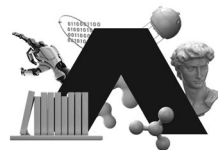




Министерство культуры Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего образования
«Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой»

ВЕСТНИК

АКАДЕМИИ РУССКОГО БАЛЕТА
им. А. Я. Вагановой



ПРОГРАММА
СТРАТЕГИЧЕСКОГО
АКАДЕМИЧЕСКОГО ЛИДЕРСТВА
«ПРИОРИТЕТ 2030»



ISSN 1681-8962

№ 1 (90)
2024

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



Дорогие наши читатели и авторы!

Наступивший 2024 год богат на юбилейные даты. В этом году мы отмечаем юбилеи в области искусства классического балета: 120 лет со дня рождения американского хореографа, создателя нового направления классического балета США Джоржа Баланчина (1904–1983) и ленинградского артиста балета и балетмейстера Леонида Вениаминовича Яacobсона (1904–1975), 135 лет со дня рождения хореографа, танцовщика, участника дягилевских «Русских сезонов» Вацлава Фомича Нижинского (1889–1950), а также значимые даты театрального и музыкального искусства: 150 лет со дня рождения театрального режиссера, актера Всеволода Михайловича Мейерхольда (1874–1940); 200 лет со дня рождения чешского композитора, дирижера, пианиста, музыкального деятеля Бедржиха Сметаны (1824–1884); 180 лет со дня рождения композитора, дирижера, педагога, создателя петербургской композиторской школы, члена объединения «Могучая кучка» Николая Андреевича Римского-Корсакова (1844–1908); 185 лет со дня рождения композитора, члена объединения «Могучая кучка» Модеста Петровича Мусоргского (1839–1881), а также 220-летие со дня рождения Михаила Ивановича Глинки (1804–1857). Невозможно не упомянуть юбилейные даты, значимые для мировой и российской культуры, – 225-летие со дня рождения поэта, основоположника русского литературного языка Александра Сергеевича Пушкина (1799–1837); 135-летие поэтессы Анны Андреевны Ахматовой (1889–1966).

Все эти значимые имена будут в фокусе материалов журнала «Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой». Наши будущие авторы и их материалы в свете вышеупомянутых событий станут приоритетными для редакции.

*и. о. ректора,
народный артист Российской Федерации,
Н. М. Цискаридзе*


Главный редактор

Лаврова С. В. — д-р искусствоведения, доц., проф. каф. музыкального искусства Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой (Санкт-Петербург, Россия).

Заместитель главного редактора

Новик Ю. О. — д-р культурологии, доц., научный редактор Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой (Санкт-Петербург, Россия).

Редакционная коллегия

Абызова Л. И. — канд. искусствоведения, доц., проф. каф. балетоведения Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой (Санкт-Петербург, Россия).

Букина Т. В. — д-р искусствоведения, доц., проф. каф. музыкального искусства Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой (Санкт-Петербург, Россия).

Груцынова А. П. — д-р искусствоведения, доц., проф. каф. хореографии Российского института театрального искусства - ГИТИС, Москва, Россия.

Дробышева Е. Э. — д-р филос. наук, доц., проф. каф. балетмейстерского образования Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой (Санкт-Петербург, Россия).

Ирхен И. И. — д-р культурологии, доц., проф. каф. общей педагогики Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой (Санкт-Петербург, Россия).

Кисева Е. В. — д-р искусствоведения, доц., проф. каф. истории музыки Ростовской государственной консерватории имени С. В. Рахманинова (Ростов-на-Дону, Россия).

Максимов В. И. — д-р искусствоведения, проф., зав. каф. зарубежного искусства Российского государственного института сценического искусства (Санкт-Петербург, Россия).

Меньшиков Л. А. — д-р искусствоведения, доц., зав. каф. общественных и гуманитарных наук Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова (Санкт-Петербург, Россия).

Никифорова Л. В. — д-р культурологии, проф., проф. каф. философии, теории и истории искусства Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой (Санкт-Петербург, Россия).

Журнал включен в Перечень рецензируемых научных изданий, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук (Перечень Высшей аттестационной комиссии при Министерстве образования и науки Российской Федерации) по специальностям 5.10.1 Теория и история культуры, искусства; 5.10.3 Виды искусства (с указанием конкретного искусства).

The journal is included in the list of periodicals recommended by the Higher Attestation Commission of the Ministry of Education and Science of the Russian Federation for publishing scientific results of dissertation research. Specialties: 5.10.1 Theory and history of culture, art; 5.10.3 Arts (with specific arts listed).

Панов А. А. — д-р искусствоведения, проф., зав. каф. органа, клавирина и карильона Санкт-Петербургского государственного университета (Санкт-Петербург, Россия).

Петров В. О. — д-р искусствоведения, доц., проф. каф. теории и истории музыки Астраханской государственной консерватории (Астрахань, Россия).

Пылаева Л. Д. — д-р искусствоведения, доц., проф. каф. теории и истории музыки Пермского государственного гуманитарно-педагогического университета (Пермь, Россия).

Розанова О. И. — канд. искусствоведения, доц., проф. каф. балетмейстерского образования Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой (Санкт-Петербург, Россия).

Ступников И. В. — д-р искусствоведения, проф. (Санкт-Петербург, Россия).

Филановская Т. А. — д-р культурологии, доц., проф. каф. музыкального образования Владимирского государственного университета имени А. Г. и Н. Г. Столетовых (Владимир, Россия).

Шекалов В. А. — д-р искусствоведения, доц., проф. каф. музыкального искусства Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой (Санкт-Петербург, Россия).

СОДЕРЖАНИЕ

Редакционная коллегия 3

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

Абызова Л. И. «Щелкунчик» Вайнонена: продолжение традиций Петипа 6

Туминская О. А. «Красный мак» – «Красный Восток»: к 95-летию постановки балета «Красный мак» 21

ПОДГОТОВКА АРТИСТОВ БАЛЕТА

Жирова В. В. Воплощение методических идей А. Я. Вагановой в программах по классическому танцу Ленинградского государственного хореографического техникума 1938–1940-го годов 38

Васильев И. В., Краснова Л. Е. Методология исследования хореографических трактовок литературного произведения Э. Т. А. Гофмана «Щелкунчик и Мышиный король» на балетной сцене в конце XX – начале XXI столетий 57

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

Кулова И. И. Песнопения «Святой литургии на осетинском языке» Анисима Дзаттиаты в контексте христианской богослужбной традиции осетин 67

Максимов В. И. Эволюция актерского искусства на рубеже XIX–XX веков в контексте социальных перемен и модернистских направлений 84

Мишурина А. Н. Утверждение сказочно-романтических тенденций в советских спектаклях по фьябам Гоцци (1930–1940-е годы) 99

Никифорова В. И. Скульптурные сюиты к операм «Снегурочка» и «Садко»: творчество М. А. Врубеля под влиянием Абрамцевского кружка 110

Судаков Г. В. Представление на судебном процессе: «Жаворонок» Жана Ануя 123

Шекалов В. А. Ю. Г. Бильдштейн (Ван Орен) – основатель первого русского Ансамбля старинных инструментов 131

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КРИТИКА

Розанова О. И. Возрождение хореодрамы (рецензии на спектакли «Бесприданница» М. Большаковой и «Иакинф» А. Полубенцева) 157

Правила направления и опубликования научных статей 176

Порядок рецензирования научных статей 179

Редакционная политика журнала 181

Редакционная этика журнала 182

К сведению подписчиков 183

CONTENTS

Editorial Board	3
---------------------------	---

THEORY AND HISTORY OF CHOREOGRAPHIC ART

<i>Abyzova L. I.</i> Vainonen's <i>The Nutcracker</i> : a continuation of Petipa's traditions cross-disciplinary research in choreography	6
<i>Tuminskaya O. A.</i> <i>The Red Poppy – The Red East</i> (to the 95th anniversary of the production of <i>The Red Poppy</i> ballet)	21

BALLET DANCERS TRAINING

<i>Zhirova V. V.</i> Implementation of A. Vaganova's methodical ideas in Leningrad choreographic school classical dance curriculum (1938–1940s)	38
<i>Vasiliev I. V., Krasnova L. E.</i> Features of the methodology for researching choreographic interpretations of the fairy tale <i>The Nutcracker and the Mouse King</i> by E. T. A. Hoffmann on the ballet stage at the end of the 20th – beginning of the 21st centuries	57

THEORY AND HISTORY OF ARTS

<i>Kulova I. I.</i> <i>The Holy liturgy</i> in the Ossetian language in the context of the Christian liturgical tradition of the Ossetians	67
<i>Maksimov V. I.</i> Evolution of the art of acting in the late 18th and the early 19th in the context of social changes and modernist trends	84
<i>Mishurinskaya A. N.</i> The statement of fabulously romantic trends in the Soviet performances by fiaba Gozzi (1930–1940s)	99
<i>Nikiforova V. I.</i> Sculptural suites <i>The Snow Maiden</i> and <i>Sadko</i> : The influence of the Abramtsevo circle on the art of Mikhail Vrubel	110
<i>Sudakov G. V.</i> Performance at the trial: <i>L'Alouette</i> by Jean Anouilh	123
<i>Shekalov V. A. Yu. G.</i> Bildstein (Van Horen) – the founder of the first Russian Ensemble of Ancient Instruments	131

BALLET CRITICISM

<i>Rozanova O. I.</i> Revival of choreodrama (reviews of the performances <i>The Pour Bride</i> by M. Bolshakova and <i>Iakinfa</i> by A. Polubentsev)	157
---	-----

Requirements for author's manuscripts	176
Peer-review	179
Editorial policy	181
Ethics policy	182
To data of followers	183

УДК: 7.03

СКУЛЬПТУРНЫЕ СЮИТЫ К ОПЕРАМ «СНЕГУРОЧКА» И «САДКО»:
ТВОРЧЕСТВО М. А. ВРУБЕЛЯ ПОД ВЛИЯНИЕМ
АБРАМЦЕВСКОГО КРУЖКА

*Никифорова В. И.*¹

¹ Школа дизайна, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», ул. Малая Пионерская, д. 12, Москва, 115054, Россия.

В статье представлен анализ керамических скульптур Михаила Врубеля, созданных по мотивам опер Николая Римского-Корсакова «Снегурочка» и «Садко» в 1899–1900-х годах. Исследуется синтетический характер работ Врубеля, особенности обращения к литературным сюжетам, получившим новое воплощение в мире театра. Уделено внимание влиянию домашних спектаклей Абрамцевского кружка на формирование интересов художника, в том числе постановки «Снегурочка». Рассмотрена театральная деятельность художника в Частной опере С. И. Мамонтова, приведены возможные пути влияния на его творчество. В статье прослеживаются способы обращения к народному искусству и фольклору, которыми пользовались художник и композитор при создании своих произведений, представлены подробности взаимодействия Врубеля и Римского-Корсакова, выявляются характерные особенности скульптурных сюит художника.

Ключевые слова: история искусства, Михаил Врубель, Николай Римский-Корсаков, Частная опера С. И. Мамонтова, синтез искусств.

SCULPTURAL SUITES *THE SNOW MAIDEN* AND *SADKO*:
THE INFLUENCE OF THE ABRAMTSEVO CIRCLE
ON THE ART OF MIKHAIL VRUBEL

*Nikiforova V. I.*¹

¹ Art and Design School, National Research University Higher School of Economics, 12, Malaya Pionerskaya St., Moscow, 115054, Russia.

The article presents the analysis of Mikhail Vrubel's ceramic sculptures which were inspired by Nikolai Rimsky-Korsakov's operas *The Snow Maiden* and *Sadko* in 1899-1900s. The synthetic character of Vrubel's artworks is studied, as well as the peculiarities of addressing literary subjects that received a new embodiment in the theater world. Attention is paid to the influence of home performances of the Abramtsevo circle on the formation of the artist's interests, including

participation in the creation of a theatrical performance *The Snow Maiden*. The theatrical activity of the artist in the Private Opera of Savva Mamontov is considered, possible ways of influence on his work are given. The article traces the ways of appealing to folk art and folklore, which were used by the artist Mikhail Vrubel and composer Nikolai Rimsky-Korsakov in the creation of their works. The paper presents details of the interaction between Vrubel and Rimsky-Korsakov, and reveals the characteristic features of the artist's sculptural suites.

Keywords: history of art, Mikhail Vrubel, Nikolai Rimsky-Korsakov, Private Opera of S. I. Mamontov, synthesis of arts.

Абрамцевский кружок, существовавший при поддержке Саввы Мамонтова, железнодорожного магната, иногда называют колыбелью русского авангарда [1, р. 9]. В своей подмосковной усадьбе Абрамцево он окружил себя художниками, композиторами, певцами, архитекторами, самыми прогрессивными представителями творческих профессий своего времени. Важным аспектом деятельности на территории усадьбы Абрамцево было постоянное углубленное изучение кружком русского народного искусства. В Абрамцево были кустарные мастерские, где занимались резьбой по дереву, изготовлением мебели и керамикой, где традиционные ремесла возрождались, а также набирались опыта ученики из местных жителей. Помимо работы в этих мастерских, художники также изучали традиционное гончарное дело, костюмы, игрушки и форму гравюрной миниатюры, называемой лубком, а также средневековую архитектуру и иконопись.

Художникам Абрамцевского кружка, большинство из которых получили академическое образование в области изобразительного искусства, Мамонтов предлагал игнорировать традиционные границы между видами искусства, вследствие чего они обратились к новым формам художественного творчества (от сценического дизайна и театральных костюмов — до керамических и столярных работ). Этот концептуальный поворот, благодаря которому художники с академическим прошлым обратились к декоративно-прикладному искусству, позволил сюжетам и темам переноситься из одних медиумов в другие: к примеру, домашние спектакли оказали сильное влияние на декоративно-прикладное творчество таких участников кружка, как Михаил Врубель.

Если в летнее время деятельность Абрамцевского кружка преимущественно разворачивалась на территории подмосковной усадьбы, то в зимний период участники кружка часто собирались в Москве, в доме Мамонтовых. Домашняя обстановка сочеталась с творческими начинаниями: к концу 1870-х в зимнее время в нем собиралось, по воспоминаниям Всеволода Мамонтова, «человек двадцать», которые читали по ролям произведения русских и зарубежных

авторов [2, с. 37–38]. Чтения превратились в импровизированные театральные постановки, в которых принимали участие деятели Абрамцевского кружка, гости и сама семья Мамонтовых. Про подготовку одного из домашних спектаклей в письме к Н. В. Поленовой Елизавета Григорьевна Мамонтова писала: «У нас идет такая суэта, страсть. Репетиции каждый вечер, пишут декорации, рисуют афиши, шьют костюмы и т. д. <...> шум и суета с десяти утра до двух ночи» [3, л. 2].

В домашних спектаклях все участвовали с большим энтузиазмом: к тому располагала атмосфера подготовки представления, общие хлопоты о декорациях, костюмах объединяли людей. Художники принимали участие не только в оформлении декораций и костюмов, но и в спектакле в качестве актеров. И если Валентин Серов играл с удовольствием, то Виктора Васнецова и Илью Репина приходилось уговаривать [4, с. 62]. В канун 1882 года в кружке под руководством Саввы Мамонтова готовилась новая постановка — «Снегурочка» А. Н. Островского. В творческом наследии Островского эта пьеса — единственная попытка драматурга выйти за рамки реальной действительности и перенестись в сказочно-фантастический мир [5, с. 278]. Она долго не воспринималась массовой публикой, которая находила в ней черты бегства от реальности в бесплодную фантастику, что противоречило идеям 1860-х годов, требующих от искусства жизненной правды и реализма [6, с. 251].

Между тем интерес абрамцевцев к «Снегурочке» был связан не с отходом от идей реализма, а с открытием новых смысловых пластов в народной жизни и в искусстве. Главным художником по костюмам и декорациям домашнего спектакля был Виктор Васнецов, который впоследствии создаст и знаменитые театральные декорации для постановки «Снегурочки» на сцене Частной оперы С. И. Мамонтова [4, с. 62–67]. Из пьес известных авторов на домашней сцене Мамонтовых только «Снегурочка» ставилась три раза, что, вероятно, связано с близостью пьесы к стилистическим поискам участников кружка.

Одним из самых ценных вкладов С. И. Мамонтова в русское театральное и изобразительное искусство стало создание условий для художников-станковистов экспериментировать в области сценографии, привлечении их к работе в своем начинании — Московской частной опере. С 1896 по 1899 год на ее сцене было поставлено семь опер Римского-Корсакова, четыре из них — премьеры. Здесь, в отличие от императорских театров, композитор смог воспользоваться методикой, разработанной Мамонтовым и его кружком, которая обеспечила успех Частной оперы: постановки были результатом совместной работы и интенсивных обсуждений сообществом художников, актеров, музыкантов и режиссера, о чем существует немало воспоминаний [7, р. 97]. Важно отметить, что Римский-Корсаков, как и представители абрамцевского кружка, на протяжении более четырех десятилетий исследовал мир самобытного

и многообразного народного песнетворчества [8, с. 7]. Мамонтов хотел достичь в постановках Частной оперы синтеза искусств и отводил музыке важное, но не первое место (чем спровоцировал конфликт с Римским-Корсаковым: для композитора главным было музыкальное начало, что касается сценического оформления — то оно не должно было перетягивать внимание зрителя на себя [9, с. 166]).

На Михаила Врубеля театральная направленность кружка, а также синтетический характер творчества окружения оказали существенное влияние: художник часто обращался к литературным сюжетам, получившим новое воплощение в мире театра. Не в последнюю очередь это связано и с тем, что Врубель некоторое время (с 1899-го до болезни) был главным художником театра, что не могло не влиять на тематику его творчества. Так, некоторые исследователи считают скульптурные сюиты 1899–1900 годов, созданные по мотивам опер Римского-Корсакова «Снегурочка» и «Садко», вершиной творчества Врубеля в керамическом направлении [10, с. 405].

Керамические скульптуры Врубеля, а также деятельность Абрамцевского кружка упомянуты в значительном числе работ, рассматривающих деятельность керамической мастерской в контексте истории русского искусства, однако вопрос о влиянии кружка (привлечении художников к театральной деятельности в качестве актеров и декораторов) на художников пока не получил должной научной разработки. Цель настоящей статьи заключается в исследовании влияния деятельности Абрамцевского кружка на скульптурные группы, которые также часто называются сюитами, созданные по мотивам опер «Снегурочка» и «Садко». Особое внимание в работе уделяется сопоставлению керамики Врубеля с постановками Частной оперы Мамонтова.

При оценке скульптур стоит помнить, что они мыслились не как отдельные предметы, а как единые пластические сюиты, предназначенные для размещения вдоль стены в виде скульптурной группы [11, с. 346–351], отсюда и происходит горельефный принцип их форм. Взаимодействуя друг с другом, скульптуры становятся участниками разворачивающихся межскульптурных отношений, в ходе которых скульптурная группа приобретает метаморфический характер. Е. А. Акулов, размышляя о музыкальных компонентах, способных наиболее полно воздействовать на театрального художника, называет своеобразными точками соприкосновения рисунок и колорит. Неслучайно для определения характера мелодического построения исполнители употребляют слова «линия», «рисунок», и понятие из мира живописи «колорит» приобретает у музыкантов понятие звуковой окраски, тембра. По этой же причине иногда можно встретить размышления о гармонии красок и певучести линий в картинах художников [12, с. 406]. Так, керамические скульптуры можно определить в первую очередь как мелодичные, существующие не только

на пластичном формальном уровне, но и в особой межскульптурной рифме, и, как следствие, — создающие иллюзии развития темы. Такой прием родственен напевности фольклора, который строится на припевах, повторах, нередко хранящих в себе основную мысль произведения.

В исследованиях можно встретить акцентированное внимание к портретным чертам в скульптурах, вдохновленных операми «Садко» и «Снегурочка» Римского-Корсакова. При всем уважении к исследованиям подобного рода, стоит отметить, что некоторые скульптуры, например «Морская царевна», обладают лишь обобщенными чертами лица, по которым сложно судить о реальных прототипах. Скорее, в этом случае можно говорить о влиянии героев оперы, воплощенных на сцене актерами, — далеких образов, черты лиц которых большинство зрителей не могут доподлинно распознать, впитывая поэтический образ, лишенный конкретных черт. Размышлять о схожести черт лица с какими-то близкими художнику людьми в скульптуре «Купава» или «Весна» можно по причине наличия более проработанных черт лица, но искать в иных скульптурах схожесть не имеет смысла. В исключительных случаях Врубель упоминал в своих письмах, кто вдохновил его своей актерской игрой на ту или иную скульптуру: так, в письме жене (1904) художник написал, что «улыбкой и движением» [13, с. 117–118] скульптура очень похожа на Надежду Завелу-Врубель как формой, так и экспрессией.

Как уже упоминалось ранее, в Абрамцевском кружке все были увлечены «Снегурочкой», с оформлением постановки которой для Частной оперы успешно справился Васнецов. Нашли персонажи из «Снегурочки» воплощение и у Врубеля. На эту тему художник создал пять керамических скульптур: «Царь Берендей», «Лель», «Купава», «Мизгирь», «Весна». Можно заметить схожесть майолик с васнецовскими эскизами к театральным костюмам оперы «Снегурочка» — премьеры, открывшей московский сезон Частной русской оперы С. И. Мамонтова в сентябре 1896 года. В постановке для Частной оперы впервые возникла гармония искусств, изначально заложенная в пьесе Островского, когда живопись соединялась с музыкой в общем национальном чувстве [14, с. 248].

Скульптурную группу по мотивам оперы можно отнести к самым лиричным работам художника. Эти сказочные скульптурные образы отличаются пластическим изяществом, мягким светом майоликовой поливы и камерностью интонаций. Художник писал Римскому-Корсакову: «Как бы хотелось не повторять в миллионный раз Музы, а сделать что-нибудь русское, например, Лель, Весна-Красна, Леший. Не подскажете ли еще чего?» [13, с. 106–107]. Врубель, в отличие от Васнецова, вдохновлялся больше музыкальными образами, чем литературным текстом. Именно поэтому в майоликовых скульптурах встречаются те же персонажи, которые вдохновляли Римского-Корсакова. Не менее

значимой причиной нам видится тесное взаимодействие художника с композитором как в ходе подготовки постановок, так и в частной переписке. Такой способ вдохновения посредством множественного отражения сказочного сюжета можно отнести не только к особенностям творческого метода художника, но и к общей тенденции культуры конца XIX века — интенсивному взаимодействию между словом, скульптурной пластикой и музыкой, склонности к синтезу искусств [15, с. 218].

Римский-Корсаков проводил исследование тематического анализа своей оперы (которое не успел закончить). Он делил персонажей на три категории: мифические, полумифические-полуреальные и реальные. К мифическим он относил Ярило, Весну-Красну, к полумифическим-полуреальным — царя Берендея, пастуха Леля, Снегурочку, к реальным — Купаву и Мизгиря [16, с. 9].

Врубеля очень привлекал образ мудрого царя страны берендеев. Гнев Ярилы может погаснуть, если принести в жертву Снегурочку и ее возлюбленного Мизгиря, и мифическим берендеям будет ниспослана счастливая жизнь. Врубель изображает царя Берендея в момент принятия нелегкого решения. Персонаж изображен опирающимся двумя руками на посох. Скульптура из коллекции Государственного Русского музея имеет редкий полихромный декор: плащ и шапка-гречневик покрыты охристо-коричневыми цветами с использованием синих цветовых вкраплений, кафтан выполнен синей глазурью. Синяя опушка шапки контрастирует с волосами, бородой и усами. Стоит отметить, что эта полихромность является редким случаем для скульптурных сюит Врубеля, в большинстве обладающих цветовой условностью и политых одним типом глазурей, — решение, принятое в керамической мастерской с целью упростить тиражное производство этих изделий.

Другой мужской персонаж — Мизгирь — своей уверенной пластикой может быть соотнесен со скульптурой Садко; по этой причине некоторые воспроизведения Мизгиря были ошибочно приняты за варианты скульптуры «Садко». Однако отсутствие главного атрибута Садко — гуслей позволяет отнести эти варианты к циклу скульптур оперы «Снегурочка» [17, с. 11]. Выполненная в технике восстановительного обжига скульптура покрыта однородной глазурью, но богатая игра бликов света на экспрессивно рельефной поверхности одежды создает множество тонов. При этом сохраняется строгая мужественность образа, не лишенная богато декорированного облачения.

В фигуре Мизгиря складки кафтана объемно покрывают тело, в то время как одеяния Леля стекают вдоль тела, следуют за фигурой. Пастуха Леля художник наделяет подчеркнуто андрогинными чертами, создает образ неувядающей юности. Андрогинные черты не случайны. Как правило, эту роль вечно молодого Леля в опере исполняли женщины [9, с. 128]. Образ — олицетворение

вечного искусства музыки, слегка легкомысленное, как задумывал его Римский-Корсаков, в самом деле производит легкое игривое впечатление.

Рассматривая керамику Врубеля, можно заметить стремление художника выделить доминирующую черту характера в образах: полумифических мужских персонажей можно противопоставить друг другу. Царь Берендей — воплощение мудрости и старости, Лель — образ юности и легкомысленности. Подобное противопоставление персонажей можно часто встретить в фольклорных сказаниях. Дух сказки — вневременной, доисторический — был воспринят Римским-Корсаковым, а следом за ним и Врубелем, в одном ключе с образами вечной природы, осознаваемого людьми идеального царства, единства человека, народа и природы [18, с. 225]. При этом Мизгирь, в отличие от Берендея и Леля, обладает выраженными земными, мирскими качествами: мужественностью, уверенностью. Если царь Берендей и Лель предстают перед зрителями задумчивыми, погруженными в себя, то Мизгирь наиболее приближен к реальности.

Противопоставление земного и неземного сложнее найти в женских образах Купавы и Весны. Купава относится к земным персонажам («реальным», как их называет Римский-Корсаков), представляется нам грустно-задумчивой. Ее венки на голове перекликается с венком Леля. Стоит учитывать, что женские персонажи Врубеля нередко обладают чертами неземного образа, близкого к его внутреннему женскому идеалу. Персонаж «Купава» оперы Римского-Корсакова по либретто обладает темпераментным и страстным характером, которого мы не можем найти в одноименной скульптуре Врубеля. Победный женский образ не характерен для творчества Врубеля, поэтому мы видим в скульптуре «Купава» грустную красавицу, которая опирается рукой на сломанную ветку дерева. Можно предположить, что художник выбрал сцену жалобы Купавы, полную чарующей прелести и истинной поэзии [5, с. 278]. Сарафан Купавы лишен каких-либо украшений, за исключением нитки бус, но Врубель формирует возвышенный образ земной девушки за счет ниспадающих складок одежды, придающих героине плавную текучесть, достичь которую такими прямыми геометрическими линиями кажется непростой художественной задачей.

Не зная скульптуры «Весна» Врубеля, а только предполагая, как она может выглядеть, можно ожидать хрупкий образ юной расцветающей девушки, характерный для творчества художника. Однако здесь Врубель дает неожиданную для неподготовленного зрителя тональность весны — не ранней, с только появляющимися бутонами и почками, а весны, полностью вступившей в свои права и пробудившей природу, весны-матери, и он следует в трактовке персонажей за Римским-Корсаковым [16, с. 20–22].

Женские скульптуры из серии «Снегурочка» оказываются в контрастных отношениях: мифологический и реальный персонажи как будто меняются

местами. «Весна» Врубеля выглядит более полнокровной и земной, нежели «Купава», которая может быть поставлена в один ряд со скульптурами, изображающими «Морскую царевну». Мифологический персонаж изображен как реальный, а реальный приобретает черты волшебного. Здесь кажется уместной цитата о Врубеле из «Истории русского искусства» Д. В. Сарабьянова: «Он способен был творить легенду, как творили ее древние народы, обожествляя людей и очеловечивая богов» [19, с. 48]. Такой прием характерен и для фольклорных сказаний, где боги могут оказаться человечнее людей.

Серия скульптур «Садко» связана с одноименной оперой, премьера которой состоялась в 1897 году в Частной опере С. И. Мамонтова. Надежда Забела-Врубель, супруга художника, исполнила партию Морской царевны; сам художник занимался созданием костюмов для постановки, тем самым начав новую эпоху в истории театра. Он освободил костюм от жанровой этнографичности, характерной для костюмов Васнецова в «Снегурочке». Русский национальный орнамент, точь-в-точь повторяемый Васнецовым в костюмах и являющийся для него отправной точкой в характеристике персонажей оперы, у Врубеля, скорее, едва узнается, исполняет вспомогательную роль [20, с. 262]. Несмотря на работу (в том числе и с предметами из коллекции Абрамцевского музея), обращение художника к фольклору имело своей целью не точное, реалистическое копирование народного творчества, а поглощение и эстетизацию его мотивов и приемов, что особенно заметно в эскизах театральных костюмов.

«Художник оказался чутким к природе музыкального звука. Подобно тому, как в области бытовой и пейзажа кисть Коровина соответствовала большинству сцен “Садко”, так в области фантастической необычайное воображение Врубеля и его волшебные краски передавали острые впечатления художника от музыки композитора» [21, с. 321], — писал известный музыковед В. В. Яковлев. По мотивам оперы «Садко» Врубель создал три скульптуры («Царевна Волхова», «Морская царевна», «Садко») и один барельеф («Морской царь»). Барельеф, безусловно, имеет общие черты с Морским царем, изображенным в центре блюда «Садко»: бушующие волны и мечущиеся в них рыбы окружают лицо владыки водной стихии; выражение лица полно печали близкого расставания с дочерью Волховой. Умозрительное движение вылепленных волн — точно найденное Врубелем декоративное решение, способное выразить атмосферу фольклорного сюжета. Е. Р. Арензон считает, что один из вариантов скульптурных сюит планировался для демонстрации в театральном фойе «Метрополя» [22, с. 98]. Римский-Корсаков в воспоминаниях писал, что «...намеченный впервые в Панночке и Снегурочке фантастический девический образ, тающий и исчезающий, вновь появляется в виде тени княжны Млады и Морской царевны, превращающейся в Волхову-реку» [23, с. 267].

Известны две скульптуры морской царевны. Одна из них — «Царевна Волхова», другая — «Морская царевна». Изображая один и тот же персонаж, скульптуры кажутся чуть ли не противоположностями друг друга. В скульптуре «Царевна Волхова» много острых углов. Это и согнутый локоть царевны, и камень, на который она опирается. Тональность скульптуры охристо-зеленая, илистая. Черты лица исполнены задумчивости; мысли героини безрадостны, скульптура производит минорное впечатление. Вторая скульптура, «Морская царевна», обладает плавными и текучими чертами; окрашена изобретенным Врубелем и Ваулиным методом восстановительного обжига глазури, при котором она приобретает перламутровые переливы. Изображенная героиня здесь тоже задумчива, но ее мысли светлы и веселы, исполнены в лирически светлом ключе. Темпоральный характер скульптур, фиксирующих переживания героини в разных сценах оперы, позволяет предположить, что вторая скульптура связана с песней-колыбельной Морской царевны [9, с. 168], так как близка эмоциональной окраской к одухотворенности и трепетной нежности, к кульминационному моменту оперы.

Скульптура «Садко» — сочетание ярко раскрашенных, с перламутровым отливом, одежд героя и лица, покрытого цветной черной глазурью. Художник анализирует образ героя, визуализирует в пластике его решительность и талант. По сравнению с задумчивыми скульптурами, изображающими Морскую царевну, облик Садко излучает мужественность и уверенность, что характерно и для оперного либретто, в котором персонаж показан смелым, жаждущим подвига [9, с. 168]. При сравнении этих скульптур можно заметить и врубелевские особенности репрезентации женских и мужских образов: если женские фигуры художника светло-задумчивы, отвлечённые, скрывают свои чувства, то мужские — смелые и уверенные, открытые зрителю.

Резюмируя сказанное, выделим несколько характерных черт, связанных со скульптурными сюитами Михаила Врубеля:

– Во-первых, художник обращался к фольклорным и сказочным сюжетам, прошедшим театральную адаптацию, что позволяет нам говорить о синтетическом характере керамических произведений художника.

– Во-вторых, скульптуры изначально предполагались к экспонированию группами, что сближает их с принципами театральной постановки. Эту идею также подкрепляет наличие двух разных по эмоциональной окраске скульптур одной и той же героини оперы «Садко» — Морской царевны. (Предположительно, скульптуры отсылают к разным действиям оперы и поэтому темпоральны.)

Работа Врубеля с народным искусством была направлена не на точное копирование народного творчества, а на восприятие и эстетизацию его мотивов и приемов, что особенно ярко проявилось в эскизах театральных костюмов.

Принимая во внимание тесное сотрудничество художников с композиторами, распространенное и поощряемое в Частной опере С. И. Мамонтова, можно предположить, что на создание скульптурных сюит оказала влияние совместная творческая деятельность Врубеля и Римского-Корсакова, а также упомянутая в статье переписка.

ЛИТЕРАТУРА

1. Gray C. The Russian experiment in art, 1863–1922. New York: N. N. Abrams, 1970. 296 p.
2. Мамонтов В. С. Репин и семья Мамонтовых // Репин. Художественное наследство: в 2 т. М.; Л.: Изд-во Академии наук СССР, 1949. Т 2. С. 37–56.
3. Письмо Е. Г. Мамонтовой к Н. В. Поленовой. 31 июля [1887 г.] Абрамцево // ОР ГТГ. Ф. 54. Ед. хр. 10985.
4. Пилипенко В. Н. И. Е. Репин в Абрамцеве. Л.: Художник РСФСР, 1980. 78 с.
5. Варнеке Б. В. История русского театра. Казань: типо-лит. Имп. ун-та, 1910. Ч. 2. 432 с.
6. Гозенпуд А. А. Русский оперный театр XIX века: в 3 т. Л.: Музыка. Ленинград. отд., 1973. Т. 3. 326 с.
7. Haldey O. Mamontov's Private Opera. The search for modernism in Russian theater. Bloomington: Indiana University Press, 2010. 355 p.
8. Евсеев С. В. Римский-Корсаков и русская народная песня. Москва: Музыка, 1970. 175 с.
9. Гозенпуд А. А. Русский оперный театр на рубеже XIX–XX веков и Ф. И. Шаляпин. 1890–1904. Л.: Музыка. Ленинград. отд., 1974. с.
10. Новикова О. Национально-романтические тенденции в керамике М. А. Врубеля и А. Я. Головина. // Стиль жизни — стиль искусства. Развитие национально-романтического направления стиля модерн в европейских художественных центрах второй половины XIX — начала XX века. Россия, Англия, Германия, Швеция, Финляндия. М., 2000. С. 400–412.
11. Искусство 1880–1890-х годов. // История русского искусства: в 22 т. / отв. ред. С.К. Лашенко М.: Северный паломник; Гос. ин-т искусствознания. 2014. Т. 17. С. 346–351.
12. Акулов Е. А. Оперная музыка и сценическое действие. М.: Всерос. театр. о-во, 1978. 455 с.
13. Врубель. Переписка. Воспоминания о художнике. М.: Искусство, 1963. 362 с.
14. Шах-Азарова Т. Реальность и фантазия («Снегурочка» А. Н. Островского и ее судьба в русском искусстве последней трети XIX — начала XX в.) // Взаимосвязь искусств в художественном развитии России второй половины XIX века: сб. М.: Наука, 1982. С. 219–263.

15. Плотников В. И. Фольклор и русское изобразительное искусство второй половины XIX века. Л.: Художник РСФСР, 1986. 282 с.
16. Римский-Корсаков Н. А. «Снегурочка» – весенняя сказка (тематический разбор). М.: Музыка, 1978. 32 с.
17. Пахомов Н., Онуфриева С. А. Михаил Александрович Врубель, 1856–1910: выставка майоликовых работ и театральных эскизов. К столетию со дня рождения. Изд-во Акад. наук СССР, 1957. 80 с.
18. Ручьевская Е. А. «Руслан» Глинки, «Тристан» Вагнера и «Снегурочка» Римского-Корсакова: стиль, драматургия, слово и музыка. СПб.: Композитор, 2002. 395 с.
19. Сарабьянов Д. В. История русского искусства. СПб.: Галарт, 2001. 301 с.
20. Пастон Э. В. «Мамонтов рядом с Дягилевым – главный деятель...» // С. И. Мамонтов и русская художественная культура второй половины XIX – начала XX века. К 180-летию со дня рождения // Михаил Врубель. Эпоха и личность: мат-лы междунаро. науч. конф. М.: Гос. Третьяковская галерея, 2023. С. 314–331.
21. Яковлев В. В. Н. А. Римский-Корсаков и оперный театр С. И. Мамонтова // Театральный альманах: сб. ст. и мат-лов. М.: ВТО, 1946. Кн. 2. С. 300–326.
22. Арензон Е. Р. «Абрамцево» в Москве. К истории художественно-керамического предприятия С. И. Мамонтова // Музей: художественное собрание СССР: сб. 1989. № 10: Искусство русского модерна. С. 95–102.
23. Римский-Корсаков Н. Летопись моей музыкальной жизни. М.: Музыка, 1980. 454 с.

REFERENCES

1. Gray C. The Russian experiment in art, 1863–1922. New York: H. N. Abrams, 1970. 296 p.
2. Mamontov V. S. Repin i sem'ya Mamontovykh // Repin. Khudozhestvennoe nasledstvo: v 2 t. М.; Л.: Izd-vo Akademii nauk SSSR, 1949. Т. 2. С. 37–56.
3. Pis'mo E. G. Mamontovoj k N. V. Polenovoj. 31 iyulya [1887 g.] Abramcevo // OR GTG. F. 54. Ed. khr. 10985.
4. Pilipenko V. N. I. E. Repin v Abramceve. L.: Khudozhnik RSFSR, 1980. 78 s.
5. Varneke B. V. Istoriya russkogo teatra. Kazan': tipo-lit. Imp. un-ta, 1910. CH. 2. 432 s.
6. Gozenpud A. A. Russkiy operniy teatr XIX veka: v 3 t. L.: Muzyka. Leningrad. otd., 1973. Т. 3. 326 s.
7. Haldey O. Mamontov's Private Opera. The search for modernism in Russian theater. Bloomington: Indiana University Press, 2010. 355 p.
8. Evseev S. V. Rimskiiy-Korsakov i russkaya narodnaya pesnya. Moskva: Muzyka, 1970. 175 s.
9. Gozenpud A. A. Russkiy opernyi teatr na rubezhe XIX–XX vekov i F. I. Shalyapin. 1890–1904. L.: Muzyka. Leningrad. otd., 1974.

10. Novikova O. Nacional'no-romanticheskie tendencii v keramike M. A. Vrubelya i A. Ya. Golovina // Stil' zhizni — stil' iskusstva. Razvitie nacional'no-romanticheskogo napravleniya stilya modern v evropejskikh khudozhestvennykh centrakh vtoroj poloviny XIX — nachala XX veka. Rossiya, Angliya, Germaniya, Shveciya, Finlyandiya. M., 2000. S. 400–412.
11. Iskusstvo 1880–1890-kh godov. // Istoriya russkogo iskusstva: v 22 t. / otv. red. S. K. Lashchenko M.: Severnyj palomnik; Gos. in-t iskusstvovedeniya. 2014. T. 17. S. 346–351.
12. Akulov E. A. Opernaya muzyka i scenicheskoe dejstvie. M.: Vseros. teatr. o-vo, 1978. 455 s.
13. Vrubel'. Perepiska. Vospominaniya o khudozhnike. M.: Iskusstvo, 1963. 362 s.
14. Shakh-Azarova T. Real'nost' i fantaziya («Snegurochka» A. N. Ostrovskogo i ee sud'ba v russkom iskusstve poslednej treti XIX — nachala XIX v.) // Vzaimosvyaz' iskusstv v khudozhestvennom razvitii Rossii vtoroj poloviny XIX veka: sb. M.: Nauka, 1982. S. 219–263.
15. Plotnikov V. I. Fol'klor i russkoe izobrazitel'noe iskusstvo vtoroj poloviny XIX veka. L.: Khudozhnik RSFSR, 1986. 282 s.
16. Rimskij-Korsakov N. A. «Snegurochka» — vesenniyaya skazka (tematicheskij razbor). M.: Muzyka, 1978. 32 s.
17. Pakhomov N., Onufrieva S. A. Mikhail Aleksandrovich Vrubel', 1856–1910: vystavka majolikovykh rabot i teatral'nykh ehskizov. K stoletiyu so dnya rozhdeniya. M.: Izd-vo Akad. nauk SSSR, 1957. 80 s.
18. Ruch'evskaya E. A. «Ruslan» Glinki, «Tristan» Vagnera i «Snegurochka» Rimskogo-Korsakova: stil', dramaturgiya, slovo i muzyka. SPb.: Kompozitor, 2002. 395 s.
19. Sarab'yanov D. V. Istoriya russkogo iskusstva. SPb.: Galart, 2001. 301 s.
20. Paston Eh. V. «Mamontov ryadom s Dyagilevym — glavnyj deyatel'...» // S. I. Mamontov i russkaya khudozhestvennaya kul'tura vtoroj poloviny XIX — nachala XX veka. K 180-letiyu so dnya rozhdeniya. // Mikhail Vrubel'. Ehpokha i lichnost': mat-ly mezhdunarod. nauch. konf. M.: Gos. Tret'yakovskaya galereya, 2023. S. 314–331.
21. Yakovlev V. V. N. A. Rimskij-Korsakov i opernyj teatr S. I. Mamontova // Teatral'nyj al'manakh: sb. st. i mat-lov. M.: VTO, 1946. Kn. 2. S. 300–326.
22. Arenzon E. R. «AbramcevO» v Moskve. K istorii khudozhestvenno-keramicheskogo predpriyatiya S. I. Mamontova // Muzej: khudozhestvennoe sobranie SSSR: sb. 1989. № 10: Iskusstvo russkogo moderna. S. 95–102.
23. Rimskij-Korsakov N. Letopis' moej muzykal'noj zhizni. M.: Muzyka, 1980. 454 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Никифорова В. И. — аспирант; nikifornika@gmail.com
ORCID ID: 0000-0003-3268-3697

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Nikiforova V. I. — Postgraduate Student; nikifornika@gmail.com
ORCID ID: 0000-0003-3268-3697