

СЦЕНОГРАФИЯ СЕРГЕЯ СУДЕЙКИНА НА АМЕРИКАНСКОЙ СЦЕНЕ В 1920-Е ГОДЫ: РУССКИЕ БАЛЕТЫ ИГОРЯ СТРАВИНСКОГО В МЕТРОПОЛИТЕН ОПЕРЕ

УДК: 7.036.1
ББК: 85

Галеева Тамара Александровна

кандидат искусствоведения, доцент,
Уральский федеральный университет им. первого Президента России Б.Н. Ельцина,
Екатеринбург, Россия, e-mail: Tamara.Galeeva@urfu.ru

Аннотация

В статье анализируется опыт работы русского художника эмигранта Сергея Юрьевича Судейкина (1882–1946) над балетными спектаклями в Метрополитен-опере в Нью-Йорке в 1920-е годы. На примере двух постановок на музыку И.Ф. Стравинского («Петрушка», 1925 и «Свадебка», 1929) рассматриваются особенности сценографического творчества Судейкина в этот период, прослеживается изменение его стилистики оформления балетных спектаклей, оценивается их значение для дальнейшей эволюции мастера, сумевшего органично войти в контекст другой культуры. На основе архивных документальных и визуальных материалов, публикаций тех лет и современных исследований делается попытка реконструировать визуальный облик постановок, незаслуженно отодвинутых в истории театрально-декорационного искусства в тень их более известных аналогов дягилевской антрепризы: спектаклей А. Бенуа – М. Фокина – И. Стравинского («Петрушка», 1911) и Б. Нижинской – Н. Гончаровой – И. Стравинского («Свадебка», 1923).

Ключевые слова

Сергей Судейкин, сценография, искусство русского зарубежья 1920-х гг., русский балет в США

Прирожденный театральный художник, Сергей Юрьевич Судейкин (1882–1946) «вошел в искусство танца», по образному замечанию критика и художника Александра Бенуа¹, ибо с первых шагов отдавал особое предпочтение работе с балетными образами как на сцене, так и в станковой живописи. Его декоративное дарование было рано замечено современниками, особенно когда он «с подмостков воображаемого, кукольного театра», создававшегося в камерной станковой живописи, «перешел на настоящую, большую сцену»². Работа в дореволюционные годы с выдающимися театральными деятелями России (В. Мейерхольдом, В. Комиссаржевской, А. Таировым, С. Дягилевым и др.) принесла ему огромный успех и бесценный опыт, который лег в основу его дальнейшего развития. Этот период жизни и творчества С. Судейкина достаточно известен, описан и проанализирован в ряде публикаций еще в советские годы, прежде всего в монографии Д. З. Коган [4], остающейся актуальным и самым полным исследованием о художнике. Работы мастера часто представляются на российских и зарубежных выставках, посвященных театрально-декорационному искусству России, а в 2015 г. в петербургской KGallery состоялась его первая в России мемориальная экспозиция [7].

Судейкин сыграл заметную роль в театрально-декорационном искусстве США в 1920–1940-е гг. В многосторонней творческой практике художника сотрудничество с Метрополитен-оперой в Нью-Йорке имело особое значение: оформленные им балеты «Петрушка» (1925) и «Свадебка» (1929) имели триумфальный успех, который строился именно на блестящем визуальном воплощении С. Судейкиным музыки и танца. Однако эти яркие работы для американского музыкального театра мало изучены в силу разрозненности визуальных и архивных материалов, находящихся в разных музеях, частных коллекциях и библиотеках Европы и США³.



Рис.1. С.Ю. Судейкин. Комната Арапа. Эскиз декорации к 3-й картине балета «Петрушка» на музыку И.Ф. Стравинского. 1925. Местонахождение неизвестно. Опубликовано: The American Magazine of Art. 1928. V. IX. № 3. P. 139

Для становления художнического таланта Судейкина огромную роль сыграло близкое общение с Сергеем Дягилевым, с которым они успешно сотрудничали на легендарной выставке русского искусства в парижском Осеннем Салоне в 1906 г., а затем и в балетной антрепризе в начале 1910-х гг. Так, Судейкин участвовал в исполнении декораций к балетам «Послеполуденный отдых Фавна» К. Дебюсси по эскизам Л. Бакста (1912) и «Весна Священная» И. Стравинского по эскизам Н. Рериха (1913), который считал его лучшим исполнителем своих декораций. В 1913 г. по заказу знаменитого импресарио художник создал декорации и костюмы к балету «Трагедия Саломеи» на музыку Ф. Шмитта [см. подробнее: 7, с. 19–24]. Балет этот не стал «гвоздём» этого года (слишком серьезная у него была конкуренция – «Весна Священная», «Игры» и др. балеты сезона), но сценография Судейкина заинтриговала парижскую публику необычностью визуальной трактовки Саломеи, которую он представил в финале в образе загадочной кометы, обреченной на вечные странствия. Импульс, полученный от Дягилева, пришелся на знаменательный для русской антрепризы период, а потому получил закономерное развитие в последующем театральном творчестве мастера, в том числе в эмиграции.

В США Судейкин приехал первый раз в 1922 г., имея репутацию художника «русского стиля» [9, с. 35], сложившуюся на театральных подмостках «Летучей мыши» Н. Балиева. Накануне отъезда из Франции летом 1922 г. состоялась знаменательная встреча художника с Дягилевым. По свидетельству современника, маэстро, «шагая по набережной Сены в окружении постоянной “свиты” (в нее входили И. Ф. Стравинский, Вера Судейкина, Бакст, критик Густав Кокье), обращаясь к Судейкину, сердито сказал: Не понимаю, как ты, с твоим талантом, твоей культурой решил вдруг уехать в Америку – страну бескультурья, наконец, страну без истории! – Мы соединимся и будем делать историю! – ответил Судейкин»⁴.



Рис. 2. С.Ю. Судейкин. Арап. Эскиз костюма к балету «Петрушка» на музыку И.Ф. Стравинского. 1925. Государственный музей театрального и музыкального искусства. Санкт-Петербург



Рис. 3. С.Ю. Судейкин. Петрушка. Эскиз костюма к балету «Петрушка» на музыку И.Ф. Стравинского. 1925. Государственный музей театрального и музыкального искусства. Санкт-Петербург

Действительно, обосновавшись в Нью Йорке в 1923 г., русский художник обогатил своими сценографическими находками американский музыкальный театр, в котором он «испробовал» все жанры – от классической оперы до бродвейского шоу. В 1924–1930 гг. Судейкин регулярно работал с Метрополитен-оперой⁵, которая в то время воздерживалась от крайностей экспериментов, предпочитая умеренный оперный репертуар. Оформленные им в этом театре хореографические постановки на музыку И. Стравинского имели важное значение не только для эволюции его творчества, но и для укрепления статуса русского искусства в США в целом. Заметим, что для Метрополитен-оперы в довоенные годы, кроме С. Судейкина и Б. Анисфельда, работали лишь очень немногие русские мастера (Н. Рерих, М. Добужинский, Е. Дункель, значительно позже – М. Шагал, Е. Берман), и то, как правило, от случая к случаю.

Для нью-йоркского дебюта Судейкин выбрал из предложений дирекции Метрополитен-оперы именно «Петрушку» – «потешные сцены» в 4-х картинах на музыку И. Стравинского по мотивам русского фольклора. Он мог взять для постановки и «Сказки Гофмана» Оффенбаха, «но в конце концов, восторжествовал идеализм, – признавался художник, – и я подписал контракт на “Петрушку”. Хотелось дать мастерскому произведению Стравинского достойные декорации и костюмы. Так я много обсуждал со Стравинским его понимание этого балета, я чувствовал себя способным сделать удовлетворительные декорации» [3, с. 275]. Спектакль был поставлен в хореографической версии М. Фокина, которую уже знали в США⁶. Ее и воссоздал в очередной раз А. Больш, живший в Нью-Йорке с 1917 г. и тесно сотрудничавший с американскими композиторами и танцорами (он же исполнял роль Петрушки). На премьере,



Рис. 4. С.Ю. Судейкин. Балерина. Эскиз костюма к балету «Петрушка» на музыку И.Ф. Стравинского. 1925. Государственный музей театрального и музыкального искусства. Санкт-Петербург



Рис. 5. С.Ю. Судейкин. Кормилица. Эскиз костюма к балету «Петрушка» на музыку И.Ф. Стравинского. 1925. Государственный музей театрального и музыкального искусства. Санкт-Петербург

состоявшейся 13 марта 1925 г. (всего прошло пять представлений в первом сезоне, и шесть – во втором в 1926 году), присутствовал сам И. Стравинский, находившийся на гастролях в США. Художник и композитор, вызванные на сцену овациями, публично пожали друг другу руки и это была одна из их последних встреч⁷.

Разумеется, Судейкин не мог не знать художественного решения знаменитой постановки 1911 г. А. Бенуа, с которым у него были дружеские отношения и общая мирикусническая эстетическая платформа: ретроспективизм, стилизация, увлечение национальными традициями. Однако, точно следуя сценарию и партитуре балета, изначально рожденного в тесном взаимодействии композитора, художника и хореографа, Судейкин добился, что его декорации и костюмы впечатляли дерзостью простых форм, волнующей красотой линий и цветовых гармоний, построенных на контрастах. Его персонажам присуща гротесковая выразительность и условность, основу которым он нашел в самом музыкальном материале Стравинского, словно раскрывшем и в его таланте архаические пласты художественного сознания. Это явно отличало его решение от более спокойных и стилизованных сценических образов А. Бенуа.

Декорации писались летом 1924 г. в местечке Стони Пойнт (штат Нью-Йорк) в мастерской, которую организовал Марк Рабинов (импресарио А. Павловой). Ассистировали мэтру молодые американские художники, которых Рабинов приглашал специально для практического знакомства с традициями русской школы. Как известно, Судейкин создал три больших декоративных сцены для спектакля: «Комната эфиопа», построенная на сочетании горячих



Рис. 6. С.Ю. Судейкин. Петух. Эскиз костюма ряженого к балету «Петрушка» на музыку И.Ф. Стравинского. 1925. Государственный музей театрального и музыкального искусства. Санкт-Петербург



Рис. 7. С.Ю. Судейкин. Поводырь медведя. Эскиз костюма к балету «Петрушка» на музыку И.Ф. Стравинского. 1925. Государственный музей театрального и музыкального искусства. Санкт-Петербург

ярко-красных тонов; «Комната волшебника» в мистических голубовато-синих оттенках; «Балаганы на масленичном гулянии» с разбросанными по зимнему пейзажу многоцветными постройками⁸. В них он попытался, по его словам, балетные декорации «насытить в трех разных сценах соответствующей хроматической атмосферой, все время строго придерживаясь музыкальной темы композиции» [цит. по: 3, с. 275].

Объединял все сцены огромный декоративный занавес, изображавший праздник на площади провинциального города⁹. В уличной толпе перемешались куклы, шарманщики, скоморохи-музыканты, цыгане, купцы, монахини, кормилицы, кучера, городовые, ряженные в масках, силачи, жонглеры, барабанщики, лоточники с воздушными шарами, свечами, пряниками, пирожками и блинами, а также трубочисты, аристократы и пр. В красочной кутерьме нет сквозного повествования, нарушены пространственные соотношения, нет временного единства, что придает всей композиции впечатление фантастичности, ирреальности. По наблюдению Д. Коган, эта «свобода сопоставления на одной плоскости различных эпизодов и мизансцен в едином пространстве, нарочитое отступление в масштабных соотношениях от природы» обнаруживает интерес художника к монтажу как к художественному методу, позволяющему объединять разнородные элементы в единой смысловой композиции, построенной на метафорических связях. Метод, как нельзя более подходящий для создания больших обобщающих массовых сцен, которые часто необходимы в больших театральных постановках.

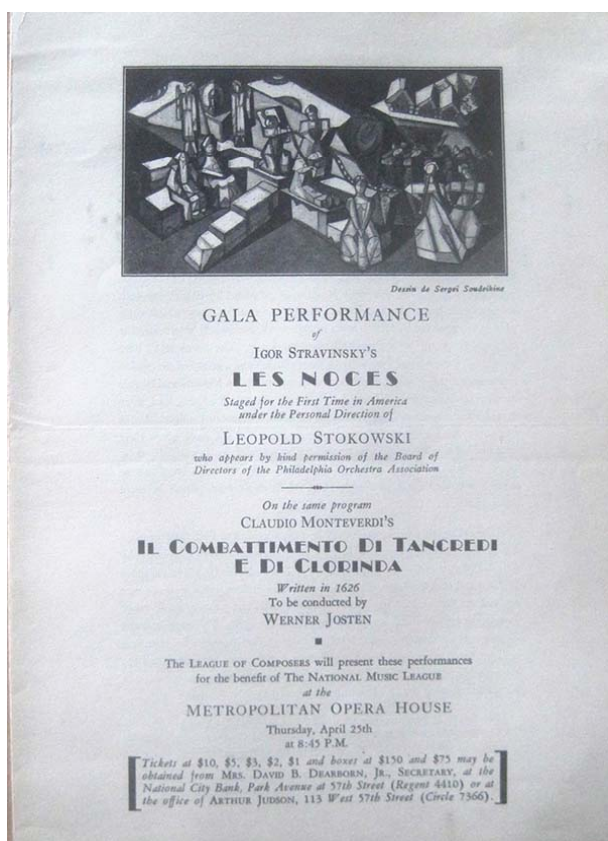


Рис. 8. Сувенирная программа гала-представления «Свадебки» на музыку И.Ф. Стравинского в Метрополитен опере 25 апреля 1929 г. Частное собрание

плане Метрополитен-оперы. Живописная стихия «Петрушки» венчала целый период в творческом развитии художника, начавшийся еще в России в начале 1910-х гг. Последующие его театральные работы, созданные в Америке в 1920-е гг., отражают заметную эволюцию мастера в сторону усиления модернистских тенденций в его живописи, в частности несколько «запоздалое» увлечение кубизмом.

Изменением принципов и стилистики сценографии отмечено оформление Судейкиным балета И. Стравинского «Свадебка» (авторское название «Хореографические сцены с пением и музыкой») – программного произведения композитора, завершавшего его «русский период». Единственный показ «Свадебки» состоялся 25 апреля 1929 г. в Метрополитен-опере, которая не была официальным заказчиком, а лишь принимала постановку, подготовленную под покровительством американской Лиги композиторов. Музыка балета была уже знакома нью-йоркскому слушателю в концертном варианте¹². В премьерный вечер 1929 года «Свадебка» исполнялась во втором отделении, после камерной оперы «Поединок Танкреда и Клоринды» К. Монтеверди, в которой главную партию пела Джин Палмер – жена Судейкина, свидетельница работы над спектаклем.

Хореографом «Свадебки» в американской версии стала Елизавета Андерсон-Иванцова (1890–1973), прима-балерина московского Большого театра в 1906–1918 гг., блиставшая в главных партиях в «Лебедином озере», «Спящей красавице», «Дон-Кихоте» и др. (тогда она и познакомилась с Судейкиным). В эмиграции артистка работала для театра Н. Балиева «Летучая мышь» как танцовщица, а потом и как постановщица. Одна из ее популярнейших героинь в кабаре-театре – простушка Катинька из «Старинной польки эпохи 1860-х», чей задорный облик придумал и исполнил в Париже Судейкин¹³. По свидетельству Джин Палмер, именно Судейкин пригласил Иванцову работать в коллективе, задавшемся целью создать на американской сцене абсолютно новую версию «Свадебки» [13, с. 14].

Основываясь на эстетике балаганных спектаклей дореволюционной России, Судейкин интерпретировал традиции народного лубка и примитива. Судейкин воссоздал на сцене «воображаемый» национальный мир, который опирался на утраченные формы традиционной жизни русского народа. В условиях эмиграции эти оттенки смыслов усиливались и нарастали.

Балет «Петрушка» стал ярким событием в художественно-театральной жизни Нью-Йорка. «Мы никогда не видели ничего более успешного в Метрополитен, чем эти ошеломляющие декоративные декорации и костюмы», – восхищенно писал американский обозреватель балета¹⁰. Нью-йоркские газеты после премьеры пестрели броскими заголовками: «Прикосновение художника пробуждает к жизни куклы в “Петрушке”», «Сказка оживает в декорациях “Петрушки”», журналисты отмечали особый вклад художника в триумф балета¹¹.

Явный успех спектакля подтвердил славу известного европейского театрального художника-новатора, закрепил имя Судейкина в репертуарном



Рис. 9. С.Ю. Судейкин. Эскиз декорации в 1-й картине балета «Свадебка». 1929. Музей современного искусства (МОМА). Нью-Йорк

Парижская постановка «Свадебки» (преьера 13 июня 1923 г., театр Гэтэ-лирик, Париж) ассоциировалась с новаторской конструктивистской хореографией Брониславы Нижинской (1891–1972). В ней отказ от индивидуальной трактовки образов, акцент на драматических интонациях, на массовых сценах и обобщенных действиях без этнографических подробностей и театральных аксессуаров потребовали аскетического, почти монохромного оформления. Декорации и костюмы Н. Гончаровой не сразу устроили хореографа (первые варианты многоцветных костюмов и декораций были отвергнуты), лишь последняя версия с нейтральным серо-голубым фоном стен и контрастными бело-коричневыми костюмами был принята¹⁴.

Над американской постановкой вместе с хореографом и художником работали их соотечественники: режиссер Виктор Андога (Виктор Александрович Журова, 1879 – после 1950), друживший с А. Тосканини и ставивший спектакли в Ла Скала; директор хора Джозеф (Иосиф) Яссер (1893–1981) – известный хоровой дирижер, органист и теоретик музыки. Партию невесты исполняла Валентина Кашуба (1897–1898) – балерина дягилевской антрепризы, русская красавица, «Мисс Нью-Йорк» 1929 г. (в «Свадебке» было ее последнее выступление на большой сцене). А на роль жениха был приглашен Жорж Володин, артист нью-йоркской труппы М. Мордкина. Разумеется, огромную роль в создании спектакля сыграли и другие исполнители – танцоры, певцы, музыканты (около 60 человек), подготовившие ее в предельно короткие сроки (они имели всего 50 часов репетиций – против 200 часов для парижской премьеры).

Главная организующая роль в подготовке спектакля принадлежала дирижеру Леопольду Стоковскому (1882–1977). Визуальное решение спектакля, предложенное Судейкиным, ему очень понравилось, он с энтузиазмом принял модель сцены и был «восхищен ее примитивной простотой»¹⁵. Хореографическая и визуальная интерпретация спектакля Андерсон-Иванцовой – Судейкина – Стоковского, принципиально отличалась от воплощения Стравинского – Нижинской – Гончаровой. В противовес плоскостности, геометричности и абстрактности решения сцены, суровой контрастности цветовой палитры парижской постановки, в американской версии преобладали светлые и праздничные тона, объемно-скульптурные



Рис. 10. С.Ю. Судейкин. Портрет И. Ф. Стравинского. 1921. Бумага, карандаш. Частное собрание



Рис. 11. С.Ю. Судейкин. Портрет дирижера Леопольда Стоковского. 1929. Бумага, карандаш. Частное собрание

декорации, неистовый «деревенский» характер, на что обратили внимание практически все писавшие о спектакле критики. Причем полярность подходов в этих двух версиях спектакля воспринималась ими правомерной и возможной благодаря сложности и богатству самого музыкального материала [13, с. 7–8]. Особые черты в трактовку балета внес Л. Стоковский, написавший собственный сценарий (опубликован в виде предисловия в печатной программе «Свадебки»). В нем он не только кратко описал содержание всех четырех картин (названия их даны на русском языке – Коса; У жениха; Проводы невесты; Красный стол), но и пояснил символику обрядов славянской свадьбы, внес некоторые смысловые оттенки, которых не было в оригинале Стравинского (отсылка к языческим ритуалам), а также прописал своеобразную световую партитуру спектакля – последовательность и яркость световых потоков, которые разграничивали пространство, выявляли его символическое значение.

Световой дизайн «Свадебки» согласовывался со всеми создателями, однако художник и дирижер порой придерживались в этом вопросе разных позиций¹⁶. Судейкин считал необходимым выделять костюмы светом, ибо «когда актер входит на сцену, декоративный фон становится тем же для его костюма, что оркестровый фон для голоса певца, являя такую же согласованность между декорацией и костюмом, какая существует между оркестром и голосом» [цит. по: 3, с. 276]. Стоковскому же хотелось ослабить цветовое звучание костюмов, дабы создать общую атмосферу. Результаты разногласий почувствовали профессиональные зрители, отметившие несогласованность светоцветовых отношений в заключительной 4-й картине, в которой фигуры участников разудалой свадебной гульбы «потерялись» в дробящихся световых бликах и контрастных тенях¹⁷.

Цветовая палитра сцены была построена Судейкиным на теплых природных цветах. «Избранный цвет, – пояснял он президенту Лиги композиторов Клэр Рэйс, также курировавшей постановку, – воплощает славянский, русский крестьянский образ жизни: цвета дерева,



Рис.12. Сцена из балета «Свадебка» в оформлении С.Ю. Судейкина. Фотография. 1929. Частное собрание



Рис.13. Сцена из балета «Свадебка» в оформлении С.Ю. Судейкина. Фотография. 1929. Частное собрание

пшеницы, глины, льна, кваса и меда, древнерусских новгородских икон в абстрактной динамической интерпретации. Все оформление сцены представляет собой скульптуру, которую каждый русский крестьянин может сделать с помощью одного топора. Так я понимаю музыку Стравинского»¹⁸. Обобщенными скульптурными объемами были обозначены не только постройки, элементы интерьера, мебель, но и домашние животные, птицы, снопы пшеницы.

В охристое сценическое пространство вкраплялись яркие акценты крестьянских костюмов, сшитых из цельных цветных лоскутов геометрической формы. Фигуры выглядели цельно и обобщенно, напоминая в этих лоскутных одеждах угловатые рубленые деревянные раскрашенные игрушки. Иногда они плотно сплетались в горизонтальные ритмические ленты (у Гончаровой – напротив, вертикальные пирамиды из фигур), представлявшие единый организм. «Граненые» фигуры мужиков и баб, простые ритмы их движения соответствуют звонким и острым тембрам голосов, исполнявших тексты народных песен. «Костюмы сделаны так, – пояснял художник, – что во время движения видны различные комбинации красок. В этих сочетаниях красок заключена гармония и – большая доля диссонанса»¹⁹. Он добивался, чтобы сделанные из одного и того же материала костюмы гармонировали с деревянной скульптурой, избегал обнаженных частей, снабжал всех персонажей перчатками, грим на лице уподоблял маскам.

В одеждах невесты и жениха художник, по его словам, «избрал совершенно другой подход, чтобы выделить их из остальных участников. У жениха и невесты очень четкий силуэт, кажется, что они почти нагие. Костюмы для них сделаны из прозрачного материала, но в тех же динамических формах, что и для остальных участников. Поэтому все внимание будет сосредоточено на этих двух и их силуэты будут по-человечески чувственные на фоне скульптурных форм остальных»²⁰. Лишенные признаков национальной идентификации – орнаментов, элементов кроя (за исключением лаптей на ногах жениха), эти костюмы вносят футуристический оттенок в ритуальное действие, совершающееся вне исторического времени в условном пространстве.

Эскизы костюмов и декораций Судейкина были широко разрекламированы в ряде очень популярных изданий сразу после премьеры спектакля²¹, оригиналы же, как и в случае с «Петрушкой», разошлись по разным коллекциям²². Во время работы над постановкой Судейкин нарисовал также портреты В. Кашубы, Л. Стоковского, которые имеют прямое отношения к спектаклю, несут в себе эмоциональное состояние его участников и создателей²³.

Краткость жизни первого американского представления «Свадебки» (один вечер показа длительностью 24 мин.), разбросанность архивных и визуальных материалов привели к тому,



Рис.14. С.Ю. Судейкин. Бабы. Эскиз костюмов к балету «Свадебка». 1929. Музей современного искусства (МОМА). Нью-Йорк



Рис.15. С.Ю. Судейкин. Мужики. Эскиз костюмов к балету «Свадебка». 1929. Музей современного искусства (МОМА). Нью-Йорк

что спектакль, имевший громкий успех, «затерялся» во времени. Даже не во всех биографиях И. Стравинского и Л. Стоковского эта постановка называется, тем более характеризуется. Между тем, «Свадебка» знаменует новый этап в творчестве мастера, выходящего за пределы привычной «живописной» театральной декорации, сложившейся в среде его единомышленников круга «Мира искусства» в сферу конструктивной, пространственной организации сцены, открывавшей новые пути в театральном искусстве XX в.

Размышляя о природе балетного искусства уже в эмиграции и отчасти объясняя, почему в его творчестве именно сценография балетных спектаклей имела столь существенное значение, Судейкин утверждал: «Балет это самое утонченное театральное искусство. Оно объединяет пластику с музыкой и живописью»²⁴. Работа художника над «русскими» хореографическими постановками в 1920-е гг. в нью-йоркской Метрополитен-опере представляет его неизменно синтетический подход к созданию балетного спектакля, в котором музыка, сценография, движение «поддерживают» и укрепляют друг друга, создавая единое целое.

Примечания

¹Цит. по: С.Ю. Судейкин Автобиография. – Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ), ф. 947, ед. хр. 139.

²Маковский, С. С. Судейкин // Аполлон. – 1911. – № 8. – С. 11.

³Наиболее значимые личные архивные фонды С. Судейкина: РГАЛИ, фонд 947, также различные архивные личные фонды Нью Йоркской публичной библиотеки, в которых содержатся разрозненные материалы о художнике.

⁴Зорин, Ю. Незнакомый Судейкин // Новое русское слово. 1975. 21 дек. С. 5.

⁵В Метрополитен-опере Судейкин оформил «Петрушку» (1924), «Соловья» (1925) и «Свадебку» (1929) И. Стравинского, а также «Волшебную флейту» В. Моцарта (1926), «Миньон» А. Тома (1926), «Садко» Н. Римского-Корсакова (1929), «Летучего голландца» Р. Вагнера (1930), «Сорочинскую ярмарку» М. Мусоргского (1930).

⁶Первая встреча американского зрителя с «Петрушкой» А. Бенуа – М. Фокина – И. Стравинского состоялась в 1916 г. во время гастролей труппы Дягилева в США (сначала в театре «Сенчури», а затем и в Метрополитен-опере в Нью Йорке). В 1919 г. в Метрополитен-опере по Фокину «Петрушку» представил Адольф Больм (1884–1951, он же исполнял партию Петрушки), работавший несколько лет в дягилевской труппе танцором, затем репетитором. Оформление принадлежало известному декоратору, выходцу из России Джону (Якову) Венгеру (1887–1976).

⁷Их общению препятствовали обстоятельства личного характера. После знакомства

в феврале 1921 г. в Париже на представлении «Летучей мыши» у жены художника Веры де Боссе – Судейкиной и И. Стравинского вспыхнули сильные чувства, которые разрушили брак Судейкиных. Эта личная драма была одним из главных побудительных мотивов отъезда Судейкина в США. И хотя дальнейшее общение художника с композитором было травматично для него, они все же изредка переписывались в связи с совместной работой и даже встречались в Нью-Йорке в 1925 и 1934 гг. См.: [8, с. 70, 79, 569, 615].

⁸Комплекс эскизов декораций и костюмов к спектаклю разошелся по зарубежным частным и музейным собраниям, архивным фондам. Более всего эскизов было сосредоточено в коллекции Н. и Н. Лобановых Ростовских, они перешли вместе с коллекцией в Санкт-Петербургский музей театрального и музыкального искусства. Отдельные листы есть в музее Зиммерли университета Ратгерс в Нью-Брансвике. Между тем эскизам для «Петрушки» А. Бенуа 1911 г. повезло гораздо больше: практически весь ансамбль (100 костюмов, 4 декорации и 14 бутафорий) оказался в свое время в коллекции Н. и Н. Лобановых-Ростовских, что дало возможность реконструировать спектакль в 1969–1970 гг. См.: Лобанов-Ростовский Н., Карнович О. «Петрушка»: Н. Бенуа – С. Судейкин // Новый журнал. – 2014. – № 274. <http://magazines.russ.ru/nj/2014/274/161.html>

⁹Эскиз занавеса хранится в Нью-Йоркской публичной библиотеке в отдельном фонде. По мотивам занавеса в 1930-е гг. художник выполнил по заказу ковровой фирмы декоративное панно, эскиз которого находится в музее Зиммерли университета Ратгерс в США.

¹⁰Gilman L. Stravinsky's «Petrouchka» Revised at the Metropolitan, in a New Production // Tribune. 1925. March. <http://archives.metoperafamily.org/archives/frame.htm>

¹¹Artist's touch brings Puppets to life in «Petrouchka» // Musical America. 1925. January 10; Hamilton Daily News. 1925. Saturday, March 28.

¹²14 февраля 1926 г. музыка балета «Свадебка» (с хором и солистами) дважды в один вечер прозвучала в Карнеги-холл в Нью-Йорке (дирижер Л. Стоковский), подготавливая публику к восприятию этого необычного произведения.

¹³Théâtre de Chauve-Souris à Moscou: Programme de deuxième Spectacle de Nikita Balieff au Théâtre Femina. Paris. 1921.

¹⁴Гончарова Наталья. «Свадебка»// Русская галерея. – 1999. – № 1. – С. 61.

¹⁵Письмо Л. Стоковского к С. Судейкину от 29 января 1929 г. – РГАЛИ. Ф. 947, оп. 1, ед. хр. 248.

¹⁶William Ander Smith. The mystery of Leopold Stokowski. – London – Toronto: Fairleigh Dickinson University Press, 1990. – P. 98.

¹⁷Martin John. The Dance: A Triumph of Opera Miming. New York Times. 1929. 5 May. Sec. 9, p. 11.

¹⁸Письмо С. Судейкина президенту Лиги композиторов Клэр Рэйс от 8 января 1929 г. Оригинал в Нью-Йоркской публичной библиотеке. Цит. по: Зорин Ю. Вновь обретаемый профиль // Новое русское слово. 1976. 15 авг. С. 7.

¹⁹Письмо С. Судейкина к Л. Стоковскому от 15 февраля 1925 г. Цит. по: Зорин Ю. Вновь обретаемый профиль // Новое русское слово. – 1976. – 15 авг. – С. 7.

²⁰Там же.

²¹Эскизы декораций и костюмов опубликованы: Hammond, Visiting Les Noces. 1929, 20–21 and 25; Theatre Arts Monthly. 1929. April 13, 4. P. 251–252. Фото В. Кашубы в костюме невесты: Vanity Fair. 1929. 1 May. См.: <https://condenaststore.com/featured/valentina-koshubaas-the-bride-in-les...>

²²В Музее современного искусства в Нью-Йорке (МОМА) 11 листов, лишь три из них опубликованы на сайте МОМА: <https://www.moma.org/artists/5537?locale=en&page=1&direction=>; отдельные работы попали в коллекцию Н. и Н. Лобановых-Ростовских и собрание Музея Зиммерли университета Ратгерс. Листы из коллекции МОМА были показаны на выставках в Museum of Modern Art в Нью-Йорке: Art in Progress: Dance and Theatre Design. May 24 – September 17, 1944; Painters for the Theatre: An Invitation to the Theatre Arts Collection. November 19, 1973 – January 13, 1974; Art of the Twenties. November 14, 1979 – January 22, 1980; Painters for

the Theater. July 14–November 1, 1989.

²³Карандашные портреты Л. Стоковского, И. Стравинского (1921) опубликованы в программе балета, в журнале «Art and Decoration» (1929, May, p. 51), показаны на персональной выставке С. Судейкина в галерее Симонс в Нью Йорке 7–21 апреля 1934 г. Местонахождение их пока неизвестно автору статьи.

²⁴С. Судейкин. О балете. РГАЛИ, ф. 947, оп. 1, е.хр. 145.

Библиография

1. Боулт, Дж., Лобанов-Ростовский, Н.Д. Художники русского театра. 1880–1930. Собр. Никиты и Нины Лобановых-Ростовских: Каталог-резюме. Статьи: [Перевод]. – М.: Искусство, 1994. – 420 с.
2. Бурлюк, Д. Русские художники в Америке: Живопись, скульптура, театр, музыка и прикладные искусства: Материалы по истории русского искусства 1917–1927 / Предисл. К. Бринтона. – Нью-Йорк: Изд. Марии Никифоровны Бурлюк, 1928. – 48 с.
3. Евреинов, Н. Живопись и театр. Творческий путь С. Судейкина как живописца в театре // Грани. – 1958. – № 39. – С. 161–172; – № 40. – С. 262–277.
4. Коган, Д. Сергей Судейкин. 1884–1946 / Д. З. Коган – М.: Искусство, 1974. – 215 с.; ил.
5. Лейкинд, О.Л., Махров, К.В., Северюхин, Д.Я. Художники русского зарубежья. 1917–1939. Биографический словарь / О.Л. Лейкинд, К.В. Махров, Д.Я. Северюхин. – СПб.: Нотабене, 1999. – 720 с., илл.
6. Русское зарубежье. Золотая книга эмиграции. Первая треть XX в.: Энцикл. биогр. словарь. – М., 1997. 748 с.
7. Сергей Юрьевич Судейкин. Живопись, графика, книжная графика. Современники о художнике / Каталог выставки. Авторы ст. Т. А. Галеева, М. Ю. Гоголицын, Д. Я. Северюхин. – СПб., 2015. 170 с.
8. Стравинский, И.Ф. Переписка с русскими корреспондентами. Материалы к биографии. Т. III. 1923–1939. / Сост., текстологич. ред. и ком. В.П. Варунца. М.: Композитор, 2003. 942 с.
9. Татаринов, В. Л. Судейкин в кабаре / В. Л. Татаринов // Жар-птица. – 1924. № 12. – С. 22-23.
10. Художники русского театра. 1880–1930: Собр. Никиты и Нины Лобановых-Ростовских / Текст Джона Боулта. – М.: Искусство, 1990. – 320 с.
11. Bowlт, J. - E. Art in Exile: The Russian Avant-Garde and the Emigration / J. - E. Bowlт // Art Journal. – 1981. – Vol. 41. – № 3. – P. 215–221.
12. Narodny, I. The Russian note in American art / I. Narodny // American magazine of art. – 1928. – Vol. 19. – № 3 (march). – P. 138-147.
13. Sullivan Lawrence. Les Nocес: The American Premiere / Lawrence Sullivan // Dance Research Journal. – 1981–1982. – Vol. 14. – № 1/2. – P. 3–14.

Это произведение доступно по лицензии Creative Commons «Attribution-ShareAlike» («Атрибуция — На тех же условиях») 4.0 Всемирная.



Галеева Тамара Александровна
кандидат искусствоведения, доцент,
Уральский федеральный университет им. первого Президента России Б.Н. Ельцина,
Екатеринбург, Россия, e-mail: Tamara.Galeeva@urfu.ru

Статья поступила в редакцию 27.11.2017
Электронная версия доступна по адресу: http://archvuz.ru/2017_4/16
© Т.А. Галеева 2017
© УралГАХУ 2017

SET DESIGN BY SERGE SUDEIKIN ON AMERICAN STAGE IN THE 1920s: RUSSIAN BALLETS OF IGOR STRAVINSKY IN METROPOLITAN OPERA

Galeyeva Tamara A.

PhD (Art Studies), Associate Professor.

Ural Federal University,

Ekaterinburg, Russia, e-mail: Tamara.Galeeva@urfu.ru

Abstract

The article reviews the work of the Russian émigré painter Serge Sudeikin (1882–1946) on ballet performances in New York Metropolitan Opera in the 1920s. Using two performances with Igor Stravinsky's music («Petrushka», 1925, and «Les Noces», 1929), the author considers Sudeikin's set design during that period, follows up the changes in his stylistics of ballet set design, and evaluates their significance for the further evolution of the master who fit naturally into the context of another culture. Based on archival documents, visual material, publications of those years, and modern studies, an attempt is made to reconstruct the visual image of the performances that have been undeservedly put back in the history of set design into the shadow of their better known analogues of Diaghilev's company: the performances by A. Benois – M. Fokin – I. Stravinsky («Petrushka», 1911) and B. Nijinska – N. Goncharova – I. Stravinsky («Les Noces», 1923).

Key words

Serge Sudeikin, set design, Russian art abroad in the 1920s, Russian ballet in the USA

References

1. Bowlt, J.E., Lobanov-Rostovsky, N.D. (1994) Painter's of Russian theatre. 1880-1930. Collection of Nikita and Nina Lobanov-Rostovsky: Catalogue-raisonne. Articles. Moscow: Iskusstvo.
2. Burlyuk, D. (1928) Russian artists in America: Painting, sculpture, theatre, music and applied arts: Proceedings on history of Russian art 1917–1927. New York: Maria Nikiforovna Burlyuk Publishing.
3. Evreinov, N. (1958) Painting and Theatre. S.Sudeikin's career as painter at theatre. Grani, No.: 39, p. 161–172; No.: 40, p. 262–277.
4. Kogan, D. (1974) Serge Sudeikin. 1884–1946. Moscow: Iskusstvo.
5. Leikind, O.L., Makhrov, K.V., Severyukhin, D.Ya. (1999) Russian Artists Abroad. 1917–1939. Biographic Dictionary. Saint-Petersburg: Notabene.
6. Russians Abroad. The Golden Book of Emigration. First third of the 20th century. Moscow, 1997.
7. Galeyev, T.A., Gogolitsyn, M.Yu., Severyukhin, D.Ya. (2015) Serge Yurevich Sudeikin. Painting, graphics, book graphics. Contemporaries about the artist. Exhibition catalogue. Saint-Petersburg.
8. Stravinsky, I.F. (2003) Correspondence with Russian Correspondents. Materials for the biography. Vol. III. 1923-1939. Moscow: Kompositor.
9. Tatarinov, V.L. (1924) Sudeikin in Cabaret. Zhar-Ptitsa, No.: 12, p. 22-23.
10. Bowlt, J.E. (1990) Painter's of Russian theatre. 1880-1930. Collection of Nikita and Nina Lobanov-Rostovsky. Moscow: Iskusstvo.
11. Bowlt, J.E. (1981) Art in Exile: The Russian Avant-Garde and the Emigration. Art Journal, Vol. 41, No.: 3, p. 215–221.
12. Narodny, I. (1928) The Russian note in American art. American magazine of art, Vol.

19, No.: 3 (March), p. 138-147.

13. Sullivan L. (1981–1982) Les Noces: The American Premiere. *Dance Research Journal*, Vol. 14, No.: ½, p. 3–14.