

УДК 792.021
ББК 85.33

Войтова Рамиля Даниловна

Бакалавр истории искусства, факультет истории искусства, кафедра кино и современного искусства, Российский государственный гуманитарный университет, 125047, Россия, Москва, Миусская пл., 6
ORCID ID: 0000-0001-7818-3167
ResearcherID: HGB-3235-2022
ramilya.voitova@yandex.ru

Ключевые слова: Золотой петушок, Гончарова, Дягилев, Русские сезоны, Фокин, Мир искусства, футуризм

Войтова Рамиля Даниловна

«Золотой петушок» 1914 и 1937 годов в оформлении Н. Гончаровой. Специфика и различия сценографического решения



This is an open access article distributed under
the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

DOI: 10.51678/2226-0072-2023-3-240-293

Для цит.: *Войтова Р.Д.* «Золотой петушок» 1914 и 1937 годов в оформлении Н. Гончаровой. Специфика и различия сценографического решения // *Художественная культура.* 2023. № 3. С. 240–293. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-3-240-293>.

For cit.: *Voytova R.D.* The Golden Cockerel, 1914 and 1937, Designed by N. Goncharova. Specificity and Differences of Stage Design. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2023, no. 3, pp. 240–293. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-3-240-293>. (In Russian)

Voytova Ramilya D.

Bachelor (in Art History), Faculty of Art History, Department of Film and Contemporary Art, Russian State University for the Humanities, 6 Miusskaya Sq., Moscow, 125047, Russia
ORCID ID: 0000-0001-7818-3167
ResearcherID: HGB-3235-2022
ramilya.voitova@yandex.ru

Keywords: The Golden Cockerel, Goncharova, Diaghilev, Ballet Russes, Fokin, Mir iskusstva, Futurism

Voytova Ramilya D.

The Golden Cockerel, 1914 and 1937, Designed by N. Goncharova. Specificity and Differences of Stage Design

«Золотой петушок» 1914 и 1937 годов в оформлении Н. Гончаровой.
Специфика и различия сценографического решения

Аннотация. Статья посвящена изучению эволюции художественной манеры Н. Гончаровой на примере сценографического решения постановки «Золотого петушка» 1914 и 1937 годов. Постановка оперы-балета «Золотой петушок» часто и подробно описывается в работах, посвященных С. Дягилеву и его антрепризе, творчеству Н. Гончаровой и М. Ларионова, однако из-за того, что графическое наследие Н. Гончаровой 1930–1950-х годов до сих пор мало изучено, сценография балетной версии 1937 года почти не рассматривается, так же как и не связывается с общей эволюцией художественной манеры Н. Гончаровой. Сопоставление двух версий одной постановки, оформленной с разницей в 23 года, а также определение влияния изменившихся внешних факторов и социального контекста дают возможность наглядного рассмотрения изменений, произошедших с художественной манерой Н. Гончаровой за время, проведенное в эмиграции.

Abstract. This article is devoted to the study of evolution of N. Goncharova's artistic manner on the example of stage design for her 1914 and 1937 productions of *The Golden Cockerel*. The production of opera-ballet *The Golden Cockerel* is often described in detail in works devoted to S. Diaghilev and his enterprise and to the works of N. Goncharova and M. Larionov, but due to the fact that Goncharova's graphic heritage of 1930s-1950s has been little studied so far, the set design of the 1937 ballet version is almost not considered, nor is it connected with the general evolution of N. Goncharova's style. The comparison of two versions of one production, designed with a difference of 23 years, as well as the determination of the influence of changed external factors and the social context make it possible to visually examine the changes that have occurred with the artistic manner of N. Goncharova during the time spent in emigration.

Введение

Изучение графики Н. Гончаровой сегодня находится на определенном пике: несмотря на то что уже при жизни художницы о ней часто писали современники (В. Маяковский, М. Цветаева, Г. Аполлинер) [13, с. 657–658; 27, с. 178–188; 32, р. 479], в советском искусствознании обращение к творчеству Н. Гончаровой, так же как и других эмигрантов, было скорее исключением, нежели правилом. Одними из первых к ее наследию обращаются Н. Харджиев [25], Г. Пospelов [15] и Д. Сарабьянов [19].

С 2000-х годов и по настоящее время упоминания непосредственно о постановке оперы-балета «Золотой петушок» в интерпретации М. Фокина все чаще встречаются в отдельных монографиях [12, с. 223–233], в трудах, посвященных феномену эмиграции [23, с. 255–263] и антрепризе С. Дягилева [21, с. 443–446; 5, с. 26–27]. Учитывая близкую связь художницы и «Русских сезонов», особенно полезными оказываются исследования последних годов [3, с. 130–138], в которых раскрывались взаимоотношения хореографии и художественного оформления постановок, а также влияние экономической сферы на существование труппы, — благодаря чему можно дополнить знание о влиянии внешних факторов на художественную манеру Н. Гончаровой.

Однако из-за рассмотрения сценографии художницы в связи с «Русскими сезонами», ее графика 1930–1950-х годов, исполненная уже после распада антрепризы, остается малоизученной. Наглядным примером изменений художественной манеры Н. Гончаровой может стать рассмотрение двух версий одной постановки «Золотого петушка», оформленных в 1914 и 1937 годах. Для этого сперва обозначено положение «Русских сезонов» в 1910-х годах, определены предпосылки, побудившие С. Дягилева к сотрудничеству с Н. Гончаровой, а также сформулирована ее позиция между эстетикой «Мира искусства» и футуризма. Затем проанализировано непосредственно сценографическое решение постановки «Золотого петушка» 1914 года и обозначены основные характерные черты манеры Н. Гончаровой 1910-х годов.

В отношении балетной версии постановки рассмотрены изменившиеся внешние факторы, связанные как с эмиграцией художницы, распадом «Русских сезонов», так и с новыми социокультурными условиями времени. После проанализировано новое сценографическое

«Золотой петушок» 1914 и 1937 годов в оформлении Н. Гончаровой. Специфика и различия сценографического решения

решение балета и выявлены изменившиеся черты художественной манеры Н. Гончаровой, что позволяет дополнить существующее знание о постановке «Золотого петушка» 1937 года.

«Золотой петушок» 1914 года. Оперно-балетная версия

В 1913 году, по рекомендации А. Бенуа, С. Дягилев обращается к Н. Гончаровой с предложением оформить постановку «Золотой петушок» для «Русских сезонов». На первый взгляд выбор Н. Гончаровой может показаться неожиданным: прежде с Дягилевым не работали художники, стоявшие вне традиции «Мира искусства». У художницы же к этому времени почти не было опыта оформления театральных постановок⁽¹⁾. Многочисленные работы в другом направлении графики, иллюстрации, были связаны с футуристическим книжным экспериментом и вызывали только негодование со стороны мирискусников⁽²⁾. Однако если обратиться к предшествующим этому приглашению событиям, то оно выглядит абсолютно закономерным.

1910-е годы стали временем глубоких преобразований в концепции «Русских сезонов», временем быстрого перехода от эстетики модерна к авангарду: если в 1913 году французская публика освистала «Весну священную» И. Стравинского [5, с. 13], ожидая привычных ориентализма и экзотики в духе «Шехерезады», оформленной А. Бенуа и Л. Бакстом, то уже в 1917 году с восторгом встретила «Парад» — постановку, с которой традиционно начинается отсчет модернизма в антрепризе «Русских сезонов» [3, с. 122].

То есть для понимания новой образности необходимо было не просто подготовить зрителя, но фактически создать его заново. Подобного рода переворот С. Дягилев встречал с энтузиазмом. Отзываясь о провале «Весны священной», он писал: «Вот это настоящая победа! Пускай себе свистят и беснуются! Внутренне они уже чувствуют ценность, и свистит только условная маска. Увидите следствия» [цит. по: 17].

(1) Единственный опыт в этом направлении — оформление пантомимы «Свадьба Зобеиды», поставленной по стихотворению Г. Гофманстале. О декорациях известно только, что решены они были с применением обратной перспективы, с примитивистской стилизацией [подробнее см.: 27, с. 187].

(2) Так, А. Бенуа называл первые издания футуристов «ско-морощими альбомчиками» [см.: 8, с. 11].

В это же время происходит и разрыв с М. Фокиным — первым хореографом антрепризы. Он никогда не входил в объединение «Мир искусства», однако их подход к творчеству тесно переплетался [2, с. 88]. Становление М. Фокина как хореографа пришлось на время забастовок в Императорских театрах 1905 года, и многие им утверждаемые идеи находились в полемике с подходом академических балетов [22, с. 534].

Во-первых, он считал, что искусство должно быть натуралистичным, а потому не просто следовать классическим установлениям, но достоверно изображать выбранную эпоху. Так, уже в 1904 году в заметке к либретто «Дафниса и Хлои» он писал: «Балетмейстеры не должны совершать подобной ошибки: ставить танцы для русских крестьян в стиле Людовика 15 или... сочинять танцы в манере русского трепака к французскому сюжету. Зачем повторять одну и ту же ошибку, ставя древнегреческие сюжеты: заставляя греков танцевать на французский манер?» [40, р. 175]. Подход, свойственный и представителям «Мира искусства». Так, работая над оформлением «Петрушки», А. Бенуа создал более сотни костюмов по моде 1830–1840-х годов для представителей разных социальных слоев [3, с. 55].

В «Петрушке» же отчетливо проявился и второй принцип М. Фокина — переход от выразительности индивидуального к коллективному. Если в постановках М. Петипа кордебалет служил фоном для балерины и располагался вокруг нее, отражая существующую иерархию Мариинского театра (яркие примеры — это сцены-видения «Баядерки» и «Спящей красавицы»), то в работах М. Фокина балерина стала иллюстрацией положения о «выразительности массового танца всей толпы» [24, с. 353].

В-третьих, это активное задействование в хореографии корпуса и рук. Если прежде подвижность была сконцентрирована в ногах, а корпус подчинялся вертикальной линии, то в своих работах М. Фокин отказывается от этого принципа, полагая, что и талия, и спина, и конечности должны быть в равной степени гибки и выразительны. От новой хореографии происходил и новый тип костюма. Наиболее созвучен М. Фокину в этом отношении оказался Л. Бакст: отсутствие корсетов, струящиеся ткани, восточные шаровары и туники, дополняемые широкими разрезами. Костюмы художника были подчинены движениям тела, подчеркивая динамику и изгибы линий.

«Золотой петушок» 1914 и 1937 годов в оформлении Н. Гончаровой. Специфика и различия сцениграфического решения

Именно экзотическими постановками (восточными или русскими) М. Фокин прославится в Париже. Публика жаждала экстравагантного восточного колорита, и каждый год получала вариацию на эту тему: «Клеопатра» (1909), «Шахерезада», «Жар-птица» (1910), «Садко» и «Петрушка» (1911), «Тамара» и «Синий бог» (1912). Впрочем, несмотря на успех у зрителей, а во многом из-за него, разногласия между хореографом и антрепренером только росли: С. Дягилев создавал балетмейстера из В. Нижинского, считая, что М. Фокин «выдохся и устарел» [24, с. 163]. Окончательный разрыв последовал после постановки балета «Дафнис и Хлоя» в 1912 году: по мнению хореографа, со стороны С. Дягилева произошло несколько попыток сорвать премьеру [24, с. 164].

После ухода М. Фокина, в 1913 году В. Нижинский ставит «Весну священную», и для дальнейшего развития событий важны два обстоятельства. Во-первых, увлечение С. Дягилева идеями футуризма, совпавшее с выходом манифеста Ф.Т. Маринетти «Театр Варьете», среди ключевых положений которого — антинатурализм: «Современный театр... вызывает наше глубокое отвращение по причине его тупого колебания между исторической реконструкцией (пастиччо или плагиат) и фотографическим воспроизведением нашей повседневной жизни; жеманный, замедленный, рассудочный и обескровленный театр, достойный в общем и целом эпохи керосиновых ламп» [37, р. 126–127]. Критиковалась не только историческая правдоподобность, но и психологизм персонажей — то есть именно то, что принесла с собой эстетика М. Фокина.

Но, во-вторых, важно также и то, что «Весна священная», как уже говорилось, провалилась у зрителя: ритмически сложная музыка И. Стравинского, хореография В. Нижинского, в которой танцоры, одетые Н. Рерихом в широкие сарафаны и рубахи, громоздкие лапти, почти не отрывали ног от сцены, отбивая ритм в пол. Будучи прорывом в хореографическом и музыкальном отношении, постановка встретила непонимание. С. Дягилев все так же полагал изменить вид «Русских балетов», но учитывая вкусы зрителей, он изменяет тактику: в 1913 году снова обращается к М. Фокину, убедив его вернуться на последний предвоенный сезон труппы. Совместно с А. Бенуа было решено поставить оперу-балет «Золотой петушок» на музыку Н. Римского-Корсакова.

Для хореографа подобное решение являлось своеобразным компромиссом в его мечте поставить балет на музыку «Золотого

петушка»⁽³⁾, а также новой вариацией в вопросе соотношения балетных и оперных исполнителей: предыдущий опыт в этом отношении был предпринят в 1911 году, когда при постановке оперы «Орфей и Эвридика» М. Фокин смешал их таким образом, что «нельзя было отличить, где хор, где балет» [24, с. 178]. В случае же «Золотого петушка», напротив, было принято решение разъединить вокальную и танцевальную партии: «Странность, „новизна“ такого дублированного приема постановки (неприменимого к большинству реалистических опер) была особенно уместна в этой „небылице в лицах“, требующей от действующих лиц много танцев и стилизованной пластики. Она придала опере особую фантастичность, кукольную забавность, местами мистическую жуть» [24, с. 176].

Оформление же было решено поручить Н. Гончаровой — тем самым продолжая путь к авангарду. В декабре 1913 года в мастерской художницы состоялось ее знакомство с М. Фокиным — к тому времени хореограф знал о Н. Гончаровой только то, что она принадлежала к группе московских футуристов, и потому отнесся к выбору настоятельно [24, с. 175]. Однако уже к концу первой встречи он изменил свое мнение и покинул мастерскую «в совершенном убеждении, что Гончарова даст нечто неожиданное, красочно-прекрасное, глубоко национальное и в то же время сказочное» [24, с. 175]. Работа над постановкой началась еще в Москве, а в апреле 1914 года Н. Гончарова и М. Ларионов прибудут в Париж [14, с. 200].

По замыслу А. Бенуа и М. Фокина, главенствовать на сцене должен был балет. Певцы же не участвовали в действии: и хор, и солисты амфитеатром располагались по бокам сцены, таким образом становясь обрамлением для действия. Их одинаковые костюмы теплых красно-коричневых тонов усиливали эффект декоративности, сталкиваясь с пылающей ярко-желтыми красками сценой.

Для каждого из трех актов Н. Гончарова создала отдельные декорации, выдержанные в стиле неопримитивизма. Первый акт

открывался пейзажем, в котором переплетались стилизованный огненный город, желтое небо и красное солнце в виде лица (прием, активно использовавшийся в лубочных изображениях). На подобном фоне вырастали фантазийные деревья в виде цветов — ни намек на натуралистичность. Напротив — исключительные декоративность и сказочность, происходящие из источников, вдохновлявших как М. Фокина, так и Н. Гончарову: иконы, лубка, кустарных игрушек. Подобные образы способствовали достижению той кукольности действия, которая бы оказалась созвучна словам Звездочета в финале: «Разве я лишь да царица / Были здесь живые лица, / Остальные — бред, мечта, / Призрак бледный, пустота...» [цит. по: 24, с. 177].

Строго говоря, искусственность происходящего была продиктована не только либретто, но и самой музыкой. Так, А. Кандинский писал о том, что «композитор лишь изображает — и обычно с оттенком ироничности — чувства персонажей, но не воплощает их всерьез» [цит. по: 4, с. 76]. Ярким примером может служить музыкальная тема Додона: призванная утверждать величие правителя, она действительно выдержана в характере помпезного марша. Только марш этот оказывается такой же пародией, как и образ самого царя.

В том же характере было выдержано и третье действие, в котором огненные оттенки царского дворца усиливались богатым флоральным орнаментом. В обоих случаях пространство трактовалось как плоскостное, с отсутствием четкой линейной перспективы, ярко выраженной в эскизах к «Золотому петушку» 1908–1909 годов И. Билибина.

Декоративность оформления распространялась и на костюмы персонажей, намеренно лишенных исторической достоверности: если служанка в постановке «Золотого петушка», оформленной И. Билибиным, была с покрытой головой и носила закрытый кафтан, похожий на тюркский национальный костюм, то Н. Гончарова создает исключительно сказочный образ из пестрых и полупрозрачных тканей, по подобию Л. Бакста обнажая руки и живот героини.

Схожесть эскизов служанок с ориентальными костюмами Л. Бакста была не случайна и происходила из замысла М. Фокина, хореографии которого, как уже говорилось, были близки силуэты художника. Подобную чуткость в отношении замысла автора Н. Гончарова проявляла уже в работе над книгой.

(3) В 1913 году, во время ссоры с С. Дягилевым, к М. Фокину обратилась балерина А. Павлова с просьбой поставить балеты для ее антрепризы. Тогда хореограф впервые предложил балет «Золотой петушок»: это была только сюита, созданная А. Глазуновым и М. Штейнбергом из оперы Н. Римского-Корсакова, но по своей длине и содержанию она вполне соответствовала самостоятельному произведению. Тогда замысел остался неосуществленным [см.: 24, с. 173–174; 16, с. 123].

Наиболее ярко демонстрирует подобное отношение иллюстрация к самописному сборнику «Мирсконца» В. Хлебникова «Вила и леший». Художница изображает природные элементы, такие как крона деревьев или холмы, из которых формируется монументальный образ вилы. И если традиционно вила — это женский дух, владеющий колодцами и озерами (что роднит ее с русалками восточных славян) [11, с. 348], то у В. Хлебникова это персонифицированный образ природы, что подтверждается и первоначальным заглавием «Природа и леший».

Еще одна особенность решения сценографии, происходящая из опыта книжной иллюстрации, — это живописность графики Н. Гончаровой. Уже в оформлении книг «Игра в аду» и «Мирсконца» 1912 года можно наблюдать решение иллюстраций как самостоятельных, монументальных изображений: в оформлении произведений даже отсутствовали концовки, замененные страничными иллюстрациями.

Участие Н. Гончаровой в книжном футуристическом эксперименте, ставившем своей целью «разрыв с предшествующей традицией»⁽⁴⁾, видится особенно любопытным, учитывая прочную фольклорную основу ее творчества. Однако в этом не было противоречия, если предположить, что в оформлении книг поэтов-футуристов для Н. Гончаровой этот «разрыв» не подразумевался⁽⁵⁾. Напротив, исповедуя «всечество», художница считала возможным использовать любые стили для своих целей, утверждая, что «...для всякого предмета может быть бесконечное множество форм выражения» [30, с. 19].

И в работе над театральным оформлением она так же, как и при оформлении книги, не отказывается от опыта модерна — представляя не разрыв с предшествующей традицией, но аккуратный переход. В совместной с М. Ларионовым статье Н. Гончарова в духе футуристов

высказывается о самостоятельности декораций: «Декорации балета не должны иметь единственным намерением установить, в соответствии с либретто, время и место действия. <...> Декорация, кроме всего прочего, является независимым созданием, поддерживающим дух исполняемого произведения» [цит. по: 3, с. 131]. При этом художница в работе над декорациями и костюмами посещает археологические музеи, беседует с ремесленниками, обращается к образцам ковроткачества, крестьянского костюма, царских одежд и перстней [33, р. 15].

Премьера «Золотого петушка» в Париже состоялась 24 мая 1914 года и, по словам очевидцев, имела оглушительный успех. Так, Ю. Анненков вспоминал: «Успех Гончаровой, сумевшей слить тончайшую красочную изысканность с наивностью русского лубка, был огромный, обеспечивший художнице бесконечную вереницу новых театральные заказов» [1, с. 220]. Столь восторженная реакция у публики способствовала тому, что уже 15 июня того же года спектакль был показан в Лондоне, на сцене Друри Лейн⁽⁶⁾.

Однако столь же бурной, как восторг зрителей, оказалась и критика со стороны родственников композитора: вскоре после премьеры в журнале «Аполлон» появилась статья сына композитора, А. Римского-Корсакова, полагавшего неправомерным использование музыки из оперы в подобном эксперименте, так как «...опыт вынесения всей вокальной части оперы за скобки сценического действия... ставит движение и пластику, в ущерб музыкальному достоинству произведения, на первый план, иначе говоря — искажает основные черты оперного произведения» [18, с. 48].

Помимо этого, благодаря конвенции об авторском праве, подписанной между Россией и Францией, вдове композитора удалось добиться взыскания крупного штрафа с С. Дягилева. [16, с. 123–124; 21, с. 443–446]. Подобные препятствия помешали вхождению «Золотого петушка» в постоянный репертуар антрепризы. Однако несмотря

(4) Первые самописные издания относились к докладу И. Зданевича «Футуризм Маринетти» и манифесту «Пощечина общественному вкусу» поэтов-футуристов. Среди прочего, в обоих говорилось о разрыве с существующей традицией [см.: 8].

(5) Возможный вариант, учитывая высказывания В. Хлебникова о том, что, во-первых, «настроение изменяет почерк во время написания», а во-вторых, что «почерк, своеобразно измененный настроением, передает это настроение читателю, независимо от слов», и вывод о том, что автор должен сам писать книгу или «вручить свое детище не наборщику, а художнику» [26, с. 248]. То есть происходила именно литературная революция, в ходе которой поэтический текст не мог больше существовать без художника. Художнику же не было необходимости отказываться от какой бы то ни было традиции.

(6) Ч. Рикеттс писал о «Золотом петушке»: «В невероятном восторге. <...> Музыка тонкая, завораживающая и оригинальная; идея разместить певцов по обе стороны сцены, как в оратории, а в центре — пантомиму и танцы — восхитительна. <...> Танцы и мимика Карсавиной... несравненны, как и интеллектуальность организации спектакля и хореографической изобретательности» [39, р. 139].

на это, трудно было бы переоценить его значение для дальнейшего развития «Русских сезонов».

Так, о труппе впервые заговорили представители французского авангарда — Г. Аполлинер писал об успехе «Золотого петушка»: «Не повторяя отношения публики и высоких кругов французского общества к своим молодым художникам, русские обеспечили бешеный успех мадам Гончаровой. <...> Вот так русский футуризм будет проявляться в Опере во всем своем великолепии, в то время как новую французскую живопись... здесь по-прежнему только осмеивают» [32, р. 479]. Тем самым признавая, что, благодаря угаданному соотношению привычной русской экзотики в сочетании с «новой живописью» Н. Гончаровой, С. Дягилеву удалось подготовить публику для дальнейших, уже более смелых экспериментов.

«Золотой петушок» 1937 года. Балетная версия

Н. Гончарова вернется к работе над «Золотым петушком» только спустя 23 года, когда в 1937 году В. Воскресенский предпримет возобновление прежних постановок М. Фокина и обратится к художнице за разрешением использовать ее оформление [24, с. 179]. Так как к этому времени Н. Гончарова уже не обладала всеми необходимыми эскизами, она создает их заново [5, с. 27].

На этот раз предполагалась исключительно балетная версия, без оперной составляющей. Как это часто бывало у М. Фокина, замысел развивался по нарастающей. Сперва планировалось возобновление постановки 1914 года (учитывая теплый прием «Золотого петушка» английской публикой, — решение закономерное), дополненной отдельной балетной сьюитой, предназначенной для показа в предстоящем турне.

Однако пользуясь благоприятными обстоятельствами, хореограф снова предпринимает попытку осуществить свою давнюю мечту — поставить балет на музыку «Золотого петушка». На сей раз удачно: «Я просил Базиля, чтобы он добился отмены оперной постановки и предоставил мне возможность поставить новую, чисто балетную редакцию. Это ему удалось, и я, после работы в Лондоне над другими моими балетами, воспользовавшись перерывом в сезоне, поехал сочинять новую, балетную версию постановки „Петушка“ в Швейцарию» [24, с. 179–180].

«Золотой петушок» 1914 и 1937 годов в оформлении Н. Гончаровой. Специфика и различия сцениграфического решения

Новая версия требовала большого количества сокращений. Помня о критических отзывах, сопровождавших постановку 1914 года, М. Фокин подходил к работе над купюрами с крайней осторожностью. Именно по этой причине по дороге в Швейцарию он останавливается у композитора и ученика Н. Римского-Корсакова, Н. Черепнина.

Позднее хореограф описывал эту встречу так: «Николай Николаевич посмотрел мой проект, одобрил большинство купюр, даже изменил и, между прочим, нашел купюру в 72 такта, указанную самим композитором. Он пометил, какими инструментами следует заменить голоса певцов и хора, и благословил меня на работу» [24, с. 180]. Таким образом, все вокальные партии были заменены оркестром.

Закономерно, что изменения, затронувшие жанр постановки, коснулись и ее оформления. Сцениграфическое решение Н. Гончаровой, во многом схожее с первоначальным вариантом, имело немало отличий, происходящих не только из нового замысла хореографа, но и изменившейся манеры самой художницы, нового культурного контекста.

1930-е годы стали определенной линией разлома в жизни многих русских художников-эмигрантов. 19 августа 1929 года скончался С. Дягилев. Его уход означал и распад «Русских балетов», из которых образовались различные гастролирующие труппы, унаследовавшие их репертуар. Одной из таких и являлся «Русский балет Монте-Карло», основанный в 1934 году В. Воскресенским (Полковник де Базиль).

Положение усугублялось экономическим кризисом, нанесшим серьезный удар как по Франции, так и по русским эмигрантам в частности. Вспоминая об этом периоде, К. Сомов писал в своих мемуарах: «У нас все только и говорят о скверных делах, о разорениях и тому подобном. Русским здесь особенно плохо. Многие потеряли занятия и мыкаются, не зная, что предпринять... Во Франции постепенно всем иностранцам становится хуже и хуже...» [цит. по: 31, с. 100].

Ухудшению отношения непосредственно к русским эмигрантам послужило также убийство президента Французской Республики П. Думера, совершенное в Париже 6 мая 1932 года П. Горгуловым, членом Общества молодых русских писателей Парижа [20, с. 78–79].

Будучи консультантом в антрепризе Полковника де Базиля, М. Ларионов вспоминал, что «Париж стал во время кризиса скуден, иностранцы разъехались, театры дают мало нового — развился национализм, первым долгом дают... работу и заказы французам и только

то, что нельзя сделать своими силами, — иностранцам» [цит. по: 12, с. 448]. В эти годы он действительно перестает работать для театра, однако Н. Гончарова, напротив, из-за финансовых осложнений старается брать все больше заказов: только в 1939 году она создала оформление 10 балетов [14, с. 25].

Подобная востребованность объяснялась тем, что художнице удалось приладить свою художественную манеру под изменившиеся вкусы публики. Перемены же эти были существенными: реакцией на Первую мировую войну стало обращение к фигуративной живописи, к наследию мастеров Возрождения и академизма [34, р. 12]. В массовом сознании футуризм был неразрывно связан с эстетикой войны, и потому утрачивал лидирующие позиции.

Так, в своем манифесте, посвященном войне в Эфиопии, Ф.Т. Маринетти сопоставлял ее с футуристической революцией: «Война прекрасна, потому что создает новую архитектуру, такую как архитектура тяжелых танков, геометрических фигур авиационных эскадрилий, столбов дыма, поднимающихся над горящими деревнями, и многое другое... Поэты и художники футуризма, вспомните об этих принципах эстетики войны, чтобы они осветили... вашу борьбу за новую поэзию и новую пластику!» [38]. Однако в 1920-х годах формируется новая эстетика, утвержденная в эссе Ж. Кокто «Возвращение к порядку» [36].

Ее влияние распространялось и на театр. В 1923 году состоялась премьера балета «Свадебка» в хореографии Б. Нижинской — постановки, от которой традиционно начинается отсчет неоклассицизма в балете [3, с. 183]. «Свадебка» окажется переломной как для эстетики «Русских балетов» в целом, так и для художественной манеры Н. Гончаровой в частности. Главным образом потому, что в теории Б. Нижинской постановка рассматривалась как область, полностью принадлежащая хореографу, и если прежде балеты С. Дягилева были в первую очередь творением художников, то теперь на первый план выходил хореограф. Костюм же, как и театральные декорации, оказывался в подчинении у танца.

В окончательном варианте эскизов Н. Гончаровой к «Свадебке» отчетливо видно, как изменяется силуэт танцовщиков — из рисунка пропадает монументальность, появляется несвойственная прежде тонкость и гибкость. Впоследствии об оформлении балета писали: «Сами по себе декорации и костюмы лишены значения; они не су-

«Золотой петушок» 1914 и 1937 годов в оформлении Н. Гончаровой. Специфика и различия сценографического решения

ществуют самостоятельно, не привлекают внимание; нужно сделать усилие над собою, чтобы заметить их, нужно отвлечься от целого...» [29, с. 2–3]. Этот момент — ключевой для эволюции сценографии художницы 1930–1940-х годов, когда определяющим становится замысел хореографа, а главным изобразительным средством — не костюм, но само тело танцовщика.

В таком контексте Н. Гончарова снова берется за оформление «Золотого петушка». По сохранившимся фотографиям спектакля 1937 года видно, что декорации решались без кардинальных изменений, почти полностью повторяя первоначальный вариант.

Однако если обратиться к эскизам, то можно заметить остро возросшую роль декоративности оформления. Так, задник третьего акта обрастает множеством подробностей: на этот раз его обрамляют тщательно проработанные кулисы, архитектурные сооружения дополняются множеством деталей и расписываются ажурным орнаментом.

С той же подробностью решены и изображаемые персонажи. Возрастает изящность и легкость повозки царя, запряженных в нее лошадей. Тщательно прорабатывается каждая фигура из толпы, встречающей царя, взамен прошлому условному изображению. Даже небо на этот раз дополняется раскидывающимся позади основной декорации городом — тем самым углубляя пространство.

Та же возросшая декоративность обнаруживается и в эскизах костюмов. Даже в тех случаях, когда общая композиция не отличается от первоначального варианта. Рисунки баб 1914 и 1937 годов во многом схожи: в обоих случаях монументальные фигуры танцовщиц изображаются анфас и скрываются за громоздкими платьями, расписанными крупным узором в ярких цветах. Однако во втором случае исчезает обобщенная условность, свойственная раннему образу.

Плоскостное, тяжеловесное решение костюма также сменяется вариантом, в котором одежда подчеркивает тело, — перемена, происходящая из опыта оформления «Свадебки». Впрочем, существовал еще один, промежуточный эскиз 1934 года: сотрудничая с «Русским балетом Монте-Карло», среди прочих постановок Н. Гончарова оформляет балет «Игрушки» — в эскизе крестьянки повторялась и поза, и схематичный, монументальный костюм бабы из «Золотого петушка», но в нем уже проявились как возросшая натуралистичность, так и более подробная прорисовка лица танцовщицы. Еще

один пример повторения одной и той же композиции, но с разной степенью проработки можно наблюдать в эскизах плясуньи — сохраняя прежнюю динамичность позы, художница тщательно прописывает все элементы прежнего костюма.

Другой вариант — это не повтор, но переработка образа. К этому типу можно отнести костюм ключницы Амелфы: если в первоначальном варианте широкий простой костюм решался с живописной условностью, крупными заливками цвета, то теперь Н. Гончарова облачает героиню в одежды, дополненные обильным декором и расписанные дробным, тщательным орнаментом.

Художница отходит от прежней условности примитивизма не только в решении костюмов, но и в интерпретации образов самих героев, наполняя их психологизмом, портретными деталями. Та же возросшая роль натурализма и декоративности сказывается в образе царя, туника которого сменяется богато декорированной шубой. Еще одна перемена, которую можно наблюдать в обоих случаях, — это отказ от синего цвета в костюмах, их включение в общую, красно-желтую цветовую палитру. Возможно, подобное решение было принято для большего контраста с другой группой персонажей: Звездочета и Шамаханской царицы — «дочери воздуха» в интерпретации М. Фокина — только они выбивались из общего колористического решения.

В новой версии их роли оказываются ключевыми. Н. Гончарова создает два костюма для Шамаханской царицы. Первый представлял собой тяжеловесное, с густым флоральным орнаментом покрывало, дополненное массивными украшениями, которое полностью скрывало тело героини. Второй же предназначался для последующего танцевального номера, и потому отличался большим удобством: легкая туника, расписанные восточным узором шаровары — силуэт, снова возвращающий к эстетике Л. Бакста.

Воздушность этого образа, применение легких тканей и нежно-розовых оттенков должны были отличать «дочь воздуха» от других героев. Однако подобное решение объяснялось и практической необходимостью. В версии 1914 года танцевальная часть состояла из «большого танца на одном широком движении (*Pas balancé*)» [24, с. 183] и отводилась только служанкам, дополняющим арию Шамаханской царицы, которая стояла неподвижно. Теперь же, с отсутствием

оперной части, она исполняла собственный танец, наполненный «труднейшими, виртуознейшими» элементами [24, с. 182].

В датировке эскизов Шамаханской царицы до сих пор существует неопределенность. Так, лист, подписанный «Т. Karsavina dans le role de la Reine de Chemakha» [33], часто датируется 1914 годом. И действительно, Т. Карсавина участвовала только в первой постановке; но утонченный, вытянутый силуэт и тщательная проработка деталей рисунка, как уже говорилось, становятся свойственными манере художницы только в 1920–1930-х годах. Разумеется, это вопрос для отдельного исследования, однако характерная манера и изменившийся колорит дают основания для предположения о том, что этот рисунок относится к 1930-м годам. Подпись, в таком случае, может объясняться следующим образом. Известно, что иногда Н. Гончарова создавала отдельные эскизы для танцоров: так, для танцовщицы Кариатис в 1921 году были изготовлены два костюма по эскизам к неосуществленной «Триане» [6], а в 1929 году художница создала театральный костюм для К. Сахаровой, исполнявшей хореографическую миниатюру «Жар-птица» [12, с. 423].

Также рисунок мог быть выполнен в качестве подарка для Т. Карсавиной, которая жила в это время в Лондоне [9, с. 369–370]. Такое предположение может подтверждаться схожим подарком для М. Фокина, исполненным в 1937 году, — эскизом декорации к первому акту постановки, подписанным «Дорогому Михаилу Михайловичу Фокину. На память о Золотом Петушке 1914 года в Париже» [35].

Говоря об изменившейся манере исполнения костюмов, необходимо упомянуть еще один балет, из оформления которого Н. Гончарова активно заимствовала новые образы — «Жар-птица» 1926 года⁽⁷⁾.

Как уже говорилось, главная танцевальная роль в новой постановке отводилась Шамаханской царице, в связи с чем ориентальные костюмы ее служанок были заменены более лаконичными, закрытыми платьями приталенного силуэта, черного и красного цветов. Подобная нейтральность кроя костюма, его вторичная роль по отношению к телу, а также колористическое решение происходили из костюма

(7) Решив возобновить балет 1908 года (сценография А. Головина и Л. Бакста), С. Дягилев заказывает новое оформление Н. Гончаровой.

жены Кощея балета «Жар-птица». В его оформлении использовался тот же прием противопоставления одной группы персонажей другим: костюмы героев светлого и «поганого» царств не сливались в единую пеструю массу, как это было в постановке 1908 года, но противопоставлялись друг другу. С тем только отличием, что в «Золотом петушке» подобное решение удовлетворяло замысел хореографа. В работе же над «Жар-птицей» оно привело к разобщению единого ансамбля и встретило крайне негативную оценку М. Фокина, который впоследствии писал о художественном оформлении постановки: «Гончарова, с которой я так счастливо работал два раза над „Золотым петушком“ и потом над балетом „Золушка“, художница, талант которой я так высоко ценю и люблю, нанесла смертельный удар „Жар-птице“» [24, с. 143].

Учтенный опыт работы над «Жар-птицей» отразился и на создании костюма Петушка. В новой версии постановки вместо птицы из папье-маше это была полноценная танцевальная роль для балерины. В балете 1926 года образ птицы хореограф также выделял особенно. Н. Гончарова отказалась от предполагаемого ориентализма в виде восточных шаровар Л. Бакста, в продолжение идеи неоклассицизма используя пачку, декорированную перьями.

Это обстоятельство стало отдельным пунктом недовольства М. Фокина: «При создании балета я более всего хотел, чтобы в нем не было „балерины“ с ее балетными юбочками. ...Этот образ подменили обычным, шаблонным, надоевшим видом балерины» [24, с. 149]. Поэтому в этот раз костюм представлял собой компромисс: укороченный комбинезон с аккуратным, не стеснявшим движений хвостом, рукава-крылья и небольшой гребешок, венчающий голову танцовщицы. Таким образом, положение костюма снова оказывалось вторичным по отношению к телу.

Особенно в новой постановке вырастает роль Звездочета. Как уже говорилось, он и Шамаханская царица образовывали отдельную группу персонажей, отчего происходило и иное прочтение его образа. Прежде костюм представлял собой длинное восточное платье, дополненное тюрбаном, — все выдержано в насыщенных желтых, сиреневых и красных цветах. Подобное решение объединяло его с карнавальной атмосферой царства Дадона. Совершенно отличным был вариант 1937 года. В нем Звездочет изображался одетым в черный бархатный костюм и плащ с подкладкой в виде ночного неба, расшитого звез-

дами. Так же, как и в оформлении «Жар-птицы», его герой черной фигурой выделялся на фоне всеобщей пестроты. Строго говоря, даже профиль Звездочета во многом заимствуется оттуда, представляя более изящную и мрачную версию горбуна из свиты Кощея.

То есть новый образ Звездочета во многом формируется уже в 1920-е годы. Помимо эскизов к балету, Н. Гончарова использовала его и при оформлении панно для прихожей особняка С. Кусевицкого [6] — фигура Звездочета почти полностью повторяла эскиз к балету. Оттуда же происходило и оформление костюмов сыновей царя Дадона: фотографии 1937 года демонстрируют схожесть обмундирования, изогнутых мечей и расписанных ликами щитов, с изображениями Полкана и Гвидона на эскизах к панно.

Заключение

Премьера возобновленной постановки «Золотого петушка» состоялась 24 мая 1937 года в Ковент-Гарден и имела тот же успех, что и первоначальный вариант. Обе версии стали определенными рубежами в творчестве Н. Гончаровой: происходящие от неопрimitивизма яркость и плоскостность в трактовке образов 1914 года привели к форме, в которой хореография оказывается подчинена оформлению. Тем самым задавая новое направление антрепризе С. Дягилева и предвещая более радикальные сценографические решения балетов «Литургия», «Триана» и «Испания».

Оформление второй постановки отчетливо показывает развитие декоративной линии в художественной манере Н. Гончаровой, постепенный отказ от прежней живописности. Оба обстоятельства происходили от сокращенной роли костюма по отношению к танцу. Как хореограф, М. Фокин особенно оценил подобные перемены, считая эту работу «одной из самых прекрасных, которую только приходилось видеть на сцене» [24, с. 179]. Однако в тех же чертах уже было заложено последующее истончение характерной манеры, которое проявится особенно ярко в последних работах художницы для театра⁽⁸⁾.

(8) В 1957 году в Монте-Карло были возобновлены семь балетов М. Фокина — мероприятие было приурочено к 15-летней годовщине смерти хореографа. Среди прочих балетов Н. Гончарова оформляет «Эрос» и «Исламей».

«Золотой петушок» 1914 и 1937 годов в оформлении Н. Гончаровой.
Специфика и различия сценографического решения

Список литературы:

- 1 Анненков Ю.П. Дневник моих встреч. Цикл трагедий. Т. 2. М.: Художественная литература, 1991. 306 с.
- 2 Бенуа А.Н. Воспоминания о балете. Часть 5 // Русские записки. 1939. № 20–21. С. 82–95.
- 3 Гарафоло Л. Русский балет Дягилева. М.: Колибри, 2021. 656 с.
- 4 Горячих В.В. «Золотой петушок» Н.А. Римского-Корсакова. К проблеме жанра и стиля: Диссертация ... канд. искусствоведения: 17.00.02. СПб., 1999. 158 с.
- 5 Дягилев. Генеральная репетиция. М.: Государственная Третьяковская галерея, 2022. 220 с.
- 6 Илюхина Е. Вилла Сергея Кусевицкого. История одного заказа // Третьяковская галерея. 2014. № 1. URL: <https://www.tg-m.ru/articles/1-2014-42/villa-sergeya-kusevitskogo-istoriya-odnogo-zakaza> (дата обращения 20.11.2022).
- 7 Илюхина Е. Испанская феерия Наталии Гончаровой // Третьяковская галерея. 2015. № 4. URL: <https://www.tg-m.ru/articles/4-2015-49/ispanskaya-feeriya-natalii-goncharovoi> (дата обращения 20.11.2022).
- 8 Ковтун Е.Ф. Русская футуристическая книга. М.: РИП-холдинг, 2014. 229 с.
- 9 Красовская В.М. Русский балетный театр начала XX века. Ч. 2: Танцовщики. СПб.: Лань; Планета музыки, 2009. 521 с.
- 10 Лифарь С.М. Мемуары Икара. М.: Искусство, 1995. 358 с.
- 11 Лось И. Вилы, русалки // Энциклопедический словарь Ф.А. Брокгауза и И.А. Ефрона. Т. 5. СПб., 1892. С. 348.
- 12 Луканова А.Г. Наталия Гончарова. 1881–1962. М.: Искусство-XXI век, 2017. 536 с.
- 13 Маяковский В.В. Семидневный смотр французской живописи, 1923 // Маяковский В.В. Сочинения в 2 т. Т. 2. М.: Правда, 1987. С. 657–658.
- 14 Михаил Ларионов – Наталия Гончарова. Шедевры из парижского наследия: Живопись / Авт.-сост. А.Г. Луканова. М.: ГТГ; RA, 1999. 237 с.
- 15 Поспелов Г.Г. Бубновый валет: Примитив и городской фольклор в московской живописи 1910-х годов. М.: Советский художник, 1990. 272 с.
- 16 Потяркина Е.Е. Оперные спектакли в «Русских сезонах» С.П. Дягилева: Н.А. Римский-Корсаков // Проблемы музыкальной науки. 2022. № 2. С. 119–126. URL: <https://music scholar.ru/index.php/PMN/article/view/1363> (дата обращения 07.02.2023).
- 17 Рерих Н.К. Венок Дягилеву // Журнал Лиги композиторов. Нью-Йорк, 1930. URL: <https://goerich-lib.ru/n-k-rerikh-khudozhniki-zhizni/383-venok-dyagilevu> (дата обращения 07.02.2023).
- 18 Римский-Корсаков А.Н. «Золотой петушок» на парижской и лондонской сценах // Аполлон. 1914. № 6–7. С. 46–54.
- 19 Сарабьянов Д.В. Русская живопись. Пробуждение памяти. М.: Искусствознание, 1998. 431 с.
- 20 Сеславинский М.В. Французская книга в оформлении русских художников-эмигрантов: 1920–1940-е годы: Диссертация ... канд. ист. наук: 05.25.03. М., 2010. 430 с.
- 21 Схейен Ш. Сергей Дягилев. «Русские сезоны» навсегда / Пер. с нидерланд. Н. Возненко и С. Князьковой. М.: Азбука-Аттикус; Колибри, 2016. 608 с.
- 22 Теляковский В.А. Дневники директора Императорских театров. 1903–1906. Санкт-Петербург. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2006. 924 с.
- 23 Толстой А.В. Художники русской эмиграции. М.: Искусство-XXI век, 2005. 383 с.
- 24 Фокин М.М. Против течения. Л.: Искусство, 1981. 510 с.
- 25 Харджиев Н.И. Памяти Наталии Гончаровой (1881–1962) и Михаила Ларионова (1881–1964) // Искусство книги. Вып. 5. М.: Искусство, 1968. С. 306–318.
- 26 Хлебников В., Крученых А. Буква как таковая: 1913 // Хлебников В. Собрание произведений: в 5 т. / Под общ. ред. Ю. Тынянова и Н. Степанова. Т. 5. Л.: Издательство писателей в Ленинграде, 1933. С. 248.
- 27 Цветаева М. Наталья Гончарова (Жизнь и творчество) // Прометей. Т. 7 / Ред.-сост. С. Резник. М., 1969. С. 178–188.
- 28 Цетлин М. Цельное чувство. М.: Водолей, 2011. 400 с.
- 29 Шлецер Б. «Свадебка» // Звено. 1923. № 21, 25 июня. С. 2–3.
- 30 Эганбюри Э. Наталия Гончарова. Михаил Ларионов / И. Зданевич. М.: Изд. Ц. Мюнстер, 1913. 39 с.
- 31 Эмдин А. Василий Иванович Шухаев – иллюстратор и оформитель «Пиковой дамы» // Пушкин А.С. Пиковая дама. М.: HGS, 2004. С. 97–103.
- 32 Appolinaire G. Chroniques d'art, 1902–1918. Paris: Gallimard, 1960. 524 p.
- 33 Chamot M. Goncharova: Stage Designs and Paintings. Oresko Books, 1979. 104 p.
- 34 Cowling E., Mundy J. On Classic Ground: Picasso, Léger, de Chirico and the New Classicism, 1910–1930. London: Tate Gallery, 1990. 264 p.
- 35 Diaghilev's "Ballets Russes", 1909–1929: Twenty Years That Changed the World of Art // Houghton Library, President and Fellows of Harvard College. 2018. URL: https://library.harvard.edu/sites/default/files/static/onlineexhibits/diaghilev/iconic_designs/24_2.html (дата обращения 13.11.2022).
- 36 Le Retour à l'ordre dans les arts plastiques et l'architecture, 1919–1925 / J. Laude at al. Université de Saint-Étienne, 1986. 339 p.
- 37 Marinetti F.T. "The Variety Theatre", Futurist performance // Lacedra, Florence. 1913. 01 October. P. 126–127. URL: <https://writingstudio2010.files.wordpress.com/2010/09/variety-stage.pdf> (дата обращения 21.02.2023).
- 38 Marinetti F.T. Estetica futurista della Guerra // Gazzetta del Popolo, Torino. 1935. 27 October. URL: <https://collections.libraryale.edu/catalog/10661081> (дата обращения 21.02.2023).
- 39 Ricketts Ch. Self-portrait. London: Peter Davies, 1939. 442 p.
- 40 Roslavleva N.P. Era of the Russian Ballet 1770–1965. London: Victor Gollancz, 1966. 320 p.

«Золотой петушок» 1914 и 1937 годов в оформлении Н. Гончаровой.
 Специфика и различия сценографического решения

References:

- 1 Annenkov Yu.P. *Dnevnik moikh vstrech. Tsikl tragedii* [The Diary of My Meetings. The Cycle of Tragedies]. Vol. 2. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1991. 306 p. (In Russian)
- 2 Benua A.N. Vospominaniya o balete. Chast' 5 [Memories of Ballet. Part 5]. *Russkie zapiski*, 1939, no. 20–21, pp. 82–95. (In Russian)
- 3 Garafola L. *Russkii balet Dyaghileva* [Diaghilev's Ballets Russes]. Moscow, Kolibri Publ., 2021. 656 p. (In Russian)
- 4 Goryachikh V.V. "Zolotoi petushok" N.A. Rimskogo-Korsakova. K probleme zhanra i stilya [N. Rimsky-Korsakov's "The Golden Cockerel". To the Problem of Genre and Style]: Dissertation for the Degree of Candidate of Arts, 17.00.02. St. Petersburg, 1999. 158 p. (In Russian)
- 5 *Dyaghilev. General'naya repetitsiya* [Diaghilev. The General Rehearsal]. Moscow, Gosudarstvennaya Tretyakovskaya galereya Publ., 2022. 220 p. (In Russian)
- 6 Ilyukhina E. Villa Sergeya Kusevitskogo. Istoriya odnogo zakaza [Sergei Koussevitzky's Villa. The Story of One Order]. *Tretyakovskaya galereya*, 2014, no. 1. Available at: <https://www.tg-m.ru/articles/1-2014-42/villa-sergeya-kusevitskogo-istoriya-odnogo-zakaza> (accessed 20.11.2022). (In Russian)
- 7 Ilyukhina E. Ispanskaya feeriya Natalii Goncharovoi [Natalia Goncharova's Spanish Extravaganza]. *Tretyakovskaya galereya*, 2015, no. 4. Available at: <https://www.tg-m.ru/articles/4-2015-49/ispanskaya-feeriya-natalii-goncharovoi> (accessed 02.11.2022). (In Russian)
- 8 Kovtun E.F. *Russkaya futuristicheskaya kniga* [Russian Futuristic Book]. Moscow, RIP-holding Publ., 2014. 229 p. (In Russian)
- 9 Krasovskaya V.M. *Russkii baletnyi teatr nachala XX veka. Ch. 2: Tantsovshchiki* [Russian Ballet Theatre in Early 20th Century. Part 2: Dancers]. St. Petersburg, Lan' Publ., Planeta muzyki Publ., 2009. 521 p. (In Russian)
- 10 Lifar' S.M. *Memuary Ikaru* [Memoirs of Ikarus]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1995. 358 p. (In Russian)
- 11 Los' I. Vily, rusalki [Fairies and Mermaids]. *Entsiklopedicheskii slovar' F.A. Brokgauza i I.A. Efrona* [F.A. Brokgauz and I.A. Efron Encyclopedic Dictionary]. Vol. 5. St. Petersburg, 1892, p. 348. (In Russian)
- 12 Lukanova A.G. *Nataliya Goncharova. 1881–1962*. Moscow, Iskusstvo-XXI vek Publ., 2017. 536 p. (In Russian)
- 13 Mayakovskii V.V. Semidnevnyi smotr frantsuzskoi zhivopisi, 1923. [A Seven-Day Review of French Painting, 1923]. Mayakovskii V.V. *Sochineniya v 2 t.* [Essays in 2 vols.]. Vol. 2. Moscow, Pravda Publ., 1987, pp. 657–658. (In Russian)
- 14 *Mikhail Larionov – Nataliya Goncharova. Shedevry iz parizhskogo naslediya: Zhivopis'* [Mikhail Larionov – Natalia Goncharova. Masterpieces from the Parisian Heritage: Paintings], comp. A.G. Lukanova. Moscow, GTG Publ., RA Publ., 1999. 237 p. (In Russian)
- 15 Pospelov G.G. *Bubnovyi valet: Primitiv i gorodskoi fol'klor v moskovskoi zhivopisi 1910-kh godov* [Bubnovy Valet: Primitive and Urban Folklore in Moscow Painting of the 1910s]. Moscow, Sovetskii khudozhnik Publ., 1990. 272 p. (In Russian)
- 16 Potyarkina E.E. Opernye spektakli v "Russkikh sezonakh" S.P. Dyaghileva: N.A. Rimskii-Korsakov [Opera Performances in "Russian Seasons" by Sergey Diaghilev: N.A. Rimsky-Korsakov]. *Problemy muzykal'noi nauki*, 2022, no. 2, pp. 119–126. Available at: <https://musicsholar.ru/index.php/PMN/article/view/1363> (accessed 07.02.2023). (In Russian)
- 17 Rerikh N.K. Venok Dyaghilevu [Wreath to Diaghilev]. *Zhurnal Ligi kompozitorov* [League of Composers Magazine]. New York, 1930. Available at: <https://roerich-ilib.ru/n-k-rerikh-khudozhniki-zhizni/383-venok-dyaghilevu> (accessed 07.02.2023).
- 18 Rimskii-Korsakov A.N. "Zolotoi petushok" na parizhskoi i londonskoi stsenakh ["The Golden Cockerel" on the Paris and London Stages]. *Apollon*, 1914, no. 6–7, pp. 46–54. (In Russian)
- 19 Sarabyanov D.V. *Russkaya zhivopis'. Probuzhdenie pamyati* [Russian Painting. Awakening Memories]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1998. 431 p. (In Russian)
- 20 Seslavinskii M.V. *Frantsuzskaya kniga v oformlenii russkikh khudozhnikov-emigrantov: 1920–1940-e gody* [French Book Designed by Russian Emigre Artists between the 1920s and the 1940s]: Dissertation for the Degree of Candidate of History, 05.25.03. Moscow, 2010. 430 p. (In Russian)
- 21 Skheyen Sh. *Sergei Dyaghilev. "Russkie sezony" navsegda* [Sergei Diaghilev. "Russian Seasons" Forever], transl. from Dutch N. Voznenko, S. Knyaz'kova. Moscow, Azbuka-Attikus Publ., KoLibri Publ., 2010. 608 p. (In Russian)
- 22 Telyakovskii V.A. *Dnevnik direktora Imperatorskikh teatrov. 1903–1906. Sankt-Peterburg* [Diaries of the Director of the Imperial Theatres. 1903–1906. St. Petersburg]. Moscow, Artist. Rezhisser. Teatr Publ., 2006. 924 p. (In Russian)
- 23 Tolstoy A.V. *Khudozhniki russkoi emigratsii* [Artists of the Russian Emigration]. Moscow, Iskusstvo-XXI vek Publ., 2005. 383 p. (In Russian)
- 24 Fokin M.M. *Protiv techeniya* [Against the Current]. Leningrad, Iskusstvo Publ., 1981. 510 p. (In Russian)
- 25 Khardzhiev N.I. Pamyati Natalii Goncharovoi (1881–1962) i Mikhaila Larionova (1881–1964) [In Memory of Natalia Goncharova (1881–1962) and Mikhail Larionov (1881–1964)]. *Iskusstvo knigi* [The Art of Book]. Issue 5. Moscow, Iskusstvo Publ., 1968, pp. 306–318. (In Russian)
- 26 Khlebnikov V., Kruchenikh A. Bukva kak takovaya: 1913. [A Letter as Such, 1913]. Khlebnikov V. *Sobranie proizvedenii: v 5 t.* [Collection of Works: in 5 vols.], eds. Yu. Tynyanov, N. Stepanov. Vol. 5. Leningrad, Izdatel'stvo pisatelei v Leningrade Publ., 1933, p. 248. (In Russian)
- 27 Tsvetaeva M. Natal'ya Goncharova (Zhizn' i tvorchestvo) [Natalia Goncharova (Life and Art Work)]. *Prometei* [Prometheus]. Vol. 7, ed.-comp. S. Reznik. Moscow, 1969, pp. 178–188. (In Russian)
- 28 Tsetlin M. *Tsel'noe chuvstvo* [A Solid Feeling]. Moscow, Vodolei Publ., 2011. 400 p. (In Russian)
- 29 Shletser B. "Svadebka" ["Wedding"]. *Zveno*, 1923, no. 21, June 25, pp. 2–3. (In Russian)
- 30 Eganbyuri E. *Nataliya Goncharova. Mikhail Larionov*. I. Zdanevich. Moscow, Izd. Ts. Myunster Publ., 1913. 39 p. (In Russian)
- 31 Ermdin A. Vasilii Ivanovich Shuhaev – illyustrator i oformitel' "Pikovoi damy" [Vasily Shukhaev – Illustrator and Designer of "The Queen of Spades"]. Pushkin A.S. *Pikovaya dama* [The Queen of Spades]. Moscow, HGS Publ., 2004, pp. 97–103. (In Russian)
- 32 Appolinaire G. *Chroniques d'art, 1902–1918*. Paris, Gallimard, 1960. 524 p.
- 33 Chamot M. *Goncharova: Stage Designs and Paintings*. Oresko Books, 1979. 104 p.
- 34 Cowling E., Mundy J. *On Classic Ground: Picasso, Léger, de Chirico and the New Classicism, 1910–1930*. London, Tate Gallery, 1990. 264 p.
- 35 Diaghilev's "Ballets Russes", 1909–1929: Twenty Years That Changed the World of Art. *Houghton Library, President and Fellows of Harvard College*. 2018. Available at: https://library.harvard.edu/sites/default/files/onlineexhibits/dyaghilev/iconic_designs/24_2.html (accessed 13.11.2022).
- 36 *Le Retour à l'ordre dans les arts plastiques et l'architecture, 1919–1925* / J. Laude at al. Université de Saint-Étienne, 1986. 339 p.
- 37 Marinetti F.T. "The Variety Theatre", Futurist Performance. *Lacebra*, Florence, 1913, 01 October, pp. 126–127. Available at: <https://writingstudio2010.files.wordpress.com/2010/09/variety-stage.pdf> (accessed 21.02.2023).
- 38 Marinetti F.T. Estetica futurista della Guerra. *Gazetta del Popolo*, Torino, 1935, 27 October. Available at: <https://collections.libraryale.edu/catalog/10661081> (accessed 21.02.2023).
- 39 Ricketts Ch. *Self-portrait*. London, Peter Davies, 1939. 442 p.
- 40 Roslavleva N.P. *Era of the Russian Ballet 1770–1965*. London, Victor Gollancz, 1966. 320 p.



Ил. 1. Гончарова Н. Эскиз декорации к третьему акту постановки «Золотой петушок». 1914. Картон, графитный карандаш, акварель, аппликация, белила. 66,1 × 99,9 см. Государственный центральный театральный музей им. А.А. Бахрушина, Москва

Fig. 1. Goncharova N. The design of the scenery for the third act of *The Golden Cockerel*. 1914. Cardboard, graphite pencil, watercolor, appliqué, whitewash. 66.1 × 99.9 cm. A.A. Bakhrushin State Central Theatre Museum, Moscow

→

Ил. 2. Гончарова Н. Эскиз костюма Ключницы для постановки «Золотой петушок». 1914. Бумага, графитный карандаш, акварель, тушь. 38,8 × 26,3 см. Государственный центральный театральный музей им. А.А. Бахрушина, Москва

Fig. 2. Goncharova N. Costume design for the Housekeeper for *The Golden Cockerel*. 1914. Paper, graphite pencil, watercolor, ink. 38.8 × 26.3 cm. A.A. Bakhrushin State Central Theatre Museum, Moscow

«Золотой петушок» 1914 и 1937 годов в оформлении Н. Гончаровой.
Специфика и различия сценографического решения





«Золотой петушок» 1914 и 1937 годов в оформлении Н. Гончаровой.
Специфика и различия сценического решения

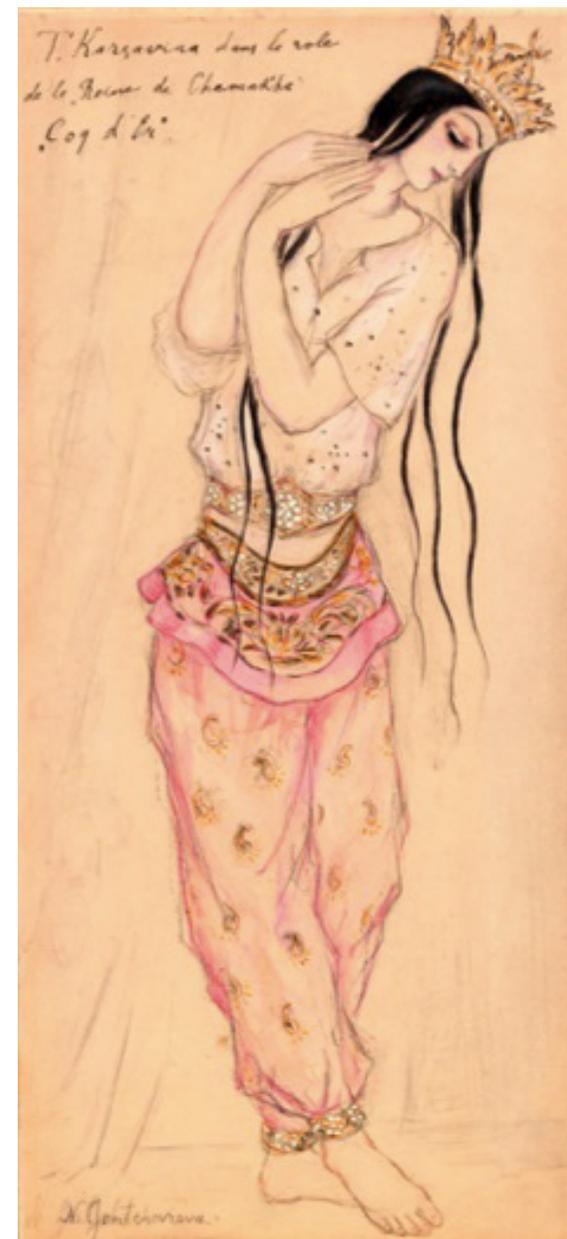
←

Ил. 3. Гончарова Н. Эскиз костюма Ключницы для постановки «Золотой петушок». 1937. Картон, акварель, бронзовая краска, графитный карандаш, белила. 45,7 x 30 см. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Fig. 3. Goncharova N. Costume design for the Housekeeper for the *The Golden Cockerel*. 1937. Cardboard, watercolor, bronze paint, graphite pencil, whitewash. 45.7 x 30 cm. State Tretyakov Gallery, Moscow

Ил. 4. Гончарова Н. Эскиз Тамары Карсавиной в роли Шамаханской царицы, постановки «Золотой петушок». 1914 (предположительно – 1930 годы). Бумага, акварель, тушь, графитный карандаш. Театральная коллекция Гарвардской библиотеки Хоутон, Кембридж

Fig. 4. Goncharova N. The design of Tamara Karsavina in the character of the Queen of Shamakhan of *The Golden Cockerel*. 1914 (presumably – 1930). Paper, watercolor, ink, graphite pencil. Theater Collection Harvard Library Houghton, Cambridge





Ил. 5. Гончарова Н. Костюм Золотого петушка из постановки «Золотой петушок». 1937. Трикотаж с металлизированной нитью, ламе, шелк, позолоченная кожа, сетка. Размеры: длина по центру спины (купальник): 68,58 см. Общая длина (головной убор): 25,4 × 35,56 см. Длина крыла: 83,82 см. Музей искусств округа Лос-Анджелес (LACMA), Калифорния

Fig. 5. Goncharova N. Costume of the Golden Cockerel from *The Golden Cockerel*. 1937. Knitwear with metallic thread, lamé, silk, gilded leather, mesh. Measurements: Center back length (leotard): 68.58 cm. Overall length (headpiece): 25.4 × 35.56 cm. Wing length: 83.82 cm. Los Angeles County Museum of Art (LACMA), California

«Золотой петушок» 1914 и 1937 годов в оформлении Н. Гончаровой. Специфика и различия сценографического решения



→ **Ил. 6.** Гончарова Н. Эскиз костюма Звездочета для постановки «Золотой петушок». 1937. Картон, акварель, графитный карандаш. 45 × 30 см. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Fig. 6. Goncharova N. Astrologer costume design for *The Golden Cockerel*. 1937. Cardboard, watercolor, graphite pencil. 45 × 30 cm. State Tretyakov Gallery, Moscow