

Музыкальный театр

Научная статья

УДК 782.91

DOI: 10.56620/2227-9997-2023-3-66-82

Вклад И. А. Всеволожского в эволюцию балетного костюма эпохи академизма



Ольга Сергеевна Арно

Академия Русского балета им. А.Я. Вагановой,

Санкт-Петербург, Россия,

olgaarno@hotmail.com, <https://orcid.org/0009-0007-0680-2257>

Аннотация: Предметом исследования является сфера деятельности И.А. Всеволожского, связанная с балетным костюмом. Источниковую базу составили костюмы, созданные И.А. Всеволожским в конце XIX — начале XX века (1890–1904 гг.) для премьерных постановок балетов М.И. Петипа («Испытание Дамиса», «Роман бутона розы и бабочки», «Спящая красавица» и «Щелкунчик»), находящиеся в Санкт-Петербургском государственном музее театрального и музыкального искусства, и их эскизы, хранящиеся в Санкт-Петербургской государственной Театральной библиотеке. Некоторые эскизы И.А. Всеволожского рассматриваются и публикуются впервые. По результатам исследования костюмов и их эскизов к четырем балетам Петипа сделаны выводы о значении творчества И.А. Всеволожского, его влиянии как на эволюцию балетного костюма эпохи академизма, так и на его последующее развитие в сценографии XX века, прежде всего в работах художников-миriskusников.

Ключевые слова: Всеволожский, Петипа, Ватто, балетный костюм, академизм, эклектика, мирискусники, «Щелкунчик», «Спящая красавица», «Испытание Дамиса», «Роман бутона розы и бабочки»

Для цитирования: Арно О. С. Вклад И.А. Всеволожского в эволюцию балетного костюма эпохи академизма // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2023. № 3. С. 66–82. DOI: 10.56620/2227-9997-2023-3-66-82

Musical Theater

Original article

I. A. Vsevolozhsky's contribution to the evolution of ballet costume of the academic era

Olga S. Arno

Vaganova Ballet Academy, Saint-Petersburg, Russia,
olgaarno@hotmail.com, <https://orcid.org/0009-0007-0680-2257>

Abstract: The subject of the study is the work of I.A. Vsevolozhsky as the creator of ballet costumes. The costumes created by I.A. Vsevolozhsky at the end of the 19th — beginning of the 20th century (1890–1904) for the premiere productions of ballets by M.I. Petipa ("The Trial of Damis", "The Romance of a Rosebud and a Butterfly", "The Sleeping Beauty" and "The Nutcracker"), preserved in the St. Petersburg State Museum of Theater and Musical Art and the sketch-drawings of those costumes, which are stored in the St. Petersburg State Theater Library. Some sketches by I.A. Vsevolozhsky are considered and published for the first time. Based on the results of the study of costumes and their sketches for four ballets by Petipa, conclusions were drawn about the significance of I.A. Vsevolozhsky and his influence both on the evolution of the ballet costume of the era of academism, and on its subsequent development in the scenography of the XX century, first of all the works of "World of Art" artists.

Keywords: Vsevolozhsky, Petipa, Watteau, ballet costume, academism, eclecticism, World of Art, "The Nutcracker", "Sleeping Beauty", "The Trial of Damis", "The Romance of a Rosebud and a Butterfly"

For citation: Arno O.S. I.A. Vsevolozhsky's contribution to the evolution of ballet costume of the era of academism. *Scholarly papers of Gnesin Russian Academy of Music*. 2023;(3):66-82. (In Russ.). DOI: 10.56620/2227-9997-2023-3-66-82

Огромное влияние на балетный костюм эпохи академизма¹ и на его последующую эволюцию в XX веке оказал Иван Александрович Всеволожский, художественное творчество которого было отмечено разнообразием: включало в себя рисунок (карикатуры и шаржи), живопись, дизайн костюмов, предназначенных как для театральных постановок, так и модных

¹ Академизм — это «конкретно-историческое направление в балетном театре 19 века» [1, 16]. В этот период наряду с канонизацией танцевальных форм произошла канонизация балетного костюма, который превратился в символ балетного искусства — «узаконенная пышность юбки с узаконенными вырезанными на спине и груди лифом одинакового белого цвета, при неперемненных розовых трико и розовых атласных башмаках», как отмечает историк балета В. М. Красовская [7, 483]. Утвердились

показов. Ивану Александровичу удалось заложить фундамент новых художественных идей, оказавших влияние на последующее поколение театральных художников, в частности мирискусников. Рассмотрим его творчество в сфере театрального костюма на примере двух одноактных балетов «Испытание Дамиса» и «Роман бутона розы и бабочки», а также балетов-феерий «Спящая красавица» и «Щелкунчик».

В настоящее время отмечается повышенный интерес к деятельности Всеволожского, появляются научные работы, в которых масштабная и многогранная личность художника освещается с разных сторон, в том числе впервые исследуется его творчество как художника-карикатуриста и создателя театральных костюмов. Среди них можно выделить кандидатские диссертации Я. Ю. Гуровой (2014 г.) [6] и Л. Д. Мельничука (2021 г.) [13].

Для того чтобы лучше понять мотивы и особенности художественного творчества И. А. Всеволожского в области театра, необходимо перечислить основные черты его личностной парадигмы, среди которых *«прекрасное разностороннее образование, творческое начало как способность нестандартно мыслить и совершать незаурядные поступки, высокая социализация, типичные ценностные установки представителя высшей российской аристократии того времени, широкое индивидуально-психологическое поле...»* [11].

Всеволожский как представитель аристократической среды увлекался западной культурой, в частности французской, которая получила своеобразное преломление в творчестве художника². Склонный к пассивизму, он питал особое пристрастие к галантному веку, что нашло отражение в созданных им костюмах для одноактного балета М. Петипа на музыку А. Глазунова *Les épreuves de Damis ou les Ruses d'amour*³ («Барышня-служанка, или Испытание Дамиса»), поставленного на сцене Эрмитажного театра в 1900 году. Это была из-

основные формы и разновидности балетного костюма, наметилась тенденция к созданию единого художественного образа балетного спектакля, успешно продолженная сценографами XX века.

Ведущим направлением в архитектуре и декоративно-прикладном искусстве XIX века был историзм или эклектика, таким образом, развитие балетного костюма в эпоху академизма происходило под влиянием стилевых особенностей историзма. Влияние историзма на женский традиционный балетный костюм (пачка), который в эпоху романтизма окончательно отделился от бытового, став самостоятельным феноменом, проявилось в колористическом решении, в декоре и орнаменте, включая вышивку и кружево, а также в драпировке. Так, во второй половине XIX века наряду с традиционными воздушными белыми тюниками эпохи романтизма получили распространение многоцветные балетные пачки разнообразных форм, декорированные вышивками, узорами и рисунками

² При этом, признавая необходимость развития русского театра как национального достояния, на посту директора Императорских театров И. А. Всеволожскому удалось добиться значительного увеличения финансирования, а также эффективно организовать работу художественно-постановочной части и создать все необходимые условия для успешного творческого сотрудничества либреттиста, композитора, хореографа и художника.

³ На эскизах И. А. Всеволожского названия балетов и имена действующих лиц указаны на французском языке.

ящная легкая постановка развлекательного характера, не предполагавшая каких-либо драматических коллизий и сложных образов.

Создатели балета были вдохновлены творчеством французского художника, основоположника живописи эпохи рококо Антуана Ватто. Гармоничное сочетание хореографии Петипа, декораций П. Б. Ламбина и костюмов Всеволожского способствовало воссозданию, «оживлению» утонченных пасторалей художника на сцене, но с русским колоритом — с пластикой и манерой исполнения, присущей петербургской балетной школе.

Увлечение прошлым, свойственное балетному театру в конце XIX века, носило повсеместный характер. Обращение к творчеству Ватто было своеобразной попыткой зафиксировать уходящую эпоху в преддверии грядущих грандиозных перемен, которые нес с собой XX век. *«Попытка Всеволожского восстановить XVIII век стала не столько и не только реконструкцией, сколько желанием замедлить бег времени и сохранить ценности, аутентично совпавшие с веком Ватто: преданность красоте, тонкость и изысканность, неуловимость иронии и интимность»* [2, 132].

В результате *«глубокого погружения Всеволожского в придуманный мир Ватто и отподобления — костюмного и хореографического — стиля Ватто»* [2, 136] появились великолепные и дорогостоящие костюмы в стиле рококо, которые нельзя назвать просто имитацией: художнику удалось точно передать атмосферу галантного века и воссоздать дух уходящей эпохи. Все костюмы были выполнены в нежной, приглушенной акварельной цветовой гамме, присутствовали такие оттенки, как жемчужный, изумрудно-зеленый, фиолетово-розовый, ультрамарин, таящий алый. На исполнительницах можно было увидеть удлиненные многослойные платья со шлейфом, великолепные кружева, шляпы с перьями, высокие прически.

В Санкт-Петербургской государственной Театральной библиотеке сохранился полный комплект эскизов Всеволожского к премьерной постановке 1900 года балета «Испытание Дамиса», состоящий из 34 единиц. Главный интерес изображенные на эскизах костюмы представляют с точки зрения художественного контекста. Исследователи отмечают разнообразные источники, вдохновившие Всеволожского, среди которых работы французских художников XVIII века Антуана Ватто и Николя Ланкре, а также известного модельера Жака Дусе. Исследователь Ю. Белова [2] отмечает сходство персонажей Ватто не только с костюмами Всеволожского, но и с хореографией Петипа. Многие эскизы Всеволожского — это, по сути, изопарافразы картин Ватто.

Например, прототипом эскиза костюма подружки Изабеллы послужил персонаж картины Ватто «Две кузины» — женщина, любующаяся прекрасным видом на пруд и статуи вдаль. Сходство просматривается не только в платье «контуш» (или «ватто») с характерными складками «ватто», которое было популярно в эпоху рококо в XVIII веке, но и в пластике фигуры, повороте головы, прическе девушки.



Илл. 1.
Жак Дусе. Платье.
Начало XX века

Сравнивая изображение женского персонажа на картине Ватто «Авантюристка» с эскизом костюма подруги Изабеллы для Ю. Ф. Кшесинской Всеволожского, также становится очевидным подобие костюмов, поз и образов персонажа на картине и на эскизе, один силуэт является будто зеркальным отражением другого. Подобное сходство можно обнаружить, сопоставляя эскиз костюма Дамиса для П. А. Гердта и картину Ватто «Равнодушный».

Помимо Ватто, при работе над костюмами к балету «Испытание Дамиса» Всеволожский обращался к художественному наследию Николя Ланкре [2], ученику и последователю Ватто. Платье Изабеллы для О. О. Преображенской (постановка 1900 года) на фотографии из фондов Санкт-Петербургского государственного музея театрального и музыкального искусства имеет очевидное сходство с платьем танцовщицы Марии Анн Камарго, изображенной на одноименной картине Ланкре. Это типичное платье-неглиже

эпохи рококо, которое, как правило, носили дома; его корсет и каркас менее жесткие, чем у обычного платья, либо вовсе отсутствуют. Оно украшено цветами, как и волосы его обладательницы; открытое декольте и узкие, укороченные рукава-пагоды, обрамленные кружевом, придают ему особую чувственность и утонченность, свойственные эпохе рококо.

Платье Изабеллы стилистически перекликается с творениями известного французского модельера Жака Дусе. Известно, что модельер был страстным поклонником рококо, в его личной коллекции находились картины мастеров этого времени, включая Антуана Ватто. Стиль *de Doucet* отражает моду эпохи рококо, что выражается в нежной пастельной гамме, в использовании цветочных и растительных мотивов (илл. 1).

Безусловно, получить исчерпывающую информацию о том, как выглядели костюмы к той или иной постановке, изучив только эскизы, невозможно, стоит учитывать, что эскиз и созданный по нему костюм зачастую не идентичны⁴. В Санкт-Петербургском государственном музее театрального и музыкального искусства сохранилось лишь несколько элементов костюмов второстепенных персонажей к балету «Испытание Дамиса». Более обширным и инфор-

⁴ Это становится очевидным при сравнении эскизов с сохранившимися костюмами и фотографиями артистов, участвовавших в постановке. Задачей художника было оформление творческой идеи и создание образа персонажа, после чего рисунок передавался в пошивочный цех. На многих эскизах костюмов указана фамилия мастера, ответственного за материальное воплощение образа на эскизе.

Илл. 2. Испытание Дамиса.
Реконструкция Станислава
Беляевского, 2020.
Эрмитажный театр



мативным источником в данном случае выступают фотографии, сделанные в 1900 году и хранящиеся в этом же музее.

Исследовав полный комплект эскизов костюмов к балету «Испытание Дамиса», можно сделать вывод о стремлении Всеволожского создать единый, гармоничный образ спектакля, о чем, в частности, свидетельствуют достаточно подробные указания художника на эскизах относительно деталей костюма, цвета и фактуры тканей, а также других особенностей. Возможно, костюмы к балету могут показаться достаточно громоздкими и препятствующими динамике движений, но это не совсем так, учитывая, что хореография балета была основана преимущественно на лексике историко-бытового танца, что в сочетании с костюмами в стиле рококо способствовало достоверному воплощению образов персонажей и осуществлению замысла постановщика. Кроме того, Петипа при построении хореографического рисунка балета опирался на статуарность поз персонажей картин Ватто. Это подтверждается реконструкцией балета на сцене Эрмитажного театра 21 декабря 2020 года хореографом Станиславом Беляевским. Осуществление данной постановки стало возможным благодаря хореографическим нотациям Н. Г. Сергеева, хранящимся в Гарвардской библиотеке, исследованию картин Антуана Ватто и Николя Ланкре, эскизов костюмов Всеволожского. Реконструкция была осуществлена в более компактном виде по сравнению с оригинальной постановкой, с меньшим количеством персонажей и, соответственно, костюмов. Стоит отметить достаточно точное соответствие силуэтов костюмов и их стилистики эскизам Всеволожского, но выполненных в более яркой цветовой гамме (илл. 2).

Художественное оформление «Испытания Дамиса» стилистически перекликается со сценографией балета М. М. Фокина «Павильон Армиды»⁵.

⁵ Премьера балета «Павильон Армиды» состоялась 25 ноября 1907 года в Мариинском театре, а 19 мая 1909 года он открыл первый балетный «Русский сезон» в Париже.

Стоит отметить, что костюмы, созданные А. Н. Бенуа для этого балета, оказались достовернее, точнее и изящнее — они воссоздают стиль Ватто и Ланкре значительно ярче. Всеволожскому не удалось в отличие от мирискусников выработать специфические театральные приемы стилизации. Кроме того, новое поколение художников отличалось большей самостоятельностью и свободой творческого выражения; ранее создатель костюмов был ограничен волей балетмейстера и сложившимися стереотипами.

«Роман бутона розы и бабочки» — это последний балет Мариуса Петипа, премьера которого должна была состояться в 1903 (по некоторым источникам, в 1904) году на сцене Эрмитажного театра. Однако этого не случилось по причине несложившихся отношений между балетмейстером Всеволожским, директором Императорских театров В. А. Теляковским и балериной М. Ф. Кшесинской.

Интересно отметить, как нелестно Теляковский на страницах своего дневника отзывался о костюмах Всеволожского к балету: *«Ездил я сегодня к Всеволожскому <...>, чтобы посмотреть на рисунки костюмов к новому балету, который он сочинил и взялся нарисовать. Рисунки представляют из себя цветы. Но, Боже мой, какая это лубочная работа с претензиями на художество, рисунки эти годны, скорее, для костюмированного бала или открытой сцены Зоологического сада. Всеволожский состарился, пошел назад, но не может с этим согласиться и все думает, что его дилетантское художество спасет театр»*⁶. Подобная оценка неудивительна, ведь прогрессивно настроенный директор Императорских театров считал эстетику оформления балетов Петипа устаревшей.

«Роман бутона розы и бабочки» — это одноактный балет в двух картинах, в основу либретто которого была положена романтическая история о Розе и Мотыльке. Влюбившись в Мотылька Сфинкса (М. М. Фокин), Бутон розы превращается в прекрасный цветок (балерина О. О. Преображенская). Но ревнивая «первая красавица» клумбы Настурция (балерина В. А. Трефилова) разрушает идиллию влюбленных, и Мотылек, покидая Розу, устремляется вслед за Настурцией. Роза увядает. В финале королева сада Лилия возвращает Розе утраченную красоту, а Мотылек прилетает обратно. Действие происходит в саду, в котором благоухают различные цветы и кружатся разноцветные бабочки.

Составить представление о том, как должен был выглядеть этот «*маленький chef d'oeuvre*» [9, 126], как назвал его сам балетмейстер, становится возможным благодаря клавиру балета, один из оригинальных экземпляров которого находится в библиотеке Мариинского театра, либретто Всеволожского, дневникам Теляковского и Петипа, а также полному комплексу эскизов (63 единицы), хранящемуся в Санкт-Петербургской государственной Театральной библиотеке. Хореография Петипа утрачена.

Балет «Роман бутона розы и бабочки» появился в то время, когда эклектический стиль оформления балетного спектакля начал вытеснять зарождающийся

⁶ Цит. по: [14, 497].

стиль модерн. По задумке Всеволожского, костюмы должны были воссоздать очертания садовых цветов благодаря покрою пачек, аксессуарам и декоративной отделке корсажей. Исследуя эскизы, нельзя не отметить особую внимательность художника к мельчайшим деталям и нюансам, подобный подход прослеживается в прорисовке не только самих костюмов, но и головных уборов, трико, предметов реквизита, что в конечном итоге позволило добиться образной выразительности персонажей. Кроме того, среди эскизов можно обнаружить рисунки растений, которые послужили прообразом костюмов⁷.

До «Романа бутона розы и бабочки» Всеволожскому уже приходилось создавать балетные костюмы с элементами флоры и фауны для одноактного балета «Времена года» (1900) на музыку А. К. Глазунова⁸.

Изображенные на эскизах персонажи — люди-цветы — обладают индивидуальной пластикой, которая в сочетании с точно подобранным цветом способствует максимальному раскрытию образа. Подобные динамические композиции в дальнейшем можно встретить у мирискусников, прежде всего у Л. С. Бакста. Влияние стиля ар-нуво в эскизах костюмов к «Роману бутона розы и бабочки» сказывается в изогнутых линиях, придающих изображениям воздушную легкость и изящество, летящих формах, контрастных цветовых сочетаниях и причудливых силуэтах. Каждый цветок символизирует то или иное душевное состояние, например, роза — любовь, бутон розы — зарождение чувств, незабудка — постоянство и верность, лилия — чистоту. Красный цвет костюма Настурции выражает красоту и превосходство. Каждый эскиз раскрывает, доносит мысли и чувства художника посредством композиции, цветовой гаммы и символов. На сцене перед зрителем должен возникнуть образ прекрасного букета из различных цветов, среди которых Роза, Анютины глазки, Пестрая гвоздика, Фуксия, Колокольчик, Чертополох, Душистый горошек, Маргаритка, Ирис, Хризантема, Фиалка, Гортензия, Пеларгония, Лилия, Настурция, Нюгетки, — именно так звали действующих лиц балета.

Благодаря эскизам Всеволожского и клавиру балета становится возможным проследить эволюцию внутреннего состояния и характера главной героини Розы, который *«раскрывался в трех сценических образах и получал три музыкальные характеристики, фиксирующие каждый этап ее бытия»* [5, 72]. Так, Бутон розы появляется на сцене в первой картине в лаконичном красно-зеленом костюме под лирическую мелодию в темпе *dolce con expressive* в тональности *Des-dur*, что символизирует зарождение любовных отношений (илл. 3). Развитие чувств Цветущей розы и Мотылька происходит в страстном

⁷ В 2017 году в Санкт-Петербурге, в доме-музее Шляпина, проходила выставка «Флора и фауна русского балета», на которой экспонировалась коллекция эскизов костюмов для актеров, игравших зверей, птиц, насекомых в различных петербургских театрах с конца XIX до конца XX века. Среди них присутствовали и эскизы Всеволожского к балету «Роман бутона розы и бабочки».

⁸ Автором либретто и хореографом стал М. Петипа. Балет представлял аллегорическое танцевальное представление, в котором фигурировали античные мифологические персонажи: сатир, наяды, вакханки, фигуры, олицетворявшие зиму, весну, лето и осень. Кальки эскизов к этому балету хранятся в Санкт-Петербургской государственной Театральной библиотеке.



Илл. 3.
И. А. Всеволожский.
Эскиз костюма Бутона
Розы к балету «Роман
бутона розы и бабочки»,
1903. СПбГТБ.
Публикуется впервые



Илл. 4.
И. А. Всеволожский.
Эскиз костюма Цветущей
Розы к балету «Роман
бутона розы и бабочки»,
1903. СПбГТБ.
Публикуется впервые



Илл. 5.
И. А. Всеволожский.
Эскиз костюма Увядшей
Розы к балету «Роман
бутона розы и бабочки»,
1903. СПбГТБ.
Публикуется впервые

Pas de deux в сопровождении музыкальной темы в темпе *allegretto appassionato* снова в мажорной тональности (илл. 4). Юбка и короткие рукава темно-розового цвета свежей розы костюма главной героини напоминают распустившиеся лепестки роз. После предательства Мотылька Увядающая роза исполняет танец, ломанные линии которого точно передают душевный надлом и разочарование главной героини, музыкальным сопровождением здесь выступает грустная мелодия в тональности *d-moll* (илл. 5). Гармоничное сочетание костюма Увядающей розы, представляющего собой удлиненную тунику тусклого грязно-розового цвета с оттенками оранжевого и фиолетового цветов, музыки и пластики способствует созданию точного и выразительного образа главной героини.

Рассматривая эскизы Всеволожского к балету «Роман бутона розы и бабочки», исследователь невольно задается вопросом, как выглядели костюмы, созданные по этим эскизам, и были ли они вообще выполнены, ведь, как известно, премьера на сцене Эрмитажного театра так и не состоялась, при этом есть сведения о том, что судьба балета оборвалась на этапе генеральной репетиции, во время которой труппа устроила овации Петипа. До сих пор это остается загадкой — костюмов к балету в фондах Санкт-Петербургского государственного музея театрального и музыкального искусства, равно как и упоминаний о них, обнаружить не удалось. В 1919 году состоялась един-

ственная постановка балета «Роман бутона розы и бабочки» на сцене Мариинского театра, костюмов к ней не сохранилось⁹.

Как театрального художника Ивана Александровича отличало стремление к созданию великолепного спектакля, основанного на «*придворной эстетике прошлого*» [12], ему было свойственно тяготение к утонченному поэтическому театру, к некоторой условности высказывания. Все эти предпосылки послужили основой его подхода к созданию костюмов для балетов-феерий «Спящая красавица» (1890) и «Щелкунчик» (1892).

Переломным моментом в оформлении балетного спектакля стал балет «Спящая красавица». Как писал М. Фокин, «*Безразличному к действию павильону и случайным костюмам, представляющим собою ремесленное воспроизведение "натуры", уже приходил конец*» [15, 24]. И Фокин и Бенуа положительно отзывались о гротесковых костюмах «Спящей красавицы» Всеволожского. Для миriskусников этот балет стал подлинным открытием, «*образцом стиливого единства всех компонентов спектакля, — того, в чем они видели идеал театра*» [8, 111]. А 2 ноября 1921 года в лондонском театре «Альгамбра» было показано невероятной красоты представление — «Спящая красавица» в оформлении Бакста.

Таким образом, с уверенностью можно сказать, что художественные идеи и принципы Всеволожского оказали существенное влияние на формирование эстетических взглядов миriskусников. Более того, Всеволожский заложил прочный фундамент, на основании которого миriskусникам удалось создать новые подходы к созданию и оформлению балетных спектаклей, включая костюмы. К предпосылкам этих нововведений можно отнести изменение роли художника, ставшего более самостоятельным участником творческого процесса, в меньшей степени зависящим от воли балетмейстера, и создание единого образа спектакля благодаря тесному сотрудничеству всех участников творческого процесса — либреттиста, хореографа, композитора и сценографа¹⁰.

⁹ В 2021 году балет был реконструирован постановщиком Василием Медведевым под названием «Роман бутона розы и мотылька» и показан на сцене театра «Астана Балет» в Казахстане в рамках II Международного фестиваля профессиональных хореографических учебных заведений «Temps lié». В спектакле танцевали учащиеся Казахской национальной академии хореографии. По замыслу создателей, предназначение этого балета — занять достойное место в репертуаре педагогической практики воспитанников, подобно балету «Щелкунчик» в редакции В. И. Вайнонена в Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. Художник по костюмам Наталья Протасова в своей работе опиралась на сохранившиеся эскизы Всеволожского. Стоит отметить, что некоторые главные персонажи оригинальной постановки, обозначенные на эскизах, в реконструированной версии отсутствуют, как, например, Старая бабочка и Ирис.

¹⁰ В современных исследованиях (в частности на это указывает Л. Д. Мельничук [10, 136]) отмечается роль Всеволожского в привлечении художников «Мира искусства» для работы в Императорских театрах. Так, в 1888 году он пригласил К. А. Коровина и М. А. Врубеля в Мариинский театр для создания декораций к опере О. Николаи «Виндзорские кумушки», а в 1899 году, будучи уже директором Эрмитажа, Иван Александрович принял на работу в музей А. Н. Бенуа, который являлся его сотрудником до 1926 года. Примечательно и то, что в 1903 году Всеволожский совместно с А. Я. Головиным принимал участие в создании костюмов к последнему балету Петипа



Илл. 6.
И. А. Всеволодский.
Эскиз костюма принца
Дезире к балету
«Спящая красавица»,
1890. СПбГТБ.
Публикуется впервые

Комплект эскизов костюмов и декораций к балету «Спящая красавица» в настоящее время находится в Санкт-Петербургской государственной Театральной библиотеке, а в Санкт-Петербургском государственном музее театрального и музыкального искусства хранятся несколько костюмов для премьерной постановки и фотографии артистов, принимавших участие в спектакле. Исследование этих источников позволяет составить полное представление об оформлении балета.

Костюмы к «Спящей красавице» в своей совокупности представляют своеобразную энциклопедию моды. Всеволодскому достаточно точно удалось в эскизах отразить характерные модные тенденции разных эпох, наделив при этом каждый образ индивидуальной эстетической и стилистической нагрузкой.

Например, костюм принца Дезире для Павла Гердта отражает стиль эпохи барокко (так называемого периода Мольера), который отличается использованием дорогих тканей и обилием украшений. Он состоит из ринграва — широкой юбки на

сборках, простеганной складками, декорированной лентами и бантами; украшенной лентами рубашки, имеющей два широких собранных в плече и запястье рукава и накидки. Его дополняют парик, шляпа и туфли с бантами. Костюм удивительно точно совпадает со своим прообразом на эскизе (илл. 6).

Многообразие костюмов различных эпох и стилей в «Спящей красавице» было обусловлено как присутствием в балете различных хореографических форм, так и широкими хронологическими рамками, в которых происходило действие балета. Так, на сцене наряду с традиционными балетными тюниками можно было увидеть придворные платья по моде XVI в. в I действии балета, наряды эпохи Людовика XIV (100 лет спустя) и фантазийные одежды в Шестствии сказок в III действии.

Существует мнение, в частности на это указывает В. М. Красовская [7, 372], что Всеволодский, будучи знакомым с костюмами Пьера Сисери к балету «Красавица спящего леса» Жана Омера (поставлен в 1829 году на сцене Парижской оперы), послужившим прообразом «Спящей красавицы», повторил несколько его эскизов для постановки Петипа.

Несмотря на то что И. А. Всеволодский был художником-любителем, он не обладал глубокими и обширными знаниями по истории костюма и стиля, был достаточно слабым колористом, зачастую цветовая гамма эскизов отли-



Илл. 7.
И. А. Всеволожский.
Эскиз костюма
принцессы Авроры к балету
«Спящая красавица»,
1890. СПбГТБ



Илл. 8.
Т. Г. Бруни.
Эскиз платья Авроры к балету
«Спящая красавица», 1943.
Из фондов
Мариинского театра

чалась повышенной контрастностью и дисгармоничностью — его подходы к созданию костюмов отмечены новизной по меркам того времени. Его новшества послужили фундаментом для построения новой эстетики балетного спектакля и восприятия костюма. К. Я. Коровин, Т. Г. Бруни, С. Б. Вирсаладзе, опираясь на идеи Всеволожского, смогли создать новую эстетику балета «Спящая красавица», усовершенствовав колористическое оформление, используя более сбалансированную, выдержанную цветовую гамму, нежные пастельные оттенки, а также отказавшись от помпезности и пафосности костюмов эпохи Людовика XIV. В качестве доказательства данного утверждения приведем для сравнения эскиз Всеволожского желто-лавандового платья принцессы Авроры для III действия (илл. 7) и эскиз того же платья Татьяны Бруни (илл. 8).

Платье Авроры по эскизу Всеволожского имеет поразительное сходство с придворным платьем со шлейфом (предположительно, для императрицы Евгении¹¹) великого французского модельера Чарльза Уорта (илл. 9). Отличие состоит в том, что платье Авроры вместо шлейфа дополняет длинный плащ из вишневого бархата, который в настоящее время хранится в Санкт-Петербургском государственном музее театрального и музыкального искусства.

¹¹ Императрица Евгения (1826–1920) — последняя императрица Франции, законодательница европейской моды.



Илл. 9.
Чарльз Уорт. Платье со шлейфом.
Конец XIX века



Илл. 10.
И. А. Всеволожский.
Эскиз женских костюмов
к балету «Щелкунчик»,
1892. СПбГТБ

Всеволожского можно считать основоположником традиции, согласно которой театральные художники становятся создателями повседневной модной одежды (Бакст), а всемирно известные модельеры создают балетные костюмы (Шанель — для антрепризы Дягилева, Карден для Майи Плисецкой и многие другие). Страстным увлечением Ивана Александровича было конструирование женских туалетов; он, безусловно, обладал даром кутюрье, который в полной мере смог раскрыться в 1903 году, когда его пригласили моделировать женские наряды для костюмированного бала-маскарада в Зимнем дворце. Для этого праздника Всеволожский совместно с Е. П. Пономаревым создал костюм для Николая II в стиле допетровского времени. Некоторые костюмы и фотографии этого бала в настоящее время хранятся в фондах Государственного Эрмитажа, являясь ценным источником информации для исследователей. Некоторые театральные костюмы Всеволожского для женских персонажей имеют настолько сильное сходство с творениями великих кутюрье конца XIX — начала XX века, что невольно возникает вопрос: кому принадлежит первоавторство идеи создания того или иного платья.

Костюмы Всеволожского, созданные в соавторстве с Е. П. Пономаревым к балету «Щелкунчик» (1892), — это энциклопедия различных стилей конца XVIII — XIX века: ампира (илл. 10), бидермейера, романтизма — костюм мамыши Жигонь и детские костюмы. Наряду с этим можно выделить фантазийные костюмы сказочных существ — снежных хлопьев, цветов, фей, сладостей во всем многообразии красок и оттенков. В настоящее время эскизы Всеволожского и Пономарева хранятся в Санкт-Петербургской государственной Театральной библиотеке, незначительное количество костюмов и фо-

тографии исполнителей премьерного спектакля — в Санкт-Петербургском государственном музее театрального и музыкального искусства.

Вопрос об эстетической и художественной ценности костюмов Всеволожского, тесно связанный с оценкой его профессионального мастерства, остается неоднозначным. Существуют противоречивые оценки эклектического стиля оформления балетов эпохи академизма, к которому и относится большинство костюмов, созданных Всеволожским для балетов Петипа.

Историк балета В. М. Красовская рассматривает термин «эклектика» с негативным оттенком, как синоним безвкусицы и стилевого разнобоя. Вплоть до настоящего времени данная оценка этого направления в оформлении балетного спектакля и, в частности, творчества Всеволожского, была главенствующей в искусствоведении. При этом балетовед и театральный критик Н. Ю. Чернова, размышляя о стиле костюмов в постановках Петипа, пишет следующее: *«Сосуществование персонажей, одетых в пышные костюмы и в “отвлеченные” балетные тюники, рождали упреки в эклектике. Между тем, в балетах Петипа была своя цельность, продиктованная поэтикой его хореографии»* [16, 58]. Исследователь Кропотова отмечает, что *«кажущаяся пестрота костюмов по эскизам Всеволожского на самом деле находится в гармонии с декорационным окружением»* [8, 151]. А. Д. Блок в фундаментальном труде «Классический танец: история и современность» отмечает, что художник в эпоху академизма не мог обладать какой-либо оригинальностью, ведь все, что от него требовалось, — следовать указаниям постановщика, оставаясь при этом ремесленником [3, 439].

Эскизы костюмов Всеволожского к балетам «Испытание Дамиса», «Роман бутона розы и бабочки», «Спящая красавица» и «Щелкунчик», созданные в эпоху позднего академизма на стыке XIX–XX веков под влиянием новых тенденций сценографии, можно рассматривать как самостоятельные произведения искусства. В начале XX века работы мирискусников для театральных постановок будут экспонироваться на художественных выставках наряду с произведениями станковой живописи. Декорационное оформление вышеперечисленных балетов было отмечено достаточно гармоничным сочетанием всех его компонентов. Это был уверенный шаг на пути к открытиям и достижениям сценографов XX века, прежде всего мирискусников.

В заключение хочется обратиться к воспоминаниям писателя, историка искусства, театрального деятеля П. П. Гнедича. *«Талант Ив. Ал-ча как живописца подвергался неоднократно нападениям <...> Рисовальщик Всеволожский, конечно, был слабый, да для его дела едва ли и нужно было большие знания, чем у него. Но чувство красок у него было <...> Главный его недостаток: он не брал во внимание того фона, который давали декорации данного акта. Поэтому зачастую — декорации были сами по себе, а костюмы сами по себе <...> задуманные им постановки грешат пестротой. Странно было бы укорять его в том, что он не был художник первой величины. Не был, не дал ему Господь таланта первоклассного мастера, и все тут. Но он сделал для балета и оперы более 1000 костюмов и все их нарисовал акварелью»* [4, 126].

Сотрудничество Петипа и Всеволожского — это важное событие в истории музыкального театра, оказавшее значительное влияние на эволюцию балетного костюма. Без осмысления художественного творчества Всеволожского, которое, на наш взгляд, недостаточно исследовано на данный момент, невозможно понять развитие балетного костюма в XX веке. Между тем его изучение представляется совершенно необходимым, принимая во внимание актуальность и значимость сохранения творческого наследия Петипа, в том числе посредством реконструкции его шедевров, что подтверждается недавней постановкой балета «Дочь фараона» в Мариинском театре¹², некоторые костюмы к которому были созданы Всеволожским.

Многие эскизы и костюмы Всеволожского, включая рассмотренные выше, представляют собой произведения декоративно-прикладного искусства, поэтому можно с уверенностью сказать, что благодаря идеям Ивана Александровича, эстафету творчества которого приняло последующее поколение театральных художников, балетный костюм, все более отдаляясь от влияния бытовой моды, эволюционируя, в начале XX века выходит за рамки музыкального театра, становится самостоятельным культурным феноменом, создает собственные формы и смыслы, в том числе превращается в источник вдохновения известных кутюрье и домов мод.

ПЕРЕЧЕНЬ ЭСКИЗОВ КОСТЮМОВ И. А. ВСЕВОЛОЖСКОГО

1. Всеволожский И. А. Времена года: эскизы женских и мужских костюмов. Б.м., б.г. 15 л. Кальки. СПбГТБ. ОРПК¹³. Э1785/14.
2. Всеволожский И. А. Эскиз женских костюмов к балету "Щелкунчик". СПбГТБ. ОРПК. Э1463/21. Л.5.
3. Всеволожский И. А. Эскиз костюма бутона Розы к балету "Роман Бутона розы и бабочки". СПбГТБ. ОРПК. Э1854/63. Л.30.
4. Всеволожский И. А. Эскиз костюма Дамиса к балету "Испытание Дамиса". СПбГТБ. ОРПК. Э1415/18. Л.1.
5. Всеволожский И. А. Эскиз костюма мамы Жигонь к балету "Щелкунчик". СПбГТБ. ОРПК. Э1463/21. Л.18.
6. Всеволожский И. А. Эскиз костюма подруги Изабеллы к балету "Испытание Дамиса". СПбГТБ. ОРПК. Э1414/16. Л.5.
7. Всеволожский И. А. Эскиз костюма подруги Изабеллы к балету "Испытание Дамиса". СПбГТБ. ОРПК. Э1414/15. Л.9.
8. Всеволожский И. А. Эскиз костюма принца Дезире к балету "Спящая красавица". СПбГТБ. ОРПК. Э. Л.
9. Всеволожский И. А. Эскиз костюма принцессы Авроры к балету "Спящая красавица". СПбГТБ. ОРПК. Э. Л.
10. Всеволожский И. А. Эскиз костюма Увядающей розы к балету "Роман Бутона розы и бабочки". СПбГТБ. ОРПК. Э1854/63. Л.33.
11. Всеволожский И. А. Эскиз костюма Цветущей розы к балету "Роман Бутона розы и бабочки". СПбГТБ. ОРПК. Э1854/63. Л.29.

¹² Премьера реконструкции балета «Дочь Фараона» состоялась 24 марта 2023 года на Новой сцене Мариинского театра. Костюмы и декорации были воссозданы Робертом Пердзиолой по эскизам, хранящимся в Санкт-Петербургской государственной библиотеке.

¹³ Санкт-Петербургская государственная Театральная библиотека. Отдел рукописей и редкой книги.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Балет: энциклопедия / гл. ред. Ю. Н. Григорович. — Москва: Сов. энциклопедия, 1981. — 623 с.
2. Белова Ю. Гипноз Ватто: "tableaux vivants" Ивана Всеволожского // Наше наследие. — 2012. — № 102. — С. 132–141.
3. Блок Л. Д. Классический танец: история и современность. — Москва: Искусство, 1987. — 556 с.
4. Гнедич П. П. Книга жизни. Воспоминания. 1855–1918. — Москва: Аграф, 2000. — 368 с.
5. Груцынова А. П. Нераскрывшийся "бутон": несколько слов о последнем балете М. И. Петипа "Роман бутона розы" // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. — 2016. — № 3. — С. 64–86.
6. Гурова Я. Ю. Иван Александрович Всеволожский и его значение в истории русского музыкального театра: специальность 17.00.02 "Музыкальное искусство": диссертация на соискание степени кандидата искусствоведения. — СПб., 2014. — 271 с.
7. Красовская В. М. Русский балетный театр второй половины XIX века. — СПб.: Лань, 2008. — 688 с.
8. Кропотова К. А. Русская балетная сценография XIX века (1830–1890-е годы): специальность 17.00.04 "Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура": диссертация на соискание степени кандидата искусствоведения. — Москва, 2012. — 180 с.
9. Мариус Петипа: мемуары балетмейстера, ст. и публ. о нем / сост. А. Игнатенко. — СПб.: Союз художников, 2003. — 480 с.
10. Мельничук Л. Д. И. А. Всеволожский и художники "Мира искусства" // Вестник СПбГУКИ. — 2016. — № 4 (29) декабрь. — С. 136–139.
11. Мельничук Л. Д. И. А. Всеволожский: основные черты личностной парадигмы [Электронный ресурс]. — URL: <http://e-concept.ru/2016/46173.htm> (дата обращения: 20.07.2023).
12. Мельничук Л. Д. Из калейдоскопа театральных форм И. А. Всеволожского: жизнетворчество, понятие театральности, эскизы костюмов, драматургия [Электронный ресурс]. — URL: <http://e-concept.ru/2017/170150.htm> (дата обращения: 22.07.2023).
13. Мельничук Л. Д. Карикатура в творческом наследии И. А. Всеволожского: историко-культурный и художественный аспекты: специальность 17.00.09 "Теория и история искусства": диссертация на соискание степени кандидата искусствоведения. — СПб., 2021. — 219 с.
14. Теляковский В. А. Дневники директора Императорских театров. 1901–1903. — Москва: Артист. Режиссер. Театр, 2002. — 703 с.
15. Фокин М. М. Против течения: воспоминания балетмейстера: статьи, интервью, открытые письма / ред.-сост. и авт. вступ. ст. Ю. И. Слонимский. 5-е изд., стер. — СПб.: Лань: Планета музыки, 2019. — 520 с.
16. Чернова Н. Ю. А могут ли быть каноны? // Художник, сцена, экран: сб. ст. / сост. Е. Б. Ракитина. — Москва: Сов. художник. — 1975. — С. 56–60.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ:

О. С. Арно — аспирант Академии русского балета имени А.Я. Вагановой.

REFERENCES

1. Ballet: enciklopediya / gl. red. Yu.N. Grigorovich [Ballet: encyclopedia / ch. ed. Yu.N. Grigorovich]. Moscow: Sov. enciklopediya, 1981. 623 p.
2. Belova Yu. Gipnoz Vatto: "tableaux vivants" Ivana Vsevolozhskogo [Watteau Hypnosis: "living pictures" by Ivan Vsevolozhsky] // Nashe nasledie. 2012. № 102. P. 132–141.
3. Blok L. D. Klassicheskij tanec: istoriya i sovremennost' [Classical Dance: History and modernity]. Moscow: Iskusstvo, 1987. 556 p.

4. *Gnedich P. P.* Kniga zhizni. Vospominaniya. 1855–1918 [The Book of Life. Memories. 1855–1918]. Moscow: Agraf, 2000. 368 p.
5. *Grucynova A. P.* Neraskryvshiysya "buton": neskol'ko slov o poslednem baletе M. I. Petipa "Roman butona rozy" [The unopened "bud": a few words about M. I. Petipa's latest ballet "The Romance of a rosebud"] // *Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj*. 2016. № 3 (2016). P. 64–86.
6. *Gurova Ya. Yu.* Ivan Aleksandrovich Vsevolozhskij i ego znachenie v istorii russkogo muzykal'nogo teatra [Ivan Alexandrovich Vsevolozhsky and his significance in the history of Russian musical theater: dissertation for the degree of candidate of art criticism]. SPb., 2021. 271 p.
7. *Krasovskaya V. M.* Russkij baletnyj teatr vtoroj poloviny XIX veka [Russian Ballet Theater of the second half of the XIX century]. SPb.: Lan', 2008. 688 p.
8. *Kropotova K. A.* Russkaya baletnaya scenografiya XIX veka (1830–1890-e gody) [Russian ballet scenography of the XIX century (1830–1890s)]: dissertation for the degree of candidate of art criticism. Moscow, 2012. 180 p.
9. Marius Petipa: memuary baletmejstera, st. i publ. o nem [Marius Petipa: memoirs of the choreographer, art. and publ. about him] / Compiled by A. Ignatenko. SPb.: Soyuz hudozhnikov, 2003. 480 p.
10. *Mel'nichuk L. D.* I. A. Vsevolozhskij i hudozhniki "Mira iskusstva" [Vsevolozhsky and the artists of the "Mir iskusstva"] // *Vestnik SPbGUKI*. 2016. № 4 (29) dekabr'. P. 136–139.
11. *Mel'nichuk L. D.* I. A. Vsevolozhskij: osnovnye cherty lichnostnoj paradigmy [I. A. Vsevolozhsky: the main features of the personal paradigm] [Elektronnyj resurs]. URL: <http://e-concept.ru/2016/46173.htm>. (data obrashcheniya: 20.07.2023).
12. *Mel'nichuk L. D.* Iz kalejdoskopa teatral'nyh form I. A. Vsevolozhskogo: zhiznetvorchestvo, ponyatie teatral'nosti, eskizy kostumov, dramaturgiya [From the kaleidoscope of theatrical forms by I. A. Vsevolozhsky: life creation, the concept of theatricality, costume sketches, dramaturgy] [Elektronnyj resurs]. URL: <http://e-concept.ru/2017/170150.htm> (data obrashcheniya: 22.07.2023).
13. *Mel'nichuk L. D.* Karikatura v tvorcheskome nasledii I. A. Vsevolozhskogo: istoriko-kul'turnyj i hudozhestvennyj aspekty [Caricature in the creative heritage of I. A. Vsevolozhsky: historical, cultural and artistic aspects: dissertation for the degree of candidate of art criticism]. SPb., 2021. 219 p.
14. *Telyakovskij V. A.* Dnevniky direktora Imperatorskikh teatrov. 1901–1903 [Diaries of the director of the Imperial Theaters. 1901–1903]. Moscow: Artist. Rezhisser. Teatr, 2002. 703 p.
15. *Fokin M. M.* Protiv techeniya: vospominaniya baletmejstera: stat'i, interv'yu, otkrytye pis'ma [Against the current: the ballet master's memoirs: articles, interviews, open letters] / red.-sost. i avt. vstup. st. Yu. I. Slonimskij. 5-e izd., ster. SPb.: Lan': Planeta muzyki, 2019. 520 p.
16. *Chernova N. Yu.* A mogut li byt' kanony? [And can there be canons?] // *Hudozhnik, scena, ekran: sb. st. / sost. E. B. Rakitina*. Moscow: Sov. hudozhnik. 1975. P. 56–60.

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR:

Olga. S. Arno — Post-graduate Student of the Vaganova Ballet Academy.

Поступила в редакцию / Received: 28.04.2023

Одобрена после рецензирования / Revised: 05.06.2023

Принята к публикации / Accepted: 15.06.2023