отца и деда? Чем оказалась притягательной именно фамилия «Бакст» для молодого человека? Эту историю опутывают семейные тайны, и каждый исследователь трактует (или, запутавшись, уходит от нее) ее по-разному. Думается, выбор ее не случаен.

Первая версия была выдвинута Александром Бенуа. Он полагал, что Бакст — фамилия дяди или деда. Псевдониму Л. Бакст «Левушка давал довольно путаное объяснение — будто он избрал такой псевдоним в память уже почившего своего родственника, не то дяди, не то деда», — вспоминал Александр Бенуа [10, с. 609]. Такой обычай именованья новорожденных в честь умерших родственников, действительно, существовал у евреев. Эта версия ближайшего друга художника имеет полное право на существование. А. Н. Бенуа писал: «Я и сейчас не обладаю достоверным объяснением имени «Бакст», которое Левушка со дня на день предпочел фамилии Розенберг. Последняя значилась у него в официальных бумагах. Едва ли в данном случае действовала встречавшаяся иногда в еврейском быту адаптация дедом внука, что делалось главным образом для того, чтоб внуку избежать военной повинности» [10, 09]. Из этих рассуждений ясно, что Бенуа предполагал, что фамилия деда (дяди) его приятеля — Бакст.

Вторая версия принадлежит племяннице Бакста Марии Клячко: Бакст — девичья фамилия матери художника. Московская исследовательница, сотрудница отдела рукописей Государственной Третьяковской галереи Елена Теркель в своей публикации [16, с. 63], основываясь на семейных воспоминаниях племянницы Бакста М. М. Клячко (1895–1994), указывает имя деда — Бакстер, а не Розенберг, и называет псевдоним художника «Бакст» — девичьей фамилией матери художника.

Версия третья исследовательницы И. Пружан: Бакст — фамилия бабушки по материнской линии. И. Н. Пружан без ссылок на источник в своей книге написала, что «фамилию «Бакст», которую он принял в 1889 г., носила его бабушка по материнской линии». [14, с. 9] Это та самая загадочная бабушка, которая по семейным рассказам, отказалась ехать в Петербург со своим мужем, устранившись железной дороги. Возможно, эта семейная легенда маскирует иную причину:

желание деда иметь потомков мужского пола. Может быть, он просто не взял ее с собой в столицу. Судя по письмам Льва Бакста, в 1891 г. его бабушка уже жила вместе с дочерью в Петербурге. Имя ее в переписке никогда не называется, но именно она, по семейным преданиям, и носила в девичестве фамилию Бакстер. Племянницы вспоминают о некоей бабушке Гитле. Однако ее имя так документально и не установлено.

Четвертая версия указана на сайте Национальной библиотеки Франции: псевдоним идет от фамилии бабушки по линии отца⁶.

Все эти разночтения — из-за отсутствия в архивах сведений о родословной художника, о его предках — совершенно не изученные страницы биографии Бакста.

Что же дают гродненские архивы?

Бакст фактом рождения был связан с Беларусью. Ребенком он недолго, около двух лет, (если учесть, что Рашель родилась уже в Петербурге в 1869 г.) жил в губернском Гродно. Свидетельств его пребывания в городе нет, за исключением недавно опубликованной фотографии годовалого Лейбы, выполненной в фототелье Гродно [9, с. 12]. В раннем детстве будущий художник переехал вместе с родителями в дом деда в столицу — Санкт-Петербург. В 1874 г. восьмилетний Бакст уже учился в 6 классической гимназии в Петербурге, расположенной на ул. Театральной (ныне Зодчего России, 5).

Где жили родители Бакста в Гродно? Место проживания Розенбергов и Рабиновичей по документам Национального исторического архива г. Гродно устанавливал гродненский историк и краевед Игорь Георгиевич Трусов. Он провел эти архивные изыскания по заказу минского литератора В. Г. Счастливого — автора биографической книги о Льве Баксте «Жизнь пером Жар-птицы», вышедшей в Минске в 2016 г.⁷ Трусов полагает, что родители Льва Бакста не были коренными гродненцами, так как в списках домовладельцев Гродно за 1783, 1796, 1834 гг. нет ни Рабиновичей, ни Розенбергов, ни Бакстеров. После прокладки в 1862 г. железной дороги от Санкт-Петербурга Варшавы Гродно стал привлекательным городом для евреев-переселенцев из неперспективных местечек, таких, к примеру, как Белосток и Вильно (см. ил. 3 на вклейке между с. 80 и 81). По предположениям историка, именно тогда, в начале 1860-х, Рабиновичи и Розенберги попали в Гродно.

Семья Рабиновичей была либо приезжей, либо бедной, так как в делах о взыскании налога владельцев имущества фамилии Рабинович появляются только в 1911 г. Это Давид Абрамович и Ицко Шлемов Рабинович, вероятно, родственники отца [1, с. 8а].

Более полно в делах 1880-х гг. представлены Розенберги. Среди них были и бедные портные, и богатые владельцы домами и складами. Так, в 1911 г. на улице Артиллерийской находился дом Розенбергов и в нём пивная лавка [2, л. 65]. Мещанка Лея из Розенбергов (в замужестве Эпштейн), жившая напротив острога

⁶ В Национальной библиотеке Франции хранится переписка Л. Бакста, в том числе и его биографические заметки [23].

⁷ Сведения ранее не публиковались и не использовались В. Г. Счастливым. И. Г. Трусов любезно предоставил материалы автору статьи. Выражаю признательность В. Г. Счастливому и И. Г. Трусову за возможность использования архивных изысканий.

в доме Хинского и Крынского, содержала гостиницу, имея годовой доход в 500 руб. [3, л. 52-об.]. На улице Соборной в доме Шмигельских находился аптечный магазин и склад Розенберга в трех комнатах [4, л. 355-об.]. На той же Соборной улице в доме Чертка проживал Шлёма Давидович Розенберг (1824 г. р.) с сыновьями [5]. Он занимался портным ремеслом, дававшим ему доход в 250 руб. в год. На Соборной № 16 в доме Мордхеля Франка находился магазин и мастерская Розенберга (имя не указано) в трёх комнатах [4, л. 366 об.]. Таким образом, можно предположить, что родители Бакста жили в районе улиц Артиллерийской — Соборной, то есть в самом центре города (см. ил.4 на вклейке между с 80 и 81).

Дед и мать Бакста принадлежали к этому довольно богатому гродненскому семейному клану. Фамилия «Бакстер» (гипотетической жены Розенберга) среди списков гродненских евреев, по изысканиям Игоря Трусова, вообще не встречается⁸. Это означает, что если жена деда и носила такую фамилию, то она была приезжей, не местной. Зато есть немногочисленные «Бакшты».

Фамилия «Бакст» произносилась изначально как «Бакшт» и шло от местечка Бакшты Ошмянского уезда в бывшей Виленской губернии, которое располагалось недалеко от Гродно, на полпути между Минском и Вильно. Много Бакстов (Бакштов) жило в Ошмянах, Новогрудке, Воложине, Мире, Минске, немного — в Гродно. Некоторые Баксты (Бакшты), как и многие евреи, жившие в Гродно, эмигрировали в США в начале XX в., когда из-за черносотенных погромов Россию покинули более 2 миллионов евреев. Жили Баксты и в Петербурге.

25 сентября 1895 г. скончался в Петербурге сотрудник министерства иностранных дел, переводчик и редактор Осип Исаакович Бакст родом из Мира (под Минском), в купеческом сословии с 1876 г., женатый на Марии Борисовне Розенберг (1851–1917). Доказательств, что Мария Борисовна приходилась некоей родственницей (сестрой или племянницей) деду художника Пинхусу Хаимовичу Розенбергу пока не найдено. Но Лев мог быть знаком с просветительской деятельностью Осипа Исаковича (например, его переводом книги Э. Гехта «Очерк истории еврейского народа», изданной в Петербурге в 1881 г.) через нее или своего первого учителя живописи академика Исаака Аскназия из Дриссы, мечтавшего о создании «еврейской школы живописи». «...О религии отцов Левушка отзывался с великим пиететом и даже оттенком какого-то «патриотизма». Послушать его, так самые видные деятели науки и искусства и политики в прошлом были все евреями. <...> И в принадлежности к еврейству Рембрандта он не сомневался на том основании, что великий мастер жил в еврейском квартале Амстердама. <...> Одного из таких раввинов Рембрандта он как раз копировал в Эрмитаже...», — вспоминал А. Бенуа. [10, с. 610].

Другая ветвь Бакстов, эмигрантов из Беларуси, осела в США. Бакст в письме из Нью-Йорка 1923 г. сам упоминает американских Бакстов — братьев Абрахама, Марка и Осипа Хаимовичей, которые узнав о его приезде в США, нашли ставшего

⁸ «Бакстер» переводится с германского диалекта нидерландского языка (распространенного в южной Голландии) как «пекарь». Возможно, предки Бакстеров были пекарями и когда-то переехали из Голландии.

знаменитым художника. При встречах они говорили о семейных связях, скорее всего по отцовской линии. Он сообщал в письме сестре Софии: «...Были у меня оба Бакста, старший, доктор, не пришел, занятый визитами. Они большие богачи и говорят из верных источников, у них около полутора миллионов франков годового дохода. Милы, очаровательно любезны, жаждут моего общества и, кажется, хотят заказать портрет его (Абрахама)⁹ жены и сына маленького. Я им рассказывал про **папу**, нашу семью, про тебя и детей» [8, с. 230, 319].

Из опубликованных в интернет-источниках еврейских родословных известно, что некая Адля Рабинович из Кременчуга, возможно, родственница (племянница, младшая сестра отца?) вышла замуж за лесопромышленника Абрахама Аарона Бакста (1852), приписанного к Ошмянскому кагалу, и вместе с мужем эмигрировала в США [22]. Обе эти семьи, возможно, состояли в родстве. Неслучайно американские Баксты — родственники отца в США навестили его в Нью-Йорке, а затем и в Париже.

Псевдоним «Бакст», таким образом, мог быть взят по фамилии по мужу его родственницы по отцовской линии родом из Кременчуга. Эти богатые Баксты в Америке нажили большое состояние, что впечатлило, очевидно, более бедных родственников отца. Основали в США успешную фармацевтическую фирму «Бакст Бразерс» («Bakst Brothers») и сыновья Хаима Бакста — эмигранты из Минска.

В еврейской традиции именам придается особое значение. «Есть такие люди, что все, что названо их именем, имеет успех», — написано в «Сефер хасидим» — книге еврейской мудрости. Фамилия Бакст ассоциировалась с успешностью, умом и удачей и петербургских ее носителей и американских родственников. Кроме того, короткая и запоминающаяся фамилия «Бакст» не звучала как еврейская, что было важно для молодого художника в Петербурге. Кажется, что именно эти обстоятельства, а не сложные отношения с матерью — «строгой и вспыльчивой женщиной», как предполагает Ж.-Л. Барсак [9, с. 278], послужили причиной желанной окончательной смены фамилии Розенберг на Бакст.

Избрав в юности эту «счастливую», звучную и легко произносимую на всех языках фамилию своей родни, Бакст, вероятно, подсознательно надеялся, что именно она принесет ему славу и деньги. Так и случилось. Величайшим счастьем для художника была взаимная любовь к Любови Павловне Гриценко, дочери знаменитого основателя Третьяковской галереи П. М. Третьякова (см. ил. 5 на вклейке между с. 80 и 81). «Как Б(акст) ни еврей, но я себе его больше вижу мужем, чем чем-нибудь другим...», — писала она сестре [18].

В 1903 г. перед венчанием Бакста с Любовью Гриценко (урожденной Третьяковой) встал вопрос о переходе из иудаизма в лютеранство (иудеям запрещалось вступать в брак с православными)¹⁰ и смене официально зарегистрированной фамилии Розенберг на другую фамилию — прижившийся творческий псевдоним «Бакст». Об этом при посредничестве А. Н. Бенуа просил художника С. С. Боткин,

⁹ Абрахам Бакст, сын Хаима Бакста, родился в 1880 г. в Минске и эмигрировал в США вместе с двумя старшими холостыми братьями в 1891 г.

¹⁰ Бакст перешел сначала в лютеранство, а затем вскоре — в православие [7, с. 3].

муж младшей дочери Третьякова Александры, сестры Любви Павловны, очевидно, предвидя возможные трудности при наследовании этой фамилии будущими детьми пары — внуками Павла Михайловича Третьякова. Бакст пишет Любви Павловне: «Вчера важный разговор с С. С. о тебе при Шуре. Относительно религии и об вещи очень мне неприятной. Именно о моей фамильной фамилии. Они согласны со мной, что надо подать прошение на Высочайшее имя, для того, чтобы мне и тебе утвердили фамилию Бакст и отняли фамилию Розенберг. Они думают, что просьбу уважат, но, пожалуй, затянется...» [9, с. 78]. Специальным Уголовным положением, принятым в 1903 г., были подтверждены законы, которые предусматривали наказание за самовольную смену имени и фамилии, под которыми евреи записаны в свидетельстве о рождении. Запрещалось менять фамилию даже при переходе в другое вероисповедание. Допускалась лишь двойная фамилия, которую супруги могли получить лишь с высочайшего соизволения и при особых на то причинах. Судя по всему, прошение так и не было отправлено, так как Любовь Павловна во втором замужестве носила фамилию Розенберг¹¹ [6, л. 1–3 об.], а в официальном документе — визе, выданной американской консульской службой в 1923 г., (см. ил. 6 на вклейке между с. 80 и 81) художник фигурировал сразу под тремя именами: под двойной фамилией Леон Розенберг-Бакст, под паспортным именем Розенберг Лейба–Хаим (с припиской — «именуемый Леон Бакст») [17, с. 68].

Еще в 1909 г. после небывалого парижского успеха он изменил на французский манер и свое русифицированное при переходе в лютеранство, а затем в православие имя Лев, производное от еврейского «Лейба», и стал подписываться «Leon Bakst», сделав из своего имени узнаваемый европейский бренд.

Как в свое время отец Бакста отказался от своей фамилии, чтобы избежать армии и переехать в столичный Петербург, так и Лейба (Самуил) Хаим Израилевич Розенберг вынужден был сменить свою «фамильную фамилию» на более благозвучную, чтобы скорее добиться признания в царской России, ограничивающей в правах евреев. Его сын Андрей (1907–1972), родившийся в России в 1907 г., тоже носил отцовскую фамилию Розенберг [6, 23]. Как художник театра и кино он известен во Франции как Андре Бакст.

Под псевдонимом — фамилией «Бакст» и отец, и сын похоронены в Париже, Лев Самойлович — на кладбище Батиньоль, Андрей Львович — на русском кладбище Сент-Женевьев де Буа.

Несмотря на то, что Бакст никогда после переезда в Петербург не был в Гродно и вряд ли многое помнил из своего раннего белорусского детства, он, живя в толерантном полиэтничном Париже, не стремился затушевать свое еврейское происхождение, хотя часто называл иностранцам местом рождения не Гродно, а Петербург. Напротив, в 1920-е гг. подчеркивал его, изображая в Париже на своих

¹¹ Сведения эти впервые найдены и любезно предоставлены российской исследовательницей Еленой Ивановой (США) на основе данных из прошения Любви Павловны Розенберг на Высочайшее имя от 20 ноября 1910 года о возвращении ей после развода с Л. Бакстом фамилии первого умершего мужа Н. Н. Гриценко [6, с. 1–3 об.]. Просьба Л. П. Розенберг была удовлетворена.

фирменных бланках «Звезду Давида», мечтал выдать племянниц за богатых американских евреев.

Он всегда серьезно относился к вопросам религии, тяжело переживал необходимость ее смены при вступлении в брак с православной и вернулся к религии предков сразу же после развода с Любовью Павловной в 1910 г. От других еврейских художников он отличался тем, что волею судьбы не испытал унижения принудительной жизни в «черте оседлости», ребенком попав в столицу, хотя вполне ощутил на себе тяжесть возвращения к религии предков в 1910-е годы, получив предписание покинуть столицу и вернуться в черту оседлости. Тем не менее, Бакст, яркий представитель русской культуры, кровно и ментально был связан с Западной Беларусью, где он родился, в молодости жили его родители, предки с материнской стороны. Он материально поддерживал свою белорусскую кормилицу, с которой на всю жизнь сохранял трогательные отношения. Его белорусское еврейство, «иноплеменность», по выражению А. Н. Бенуа, была слышна по описанному Александром Бенуа особому певучему «пикантному» говору, со своеобразными ударениями, и протяженными типично еврейскими интонациями. Хотя изъяснялся он правильным русским языком, но на особом наречии: это был унаследованный им специфический говор его родителей — выходцев из белорусских местечек черты еврейской оседлости, который не вытравили из них даже годы жизни в Петербурге.

И последнее. Наши рассуждения о трех фамилиях Бакста носят не только узко биографический и фактологический характер: действительно, так ли уж важно, чью именно фамилию принял Бакст в качестве творческого псевдонима — деда, бабушки, матери или тетки? Важно лишь то, что он своим трудом и талантом художника сделал выбранную в качестве ментального талисмана им же самим фамилию знаменитой. Смена фамилии и видоизменение имени на русский или французский лад проходили психологически относительно легко, ибо для ортодоксального еврейства фамилия в отличие от имени не имела родового смысла, ибо она была придумана чиновниками в XIX в. для идентификации личности и взятия на государственный учет конкретного человека. Но частная и подспудная история троекратной перемены фамилий на протяжении одной человеческой жизни представляет тот конкретный исторический фон и непростой жизненный контекст, на котором проходило восхождение Бакста к мировой славе. И это выбранное им самим и ставшее его лично завоеванным имя уже имело огромное значение для художника: оно стало не только его ментальным талисманом, но и товарным знаком (trade mark) его творчества, именем, которое он с гордостью передал своему сыну, и которым он вошел в историю мирового искусства.

ИСТОЧНИКИ И ЛИТЕРАТУРА

1. Дело о взыскании государственного налога с имущества // Нац. ист. арх. г. Гродно. Ф. 304. Оп. 1. 1911 г. Л. 18 а, 290, 294.
2. Дело по наблюдению за исполнением промышленного налога // Нац. ист. арх. г. Гродно. Ф. 304. Оп. 1. 1912 г. Д. 16. Л. 65.
3. Сведения о лицах, пострадавших от пожара 1885 года в Гродно // Нац. Ист. арх. г. Гродно. Ф. 45. Оп. 1. Д. 4. Л. 52 об.

4. Инвентарная опись недвижимого имущества гор. Гродно // Нац. ист. арх. г. Гродно. Ф. 304. Оп. 1. 1910–1915 гг. Д. 72. Л. 355 об., 366 об.
5. Личное дело Л. И. Розенберга // РГИА. Ф. 789. Оп. 11. Д. 138. Л. 2.
6. Прошение Любови Павловны Розерберг от 20 ноября 1910 года о возвращении ей после развода фамилии первого умершего мужа Н. Гриценко // РГИА. Ф. 1412. Оп. 29. Д. 280. Л. 1–3 об., 11–14 об.
7. *Бакст Л. С. Моя душа открыта: в 2 кн. / сост., вступ. ст. и коммент. Джон Э. Боулт, Елена Теркель. М.: Искусство — XXI век, 2012. Кн. 1. 403 с.*
8. *Бакст Л. С. Моя душа открыта: в 2 кн. / сост., вступ. ст. и коммент. Елена Теркель, Анна Чернухина. М.: Искусство — XXI век, 2012. Кн. 2. 351 с.*
9. *Барсак Ж.-Л. Семья Льва Бакста // Leon Bakst. К 150-летию со дня рождения: каталог выставки, 8 июня — 4 сентября 2016 г. М.: MADCdesign. 2016. С. 278–281.*
10. *Бенуа А. Н. Мои воспоминания: в 5 кн. Изд. 2-е, дополненное / отв. редактор Д. С. Лихачев. М.: Наука. 1990. Кн. 1, 2, 3. 711 с.*
11. *Генкина М. Дар Берты М. Цыпкевич (Париж). О коллекции Л. Бакста в Музее Израиля, Иерусалим // Евреи в культуре Русского Зарубежья. 1919–1939: сб. ст., публикаций, мемуаров, эссе / сост. М. Пархомовский. Иерусалим: 1993. Вып. 2. С. 451–464.*
12. *Герасимова И. П. Первая конференция сионистов в России // Российский сионизм история и культура: материалы научной конференции. Москва, 2002. С. 87–110.*
13. *Гольнец С. В. Рабинович-Розенберг-Бакст. С. П. Дягилев и современная культура: материалы межд. симпозиума, Пермь, май 2012 — май 2013 гг. / сост. и науч. ред. О. Р. Левенков, Пермь: Книжный мир, 2014. С. 70–88.*
14. *Пружан И. Н. Лев Самойлович Бакст. М.: Искусство. 1975. 231 с.*
15. *Справочная книга о лицах Петербургского купечества и других званий, акционерных и паевых обществах и торговых домах, получивших... сословные свидетельства по 1-й и 2-й гильдиям, промысловые свидетельства 1 и 2 разрядов на торговые предприятия, 1–5 разрядов на промышленные предприятия, 2 и 3 разрядов на личные промысловые занятия на... [1865–1880, 1882–1913.] год. Пг., 1865–1916.*
16. *Теркель Е. А. Лев Бакст. Семья и творчество // Третьяковская галерея. 2008. № 1 (18). С. 63–67.*
17. *Теркель Е. А. Успех редкостно огромный. Америка в творчестве Бакста // Третьяковская галерея. 2011. № 2 (31). С. 59–79.*
18. Библиотека юного исследователя [Электронный ресурс] // Фрагмент Договора «Товарищества на вере». URL: <http://nplit.ru/books/item/f00/s00/z0000084/st017.shtml> (дата обращения: 15.08.2016).
19. Ancestry [Электронный ресурс] // URL: http://www.ancestry.co.uk/genealogy/records/abraham-aaron-bakst_109245524 (дата обращения: 18.03.2016).
20. Искусство и архитектура русского зарубежья [Электронный ресурс] // URL: <http://www.arttz.ru> (дата обращения: 15.02.2016).
21. Еврейские корни [Электронный ресурс] // URL: <http://forum.j-roots.info/viewtopic.php?f=6&t=4997> (дата обращения: 17.03.2016).
22. Лев Бакст. Семейный архив рассказывает... [Электронный ресурс] // Государственная Третьяковская галерея. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=fgijAkajQYQ> (дата обращения: 04.11.2016).
23. NAF14688. [Электронный ресурс] // Foliotation. F. 30–37. Bakst, Léon, peintre. Note(s) autobiographiques. URL: <http://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc73221/cd0e156> (дата обращения: 11.04.2016).

УДК 7.74

Е. С. Хмельницкая

Л. БАКСТ И ВОПЛОЩЕННЫЕ В ФАРФОРЕ ФИГУРЫ УЧАСТНИКОВ «РУССКИХ СЕЗОНОВ» С. ДЯГИЛЕВА

Благодаря особому местоположению фарфора «в географии культуры» (на границе искусства и жизни) этот материал очень восприимчив ко всем процессам, происходящим в художественной и общественной жизни, связанной, в том числе, с музыкальной и театральной традициями. Дягилевские сезоны и театральное искусство, испытавшее в первые десятилетия XX в. необычайный подъем, оказало мощное воздействие и на искусство фарфора. Хрупкие фарфоровые «документы времени» запечатлели образы многих участников «русских» сезонов С. Дягилева в пластике малых форм. В их числе и фигуры балетных исполнителей в сценических костюмах, созданных по эскизам Л. Бакста.

Особый интерес представляют произведения Государственного фарфорового завода, созданные спустя десятилетия после первых громких выступлений русских артистов в Европе. В начале XX в. участие в творческом процессе на фарфоровом производстве ярких представителей группы «Мир искусства» — К. Сомова, К. Серова, С. Чехонина и др. — сыграло большую роль в становлении скульпторов и художников фарфористов нового поколения уже в пост-революционное время. После событий 1917 г. мастера бывшего Императорского фарфорового завода (с 1917 г. — Государственного фарфорового завода, а в 1925 г. — Ленинградского фарфорового завода им. М. В. Ломоносова), помимо знаменитого агитационного фарфора сразу же начали разрабатывать статуэтки танцовщиков (Т. Карсавиной, М. Фокина, В. Нижинского и др.), в разное время участвовавших в дягилевских сезонах:

Ранний Советский фарфор — одно из уникальнейших явлений культуры и искусства 1920–1930-х гг. В этот момент было сложно представить, что появление нового фарфора сразу же вызовет столь широкий, живой интерес и будет воспринято как настоящий феномен. Столь пристальное внимание к этому виду прикладного искусства не могло быть случайным: каждый предмет можно было без труда воспроизвести в десятках, сотнях экземпляров, продавать как на внутреннем рынке, так и на экспорт и, в зависимости от финансовых возможностей покупателя, делать дорогую или дешевую роспись. Растиражированный советский фарфор, будучи неотъемлемой частью официальной правительственной пропаганды, был не только доступен в широкой продаже, но и по государственному распределению попадал в правительственные, общественные, научные организации и институты. А вместе с яркими фигурами красноармейцев и фабричных рабочих, тарелками с «кричащими» лозунгами «Кто не работает, тот и не ест», «Вся власть Советам!» и пр. едва ли не единственными изделиями, которые были допущены новой властью к производству, продаже и повсеместному распределению были изящные статуэтки участников «русских» сезонов. Именно эти произведения

стали своего рода связующей ниточкой, соединившей, в том числе и благодаря фарфоровой пластике, две такие разные эпохи.

Необычайно мобильный вид искусства — фарфор в 1920-е гг. оказался на перекрестке самых разных тенденций. Новый стиль и новые тенденции сформировались, в том числе, и под влиянием «русских сезонов» Дягилева. На Государственном фарфоровом заводе показательными стали красочные и самобытные скульптуры Т. Карсавиной и М. Фокина в балете «Жар-птица», Т. Карсавиной в балете «Шехерезада» и пр. Как известно, эскизы костюмов к оригинальным балетным постановкам были исполнены Бакстом. Эти произведения объединяет ощущение «игры в романтизм», они скреплены между собой особой пластикой языка и, главное, — неповторимым колоритом. Сценические костюмы в монохромной росписи на ранних фарфоровых фигурах, как и в первоначальном замысле Леона Бакста, «расшиты» кружевами, золотой и серебряной тесьмой, увиты украшениями, имитирующими драгоценные камни. Иными словами, в их художественном оформлении есть все, что может создать в фарфоре настроение театрального праздника. Вместе с тем, этим произведениям свойственны энергия современного художественного языка и безукоризненность стиля.

Выпуск фигур участников «русских» сезонов, созданных в начале 1920-х гг. как для внутреннего, так и для зарубежного рынка, продолжался и в последующее время. Однако, художники, как правило, не следовали оригинальной цветовой палитре сценических костюмов, разработанной Бакстом. Художники следующих поколений предлагали свое авторское видение их колористического решения.

К наиболее редким из сохранившихся статуэток относится фигура 1921 г. скульптора Д. И. Иванова Т. Карсавина в роли «Зобеиды» балете «Шехерезада» (см. ил. 1 на вклейке между с. 90 и 91). Один из самых ранних экземпляров, расписанных в 1926 г., находится в собрании петербургского Дома ученых им. М. Горького РАН (Дворец вел. кн. Владимира Александровича).

Большой резонанс получило выступление Т. Карсавиной в хореографической драме «Шехерезада». «Каждому спектаклю — неповторимый образ, а лексика спектакля должна быть подсказана эпохой, темой, сюжетом», — таким был девиз М. Фокина, написавшего сценарий балета по мотивам арабских сказок [1, с. 66]. Ни с чем не сравнимый, яркий и мгновенно запоминающийся образ балерины сумел мастерски воплотить в фарфоре Иванов, следуя первоначальному замыслу Фокина — создать оригинальное, самобытное произведение искусства. Скульптор работал с доступными в первые пост-революционные годы материалами — фотографиями, выбрав одну их самых характерных для создания образа Зобеиды. Танцовщица изображена застывшей в стихийном порыве с напряженными, как струны восточной мандолины, руками. С учетом технологических особенностей производства, мастер, слегка упростил композицию в фарфоре, однако добился большой силы впечатления: все выражено одной позой, одним жестом, одним поворотом головы.

Все, что так чарующе прекрасно в образе балерины, в неторопливости ее жестов, в красочных созвучиях танца, отражено в этой фарфоровой статуэтке. Скульптор любит гордой осанкой Карсавиной, грацией ее движения. Преис-

полненная экзотики, эта фигура передает романтическую воздушность ее танца [2, с. 55]. «Балерина, только ступив на сцену, сразу завораживала строгой красотой и поэтичностью облика. И что бы она ни делала дальше по ходу танца, нельзя было уйти от ее магического очарования», — писали восторженные поклонники карсавинского таланта [3, с. 235].

С особым вниманием выполнялась роспись костюма Карсавиной-Зобеиды на ранних фарфоровых статуэтках. Ее автор-создатель, также как и художники живописного цеха завода, понимали, что именно декорации и незабываемые наряды, созданные к этому балету, произвели настоящий фурор. Обозреватель журнала «Аполлон» писал, что «костюмы Шехерезады — это поистине шедевры; здесь что ни деталь, то красота, и красота какая-то особенная, утонченная, пряная и чувственная, какую можно видеть лишь у Бакста. Особенно удачен костюм Зобеиды с ее длинными, дикими и страшными шароварами, символизирующий ее жесткое, как жало пчелы, сладострастие» [4, с. 64]. Поэтому все нюансы этого экзотического одеяния, его колористические сочетания, магические переливы сияющих камней, перьев и драгоценностей так скрупулезно переданы на фарфоре.

Несмотря на существовавший в Европе интерес к восточной культуре, повальное увлечение «восточным» колоритом и модой началось после первых показов дягилевских балетов, в том числе и балета «Шехерезада». Почти в одночасье богатый цветом и чувством стиль приобрел высокий статус в сфере декоративно-прикладного искусства. «Вкус к восточному искусству пришел в Париж как товар, импортированный из России посредством балета, музыки и декораций, — комментировал художественный обозреватель газеты «Фигаро», — русские артисты действовали как посредники между нами и Востоком, и они наделили нас даже большим вкусом к колориту этих стран, чем к своему собственному искусству» [5, с. 294]. Для европейского восприятия таким же потрясением стал и русский стиль в контексте красочного и театрального «многостилья» дягилевских сезонов, и, прежде всего, благодаря балету «Жар-птица».

Статуэтка балерины Т. Карсавиной в роли Жар-птицы, танцующей в сценическом костюме, созданном по эскизу Л. Бакста, пользовалась не меньшей популярностью среди ценителей русского балета и фарфора, чем фигура «Зобеиды» (см. ил. 2 на вклейке между с. 90 и 91). Ее автор Д. Иванов выполнил и парную к ней фигуру М. Фокина в роли Ивана-царевича. В описях художественных вещей завода фигурка Карсавиной в роли Жар-птицы появляется в мае 1921 г. и согласно архивным документам, на протяжении длительного времени ее выпускали ежемесячно [6, л. 184].

Как известно, премьера балета в двух картинах, созданного по мотивам русской волшебной сказки, состоялась в Национальной опере Парижа в 1910 г. и первой Жар-птицей была несравненная Т. Карсавина. «При создании балета, — писал М. Фокин, — я более всего хотел, чтобы в нем не было «балерины» с ее балетными юбочками. С самого начала моей балетмейстерской деятельности я воевал против этого костюма. Бакстовская Птица совершенно не напоминала обычный облик исполнительницы. Все было другое: перья, фантастический головной убор,

длинные золотые косы» [7, с. 156]. Сама Карсавина признавалась, что буквально влюблена в «Жар-птицу» Игоря Стравинского, где музыка и движения составляют единое целое, открывая новое слово в балете М. Фокина [8, с. 276]. Талант ее словно был создан для олицетворения темы таинственной красоты, неподвластной человеческим чувствам, который мастерски воплотил в фарфоре Иванов. Статуэтка передает суть танцевальных движений Карсавиной в этом балете: воздушные *grand jeté*, сверкающий взрывчатый *attitude* и ослепительный блеск вращений [9, с. 62]. При внимательном ее рассмотрении, во всей полноте можно представить, как искрился и кипел танец Карсавиной, заполняя сцену каскадом прыжков и водоворотом пируэтов. Птица оборачивалась чудо-девой, не ведающей ни ненависти, ни любви. В прозрачных шароварах, в украшенной перьями и жемчугом короне, из-под которой спускались золотые косы, выполнил Карсавину в фарфоре Иванов.

В собрании Государственного Эрмитажа сохранился уникальный акварельный эскиз этой статуэтки, на котором Карсавина предстает в наряде Жар-птицы, исполненной в сочной, изумрудно-зеленой цветовой гамме. Именно такое колористическое решение ее сценического платья соответствует тому костюму, в котором балерина выступала на премьерном показе. В авторском рисунке Бакста использованы золотисто-желтые оттенки, которые в большинстве случаев повторяли художники-фарфористы, расписывающие модели этой статуэтки. Костюм для парной Карсавиной фигуре Ивана-царевича первоначально был исполнен по проекту А. Я. Головина, однако в 1913 г. эскиз нового костюма был создан Л. Бакстом; он отличался необычайной яркостью и «узорочьем» исконно русских орнаментов [10, с. 127]. Большая часть этих золотисто-алых орнаментов с предельной точностью повторялась при росписи кафтана на фарфоровой фигуре Ивана-царевича.

Фигура В. Нижинского в балете «Видение розы» («Призрак Розы» — «Le Spectre de la rose» (фр.)) была создана выдающимся скульптором фарфорового завода Н. Данько в 1922 г. (см. ил. 3 на вклейке между с. 90 и 91). Поэтическое, отчасти романтизированное мироощущение художницы сформировалось еще до революции, именно поэтому с такой особенной теплотой она исполнила ряд фигур знаменитых балетных исполнителей. При работе над скульптурой Нижинского мастер использовала фотографии 1909 г., сделанные во время премьеры балета в Монте-Карло. В ее трактовке воплощено идеально-мечтательное настроение: меланхолия и грусть, чувственные видения и ожидания. Н. Данько создала образ юноши-мечтателя, живущего лишь в своем воображении. Воскрешая мгновение, удивительный дар скульптора сумел удержать его в вечности.

Также как и фигура Т. Карсавиной в балете «Шехерезада», статуэтка В. Нижинского относится к наиболее редким произведениям русской фарфоровой пластики 1920-х гг. Один из самых ранних экземпляров находится в собрании Дома ученых им. М. Горького РАН (Дворец вел. кн. Владимира Александровича). Костюм Нижинского, созданный по эскизу Л. Бакста, состоял из трико и коротенькой курточкой, сплошь покрытой сотканными из тончайшего шифона лепестками роз, мастерски переданными в полихромной фарфоровой росписи.

Нижинский изображен в момент окончания вальса, перед своим знаменитым прыжком. Как известно, его прыжок отличался редким искусством [11, с. 54]. Обладая редкой элевацией, танцор «взлетал» недалеко от кулис и, описывая в воздухе параболу, скрывался из виду. Никто из зрителей не видел, как он приземлялся, для всех он взмывал в воздух и улетал. «Срестге» ни одним движением не похож на обычного танцовщика, исполняющего для удовольствия публики свои вариации. Это — дух. Это — мечта. Это аромат розы, ласка ее нежных лепестков, многое еще, для чего не найти определяющих слов», — писал М. Фокин, и скульптор Данько словно вторила в фарфоре его суждениям, создавая в фарфоре кружевной силуэт [12, с. 67].

Искусству театра и сезонам С. Дягилева посвящено немало произведений Н. Данько. В 1919 г. она исполнила несколько вариантов декоративной фигуры «Одалиска», которые помимо художественной ценности обладали и функциональным значением: служили в качестве набалдашника для трости, ручки для зонта и пр. (см. ил. 4 на вклейке между с. 90 и 91). В основе фигуры — все тот же незабываемый образ Т. Карсавиной в балете «Шехерезада». Источником для создания этой работы стал рисунок эскиза костюма Зобеиды, опубликованный в альманахе «Искусство и декор. Ежемесячный обзор современного искусства» («Art et Decoration. Revue Mensuelle d'art modern»). Janvier-Juin, 1911. Т. XXIX. Р. 32–46), который поступил в библиотеку фарфорового завода еще до 1917 г. И после революции эскизом пользовалась Данько и другие заводские скульпторы и художники.

Как когда-то, по отзывам современников, «Париж был пьян Бакстом», так и Данько была словно одурманена неожиданно яркими, пряными красками, изысканными орнаментальными сочетаниями, манящей красотой экзотического Востока в сценических рисунках Бакста. Многие из ее произведений 1920-х гг. не имеют прямых отсылок к тем или иным работам Леона Бакста. Они представляют собирательный образ, созданный под впечатлением от творчества Бакста в годы его сотрудничества в «русскими» сезонами Дягилева. К числу подобных изделий принадлежат кружки и декоративные стаканы «Чай», «Индокитай», «Двуликий чай», а также целый ряд курительных трубок, парфюмерных флаконов, масленок и прочих фарфоровых изделий, в которых воплощены театральные фантазии автора.

Под влиянием «ориентальных» эскизов Бакста, была создана и скульптура Данько «Пробуждающийся Восток» («Турчанка»), в которой без труда угадывается костюм Султанши из балета «Шехерезада». Эта статуэтка, в свою очередь, послужила источником вдохновения мастера Е. Трипольской, представившей композицию «Афганка, снимающая чадру», «Туркменка» и пр.

К золотому фонду русского фарфора раннего советского периода относятся скульптурные композиции «Девушка с лотосом» (скульптор — Г. Блюменфельд -?), а также декоративные блюда середины 1920-х гг. из собрания Государственного Эрмитажа: «Индусский танец», «Синий бог» и «Священный танец» (автор росписи неизвестен). Они созданы по эскизам сценических костюмов Л. Бакста к балетам «Синий бог», в основу сюжета которого легла древняя индийская легенда,

и «Послеполуденный отдых фавна», литературным источником которого стала эклога Малларме. Оригинальные эскизы Бакста в настоящее время хранятся в Париже в собраниях музея Орсэ и Национальном музее современного искусства, Центре Жоржа Помпиду, а их репродукции были опубликованы в разных периодических изданиях, которыми, в свою очередь, пользовались и художники фарфорового завода. Автор росписи фарфоровых блюд был предельно точен первоисточникам, скрупулезно перенеся на гладкую поверхность фарфора не только все тончайшие нюансы богатых узорами костюмов, но и само композиционное построение рисунков Бакста.

Согласно архивным документам в «Описи художественных образцов для Правления Центрального Фарфорового Треста от Ленинградского фарфорового завода им. Ломоносова» в 1926 г. на фарфоровом заводе, помимо трех вышеуказанных овальных блюд, были также исполнены росписи блюд «Эфеб», «Вакханка», «Искандер», «Еврейский танец» и др., созданные по мотивам балетов «русских» сезонов, в оформлении которых также принимал участие Л. Бакст [13, л. 73].

Стоит отметить, что на оборотной стороне блюд «Фавн» и «Священный танец» из собрания Эрмитажа расположены марки Императорского фарфорового завода (зеленая подглазурная «Н II» под короной и дата «1909») и Государственного фарфорового завода (голубая надглазурная: серп, молот и часть шестерни и дата «1926»). В 1918 — начале 1920-х гг. роспись фарфора исполнялась на заготовленном еще до революции и оставшемся нерасписанным «белье» (покрытых глазурью изделиях) с марками Императорского фарфорового завода, которые, порой, закрашивались зелеными или черными ромбами или овалами. Однако часто марки не закрашивались и вовсе (как правило, на изделиях, предназначенных для экспорта, или имевших особую художественную ценность). Дирекция завода объясняла это тем, что «для иностранных рынков наличие этих марок наряду с советскими представляет большой интерес, и цены на изделия за границей будут без сомнения расцениваться дороже, если прежние марки не будут замазаны» [14, с. 98].

Во второй половине — конце XX в. на фарфоровом заводе было принято решение продолжить выпуск разных фарфоровых изделий из театрального цикла, в том числе были восстановлены утраченные или сильно изношенные в процессе производства гипсовые формы самых ранних скульптур Иванова и Данько. Однако при их реконструкции формы были несколько упрощены, слегка видоизменены подножия, изменился и характер росписи. Тем не менее, эти фигуры и сегодня являются неотъемлемой частью ассортимента АО «Императорский фарфоровый завод» и пользуются большим спросом.

К наследию «русских сезонов» обращаются и современные мастера фарфорового производства. В основном, как и в 1920–1930-е гг., варьируются темы балетов, созданных по рисункам Л. Бакста. В 2008 г. художник завода Н. Л. Петрова расписала фарфоровый пласт «Бал Жар-птицы», ставший фантазией автора на тему дягилевской постановки балета «Жар-птица». Автор передала свое личное видение этой «загадочной притчи о пришествии неведомой «сказки» нашего

времени, образ таинственный и влекущий и вместе с тем останавливающий торжеством и жесткостью своего почти inferнального блеска» [15, с. 26].

Образ «Жар-птицы» был воплощен в фарфоровой пластике и Э. Е. Еропкиной. К 1988 г. относится создание первой из серии ее скульптур, посвященных дягилевским сезонам (Т. Карсавиной). По-новому трактует художница всем известный образ «Жар-птицы», включив в него элементы восточного танца.

Не меньший интерес представляет работа мастера Т. М. Чапургиной, представившей в 2008 г. удивительный костюм «Синий бог», состоящий из 3500 фарфоровых пластинок, закрепленных на тканой основе. Костюм с экзотическим головным убором создан по мотивам рисунков Л. Бакста к балету «Синий Бог», премьерный показ которого состоялся в Париже в 1912 г.

Изящны и композиции из костяного фарфора, выполненные В. Г. Богдановым по мотивам красочных эскизов Л. Бакста в 2008 г. Чашки с блюдцами «Пери», «Восточный танец», «Жар-птица» и «Индийский танец» выделяются изяществом рисунков, выполненных надглазурными полихромными красками с позолотой. На чайной паре «Жар-птица» художник воплотил свое видение сценического платья Т. Карсавиной. Изображение Иды Рубинштейн в наряде, созданном по эскизу Л. Бакста для балета А. С. Аренского «Клеопатра», украшает фарфоровую чашку «Восточный танец». В чайной паре «Пери» нашел отражение проект костюма из невоплощенной на сцене постановки П. Дюка «Пери», а в росписи комплекта «Индийский танец» использован эскиз индо-персидского одеяния, предложенного Л. Бакстом маркизе Л. Казати, известной своими экстравагантными нарядами [15, с. 140].

Вся красота и художественное разнообразие сценических костюмов Л. Бакста нашли отражение и в фарфоровом производстве других стран. К наиболее известным фигурам можно отнести произведения майсенского скульптора П. Шойриха (P. Scheurich), которого нередко называли «Вторым И. Кендлером» или «Кендлером XX века». В 1913 г. на старейшей в Европе майсенской мануфактуре он одним из первых начал выпуск серии из пяти фарфоровых фигур (шестая появилась в 1917 г.), после посещения в 1910 г. в Берлине премьеры одноактного балета «Карнавал» в постановке М. Фокина. Художественное наследие Бакста нашло живейший отклик в творчестве немецкого скульптора.

Скульптуры Шойриха из балета «Карнавал», объединенные названием «Русский балет»: «Пьеро», «Эвзебий», «Арлекин и Коломбина», «Киарина» и «Эстрелла» стали одними из центральных сюжетов в производстве Майсена 1910-х гг. (см. ил. 5–7 на вклейке между с. 90 и 91). Безусловно, подобный выбор фигур был не случайным, поскольку к теме карнавала и комедии дель арте скульпторы и художники саксонского завода обращались, начиная со второй четверти XVIII в. Образы жонглеров и акробатов, танцовщиков и актеров, пьеро и арлекинов превращались силами мастеров фарфористов в изящные фарфоровые статуэтки. Вслед за Майсеном на протяжении XVIII–XIX вв. многие керамические производства Германии, Франции и др. стран выпускали фигурки комедиантов [16, с. 87]. За несколько столетий своего существования персонажи комедии дель арте не раз меняли страну проживания, переселяясь из Италии во Францию, и даже

в Россию (Петрушка). Так что их появление на русской и европейской сценах было вполне оправданным. А владельцы изящных фарфоровых статуэток с удовольствием выставляли такие фигурки в парадных и жилых гостиных, на столах, каминных полках и жирандолях. Сказочный и фантастический мир театра проникал в самые отдаленные уголки замков и дворцов, а благодаря уникальным сценическим костюмам Л. Бакста, вновь вернулся в ассортимент европейских фарфоровых заводов в начале XX столетия.

Также как и русские фарфористы, Шойрих обращался к популярным и широко доступным рисункам и фотографиям балетных артистов «дягилевских» сезонов. Однако, в отличие от русских фарфористов, скульптор имел уникальную возможность работать и с эскизами сценических костюмов, и рисунками декораций к балету. Шойрих передает наиболее характерные жесты артистов, в пластике их движений, в характерных позах стремиться уловить темперамент, экспрессию танца. Сходство с реальными ампула актеров получилось просто невероятным. Скульптор совсем не стремился передать портретные черты балетных исполнителей, однако они без труда узнаются в каждом из представленных им произведений. В то время точная передача сценических костюмов персонажей «Карнавала» имела существенное значение для Шойриха (поскольку именно они стали своего рода прототипом новой европейской моды рассматриваемого времени). К примеру, так называемый «кринолин военного времени», ставший популярным перед Первой Мировой войной, своим появлением обязан колоссальной популярности широкого, укороченного платья-кринолина с многочисленными рюшами и воланами, созданного первоначально Л. Бакстом для балета «Карнавал».

Для одной из своих самых известных моделей, «Коломбины и Арлекина», Шойрих использовал фотографию 1910 г. Очевидно, этот снимок был сделан во время премьерного показа спектакля с участием Т. Карсавиной в роли Коломбины и М. Фокина в роли Арлекина. Другая фотография М. Фокина из этой же серии фотоснимков послужила источником для работы над еще одной статуэткой «Арлекина». Как известно, в характерных образах и настроениях героев Арлекина и Пьеро со временем слегка изменялась смысловая нагрузка, которую блестяще передал в своем творчестве мастер. В его одиночных фарфоровых статуэтках персонажи символизируют вечную насмешку: Арлекин — издевательство; Пьеро — грусть, печаль, безответную любовь.

Задумчивый и чувствительный Эвсейий являлся олицетворением созерцательной стороны самого Р. Шумана, создавшего музыку для балета «Карнавала». Фарфоровую статуэтку этого персонажа, также как и фигуры Киарины и Эстреллы, Шойрих также включил в свою серию фигур «Русский балет». В образе Эстреллы композитор передал свою первую любовь (Эрнестину фон Фрикен). Фигура Киарины олицетворяет жену Шумана — Клару Вик. Эти персонажи не являются ключевыми для «Карнавала», однако мечтательные и одновременно кокетливые (Киарина и Эвсейий), с толикой жеманства и лукавства (Эстрелла), герои Шумана блестяще вписываются в общую содержательную канву музыкального произведения и гармонично смотрятся среди «фарфоровых» персонажей Шойриха.

Шойрих воплотил робкий и трепетный, наполненный особой романтикой, образ Киарины в момент исполнения ею танца для Эвсевия. Вместо кастаньет она держит в руках цветы, которые грациозно преподносит своему поклоннику и исчезает со сцены. В танце Эстреллы скульптор стремился передать воздушность ее мимолетного танца, олицетворяющего ее легкое увлечение и несерьезность чувств. Она словно парит над землей, бесконечно вставая на «высокие» пуанты.

Леон Бакст при разработке сценических платьев Киарины и Эстрэллы с помощью «моря» воланов, рюшей и кружев подчеркивает особый сентиментализм женских образов, блестяще переданных в фарфоровой пластике. Скульптор понял художественный замысел Бакста и в декорировании женских нарядов обратился даже к традиционным для майсенского производства XVIII столетия флоральным узорам, еще более точно подчеркивающим настроения «*Fêtes galantes*» (Галантного века). Капор и бюстье Киарины сплошь покрыты букетами из роз и ромашек с перевитыми лентами и бантами, красные розочки изящно «разбросаны» по объемным юбкам кринолина и кружевным панталонам Эстрэллы. Орнаменты, использованные при декорировании других героев этой серии, исполнены в соответствии с художественными предпочтениями и стилистическими особенностями югендстиля. Их цветовая гамма в сдержанных пастельных тонах указывает на модернистский почерк самого скульптора.

Тема «русских» сезонов и, в особенности, вариации на тему балета «Карнавала» нашли отражение и в фарфоровой пластике других европейских производств. В качестве примера можно сослаться на работы Д. Шароль (D. Charol) — скульптора немецкого завода Розенталь (Rosenthal), которая в 1923 г., в частности, создала по фотографии, изображающей танцора А. Больша в роли Пьеро на премьерном показе в Берлине в 1910 г., свою версию фигуры «Пьеро».

При внимательном рассмотрении немецких фарфоровых статуэток, их неизменно хочется сравнить с авторской куклой, поскольку зритель видит в них, прежде всего, ярких персонажей, героев со своими характерами и эмоциями, и только потом — пластическое воплощение образа. В то время как истинное восприятие скульптуры, в том числе и в фарфоре, как правило, происходит в обратном направлении: сначала выразительность силуэта, движение объемов, и лишь потом персонаж и сюжет — именно так работали мастера Государственного фарфорового завода в Санкт-Петербурге. Образы Т. Карсавиной, М. Фокина, В. Нижинского и др. участников дягилевских сезонов — это не просто персонажи, а целая история, рассказанная при помощи пластических выразительных средств. Эти фарфоровые статуэтки соединяют в себе ювелирную точность проработки фрагментов, знание тончайших особенностей технологии изготовления фарфора и высочайшее мастерство исполнения. Каждое произведение обладает неповторимыми чертами, пропорциями, характером и пластикой. При помощи тонкой, реалистичной лепки скульптурных деталей, разработки сложных драпировок костюмных комплексов, создающих сложный графический рисунок силуэта, авторам удалось создать удивительно живые и динамичные образы русских танцовщиков в фарфоре. Изысканные и утонченные произведения «белого золота»

открывают еще одну возможность приобщения к тому уникальному художественно-культурному явлению — «Русским сезонам» С. Дягилева, которые навсегда прославили русское искусство.

ЛИТЕРАТУРА

1. Хмельницкая Е. С. Скульптура Т. Карсавиной в образе «Зобеиды» в балете «Шехерезада» // Эхо русских сезонов: каталог выставки. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2009. 175 с.
2. Хмельницкая Е. С. Фарфор в собрании дворца великого князя Владимира Александровича. СПб.: Чистый Лист, 2006. 83 с.
3. Карсавина Т. Театральная улица. Воспоминания. М.: Центрполиграф, 2010. 328 с.
4. Тугенхольд Я. Русские балеты в Париже // Аполлон. 1910. № 8. 113 с.
5. Гарафола Л. Русский балет Дягилева. Пермь: Кн. Мир, 2009. 478 с.
6. Отчеты о деятельности Государственного фарфорового завода // ЦГА. Ф. 1181. Оп. 3. Д. 33. Л. 184.
7. Фокин М. М. Против Течения. Воспоминания балетмейстера. Л. Искусство, 1981. 510 с.
8. Красовская В. В. Русский балетный театр начала XX века. Л.: Искусство, 1972. 276 с.
9. Хмельницкая Е. С. Скульптура «Балерина Т. Карсавина в роли «Жар-птицы» в балете «Жар-птица» // Эхо русских сезонов: каталог выставки. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2009. 175 с.
10. Власова Р. И. Русское театральное-декорационное искусство. Из наследия петербургских мастеров. Л.: Художник РСФСР, 1984. 188 с.
11. Григорьев С. Л. Балет Дягилева. // Эхо русских сезонов. Каталог выставки. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2009. 175 с.
12. Отчеты о деятельности Государственного фарфорового завода // ЦГА. Ф. 1181. Оп. 9. Д. 22. Л. 73.
13. Советское декоративное искусство. Материалы и документы 1917–1932 гг. М.: Искусство, 1980. 340 с.
14. Иванова А. В. Из стихии Серебряного века // Эхо русских сезонов: каталог выставки. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2009. 175 с.
15. Krömer W. Die Italienische Commedia dell' arte. Darmstadt: Kunst, 1990. 143 s.

УДК 75.03; 7.036; 792.021

Д. И. Шагивалеева

НАСЛЕДИЕ ЛЬВА БАКСТА В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЕ АНГЛИИ

В ХХI в. Льва Бакста называют творцом, принадлежащим всему миру. Выдающийся художник, неповторимый декоратор, блистательный сценограф, создатель художественных костюмов и высокой моды, дизайнер интерьеров Лев Бакст жил и работал во многих странах мира. В Великобритании он не жил, но здесь с небывалым триумфом проходили его спектакли, а с 1912 г. (почти ежегодно) – выставки. Будучи не только ярким художником, но и человеком редкого обаяния, он оказался в центре внимания интеллектуальной элиты и английской аристократии. В Англии Лев Бакст выступил и как дизайнер интерьеров, создав великолепные настенные панно для Ротшильдов, которые сегодня доступны для обзора всем желающим.

Особое место в зарубежных гастролях «Русских балетов Дягилева», охвативших почти всю Европу и Америку, принадлежало Франции и Англии. В научной, документальной, искусствоведческой литературе детально освещены парижские гастроли труппы, но, до сих пор, не до конца исследованы многие аспекты русских балетов Дягилева в Великобритании в целом, и в Англии в частности. Джейн Притчард, куратор выставки «Дягилев и золотой век Русского балета», с большим успехом прошедшей в лондонском музее Виктории и Альберта в 2010–2011 г., подсчитала, что 45 % всех представлений, проходило в Англии. Сезонов было 22, а английских – 15, но гастроли в столице Великобритании проходили обычно дольше по времени [1]. Так, например, гастроли русского балета уже в первый сезон в Лондоне продолжались в общей сложности 6 месяцев, а с сентября 1918 г. труппа Дягилева задержалась в Великобритании на год.

Никогда в общественной жизни и художественной культуре Англии балет не имел такого сильного влияния на все виды искусства, как в начале ХХ в. Публика впервые увидела спектакли дягилевской кампании русского балета в Англии в 1911 г. и сразу высоко оценила новаторскую музыку, новую постановку танцев и уникальное оформление спектаклей. Критики и театралы были едины: фееричный успех русских балетных сезонов в Англии (также как и в других странах) во многом был вызван гениальным оформлением спектаклей Львом Бакстом. Духовные связи Льва Бакста с Англией были давние. Эта страна всегда была для Дягилева и его единомышленников особой. Они были хорошо знакомы с ее художественной культурой (не случайно первое название объединения «Мир искусства» было «Невские пиквикианцы»). В журнале «Мир искусства», художественным редактором которого был Лев Бакст, кумирами мирискусников были английские художники прерафаэлиты. Они восхищались творчеством книжного графика и художника Обри Бёрдслея.

Первый Лондонский оперно-балетный сезон состоялся 21 июня — 31 июля 1911 г. в театре Ковент-Гарден в связи с торжествами по случаю коронации короля Георга Пятого. Труппа прибыла в Лондон после триумфального успеха в Париже. Часть публики, среди которой было традиционно много аристократии, уже видела некоторые спектакли, и предвкушала яркие, необычные постановки. Но то, что балетная публика увидела на сцене Ковент-Гардена, ошеломило английских зрителей. Как писали газеты, зрителям «снесло голову» от увиденного. Появились статьи о культурном нашествии «Русских сезонов» на страну [2, с.7]. Консервативные англичане, привыкшие, что весь год у них расписан заранее, меняли свои планы на лето, чтобы остаться в столице на оперно-балетный русский сезон. Известный английский критик и супруг писательницы Вирджинии Вульф Леонард Вульф писал, вспоминая лето 1911, что лондонская интеллигенция каждый вечер, изо дня в день ходила в театр, на оперу, на балет, или в концерт; «за всю мою долгую жизнь в Лондоне я такого не видел» [3, с. 37].

Успеху способствовало и посещение спектаклей членами монарших семей Великобритании и царской России. Кроме короля Георга Пятого и королевы Марии на дягилевских постановках побывали также вдовствующая императрица Великобритании Александра и ее родная сестра — вдовствующая императрица России Мария Федоровна, великий князь Михаил Михайлович и его супруга Софья Николаевна, внучка Пушкина. Особенностью Британских сезонов было то, что спектакли проходили не только в столице, но и в Эдинбурге, Ливерпуле, Манчестере, Борнмуте, Лидсе, Ноттингеме и других британских городах. О громком успехе дягилевских балетов в Англии мы можем судить по материалам британской прессы и также по воспоминаниям А. Бенуа, М. Добужинского, М. Кшесинской, Т. Карсавиной, С. Лифаря, Ф. Юсупова, Ф. Шаляпина и др.

За годы работы с Сергеем Дягилевым Лев Бакст оформил в общей сложности 16 балетов, и британцы увидели все самые знаменитые балеты в сценографии великого художника. На сценах британских театров в разные годы были показаны такие шедевры, как: «Карнавал», «Клеопатра», «Шахерезада», «Жар Птица», «Игры», «Тамара», «Саломея», «Спящая Принцесса», «Послеобеденный отдых Фавна» и др. (см. рис. 1 на вклейке между с. 98 и 99).

Публика была поражена тем, как совершенно по-новому Лев Бакст использовал цвет в декорациях и костюмах, а также его умением показать цвет в движении, в непрерывном изменении в зависимости от освещения, цветового оформления сцены.

Известный англо-американский исследователь сценического творчества Льва Бакста Джон Боулт отмечает, что Лев Бакст «фонтанировал» новыми идеями. Игра его воображения была неистощима. Мастерство, с которым он, используя цвет, покррой, различные фактуры тканей, создавал образ, не имели пределов. Зрители были поражены не только яркостью красок, бесконечным разнообразием орнамента, но и тем, что один и тот же человек, мог создать неповторимые костюмы, незабываемые декорации и передать всю магию спектакля.

В Лондоне Дягилев нашел более преданную и более многочисленную публику, чем в Париже [4, с. 284]. Вместе с Сергеем Дягилевым и Вацлавом Нежинским Лев

Бакст очень быстро оказался в центре внимания английской аристократии и интеллектуальной элиты. Леон Бакст, как его называли в Европе, стал желанным и постоянным гостем в знаменитых салонах. Особенно часто его приглашала меценат и знаток русского искусства леди Оттолайн Моррел [5, с. 228]. Критика и зрители в полной мере оценили эрудицию Льва Бакста, его необычную стилизацию античных и восточных мотивов, создавая в балетной сценографии фантастические зрелища. За этим стояло глубокое знание и понимание античного мира, «античность прошла красной нитью, стала одной из ведущих тем художника» [6, с. 31].

Из всех балетов наибольшую славу в Англии, как, наверное, и во всем мире, Льву Бакста принесла «Шахерезада». Экзотический балет на музыку Римского-Корсакова, сразу же вызвал восхищение английского зрителя. Нельзя сказать, что тема Востока была новой для британской публики начала XX в., но Бакст сумел создать свое видение Востока. Это был фантастический Восток, с его экзотикой, роскошью, изысканностью и загадочностью. Кирилл Бомон, вспоминая в своих знаменитых мемуарах о невероятной популярности Льва Бакста после лондонской премьеры «Шахерезады», пишет: «Те, кто не жил в Англии накануне Первой мировой войны, не может себе представить масштабов воздействия Бакста на публику. Его имя было у всех на устах. Мало кто из художников оказал такое революционное воздействие на оформительское искусство, как Бакст..., без его влияния расцвет многих наших дизайнеров был бы невозможен» [8, с. 106].

Увлечение персидскими и индийскими миниатюрами, которых он был большой знаток и в определенной степени коллекционер, подпитывало интерес Бакста к культуре Арабского Востока. В Англии он наслаждался великолепной коллекцией Восточного искусства в Лондонском музее Виктории и Альберта и в Британском музее. Джон Боулт отмечает, что рафинированная элегантность рисунка миниатюры в сочетании с чарующим цветом во многом повлияли на становление стиля Ориент в бакстовском преломлении. Английские критики пытались понять, в чем же секрет столь потрясающего сценографического эффекта, и высказали мнение, что Лев Бакст сочетал в своем творчестве талант рисовальщика, художника и модельера. Яркое, динамичное творчество Льва Бакста повлияло на становление художественного стиля молодых английских художников. Особенно горячими его поклонниками стали члены группы «Блумсбери» — общества-клуба интеллектуальной английской элиты. Активными членами этого клуба и почитателями таланта Бакста были: писатели модернисты, супруги Вирджиния и Леонардо Вульф, художники Ванесса Белл и Дункан Грант, историки искусства Клайв Белл и Роджер Фрай, экономист Джон Мейнард Кейнс (впоследствии женившийся на балерине Лидии Лопуховой), художник-мозаичист русского происхождения Борис Анреп (друг и поклонник Анны Ахматовой).

Молодые художники группы «Блумсбери» сумели оценить новаторскую стилистику Бакста и живо откликнулись на нее. Под воздействием балета «Игры», лондонская постановка которого прошла в июне 1913 г. в Королевском театре Друри Лейн, известный английский художник Данкан Грант, принялся расписывать стены в комнате дома на Брунсуик-сквер, где он проживал. «На этой фреске он изобразил теннисистов, сражающихся в теннисном матче. Но, теннис для

Гранта не спортивные игры, а скорее великолепный танец, сочетавший атлетизм и сексуальность» [8, с. 37] (см. рис 2. на вклейке между с. 98 и 99). В дальнейшем художники и дизайнеры Роджер Фрай, Дункан Грант и Ванесса Белл создали дизайн-ателье «Омега Вокшоп» («Omega Workshop»), в котором использовали цветовые находки Бакста в росписи мебели, ширм, абажуров, ваз и других предметов декоративно-прикладного искусства [9].

Балеты в оформлении Льва Бакста влияли на многие стороны английской повседневной жизни. Это необычайное явление — «проникновение искусства в жизнь через рампу», — отмечает друг и коллега Льва Бакста Мстислав Добужинский. В своих воспоминаниях он подчеркивает, что общественный поворот вкуса в величайшей степени обязан был именно Баксту [10, с. 295]. Дизайн декораций Льва Бакста привел во многом к перемене в дизайне модных салонов английских домов. Яркость его красок стали применять во всем: в создании общего фона, цвете обоев, занавесей, диванных подушек, абажуров. Аристократка и законодательница мод леди Саквелл писала в своем дневнике в 1918 г. о том, как она изменила интерьер спальни своей дочери Виты Саквелл Вест: «Стены ее спальни блестящие, цвета изумруда, полы зеленые, двери и мебель цвета сапфира, потолки абрикосового оттенка. Занавеси голубые, а под ними желтые» [11, с. 127]. В оформлении интерьеров стали широко применяться новые рисунки декоративных тканей, другое построение узоров, необычное сочетание цветов и фактуры тканей.

Оформление балетов Бакстом донесло до европейской аудитории основные элементы русского костюма, идеи которого стали понятны всем. Увлечение русским стилем в дамской моде было столь велико, что даже супруга короля Великобритании Георга Шестого, Елизавета, будущая «королева мать», выходила замуж в платье», в котором были использованы русские фольклорные традиции [12]. Модельером этого платья была Элизабет Сеймур, которая в 1913 г. использовала «бакстовские» сочетания цветов в дизайне платья для Элизы Дулитл — героини пьесы Бернарда Шоу «Пигмалион».

Мастерство и гений Бакста проявились в том, что разработанный им цвет и крой костюмов способствовали пониманию характера балетного персонажа. Под влиянием оформлений балетов Бакста (особенно его «Шахеразады») модельеры всего мира стали развивать восточный стиль, так называемое ориентальное направление в моде, устраивать костюмированные балы в восточном духе. Много написано о влиянии Бакста на парижскую моду, но и в Англии идеи Бакста очень быстро вошли в дамскую моду. Дамы с восторгом драпировались в многослойные ткани в восточном стиле; стали носить пестрые шали, кафтаны, шаровары, тюрбаны самых ярких расцветок. Английская законодательница мод и самый известный в 1920-е г. во всем англоязычном мире кутюрье леди Дафф Гордон не пропускала ни одной премьеры «Русских сезонов» и была буквально влюблена в творчество Бакста. Она пропагандировала его цветовые сочетания и модели, основанные на них, как через изделия своего Дома моделей, так и через английские версии журналов «Вог» и «Харпер Базар». Обложки этих журналов мод часто выходили с графикой Бакста.

Бакстовские эскизы костюмов, особенно к его балету «Нарцисс», одежды беотийцев с характерным мотивом концентрических кругов, оказали влияние на становление британского промышленного дизайна и декоративного искусства в целом [13, с. 20], а орнамент и цвет его костюмов — на развитие текстиля в Европе [14]. Для Англии, которая была родиной индустриальной революции и имела давние традиции развития текстиля, это было особенно важно.

Интересны воспоминания основателя модного универмага Гарри Гордон Селфриджа о том буме, который вызвали костюмы и сценографические идеи Бакста. Увидев, что костюм наложниц в Шахерезаде включал несколько ниток искусственного жемчуга, дамы бросились покупать бижутерию, спрос на которую неожиданно возрос настолько, что в универмаге «Селфриджес» пришлось срочно открыть отдел бижутерии. Он отмечает, что еще год назад до этого бижутерия в повседневном наряде английских дам выглядела бы вызывающе [15, с. 35].

Спустя почти полвека, уже в 1986 г. британские дизайнеры Давид и Елизавета Эммануэл в рамках коллекции «Dyagilev», посвященной дягилевским сезонам русского балета, создали бальное платье, выдержанное в стиле ар-нуво. Это было современное прочтение стиля Бакста. Модельеры использовали любовь Бакста к геометрическому орнаменту и богатство отделок, его внимание к деталям в создании балетных костюмов. Расшитое золочеными блестками, хрустальными бусинами и жемчужинами, это платье выглядело сказочным. Бальное платье привлекло внимание принцессы Дианы; было куплено ею и стало одним из ее любимых вечерних нарядов. После смерти принцессы, на благотворительном аукционе в 2013 г. этот бальный наряд, включавший также буфы-нарукавники и обод для волос, созданные в едином стиле с платьем, был продан за 80 тыс. фунтов [16] (см. рис. 3 на вклейке между с. 98 и 99).

Знаменательно, что и в XXI в. Бакст остается фаворитом у британских кутюрье. Один из самых известных и востребованных британских дизайнеров Эрдем Моралиоглу, услугами которого пользуются герцогиня Кембриджская, известная актриса Кира Найтли говорит о своем страстном увлечении стилем костюмов Бакста. Модельный дом «Эрдем» отмечает, что использует идеи Бакста в цветовом решении, в принципах кроя, в оригинальном сочетании фактуры тканей. Сам кутюрье отмечает, что книга с театральными эскизами Льва Бакста находится у него всегда на столе, и он учится у Бакста создавать эскизы платьев всегда в движении [17].

Новая концепция ориентализма Бакста во многом повлияла и на развитие декоративно-прикладного искусства Англии. Анализируя источники развития стиля ар-деко в английском декоративно-прикладном искусстве, критики считают важнейшими признаками этого стиля плавные линии Бакста и его эксперименты с цветом. Сильное влияние творчество Льва Бакста оказало на дизайн английского фарфора и керамики. Вдохновленные театральными костюмами и образами, созданными Бакстом, мастера фирмы Роял Долтон изготавливали эксклюзивные фарфоровые фигурки. Наибольшей известностью пользовались фигурки «Принцессы» (автор А. L. Heredain) и «Синей Бороды» (художник E. W. Light). Обе статуэтки до сих пор являются желанными находками для коллекционеров.

Особенно сильно было влияние Бакста на творчество знаменитой английской художницы-керамиста Клариссы Клифф, которая работала в Англии в середине 1920-х г. на стыке стилей авангарда и ар-деко. [18, с. 12].

Эскизы театральных костюмов Льва Бакста вызвали большой интерес и очень быстро стали предметом коллекционирования в Англии. Первая выставка, посвященная творчеству Льва Бакста, прошла в 1912 г. в «Обществе Изыщных Искусств» и имела потрясающий успех. Была издана английская версия книги Арсена Александра и Жана Кокто «Декоративное искусство Леона Бакста». В обзоре прессы о выставке критик П. Коноди отметил, что «в сценическом оформлении Баксту нет равных среди живущих художников» [19, с. 72]. Именно на этой выставке произошло событие, которое подарило Англии возможность узнать Льва Бакста в качестве оформителя интерьера особняка знаменитых Ротшильдов. Супружеская пара Дороти и Джеймс де Ротшильд, очарованные экзотикой и изяществом его оформительского таланта, пригласили Льва Бакста принять участие в дизайне их нового лондонского дома. В качестве тематики для росписи панелей художник предложил сюжет сказки Шарля Перро «Спящая Красавица», к которой у него еще со времен премьеры балета на музыку Петра Чайковского в Санкт-Петербурге, было особое отношение. Вскоре после начала работы над этим проектом началась Первая Мировая война. Было трудно найти моделей сказочных персонажей, и тогда Джеймс Ротшильд предложил художнику в качестве моделей использовать членов семьи большого клана Ротшильдов. В результате зритель сегодня может увидеть на панно «Спящая Принцесса» портреты многих членов этой знаменитой семьи и даже их животных (см. рис. 4 на вклейке между с. 98 и 99). Так, например, Джеймс Ротшильд изображен на панно в образе Прекрасного Принца, а его красавица супруга Дороти — как одна из придворных дам. Изображения многочисленной семьи Ротшильдов сегодня можно рассматривать как своеобразный исторический памятник знаменитому аристократическому семейству первой четверти XX в. Судя по архивам, Бакст сделал несколько десятков портретных изображений членов семьи Ротшильдов, их многочисленных родственников и друзей [20]. Они и сегодня хранятся в семейном архиве и часть из них можно увидеть в доме музея (см. рис. 5 на вклейке между с. 98 и 99). На настенных панно Льву Баксту удалось создать прекрасный мир образов всеми любимого произведения; передать в ярких красках экзотический мир сказки. С 1995 г. все семь панелей и несколько портретов Ротшильдов выставлены в их английском загородном поместье Вэддестон Мэнор (Waddeston Manor) в графстве Бакингемпшир и доступны для просмотра. С 1957 г. роскошное поместье и дом, наполненный редкими произведениями искусства, были передан Ротшильдами британской организации «Национальное наследие» и стали музеем [21, с. 79]. Особой любовью сюжеты панно, исполненные Бакстом, пользуются у учеников местных школ. В графстве Бакингемпшир у школьников сложилась традиция соревноваться в лучшем копировании настенных панно художника. Люди не только из Великобритании, но и со всего мира приезжают для того, чтобы увидеть великолепное поместье и интерьеры, достопримечательностью которых является неповторимые по красоте, настенные панно (см. рис. 4 на вклейке между с. 98 и 99).

На протяжении столетия имя Льва Бакста в Англии не забывалось. Оформление балетов этим непревзойденным художником произвело переворот в сценической живописи британских театров. «Дягилевские сезоны» в Лондоне и вклад Льва Бакста в их постановку стимулировали развитие английского национального балета. В балетный репертуар Англии на многие годы вошли такие лучшие балетные постановки в сценографии Льва Бакста как: «Карнавал» (1944), «Шутницы» (1962), «Игры» (2000), «Послеполуденный отдых Фавна» (2000), «Видение розы» (2004) и др.

Каждое десятилетие в Англии проходили крупные событийные выставки, посвященные русскому балету Дягилева, и всегда на обложках каталогов были сценические образы, созданные Львом Бакстом. Одна из самых значительных выставок, проведенная большим знатоком творчества художника, графом Шуваловым в 1979 г. привела к созданию Национального музея театра, который просуществовал до 2007 года.

Коллекции эскизов Льва Бакста хранят музеи Виктории и Альберта в Лондоне, Ашмолеан в Оксфорде, Фициульям в Кембридже [22]. Эскизы к костюмам Бакста коллекционируются, изучаются, выставляются, пользуются большой популярностью на английских аукционах. В лондонском музее Виктории и Альберта хранится одна из самых больших коллекций эскизов театральных костюмов художника. Музей разработал маршрут прогулки «Дягилевские Русские Сезоны в Лондоне» по местам, связанным с пребыванием в столице Льва Бакста (см. рис. 6 на вклейке между с. 98 и 99).

Каждое поколение британцев открывает творческое наследие талантливого художника по-своему. Люди разных поколений в Англии видят мир преображенным его уникальным талантом, умением привносить яркие красочные образы в повседневность. Творческие идеи Льва Бакста, его неповторимое наследие навсегда раздвинули рамки английской национальной культуры, стали одним из важнейших источников развития ар-деко и повлияли на становлении эстетики раннего английского модернизма в целом. Оформительские концепции художника живут и развиваются в современном искусстве и художественной культуре Англии XXI в.

ЛИТЕРАТУРА

1. Музей Виктории и Альберта [Электронный ресурс] // URL: <http://www.vam.ac.uk/content/articles/d/Diaghilev-london-walk> (дата обращения: 14.05.2016).
2. The Diaghilev Ballet in England: An Exhibition at the Sainsbury Centre for Visual Arts. 11 October – 20th November 1979. Norwich: University of East Anglia, 1979. 64 p.
3. Woolf, L. Beginning again: An autobiography of the years 1911–1918: London: Hogarth Press, 1964. 259 p.
4. Шенг С. Дягилев. «Русские сезоны навсегда». М: КоЛибри, 2013. 604 с.
5. Gathorne-Hardy, R. (Ed.) Ottoline. The Early Memoirs of Lady Ottoline Morrell. London: Faber, 1963.
6. Байгузина Е. Л. С. Бакст в поисках античности. СПб: Нестор-История, 2000. 204 с.
7. Beamont, C. W. (Ed.) Bookseller at the Ballet: Memoirs 1891 to 1929: Incorporating “The Diaghilev Ballet in London”. London: C. W. Beamont, 1975. 426 p.

8. Шестаков В. П. Джон Мейнард Кейтс и судьба европейского интеллектуализма. СПб: Алетея, 2015. 196 с.
9. *Shone, R.* Bloomsbury Portraits: Vanessa Bell, Duncan Grant and their circle. Oxford: Phaidon Press, 1976. 272 p.
10. *Добужинский М.* Воспоминания. М.: Наука, 1986. 474 с.
11. Pritchard J. and Marsh, G. (Eds.) Diaghilev and the Golden age of the Ballet Russes 1909–1929, London: V&A Publications, 2015. 240 p.
12. The Royal Order of Sartorial Splendor [электронный ресурс] // URL: <http://orderofsplendor.blogspot.co.uk/2011/03wedding-wednesday-queen-mother-gown.html> (дата обращения 01.05.2016).
13. *Блюмин М.* Влияние искусства авангарда на орнаментальные мотивы тканей 1910–1930 годов: на примере стран Западной Европы и России: дис. на соискание ученой степени канд. искусствоведения. СПб. 2006.
14. *Беспалова Е.* Текстиль Бакста [Электронный ресурс] // URL: <http://www.nlobooks.ru/node/2653> (дата обращения 15.05.2016).
15. Marks, S. G. How Russia Shaped the Modern World: From Art to Anti-Semitism, Ballet to Bolshevism. Princeton: Princeton University press, 2002. 384 p.
16. Princess Diana's most 'ornate and romantic' dress set to fetch up to £80,000 at auction [электронный ресурс] // MailOnline URL: <http://www.dailymail.co.uk/femail/article-2502696/Princaess-Diana-Emanuel-Diaghilev-colltatione-dress-set-fetch-80-000-auction.html> (дата обращения 15.05.2016).
17. Erdem Interview: Living dolls // The Guardian, 2010. 17 September.
18. *Bayer, P.* Art Deco Source book. London: Grange books Ltd., 1997. 192 p.
19. *Macdonald, N.* Dyaghilev observed by critics in England and the United States, 1911–1929. New York: Dance Horizons. 1975. 400 p.
20. *Souhami, D.* Bakst: the Rothschild panels of the Sleeping beauty. London: Philip Wilsonublishers, 1992. 128 p.
21. The Waddesdon Companion Guide. London: The National Trust, 2003. 144 p.
22. *Salmina-Haskell L.* Catalogue of Russian drawings. London: V & A Enterprises, 1972. 54 p.

ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

УДК 7.067

С. В. Лаврова

ФЕНОМЕН ТРАНСМЕДИЙНОСТИ В ТВОРЧЕСТВЕ ФАУСТО РОМИТЕЛЛИ

Искусство в условиях современных медиальных техник воспроизведения подвергло сильнейшей трансформации. Открытое коммуникативное поле, в котором сам процесс производства становится в ряде случаев значительнее результата — это и бесконечный лабиринт открывающихся возможностей репрезентации, и одновременно вихрь энергии, которой необходимо управлять. Новые технологии становятся не только средством распространения, но и темой художественно-философской рефлексии и основой творческих концепций. Один из наиболее ярких и известных исследователей теории медиа — Маршалл Маклюэн, утверждал, что открытие А. Эйнштейном теории относительности привело к распаду «линейного и гомогенного характера ньютоновского пространства Галактики Гутенберга» и возникновению многомерного коммуникативного поля, которое в любой момент может слиться в единую точку. В многомерном поле время прекращает свое существование, и пространство исчезает [1, с. 82]. Эта многомерность характеризует феномен трансмедиа, который представляет собой актуальный тренд современной медиаккультуры, предполагающий продвижение информации по множеству каналов к обширной аудитории, вовлеченной в тот или иной сюжет. Трансмедийность проявляет себя и в качестве технологии в новой музыке, однако, несколько в ином качестве: в создании новых контекстов и выстраивании специфических форм коммуникации со слушателем.

Оставаясь принадлежностью академической среды новой музыки, творчество итальянского композитора Фаусто Ромителли (1963–2004) находится в постоянном диалоге с искусством «новых медиа». Видовая классификация *new media art* довольно сложна, так как сама природа медиаккультуры носит скорее смешанно-медийный, мультимедийный и/или интермедийный характер. Одну из специфических черт художественного мышления Ф. Ромителли составляет трансмедийность.

Различия между «высоким» и «низким» искусством трансформировались в его творческой концепции в противоположность письменной и бесписьменной культур. Он соединил технологии спектрального метода композиции с цитатами и референциями на элементы музыкальной суб-культуры: творчество Джими Хендрикса (Jimi Hendrix), Джеффа Бека (Jeff Beck), Альберта Эйлера (Albert Ayler), Эфекса Твина (Arhex Twin), Пи Джей Харви (P J Harve), Пинк Флойд (Pink Floyd)

и многих других. Он обращается к звуковым исследованиям рок-музыки, к специфике электроакустической трактовки звука и инструментального жеста, к трэш-музыке — «художественному мусору», отброшенному авангардом академической музыкальной культуры. Его привлекали звуки инородного происхождения: искаженные техно- и рок-звучания, наряду с утонченностью и сложностью технических методов композиции. Необходимо также подчеркнуть, что включение в общее информационное поле тех компонентов, которые ранее существовали параллельно академической авангардной музыкальной культуре, обусловлено особым интересом композитора к социо-культурным аспектам современного мира и, в частности, к возможностям современных средств массовой коммуникации. В связи с этим, вполне закономерным выглядит его обращение к концепции Маршалла Маклюэна, представленной в известном труде «Понимание медиа» [1]. Музыкальной проекцией идей Маклюэна стала композиция Ф. Ромителли «Радио мертвого города. Аудиодром» (Dead City Radio. Audiodrome.) (2003), которая представляет собой яркий пример трансмедийности в его творчестве. Во взаимодействии с Маклюэном идея трансмедиа развивается как с теоретической, так и с художественной позиций. Одной из общих точек для Ромителли и Маклюэна становится именно оппозиция письменной и устной культур, смещение оси координат в современной медиа среде. Визуализация как специфическое свойство письменной культуры для нового человека первична в организации мысли и действия [1, с. 21]. Сначала письменность, а лишь затем книгопечатание сделали человека индивидуумом, породив индивидуализм, присущий западной культуре в целом. Технологический скачок спровоцировал развитие тех типов восприятия и мышления, которые этой технологией были предложены: рационализм, линейное мышление, переход в область визуально-рационального. По мнению канадского социолога все электронные медиа нацелены на то, чтобы сжимать и унифицировать разделенные и специализированные области [1, с. 23]. Ф. Ромителли также предполагал, что восприятие мира создается каналами трансляции и «то, что мы видим и слышим, не просто воспроизведено, но обработано и заново создано электронным посредником, накладывающим отпечаток на реальный опыт и даже подменяющим его собой» [2, р. 148–149]. Разделение медиа на «холодные» (например, книги) и «горячие» (радио, кино, телевидение), предпринятое Маклюэном, приводит его к выводу, что первые «реплемензируют» общество, а вторые, напротив, — «рецивилизируют». «Перегретые медиа» — те, в которых происходит насыщение иной системой. Они образуют смешанный тип.

Интерес к поп-культуре стал отправной точкой как для социолога, так композитора. Одной из первых посвященных поп-арту работ М. Маклюэна стала книга «Механическая невеста: фольклор индустриального человека», название которой было частично позаимствовано у М. Дюшана. Основная идея использования соответствующего языка для исследования предмета массовой культуры и массовой коммуникации в некоторой степени нашла свое выражение и у Ф. Ромителли. Цитируя, казалось бы, инородный звуковой материал из области рок-музыки или панк-культуры, композитор подчеркивал текстурный и эстетический контраст, определяющий разрыв между восприятием и технологией воспроизводства

электронных каналов. Современный фольклор, с позиции М. Маклюэна, является продуктом интеллектуальной деятельности огромной армии профессионалов: рекламных агентов, писателей, сценаристов, художников, режиссеров, дизайнеров, журналистов, ученых и т. п. Включая элементы «индустриального фольклора» в собственное звуковое поле, Ф. Ромителли соединил их с помощью спектральной технологии, используя электроакустический опыт детальной проработки звукового спектра.

М. Маклюэн пришел к выводу, что средства массовой коммуникации влияют на общество не столько своим содержанием, а сколько теми характеристиками, которые отличают одни из СМИ от других. К аналогичному выводу приходит и Ф. Ромителли: важны контекст и многостороннее воздействие на слушателя. При этом элементы могут быть различны, но именно способ их интеграции и подачи данного материала формирует контент. Этим способом становится искаженный спектр звука, «прекрасно обезображенный» современными технологиями и электроникой, что и оказывается доступным восприятию.

Самым примитивным и действенным средством массовой информации согласно М. Маклюэну является электрический свет. Не обладая контентом, он создает окружающую среду только лишь посредством простого присутствия и служит своего рода коммуникацией без сообщения. Телевидение, радио, газеты и другие средства массовой информации действуют аналогично. Но, оставаясь незамеченными, в ряде случаев — просто фоном, они оказывают непредсказуемое влияние на развитие общества [1, с. 50]. Элементы массовой культуры, сплавленные в единую звуковую магму Ф. Ромителли, не могут не воздействовать на слушателя; резонируя с тонкой материей звука, они образуют скрытые медиаэффекты. А согласно М. Маклюэну, «Средство передачи сообщения само является сообщением» (*The Medium is the Message*). В кинематографе идеи М. Маклюэна реализовались в творчестве Д. Кроненберга, в частности, в его фильме «Видеодром». Мы видим и слышим то, что не обработано и заново создано электронным посредником. Этот посредник накладывает отпечаток на реальный опыт, а в некоторых случаях даже подменяет его собой. В «Аудиодроме» помехи, искажения, усиленная реверберация являются наиболее очевидными признаками «загрязнения» звука, отчуждаемого от его академического статуса, переосмысленного и подвергнутого фильтрациям. Одним из лейттембров становится электрогитара с целым спектром преобразований. В состав оркестра «Dead City Radio» (здесь и далее — «Радио мертвого города») также входят мегафоны и сэмплер, где первые служат трансформации звука из культивированного в «бытовое» качество (с купированием низких и высоких частот) и созданию разного рода помех и искажений. Влияние рок-культуры на творчество Ф. Ромителли очевидно. Оно отмечено многими критиками и исследователями. Рев электрогитары с множеством глissандо (*slide*) становится окружением почти каждого вертикального созвучия и лейттембром, характерным росчерком творческого почерка. Искаженное, отфильтрованное при помощи передачи сигнала звуковое пространство, являет собой технологическое насилие над природой слухового восприятия, сопротивляться которому, по словам композитора, — невозможно [3]. Потеря ориентации

между реальным и виртуальным, натуральным и преобразованным звуками отвечает и идее прообраза ромителлевского «Аудиодрома» — почти одноименного фильму Д. Кроненберга («Видеодром»). Это была первая работа, в которой кинорежиссер прибег к искривлению пространства, насыщению его визуальными галлюцинациями, обращенными к виртуальной реальности. «Видеодром» — это искусственно вызванная опухоль головного мозга, порождающая галлюцинации, которая вызывает специальный телевизионный сигнал. Персонаж не видит альтернативы, кроме самоубийства: электронная среда вытесняет и заменяет собой реальный опыт. У Ф. Ромителли происходят аналогичные трансформации: мы теряемся в середине хаотического потока, аналогично тому, как и герой «Видеодрома» Макс Ренн восклицает: «Я не знаю, где я сейчас!».

Еще одной референцией на У. Берроуза стала первая часть названия «Радио мертвого города». Так назвался аудио-альбом, записанный американским писателем в 1990 г., для которого он сам прочитал фрагменты из своих произведений. Творчество У. Берроуза — идеолога психоделической культуры поколения битников — перекликается с философией Ф. Ромителли. Медиа-технологии также увлекали и американского писателя: он участвовал в создании компьютерной игры «The Dark Eye» («Темное око») (1995), занимался подборкой голосов к персонажам и сам озвучил нескольких из них. В двух видеороликах этой игры, сопровождавшихся сюрреалистическими коллажами «Маска Красной Смерти» и «Аннабель Ли», он читал произведения Эдгара По. В 1992 г. совместно с Куртом Кобейном (солистом и гитаристом легендарной группы «Нирвана» («Nirvana»)) Берроуз записал сингл «Его звали священник» («The Priest They Called Him»), где он читал тексты под гитарный аккомпанемент Кобейна. Из этого следует, что интересы У. Берроуза и Ф. Ромителли совпадали, и референция в названии «Радио мертвого города» вовсе не случайна.

Спектральный метод, применяемый Ф. Ромителли в его «Аудиодроме», сосредоточен на композиторском представлении звука в качестве материала, подлежащего обработке, обладающего определенными физическими характеристиками. Первым импульсом становится слуховой образ, затем следует компьютерный анализ и далее, полученные данные составляют основу композиции. Спектрализм Ромителли проявился под влиянием Штокхаузена, Гризе, и как следствие приобретенного композитором электроакустического исследовательского опыта ИРКАМе. Тесная связь со звуком, его физическое ощущение и чувство, приводит Ромителли к поискам новых ресурсов восприятия. Попытка ощутить «скрытые измерения» тембра переносится композитором из внутреннего звукового поля в русло взаимодействия с внешними источниками, подвергающими его информационным атакам, деформации и коррозии. При этом подчеркивается диалектика звука — материального объекта (одновременно дематериализованного), что позволяет рассматривать его как потенциал для возможных концептуальных интерпретаций: перезаписывания, реорганизации, перераспределения [4, р. 121]. Новые возможности цифрового «транскодирования» или переформатирования физических объектов, провозглашенные в качестве технологического принципа (одного из пяти возможных принципов), определяющего новые медиа,

[5, р. 67–71] весьма актуальны для Ф. Ромителли. Он использует этот принцип для трансформаций литературных источников в музыкальные образы, его же — для включения элементов звуковой истории рок-культуры и классических цитат (как, например, искаженный фрагмент цитаты из «Альпийской симфонии Рихарда Штрауса вначале «Аудиодрома»). Искажённые технологией передачи звука, эти элементы отражают идею эстетики трэша («интеллектуального мусора», получающего новую жизнь в новом контексте). Диалектика материализации дематериализованного звука вызывает аналогии с идеями Лиотара, воплощенными в известной выставке «Нематериальное» («Les immatériaux»), проходившей в центре Ж. Помпиду в Париже с 28 марта по 15 июня 1985 г., которой предшествовала публикация в декабре того же года книги «Постмодерн в изложении для детей». Лиотар призывает задуматься о статусе материального через ряд ассоциаций: материальное — духовное, аппаратные средства — программное обеспечение (hardware-software), материал — форма, материя — сознание, материя — энергия, материя — состояние, матрица — продукт [6, р. 173]. Именно нематериальное позволяет выйти за границы привычных понятий и представить, что хотя сама физическая материя никуда не исчезает, она не является стабильной, представляя собой «нестабильный ансамбль интеракций» [4, р. 129]. У Ф. Ромителли звук — материал, обладающий физическими и перцептивными характеристиками: зернистостью, толщиной, пористостью, яркостью, плотностью и эластичностью. Неустойчивость образуется в постоянном скольжении между культивированным и «грязным» звуком, который атакует через «информационные каналы». Ф. Ромителли утверждал, что сегодня, наше сознание наводнено непрерывным и непреодолимым потоком информации, которая подменяет собой реальность [7, р. 131].

Постижение внутреннего пространства звука в спектрализме, которое получило свое развитие благодаря современным технологиям, инициировало слушание «микромра звука макрофонически» (Ж. Гризе) [8, с. 311], представляя акустические свойства отдельного звука в качестве гармонического материала для целостной музыкальной композиции. Основная идея спектральной композиции отсылает к психологическому уровню восприятия, которое подразумевало бы так называемые лиминальные или «пороговые» состояния, возникающие в отношении ощущений границ тембра и гармонии, звука и тишины, макро- и микроформы, макро и микро времени. Ж. Гризе понятию «спектральная композиция» предпочитал понятие «лиминальное письмо» (от латинского *limen*, порог). Лиминальное, то есть пороговое, письмо стремится к интеграции всех составляющих спектра и переключению планов восприятия. Лиминальная зона располагается на грани микро- и макромира, частного и целого.

В «Аудиодроме» Ромителли специфика звукового пространства организована аналогично тому, как его выстраивает Лахенманн в композиции «Нун» («Nun») (1999), или Беат Фуррер в «Фаме» (2005). Слушатель оказывается в особой точке концентрации знаков, обрывков повествований, разрозненных звуковых образов, доносящихся как-бы издалека. Путем переключения планов восприятия от реального к воображаемому осуществляется подмена реальности. Это «дрейфование», однако, происходит уже не на грани масштабов миров, а на пороге

воспринимаемого и выходящего за его пределы, в пространствах между различными источниками звуковой информации, медиа полями. У Ф. Ромителли оно превращается в особую технологию, в основе которой лежит феномен трансмедиальности. Композитора интересует процесс, в котором возникает слом восприятия, образованный множеством вторгающихся в индивидуальное сознание фрагментов иной реальности, которая в конечном счете вытесняет собой предшествующую и совершает «субъективное насилие» над слуховой природой индивидуума. Таковы последствия воздействия технологии. Она приносит опустошение в современную жизнь. Будучи порождением индивидуализма, новая постгутенберговская эра приводит к его краху в медиа-хаосе. Спектрально организованное звуковое пространство Гризе, Дюфура, Мюроя и Левинаса у Ромителли вытесняется его искаженным, анаморфным отражением, которое существует уже скорее не в лиминальном (пороговом) качестве, а обнажает пропасть, вернуться из которой к прежней звуковой реальности уже невозможно.

ЛИТЕРАТУРА

1. Маклюэн Г. М. Понимание Медиа: Внешние расширения человека М.; Жуковский: «КАНОН-пресс-Ц», «Кучково поле», 2003. 464 с.
2. Santarcangelo V. Have your trip. La musica di Fausto Romitelli. Milano: Auditorium Edizioni, 2014. 250 p.
3. Plouvier J.-L. Interview: Plouvier about Romitelli [Электронный ресурс] // Universal Music Publishing URL: <http://www.umpgclassical.com/en-GB/News/2014/09/Romitelli.aspx> (дата обращения 10.06.2016).
4. Lillemose J. Conceptual Transformations of Art: from Dematerialisation of the Object to Immateriality in Networks, Curating Immateriality [Электронный ресурс] // URL: <http://heavysideindustries.com/wp-content/uploads/2011/01/Lillemose.pdf> (дата обращения 01.06.2016)
5. Manovich L. The Language of New Media. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2001. 356 p.
6. Lyotard J.-F. Les Immatériaux // Thinking about exhibitions. Greenberg R., Ferguson B. W., Nairne S. (Eds.), London: Routledge, 2005. pp. 159–173.
7. Romitelli F. Le compositeur comme virus // Le corps électrique: voyage dans le son de Fausto Romitelli. Alessandro Arbo (Dir.). Paris: L'Harmattan, 2005. pp. 131–134.
8. Гризе Ж. Структурирование тембров в инструментальной музыке /пер. Д. Шутко // Композиторы о современной композиции: хрестоматия /сост. Т. С. Кюрегян, В. С. Ценова. М.: Научно-издательский центр Московская консерватория, 2009. С. 311–344.

УДК 7.038.531

Л. А. Меньшиков

МИСТЕР «ФЛЮКСУС» И ПЕРИПЕТИИ ЕГО БИОГРАФИИ В ИСТОРИИ АВАНГАРДА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА: ПЕРВЫЙ АМЕРИКАНСКИЙ И ГЕРМАНСКИЙ ПЕРИОДЫ

Понимание особенностей появления и становления одной из существенных группировок авангарда второй половины XX в., группы «Флюксус», невозможно без изучения всех перипетий биографии её основателя, Джорджа Мачунаса. С именем «мистера Флюксус» (именно так его шутливо называли соратники) связана вся история движения.

С учётом места жительства можно выделить четыре периода творческой биографии Мачунаса: литовский (детский), первый американский, германский, второй американский. О влиянии детского периода на творчество художника мало что известно. В дальнейшем в США он получил образование, там же состоялся как художник, усвоил передовые художественные идеи, наладил дружеские и профессиональные связи, реализовал первые проекты. В Германии идеи художника о флюксусе полностью созрели и оформились в целостную и законченную концепцию. В завершающий (второй американский) период уже опробованные идеи флюксуса эксплуатировались, не приобретая при этом никаких принципиально новых аспектов. Таким образом, для понимания роли Мачунаса в становлении идеологии и практики движения «Флюксус», имеет смысл обратиться к перипетиям биографии художника второго и третьего периодов.

Джордж Мачунас, также известный под литовским именем как Юргис Мациюнас, был экстраординарным художником. Его идеи об искусстве возникли под влиянием американских, а не литовских традиций. Вместе с единомышленниками он создал международное авангардное движение, которое благодаря ему получило название «Флюксус». Сначала это был образ жизни и творчества, принятый группой художников, которые разработали идеи движения. Мачунас был его организатором, импресарио, издателем и идейным вождём: его лидером. «Он родился и вырос в Литве, но не успел поработать там, хотя и приобрёл известность как один из самых выдающихся художников этой страны» [1, р. 6]. Это произошло 8 ноября 1931 г. в семье литовского архитектора и инженера Александра Мачунаса и танцовщицы российского происхождения из Тифлиса Леокадии, бывшей когда-то личным секретарём А. Ф. Керенского. Он вырос в Каунасе, столице довоенной Литвы. В конце Второй мировой войны (в 1944 г.), после присоединения Литвы к СССР, он вместе с родителями эмигрировал на Запад. Вначале они жили в лагерях беженцев в Бад Наухайме и во Франкфурте-на-Майне в Германии, а в 1948 г. переехали в США, где поселились на Лонг-Айленде в Нью-Йорке. В отличие от большинства литовских художников, Мачунас был городским ребёнком и не испытывал ностальгии по народному творчеству, которое

было памятно многим эмигрантам. С 1949 по 1952 гг. в США Мачунас изучал историю, историю искусств, графический дизайн и архитектуру в Куперовском институте наук и искусств в Нью-Йорке. С 1952 по 1954 гг. он учился на степень бакалавра искусств в области архитектуры и музыковедения в Технологическом институте Карнеги в Питтсбурге. В 1955 г. он продолжил своё обучение по истории искусств в Институте искусств Нью-Йоркского университета, специализируясь на европейском и сибирском искусстве. Период обучения длился с 1949 по 1960 гг. За это время окончательно сформировался его интерес к истории искусств: он начал составлять исторические диаграммы, первой из которых стала «диаграмма, группирующая все стили, движения, школы, художников прошлого» [2, р. 4]. Над ней он работал с 1955 по 1960 гг., но не закончил. Интерес к составлению диаграмм сохранился у него пожизненно. Он неоднократно обращался к анализу политической, социальной, культурной, художественной истории, хронологии флюкса в схемах и диаграммах.

Помимо архитектуры и изобразительного искусства, он также интересовался современной и традиционной музыкой. Занятия в Нью-Йоркской школе социологических исследований имели решающее значение для его становления. Преподавателем там был Джон Кейдж, который превратил Нью-Йорк в центр авангардного искусства. Он прививал слушателям интерес к восточной философии, проводил вечерние занятия для молодых людей различного происхождения, представляя на обсуждение своё новаторское понимание музыки как музыки конкретной, состоящей не из звуков музыкальных инструментов, а из реальных звуков и шумов. Мачунас не учился у самого Кейджа, однако в 1960 г. посещал класс электронной музыки Ричарда Мэксфилда — последователя композитора. Там он встретил Ла Монте Янга, Боба Морриса, Генри Флинта и других, со временем присоединившихся к движению «Флюксус» художников, которые создавали опусы в технике конкретной музыки и выступали с ними публично.

В том же 1960 г. Мачунас и его соотечественник Алмус Салциус открыли Галерею AG на Мэдисон Авеню, 925 в Нью-Йорке. Её назвали по первым буквам имён владельцев. В помещении галереи планировалась продажа картин и старинных музыкальных инструментов [3, р. 338]. Мачунас превратил галерею ещё и в концертный зал, место проведения концертов новой музыки. В 1961 г. он организовал там Фестиваль старинной и новой музыки. Помимо Мачунаса в ивентах участвовали Дж. Маклоу, Д. Хиггинс и Т. Ичиянаги. Также в галерею была приглашена Йоко Оно. Основой Фестиваля стала идея перформансов Ла Монте Янга, проводившихся им в лофте на Чамберс Стрит. Были установлены контакты с Джозефом Бёрдом, Робертом Уоттсом. Художники успели провести лишь несколько концертов. Мачунас занимался дизайном приглашений и плакатов, в тексте одного из которых в 1961 г. впервые появилось слово «Флюксус». Слово было взято из названия литовского художественного журнала, который Мачунас задумал, но не стал издавать. Журнал должен был «конденсировать» исследования в области литовской культуры. Идея издавать его возникла во время встречи с литовскими эмигрантами, в которой участвовал Мачунас. Среди источников

деятельности Галереи АГ также были хеппенинги в Блек Маунтин Колледже, проводившиеся с участием Р. Раушенберга, Д. Кейджа, Д. Тюдора, М. Каннингема. На формирование программы первых концертов сыграл интерес Мачунаса к творчеству новых реалистов, концептуализму Г. Флинта, реди-мейдам М. Дюшана.

Движение «Флюксус» появилось как оппозиция американскому искусству 1950-х гг. В первую очередь — абстрактному экспрессионизму, который зародился в США и затем распространился по всему миру. Именно благодаря последнему Нью-Йорк стал центром мирового искусства, сменив в этом качестве Париж. У абстрактных экспрессионистов была сходная с модернистской героическая установка на создание искусства. Они смотрели на действительность сверху вниз, отрицали коммерциализированную среду и стремились уйти от социальных проблем в мир искусства. Они создали элитарную школу живописи и работали на тех, кто мог оценить изобретательность, виртуозность, манипулирование материалами и выразительными средствами, работу с огромными форматами, идею искусства, в котором мироощущение превращалось в непосредственный, неконтролируемый сознанием живописный жест. Флюксус же опирался на идею размытия культурных ограничений, восходящую к футуризму и дадаизму начала XX в. Флюксус выразил контркультурное чувство ценности любого искусства, приверженность коллективному и деэстетизированному искусству, в котором человек воспринимает искусство так же, как он воспринимает окружающий мир, не испытывая никакой потребности в артистах и иных художественных атрибутах. Флюксус должен был стать философией такой жизни, которая лишь иногда принимает формы искусства. В связи с этим «движение „Флюксус“ представляет... особый интерес не только как уникальный опыт художественной жизни, но и как своеобразный эталон искусства перформанса. Его возникновение и развитие, правила и манифесты кажутся... удивительным образцом художественной программы, последовательно воплощённой в глобальном масштабе — на территории Западной и Восточной Европы, Америки и Японии» [4, с. 29].

Так Мачунас примкнул к новому поколению художников, которые осуществили ироническое переосмысление авангардных художественных принципов. В 1960-е гг. в авангардное искусство активно вторгалась массовая культура. Происходил переход от понимания искусства как результата творчества единственного автора к коллективной работе художников. Теперь процесс создания, который мог быть представлен публично, ценился больше, чем его результат, чем законченное произведение. Пропагандировавшие подобные идеи художники вместо того, чтобы создавать элитарное искусство, стали искать источники для артистической деятельности в повседневной жизни, надеясь сделать искусство более демократичным путём привлечения к процессу его создания всех людей. Для этого «создавались квазиалгоритмические работы, в основе которых лежали преддетерминированные модели и инструкции, подразумевающие ключевую роль публики как неотъемлемую часть перформанса» [5, с. 91]. Цель состояла в том, чтобы разрушить границы между искусством и жизнью. В результате авторы

не погружались глубоко и профессионально в какой-либо определённый вид или жанр искусства, но преодолевали границы как между разными изобразительными искусствами, так и между всеми искусствами. Они стремились слить воедино изобразительные искусства, театр, музыку и литературу с нехудожественными сферами жизни, такими как наука, кулинария, медицина и спорт, разрушали границы искусств, в том числе границы между пространственными и временными искусствами. Складывалась система новых выразительных средств, которые назвали средствами «интермедиа». Интермедиальность здесь понималась в новом смысле. Обычно это «особый тип структурных взаимосвязей внутри художественного произведения, основанный на взаимодействии языков различных видов искусства в системе единого художественного целого» [6, с. 4]. Теперь помимо этого «происходит некая “разгерметизация” границ искусства, и разные виды искусства сливаются в единое неделимое художественное целое, становятся мультимедийными, комбинирующими текст, зрительный образ и звук» [7, с. 210].

Мачунас впервые представил эти принципы в своём манифесте 1962 года, в котором название «флюксус» ещё не было использовано. Понятие флюксуса пока ещё не соединилось в его сознании с идеями нового искусства. Новое искусство назвали неодадаизмом в музыке, театре, поэзии и искусстве, его описали как новое художественное движение, Мачунас составил диаграмму с изображением его предыстории. В диаграмме Мачунаса постепенно исчезали все границы. Происходило движение от чистых, основанных на времени, искусств (дадаизм и футуристическая звуковая поэзия) к основанным на времени двухмерным искусствам (графическая поэзия и графическая музыка, текстовые и графические партитуры). Затем возникало и основанное на времени трёхмерное искусство, которое развивалось как театральные хеппенинги, инвайронменты и джанк-арт (абстрактная скульптура из мусора). Все эти формы искусства и оказались в пределах интересов движения «Флюксус».

Творчество предыдущих поколений художников было связано с эмоциями. Для нового художественного направления оно было связано исключительно с рациональностью. Художники флюксуса предпочли идею исполнению, понятие — реализации. Из отрицания впечатляющих холстов абстрактного экспрессионизма появился концептуализм, для которого важно лишь «наличие концепции, как правило, глобальной, без чёткой художественной реализации. Автор предстаёт здесь как генератор идей, а не создатель произведений» [8, с. 212]. Шедевры нужно было заменить простыми объектами; вспышки эмоций в живописи — рациональностью; авторский стиль — анонимностью массового производства. Мачунас и его коллеги отрицали доминирующую художественную традицию, которая сформировалась в европейской культуре Нового времени, и противопоставили ей идеи антиискусства или неискусства. В результате «на откуп ничем не сдержанной импровизации отдавались целые произведения... осуществлялся принцип, найденный ещё итальянской комедией дель арте, когда исполнители, не имея подробного сценария, могли свободно балансировать в пространстве, очерченном лишь границами определённого образа-маски» [9, с. 25].

В 1963 г. Мачунас разработал новый манифест, в котором впервые был использован термин «Флюксус» для обозначения нового движения. Из описания глагола «to flux», данного в словаре английского языка, он выбрал несколько значений: «очищать, течь, проникать». Манифест приглашал людей «очищать мир от буржуазной болезни, интеллектуальной, профессиональной и коммерциализированной культуры, очищать мир от мёртвого искусства, имитации, сделанного искусства, абстрактного искусства, искусства иллюзии, математического искусства, очищать мир от европеизма». Художников призывали: «Создавайте революционный потоп и поток в искусстве. Продвигайте живое искусство, антиискусство, продвигайте неискусство действительности, чтобы быть понятными всем людям, а не только критикам, дилетантам и профессионалам. Сплавляйте кадры культурных, социальных и политических революционеров в объединённый фронт и действие» [10, р. 18].

Предшественниками нового движения были футуризм, сюрреализм и дадаизм, те художественные движения первой половины XX века, которые бросили вызов традиционному искусству, основанному на правилах хорошего вкуса. От футуризма флюксус взял открытия «визуальной поэзии», синтетического театра и шумовой музыки. Дадаизм дал флюксусу анархию, которая нарушала обычное бытие искусства; поэтому Мачунас первоначально называл новое движение неодадаизмом. Дадаист Марсель Дюшан был первым, кто показал, что искусство базируется не на создании произведения искусства, а на установлении отношений зрителя с ним. Дюшан полагал, что живопись была лишь умножением числа различных стилей, дававших глазу удовольствие, поэтому он бросил рисовать и превратил искусство в интеллектуальное созидание на основе игры и юмора.

Позднее, в 1978 г., в интервью Ларри Миллеру, Мачунас объяснил четыре существенных особенности флюксуса, сформулированные в ранних американских манифестах: «конкретизм, функционализм, юмор и одномерность формы» [1, р. 10]. Конкретизм должен был стать оппозицией двум основополагающим тенденциям в искусстве, абстракционизму и иллюзионизму. Абстрактное искусство искусственно, рукотворно, не имеет ничего общего с действительностью, является простым сочетанием цветов и форм в живописи или последовательностью звуков в музыке. Также неудовлетворителен и принцип воссоздания художественной действительности: подражание трёхмерному пространству в изобразительном искусстве, подражание реальным звукам (таким как шторм, водопад и т. д.) в музыке, подражание естественным движениям (например, лебедя) в балете. «Документальность оттесняет искусство вымысла — искусство fiction — с его господствующего в нововременной парадигме положения» [11, с. 51]. Конкретное искусство не подражает, не представляет и не моделирует что-либо. Оно существует в повседневной жизни: реальные звуки улицы, хлопки, падающие вещи, всё это даёт конкретную музыку; повседневные движения дают конкретный танец; готовые вещи дают конкретное искусство. Во многом благодаря флюксусу конкретизм стал распространяться в практике авангардного искусства: «Главным ... общим местом, усвоенным европейскими композиторами из флюксуса, стало

понимание того, что музыкальное пространство может быть организовано из любых найденных объектов и композитор волен комбинировать их по своему усмотрению» [12]. Это и есть конкретизм в понимании Мачунаса, спроецированный на музыкальное творчество.

Функционализм Мачунас понимал как прямую связь между создаваемым объектом и формой. Типичным примером этого были передники [13, с. 58–59], которые он делал. Передники обычно принято украшать изображением, не связанным по смыслу с тем, на чём оно располагается (цветы, поп-звёзды). Это типичное проявление нефункционализма. Фотографические передники, сделанные Мачунасом, отсылают к тому, что они покрывают: один показывает статую Венеры Милосской в фас, другой — анатомический рисунок кишечника, третий — голое тело. Как архитектор, Мачунас предпочитал функциональное понимание искусства; при этом, его интерпретация функционализма всегда была основана на остроумии и шутках.

На вопрос Ларри Миллера о его понимании искусства флюксуса, Мачунас ответил: «Я думаю, что это хорошие, изобретательные гэги... И нет никакой причины, почему некоторые люди, если они хотят, не могут называть гэги искусством или прекрасным» [14, р. 196]. Это было установкой как Дюшана, так и Кейджа. Оба всегда ценили неожиданное и юмористическое. Это было движением против серьёзного понимания искусства, рассматривающего профессионализм как самое важное условие существования настоящего искусства, и против претензий искусства на элитарность, на создание таких глубин и высот, которые недоступны простому человеку.

Ещё одной важной особенностью флюксуса, по словам Мачунаса, была одномерность, которая устанавливала ограничение на средства художественного выражения путём отказа от использования мультимедиа. Объекты флюксуса были просты и бедны, а концерты коротки. Минимализм в искусстве Мачунаса связывает его творчество с японской поэзией, архитектурой, искусством и философией дзен, которыми восхищались все участники флюксуса.

После того, как была выработана программа движения, его лидер обратился к её реализации. В 1961 г. Мачунас, вместе с некоторыми последователями Кейджа, организовал концерты конкретной музыки и начал проектировать плакаты и программы выступлений. Скоро накопилось много проектов. Их собрал воедино композитор Ла Монте Янг, а Мачунас спроектировал для них оформление. Таким образом деятели предфлюксуса заказали первую «Антологию» [13, с. 66–67] с текстами и партитурами, которая в том же году и была выпущена в свет. В ней впервые в истории авангарда реализовалась идея концептуального искусства, а Генри Флинт, будущий участник флюксуса, объяснил его теорию. Однако накапливавшийся художественный материал далее не вписывался в формат антологии, и Мачунас начал собирать новую книгу. Второй публикации дали название «Флюксус», Мачунас решил издать её не в книжном формате, а как нечто необычное и ранее невиданное.

Через год после открытия, 30 июля 1961 г., Галерея AG была закрыта в связи с тем, что обанкротилась. Лидер бежал от своих кредиторов в Европу, где осенью

1961 г. он устроился графическим дизайнером на американской базе ВВС в Висбадене. Он задумал идею бесконечного фестиваля флюксуса, который можно было бы реализовать, путешествуя по всему миру, с перформансами, хеппенингами, ивентами, конкретной музыкой, авангардным танцем, экспериментальными фильмами, электронной музыкой, другими акциями. Мачунас придумывал шоу, связывался с артистами, приглашал их участвовать, находил помещения и проводил рекламные кампании. Организованные им концерты стали классикой флюксуса.

Первый концерт был организован в Вуппертале с участием самого Мачунаса и Бена Паттерсона, который прочитал манифест. Следующим событием был Международный флюксус-фестиваль новой музыки «Fluxus Internationale Festspiele Neuester Musik», фестиваль из четырнадцати концертов в Висбадене в сентябре 1962 года. Директор Городского музея сдал для этого мероприятия в аренду зал, который стал печально известен случившимся в результате первого концерта скандалом. Однако скандалы не волновали Мачунаса и его коллег, и их перформансы продолжились по всей Западной Европе. Фестиваль включал концерты новой музыки и акции, подготовленные художниками флюксуса. Самым скандальным и известным событием этого фестиваля стало исполнение «Действий» для фортепиано Филиппа Корнера, партитура которых предполагала, что группа исполнителей играла, царапала, тёрла и стучала по деке, клавишам, крышке рояля или протягивала различные предметы сквозь струны. В интерпретации Мачунаса, исполненной с участием Хиггинса, Уильямса и других, фортепиано было полностью разрушено. Это событие показалось настолько скандальным, что его показали по немецкому телевидению четыре раза, оно стало центром авангардной художественной жизни. Фестиваль «Одновременные концерты новейшей музыки» (Parallele Aufführungen Neuester Musik) прошёл в галерее Моне в Амстердаме, «Фестиваль неудачников» — в Лондонском институте современного искусства, фестиваль флюксуса «Festum Fluxorum» — в церкви Святого Николая в Копенгагене и в Парижском центре поддержки американских студентов и художников, фестиваль «Festum Fluxorum Fluxus» — в Художественной академии в Дюссельдорфе, фестиваль «Fluxus» — в Амстердаме, флюксус-фестиваль тотального искусства в отеле «Скриб» и на улицах Ниццы.

Часто представления флюксуса называли концертами, и это смущало зрителей, потому что только форма их была заимствована из нормальных, обычных концертов. Формально это были концерты, артисты одевались во фраки, сцена и антураж строились так, чтобы соответствовать обычным условиям представления классических жанров ансамблевой и инструментальной музыки. Но концерты разрушали традиционное понимание музыки: их содержание было необычным, шокирующим, заставляющим осмысливать и видеть художественные стереотипы в новом свете. Они состояли из ивентов, концептуальных акций, агрессивного исследования предельных возможностей музыкальных инструментов извлекать те или иные звуки. Например, в «Фортепианной пьесе № 13» Мачунаса клавиши фортепиано по одной прибивались гвоздями: от издававшей самый низкий звук

к издававшей самый высокий звук. Таким необычным способом исполнялась гамма. Это была демифологизация европейской музыки, потому что столь священная для неё вещь, как фортепиано, была фактически сломана в ходе этой акции. Хотя используемый для исполнения данной пьесы инструмент всегда был старым и уже бесполезным в традиционном значении, всё же можно легко вообразить себе реакцию аудитории: те немногие люди, которые присутствовали на концертах, испытывали шок, активно демонстрировали негодование и чаще всего беспорядочно покидали зал. Ивенты флюксуса вызывали скандалы, получали критические отзывы в прессе, газеты были заполнены карикатурами на них.

Для участия в ивентах Мачунас пригласил из Нью-Йорка своих друзей, начавших искать единомышленников в Европе. Висбаденский фестиваль посетили Алисон Ноулз, Бен Паттерсон, Дик Хиггинс и Эмметт Уильямс из Америки и Нам Джун Пайк из Кореи, ставший позже видеоартистом. Немецкий художник Вольф Фостелл, известный своими деколлажами и ивентами, также был в Висбадене. В Лондонских концертах участвовали швейцарский скульптор Даниэль Споерри, принадлежавший к группе новых реалистов, которые использовали в работах бытовые предметы, и Бен Вотье, художник французского происхождения, который подписывал обычные вещи как свои собственные работы, таким образом, делая идею реди-мейда и понятие авторства абсолютно абсурдными. В Амстердаме к флюксусу присоединился Виллем де Риддер; в Дюссельдорфе в организации мероприятий флюксуса принял активное участие немецкий скульптор Йозеф Бойс, выступивший с инсталляцией-хеппенингом «Сибирская симфония». Так в Германии флюксус превратился в международное движение с участием американских, европейских и азиатских художников, оформились его основные идеи, сформировался круг основных участников. Ивенты флюксуса стали теми мероприятиями, в которых можно было найти, передать и реализовать самые радикальные идеи.

Однако пребывание Мачунаса в Германии оказалось недолгим. Контракт с американскими ВВС пришлось прервать из-за хронической болезни. Осенью 1963 г. Мачунас был вынужден вернуться в Нью-Йорк; ивенты флюксуса переместились туда, и хотя художественная активность в Европе продолжилась (даже, более того, стала расширяться и приобретать разнообразие), центр флюксуса вместе с Мачунасом переместился обратно в Нью-Йорк, где «мистер Флюксус» стал изобретать и воплощать новые формы антихудожественной деятельности. Набор же основных принципов движения к этому моменту оказался раскрытым.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Lauckaite L.* George Maciunas: The Fluxus Leader // George Maciunas and Jonas Mecas: Two Lithuanians in the International Avant-Garde. Vilnius: Organization Committee; Frankfurt: Inter Se, 2002. P. 6–23.
2. *Ruhe H.* 25 Fluxus Stories. Amsterdam: Tuja Books, 1999. 53 p.
3. *Mr. Fluxus: A Collective Portrait of George Maciunas, 1931–1978* / Eds. E. Williams and A. Noel. L.: Thames and Hudson, 1997. 352 p.

4. Каткова М. В. Искусство действия: Перформанс — художественное явление второй половины XX века: дис. ... канд. искусств. М., 2000. 164 с.
5. Кисеева Е. В. Этапы становления и развития танца постмодерн во второй половине XX — начале XXI веков // Южно-Российский музыкальный альманах. 2014. № 2 (15). С. 88–96.
6. Тишунина Н. В. Западноевропейский символизм и проблема синтеза искусств: Опыт интермедиального анализа. СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 1998. 159 с.
7. Седых Э. В. К проблеме интермедиальности // Вестник Санкт-Петербургского ун-та. Серия 9. Филология. Востоковедение. Журналистика. 2008. Вып. 3. Ч. 2. С. 210–214.
8. Петров В. О. Хеппенинг в искусстве XX века // Вестник Костромского гос. ун-та им. Н. А. Некрасова. 2010. № 1. С. 212–215.
9. Ступин С. С. Феномен открытой формы в искусстве XX века: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2008. 35 с.
10. Fluxus! Antikunst ist auch Kunst / W. Esser, B. Kunz, S. Egle. Stuttgart: Staatsgalerie; Snoeck, 2012. 154 p.
11. Катунян М. И. Перформанс, флюксус, ток-шоу: Искусство-жизнь в реальном времени // Обсерватория культуры. 2014. № 3. С. 48–53.
12. Невский С. П. Флюксус: Революция как иронический жест // Трибуна современной музыки. 2007. № 2–3.
13. Fluxus: Russian atlases: A Selection from the J. Mecas Visual Arts Center, Vilnius. СПб.: Государственный Эрмитаж, 2013. 116 с.
14. Transcript of the videotaped interview with George Maciunas by Larry Miller, 24 March 1978 // The Fluxus Reader / Ed. by K. Friedman. N. Y.: Academy Editions, 1998. P. 183–198.

АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ МЕДИКО-БИОЛОГИЧЕСКОГО СОПРОВОЖДЕНИЯ ХОРЕОГРАФИИ

УДК 796.01:612

Д. И. Шадрин, В. Ф. Лутков, Г. И. Смирнов, А. А. Корбакова

СОВРЕМЕННЫЕ ПРОБЛЕМЫ РЕАБИЛИТАЦИИ В ТАНЦЕВАЛЬНОМ СПОРТЕ

Спорт является неотъемлемой частью мировой культуры и весьма привлекательным занятием для молодёжи. Современный спорт характеризуется чрезмерными физическими, психоэмоциональными нагрузками, а также большим числом травм, особенно рецидивных, что неизбежно порождает разнообразные и всё более тяжёлые формы патологии организма спортсмена [1]. У спортсменов заболевания и травмы опорно-двигательной системы составляют от 20,3 % до 53,1 % [2, 3]. В результате полученной травмы титанический труд спортсмена обесценивается в течение нескольких минут, поэтому проблема профилактики и правильного лечения травм чрезвычайно актуальна.

В танцевальном спорте, как и в любом сложнокоординационном виде спорта, существует ряд специфических, характерных для данного вида спорта, травм и заболеваний.

На современном этапе в танцевальном спорте проявляется тенденция к увеличению амплитуды корпусных линий во всех двигательных действиях. Связано это с развитием вида спорта, с увеличением количества танцевальных пар на соревнованиях и высоким качеством исполнения.

В танцевальном спорте проводятся соревнования по двум программам: Европейской и Латиноамериканской. В соответствии с правилами соревнований, начиная с возрастной категории «Юниоры-1» и по достижению класса «С», танцорам разрешается принимать участие, как в двоеборье, так и исключительно в одной программе. Именно в таком возрасте многие спортсмены принимают решение углубиться только в одну программу, при выполнении которой возникают специфические травмы и заболевания.

Разница в технике исполнения программ заключается в постановке в пару, динамике работы спины, корпусных линиях, технике работы стоп и коленей, амплитуде движения.

Особенностью техники Европейской программы является неизменная постановка в пару с осуществлением контакта между правыми сторонами партнеров. Для партнерш специфична большая амплитуда верхней части корпуса (от диафрагмы и выше). Важной особенностью является некоторое смещение центра тяжести обоих партнеров над плюсневыми костями ступней для поддержания

неподвижного соединения между партнерами и баланса. Во всех вращательных фигурах пара должна сохранять общий центр тяжести точно между партнерами. На протяжении всех танцев программы положение рук партнеров статично.

Для техники латиноамериканской программы характерны динамические нагрузки и высокая подвижность в области спины, тазобедренного сустава, плечевого сустава, сложнокоординированная работа рук, большое количество вращательных фигур (исполняемых как в паре, так и по одному). Также в латиноамериканской программе преобладают фигуры, которые выполняются на некотором расстоянии между партнерами.

Для каждого из 10 танцев обеих программ существуют конкретные специфические признаки. Для самбы характерен «баунс» – пружинящие движения в коленях; для медленного вальса и фокстрота – большая амплитуда работы стоп; для квикстепа и джайва – преобладание прыжковых движений, необходимость амортизации в голеностопном суставе. Джайв отличается высоким подниманием бедра, очень точными киками. Танго исполняется исключительно на полусогнутых коленях, что приводит к большой перегрузке коленных суставов. В нем также присутствуют резкие смены направления в корпусе, очень короткие, резкие и точные синкопированные действия головой и шеей из стороны в сторону. Ча-ча-ча и румба «специализируются» на максимальной подвижности и проработке тазобедренного сустава и всей спины. Для самбы, ча-ча-ча и румбы намеренно увеличивают лордоз в поясничном отделе и этом положении используют ротацию в корпусе.

Федеральный стандарт спортивной подготовки по виду спорта танцевальный спорт требует проведения подготовки и реабилитационных мероприятий спортсменами под строгим медицинским контролем [4].

Кафедрой теории и методики гимнастики совместно с кафедрой спортивной медицины и технологий здоровья Национального государственного университета им. П. Ф. Лесгафта (далее – НГУ им. П. Ф. Лесгафта) было проведено анкетирование спортсменов танцевального спорта с целью определения уровня и оценки состояния организации систематического медицинского контроля и реабилитационных мероприятий в танцевальном спорте. Перечень вопросов анкеты представлен далее в табл. 1.

В анкетировании принимали участие профессиональные спортсмены высокой квалификации, студенты и магистранты НГУ им. П. Ф. Лесгафта: всего 47 респондентов (7 – мастеров спорта международного класса, 15 – мастеров спорта, 10 – кандидатов в мастера спорта, 5 – спортсменов 1 разряда).

В результате обработки анкет были получены следующие данные:

1. На вопрос о продолжительности занятий избранным видом спорта 55 % респондентов выбрали в качестве ответа максимально возможный показатель «более 10 лет»; 22 % – «5–10 лет» и 17 % – «менее 5 лет».

2. Подавляющее большинство спортсменов (78 %) подтвердило отсутствие диспансеризации по ИВС. 22 % респондентов имели возможность пройти диспансеризацию по месту жительства. Лишь 2 % опрошенных проходили диспансеризацию в специализированных физкультурных диспансерах.

Таблица 1

**Анкетный опрос
по медицинскому контролю и реабилитации
спортсменов танцевального спорта**

№	Вопрос	Ответ		
		А	Б	В
1	Занимаюсь избранным видом спорта	1–5 лет	5–10 лет	более 10 лет
2	Диспансеризация по избранному виду спорта проводится	не проводится	предлагают провести по месту жительства	в физкультурных диспансерах
3	Травмы опорно-двигательного аппарата случались в процессе тренировки (соревнований)	ушибы, растяжения мягких тканей	надрывы и разрывы связок, менисков, повреждение суставов	переломы костей
4	Лечение при травмах опорно-двигательного аппарата проводилось	самостоятельно	по месту жительства	в специализированных лечебных учреждениях
5	Длительность лечения при травмах длилась	1–1,5 мес.	2–5 мес.	более 6 мес.
6	Лечебные процедуры проводились	в лечебных учреждениях	в лечебных учреждениях и дома	дома
7	Реабилитационный процесс состоял из:	фармакологических средств (уколы, таблетки и др.)	ЛФК, массаж, водные процедуры и др. физиотерапевтические средства	ничего не использовалось
8	К тренировочным занятиям после травм приступал	требовалось восстановление более 1 мес. для выполнения требуемой физической нагрузки	требовалось восстановление менее 1 мес. для выполнения требуемой физической нагрузки	со всей группой выполнял требуемую физическую нагрузку
9	Знаю спортсменов в избранном виде спорта, у которых была травма и они	восстановились и приступили к тренировкам и соревнованиям	восстановились, но прекратили тренироваться и выступать	получили инвалидность
10	Информация о лечении и профилактике в избранном виде спорта	да (пособия, рекомендации и т. д.)	нет, не нужна	не знаю

3. В большинстве случаев (46 %) в спортивной или тренировочной практике спортсмены получали ушибы и растяжения; 44 % — травмы связок и повреждение менисков; 30 % имели переломы костей.

4. Лечение травмированного опорно-двигательного аппарата 68 % респондентов проводили самостоятельно, 39 % — в медицинских учреждениях, расположенных по месту жительства и 30 % — в специализированных лечебных заведениях.

5. 29 % респондентов нуждались в длительном (более 6 мес.) лечении. 12 % были вынуждены проводить лечение от 2 до 5 мес. Более половины опрошиваемых проходили курс восстановления от одного до полутора месяцев.

6. 51 % опрошенных проводили лечебные процедуры в домашних условиях и в лечебных учреждениях. 16 % респондентов — только в лечебных учреждениях. 31 % — исключительно дома.

7. В большинстве случаев (53 %) реабилитационный процесс состоял из ЛФК, массажа и физиотерапии. 40 % респондентов прибегали к фармакологическим средствам. 34 % — не применяли никаких средств реабилитации.

8. В большинстве случаев спортсмены отказывались от лечения для продолжения тренировочного процесса. 67 % опрошенных заявили, что, несмотря на травмы и заболевания, выполняли нагрузку в одном режиме со всей группой. 18 % были вынуждены восстанавливаться около 1 мес. 15 % респондентов потребовалось длительное (более 6 мес.) лечение.

9. 54 % респондентов отметили, что им знакомы случаи «возвращения в спорт» после восстановления от полученных травм опорно-двигательного аппарата. Однако 40 % опрошенных отметили, что даже после полного восстановления, их коллеги были вынуждены оставить танцевальный спорт. При этом были также зафиксированы случаи получения инвалидности спортсменами (6 %).

10. Большинство (96 %) опрошенных подтвердили необходимость ведения информационно-просветительской деятельности (в форме выпуска пособий и рекомендаций) с целью профилактики травматизма в избранном виде танцевального спорта. 2 % сообщили, что придерживаются диаметрально противоположного мнения. И ещё 1 респондент (2 %) высказал сомнение в необходимости таких пособий.

Таким образом, на появление и развитие профессиональных заболеваний в танцевальном спорте оказывают влияние:

- специфика техники исполнения двигательных действий в танцах;
- недостатки построения (нарушения структуры занятий) учебно-тренировочного процесса;
- отсутствие целенаправленного врачебно-педагогического контроля в действующей системе подготовки спортсменов;
- отсутствие рекомендаций по дальнейшему восстановлению в случае развития профессиональных заболеваний;
- лечение и реабилитация спортсменов танцевального спорта в учреждениях общего профиля;

– боязнь потери времени и снижения уровня квалификации в период реабилитации спортсменов в лечебных заведениях общего профиля. (По этой причине более 40 % спортсменов после травм прекращают занятия спортом и, в отдельных случаях, получают инвалидность).

На основании полученных данных можно сделать вывод, в настоящее время в Санкт-Петербурге недостаточно хорошо организован систематический медицинский контроль за спортсменами танцевального спорта, и их реабилитацией в случае возникновения травм.

Необходимо:

– корректировать и совершенствовать технику исполнения двигательных действий спортсменов танцевального спорта;

– соблюдать требования Федерального стандарта спортивной подготовки по виду спорта танцевальный спорт в части организации систематического медицинского контроля, сохранения здоровья и спортивного долголетия спортсменов танцевального спорта, путем организации всех этапов медицинской реабилитации, включая этапы спортивной реабилитации и спортивной тренировки;

– разработать рекомендации для этапов спортивной реабилитации и спортивной тренировки для спортсменов танцевального спорта.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Насонкин О. С.* Спортивная болезнь как актуальная проблема спортивной медицины 21-го века. // Спортивная медицина – XXI век: сб. матер. науч. конф., посв. 70-летию каф. спорт. медицины СПб ГАФК им. П. Ф. Лесгафта. СПб.: СПб ГАФК, 2002. с. 87–90.
2. *Граевская Н. Д., Долматова Т. И.* Спортивная медицина: курс лекций и практических занятий: учеб. пособие: в 2 ч. М.: Советский спорт, 2004. Ч. I. 304 с.
3. *Макарова Г. А.* Спортивная медицина: учебник. М.: Советский спорт, 2003. 480 с.
4. Об утверждении Федерального стандарта спортивной подготовки по виду спорта танцевальный спорт [Электронный ресурс] // Приказ Министерства спорта Российской Федерации от 26.12.2014. № 1077. URL: <http://www.rusdsu.ru/upload/iblock/ed1/ed11d542e25a25249bbae002db0dafa6.pdf> (дата обращения: 30.09.2016).

ПЕРЕВОДЫ И АРХИВНЫЕ МАТЕРИАЛЫ

УДК 792.8

Н. Д. Сердюк

«БУДЬ КАК БОГ И ТВОРИ ТАКОЕ,
ЧЕГО БОГ НЕ УСПЕЛ ИЛИ НЕ ЗАХОТЕЛ ДЕЛАТЬ...»:
ПИСЬМА КАСЬЯНА ГОЛЕЙЗОВСКОГО К БОРИСУ ЗАГУРСКОМУ

Сегодня имя выпускника Петербургского хореографического училища Касьяна Голейзовского прочно ассоциируется с историей московской художественной жизни. Организатор «Московского камерного балета», автор знаменитых мини-атюр для артистов Большого театра, Голейзовский работал в Ленинграде нечасто. Однако в середине 1950-х годов именно на берегах Невы намечался проект с его участием, который мог изменить всю балетную жизнь города. Директор Ленинградского Академического Малого оперного театра (далее — МАЛЕГОТ) Борис Иванович Загурский¹ начал переписку с Касьяном Голейзовским, обсуждая разные варианты сотрудничества хореографа с молодой балетной труппой театра. К сожалению, в материалах архива Загурского в Отделе рукописей Российской национальной библиотеки [1] сохранились лишь ответы Голейзовского, но даже по ним можно восстановить историю взаимоотношений театра и хореографа.

Эти письма, не опубликованные до настоящего момента, проливают свет и на малоизвестный этап жизни мастера, долго находившегося в опале и страстно желавшего творить, и на репертуарные искания ленинградской балетной труппы, основанной в 1933 г. Ко времени начала переписки Голейзовского с Загурским (1956 г.) в её репертуар входили балеты таких мастеров, как Фёдор Лопухов и Леонид Лавровский, но с 1930-х гг. в МАЛЕГОТе не раз проходили репетиции спектаклей, так и не показанных публике. Касьян Голейзовский — один из тех балетмейстеров, чьё имя не упоминается в официальной истории балетной труппы, так как до сих пор считалось, что его работа в Малом оперном ограничивалась танцами в оперных постановках 1930-х гг.²

В издании «Касьян Голейзовский. Жизнь и творчество» [5] в списке наследия хореографа упоминаются также пять балетных номеров, поставленных им

¹ Загурский Борис Иванович (1901–1968) — музыковед, общественный деятель. В 1931 г. — помощник директора, в 1936–1938 гг. — директор Ленинградской консерватории. В 1938–1941 и в 1944–1951 гг. — начальник Управления по делам искусств при Ленинградском горсовете, в 1951–1961 гг. — директор ленинградского Малого оперного театра.

² В хореографии К. Я. Голейзовского шли танцы в опере Рихарда Вагнера «Мейстерзингеры» (1932 г., режиссёр Э. И. Каплан) и комической опере Роберта Планкетта «Корневильские колокола» (1933 г., постановка Э. И. Каплана и В. Р. Раппопорта). В 1991 г. в постановке С. Л. Гудасинского «Князь Игорь» танцы в постановке Н. А. Долгушина также были заменены на «Половецкие пляски» Голейзовского.

в МАЛЕГОТе в 1961 г. (с пометкой «для зарубежных гастролей»): «Меланхолическая вакханалия», «Причудливый танец», «Романтический дуэт», «Три прелюдии» на музыку Александра Скрябина, а также «Мимолётности» на музыку Сергея Прокофьева. Тем не менее, миниатюры Голейзовского в программу гастрольного тура Малого оперного по Австралии и Новой Зеландии в июле–августе 1961 г. не вошли. О причинах можно лишь догадываться, но миниатюры Голейзовского, возможно, созданные им для артистов Малого оперного в 1961 г., — лишь завершение истории «Голейзовский и МАЛЕГОТ».

Предлагаемые читателю письма Голейзовского Загурскому охватывают период 1956–1962 гг. Первое по хронологии письмо Касьяна Ярославича датировано сентябрём 1956 г. и является продолжением разговора, очевидно, многообещающего для обеих сторон.

Нужно напомнить, что в 1954–1960 гг. балетную труппу МАЛЕГОТа возглавляла балерина Галина Исаева, однако директор театра явно находился в поисках человека, способного вдохнуть в компанию новую жизнь, задать другой импульс. В 1956 г. Загурский придумал специальную должность балетмейстера-консультанта, на которую пригласил Петра Гусева, в то время занимавшего пост художественного руководителя балета Большого театра СССР [3]. Галина Исаева приняла в штыки как новую должность в штатном расписании, так и кандидатуру Гусева, и сотрудничество не состоялось. Чуть позже Загурский предпринял ещё одну попытку введения «двоевластия» в балетной труппе, учредив должность штатного балетмейстера-постановщика. И если непростые отношения Загурского и Гусева подробно освещены Н. Л. Дунаевой в сборнике «Пётр Гусев — рыцарь балета» [4], то о многолетних попытках Голейзовского сотрудничать с МАЛЕГОТом до сих пор было неизвестно³.

Судя по письмам, Голейзовский предполагал начать свой первый сезон работы в театре с постановки трёх одноактных балетов — «Дафниса и Хлои», «Жарптицы» и, возможно, «Болеро». Хореограф был уверен, что Загурский делал ставку на новаторство и намеревался «поставить на правильные рельсы <...> катастрофически отставший балет» [*1]. Голейзовский явно не собирался ограничиться постановочной работой. Он намеревался «создать первый по значению и ведущий балетный театр» [*5] в стране. Балетмейстер предполагал, что «придётся работать с труппой слабой, воспитанной на плохом вкусе и недостаточно отвечающей <его> требованиям» [*5], поэтому планировал «буквально обобрать последние выпуски хореографических училищ» [*3]. Однако уже в январе 1957 г. в его письмах появляется нотка неуверенности: «Не зря ли всё это Вам пишу? Может быть, Вы хотите жить мирной жизнью?» [*3]. Предчувствия оправдались: в мае 1957-го первый раунд переговоров завершился и Загурский отказался от сотрудничества с хореографом. Голейзовский был уверен, что директор пошёл на попятную по художественным соображениям: «Конечно, вы ещё не знаете меня как художника, потому и не верите в [мои] возможности» [*7]. Галина Исаева тоже не была в восторге от сотрудничества театра с московским балетмейстером,

³ В сборнике «Касьян Голейзовский: Жизнь и творчество» было опубликовано лишь одно письмо Голейзовского Загурскому от 3 сентября 1958 г.

который просил пригласить заведующего труппой по его выбору и «заранее изолировать его от примадонн, если в балетной труппе таковые имеются» [*5].

Однако Голейзовский не оставлял мысли поработать в Малом оперном, и переговоры в ноябре 1957-го продолжились. В мае 1958 г. был подписан новый договор и выплачен аванс. Теперь в планах значились балеты на музыку Николая Черепнина («Маска красной смерти» и «Нарцисс»). Голейзовский приехал в Ленинград, но плодотворной работы в театре не случилось: в июне 1958-го нервы хореографа сдали, он вернул деньги и уехал из города. Постановка спектаклей, предложенных Голейзовским, были отданы Гулбату Давиташвили: в 1960 г. МАЛЕГОТ представил премьеры «Дафниса и Хлои», «Жар-птицы» и «Болеро».

Осенью 1961 г. переписка хореографа с Загурским возобновилась. Интерес дирекции театра к Голейзовскому вспыхнул с новой силой именно в тот момент, когда из Малого оперного ушли и Пётр Гусев, и Галина Исаева. Балетмейстер планировал обратиться к «Мимолётностям» Прокофьева. К сотрудничеству был приглашён художник Валерий Доррер. Работа снова не ладилась: на худсовете были раскритикованы костюмы Доррера; к хореографии, видимо, тоже были вопросы. Голейзовский горько отмечает: «Причисляя моё творчество к категории „экстравагантностей“, Вы соглашаетесь допустить его в свой театр, на тот случай, если оно „хоть кого-то будет радовать“» [*23]. Принять экстравагантность Голейзовского МАЛЕГОТ так и не осмелился: переписка обрывается в январе 1962 г., когда Загурский ушёл с поста директора театра. «Мимолётности», «Скрябиняна» и «Лейли и Меджнун» были поставлены в Большом театре. Касьяну Голейзовскому было суждено остаться легендой Москвы.

***1**

20.IX.[19]56

Уважаемый Борис Иванович,

В связи с предстоящей нашей беседой о работе в Вашем театре я хочу просить Вас заранее выяснить точные сроки моего приезда, учитывая, что постановка трёхактного спектакля займёт в лучшем случае два с половиной — три месяца. Интересует меня и материальный вопрос. Прошу указать точную сумму. Пусть этот вопрос решится сразу.

Из моих неперменных условий будет привлечение художников С. Б. Вирсаладзе⁴, Н. П. Акимова⁵ и Т. Г. Бруни⁶ — если этот спектакль будет состоять из трёх названий.

⁴ Вирсаладзе Симон Багратович (1909–1989) — театральный художник, сценограф, живописец. В МАЛЕГОТе работал над балетами «Ашик-Кериб» (1940), «Шехеразада» (1950), «Семь красавиц» (1953), «Баллада о любви» (1959), «Корсар» (1955), операми «Фальстаф» (1941), «Сицилийская вечерня» (1952), «Порги и Бесс» (1972).

⁵ Акимов Николай Павлович (1901–1968) — театральный режиссёр, сценограф, педагог. В МАЛЕГОТе оформил спектакли «Фальстаф» (1925), «Прекрасная Елена» (1931), «Доктор Айболит» (1948), «Испанское каприччио» (1952).

⁶ Бруни Татьяна Георгиевна (1902–2001) — театральный художник, график, педагог. В МАЛЕГОТе оформила более 30 спектаклей. Не раз работала с Касьяном Голейзовским, оформляя его постановки на концертах.

Показ таких небольших композиций весьма своевременен и нужен. Меня радует — это Вы хотите поставить на правильные рельсы Ваш катастрофически отставший балет. Мне кажется, что балет ленинградского Малого оперного театра должен идти впереди всех театров Союза, а может быть, и мира. Он должен принять на себя новаторские обязательства. Как когда-то и намечалось. Если это так, то ставку Вашу на меня считаю правильной и безошибочной.

После провала в Париже⁷ и весьма сомнительных надежд на лондонскую поездку⁸ пора подумать о том, как спасти советский балет. Ведь Дягилев помог утвердить нашу славу не многоактными техническими балетами Петипа, а новаторскими выступлениями Фокина.

Всего хорошего.

Касьян Ярославич Голейзовский

***2**

2.X.[19]56

Москва Т-69

Ул. Чайковского 16/26, кв. 46

тел. Д-2.23.76

Глубокоуважаемый Борис Иванович,

Посылаю Вам один экземпляр⁹, второй оставляю у себя.

Подписывая договор, прошу Вас принять во внимание, что система и принципы мои принимают параграф 6-й только в том случае, если постановочная бригада полностью подчинена моему художественному вкусу. Оговариваю это заранее, дабы не получилось какого недоразумения. Относительно аванса прошу Вас пока его не высылать, тем более что по предложению Министерства культуры 7-го октября уезжаю из Москвы и буду отсутствовать до 27-го окт[ября] включительно. Обращаюсь к Вам с просьбой начать переговоры с С. Б. Вирсаладзе («Жар-птица») и Н. П. Акимовым («Дафнис и Хлоя»). Если Н. П. откажется почему-либо, то остановимся на С. Б. Надеюсь, что они согласятся.

По рассмотрению министра и приказу, данному им директору Большого театра М. И. Чулаки¹⁰, я должен выпустить «Моцартиану» и «Скрябиниану» в Боль-

⁷ Судя по всему, Голейзовский имеет в виду гастроль балетной труппы Московского музыкального театра им. К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко в Париже, проходившие в театре «Шатле». На гастролях были показаны балеты «Лебединое озеро», «Эсмеральда» (2-ой акт), «Штраусиана», сцены из балета «Бахчисарайский фонтан», а также концертная программа. Интересно, что, несмотря на негативную оценку поездки Голейзовским, именно показанная на гастролях версия «Лебединого озера» в постановке Владимира Бурмейстера с 1960 г. вошла в репертуар Парижской оперы.

⁸ Несмотря на опасения, гастроль Большого театра в Лондоне в октябре 1956 г. прошла с триумфом. На сцене Королевского театра «Ковент-Гарден» были показаны балеты «Лебединое озеро», «Жизель», «Ромео и Джульетта» и «Бахчисарайский фонтан».

⁹ Видимо, к письму прикладывался договор о сотрудничестве. К сожалению, сам договор не сохранился. Судя по письму от 3 мая 1958 г., это был договор на постановку трёх одноактных балетов.

¹⁰ Чулаки Михаил Иванович (1908–1989) — композитор, педагог, общественный деятель. В МАЛЕГОТе были поставлены его балеты «Мнимый жених» (1946, постановка

шом театре сейчас же по возвращении труппы из Лондона. Др[угим] словом, эти балеты я покажу к Новому году, после чего приеду в Ленинград, чтобы договориться с художниками (или художником) по «Жар-птице» и «Дафнису». Жалею, что это не в Вашем театре.

Желаю здоровья и благополучия,
Касьян Ярославич Голейзовский

***3**

16.I.[19]57

Уважаемый Борис Иванович,

Очень жалею, что не удалось с Вами встретиться и поговорить обо всем, что связано с моей работой в Малом оперном театре в будущем сезоне. Я уезжаю в Сталинабад 21-го января. Больше тянуть своё пребывание в Москве не могу, иначе это отзовётся на качестве заключительного концерта Тадж[икской] декады¹¹.

Меня интересуют многие неразрешённые вопросы: состав труппы, не вполне отвечающий новым требованиям, может быть, её увеличение, ведущие балерины, лицо, заведующее балетом (административное), мои бытовые условия: где я буду жить. Если бы Вы побывали у меня дома в Москве, Вы бы поняли, почему я нахожусь в постоянном вдохновении и делаю хорошие вещи.

Не знаю, расскажет ли Вам В. В. Целиковский¹² об одном интереснейшем начинании, поднятом В. И. Пахомовым¹³ на последнем совещании в министерстве. По этому вопросу выступал, главным образом, там я. Даже и проект запрошен мной. Мне кажется, что это дело крепко связано идеологически с тем, что мы с Вами хотим делать на буд[ущий] сезон. Но там надо будет иметь две труппы.

Я очень рад, что о Вас все очень хорошо говорят. Это, конечно, окрыляет меня. Но о многом у нас недоговорено. Ну, будем хотя бы переписываться.

Адрес свой точный перешлю Вам тотчас по приезде в Сталинабад. Думаю, что это будет правительственная дача, на которой я уже жил.

Нам с Вами надо буквально обобрать последние выпуски Хореографических училищ. Надо это оговорить в министерстве — обеспечить. Нужна молодёжь,

Бориса Фенстера), «Сказка о попе и работнике его Балде» (1940, постановка Владимира Варковицкого), «Юность» (1949, постановка Бориса Фенстера). В 1955–1959, 1963–1970 гг. Михаил Чулаки занимал должность директора Большого театра СССР.

¹¹ В рамках декады Таджикской литературы и искусства, проходившей в Москве 9–20 апреля 1957 г., Касьян Голейзовский поставил номер «Пахта» («Хлопок») на музыку Сергея Баласаняна.

¹² Целиковский Василий Васильевич (1900–1958) — дирижёр. С 1934 г. — заведующий музыкальной частью Большого театра, в 1936 г. — художественный руководитель Калининской филармонии. С 1937 г. — главный дирижёр, с 1939 г. — художественный руководитель Киргизского музыкально-драматического театра. В 1949–1956 гг. — дирижёр Большого симфонического оркестра Всесоюзного радио.

¹³ Пахомов Василий Иванович — заместитель министра культуры СССР Николая Александровича Михайлова в 1955–1959 гг. Позже — заместитель председателя Гостелерадио, директор Большого театра СССР (1961–1963), генеральный директор фирмы «Мелодия».

из среды которых мы создадим свои шедевры. Надо захватить Ан Сон Хи¹⁴. Она буквально млеет от жажды творчества. Надо забрать Азария Плисецкого¹⁵, Ледея¹⁶. В школе есть гениальные девочки¹⁷.

Не зря ли я всё это Вам пишу? Может быть, Вы хотите жить мирной жизнью? Захотите перекинуться словами — звоните. 21-го поезд уходит утром в 9.15. Желаю Вам здоровья.
Касьян Ярославич Голейзовский

***4**

31.1.[19]57

Уважаемый Борис Иванович,

Сообщаю свой адрес: г. Сталинабад, ул. Ленина, 134. Санаторий У. Д. ХОЗУ Совета министров Таж[икской] ССР. Директору т. Рычалову для меня.

В данный момент работаю над декадой, намеченной для показа в Москве 12 апреля. Выехать в Москву придётся в последних числах марта.

Сдав декаду, закончу к международному фестивалю «Моцартиану» и «Скрябиниану». Надеюсь, что Вы увидите эти вещи в Большом театре. Жалею, что они увидят свет не в Малом оперном театре. Очень прошу Вас сообщить мне Ваши предположения на будущее. Я беседовал о своей работе и о предложении, сделанном Вами, с министром и с В. И. Пахомовым.

Кстати, В. И. Пахомов говорил о том, что на наш балет большие требования из-за рубежа, но посылать Большой театр невозможно, думаю, что и Станиславского и Немировича-Данченко везти, после провала, за границу неудобно. Самым подходящим для летних гастролей за рубежом был бы, конечно, Малый оперный театр, если его поставить на хорошие балетные рельсы.

Многие артисты, узнав о Вашем предложении, сделанном мне, собираются просить перевода в Ленинград к Вам. Всё это крупнейшие силы. Мне кажется, что в Москве обо всём этом говорят больше, чем в Ленинграде. Да, откровенно говоря, и я немного озабочен Вашим молчанием. Во всяком случае в наших переговорах мне бы хотелось поставить точку. Буду ждать от Вас известий.

С уважением,

Касьян Ярославич Голейзовский

¹⁴ Ан Сон Хи (р. в 1932 г.) — танцовщица из Северной Кореи. В 1952–1956 гг. училась в СССР (в Хореографическом училище при Большом театре и на балетмейстерском отделении ГИТИСа). Вернувшись в Корею, поступила в труппу Государственного хореографического театра в Пхеньяне.

¹⁵ Плисецкий Азарий Михайлович (р. в 1937 г.) — артист балета, хореограф, педагог. В 1956 г. окончил Московское хореографическое училище. После выпуска он не сразу попал в Большой театр России и, возможно, именно поэтому Голейзовский предлагал пригласить молодого артиста в МАЛЕГОТ.

¹⁶ Ледея Геннадий Васильевич (р. в 1928 г.) — артист балета, балетмейстер, педагог.

¹⁷ Одна из «гениальных девочек» — Екатерина Максимова, окончившая Московское хореографическое училище в 1958 г. В 1957 году победила на Всесоюзном конкурсе артистов балета в Москве, в том же году дебютировала в партии Маши («Щелкунчик» в хореографии В. И. Вайнонена).

*5

13.2.[19]57

Сталинабад

Уважаемый Борис Иванович,

Ваше письмо шло четыре дня, потому что нелётная погода. Вы выражаете удовольствие, что не прошёл мой «аборт». Я ведь собрался не «поработать» у Вас, а серьёзно работать. Моё желание создать вместе с Вами при взаимной поддержке и обоюдной дружеской критике первый по значению и ведущий балетный театр. Я, конечно, понимаю, что сразу не создать ни такого театра, ни труппы. Но всё же путём какого-то компромисса и понимания, самого глубокого, такой задачи, можно подготовить почву для первых шагов. Кстати, я прошу Вас прислать мне список труппы балета и миманса и Вашу личную приписку в виде крестиков, хотя бы, около фамилий, которые бы отмечали Вашу оценку. Вы знаете Ваших артистов лучше меня. Я ожидаю, что мне придётся работать с труппой слабой, воспитанной на плохом вкусе и недостаточно отвечающей моим требованиям. Это так и есть. Но эта же труппа горит желанием работать и работать со мной. Это уже много. Добрая воля и желание создают и дисциплину, и трудоспособность. У меня в гостинице в прошлый приезд перебивали многие из балета Вашего театра, рассказывая о своём желании работать со мной. Но я тогда ничем не мог, вернее, не хотел, их обнадёжить, потому что ещё не беседовал с Вами.

Насколько я знаю Вашу труппу, а я видел её только из зрительного зала, она не та, какая мне нужна. Но, при Вашем содействии и желании, если оно есть или будет, такая труппа родится, — она будет. Не следует забывать, что хореография — искусство молодости. Противная задрыпанная девчонка 17–18-ти лет радуется глаз больше во сто раз, чем вчерашняя 30–35-летняя богиня. Остальное (технику и пр[очее]) создают хороший экзерсис и балетмейстер, если тот и другой чего-нибудь стоят. Самым тяжёлым в каждом балетном театре, всегда, во все времена, являлась примадонна. Особенную тяжесть представляет она, увы, в наше время. Этот ужас усугубляется ещё преклонным возрастом. Как страшно было смотреть на Е. В. Гельцер¹⁸, когда эта старая 50-летняя женщина пыталась представлять 15–16-летнюю Лизу в «Тщетной предосторожности». Когда она падала в окружении своих по-настоящему 17–18-летних т[ак] н[азываемых] подруг, в голову лезли дурные мысли. Восхищаться таким зрелищем могут только балетоманы, живущие прошлым, или люди, замороженные рекламой, орденами, украшающими увядающую грудь этих старых балерин, и званиями. Ещё, пожалуй, поражающей нормальных людей жизнеспособностью. Нет ничего хуже этих лихих, лишённых чувства самокритики старух. Вот чего нам с Вами нужно бояться как огня при создании первого в СССР, а может быть, и во всем мире, балетного театра, взгляд которого устремлён в будущее.

Неизящные, коротконогие, коренастые, не имеющие гибкого тела, т[ак] н[азываемые] «технички», составляют, как правило, вред любому балетному начинанию. Это служители трюка. Поклонники дешёвого вкуса — люди, лишённые воображения. Мои разглагольствования не болтовня, а горькие факты. Борясь

¹⁸ Гельцер Екатерина Васильевна (1876–1962) — балерина, артистка Большого театра.

всю жизнь со злом, о котором здесь пишу, несмотря на лишения и неудачи, я все же, в конце концов, остаюсь в выигрыше. В выигрыше без блата, без чьей-то помощи. Естественно, я доказываю это ежедневно, на каждом шагу. После жестокой, пятнадцатилетней травли, когда, казалось бы, все потеряно и кругом волчьих глаза остервеневших дельцов и ловкачей от искусства, я, всё же, выхожу победителем. Выходит так, что теперь на закате жизни, я моложе этих людей, свежее. Зритель идёт смотреть мои творения, а не их. Молодёжь идёт за мной, а не за ними. Большие люди обращаются ко мне с просьбой вывести хореографию из тупика, а не к ним, увешанным орденами, званиями и пр[очей] трухой. Вы, Борис Иванович, простите меня за длинноты этого письма. М[ожет] быть, Вам скучно слушать меня. Но пусть моё творческое лицо будет для Вас таковым, каково оно есть. Я всё это пишу, потому что не хочу Вам мешать. Наши друзья рассказали мне о Вас много хорошего, и я авансом хочу верить Вам и хочу, чтобы Вы знали, с кем собираетесь иметь дело. Отсутствие контакта между режиссёром и директором исключает все возможности совместной работы. Вы знаете хорошо, что я любую вещь могу поставить лучше моих заблудившихся в поиске выгоды коллег, но мне этого мало. Я *ни в чём* не нуждаюсь, кроме денег, которые не люблю, за которыми не гонюсь, но которых меня лишали мои недоброжелатели в течение 15 лет. Они, конечно, были правы, ударяя меня по карману. Самое унижительное — нужда и зависимость, они это хорошо знали. Мне также в моей творческой жизни *никого* не надо, кроме директора-попутчика. А вдохновляют те, кто заполняет сердце, и окружающая обстановка.

О чём я буду настоятельно Вас просить — это пригласить заведующего труппой по моему выбору и заранее изолировать меня от «примадонн», если у Вас в балетной труппе таковые имеются. Наше искусство самое сложное и самое капризное. То, которое исходит от меня и моего творческого почерка, не требует «заркомендованных» товарищей. Я сам их создаю, твёрдо веря в то, что театр (балетный) без балерины, или, вернее, без двух соревнующихся балерин — не театр.

Денег мне пока не надо. Если понадобятся, я попрошу. Меня весьма интересуют бытовые вопросы, на которые Вы мне не ответили. Но, может быть, это ещё рано. Что касается художников... нужно ли за ними бегать? (Вирсаладзе). Мы добьёмся того, чтобы они бегали за нами. Вот Акимов сам хочет — это другое дело. Судьба столкнула меня с молодым мастером из Большого театра. По существу, это птенец. Зовут его Владимир Ильич Мамонтов¹⁹. Сейчас он мне сделал заключительный концерт декады. Но оказался не птенчиком, а могучим орлом, посмотрите. Он счастлив будет включиться в любую вещь. Если будет Ваша виза, давайте говорить с ним. Нашёл я здесь великолепную вещь — балет С. А. Баласаняна «Лейли и Мейджнун»²⁰. Страстно хочу поставить эту вещь. В ней, в общем, 4 акта,

¹⁹ Мамонтов Владимир Ильич (1934–2011) — советский и российский художник. В 1958–1964 гг. — студент живописного факультета Института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина. С 1971 г. — член Союза художников СССР.

²⁰ Баласанян Сергей Артемьевич (1902–1982) — композитор, педагог. Его балет «Лейли и Меджнун» (1-я ред. — 1947 г., 2-я ред. — 1956 г., 3-я ред. — 1964 г.) был поставлен Касьяном Голейзовским в 1964 г. в Большом театре СССР.

которые можно уложить в 3. Композитор этот весьма популярен. Прошу Вас позвонить ко мне домой в Москву (Д. 2.23.76), вызвать Веру Петровну (жена) или сына Никиту и взять у них телефон Бориса Плетнёва²¹. Позвоните к нему и спросите от *своего* имени — как продвигаются дела с либретто «Жар-птицы» и «Дафниса и Хлои». Я их буду делать по-своему, как переделал фокинские «Половецкие пляски»²². Ваш вопрос поставит это дело на серьёзные рельсы.

Простите за длинное письмо. Так получилось.

Желаю здоровья и благополучия.

Здесь весна.

Касьян Ярославич Голейзовский

В Москве буду в последних числах марта. Извещу.

***6**

4.V.[19]57

Уважаемый Борис Иванович,

Меня беспокоил наш последний разговор по телефону. Давайте начистоту. Если Вы в чём-то разочаровались, если что передумали, говорите сразу же. Пишу, потому что по телефону не скажешь всего — длинно. В Ленинград я, конечно, вырвусь на пару дней, там побеседуем с Вами обо всём более подробно. Но всё же; сегодня я говорил с Ген[надием] Рождественским (дирижёр Большого театра) — он говорит, что «Дафниса» и «Жар-птицу» в Вашем театре не усадить. В Большом, правда, недавно играли «Жар-птицу» — хотели для иностранцев подготовить, — и оркестр сидел на головах друг друга. Думали ли Вы об этом? А вопрос это не то что серьёзный, а решающий. Художника я нашёл сказочно-го — В. И. Мамонтов. Если верите в мой художественный вкус, поверьте и в его возможности.

Раздумывая, что ставить, в случае, если с Равелем и Стравинским не получится, я остановился на совершенно божественной музыке С. Баласаняна «Лейли и Мейджун». Эта вещь покорила только что московского слушателя, несмотря на то, что на сцене творилось что-то несусветное, вроде плохой оперетки.

Да можно и ещё много вещей отыскать и у западников, и у нас. Дело в качестве постановки. Но внутреннее чувство подсказывает мне о каком-то внутреннем Вашем разочаровании. Не знаю, прав ли я. Этого бы не хотелось.

Твёрдо верю, что, перенеся свою творческую деятельность на сцену Вашего театра, перевернул бы многое в хорошую сторону и сделал бы балет Вашего театра ведущим балетом.

²¹ Плетнёв Борис Иванович (1902–1979) — артист, балетный критик, сценарист, художественный руководитель Московского театра оперетты. Автор либретто балета «Гаянэ» (Большой театр, 1957).

²² Собственную версию «Половецких плясок» Голейзовский впервые поставил в 1934 г. в Большом театре СССР (в 1955-м — в ГАТОБе им. С. М. Кирова; в Театре оперы и балета им. М. П. Мусоргского — Михайловском театре с 1991 г. «Половецкие пляски» в постановке С. Л. Гаудасинского оперы А. П. Бородина «Князь Игорь» шли также в постановке Касьяна Голейзовского).

Прошлое безнадежно уходит, а новое по-настоящему могу представить только я. Не сочтите это за самомнение или нахальство.

С искренним уважением,
Касьян Ярославич

Да, ещё: я заканчиваю сейчас в Большом «Скрябиняну», отодвинутую по причине посылки меня в Таджикистан. На это, думаю, уйдёт не больше месяца. А возможно, и меньше. Но в Ленинград на пару дней так или иначе вырвусь.

Могу ли просить Вас обеспечить мне номер в «Европейской» или «Астории» на время этого приезда? Прошу сообщить не откладывая.

Всего хорошего
К. Я.

***7**

1.VI.[19]57

Ленинград

Глубокоуважаемый Борис Иванович,

Сегодня я уезжаю в Москву. Хочу пожелать Вам здоровья и благополучия в Ваших делах. Вы не представляете, как я сожалею, что столь неудачно закончились наши переговоры. Я мог бы сделать не только для Вашего балета, но и для всего театра в целом очень, очень много хорошего. Конечно, Вы ещё не знаете меня, как художника, поэтому и не верите в возможности.

Вашему театру необходимо иметь *своё* лицо, и особенно Вашему балету. Об этом *своём* лице в искусстве уже давно говорят все мастера, имеющие вкус. Желание нового принимает, особенно среди нашей молодёжи, стихийный характер. Это же грядёт реформа в искусстве. Иметь различный репертуар с академическими театрами ещё не значит иметь *своё* лицо. И Ваш чудесный театр не займёт подобающего места, пока мастера в нём будут работать какие попало, из разных театров, без собственно почерка. Всякое эклектическое смешение, всякий ералаш мешает развитию.

Собираясь к Вам, я рассчитывал, чтобы на Малый Оперный театр указывали как на образец. Смотрите, какая давка у кассы Акимовской комедии в Москве. Это потому, что театр имеет *своё* лицо. Неужели Вы не чувствуете, что мы идём по пути создания таких оригинальных мероприятий?

Вы мне очень понравились, и я чувствую, что Вы это поймёте и ошутите очень скоро. Но для меня это, боюсь, уже будет поздно. Мне рассказали Ваши же артисты балета, почему всё это так получилось. Мне кажется, что Вы совершили ошибку, расставшись со мной. Желаю Вам от всей души успехов и здоровья. Прошу простить за откровенный разговор.

Ваш Касьян Ярославич Голейзовский

***8**

10.VI.[19]57

Уважаемый Борис Иванович,

М. И. Чулаки предложил мне выпустить «Скрябиняну» и «Моцартиану» в ноябре, другими словами, к праздникам, в Большом театре. Разговор состоялся

7-го июня. Ещё раз прошу Вас подумать, м[ожет] б[ыть], это сделать в Вашем театре? Тошнит от Москвы, от закулисной дряни. Я понимаю, что Мих[аилу] Ив[ановичу] Чулаки такой портативный спектакль вывозить за границу будет одно удовольствие, но мне все же хотелось бы, чтобы этот спектакль получил Ваш театр — ленинградский.

Давайте пускать его к праздникам. И Вы, и я люди театральные. И Вы, и я хорошо знаем, что сроки и названия спектаклей можно менять как угодно. Невозможного не существует. Так ведь только что было со мной.

Я очень понимаю, если наши пути разойдутся. Но и Вашему театру было бы выгодно моё участие в работе. Не лучше ли иметь подлинник, чем копии.

Желаю Вам здоровья.

Касьян Ярославич Голейзовский

***9**

26.VI.[19]57

Уважаемый Борис Иванович,

Поздравляю от всей души с высокой наградой²³.

Касьян Ярославич Голейзовский

***10**

7.XI.[19]57

Уважаемый Борис Иванович,

Поздравляю Вас с великим праздником и запуском двух спутников. Желаю счастья, здоровья, удач, а главное здоровья. Сегодня закончил Вашу книгу о Я. К. Штелине «Музыка и балет в России XVIII века»²⁴. За книжку спасибо. Побольше бы таких.

В Москву приезжал композитор Г. А. Мушель²⁵ и передал мне клавиры и либретто «Туфельки Дин»²⁶. Я не знаю, почему он передал этот материал мне. М[ожет] б[ыть], Вы с ним и с Галиной Ивановной²⁷ договорились, чтобы эту вещь ставил я? Если это так, я могу только порадоваться и, в свою очередь, предложу ставить его в первую голову, то есть, в июне. Написано прямо для Исаевой. Не знаю — м[ожет] б[ыть], я ошибаюсь и ставить будет кто-нибудь другой, тогда передам Вам клавиры и либретто.

²³ В 1957 г. Б. И. Загурский был удостоен почетного звания «Заслуженный деятель искусств РСФСР».

²⁴ Б. И. Загурский был переводчиком и автором вступительной статьи книги Якоба Штелина «Музыка и балет в России XVIII в.», изданной в 1935 г.

²⁵ Мушель Георгий Александрович (1909–1989) — композитор, пианист, педагог. Его балет «Цветок счастья» по мотивам сказки «Туфелька Дин» в 1959 г. был поставлен О. Дадишкилиани в Челябинском театре оперы и балета.

²⁶ «Туфелька Дин» — пьеса-сказка С. Зельцер и С. Димант.

²⁷ Исаева Галина Ивановна (р. в 1915 г.) — артистка балета, балетмейстер. В 1931 г. поступила в балетную труппу Малого оперного театра, в 1941–1942 и 1954–1960 гг. — художественный руководитель балетной труппы театра.

На всякий случай делаю сценарий, получается здорово. При хорошем художнике это может быть триумфальным спектаклем.

Прошу Вас передать Галине Ивановне²⁸ поздравления с праздником.

В Ленинграде планирую быть с 21-го, самое позднее с 26-го ноября.

С глубоким уважением,

Касьян Ярославич Голейзовский

***11**

21.XI.[19]57

Дорогой Борис Иванович,

Вы меня не поняли. Черепнинский спектакль мы будем делать, как решили, с будущего сезона. Однообразия бояться не придётся, потому что в «Павильоне Армиды» действие я буду решать в XIX в., а «Нарцисс» — это древнейшая Эллада. Посудите сами.

Я говорю об июне. Я ведь должен начать у Вас в июне «Скрябиниану». Откровенно говоря, «Туфелька Дин»-то спектакль с сюжетом, а «Скрябиниана», грубо говоря, — дивертисмент в одном акте.

1-го декабря думаю выехать в Ленинград — поговорим более подробно.

Благодарю Вас за Вашу книгу о Я. Штелине. Достал её с великим трудом. Всего доброго.

Касьян Ярославич Голейзовский

***12**

Б/д [скорее всего, 01.01.1958]

Уважаемый Борис Иванович,

Поздравляю Вас с Новым годом. Желаю хорошему человеку всего-всего самого лучшего. Не уставайте. В последнюю нашу беседу у Вас был крайне утомлённый вид.

Выехать из Москвы приходится, в силу целого ряда скучных и досадных ситуаций, только 5-го. Буду глубоко признателен, если кто-нибудь из Ваших помощников своевременно сообщит, как будут обстоять дела с «Европейской» гостиницей. Был бы счастлив, если бы это были трёхсотые номера на 4-м этаже — там все меня знают и заботливо относятся.

Говорят, что вопрос с обеспечением существования в гостинице целиком зависит о председателя ленингр. Совета профсоюзов тов. Слепухина²⁹. Это хороший человек, и если бы Вы ему позвонили, чтобы он отдал приказ в Европейскую гостиницу по поводу меня с 5-го января, — думаю, что всё решилось бы сразу.

²⁸ Исаевой.

²⁹ Слепухин Анатолий Андреевич — председатель оргбюро Ленинградского промышленного областного совета профессиональных союзов, с 1963 г. — депутат Верховного совета СССР.

Жму Вашу руку и желаю Вам в Новом году здоровья, здоровья, здоровья и благополучия в делах. Прошу Вас передать мой привет и поздравления Галине Ивановне Исаевой.

С приветом и уважением,

Касьян Ярославич Голейзовский

Р. С. Мне звонил П. Ф. Аболимов³⁰ — беспокоится, как дела с «Туфелькой Дин».

***13**

3.V.[19]58

Москва

Уважаемый Борис Иванович,

Поздравляю Вас с весенним праздником.

Вы звонили мне в «Европейскую гостиницу» 23-го апреля, по поводу начала работы над черепнинским спектаклем: «Маска красной смерти» и «Нарцисс», но мне пришлось неожиданно выехать в Москву.

Если Вы хотите, чтобы я, согласно нашей договорённости, приступил к работам в июне (работе с труппой), то к подготовительной работе следует приступить немедленно. Сюда войдёт: подробная экспозиция, музыкальная часть, составление репетиционного плана, работа с художником, макет, световой план, беседы с исполнителями и технич[еским] персоналом и пр[очее].

Для этого требуется моё неотлучное пребывание в Ленинграде, довольно частые встречи с Вами и особо внимательное отношение к подготовке этого спектакля худож[ественного] руководства балета.

Если подготовительная работа будет протекать благополучно и у театра освободится время для постановочной работы моих балетов, то, м[ожет] б[ыть], явится возможность приступить к работе с артистами раньше.

В прошлый мой приезд в Ленинград я занялся было предварительной подготовкой, но Вы не сказали мне сразу твёрдо — будет ли мой балет раньше или всё будет как в договоре. Ожидать Вашего твёрдого решения в этом вопросе я не мог и поэтому прекратил подготовительную работу. При втором свидании говорить об этом было уже поздно.

Во всяком случае, если Вы решите, что моя творческая работа должна начаться теперь же, что, конечно, совершенно необходимо, то прошу Вас отдать распоряжение Алексею Прохоровичу, чтобы он забронировал для меня номер в «Европейской» гостинице. Я тогда приеду *точно* 5-го мая.

Личная просьба: прошу, чтобы номер был обязательно на 4-м этаже. Там меня знают служащие; знают мою диету и весь распорядок моей жизни. При напряжённой творческой и физической работе необходимо находиться дома в состоянии покоя.

³⁰ Аболимов Пётр Фёдорович (1905–1977) — русский драматург, либреттист, театровед, сценарист. Автор либретто к балетам «Доктор Айболит» И. Морозова, «Медный всадник» Р. Глиэра, «Мирандолина» С. Василенко, «Берег счастья» А. Спадавекиа и др.

Бронировать прошу на моё имя, но оплату производить через театр.

В 10-м пункте договора сказано, что театр оплачивает гостиницу. Но наша театральная жизнь полна неожиданностей: я слышал, будто театр платит за нормальный номер, только половину его стоимости. Если такое правил распространяется и на постановщиков спектаклей, приезжающих из других городов, то, следовательно, сумма моего последнего договора (май–декабрь) сократится тысячи на три; плюс всякие удержания. Другим словом, вместо 12 тысяч р[ублей], указанных в договоре, я получу тысяч восемь. Я знаю по опыту, что один день жизни в чужом городе при любых условиях и при возможной экономии, обходится самое меньшее в 30–40 руб[лей] (минус, конечно, гостиница). Не хочу затруднять Вас вычислениями, но с мая по декабрь включительно таких дней окажется 240.

Боюсь, что у меня не хватит средств оплатить свою работу в Вашем театре.

М. б., Вы, дорогой Борис Иванович, в связи с этим пересмотрите мой договор? Это в моих и Ваших интересах. Тем более, что договоров было у меня с Малым Оперным театром — два: один от 28 сентября 1956 года на постановку спектакля на сумму 14 тысяч р[ублей] и второй, тоже на постановку спектакля от 5 окт[ября] 1957 г[ода] почему-то на 12 тысяч р[ублей]. Названия постановок и там, и там — условные, но все остальные пункты, кроме 3-го, абсолютно тождественны.

В случае, если Вас что-либо не устраивает в моем письме, прошу Вас сообщить мне об этом в день моего приезда в Ленинград 5-го мая. Я собираюсь выехать «Стрелой».

Желаю здоровья,

Касьян Ярославич Голейзовский

P. S. Если Вы визируете начало моей работы теперь же, то прошу Вас не позднее вторника 6-го мая выдать мне аванс согласно незначительному отступлению от пункта 3-го договора, иначе боюсь, что мне придётся выехать в Москву. Надеюсь, это все же будет у нас с Вами в порядке.

***14**

18.VI.[19]58

Ленинград

Г-2-62-14

Копия (машинописная)

Гл. бухгалтеру К. А. Петерсону Б. Загурский 9.VII.58

Глубокоуважаемый Борис Иванович!

Состояние здоровья (нервы) заставляет меня уехать из Ленинграда на лечение.

Когда закончится его курс, я не знаю. Поэтому я хочу вернуть Вам полученный аванс. Если дела сложатся иначе, мы всегда сумеем договориться вновь.

1–2-го июля к Вам лично зайдёт Татьяна Михайловна Диковская и вручит полученные мной 3 тысячи рублей. Прошу Вас взамен дать соответствующий документ, который она мне перешлют в Москву.

Я буду в Ленинграде в конце сентября — если буду здоров. После успеха «Листианы»³¹, «Половецких плясок» и «Русских народных картинок»³² меня многие хотят тут заполнить. Но все будет зависеть от здоровья.

С уважением,
Касьян Ярославович [sic!]
Голейзовский

***15**

17.X.[19]58

Москва

Дорогой Борис Иванович,

Я давно бы сделал в Вашем театре достойные вещи, но... давайте поговорим начистоту. Я ведь не принадлежу к числу балетмейстеров, ищущих случая где-нибудь что-нибудь поставить. Время покажет, что на меня следует смотреть иначе. Да и многим это уже стало явным. И так: Г. И. Исаева, как выяснилось из разговора с ней, совершенно не знает меня как художника, не уважает — не ценит моего творчества. Она им не заинтересована. Но это естественно — как можно уважать мастера, когда не имеешь о нём представления. После беседы с Г[алиной] И[вановной], состоявшейся в Вашем театре, для меня стало ясно, отчего балет Мал[ого] Оперн[ого] театра плетётся в хвосте отстающих балетных театров и не приобрёл ещё профиля, даже туманного.

Я не хочу сказать, что Г[алина] И[вановна] человек малокультурный для своей должности, но творческий путь, по которому она влечёт за собой балет Малого оперного театра, глубоко порочный, антиноваторский (что, кстати, перечит коммунистической доктрине о построении нового мира); блуждания между мастерами балета, из которых, по существу, один Ф. В. Лопухов³³ имеет собственное творческое лицо, просто недопустимы. Такая эклектическая путаница в подборе балетмейстеров, очевидно, и превратила балет Малого оперного театра в такое же безличное нечто, в какое, например, в Москве превратился театр им. Пушкина. А ведь это получилось в результате отсутствия, художественного вкуса, творческого чутья и твёрдых взглядов на искусство его художественного руководителя. (Вы, конечно, читали в № 124 от 16.X.58 г. «Советской культуры» на второй странице, посвящённое этому вопросу письмо к Туманову студентов МГУ).

А ведь молодёжь Вашего балета талантлива, горит творческим стремлением и вполне способна занять надлежащее место среди советских балетных театров. М[ожет] б[ыть], даже стать ведущим балетным театром.

³¹ Танцевальная сюита «Листиана» на музыку Ференца Листа («Забывтый вальс», «Утешение», «Вальс-импровизация», «Листок из альбома», «Мыслитель», «Забывтый романс», «Порыв», «Кампанелла») была показана в Ленинградском хореографическом училище в 1958 г.

³² Показаны в Выборгском доме культуры в Ленинграде.

³³ Лопухов Фёдор Васильевич (1886–1973) — артист балета, балетмейстер, первый художественный руководитель балетной труппы Малого оперного театра. В Малом театре поставил балеты «Арлекинада» (1933), «Коппелия» (1934), «Светлый ручей» (1935), «Баллада о любви» (1959).

Для меня приемлем такой художественный руководитель, который верил бы в меня, уважал и любил моё творчество. При иных условиях я всегда отхожу в сторонку.

Я не видел балетных спектаклей в Вашем театре, поставленных после «Гавроша»³⁴, но все, что мне удалось посмотреть до этого, включая и «Гавроша», неудовлетворительно, слабо или просто плохо. Г[алина] И[вановна] не понимает, что такого качества репертуар не возвышает Ваш балетный театр, а снижает представление о нем. Снижает он и ценность артистов, способных на неизмеримо большее. Из беседы с Г[алиной] И[вановной] я понял, что она свой путь считает совершенно правильным и вполне удовлетворена тем, что показывается со сцены Малого Оперного театра в области балета.

Я бы с удовольствием поставил у Вас не только то, о чём мы беседовали. Но я не могу поверить, что Г[алина] И[вановна] будет мне помогать. Ушла её юность, а вместе с ней ушло и умение распознавать людей. После первого же разговора с ней я почувствовал враждебность в отношении себя.

Даже самый тот, в сущности, ничтожный факт, что она продержала меня за дверью перед беседой, больше чем это возможно по отношению ко мне, уже говорит о том, что я не могу рассчитывать на искреннее товарищеское отношение. Вы сами художник и понимаете, как дорого нам тёплое и вежливое отношение со стороны тех, кто (хотя бы годами) младше нас.

Ещё эпизод с «Дафнисом и Хлоей», когда эта вещь вместе с равелевским «Болеро» была передана, без извещения меня, другому мастеру³⁵, тоже охладил желание работать в Малом Оперном театре.

Конечно, м[ожет] б[ыть], всё это, как говорят, «утрясётся», и Ваши артисты увидят меня в рабочей блузе, но пока я ещё боюсь закулисной обстановки в балете Малого оперного театра. У меня нет времени парировать удары, да я и не умею это делать.

Если бы мы до чего-нибудь договорились, первым требованием с моей стороны было бы предоставление мне полной свободы в выборе вещей для постановок и обязательного согласования этого вопроса с Министерством культуры в лице Н. А. Михайлова и его заместителя В. И. Пахомова.

Совершенно не обязательно, чтобы Вы мне отвечали. Я немного загрипповал и по приезде в Ленинград, числа 25–26-го, дам о себе знать. Если захотите продолжить беседу — потолкуем. Вот, подумайте.

Кстати, письмо моё — не секрет.

Желаю здоровья,

Ваш Касьян Ярославич Голейзовский.

Р. S. Номер моего дома переменялся: теперь он № 18.

³⁴ «Гаврош» — балет в 3-х действиях Б. Л. Битова и Е. М. Корнблита по одному из эпизодов романа В. Гюго «Отверженные». Поставлен в Малом оперном театре В. А. Варковицким в 1958 г. Галина Исаева в балете исполняла партию Гавроша.

³⁵ Уже в это время началась переписка Б. И. Загурского с грузинским хореографом Гулбатом Давиташвили [2], и в 1960 г. МАЛЕГОТ представил премьеру «Дафниса и Хлои», «Жар-птицы» и «Болеро» в его постановке.

*16

11.XI.[19]58

Уважаемый Борис Иванович,

Если бы Вы решили привлечь меня к работе в Малом Оперном театре, прошу Вас сообщить мне о времени, когда я смогу начать у Вас работу по постановке «Дафниса и Хлои».

Вчера мы с Г. Н. Рождественским слушали музыку «Дафниса» в исполнении бостонского оркестра. Это прекрасно. Но подумайте серьезно, уверены ли Вы, что Ваш оркестр поднимет эту вещь? Я не хочу обидеть ни Вас, ни Ваш оркестр, говоря это. Если Вы послушаете бостонский оркестр, Вы, возможно, сами станете сомневаться. Мы, кроме всего, слушали с Тосканини. Продолжительность всей вещи — 50 минут, т. е. один акт. Необходимо к нему второй. Что касается «Болеро», эту вещь следует пускать только «на закуску» в виде 3-го акта. Для второго она коротка, а занята в ней должна быть вся труппа. Для второго акта я предложил бы Вам «Маску красной смерти» Черепнина. Вот Вам романтический спектакль. Второй моей работой (если все будет обстоять благополучно) должен быть спектакль на современную тему. Над таким спектаклем мы работаем с Назымом Хикметом³⁶. Композитор пока под вопросом.

Почему я так подробно и долго переговариваюсь с Вами? Потому что я не халтурщик и запрещаю себе даже самые ничтожные ошибки. Меня, например, сильно беспокоит вопрос исполнительницы роли Хлои. Пока я у Вас такой девушки ещё не видал. А это ведь фактически решающий вопрос. Несерьёзен разговор и том, что номер оплачивается в сумме такой-то. Он должен оплачиваться так, чтобы постановщик не думал, где ему раздобыть денег, чтобы хватило на то или другое. Есть правила, но *бывают и исключения*. Например, в «Европейской гостинице» всегда мне оплачивали по 35 р[ублей]. Если Вы (лично, конечно) переговорите об этом в соответствующих местах, Вам не откажут. Простите за, м[ожет] б[ыть], излишнюю самонадеянность, но театральные люди знают, что я не гублю дело, где работаю, а поднимаю его. Если театру нужен дорогой артист, театр всегда найдёт какие-то возможности и выход из положения. Не мне говорить Вам об этом. Не путайте меня с моими коллегами. Я, да и Вы тоже, хорошо знаем, что хорошие вещи дорого стоят. Во всяком случае, дороже плохих.

У меня есть копия договора с Вами, где сказано, что я в 4 срока получаю по 3 тысячи р[ублей], что Вы оплачиваете мне проезд, туда и обратно в мягком вагоне и оплачиваете номер в сумме, за какую я нигде приличного номера не получу.

Я могу согласиться на 12 тыс[яч] за постановку, хотя и считаю эту оплату ничтожной, но насчёт номера — это должен быть 35-рублёвый номер с уборной, ванной и проезд в мягком вагоне Ленинград–Москва не менее 3-х раз.

Разговаривая об этом, я представляю себе, что лишаюсь минимум на 3 месяца всех удобств, какие у меня в Москве, и попадаю в очень сложную и тяжёлую обстановку.

³⁶ Хикмет Назым (1902–1963) — турецкий поэт, прозаик, сценарист, драматург. В 1958 г. Касьян Голейзовский и композитор Кирилл Акимов планировали создание балета на тему новой пьесы Хикмета «Пражские куранты». В 1961 г. его пьеса «Легенда о любви» легла в основу одноимённого балета Юрия Григоровича.

Вам, Борис Иванович, наверное, наскучило вести со мной переговоры. Я это понимаю. Вот решайте сразу. Ответа от Вас я буду ждать до 20 ноября включительно. Торговаться давайте не будем, т. к. на другие условия я не могу пойти никак. По моим расчётам, Вам в общем пришлось бы увеличить общую сумму договора тысячи на две. Это для театра гроши. Если согласны, сообщайте, по возможности, быстрее, т. к. сейчас решается вопрос времени моей постановочной работы в Большом театре. В случае Вашего согласия переведите мне к 18–20 ноября две тысячи (одну я Вам должен, итого будет, как гласит договор, три тысячи).

Художник всего спектакля обязательно Вирсаладзе.

Желаю Вам всего хорошего,

Касьян Ярославич Голейзовский

Москва Г-69

Ул. Чайковского 18, кв.46

Тел. Д-2.23.76

***17**

15.XII.[19]58

Москва

Только что мы беседовали с Геннадием Николаевичем Рождественским по поводу «Дафниса». Дело здесь не в дирижёре, а в составе оркестра. Вы же сами музыкант. Ну, где найти такого флейтиста, какой там нужен? Да и не только флейтиста. Словом, я очень рад, что мы пришли к взаимным выводам.

Хотел я предложить Вам безумную мысль (но только между нами, т. к. мы еще об это побеседуем) застелить оркестр щитами и показать эту вещь на фоне уже записанной музыки. Мы увеличили бы просцениум, это для «Дафниса» тоже необходимо. Это, кроме всего, было бы смело, оригинально и экспериментально. М[ожет] б[ыть], побеседуем на эту тему? Если же отказываться от равелевской музыки, то все же не следует отказываться от такой вещи, как «Нарцисс». Не знаю, слышали ли Вы эту вещь в оркестре с хорами, но она прелестна, кроме того, составляет целый акт.

Кстати: что могло бы быть интереснее осуществления «Симфонических танцев» Рахманинова, но я не предлагаю их, потому что, увы, и для них мала сцена. Если бы можно было под магнитофон с увеличенной площадкой, вместе с «Дафнисом» в одном спектакле, но Вы, наверное, об этом и слушать не захотите. Хотя, отругав меня как следует за эту мысль, все же, когда успокоитесь и гнев пройдет, — подумайте. Слушаем же мы музыку, записанную на магнитофоне. «Симфонические танцы» — это массовые танцы. Вот можно бы было создать спектакль-концерт, скажем:

а) С. Прокофьев «Мимолётности» — эксцентрика

А. Скрябин «Скрябиниана» — романтика

С. Рахманинов «Симфонические танцы» — героика или «Дафнис и Хлоя», «Симфонические танцы» и «Болеро».

Если это не годится, могу предложить другой спектакль:

- б) Черепнин — «Нарцисс», «Маска красной смерти» («Пир во время чумы») Скрыбин — «Скрыбиниана».

Чтобы не увеличивать площадку и исключить магнитофон, предлагаю рахманиновскую романтику представить в этом втором варианте, вместо «Скрыбинианы» в следующем репертуаре:

1. Апрель — с хором
 2. Вальс — A-dur
 3. Прелюдия #23
 4. Прелюдия #2, ор.23.
 5. Маргаритка
 6. Вешние воды (с хором)
 7. Элегия
 8. 2-я часть из 1-й сюиты (Байрон), посвящённая Чайковскому «... и ночь, и любовь»
 9. Prelude mi minor [sic] (Порядок вещей случайный)
- Но ... всё это *надо* оркестровать.

В «Скрыбиниану» же входят все вещи, оркестрованные Рогаль-Левицким.

А именно:

1. Прелюдия A-moll ор.51
2. Хрупкость
3. Сатаническая поэма
4. Печальный танец (Funebre из 1-й сюиты)
5. Драматическая поэма
6. «Вальс» ор.38
7. Этюд dis-moll ор. 8, #12
8. Этюд ор.8, #10
9. К пламени

Эта сюита вообще чудо. Содержание вещей записано со слов самого Скрыбина.

Я, в общем, обе руки подымаю за спектакль б) Черепнин — «Нарцисс», «Пир во время чумы», Скрыбин — «Скрыбиниана». Сделаю хорошо. Давайте только скорее начинать.

Я горю жестоким пламенем к двум спектаклям: первый я только что назвал и совершенно изумительный по музыке С. А. Баласаняна «Лейли и Меджнун». Кстати совпадает с юбилеем Физули³⁷ (400 лет), автора этой вещи.

Вещь эта составляет целый спектакль. Между прочим, музыка записана на магнитофон. Можно поговорить с Серг[еем] Арт[емьевичем]³⁸, он её привезёт. Издаётся клавира.

Вместо «Семи красавиц» эта вещь прозвучала бы умно, серьёзно и красиво. И группа научилась бы ещё кое-чему, что ей неведомо.

³⁷ Физули (ок. 1494–1556) — поэт и мыслитель, писавший на азербайджанском, персидском и арабском языках. Лирико-эпическая поэма «Лейли и Меджнун» (1536–1537) вдохновлена одноименной поэмой Низами, написанной в 1188 г.

³⁸ Баласаняном.

Об «Лейли и Меджнуне» можно мечтать. Если ещё Сулико Багратовича³⁹ сюда, это было бы нечто знаменательное.

Дорогой Борис Иванович, выбирайте *срочно* из этих двух спектаклей и не томите, а то пройдёт вдохновение. Этого боюсь. Ваши артисты одолели меня письмами. Зовут скорее приехать. Я ответил, правда, не всем, что это зависит не от меня, а от Вас и от них вместе. Написал им, что обо всех своих делах Вам сообщил подробно.

Я вхожу сейчас сильно в моду, что меня беспокоит, т[ак] к[ак] не люблю Москву и не хочу в ней работать.

Если я и согласился показать в Лужниках на XXI съезде *dis-moll'*ный этюд Скрыбина, то только потому, что они (наконец-то) отказались от участия даже самых популярных ансамблей и от Большого театра с его «пируэтами», а меня попросили три раза.

Не могу понять, какие обстоятельства мешают Вам познакомиться со мной ближе как с художником. Это была бы очень полезная для нашего искусства встреча.

Желаю здоровья,

Касьян Ярославич Голейзовский

Простите за нескладное письмо. Ответить хочется поскорее, а времени нет.

***18**

15.X.[19]61

Москва Г-69

Ул. Чайковского, 18, кв.46

Уважаемый Борис Иванович,

Необходимы Ваши книги. Когда-то я сделал выписки, но не записал ни года издания, ни страницы, ни главы, ни названия сочинения, а все это требуется при издании. Задерживается к выпуску моё исследование, главным образом, из-за этого. Нигде не могу найти Ваши сочинения. Очевидно, были изданы малым тиражом.

Пришлите хоть на время. Всё аккуратно возвращу.

Пишу Вам, ссылаясь на Ваше обещание в прошлом году помочь мне в этом деле. Если бы знал, когда буду у Вас продолжать начатую работу, м[ожет] б[ыть], и не затруднил бы Вас, мой дорогой. Уж простите. Пётр Андр[еевич] Гусев⁴⁰ сообщил неопределённо: «После XXII съезда». Если бы это было так, м[ожет] б[ыть], было бы не поздно. Жму Вашу руку и желаю здоровья.

А моё исследование Вы получите. «Образы народной славянской хореографии». Книга объёмистая.

С приветом,

Касьян Ярославич Голейзовский

³⁹ Вирсаладзе.

⁴⁰ П. А. Гусев в 1960–1961 гг. возглавлял балетную труппу МАЛЕГОТа.

***19**

25.X.[19]61

Дорогой Борис Иванович,

Большое спасибо за книгу. Как раз вовремя. Спасибо и за автограф.

В прошлый мой приезд я уехал так быстро, потому что моё присутствие в Ленинграде, в связи с отъездом Вашего театра и Кировского, было излишним. Только поэтому. А вообще, если бы не «ситуации», я из Вашего театра никуда и никогда бы не уехал. Я люблю его, несмотря на то, что Вы относитесь к моему творчеству с большим сомнением.

Относительно показа одной из «Мимолётностей» в «хитонах» и без оркестра — в обстановке крайне неподходящей — я уже слышал и пытался рвать от досады волосы, но... волос не нашёл.

Оркестровать Прокофьева, конечно, надо. Необходимо только, чтобы тот, кто будет оркестровать, посмотрел репетиции в моём присутствии. Так же как необходимо сделать и соответствующее оформление из сукон. Но мы об этом говорили с П. А. Гусевым. Думаю, что это всё будет недорого. Здесь же требуется художественный вкус Доррера⁴¹ — автора костюмов. Мы бы хотелось добавить ко всему ещё два или одно отделение. К приезду Стравинского⁴² это было бы очень своевременно. Меня известили из театра им. Кирова (М. С. Довлатова), что «Скрябиняна» включена в репертуар и вопрос теперь, что делать для 2-го отделения. Я предложил «Весну священную». Жду ответа.

В Ленинградской Консерватории имеются следующие произведения Стравинского:

1. «Аполлон Мусагет» — переложение для фортепиано
2. «Весна священная» — партитура и для фортепиано в четыре руки
3. «Жар-птица» — партитура и голоса
4. *Jeu de cartes, ballet en trois donnes*⁴³

***20**

14.XII.[19]61

Уважаемый Борис Иванович,

Спасибо за хорошее письмо. Я не ответил сразу потому, что был занят всякими домашними делами. Очень я жалею, что обстоятельства помешали связать нашу

⁴¹ Доррер Валерий Иванович (1928–1984) — художник театра и кино. В МАЛЕГОТе оформил балеты «Барышня и хулиган», «Встреча», «Директивный бантик», «Гадюка», «Клитемнестра», «Овод», «Разбойники».

⁴² К визиту Игоря Стравинского в СССР осенью 1962 г. МАЛЕГОТ действительно подготовился: 26 марта 1962 г. состоялась премьера двух его балетов — «Орфей» и «Жар-птица» — восстановление хореографии Михаила Фокина Константином Боярским. В один вечер с ними шёл воссозданный в 1961 г. балет «Петрушка». Московские гастроли балетной труппы театра совпал с пребыванием Стравинского в столице, и композитор присутствовал на показе этого триптиха в московском Дворце Съездов.

⁴³ Игра в карты, балет в трёх сдачах (*фр.*)

работу вместе. Теперь уже, наверное, поздно. Я думаю, что на несколько дней приеду к Вам 20-го декабря — дня на 3–4. Тогда договоримся о делах.

Кстати, учтите, что мой возраст не позволяет мне делать плохие постановки. Я обязан иметь настоящий успех. Словом, если с Вашей стороны будет всё благополучно, то я театр Ваш не подведу. Готовлюсь вообще прибыть в Ленинград. Мне звонила Дудинская о том, что Сергеев возвращается 15-го дек[абря], а за ним вся труппа числа 18-го и что я должен быть готов к завершению начатой работы в прошлом сезоне и выпуску своего спектакля, который не закончил из-за подлёца Якобсона (между нами, конечно). О причинах расскажу при свидании, если заинтересуетесь.

Борис Иванович, как-то чувствую между строк Вашего письма, что Вы недовольны П. Гусевым⁴⁴. Я его знаю давно и хорошо — не сердитесь на него. Он дельный и порядочный человек. Лаской с ним можно делать что хотите. У него паршивые нервы. Такая уж Ваша «планида», чтобы ладить с людьми. Я не зря Вам предлагал когда-то повесить у входа в кабинет слова поэта: «Того согрей, тем свету дай и всех, при этом, благословляй».

И Костя Боярский⁴⁵ дельный и талантливый человек. Я твёрдо держусь этого мнения.

Жалею, что я не верховный главнокомандующий балетом в Вашем театре. Вам было бы легче, да и репертуар был бы неплохой.

О своём приезде я своевременно извещу Алексея Прохоровича. Я Вам в прошлый раз намекнул насчет денег — это потому что Министерство совхозов РСФСР разрешило мне построиться в деревне Бёхове (около Поленова) на Оке и предупредил меня зам. министра Мих[аил] Аким[ович] Прутовых, что задерживать стройку нельзя, т. к. земля это совхозная. А денег-то у меня кот наплакал. Вот я и экономлю сейчас даже на троллейбусе. Вот почему я прошу Вас не поставить меня в тяжёлое положение, когда я приеду.

Желаю Вам здоровья. По себе знаю, что это главное.

Ваш Касьян Ярославич Голейзовский

***21**

Б/д

Уважаемый Борис Иванович,

Прошу прощения, что отнимаю у Вас время, но вопросы, которые я затрону, крайне важны для меня.

После нашей последней встречи, когда Вы смотрели костюмы для Прокофьева и Скрябина В. И. Доррера, моё сердце переполнила большая тревога. Я пони-

⁴⁴ О взаимоотношениях П. А. Гусева и Б. И. Загурского см. статью Н. Л. Дунаевой «Хочу в Ленинград, хочу в Малый, хочу к Вам...» в сборнике «Пётр Гусев — рыцарь балета».

⁴⁵ Боярский Константин Фёдорович (1915–1974) — артист балета, балетмейстер. В 1956–1967 гг. — балетмейстер МАЛЕГОТа, где поставил балет «Франческа да Накануне», «Классическая симфония», «Барышня и хулиган», «Встреча», «Директивный бантик», «Орфей», «Круг ада», «Гадюка», возобновил балеты Михаила Фокина «Эрос», «Петрушка» и «Жар-птица».

маю и ценю Ваше осторожное отношение к проектам и предложениям необычных художников, но, так как себя я причисляю к категории именно таких мастеров, следовательно, и к моим задумкам приходится относиться с особенной осторожностью.

Уверен в успехе бываю я только тогда, когда подготовительная, репетиционная работа проходит в условиях полного порядка за кулисами и глубокого доверия и расположения всего организма учреждения, в котором протекает моё творчество. Что же касается Вашего театра, то большая нагрузка не даёт нужного количества репетиционных часов, да и артисты не резиновые. А о доверии ко мне как мастеру ещё приходится подумать.

Дикая несуразность: театры, в которых желают меня видеть и доверяют моему вкусу, не привлекают меня, Ваш же театр, который мне мил больше других, не особенно доверяет моему художественному вкусу.

Что касается этого художественного вкуса, дело тут обстоит весьма серьёзно: во-первых, мне здорово напортил Врубель, у которого я учился живописи с детских лет, и во-вторых, Станиславский, всегда твердивший, что «талант и художественное чутьё — дар господний, что надо этим даром дорожить и верить только самому себе». Он говорил мне это, когда побывал на репетициях «Легенды о прекрасном Иосифе»⁴⁶.

Я понимаю Ваше отрицательное отношение к новому, потому что в искусстве, как и Вы, не могу кривить душой. На мой взгляд, художник, повторяющий других художников всегда, либо плагиатор, либо ремесленник. Я много лет терплю гонения, нужду и прочие «удовольствия», но не могу перекрасить своей крови.

Смысл же моего письма заключается в большой тревоге за судьбу своей работы. Костюмы, которые сделал Доррер, за исключением мелочей, мне годятся, за чем же я должен от них отказываться, если их забракует художественный совет, тот самый, который допустил на балетную сцену МАЛЕГОТа постановки Дауташвили⁴⁷, Анисимовой⁴⁸ и некоторых других?

Не подумайте, дорогой Борис Иванович, что я хочу критиковать названных балетмейстеров. У них свои, неведомые мне, дороги. И тем более досадовать на худсовет театра, у него тоже свой взгляд на искусство и реформу. Я боюсь, что в своём недоверии, вернее, в стремлении насаждать свой вкус, он предложит мне вещи, от которых я клятвенно отказался ещё в 1918 году. Не хочу и боюсь конфликта.

Так вот стоит ли огород городить? Только нервы себе перепортили да дня на два-три сократили жизнь. Я предлагаю Вам воздержаться выпускать мою работу. Давайте завершим её после того, как Вы и члены худсовета посмотрят то,

⁴⁶ Премьера балета «Иосиф Прекрасный» (музыка С. Василенко, хор. К. Голейзовского, сценография Б. Эрдмана) состоялась в московском Экспериментальном театре (позже ставшем филиалом Большого театра) в 1925 г.

⁴⁷ Хореограф Гулбат Давиташвили поставил в 1960 г. в МАЛЕГОТе спектакли, о которых договаривались Загурский и Голейзовский, — «Вальс», «Болеро» и «Дафнис и Хлоя».

⁴⁸ Артистка и балетмейстер Нина Анисимова поставила в МАЛЕГОТе балеты «Шехеразада» (1940), «Ивушка» (1957), танцы в опере «Сорочинская ярмарка» (1952).

что покажет Кировский театр. Мой концерт в Москве только 9-го, и билетов на него уже нет. Не указывает ли это на то, что в свои 70 лет я не выжил ещё из ума и что приемлем советским зрителем. Если Вы со мной согласны, то прошу только, чтобы мои постановки, по силе возможности репетировались. Если найдёте минутку, сообщите Ваше решение по этому вопросу или поручите кому-нибудь.

С глубоким уважением,
Касьян Ярославич Голейзовский

***22**

2.XII.[19]61

Уважаемый Борис Иванович,

Я уважаю Ваши взгляды на искусство, в частности, хореографическое, хотя и не могу определить их. Вы уже вполне зрелый работник театра и какими бы эти взгляды ни были, их надо уважать и с ними считаться.

Я знаю Вас по Вашим литературным трудам, которые заслуживают самого высокого одобрения, и еще угадываю как человека. Для меня здесь совершенно ясно, что Вы глубоко порядочный и честный человек, и мне близка и понятна Ваша вежливая осторожность и сдержанность в некоторых вопросах. Простите за длинное вступление — без него не был бы полноценным смысл всего, о чём я хочу Вас спросить.

Много уже лет мы с Вами знакомы и много раз были разговоры о моей работе в Вашем театре. Но, вот, так мы и не договорились. Я всё это отношу к Вашей осторожности и отчасти к пониманию искусства. Но поймите меня — тяжело быть нежеланным гостем. Не стесняйтесь со мной. Я здоровый, выносливый, терпеливый и глубоко верящий в своё дело человек. «Что не развивается, то не живёт». Вернее — обречено на умирание. Так смотрю я на искусство классической хореографии, и меня в этом убеждении поддерживает постоянный неизменяемый успех моих выставок. Это письмо включает в себе и вопрос, и совет. Мы с Вами почти ровесники, и я могу дать совет самый дружеский.

Почему Вы воздерживаетесь выпустить мою работу. Меня забрасывают письмами члены Вашей балетной труппы. В общей сложности их около 40. Все ребята умоляют приехать и работать с ними. Даже те, которые у меня не заняты. Но ведь не они, не эти ребята решают. И даже не Пётр Гусев и не даровитый человек Костя Боярский. На этот вопрос прошу Вас ответить без всякого смущения. Повторяю, я здоровый человек, и кожа моего творчества и вера в свою правоту непрободима. Смотрю и иду в будущее.

И... совет: дорогой мой уважаемый давнишний друг, не стесняйтесь сказать мне прямо: «Ты-де мне не годишься, я тебя в театр к себе не хочу пускать». Скажите мне это прямо, и я не буду занимать Вашего драгоценного времени чтением моих писем. Наверное, Вам их скучно читать, а мне их больно писать. Особенно теперь, когда я сжился с Вашими ребятами и понял, что они одинаково мыслят со мной.

Каков бы ни был ваш ответ, я не перестану уважать Вас и желать Вам успехов, долгой жизни и хорошего здоровья.

Ваш

Касьян Ярославич Голейзовский

***23**

9.1.[19]62

Глубокоуважаемый Борис Иванович,

Спешу ответить на Ваше письмо. Дело в том, что инструментовка «Мимолётностей», сделанная даже таким хорошим музыкантом, как Баснер, или кем-либо другим, — без предварительной беседы со мной и без знакомства с постановкой может оказаться непригодной. Сделать оркестровку, не видя постановки, так же сложно, как написать декорации или нарисовать костюмы к спектаклю, который художник не видел. Надо обладать даром ясновидения. Вот почему я спешу ответить на Ваше письмо так *срочно*. Покойный Сергей Сергеевич, передавая мне свои «Мимолётности», предупредил, что они, как и «Сарказмы», выполнены в характере гротеска. Страшно жалею, что подарил Асафьеву оркестровку 10-й и 11-й «Мимолётностей», сделанных для меня Прокофьевым в 20-х годах. Она, очевидно, где-нибудь в асафьевском архиве. Получить её обратно после его смерти мне никак не удалось. У меня есть письмо Сергея Сергеевича, где он не только разрешает, но даже рекомендует оркестровать «Мимолётности» и «Сарказмы».

Кстати, причисляя моё творчество к категории «экстравагантностей», Вы соглашаетесь допустить его в свой театр, на тот случай, если оно «хоть кого-то будет радовать». Так ли я Вас понял? Если бы Вы видели, что делалось в билетной кассе Зала им. Чайковского в эти дни (9-го, т. е. сегодня, — мой концерт⁴⁹). Среди приезжающих на этот концерт из Ленинграда будет известный Вам Мих[аил] Мих[айлович] Михайлов⁵⁰. Это старый мастер классической хореографии, выше которого для меня ничего нет. Пораспросайте его о том, как реагировал зрительный зал и каково его личное мнение.

Что касается дорреровских эскизов, то это ведь только красочные пятна — форма костюмов общепринятая — трико, в котором зритель видит движения *хореографических композиций* без обмана, без навязывания стиля той или иной эпохи. А *возможности человеческого тела неиссякаемы*. Да и мир человек-художник ощущает и видит каждый по-своему. Я, например, согласен со своим учителем Врубелем. Он говорил: «Никогда не копируй жизнь, потому что ничего ярче и выразительнее её нет. Будь, как бог, и твори такое, чего бог не успел или не захотел делать. Копировка — удел ремесленников и рутинёров».

В материале и на исполнителях дорреровские рисунки оживут и превратятся в то, что мы с ним задумали. Судя по последним строчкам Вашего письма,

⁴⁹ Концерт артистов балета Большого театра СССР, на котором были исполнены произведения Голейзовского «Мечты», «Прелюдии», «Вакхический этюд», «Романтический этюд» (на музыку А. Скрябина), «Романс» (на музыку Я. Кирснера).

⁵⁰ Михайлов Михаил Михайлович (1903–1979) — артист балета, балетмейстер, педагог, балетный критик.

которые, не скрою, меня немного огорчили, Вы причисляете меня к нездоровым, вроде как бы впадающим в детство работникам искусства. Поверьте, что это совсем не так. Я вполне нормален, хотя возраст и разрешает мне удалиться от нормы. Да и молодёжь наша бежит за мной, как за здоровым старшим товарищем, и верит мне. Поверьте, если бы меня не тошнило от балетной бессмыслицы с её «донкихотами» и вечным повторением одного и того же, я бы пачками выпускал балеты а-ля Петипа и был бы богатым человеком, и не болела бы моя душа за родное балетное искусство, приведённое в тупик бездарными балетмейстерами и безвкусицей руководителей из Минист[ерства] культуры, прислушивающихся исключительно к орденам и званиям.

Прежде чем приниматься за «Мимолётности», Вам обязательно надо посмотреть мою «Скрябиняну» в Кировском театре. Трудно судить заочно. Может быть, и Вы станете взирать на моё искусство, как я того заслужил.

Простите за длинное письмо, но оно было необходимо.

С уважением, большим уважением,

Касьян Ярославич Голейзовский

ЛИТЕРАТУРА

1. Письма К. Я. Голейзовского Б. И. Загурскому // Отдел рукописей РНБ. Ф. 1117. Ед. хр. 1765.
2. Письма Г. И. Давиташвили Б. И. Загурскому // Отдел рукописей РНБ. Ф. 1117. Ед. хр. 1779.
3. Письма и открытка П. А. Гусева Б. И. Загурскому // Отдел рукописей РНБ. Ф. 1117. Ед. хр. 1776.
4. Дунаева Н. «Хочу в Ленинград, хочу в Малый, хочу к Вам...»: Письма П. Гусева к Б. Загурскому // Пётр Гусев — рыцарь балета (1904–1987): к 100-летию со дня рождения: сб. / под ред. А. А. Соколова-Каминского. СПб.: Изд-во Политехнического ун-та, 2006. С. 165–191.
5. Касьян Голейзовский: Жизнь и творчество. Статьи, воспоминания, документы / сост. В. П. Васильева, Н. Ю. Чернова. М.: ВТО, 1984. 576 с.

УДК 75.03

Р. Уильямс

ДУХОВНЫЕ УПРАЖНЕНИЯ ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ

Посвящается Мартину Кемпу

Записи Леонардо о живописи фрагментарны, но даже в таком состоянии они представляют собой одну из вершинных точек развития в истории теории искусства. Многие из идей мы можем найти в произведениях его непосредственных предшественников — у Альберти и даже у Ченнино Ченнини, но в отличие от них он не оставляет ни одну из идей недоработанной, он тщательнее относится к предположениям и более полно прослеживает их смысл. Там, где ранние теоретики в общих выражениях настаивали на важности изучения природы, Леонардо предпринимает свое знаменитое требовательное, всестороннее и непрерывное изучение естественных явлений; там, где теоретики осторожно сравнивают живопись с поэзией и философией, он излагает смелую и подробно разработанную концепцию живописи как «науки» — систематически отрефлексированный метод освоения и познания мира. Несмотря на то, что большой трактат, который он планировал, так и не был завершен, его идеи получили широкое распространение: последующие за Леонардо мыслители в дальнейшем разрабатывали некоторые из них, часто вводя понятия, согласие с которыми самого да Винчи было бы небольшим, но, стараясь сохранить его идеальную концепцию искусства как деятельности, одновременно строгую в методе и комплексную в предметном охвате. Для ученого наших дней научный идеал живописи Леонардо — отчетливо *современный* (здесь и далее курсив автора — прим. переводчика) идеал: он служит примером научного склада ума, мотивирующего все его научные исследования и делающего его одним из предшественников Просвещения (см. прим. 1).

Современное научное сообщество уделило меньше внимания замечаниям Леонардо о живописи как призвании и форме труда — о том, как живописец должен организовать свое время, как он должен размышлять о деньгах, как он должен вести себя и относиться к коллегам. Все эти записи частично развивают идеи Ченнино и Альберти, но они так же ожидают более явного обращения к ним в работе последующих теоретиков. По своему свойству его одержимость этими идеями (которую мы, как правило, инстинктивно относим к личным особенностям Леонардо) требует рассмотрения в соотношении с большим историческим процессом. Рассмотренные вместе они вдобавок отражают наиболее знакомые аспекты его мыслей. Когда в известном отрывке Леонардо пишет: «ум живописца должен быть подобен зеркалу, которое трансформирует себя в цвет вещи, которую имеет объектом отражения, и заполняется так множеством подобий от тех вещей, расположенных перед ним» [14, № 71], он не только отстаивает строгую преданность оптической правде и вызывающе отворачивается от скрижалей платоновской критики имитирования в манере сходной современным научным ценностям,

он предлагает ясное и пронизательное описание того, что значит быть живописцем: с одной стороны это истощенное состояние постоянной, повышенной восприимчивости к визуальным ощущениям, также требующее бесконечной чувствительности и с другой стороны состояние внутренней изменчивости как своего рода самоотверженности. Двухстороннее качество такой формулировки многое говорит о *работе* живописца и о том специфическом виде самодисциплины, которой она требует.

Цель этой работы — показать, что высказывания Леонардо об обучении живописи — важный аспект его мышления и существенная черта их современности, предположить, что его всеохватывающий подход к искусству должен быть рассмотрен не только с точки зрения зарождающегося научного мышления, но так же и на фоне новых экономических и социальных воздействий в равной степени характерных современному миру. Такие проблемы как эффективное использование времени, отношение к заработку и рационализация обучения представляют интерес для всех мастеров, в то же время способы решения этих проблем, выраженные в теоретических текстах, таких как у Леонардо, проливают свет на специфику характерную для изобразительного искусства, а также документируют широко распространенные изменения в жизни рабочего класса. К тому же интерес да Винчи к дислокации живописца в мире и относительно других людей с развитием и усовершенствованием его умственных привычек — с поправкой на совершенствование своего экзистенциального равновесия — должен рассматриваться как участие в развитии и консолидации современных ему режимов общественных дисциплин. И хотя отклик Леонардо на эти внешние силы совсем не прост — он заботится, например, об *отличии* труда живописца от других видов деятельности, интеллектуальной дисциплины живописца от дисциплин общего плана, но, тем не менее, это и есть продукт этих сил. Несмотря на то, что его теория отрицает взаимоотношение искусства и труда на одном уровне, она устанавливает глубокие основы этих отношений: она переопределяет искусство как работу более обширного, глубокого и возвышенного рода.

Один из способов, при котором художники могут использовать время в своих интересах, это продолжать свои исследования по праздникам, когда работа, создающаяся за деньги запрещена. Леонардо осуждает тех «лицемеров», которые критикуют живописцев за изучение природы в праздничные дни: изучение природы, считает он, является благочестивым действием, «путем к пониманию создателя столь многих прекрасных вещей и путем к любви столь великого изобретателя» [13, с. 195]. Современные читатели, возможно, захотят отклонить этот вид аргументации как оппортунистический, но Леонардо часто использует религиозный язык: для него призвание живописца ничуть не менее серьезно, чем религиозное призвание. Его отношение не настолько необычно. В записях Ченнино мы находим, что художник должен приближаться к своей работе в возвышенном состоянии, «ваша жизнь всегда должна быть выстроена так, будто вы изучаете теологию или философию» [2, с. 16]. Используя образы из обрядов монашеской инициации, он советует молодым художникам «начать украшать себя такими

качествами как Увлеченность, Почтительность, Послушание и Постоянство» [2, с. 3]. Формулировки текстов и Ченнини, и Леонардо свидетельствуют о возрастающих затруднениях в обучении и необходимости сформировать всестороннюю персональную дисциплину, чтобы справиться с этой проблемой. Рисование после работы и по выходным дням всегда было частью жизни амбициозных художников, но во времена Леонардо это становилось необходимым условием для любого желающего отличиться. В начале шестнадцатого века влияние этого фактора, кажется, было особенно сильным: Вазари часто подчеркивает, как много успешных художников его поколения работало в сверхурочное время в юности, зачастую перед лицом серьезных препятствий. Не используя религиозный язык, он их представляет как мотивированных личными амбициями.

Позиция живописцев, которые готовы учиться в праздники, говорит Леонардо в этом же отрывке, не может быть понята теми, чья единственная забота только финансовое вознаграждение, ведь она требует любви к действиям ради самого себя. Это замечание показывает, что его реальной целью были не религиозные люди, а ленивые художники, которые использовали религию для атак на своих более амбициозных коллег. Ченнини подчеркивал разницу между теми, кто брался за кисть по причине «возвышенного чувства» и «истинной увлеченности» и теми, кто занимался живописью преимущественно «из-за бедности и бытовых потребностей, для заработка» [2, с. 2–3]. Альберти, будучи аристократом, в той части записей, где хотел показать что живопись — времяпрепровождение, достойное аристократов, жаловался на живописцев «в самом цвету обучения», кто «неожиданно погружался в заработок денег», и убеждал своих читателей помнить, что слава лучше, чем богатство [1, с. 67, 89].

Леонардо более решителен: «О художник! остерегайся, чтобы страстное желание прибыли не вытеснило в тебе достоинство искусства — для приобретения славы оно значительно большая вещь, чем богатства» [Цит. по 20, № 502]. На самом деле, бедность предпочтительнее изобилия: у небогатого человека меньше помех на пути к добродетели. Эта цепь рассуждений достигла христианского монашества от античной философии, но Леонардо также показывает свою осведомленность в том, что мастер его времени сталкивался и со светским влиянием и образом жизни, который становился помехой при достижении выдающегося мастерства:

«Если вы доказываете, что время, затраченное на исправление своих работ, проходит впустую, если устремлены к другой работе, которая должна существенно увеличить то, что вы можете заработать, вы должны знать, что деньги, заработанные сверх наших ежедневных потребностей, того не стоят.

...Если вы оправдываете это тем, что борьба с бедностью не оставила вам времени, чтобы учиться и действительно облагородить себя, не обвиняйте никого кроме самого себя, потому что именно изучение добродетели и есть пища как для тела, так и для души.

Как много было философов, которые были богаты, но раздали свое состояние, чтобы не быть развращенными им? Если ваше оправдание

в том, что вам нужно кормить своих детей, то им будет достаточно мало: проследите, чтобы их хлебом насущным были добродетели, которые являются истинным богатством, поскольку они никогда не оставляют нас, покидая только с самой жизнью.

Если вы говорите, что хотите сначала накопить некоторый капитал как обеспечение вашей старости то, [я говорю], что преследование добродетели никогда не подведет вас, не позволит вам постареть и не позволит заполнить гавань добродетели мечтами и тщетными надеждами» [Цит. по 13, с. 194–195].

Обеспокоенность Леонардо чистотой мотивации живописца конечно в чем-то обязана аристократическому презрению Альберти к заработку денег, но она также очень отличается от него — более чувствительна к действительности и более строго бескомпромиссна. Она демонстрирует вид психологической жесткости, которой должен обладать мастер, чтобы преуспеть.

Для Леонардо одной из отличительных особенностей серьезного живописца является желание провести время в процессе обучения и внимательного создания своей работы. «Помни, прежде научись старательности, чем быстрому исполнению»; работай медленно [Цит. по 13, с. 197–198]. «Истинно, что нетерпеливость, мать глупости, хвалит краткость» [Цит. по 12, с. 286]. Он высмеивает художников, которые «только и стремятся, что к изобильному производству и за одно *сольдо* в день больше бы сшили обуви, чем написали красками» [Цит. по 13, с. 201], и не терпит людей, которые «с крайним тщеславием» говорят, что «они не будут делать искусную работу за маленькую плату, и, что они могли выполнить ее так же хорошо как всякую другую, если им было бы как следует заплачено» [Цит. по 20, Р. 501]. Альберти предостерегал против спешки, но также убеждал молодого живописца работать оперативно и настаивал на том, что одним из конечных вознаграждений за усердное рвение в изучении будут скорость и легкость выполнения [1, с. 95–96, 99]. Некоторые художники и писатели шестнадцатого века выступали за быстрый метод работы: Вазари, который гордился собой за скорость, мог оправдывать ее как более вдохновленный подход — более близкий по-эту, чем ручному труду мастера — но он также дает четкие указания на его практические преимущества. Одна из лучших вещей, касающихся искусства его времени, говорит Вазари, это повышение эффективности производства: если художникам четырнадцатого века было нужно шесть лет для того, чтобы нарисовать одну большую картину, то он и его современники могут нарисовать шесть картин за один год [24, с. 774]. Интересно, что Леонардо один из тех живописцев, кого Вазари критикует за слишком медленную работу [24, с. 784–786, 792].

Другие художники и теоретики шестнадцатого века видели в новом культе скорости только повод сэкономить. Дж. Б. Армении, пишущий о грядущем конце века, жалуется на отсутствие отделки, ставшее общепринятым среди его современников. Как и Леонардо, он не терпел обычных оправданий того, «что уникальное не оплачивается по заслугам, что богатые не распознают хороших работ, что истинное мастерство оценивается в неприятных местах, и что, как резуль-

тат, работы стали соответствовать этому и что допускается, учитывая времена, оставлять живопись без внимания такой манерой поведения — без особого старания или лишнего приложения труда». Те, кто жалуются, говорят, что умрут от голода, если они не будут торопиться, чтобы сделать качественную работу, должны быть «смешаны с продажными ремесленниками»; они добились бы большего успеха в сапожном деле [Цит. по 25, с. 525]. Арменини презирал Вазари и описывал его в негативных выражениях как того, кто заинтересован лишь в заработке денег [25, с. 526], но даже Вазари испытывал опасения по поводу очень быстрого метода работы таких художников как Тинторетто и Скьявоне [24, с. 1964–1965, 1700–1701] (см. прим. 2).

Другая тенденция ленивых живописцев, говорит Леонардо, состоит в том, чтобы попытаться восполнить их недостатки использованием ослепляющих пигментов, таких как золото и лазурь [13, с. 196]. Альберти рекомендовал умеренно использовать сусальное золото, говоря, что «больше похвалы живописцу», которому удастся имитировать эффект золота другими пигментами [1, с. 85]. Арменини жаловался в более явных и более раздраженных выражениях на живописцев, которые полагаются на золото и другие «вульгарные» уловки, и кто поощрен поступать так неосведомленными и безвкусными покровителями [25, с. 526–527].

Все это говорит о том, что замечания Леонардо следует рассматривать в качестве документов новой экономической модели. И Вазари и Арменини свидетельствуют о том, что в начале шестнадцатого века приток молодых художников в Рим начал влиять на рабочую среду в городе. Арменини говорит, что изобилие дешевой рабочей силы позволяло авторитетным мастерам нанимать молодых живописцев поденно и по очень низкой заработной плате — «как будто они были презренными крестьянами» [25, с. 521] — в то же время интенсивная конкуренция препятствовала художникам проводить много времени за какой-либо одной работой и привела к пагубному акценту на быстрое выполнение. Такие наблюдения заставляют нас смотреть на развитие искусства начала шестнадцатого столетия по-новому. Когда Вазари, например, говорит о Рафаэле, о том, что «его никогда не видели идущим ко двору из дома без сопровождающих его приблизительно пятидесяти живописцев, всех способных и выдающихся, кто поддерживал его компанию, чтобы оказать ему честь» [24, с. 914], он не только размышляет о личном обаянии Рафаэля и его профессиональном успехе, он также свидетельствует о кризисе в жизни рабочего класса: вид безработных людей, большинство которых прибыли из-за черты города, собирающихся каждый день в местах, где они могли бы вероятно найти работу, стал все более привычным для городов начала шестнадцатого столетия, и был признан симптомом серьезной социальной и экономической дезорганизации (см. прим. 3). Когда Вазари описывает рационализированное разделение рабочей силы в мастерской Рафаэля или способы, которыми мастер «имел в распоряжении проектировщиков по всей Италии... и даже в Греции... постоянно обнаруживая все лучшее, что могло бы помочь его искусству» [24, с. 903], он не только описывает уклад жизни великого человека, но также и процесс протоиндустриализации, который имел место одновременно во многих ремеслах и во многих местах по всей Европе. Замечания, какие мог бы

дать Арменини, затрагивают широко распространенный кризис в отношениях между владельцами мастерских и подмастерьями и развитием постоянных расщеплений в пределах ремесел (см. прим. 4).

Свидетельства таких текстов как у Леонардо, Вазари и Арменини также заставляют нас пересмотреть появление художественных академий (см. прим. 5). Арменини говорит, что ситуация в Риме в первые десятилетия шестнадцатого столетия выразилась в кризисе системы ученичества: она создала серьезное затруднение для молодых художников и оказала разрушительный эффект на их подготовку, заставляя их учиться самостоятельно. Несмотря на то, что условия, при которых происходило становление различных академий, менялись, и в результате менялись и цели академий, их общие черты предполагали, что они были разработаны, чтобы справиться с проблемами в возникшей ситуации. Они обеспечили вид благоприятного товарищества, которое помогло поддержать профессиональную идентичность и гордость; они также способствовали альтернативной форме образования, такой, которая помогла бы освободить подмастерье от интеллектуальной зависимости единственного мастера, поощрявшую комбинацию различных стилей. Несмотря на то, что художественные академии сформировались на основе литературных академий, тем не менее, исключительность и элитарность были важны для их *корпоративного духа*, и хотя некоторые из них скоро стали на все готовые инструментами сторонников идеологии абсолютизма, у них тоже, особенно в самой ранней фазе их развития, было что-то общее с новыми гильдиями и ассоциациями подмастерьев, организациями, с которыми менее известные мастера стремились обойти старые гильдии и защитить себя от нарастающего эксплуатационного произвола их более влиятельных коллег.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Alberti L. B.* On Painting / trans. and ed. by J. Spencer. New Haven and London: Yale University Press, 1966. 144 p.
2. *Cennini C.* The Craftsman's Handbook / trans. by D. V. Thompson. New York: Dover Publications, 1954. 192 p.
3. *Davis N. Z.* «A trade union in sixteenth-century France» // The Economic History Review. 1966. № 19. pp. 48–69.
4. *Dempsey C.* «Some observations on the education of artists in Florence and Bologna during the later sixteenth century» // Art Bulletin. 1980. № 57. pp. 552–69.
5. *Farago C.* Leonardo da Vinci's Paragone: A Critical Interpretation with a New Edition of the Text in the Codex Urbinas. Leiden: Brill, 1992. 474 p.
6. *Farr J. R.* Hands of Honor: Artisans and their World in Dijon, 1550–1650. New York: Cornell University Press, 1988. 298 p.
7. *Gombrich E. H.* The Heritage of Apelles: Studies in the Art of the Renaissance. Phaidon, 1976. 250 p.
8. *Guenzi A., Massa P., Piolacaselli F. (eds.)* Guilds, Markets and Work Regulations in Italy, 16th-19th Centuries. Aldershot: Ashgate, 1998. 520 p.
9. *Heller H.* Labor, Science, and Technology in France, 1500–1620. Cambridge: Cambridge University Press, 1996. 272 p.
10. *Huppert G.* After the Black Death: A Social History of Early Modern Europe. Indiana: Indiana University Press, 1998. 192 p.

11. *Kemp M.* «'Ogni dipintore dipinge se': A Neoplatonic echo in Leonardo's art theory?» // C. Clough, (ed.), *Cultural Aspects of the Italian Renaissance: Essays in Honor of Paul Oskar Kristeller*. Manchester: Manchester University Press, 1976. pp. 311–23.
12. *Kemp M.* *Leonardo da Vinci: The Marvelous Works of Nature and Man*. Cambridge: Harvard University Press, 1981. 384 p.
13. *Kemp M. (ed.)* *Leonardo on Painting* / trans. by M. Kemp and M. Walker. New Haven: Yale University Press, 1989. 328 p.
14. *McMahon A. P.* *Treatise on Painting (Codex Urbinas Latinas 1270) by Leonardo da Vinci*. Princeton (New Jersey): Princeton University Press, 1956. 2 vols.
15. *Nichols T.* «Tintoretto's poverty» // F. Ames-Lewis, (ed.), *New Interpretations of Venetian Renaissance Painting*. London: University of London, 1994. pp. 99–110.
16. *Nichols T.* «Tintoretto, *prestezza*, and the *poligraf*: a study in the literary and visual culture of Cinquecento Venice» // *Renaissance Studies*, 1996. № 10. pp. 72–90.
17. *Pedretti C.* *Leonardo da Vinci On Painting: A Lost Book (Libro A)*. Berkeley: University of California Press, 1964. 301 p.
18. *Pevsner N.* *Academies of Art Past and Present*. New York: Macmillan, 1940. 323 p.
19. *Poni C.* «Norms and disputes: The shoemakers' guild in eighteenth-century Bologna» // *Past and Present*. 1989. № 123. pp. 80–108.
20. *Richter J. P. (ed.)* *The Literary Works of Leonardo da Vinci*. Phaidon/ 1970. 2 vols.
21. *Rossi S.* *Dalle Botteghe alle Accademie: Realta sociale e Teorie artistiche a Firenze dal XIV al XVI Secolo*. Milan: Feltrinelli, 1980. 197 p.
22. *Rossi S.* «La Compagnia di San Luca nel Cinquecento e la sua evoluzione in Accademia» // *Ricerche per la Storia Religiosa di Roma*. 1984. № 5. pp. 367–94.
23. *Truant C. M.* *The Rites of Labor: Brotherhoods of Compagnonnage in Old and New Regime France*. New York: Cornell University Press, 1994. 356 p.
24. *Vasari G.* *Lives of the Most Eminent Painters, Sculptors, and Architects* / trans. by G. de Vere. New York: Abrams, 1979. 3 vols. 2322 p.
25. *Williams R.* «The vocation of the artist as seen by Giovanni Battista Armenini» // *Art History*. 1995. № 18. pp. 518–36.

ПРИМЕЧАНИЯ:

1. Основные современные интерпретации теории искусства Леонардо, которые придают особое значение ее научным элементам, представлены в научных эссе Гомбриха (E. Gombrich), различных работах Кемпа (M. Kemp) и книгах Фараго (A. Farago). Для цитат из манускриптов Леонардо, я предпочел перевод Кемпа и Уолкер (M. Walker (1989)), но так как у меня был выбор, в некоторых случаях я использовал более старые переводы Рихтера (Richter (1970)), Макмэна (McMahon (1956)), и Педретти (Pedretti (1964)). В нескольких местах я изменил эти переводы.

2. Об экономических обстоятельствах быстрого исполнения в венецианской живописи, см. статьи Николаса (Nichols (1994 и 1996)).

3. Например, французский летописец Этьен де Медичи (Etienne de Médicis (обсуждается у Хеллер (Heller), 1996, с. 32–33)), живший в середине XVI века, описывает толпу безработных, которые собрались на площади Ле-Пюи, ожидая, что могут быть наняты на черную работу. Его комментарии дают понять, что эта толпа состояла как из бедных переселенцев из окрестных деревень, так и из оставшихся без работы городских мастеров. Самое интересное, что примерно в это же

время происходит развитие художественных академий, которые он саркастически называет колледжами (*collège*), «наполненными тщеславной болтовней, забавными разговорами и пересказами всяческих историй», и упоминает, что они впоследствии сформировали свое собственное братство.

4. Об этой ситуации и том, как она влияет на Европу в целом, см. Юппер (Huppert (1998, с. 109–111)). Исследования, посвященные Франции, включают работы Дэвиса (Davis (1966 и 1975)), Фарра (Farr (1988)), Хеллер (Heller (1996)) и Труэнта (Truant (1994)). Об «олигархической трансформации» итальянской гильдии, см. Пони (Poni (1989, с. 81–82)); о сложности обстоятельств в Италии в целом, см. эссе собранные Гуэнци (Guenzi и др. (1998)).

5. Лучшим введением в раннюю историю академий до сих пор остаются книги Певснер (Revsner (1940)); статья Демпси (Dempsey (1980)), предлагающая сравнительное изучение условий влияющих на образование. Попытка определить место появления академий в экономико-историческом контексте, ограниченная, однако, шаблонным марксизмом, содержится в книге Росси (Rossi (1980)). Поскольку в большинстве случаев внимание ученых было сосредоточено на Флоренции и Болонье, эссе Rossi (1984) об Академии Святого Луки в Риме особенно интересно.

Перевод М. В. Миталевой

Продолжение следует.

ХРОНИКА СОБЫТИЙ

Е. Н. Байгузина

БАКСТ И BELLE ÉPOQUE

Международная научная конференция
к 150-летию юбилею художника

17–18 мая 2016 г. в стенах Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой прошла международная конференция «Бакст и Belle Époque», приуроченная к 150-летию юбилею выдающегося художника театра, живописца, графика Льва Самойловича Бакста. Решением 38-й сессии международной неправительственной организации ЮНЕСКО юбилей Льва Бакста было решено внести в календарь памятных дат и отмечать в 2016 г. Ряд крупных и камерных музеев России и ближнего зарубежья откликнулись на это событие. Весной-летом 2016 г. ОАО «Белгазпромбанк» был реализован передвижной международный проект «Время и творчество Льва Бакста», охвативший музейные площадки в Минске (Национальный художественный музей Республики Беларусь), Вильнюсе (Вильнюсская картинная галерея) и Риге (Рижская биржа). Весной 2016 г. Государственный Русский музей (Санкт-Петербург) представил около ста произведений художника на юбилейной выставке «Лев Бакст. 1866–1924», расставив акценты на раннем станковом и графическом наследии мастера. Самый масштабный проект, посвященный жизни и творчеству художника «Лев Бакст / Léon Bakst. К 150-летию со дня рождения» состоялся летом 2016 г. в Государственном музее изобразительных искусств имени А. С. Пушкина (Москва). На выставке было представлено «около двухсот пятидесяти произведений живописи, оригинальной и печатной графики, фотографии, архивные документы, редкие книги, а также сценические костюмы и эскизы для тканей» [1].

Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой оказалась единственным учреждением России, организовавшим проведение научной конференции к юбилею Льва Самойловича Бакста, что особо было отмечено всеми участниками. Конференция прошла в два дня, участниками было представлено 19 докладов (из них два — стендовых, один — заочный). География российских участников включала Москву, Санкт-Петербург, Екатеринбург, зарубежных — Белоруссию и Великобританию. В конференции, помимо исследователей из Академии Русского балета, приняли участие специалисты ведущих отечественных и зарубежных музеев (Русского музея, Третьяковской галереи, Национального художественного музея республики Беларусь, Государственного музея им. А. С. Пушкина); представители университетской научной среды (Уральского федерального университета им. Б. Ельцина, Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена, Санкт-Петербургского государственного института культуры, Санкт-Петербургского государственного академического института живописи,

скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина, Санкт-Петербургского Государственного университета, Московского городского педагогического университета, Российского института истории искусств); независимые исследователи. Результаты своих исследований предложили обсудить известные российские «бакстоведы» и искусствоведы, представители смежных и близких гуманитарных научных специальностей (культурология, балетоведение, философия, филология, политология и др.). Подобная широта привлечения экспертов, свидетельствующая о неиссякаемом интересе к наследию Бакста, позволила многогранно осветить малоисследованные аспекты жизни и творчества Бакста, его окружения времен «Belle Époque», выявить роль художественного наследия мастера в современном культурном ландшафте¹.

Конференцию открыл ректор Академии Русского балета, нар. артист России Н. М. Цискаридзе. Он приветствовал участников и рассказал собравшимся о роли Бакста в его собственной творческой жизни. В научной части конференции преобладали искусствоведческие исследования, начавшиеся с сообщения академика Российской академии художеств С. В. Голынца о журнальной и книжной графике Бакста. Неизвестные ранее архивные материалы позволили Н. М. Усовой раскрыть интригу с тройной фамилией Льва Самойловича. Театрально-декорационное наследие художника, его станковая и печатная графика, взятые в разных контекстах, были проанализированы в выступлениях Н. А. Мозохиной, Е. Н. Байгузиной, Н. Л. Дунаевой, С. Т. Махлиной, Е. В. Наседкиной, Е. Р. Беспаловой, О. А. Романова; живописное наследие — в стендовом докладе Д. С. Матюниной. В двух исследованиях вскрывалась проблема взаимовлияний и были проведены параллели между творчеством Бакста и его выдающихся современников — Н. К. Рериха и В. А. Серова (Е. П. Яковлева, М. В. Разгулина). Целый ряд докладов был посвящен влиянию творческого наследия Бакста как на культуру «Belle Époque», так и культуру XX в. в целом. Текстильный дизайн Америки был проанализирован в контексте творчества Бакста в докладе Н. Ю. Митрофановой. Независимый исследователь из Лондона Д. И. Шагивалеева обрисовала общую картину влияния наследия Бакста на художественную культуру Англии XX в. Логичными для музейных работников Академии Русского балета стали сообщения об экспонатах Мемориального кабинета Академии Русского балета, созданных по мотивам работ Бакста (Е. Р. Адаменко) и о балетных образах «Belle Époque» (Т. Н. Горина). Тема роли наследия мастера в современном культурном ландшафте оказалась привлекательной для О. Ю. Кошкиной. Обзор проходившего в Минске международного проекта «Время и творчество Льва Бакста» представил его организатор, В. Г. Счастливый. Все участники сопровождали свои выступления богатым иллюстративным рядом, некоторые доклады вызвали бурную полемику.

¹ См. программу конференции и список участников по адресу: http://vaganovaacademy.ru/vaganova/science/conferences/Bakst%20150/%D0%9F%D0%A0%D0%9E%D0%93%D0%A0%D0%90%D0%9C%D0%9C%D0%90_%D0%BA%D0%BE%D0%BD%D1%84%D0%B5%D1%80%D0%B5%D0%BD%D1%86%D0%B8%D0%B8_%D0%91%D0%B0%D0%BA%D1%81%D1%82.PDF

Помимо научных докладов, в рамках конференции прошел ряд культурных мероприятий, свидетельствующих об актуальности и востребованности художественного наследия Бакста современными зрителями и творцами. В Музее Академии Русского балета состоялась презентация сценических костюмов к балету «Фея кукол», сшитых Дмитрием Парадизовым по эскизам Бакста для воспитанников Школы в 2015 г. Презентация сопровождалась показом новой картины петербургской художницы Анастасии Вострецовой «Кукла-француженка» (2015) (по мотивам балета «Фея кукол»). В 102-й аудитории состоялось открытие выставки плакатов студентов Международной Школы Дизайна, посвященной 150-летию со дня рождения Льва Бакста (куратор выставки — Г. В. Метеличенко). Участники конференции посетили спектакли Мариинского театра и концерт иностранных стажеров Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой в Эрмитажном театре, посвященный Международному дню музеев.

ЛИТЕРАТУРА

1. Лев Бакст / Léon Bakst. К 150-летию со дня рождения [Электронный ресурс] // URL: <http://www.arts-museum.ru/events/archive/2016/bakst/index.php> (дата обращения 08.06.2016).

О. И. Розанова

НЕОБЫЧНЫЙ ФЕСТИВАЛЬ ОЛЕГА ВИНОГРАДОВА

В любой энциклопедии можно прочесть: Олег Михайлович Виноградов — выдающийся отечественный балетмейстер, руководитель балетных трупп Михайловского и Мариинского театров. В последние годы — хударук балета Санкт-Петербургской Консерватории. Кроме того, он еще сценарист и художник. Однако остается не отмеченным еще один (и немаловажный!) вид деятельности этой необычайно талантливой и активной личности. Уже не одно десятилетие О. М. Виноградов выступает в качестве популяризатора и пропагандиста балетного искусства.

В 1980-е двухтысячный зал Дворца культуры Ленсовета буквально ломился от зрителей на лекциях-концертах Виноградова. В программу этих балетных вечеров автор и ведущий включал рассказы о классических балетах и новинках репертуара руководимой им труппы Мариинского театра, знакомил с признанными и начинающими солистами, отвечал на вопросы зрителей. Виноградов-лектор, точнее сказать, рассказчик соединял широкую эрудицию в вопросах балета с живостью подачи. Разумеется, такая просветительская работа со зрителями повышала интерес к балетному искусству, способствовала более глубокому пониманию его художественной природы.

Опыт, приобретенный в Мариинском театре, пригодился в стенах Консерватории. В программу ежемесячного лектория вошли постановки самого Виноградова, работы студентов-хореографов и исполнителей из различных школ мира. И здесь зрительный зал неизменно был заполнен любителями балета. Но в 2015 г. Консерваторию закрыли на долговременную реконструкцию. Балетную труппу, лишившуюся театральной сцены, приютил Мюзик-холл. Правда, спектакли («Лебединое озеро», «Жизель», «Золушка» и др.) давали не часто, только в дни, свободные от плотного репертуарного графика Мюзик-холла. Возникли проблемы и с помещениями для репетиций. Но и в этих сложных, можно сказать, критических условиях Виноградов сумел возобновить прерванную просветительскую деятельность и даже придать ей новый, более широкий размах, а именно — придумать и осуществить новый, весьма необычный балетный фестиваль.

В отличие от популярных петербургских фестивалей «Данс опен» и «Дягилев Р. S.», демонстрирующих работы именитых хореографов и артистов, фестиваль Виноградова предназначен балетной молодежи, делающей первые шаги на большой сцене. «Идея фестиваля зародилась в связи с тем, что балетная деятельность стала исключительно репрезентативной, — говорит хореограф. — Практически не представлены совсем молодые, только начинающие профессиональную жизнь. А мы готовим к первому выходу на большую сцену. В течение десяти дней для участников фестиваля проводятся мастер-классы, уроки классического, характерного, дуэтного и исторического танца, репетиции, подбор и разучивание репертуара на заключительный концерт». На нынешнем (втором)

фестивале уроки давали мастера балетной педагогики: Л. Сафронова, И. Генслер, И. Кузнецов, К. Чувашев.

Два фестивальных представления были приурочены к Всемирному дню танца (27 апреля), учрежденному Юнеско в честь реформатора балетного искусства Жан-Жоржа Новерра и посвящались другому великому хореографу — Мариусу Петипа, двухсотлетие со дня рождения которого культурный мир будет отмечать в 2018 г. Первый концерт прошел в театре Гуманитарного университета профсоюзов. Его аудиторией были студенты и преподаватели Университета. Второй — в Мюзик-холле. Обширную программу открыл элегантный экскурс в историю балета — краткий рассказ Виноградова и танцевальная зарисовка, воскресившая хореографию далеких времен (постановка О. Виноградова и К. Чувашева). В дальнейшем были представлены шедевры классической хореографии, включая «Шопениану» и Гран па из «Пахиты». В нескольких номерах на сцену вышли участницы фестиваля (студентки из США, Германии и Тайваня), но в основном танцевали артисты балетной труппы Консерватории. Несмотря на тяжелейшие условия, в которых находится труппа, это не отразилось на качестве исполнения — слаженности ансамбля и выразительности сольных партий (репетиторы — Н. Башкирцева, Т. Арискина, Г. Дзевульский, К. Чувашев, О. Виноградов).

Художественным событием фестиваля, вызвавшим бурную реакцию зала, следует признать «Адажио» на музыку Барбера с хореографией Виноградова в совершенном пластическом воплощении молодой американской пары — Сары Езелль и Эндрю Митчелла. Украшением концерта и знаком признательности его организатору явились выступления представительниц Мариинского театра — прима-балерины Юлии Махалиной с ее коронным номером «Умирающий лебедь» Сен-Санса-Фокина и ведущей солистки Александры Иосифиди, показавшей на ту же музыку совершенно другого лебедя — черного (в постановке Леонида Якобсона).

Дружные овации зрителей вместе с участниками концерта должны быть адресованы людям, оказавшим Виноградову поддержку: директор Мюзик-холла Ю. Стрижак, ректор Гуманитарного университета профсоюзов А. Запесоцкий, ректор Консерватории А. Васильев. В основном же фестиваль был проведен на средства личного фонда Виноградова «Сохранение и развитие классического балета» и «Нью-Йоркской ассоциации педагогов классического танца». К сожалению, наш Комитет по культуре в последний момент отказал в обещанном бюджете и информационной поддержке. Будем считать это досадным недоразумением, ведь этот фестиваль, как и немногочисленные другие, способствует укреплению мирового престижа Петербурга как исторического центра балетного искусства и как культурной столицы России. Надеемся, что следующий фестиваль, назначенный на 17 июня (затем он, как и прежде, пройдет во Флориде), заинтересует Комитет по культуре и получит хоть какую-нибудь поддержку.

19.10.2016

АННОТАЦИИ

АКАДЕМИЯ РУССКОГО БАЛЕТА ИМ. А. Я. ВАГАННОЙ: ОПЫТ, ТРАДИЦИИ, ПРАКТИКА

Л. И. Абызова

«И НЕТ ПЛАНЕТ, ПОХОЖИХ НА НЕЕ...»: К ЮБИЛЕЮ Ж. И. АЮПОВОЙ

Статья посвящена творчеству Жанны Аюповой – прима-балерины Мариинского театра, художественного руководителя Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. Подробно рассмотрены роли Аюповой в спектаклях Мариуса Петипа, Михаила Фокина, Джорджа Баланчина, Ростислава Захарова, Леонида Лавровского и других хореографов. Определены особенности творческой манеры балерины. Дана оценка ее вклада в развитие отечественного балета.

Ключевые слова: Жанна Аюпова, балет Мариинского театра, Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, Нинель Кургапкина, Николай Цискаридзе, Рудольф Нуреев.

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

И. И. Ирхен

БАЛЕТНЫЙ СЕГМЕНТ В СТРУКТУРЕ КУЛЬТУРНОЙ СРЕДЫ РОССИЙСКИХ РЕГИОНОВ

В статье рассматривается место балетного сегмента в структуре культурной среды регионов. В русле массовизации культуры отмечается противоречие между усложнением языка искусства и упрощением художественных вкусов публики. На материале Санкт-Петербурга прослеживается корреляция художественных институций и культурной среды. Вариативность проявлений балетного сегмента в структуре культурной среды автор сводит к трем аспектам. Первый аспект связан с общей детерминацией взаимодействия личности со средой, осуществляемой через механизм культурной активности. Второй аспект определяет способность искусства балета отражать ценностно-смысловые основания бытия. Третий аспект фиксирует ресурсный потенциал балетных институций, которые оказывают возможные средовые влияния на людей через художественное просвещение.

Ключевые слова: культура, культурная среда, балет, инкультурированность личности, художественное образование.

В. Д. Лелеко

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ ХОРЕОГРАФИИ НА СТРАНИЦАХ ЖУРНАЛА «БАЛЕТ» (2011–2015)

В статье осуществлен отбор и анализ публикаций журнала «Балет» по проблемам теории хореографии за период 2011–2015 гг. Эти публикации,

издательская деятельность журнала в целом, рассматриваются как маркеры нового, более высокого уровня институционализации балета и балетного образования в постсоветской России. Анализируются статьи, содержание которых выходит за пределы традиционного дискурса отечественной науки о танце и балете, в том числе посвященные: социологическим аспектам хореографии, участникам художественного процесса (директору, менеджеру зрителю, критику), семиотическим аспектам сценического (преимущественно современного) танца, повышению видового разнообразия искусства танца.

Ключевые слова: институционализация балета, социологические аспекты хореографии, семиотические аспекты хореографии, видовое разнообразие искусства танца.

В. В. Ромм

ДВЕ ПОСТАНОВКИ БАЛЕТА С. С. ПРОКОФЬЕВА «РОМЕО И ДЖУЛЬЕТТА» В НОВОСИБИРСКЕ

В статье рассказывается о двух постановках балета С. С. Прокофьева «Ромео и Джульетта» в Новосибирске. Обращение к спектаклю 1965 г. дает возможность вспомнить, как проходило профессиональное становление выдающегося хореографа современности Олега Виноградова. Знакомство с другой версией балета «Ромео и Джульетта» напоминает о творчестве двух других талантливых балетмейстеров современной России — Н. Касаткиной и В. Василёва.

Ключевые слова: спектакль, балет, Новосибирск, С. Прокофьев, О. Виноградов, Н. Касаткина, В. Василёв, балетмейстер, фехтование, бой, дуэль.

Е. Н. Байгузина

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЙ БЕСТИАРИЙ VELLE ÉPOQUE, ИЛИ ПРЕКРАСНЫЕ МОНСТРЫ В ТЕАТРАЛЬНЫХ ЭСКИЗАХ БАКСТА

Статья посвящена изобразительному бестиарию Льва Самойловича Бакста, представляющему разнообразных чудищ и монстров, созданных художником в разные годы как эскизы костюмов к музыкальным спектаклям. Автор выявляет причины популярности этих образов в изобразительном искусстве рубежа веков, анализирует их онтологию, прослеживает их стилистическую эволюцию.

Ключевые слова: Бакст, бестиарий, монстр, эскиз костюма, музыкальный театр, Бель-эпок, Ар-деко.

О. Ю. Кошкина

ГЕОМЕТРИЧЕСКИЕ МОТИВЫ ГРАФИКИ ОЛЕГА ЯХНИНА: ВОСХОЖДЕНИЕ К ИСТОКАМ

В статье анализируется часть графического творчества современного петербургского художника О. Ю. Яхнина, обращенная к наследию народной культуры стран мира. Созданная на базе авторской цветной литографии

1990-х гг. серия коллажей 2005 г. отмечена союзом природного и механистического начал. Жизнерадостная пластическая сюита отсылает зрителя к растительной и геометрической орнаментике общемировой национальной культуры. Яхнин ведет воображаемый диалог с Л. С. Бакстом, создавшим в 1920-е гг. эскизы росписей индейских шелковых тканей.

Ключевые слова: графика, литография, коллаж, народные мотивы, искусство, диалектика, символизм образов, колорит, О. Ю. Яхнин, Л. С. Бакст.

Д. С. Матюнина

ДЕНДИ «МИРА ИСКУССТВА» В ПОРТРЕТАХ ЛЬВА БАКСТА: СЕРГЕЙ ДЯГИЛЕВ, ДМИТРИЙ ФИЛОСОФОВ, ВАЛЬТЕР НУВЕЛЬ

В статье рассматриваются три портрета работы Льва Бакста: портрет Сергея Дягилева, Дмитрия Философова и Вальтера Нувеля. Модели портретов — представители петербургской богемы рубежа XIX — XX вв., коллеги по объединению «Мир искусства». Автор статьи реконструирует «дух и стиль» жизни петербургских денди, пользуясь портретным материалом. В статье поднимается вопрос о влиянии самопрезентации модели на авторскую концепцию, делается попытка формирования иконографии как отдельной модели, так и образа «миriskуснического денди» в целом.

Ключевые слова: Лев Бакст, денди, дендизм, «Мир искусства», Сергей Дягилев, Дмитрий Философов, Вальтер Нувель, портрет.

Н. Ю. Митрофанова

ТЕКСТИЛЬНЫЙ ДИЗАЙН АМЕРИКИ ПЕРВЫХ ДЕСЯТИЛЕТИЙ XX ВЕКА В КОНТЕКСТЕ ТВОРЧЕСТВА Л. БАКСТА

Статья представляет собой попытку анализа деятельности текстильного рынка в США начала XX в. с выявлением особенностей текстильного дизайна, орнаментального разнообразия и стилистики рисунков тканей. Рассматриваются влияния магистральных художественных течений времени на текстильный дизайн Америки и творчество Леона Бакста, создававшего для американского текстильного рынка эскизы тканей. Отмечается место и роль художника в этом процессе, а также степень его погружения в новую культуру.

Ключевые слова: дизайн США, эра прогрессивизма, эпоха Ар-деко, история текстиля, текстильный узор.

Е. В. Наседкина

«МЕНЯ ОПЯТЬ ПИШЕТ БАКСТ...»: ПОРТРЕТЫ АНДРЕЯ БЕЛОГО: ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ И ИНТЕРПРЕТАЦИЙ

Статья посвящена двум портретам Андрея Белого, выполненным Л. С. Бакстом в 1905 и 1906 гг. Эти портреты стали знаковыми для истории русской культуры Серебряного века. В статье рассказывается история создания портретов, а также история бытования и интерпретаций созданного Л. С. Бакстом образа писателя-символиста в массовой культуре, начиная с 1900-х гг. и до нашего времени. Рассматриваются российские и зарубеж-

ные издания сочинений Белого, газетные публикации, литературоведческие издания, кинематограф, реклама и интернет-ресурсы.

Ключевые слова: Леон Бакст, Андрей Белый, Серебряный век, портрет, репродукция, альманах «Чтец-декламатор», интернет.

Н. М. Усова

«ТРЕХФАМИЛИЕ» БАКСТА: РАБИНОВИЧ, РОЗЕНБЕРГ, БАКСТ. ОТ ЛЕЙБЫ РАБИНОВИЧА ДО ЛЕОНА БАКСТА

Статья посвящена биографическому феномену троекратной смены (часто — вынужденной) фамилии Л. С. Бакстом и историческим обстоятельствам, этому способствовавшим. Автор, используя сведения из архивов г. Гродно, доказывает ошибочность некоторых утверждений, распространенных в биографической литературе о ранних годах Бакста; показывает немецкие и голландские корни происхождения фамилии Бакстер, белорусское происхождение творческого псевдонима, ставшего официальной фамилией художника — Бакст, а также вероятную символическую причину ее выбора.

Ключевые слова: Лейба Рабинович, Лейба (Самуил) Хаим Израилевич Розенберг, Леон Бакст, Гродно, фамилии Бакста, причины смены фамилии Бакстом.

Е. С. Хмельницкая

Л. БАКСТ И ВОПЛОЩЕННЫЕ В ФАРФОРЕ ФИГУРЫ УЧАСТНИКОВ «РУССКИХ» СЕЗОНОВ С. ДЯГИЛЕВА

Статья посвящена истории создания на Государственном фарфоровом заводе фарфоровых статуэток участников «дягилевских сезонов». Рассматриваются спроектированные в 1920–1930-е гг. скульптурные изображения Т. Карсавиной, М. Фокина, В. Нижинского и других танцовщиков, одетых в костюмы, созданные по эскизам Л. Бакста; анализируются произведения современных фарфористов, вновь обратившихся к теме «русских сезонов» на рубеже XX–XXI вв. Автор также приводит яркие примеры обращения европейских мастеров к теме «дягилевских сезонов», в том числе на старейшем в Европе производстве — Мейсенской фарфоровой мануфактуре.

Ключевые слова: Л. Бакст, скульптура, фарфор, Государственный фарфоровый завод, Мейсенский фарфоровый завод, балет, декоративно-прикладное искусство.

Д. И. Шагивалеева

НАСЛЕДИЕ ЛЬВА БАКСТА В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЕ АНГЛИИ

В статье проанализированы причины популярности Льва Бакста (одного из самых видных дизайнеров Русских Балетов) в английской театральной аудитории. Известный своим великолепным оформлением сцены и созданием театральных костюмов, Лев Бакст был одним из художников, которые революционно изменили оформление английского балета и английское театральное искусство. В Лондоне художник, быстро ставший знаменитостью, был особенно популярен среди интеллектуалов так называемой группы

Блумсбери. На примере Дункана Гранта автор показывает, как творчество Бакста вдохновляло многих английских художников. Автор статьи рассматривает влияние новаторских цветовых решений Бакста на развитие английской моды, декоративно-прикладного искусства и дизайна.

Ключевые слова: Лев Бакст, художественная культура Англии, группа Блумсбери, английское театральное искусство, начало XX в., Русский Балет в Англии.

ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

С. В. Лаерова

ФЕНОМЕН ТРАНСМЕДИЙНОСТИ В ТВОРЧЕСТВЕ ФАУСТО РОМИТЕЛЛИ

Статья посвящена феномену трансмедиа в творчестве итальянского композитора Фаусто Ромителли. В контексте искусства новых медиа автор обращается к известной композиции «Радио мертвого города. Аудиодром». В этом сочинении композитор осуществляет музыкальную интерпретацию идей канадского социолога Маршала Маклюэна, изложенных в его работе «Понимание медиа». Одной из общих точек Ромителли и Маклюэна становится оппозиция письменной и устной культур, смещение оси координат в современной медиа среде. Творчество Фаусто Ромителли представляет собой «сплав» элементов техно и рок-музыки с утонченной спектральной техникой. Спектральный метод, применяемый Ф. Ромителли в его «Аудиодроме», сосредоточен на композиторском представлении звука в качестве материала, подлежащего обработке, обладающего определенными физическими характеристиками. Первым импульсом становится слуховой образ, затем следует компьютерный анализ и далее, полученные данные составляют основу композиции. Трансмедиа в качестве технологии реализует себя через переключение планов восприятия от реального к воображаемому. Таким образом осуществляется подмена реальности.

Ключевые слова: Медиа-арт, Фаусто Ромителли, новая музыка, пост-сериализм

Л. А. Меньшиков

МИСТЕР «ФЛЮКСУС» И ПЕРИПЕТИИ ЕГО БИОГРАФИИ В ИСТОРИИ АВАНГАРДА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА: ПЕРВЫЙ АМЕРИКАНСКИЙ И ГЕРМАНСКИЙ ПЕРИОДЫ

Статья посвящена изучению взаимосвязи истории художественной группировки «Флюксус» с жизнью её лидера – литовско-американского художника Джорджа Мачунаса. Выделяются четыре основных периода его жизни; прослеживается роль двух из них в формировании существенных признаков искусства флюксуса. Делаются выводы о непосредственном влиянии фактов биографии и интересов Мачунаса на возникновение специфической эстетической программы флюксуса. Биография Мачунаса освещается как фрагмент и составная часть истории группы «Флюксус».

Ключевые слова: Авангард, концептуализм, конкретизм, неодадаизм, антиискусство, ивент, художественный фестиваль, Галерея АГ.

АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ МЕДИКО-БИОЛОГИЧЕСКОГО СОПРОВОЖДЕНИЯ ХОРЕОГРАФИИ

Д. И. Шадрин, В. Ф. Лутков, Г. И. Смирнов, А. А. Корбакова

СОВРЕМЕННЫЕ ПРОБЛЕМЫ ТАНЦЕВАЛЬНОГО СПОРТА

В статье анализируется современное состояние медицинского контроля и реабилитации спортсменов танцевального спорта в Санкт-Петербурге.

Ключевые слова: танцевальный спорт, медицинский контроль, реабилитация.

ПЕРЕВОДЫ И АРХИВНЫЕ МАТЕРИАЛЫ

Н. Д. Сердюк

«БУДЬ КАК БОГ И ТВОРИ ТАКОЕ, ЧЕГО БОГ НЕ УСПЕЛ ИЛИ НЕ ЗАХОТЕЛ ДЕЛАТЬ...»: ПИСЬМА КАСЬЯНА ГОЛЕЙЗОВСКОГО К БОРИСУ ЗАГУРСКОМУ

Статья посвящена проекту сотрудничества Касьяна Голейзовского с ленинградским Малым академическим оперным театром в конце 1950 — начале 1960-х годов. Письма хореографа, хранившиеся в материалах архива Бориса Загурского в Отделе рукописей Российской национальной библиотеки, не опубликованные до настоящего момента, проливают свет и на малоизвестный этап жизни мастера (долго находившегося в опале и страстно желавшего творить) и на репертуарные искания ленинградской балетной труппы.

Ключевые слова: Загурский, Голейзовский, МАЛЕГОТ, Малый академический оперный театр, балет, хореограф.

Р. Уильямс

ДУХОВНЫЕ УПРАЖНЕНИЯ ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ (перевод с английского М. В. Миталевой)

Цель данной статьи — показать, что высказывания Леонардо об обучении живописи — важный аспект его мышления и существенная черта их современности, предположить, что его всеохватывающий подход к искусству должен быть рассмотрен не только с точки зрения зарождающегося научного мышления, но так же и на фоне новых экономических и социальных воздействий в равной степени характерных современному миру.

Перевод выполнен по изданию: Williams R. The Spiritual Exercises of Leonardo da Vinci // A Companion to Art Theory. Blackwell Publishing, 2002. pp. 75–87. Статья публикуется с любезного разрешения автора.

Ключевые слова: Леонардо да Винчи, интеллектуальная дисциплина, история искусства, обучение живописи, Высокое Возрождение, Ренессанс, Леон Баттиста Альберти, Джорджо Вазари, Ченнино Ченнини, Джованни Батиста Арменини.

ABSTRACTS

VAGANOVA BALLET ACADEMY: EXPERIENCE, TRADITIONS, PRACTICE

Larisa. I. Abyzova

“THERE ARE NO PLANETS SIMILAR TO HER...” TO THE JUBILEE OF ZHANNA AYUPOVA

The article is devoted to Zhanna Ayupova, who is a prima ballerina of the Mariinsky Theatre as well as an Artistic Director of Vaganova Ballet Academy. Ayupova's leading roles in ballets by Michel Fokine, productions by Marius Petipa, George Balanchine, Rostislav Zakharov, Leonid Yakobson and others are looked at in details. The article defines peculiar characteristics of Ayupova's dance. The contribution to the Russian ballet made by Zhanna Ayupova is evaluated.

Keywords: Zhanna Ayupova, ballet, the Mariinsky Theatre, Vaganova Ballet Academy, Ninel Kurgapkina, Nikolai Tsiskaridze, Rudolf Nureyev.

THEORY AND HISTORY OF CHOREOGRAPHIC ART

Irina I. Irkhen

BALLET SEGMENT IN THE CULTURAL MEDIUM STRUCTURE OF RUSSIAN REGIONS

The article considers the place of the ballet segment in the regional cultural medium. In the mainstream of massovization of culture a contradiction is found between artistic language complication and public artistic tastes' simplification. A correlation of artistic institutions and the cultural medium is presented by the author. The author reduces variability of the ballet segment in the cultural medium structure to three aspects. The first aspect is connected with a general determination of personality's interaction with the medium affected through the mechanism of cultural activity. The second aspect determines the capacity of ballet art to reflect value-significance foundations of human existence. The third aspect highlights the resource potential of ballet institutions, which exert possible medial influences on people through artistic education.

Keywords: culture, cultural medium, ballet, personality's cultural involvement, artistic education.

Vitaliy D. Leleko

CURRENT THEORIES OF CHOREOGRAPHY IN “BALLET” MAGAZINE (2011–2015)

This article contains several reviews of “Ballet” magazine's publications selected on the subject of theories of choreography in the period from 2011 to

2015. These works as well as publication activity of the magazine in general, are highly evaluated and interpreted as a sign of quality growth of ballet education and its institutions in Post-Soviet Russia. The author analyzes specific problems of dance and ballet, which go beyond the boundaries of contemporary scientific discourses. Among others, he describes: sociological aspects of choreography, participants of artistic process (vis. a director, a manager, a viewer and an art critic), semiotics of (modern) dance and growing diversity in the art of dance.

Keywords: ballet institutionalization, sociological aspects of choreography, semiotic aspects of choreography, specific variety of art of dance.

Valeriy V. Romm

**TWO PERFORMANCES OF SERGEY PROKOFIEV'S "ROMEO AND JULIETTE"
BALLET IN NOVOSIBIRSK**

The article tells about how Sergey Prokofiev's "Romeo and Juliette" ballet which has been put on stage in Novosibirsk twice. From the one hand, a look into the ballet version of 1965 allows to follow a career path of an outstanding choreographer Oleg Vinogradov. From the other hand, a look on the second version of "Romeo and Juliette" ballet the important stage of professional development of N. Kasatkina and V. Vasilyov ballet masters.

Keywords: performance, ballet, ballet master, fencing, fight, duel, Novosibirsk, S. Prokofiev, O. Vinogradov, N. Kasatkina, V. Vasilyov.

**IN HONOR OF THE 150TH ANNIVERSARY
OF THE LÉON BAKST'S BIRTH**

Elena N. Baiguzina

**ICONIC BESTIARY BELLE ÉPOQUE OR BEAUTIFUL MONSTERS
IN BAKST'S THEATRICAL SKETCHES**

The article is devoted to the pictorial Bestiary by Léon (Lev Samoylovich) Bakst, which represents a variety of beasts and monsters created by the artist in different years as costumes for musical performances. The author reveals the reasons for popularity of these images in the fine art of the turn of the century, analyzes their ontology and traces their stylistic evolution.

Keywords: Léon Bakst, bestiary, monster, costume sketch, musical theater, Belle Époque, Art Deco.

Olga Yu. Koshkina

**TO THE ORIGINS OF GEOMETRIC PATTERNS
IN OLEG YAKHNIN'S GRAPHIC DESIGN**

The article is devoted to graphic art performances by contemporary St. Petersburg artist O. Y. Yakhnin. Some of his works influenced by folk cultures of the world are analyzed.

The author states that a series of collages, based on the author's color lithographs of the 1990s, is characterized by the unity of natural and mechanistic

components. A cheerful plastic suite introduces the viewer to vegetative and geometrical ornamental patterns of world art cultures. Yakhnin enters into an imaginary dialogue with Léon Bakst, who is famous for his sketches of Indian silk paintings of the 1920s.

Keywords: graphics; lithography, collage, folk motifs, art, symbolism, coloring, O. Y. Yakhnin, Léon Bakst.

Daria S. Matyunina

DANDIES OF THE “WORLD OF ART” IN PORTRAITS BY LÉON BAKST: SERGEY DIAGHILEV, DMITRY PHILOSOPHOV, WALTER NOUVEL

This article focuses on three portraits of Sergey Diaghilev, Dmitry Philosophov and Walter Nouvel by Léon Bakst. All the portraits were the representatives of the “World of Art” movement and artistic bohemia of St. Petersburg at the turn of the 19th and 20th centuries. Looking at the mentioned portraits, the author reconstructs the «spirit» of bohemian lifestyle of St. Petersburg’s dandies. The article questions whether a self-presentation of a model can influence a portrait painter. It is made an attempt to study the iconography of each model as well to create a typical image of dandy of the “World of art”.

Keywords: Léon Bakst, dandy, dandyism, World of Art, Sergey Diaghilev, Dmitry Philosophov, Walter Nouvel, portrait.

Natalia Yu. Mitrofanova

AMERICAN TEXTILE DESIGN IN THE FIRST DECADE OF THE 20TH CENTURY IN THE CONTEXT OF LÉON BAKST’S WORKS

The article is an attempt to analyze the early 20th century activity of the US textile market by the means of identification of textile design features, ornamental style, diversity and patterns of fabric. The author considers the influence of the main artistic movements of the time in the American textile design and also investigates some works of Léon Bakst — a creator of fabrics designs for American textile market. The author marks the place and the role of the artist in the process, as well as the degree of Bakst’s immersion in a new cultural immersion.

Keywords: US textile market, textile design, progressivism, Art Deco, history of textile, textile pattern.

Elena V. Nasedkina

“BAKST IS PAINTING ME AGAIN...” HISTORY AND INTERPRETATIONS OF ANDREI BELY’S PORTRAITS

The article focuses on two portraits of Andrei Bely painted by Léon Bakst in 1905 and 1906s. Both became symbolic for Silver Age of Russian culture. The author traces the history of those portraits as well as interpretations of the image of the Symbolist writer, created by Bakst, in mass culture from the 1900s up to the present day. The research covers Russian and foreign editions of Bely’s

writings, newspaper publications, literary studies, films, advertisements and online resources.

Keywords: Léon Bakst, Andrei Bely, Silver Age, portrait, reproduction, Chtets-deklamator (Reciter), almanac, Internet.

Nadezhda M. Usova

THREE SURNAMES OF BAKST: FROM LEIBA RABINOVICH TO LÉON BAKST

The article is dedicated to a bibliographic phenomenon of Léon Bakst's surname change, repeated for three times in his childhood and youth. It also reflects upon historical background of the changes. Using archival data from Grodno the author proves some common misconceptions about Bakst's youth and explores German, Dutch and Belorussian origins of the family name "Bakster" and Bakst pseudonym respectively. An assumption on a symbolic reason of a pseudonym choice is put forward in the article.

Keywords: Leiba Rabinovich, Leiba (Samuil) Chaim Rosenberg, Léon Bakst, Grodno, surnames, surname change.

Ekaterina S. Khmel'nitskaya

LÉON BAKST AND PORCELAIN SCULPTURES OF PARTICIPANTS OF DIAGHILEV'S "RUSSIAN SEASONS"

The article is devoted to porcelain figurines of the St. Petersburg State Porcelain Factory which were created in a memory of famous Diaghilev's "Russian Seasons" in the early 21st century. Some sculptures of the 1920s and 1930s (namely sculptures of T. Karsavina, M. Fokine, V. Nijinsky and other dancers dressed in costumes designed by Léon Bakst) are described in the article. Besides, the article by Khmel'nitskaya analyses the works of contemporary Russian porcelain artists newly converted to the theme of Diaghilev's "Russian Seasons". The author gives examples of European manufacturers' (primarily Meissen porcelain factory) using the theme of "Russian Seasons" in their works.

Keywords: Léon Bakst, sculpture, porcelain, State Porcelain Factory, Meissen porcelain factory, ballet, arts and crafts.

Dilyara I. Shagivaleeva

THE LEGACY OF LÉON BAKST IN ENGLISH ARTISTIC CULTURE

In the article the author analyses the reasons of Léon Bakst's popularity with English theatre audience. Famous for his stage arrangements and costume designs, Bakst was one of the painters, who revolutionary changed the art of English theatre. Léon Bakst very quickly became a social and artistic star in London, particularly popular with the intellectuals of the Bloomsbury group. Using the example of Duncan Grant the author shows how Bakst's works inspired the young English artists. His vibrant colour combinations greatly influenced fashion, applied arts, and interior design in England in the beginning of the 20th century.

Keywords: Léon Bakst, artistic culture, England, the Bloomsbury group, English theatre art, the beginning of the 20th century, the Ballet Russes in England.

THEORY AND PRACTICE OF MODERN ART

Svetlana V. Lavrova

TRANSMEDIA PHENOMENON IN FAUSTO ROMITELLI'S MUSICAL WRITING

The article is devoted to transmedia phenomenon in musical works of an Italian composer Fausto Romitelli (1963–2004). The author makes an attempt to characterize the well-known “Dead City Radio. Audiodrome” (2002) as an example of a new media art, the essence of which is encompassed in the Canadian sociologist Marshall McLuhan’s book “Understanding Media”. Romitelli and McLuhan both contrasted written and oral cultures, thereby shifting the axes of modern media coordinates. Fausto Romitelli’s oeuvre is a fusion of rock and techno music complemented by a sophisticated spectral technology. A spectral method adopted in Audiodrome embodies the idea of composer’s sound to be material and possess physical characteristics. The first impulse is an acoustic image followed by a computer analysis. These findings later form the basis of musical compositions. Transmedia as a new media technology functions as a substitution of reality by switching one’s perception from the really existing to an imaginary reality.

Keywords: new media art, Fausto Romitelli, new music, postserialism.

Leonid A. Menshikov

MR. FLUXUS AND THE PERIPETIAS OF HIS BIOGRAPHY IN THE HISTORY OF AVANT-GARDE OF THE SECOND HALF OF THE 20TH CENTURY: THE FIRST AMERICAN AND GERMAN PERIODS

The article tracks the intersection between the history of Fluxus movement, on the one hand, and a biography of George Maciunas, the movement’s founder, on the other. Four periods connected with the Lithuanian born American artist’s life are highlighted. The importance of two of them for Fluxus foundation is also demonstrated. It is made a conclusion that Fluxus aesthetics were influenced by Maciunas’s views and biography. The unity of Maciunas’s biography and Fluxus group history is proved by essential facts.

Keywords: Avant-garde, conceptualism, concretism, neodadaism, anti-art, event, art festival, AG Gallery.

CURRENT ISSUES OF BIOMEDICAL SUPPORT OF CHOREOGRAPHY

Denis I. Shadrin, Valeriy F. Lutkov, Gennadiy I. Smirnov, Anastasia A. Korbakova

MODERN ISSUES OF DANCE SPORT

The article analyzes the current state of medical monitoring and rehabilitation of athletes in dance sport in Saint Petersburg.

Keywords: dance sport, medical monitoring, rehabilitation.

TRANSLATIONS AND ARCHIVAL MATERIALS

Natalia D. Serdyuk

**“BE LIKE GOD AND CREATE SOMETHING GOD DIDN’T WANT
TO OR DIDN’T HAVE TIME TO DO...”**

LETTERS FROM KASYAN GOLEYZOVSKY TO BORIS ZAGURSKY

The article focuses on a joint project between the Leningrad Academic Maly Opera Theatre (MALEGOT) represented by the director Boris Zagursky and the renewed choreographer Kasyan Goleyzovsky in late 1950s – early 1960s. Letters of Kasyan Goleyzovsky to Boris Zagursky which are archival materials from the Manuscript Collection of the Russian National Library (St Petersburg) are published for the first time. They shed light on a little known period of the choreographer’s career as well as on the MALEGOT ballet company’s repertoire search.

Keywords: Zagursky, Goleyzovsky, MALEGOT, Leningrad Academic Maly Opera Theatre, ballet, choreographer.

R. Williams

THE SPIRITUAL EXERCISES OF LEONARDO DA VINCI

Marina Mitaleva (translator)

The aim of this article is to show that Leonardo’s remarks about the discipline of art are an important aspect of his thought and an important feature of its modernity, to suggest that his overall approach to art needs to be seen, not only in terms of an emerging scientific mentality, but also against a background of new economic and social pressures equally characteristic of the modern world. The translation is made from: Williams R. *The Spiritual Exercises of Leonardo da Vinci // A Companion to Art Theory*. Blackwell Publishing, 2002. pp. 75–87. Article is published with the kind permission of the author.

Keywords: Leonardo da Vinci, intellectual discipline, art history, art education, High Renaissance, Renaissance, Leon Battista Alberti, Giorgio Vasari, Cennino Cennini, Giovanni Battista Armenini.

АВТОРЫ

Абызова Лариса Ивановна — канд. искусствоведения, доц. кафедры балетоведения Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой.

Ирхен Ирина Игоревна — д-р культурологии, д-р культурологии, доц., проф. каф. философии, истории и теории искусства, зав. аспирантурой Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой.

Лелеко Виталий Дмитриевич — д-р культурологии, проф., проф. каф. балетмейстерского образования Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой.

Ромм Валерий Владимирович — д-р культурологии, проф. Новосибирской государственной консерватории имени М. И. Глинки.

Байгузина Елена Николаевна — канд. искусствоведения, доц. каф. философии, истории и теории искусства Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой.

Кошкина Ольга Юрьевна — искусствовед (Санкт-Петербург).

Матюнина Дарья Станиславовна — канд. искусствоведения, доц. каф. живописи и композиции Института культуры и искусств Московского городского педагогического университета.

Митрофанова Наталья Юрьевна — канд. искусствоведения, доц. каф. химической технологии и дизайна текстиля Института текстиля и моды Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна.

Наседкина Елена Викторовна — ст. науч. сотр., хранитель фонда Мемориальной квартиры Андрея Белого (филиала Государственного музея А. С. Пушкина).

Усова Надежда Михайловна — зав. отделом научно-просветительской работы Национального художественного музея республики Беларусь.

Хмельницкая Екатерина Сергеевна — д-р искусствоведения, ст. науч. сотр. отдела истории русской культуры, хранитель коллекции русского фарфора и керамики XIX–XXI вв. Государственного Эрмитажа.

Шагивалеева Диляра Ильгизовна — канд. филос. наук, независимый исследователь.

Лаерова Светлана Витальевна — канд. искусствоведения, проректор по научной работе и развитию Академии русского балета им. А. Я. Вагановой.

Меньшиков Леонид Александрович — канд. филос. наук, доцент, зав. кафедрой общественных и гуманитарных наук Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова.

Шадрин Денис Игоревич — ст. препод. каф. спортивной медицины и технологий здоровья Национального государственного Университета физической культуры, спорта и здоровья имени П. Ф. Лесгафта.

Лутков Валерий Фёдорович — канд. мед. наук, проф. кафедры спортивной медицины и технологий здоровья Национального государственного Университета физической культуры, спорта и здоровья имени П. Ф. Лесгафта.

Смирнов Геннадий Иванович — канд. мед. наук, доц. каф. спортивной медицины и технологий здоровья Национального государственного Университета физической культуры, спорта и здоровья имени П. Ф. Лесгафта.

Корбакова Анастасия Александровна — препод. каф. теории и методики гимнастики Национального государственного Университета физической культуры, спорта и здоровья имени П. Ф. Лесгафта.

Сердюк Наталья Дмитриевна — ведущий специалист литературной части Михайловского театра, аспирант Академии русского балета им. А. Я. Вагановой.

Уильямс Роберт — д-р философии в истории искусств, проф. истории искусств Калифорнийского университета в Санта-Барбаре.

Миталева Марина Владимировна — главный библиотекарь отдела литературы на иностранных языках и международного сотрудничества Астраханской областной научной библиотеки им. Н. К. Крупской.

Розанова Ольга Ивановна — канд. искусствоведения, доц., доц. каф. балетмейстерского образования Академии русского балета им. А. Я. Вагановой.

AUTHORS

Abyzova Larisa I. – Candidate of Arts, Associate Professor at the Department of Theory and History of Ballet of Vaganova Ballet Academy.

Irkhén Irina Igorevna – Doctor of Culturology, Professor at the Philosophy, History and Theory of Arts Department, Head of Vaganova Ballet Academy Post-Graduate Studies.

Leleko Vitaliy D. – Doctor of Culturology, Professor, Professor at the Choreographic Education Department of Vaganova Ballet Academy.

Romm Valeriy V. – Doctor of Culturology, Professor of M. I. Glinka Novosibirsk State Conservatory.

Baiguzina Elena N. – Candidate of Arts, Associate Professor at the Philosophy, History and Theory of Arts Department of Vaganova Ballet Academy.

Koshkina Olga Yu. – Art critic from St. Petersburg.

Matyunina Daria S. – Candidate of Arts, Assistant Professor at the Department of Painting and Composition of the Institute of Culture and Arts (Moscow City Pedagogical University).

Mitrofanova Natalia Yu. – Candidate of Arts, Associate Professor at the Department of Chemical Engineering and Textile Design of the Institute of Textile and Fashion (Saint-Petersburg State University of Industrial Technology and Design).

Nasedkina Elena V. – Senior researcher, keeper of Andrei Bely Memorial Apartment (State Pushkin Museum branch).

Usova Nadezhda M. – Head of the Department of scientific and educational work, The National Art Museum of the Republic of Belarus.

Khmelnitskaya Ekaterina S. – Doctor of Arts, Senior Researcher, Curator of the Collection of Russian Porcelain and Ceramics XIX–XXI cc. of State Hermitage Museum.

Shagivaleeva Dilyara I. – Candidate of Philosophy, Independent Researcher.

Lavrova Svetlana V. – Candidate of Arts, Vice-rector for Science and Development of Vaganova Ballet Academy.

Menshikov Leonid A. – Candidate of Philosophical Sciences, Associate Professor, Head of the Department of Social Sciences and the Humanities of Saint-Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory.

Shadrin Denis I. – Senior lecturer at the Department of Sport Medicine and Health Technologies of Lesgaft National State University of Physical Education, Sport and Health.

Lutkov Valeriy F. – Candidate of Medical Sciences, Professor at the Department of Sport Medicine and Health Technologies of Lesgaft National State University of Physical Education, Sport and Health.

Smirnov Gennady I. – Candidate of Medical Sciences, Associate Professor at the Department of Sport Medicine and Health Technologies of Lesgaft National State University of Physical Education, Sport and Health.

Korbakova Anastasia A. – Lecturer at the Department of Theory and Methodology of Gymnastics of Lesgaft National State University of Physical Education, Sport and Health.

Serdyuk Natalia D. – Postgraduate at Vaganova Ballet Academy, Senior specialist, Editor at the Literature Department of the Mikhailovsky Theatre.

Williams Robert – Ph. D. in art history, art history professor at University of California Santa Barbara in Santa Barbara.

Mitaleva Marina V. – Chief librarian, the Department of literature in foreign languages and international cooperation of N. K. Krupskaya Astrakhan regional scientific library.

Rozerova Olga I. – Candidate of Arts, Associate Professor at the Choreographic Education Department of Vaganova Ballet Academy.

РЕДАКЦИОННАЯ ПОЛИТИКА ЖУРНАЛА

«Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой» выходит 6 раз в год.

Журнал как часть российской и академической научно-информационной системы участвует в решении следующих задач:

- отражение результатов научно-исследовательской, педагогической, научно-практической и инновационной деятельности профессорско-преподавательского состава, студентов, аспирантов и соискателей Академии, а также профессорско-преподавательского состава и научных работников вузов и научных организаций России, стран СНГ и дальнего зарубежья;
- формирование научной составляющей академической среды и пропаганда основных достижений академической науки;
- выявление научного потенциала для внедрения передовых достижений науки в образовательный процесс Академии;
- формирование открытой научной полемики, способствующей повышению качества научных исследований, эффективности экспертизы научных работ;
- обеспечение гласности и открытости в отражении научной проблематики исследовательских коллективов, кафедр Академии.

«Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой» публикует научные материалы, освещающие актуальные проблемы различных отраслей знания, представленных в научно-исследовательской деятельности Академии, имеющие теоретическую или практическую значимость, а также направленные на внедрение результатов научных исследований в образовательную и творческую деятельность. Также могут публиковаться статьи российских и иностранных ученых, преподавателей, научных работников, аспирантов, соискателей высших учебных заведений и научных организаций Российской Федерации, стран СНГ и дальнего зарубежья по научным направлениям:

- искусствоведение;
- балетоведение;
- история и теория хореографического искусства;
- история и теория музыкального театра;
- философия культуры, эстетика;
- информационные технологии и инновации в области искусства и хореографии;
- педагогика хореографии;
- педагогика высшей школы;
- методология науки и образования;
- вопросы менеджмента в области культуры, аспекты правового регулирования в области творческой деятельности.

В «Вестнике» также предусмотрена публикация рецензий, мемуарно-исторических и архивных материалов, кратких научных сообщений (резюме о конференциях, научных экспедициях).

«Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой» реализует независимую политику формирования редакционного портфеля и является свободной трибуной для научной дискуссии. Редакция осуществляет научную редактуру материалов, но не является при этом органом цензуры. Мнение публикуемых авторов может отличаться от мнения редакции, авторская стилистика в статьях сохраняется.

ПЕРЕЧЕНЬ ТРЕБОВАНИЙ, ПРЕДЪЯВЛЯЕМЫХ К МАТЕРИАЛАМ, ПРЕДОСТАВЛЯЕМЫМ ДЛЯ ПУБЛИКАЦИИ В ЖУРНАЛЕ

1. К публикации в научном журнале «Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой» (далее – Вестник) принимаются оригинальные, ранее не опубликованные в других печатных или электронных изданиях материалы.

1.1. Авторы присылают материалы, оформленные в соответствии с настоящими «Требованиями», по электронной почте или обычной почтой.

1.2. Плата с аспирантов за публикацию не взимается.

1.3. В соответствии с пп. 4, 5, 7 «Положения о научном журнале “Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой”», предоставляемые к публикации материалы рецензируются на предмет их научной актуальности, ценности и теоретического уровня.

2. Комплектность и форма представления авторских материалов

2.1. Рекомендуемый объем статьи: 17–23 тыс. печатных знаков (включая пробелы).

2.2. Представляемый к публикации в Вестнике материал обязательно должен содержать следующие элементы:

- индекс УДК, отражающий тематику статьи;
- фамилия и инициалы автора (соавторов);
- название статьи (на русском и английском языках);
- основная часть;
- примечания и библиографические ссылки;
- аннотация статьи (50–100 слов) и ключевые слова (5–10 слов) на русском языке;
- аннотация статьи (в т. ч. ФИО автора/соавторов и название статьи) и ключевые слова на английском языке;
- сведения об авторе на русском и английском языках (ФИО полностью, основное место работы, ученая степень, полное официальное название ВУЗа, факультет, кафедра, должность, e-mail, номер телефона с указанием кода города);
- рецензия доктора/кандидата наук соответствующего направления (для аспирантов и соискателей Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой – рецензия или отзыв научного руководителя/консультанта), заверенная печатью факультета, администрации ВУЗа или отдела кадров ВУЗа (См. Приложение № 2).
- Перечисленные материалы (текст статьи, аннотация, рецензия, сведения об авторе) предоставляются в виде отдельных текстовых файлов, с наименованием по форме: фамилия первого автора + «Ст» (например: «Иванов Ст.rtf», «Иванов. Ан.rtf»).
- Одновременно с авторскими материалами в виде отдельного файла с наименованием по форме: фамилия первого автора + «Договор» (например: «Иванов Договор.pdf» высылается заполненный с помощью трафаретной формы, размещенной на сайте вуза по адресу: <http://www.vaganovaacademy.ru/index.php?id=511> лицензионный договор о предоставлении права использования произведений.

Контактное лицо по вопросам оформления лицензионного договора:

Васильев Игорь Владимирович, ведущий специалист научно-издательского отдела, канд. полит. наук.

E-mail: fpk@vaganovaacademy.ru

Телефон: +7 (812) 456-07-65, добавочный 204

2.3. Общие правила оформления текста

- Авторские материалы представляются в электронном виде с установками размера бумаги А4, набранными в текстовом редакторе Microsoft Word в формате rtf;

шрифт Times New Roman; кегль 12 pt, через 1,5 интервала; цвет шрифта — черный; форматирование по левому краю.

- Параметры страницы: верхнее, нижнее и правое поля — 25 мм, левое поле — 30 мм. Отступ красной строки в тексте — 12 мм (в постраничных и затекстовых сносках/примечаниях отступы и выступы строк не даются). Страницы нумеруются, колонтитулы не создаются.
- Для акцентирования элементов текста разрешается использовать курсив, полужирный курсив, полужирный прямой. Подчеркивание текста и вольное форматирование нежелательны.

2.4. Иллюстрации

- Все иллюстрации должны быть представлены отдельными графическими изображениями (формат JPG или TIF; размер min — 90×120 мм, max — 130×120 мм; разрешение 300 dpi).
- Все иллюстрации должны быть пронумерованы (арабские цифры, сквозная нумерация), иметь наименование и, в случае необходимости, пояснительные данные (подрисовочный текст).

2.5. Таблицы

- Все таблицы должны иметь наименование, отражающее их содержание. Таблицу следует располагать непосредственно после абзаца, в котором она упоминается впервые. Таблицу с большим количеством строк допускается переносить на другую страницу.
- При подготовке таблиц следует учитывать, что «Вестник» не имеет технической возможности изготавливать наклейки для многоколоночных таблиц, не помещающихся на полном развороте журнального формата.

2.6. Примечания, ссылки и библиографическое описание источников

- **Примечания** выносятся из текста документа вниз полосы (постраничные сноски).
- **Ссылки** на источники литературы (в т. ч. электронные ресурсы локального и удаленного доступа) оформляются в виде **затекстового** перечня библиографических описаний в соответствии с ГОСТ 7.0.5–2008 «Библиографическая ссылка».
- Нумерация сквозная по всему тексту, **в порядке упоминания**. Порядковый номер библиографической записи в затекстовой ссылке набирают в квадратных скобках в строку с текстом документа: [10]. Указывая номер страницы, на которой помещен объект ссылки, сведения разделяют запятой: [10, с. 81].

Примеры оформления затекстовых библиографических ссылок:

1. Петрусева Н. Пьер Булез. Эстетика и техника музыкальной композиции. Исследование. М.: Реал, 2002. 352 с.

21. Евсеева Т. П. Джон Мартин, Уильям Хогарт, Джованни Пастроне, Давид Гриффит и Сергей Эйзенштейн: взаимосвязь эстетических взглядов // Науч. труды ин-та им. И. Е. Репина. Вып. 23: Вопросы теории культуры. СПб., 2012. С. 277–287.

7. Modernism in Dispute: Art since the Forties / P. Wood, F. Franscina. New Haven; London: Yale University Press, 1994. 267 p.

10. Ценова В. Пересекающиеся слои, или Мир как аквариум. Джон Кейдж — Валерия Ценова (интервью, которого не было). URL: <http://www.21israel-music.com/Cage.him> (дата обращения: 30.03.2012).

3. Редакция оставляет за собой право отклонить предлагаемую к публикации статью на основании несоблюдения автором настоящих требований.

К СВЕДЕНИЮ ПОДПИСЧИКОВ

Оформить подписку на журнал «Вестник Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой» на 2016 г. можно в любом отделении почтовой связи России по каталогу Роспечати.

Индекс журнала по каталогу Роспечати – 81620.

Сведения о редакции:

Почтовый адрес редакции:

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

Телефон: (812) 456-07-65

<http://www.vaganovaacademy.ru>

e-mail: science@vaganovaacademy.ru

ВЕСТНИК
АКАДЕМИИ РУССКОГО БАЛЕТА
им. А. Я. Вагановой

№ 5 (46) 2016

Главный редактор *С. В. Лаврова*
Научный редактор *Ю. О. Новик*
Технический редактор *О. В. Пугачева*
Дизайн обложки *Т. И. Александрова*
Макет и верстка *О. В. Пугачева*

Рег. Свидетельство ПИ № ФС77-32105 от 29 мая 2008 г.
Издатель: Федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего образования
«Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой»
<http://www.vaganovaacademy.ru>

Адрес редакции: 191023, СПб, ул. Зодчего Росси, д. 2
тел. (812) 456-07-65, e-mail: science@vaganovaacademy.ru

При перепечатке ссылка
на «Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой»
обязательна

Подписано в печать 00.00.2016. Формат 70×100/16.
Усл. печ. л. 00,00 + 0,00 вкл. Тираж 300. Заказ № 0000000.

Отпечатано в типографии ООО «Супервэйв Групп».
193149, РФ, Ленинградская область,
Всеволожский район, пос. Красная Заря, д. 15.