

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

«РУССКИЕ СЕЗОНЫ» В МИРОВОЙ КУЛЬТУРЕ И СОВРЕМЕННЫХ ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ ПРАКТИКАХ

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

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

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

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

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



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



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

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

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

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

источником размышлений художника и воплощения его мыслей в натурный макет.

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

Примечания:

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

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

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

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

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

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

Царь

Оставьте его. Молись за меня, бедный Николка.

(Уходит.)

Юродивый (ему вслед)

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

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

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

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

«РУССКИЕ СЕЗОНЫ» В МИРОВОЙ КУЛЬТУРЕ И СОВРЕМЕННЫХ ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ ПРАКТИКАХ

Список литературы:

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

References:

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