

**РУССКОЕ НАРОДНОЕ ИСКУССТВО
В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЕ КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX вв.
ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОФОРМЛЕНИЕ
БАЛЕТА И. Ф. СТРАВИНСКОГО «ЖАР-ПТИЦА»**

А. К. Конёнова

Вторая половина XIX в. в русской культуре отмечена подъёмом интереса к русскому народному искусству и культуре. В результате собирательной, экспедиционной деятельности, организованной П. В. Киреевским, П. Н. Рыбниковым, А. Ф. Гильфердингом, Е. В. Барсовым и др., был создан обширный фонд этнографических материалов и сделаны первые публикации произведений русского фольклора. В 60–70-е годы XIX в. на этом материале были изданы такие сборники, как «Народные русские сказки» А. Н. Афанасьева, «Пословицы русского народа: сборник пословиц, поговорок, речений, присловий, чистоговорок, прибауток, загадок, поверий и проч.» В. И. Даля, «Загадки русского народа» Д. Н. Садовникова.

В 1860–1880 годы начинается широкое изучение национальной музыкальной культуры. Многие композиторы, в частности композиторы «могучей кучки» М. А. Балакирев, М. П. Мусоргский, А. П. Бородин, Н. А. Римский-Корсаков, широко использовавшие в своём творчестве народные мелодии, много сделали для собирания и изучения музыкального фольклора, издав в 1860–1870-х гг. несколько сборников русских народных песен. И. В. Некрасов и А. А. Петров подготовили к изданию сборник «50 песен русского народа», а А. И. Соболевский издал «Великорусские народные песни» в семи выпусках.

В это же время продолжилась работа по собиранию русских сказок и публикации этого материала: Н. Е. Ончуков опубликовал сборник «Северные сказки», А. М. Смирнов подготовил к изданию «Сборник великорусских сказок» на основании материалов архива Русского географического общества¹.

Во второй половине XIX в. появляются первые публикации по материалам народного крестьянского искусства, среди которых особенно важными были работы В. В. Стасова. Впервые исследователи обратили внимание не только на декоративные качества предметов народного художественного творчества, но и на их внутренний смысл, тесным образом связанный с духовной культурой народа, обрядами, традициями, поверьями. Этому посвящены работы Д. К. Зеленина, И. Э. Грабаря, который в своём труде по истории русского искусства впервые дал общую широкую характеристику форм народного творчества.

В это же время не только историки искусства, но и художники обратились к изучению и собиранию предметов народного декоративного творчества. Во многих городах были организованы музеи кустарных промыслов, в задачи которых входило

через ознакомление мастеров-кустарей с лучшими старинными образцами народного творчества способствовать совершенствованию технических приёмов изготовления предметов быта.

Задачи возрождения народных промыслов и воспитания художественного вкуса мастеров поставили перед собой художники абрамцевского кружка, организовавшие в 1882 г. под руководством художницы Е. Д. Поленовой в имении промышленника и мецената С. И. Мамонтова «Абрамцево» столярно-резчицкую мастерскую для обучения крестьянских детей из окрестных сёл. Часть занятий мастерской преподаватели проводили в Абрамцевском музее, в котором, благодаря экспедициям по окрестным сёлам и деревням, была собрана прекрасная коллекция предметов народного быта².

На основе опыта абрамцевского кружка в середине 1890-х годов такую же попытку организовать художественные мастерские предприняла в своём имении Талашкино М. К. Тенишева. При её активном участии в имении было создано одно из богатейших историко-этнографических собраний русского народного искусства — музей «Русская старина»³.

Во второй половине XIX в. образы русской народной культуры стали предметом творческого осмысления художников. К фольклорно-эпической теме в русской живописи в 1880-е годы обратился В. М. Васнецов. В эти годы им были написаны такие картины, как «Витязь на распутье» (1878), «После побоища Игоря Святославича с половцами» (1880), «Три царевны подземного царства» (1881), «Алёнушка» (1881), «Витязь на распутье» (1882). Давая оценку этому явлению, А. Н. Бенуа писал, что В. М. Васнецов первый отказался от изображения «обыденной действительности» и обратился к «дивному миру народной фантазии»⁴.

«Мир народной фантазии» был перенесён В. М. Васнецовым и в театр — в созданные им декорации и костюмы к опере Н. А. Римского-Корсакова «Снегурочка», поставленной в 1885 г. в Частной опере С. И. Мамонтова. Эта работа связала имя художника с ещё одним выдающимся явлением русской культуры второй половины XIX в. — формированием режиссёрской сценографии. Исследователь творчества В. М. Васнецова Н. Ярославцева отметила, что, работая над «Снегурочкой», «Васнецов по-новому поставил и вопрос о роли художника театра, когда художник является не только декоратором, но и сорежиссером, сопостановщиком спектакля»⁵. Немногочисленные работы Васнецова в театре, в особенности декорации и костюмы к опере, открыли русскую народную сказку для театра во всей полноте. Выполненные в русских народных традициях декорации и костюмы персонажей соответствовали характеру национальной музыки Н. А. Римского-Корсакова. В. В. Стасов писал об этой работе художника, что ничья фантазия «не заходила так далеко и так глубоко в воссоздании архитектурных форм и орнаменталистики Древней Руси, сказочной, легендарной, былинной»⁶.

В 90-х годах XIX в. Мамонтовская опера сосредоточила и объединила лучшие актёрские, режиссёрские, музыкальные и художественные силы. В области создания красочного и в то же время соответствующего музыке и сюжету декоративного оформления спектакля (декораций и костюмов) её роль была исключительна.

Помимо В. М. Васнецова, в Частной опере С. И. Мамонтова работали такие выдающиеся художники, как В. Д. Поленов, В. А. Серов, К. А. Коровин, М. А. Врубель, которые принесли в оформление оперных, а затем и балетных спектаклей достижения изобразительного искусства второй половины XIX в. С этого времени русское театрално-декорационное искусство стало неотделимо от бурной и активной художественной жизни.

В начале 1900-х годов в театр пришли новые художники — представители художественного объединения «Мир искусства». В их сценографии органично раскрылась та сторона их художественного творчества, которая тяготела к историческим ретроспекциям. Это были А. Н. Бенуа, М. В. Добужинский, Е. Е. Лансере, Л. С. Бакст, Н. К. Рерих, Б. М. Кустодиев и др.

Из всех «мирискусников» наиболее близким к изображению народной культуры был Б. М. Кустодиев. В работах «На базаре» (1903), «Ярмарка» (1906), «Праздник в деревне» (1907), «Ярмарка» (1908), «Хоровод» (1912), «Масленица» (1916, 1919), «Балаганы» (1917) он передал красоту народного праздника. Ф. И. Шаляпин писал о Кустодиеве: «Всемирно известна его удивительно яркая Россия, звенящая бубенцами и масленой. Его балаганы, его купцы Сусловы, его купчихи Пискулины, его сдобные красавицы, его ухари и молодцы сообщают зрителю необыкновенное чувство радости. Только неимоверная любовь к России могла одарить художника такой веселой легкостью рисунка и такой аппетитной сочностью в неумолимом его изображении русских людей...»⁷.

Художники «Мира искусства» работали вместе с К. А. Станиславским в Московском художественном театре, в частных антрепризах, на сцене императорских театров, но во всей полноте их творчество раскрылось в постановках оперных и балетных спектаклей в осуществленной в 1909 г. С. П. Дягилевым программе «Русские сезоны» в Париже. Как нельзя лучше задачи этой программы охарактеризовал С. И. Мамонтов, отвечая на приглашение принять непосредственное участие в постановке «Снегурочки» в рамках этих сезонов: «Со своей стороны я хотел бы быть вам полезным в том, чтобы во Франции оценили истинную русскую поэзию, возвышенную душу нашего народа»⁸.

В первом сезоне Дягилев вызвал восхищение французской публики постановкой русских опер. А для второго сезона 1910 г. он решил показать в общей программе антрепризы новый балет на тему национальных русских сказок. Эта тема была не нова для музыкального театра. К этому времени на сцене Мариинского театра в 1864 г. уже был поставлен балет Ц. Пуни «Конёк-горбунок» по сказке П. П. Ершова. Он был возобновлен в 1900 г. балетмейстером А. А. Горским в блестящих декорациях и костюмах К. А. Коровина на сцене Большого театра в Москве. Но это был единственный балет, и, по словам критики, не совсем удачный, создававший стилизованное, «лубочное» представление о русской культуре.

Тема русской сказки более ярко прозвучала в оперных спектаклях. Начало было положено постановкой в 1842 г. на сцене Большого театра оперы М. И. Глинки «Руслан и Людмила». Затем уже в 1890-е годы в постановках Русской Частной оперы С. И. Мамонтова были открыты для русской публики произведения Н. А. Римского-

Корсакова «Снегурочка», «Садко», «Сказка о царе Салтане» и др. Кроме «Снегурочки» (оформление В. М. Васнецова), оперы Римского-Корсакова были поставлены в декорациях и костюмах М. А. Врубеля. Работа над музыкой в театре, в Абрамцевских мастерских, пребывание в 1898 г. в «Талашкине», имении княгини М. К. Тенишевой, знакомство с собранной здесь коллекцией русского народного искусства вызвали глубокий интерес художника к народной культуре, но не легендарной и былинной, как у В. М. Васнецова, и не праздничной, как у Б. М. Кустодиева, а к волшебному миру древних народных представлений. Сразу после посещения «Талашкина» Врубелем были написаны «Пан» (1899), «Сирень» (1900), «К ночи» (1900), в которых он почувствовал и передал неразрывное родство русской народной культуры с природой — тем реальным миром, из которого вышли фантастические народные представления. В разговоре с ещё молодым в ту пору художником С. Ю. Судейкиным М. А. Врубель сказал: «Я научу тебя видеть в реальном фантастическое...».

Как отмечала Н. А. Дмитриева, в живописи Врубеля «образ человеческий предстает не на фоне пейзажа, а как бы выходит из его недр и составляет с ним нечто единое. Природа на картинах Врубеля так же одухотворена, как люди, а люди сотворены из того же вещества, что и природа, даже неорганическая»⁹. «Все фантастические образы Врубеля рождались из созерцания природных форм, будто изначально в них таились, и нужно было только пристально смотреть, чтобы увидеть»¹⁰.

Об этом же вспоминал впоследствии скульптор С. Т. Конёнков, объясняя происхождение своих деревянных скульптур, созданных в 1907–1910-е годы: «Фантастический мир был для меня очень реальным. В ночном лежишь у костра, задумаешься и чудишься, что стоит рядом неизвестно откуда взявшийся старичок. А всмотришься — и видишь: вовсе это не старичок, а просто обгоревший пенёк. А на опушке леса притаилась старушка, смотрит, как костер догорает. А на самом деле — это только дерево. Казалось, что на согнутом суку березы раскачивается русалка и ее длинные волосы касаются самой земли»¹¹. Этот фантастический мир народных представлений был воплощён скульптором в таких произведениях, как «Егор-пасечник» (1907), «Старенький старичок» (1909), «Старичок-полевичок» (1910), «Стрибог» (1910) и др. Писатель В. Н. Осокин вспоминал: «...встречаясь с Сергеем Тимофеевичем, я однажды спросил его, имеет ли отношение “Старичок-полевичок” к волшебным картинам Врубеля “Пан” и “К ночи”, написанным ещё в конце прошлого века и находившимся с той поры в Третьяковской галерее, в том самом зале, куда, кстати говоря, была позднее поставлена и конёнковская скульптура.

— Да, пожалуй, — задумчиво ответил скульптор. — Но если бы вы спросили, а появились бы мои вещице старички, кабы в Третьяковке я не увидел эти врубелевские полотна, я ответил бы: всё равно появились! И странное дело, я чувствовал, что картины Врубеля родились на нашей смоленской земле, и, представьте себе, позднее узнал, что Михаил Александрович действительно написал их вскоре после возвращения из Талашкина, смоленского имения княгини Тенешевой.

Когда я зачарованно созерцал туманные лощины Врубеля, в которых чудятся разные сказочные существа, мне захотелось представить их живыми, выпуклыми,

чтобы каждый мог потрогать их шершавые и темные тела. Да, как знать?! Может быть, все-таки полотна Врубеля подстегнули меня, хотя я свои скульптуры, повторяю, все равно создал бы!»¹².

В картинах Врубеля и в скульптурах Конёнкова нет привычных элементов народной культуры, костюмов, предметов быта, но они отражают те глубинные национальные слои, которые формируют эту традиционную культуру. Именно о таком национальном искусстве в его соотношении с мировым писал впоследствии в своих дневниках М. М. Пришвин: «Вспомнилось, что два художника — Кустодиев и Коненков — могут быть примером выхода из болота в море: Кустодиев выходит в родном сарафане, Коненков больше национален, чем Кустодиев, но с самого начала, у него нет следа сарафана...»¹³. Таким образом, русское изобразительное искусство подготовило почву для создания такого фантастического балета, как «Жар-птица».

Предложенную С. П. Дягилевым идею создать балет на тему русской сказки с энтузиазмом подхватил его друг и балетмейстер постановок М. М. Фокин. Перечитав русские народные сказки А. Н. Афанасьева и других собирателей фольклора, он выбрал образ Жар-птицы и сочинил либретто. Своё увлечение темой балетмейстер объяснял тем, что Жар-птица — самое фантастическое создание народной сказки и вместе с тем наиболее подходящее для танцевального воплощения. Так как в большинстве русских сказок Жар-птица — персонаж эпизодический, Фокин написал либретто на основе нескольких сюжетов. «Жар-птица» — по Афанасьеву — «быстрая, златокрылая, чистая и огненная, в глубокую полночь прилетает в сад и освещает его собою так ярко, как тысячи зажженных огней»¹⁴. Для воплощения в музыке такого фантастического образа необходим был особенный талант.

Помимо исключительности и необычности самой темы, постановка балета «Жар-птица» является первым примером увлекательного творческого содружества антрепренёра, композитора, балетмейстера и художника. Это проявилось уже в первоначальном обсуждении будущего балета, в котором приняли участие художники А. Н. Бенуа, А. Я. Головин и Д. С. Стеллецкий, композитор Н. Н. Черепнин, поэт А. М. Ремизов, балетмейстер М. М. Фокин и, конечно, С. П. Дягилев¹⁵.

Сначала музыку поручили Н. Н. Черепнину, который был уже известен своими произведениями на русские темы. Он, было, взялся за работу, но вскоре охладел к балету. Затем пригласили композитора А. К. Лядова, так как воплощение в музыке русской народной сказки его особенно интересовало, но он тоже пропал. Тогда Дягилев предложил передать сценарий ещё тогда малоизвестному композитору И. Ф. Стравинскому, симфоническая пьеса которого «Фейерверк» захватила его на концерте. Впоследствии М. М. Фокин писал, что это было именно то, чего он ждал для «Жар-птицы»: «Музыка эта горит, пылает, бросает искрами»¹⁶.

Анализируя постановку, известный критик балета Б. В. Асафьев писал, что своей музыкой к балету «Жар-птица» «Стравинский подслушал жуткий говор жизни в недрах земли, где-то в недрах земли, где-то в страшных глубинах ее, во мраке и в холодном бесчувствии. Золотым светом искристых звучаний, блеском фейерверочных огней пронизал он глухую тьму: и в ней, в ее безграничной дали засветились драгоценные камни — словно под мрачные своды шахты сошел властитель царства

звучков и пробудил к жизни скованные темнотой созвучия. Все, что застыло и окаменело там, стало излучать свет, опять блестеть и, наконец, гореть — огненным пылом охваченное. Фейерверк — стихия Стравинского. Переливающийся блеск драгоценных камней — колорит музыки «Жар-птицы»¹⁷.

Этот особый «колорит музыки» должен был быть выражен через особое художественное решение, на которое был способен не каждый художник. Такой художественной манерой обладал один из самых блестящих театральных художников А. Я. Головин. Он уже давно работал в императорских театрах и был известен своими постановками оперных спектаклей западноевропейских композиторов. Однако Головин увлекался и древней сказочной Русью. Незадолго до работы над «Жар-птицей» в его декорациях была поставлена опера М. И. Глинки «Руслан и Людмила». Один из биографов Головина С. К. Маковский отмечал, что любовь к сказке была у художника с детства, но проявилась в творчестве художника не сразу, а под влиянием дружбы с семьями Поленовых и Якунчиковых, мечтавших о возрождении русского стиля¹⁸. К тому же, в живописи Головин был известен как замечательный пейзажист, в работах которого критики отмечали музыкальность, соединение реализма, фантастики и сказочности¹⁹. Декорации для «Жар-птицы» как раз должны были быть пейзажными, изображать сад Кощея Бессмертного, где росли золотые яблоки, которые прилетала клевать Жар-птица, и где происходило всё действие балета. Декорации и костюмы, конечно же, были заказаны А. Я. Головину, «волшебнику красок и знатоку старорусского стиля»²⁰.

И. Ф. Стравинский впоследствии вспоминал, что предложение написать музыку для балета «Жар-птица», предполагавшегося к постановке в Париже, было неожиданным и очень лестным, так как его, молодого композитора, «приглашали сотрудничать в крупном художественном предприятии бок о бок с людьми, которых мы привыкли считать мастерами своего дела»²¹.

В свою очередь постановщик балета М. М. Фокин писал, что «поставил много балетов, но ни со Стравинским, ни с другими композиторами не работал так рука об руку, как на этот раз. [...] Балет быстро создавался. Система работы тоже была другая. Я не ждал, когда композитор даст мне готовую музыку. Стравинский приходил ко мне с первыми набросками, с первоначальными мыслями. Он мне их играл. Я для него мимировал сцены»²². Фокин отмечал, что для него «наиболее увлекательной является система совместного творчества балетмейстера и композитора, когда два художника вместе вырабатывают смысл каждого момента музыки». «Для этого нужно взаимное понимание, — писал балетмейстер, — нужно, чтобы один другого разжигал своей фантазией. Тогда два мира: мир пластических видений и мир звуковых образов — постепенно сближаются, пока не сольются в одно целое»²³.

Воспоминания М. М. Фокина о работе над постановкой балета «Жар-птица» очень важны для исследователей, так как непосредственно передают ту исключительную атмосферу творческого содружества и сотворчества: «Стравинский играл. Я изображал царевича. Забором было мое пианино. Я лез через пианино, прыгал с него, бродил, испуганно оглядываясь по моему кабинету... Стравинский следил за мною и вторил мне отрывками мелодии царевича на фоне таинственного трепета,

изображающего сад злого царя Кашея. Потом я был царевной, брал боязливо из рук воображаемого царевича золотое яблоко. Потом я был злым Кошеем, его поганой свитой и т.д. и т.д. Все это находило самое живописное отражение в звуках рояля, несущихся из-под пальцев Стравинского, также увлеченного этой интересной работой»²⁴. Постоянное общение и взаимопонимание композитора и балетмейстера привели к органичному соединению музыки и хореографии спектакля как в раскрытии содержания отдельных эпизодов и образов, так и в музыкально-пластическом решении в целом. Хореографические образы Фокина органически сливались с музыкальными.

С творческой деятельностью Фокина связаны идеи реформирования старого балета, «переоценка всех ценностей в балете». Еще раньше М. М. Фокин обратился к директору императорских театров В. А. Теляковскому с запиской по поводу реформации балета. В частности, он писал: «Балет должен быть поставлен в соответствии с эпохой, в нем изображаемой. Танцы, мимика, жесты должны быть не такие, какие установлены в старом балете “раз навсегда”, а какие наиболее подходят к данному стилю. Костюмы должны быть не раз навсегда установленные (короткие тарлатановые тюники), а соответствующие сюжету»²⁵. Он писал, что «стал чувствовать танец не как угодливое обращение танцора к зрителю, но как всестороннее выражение всего себя, всего внутреннего существа [человека]. [...] Балет же более свободен от костюма и может говорить всем телом»²⁶. Это потребовало от художников создания не типично балетного костюма, а костюма исторического и характерного для конкретного персонажа.

К сожалению, А. Я. Головин практически не отметил в своих воспоминаниях работу над декорациями и костюмами к «Жар-птице». Частично её можно восстановить по воспоминаниям других участников постановки. Например, М. М. Фокин писал, что костюмы Головина, созданные им для всех участвующих, были очень красивы. По неизвестной нам причине Головин не выполнил костюм самой Жар-птицы и царевны Ненаглядной Красы, они были нарисованы Л. С. Бакстом и оказались очень удачными.

Основной образ балета — образ Жар-птицы — был решён художником совершенно особенно. По видению автора либретто Фокина, Жар-птица представляла собой фантастический, нечеловеческий сказочный мир, поэтому художник не стремился наделить её человеческими чертами. «Бакстовская Птица, — писал Фокин, — совершенно не напоминала обычный облик балерины. Все было другое: прозрачные восточные штаны, отсутствие балетной юбочки, перья, фантастический головной убор, длинные золотые косы»²⁷. Жар-птица «искрится и сверкает в танце. Она почти все время в быстром, трепетном движении, которое оттеняется неожиданными пугливыми остановками. Быстрый темп, обилие прыжков создают впечатление полетности»²⁸. Созданный художником и балетмейстером образ Жар-птицы, великолепно исполненный выдающейся балериной Т. П. Карсавиной, вошёл в историю как подлинный шедевр балетного искусства.

Совершенно другой образ создан в эскизе костюма царевны Ненаглядной Красы. В спектакле все царевны танцевали с босыми ногами. Их танец был

построен на естественных, грациозных, мягких движениях с некоторым оттенком русской народной пляски. Зрители и балетмейстер воспринимали их как «хоровод ангелов, спускающихся с неба. Очарование. Почти молитвенное настроение»²⁹.

Красивым, но наиболее традиционным среди всех персонажей был костюм Ивана-царевича и костюмы других витязей.

К сожалению, не все эскизы костюмов А. Я. Головина сохранились. Например, костюмы всякой «погани» — фантастического злого мира, противостоявшего в балете Жар-птице, Ивану-царевичу и царевнам, — утрачены. По либретто это были «кикиморы, билибошки, ратмиры, индианки, жены Кашея, мальчишки-рабы, мамелюки»³⁰. Фокин построил танцы представителей поганого царства «на гротескных, угловатых, иногда уродливых, иногда смешных движениях. Чудища ползли на четвереньках, прыгали лягушками, делали разные “штуки” ногами, сидя и лежа на полу, высовывали кисти рук как рыбы плавники, то из-под локтей, то из-под ушей, переплетали руки узлами, переваливались со стороны на сторону, прыгая на корточках и т.д., словом, делали все то, что через двадцать лет стало называться модернистическим танцем и что тогда мне казалось самым подходящим для выражения кошмара, ужаса и уродства»³¹.

Сохранился эскиз «билибошки» Л. С. Бакста, выполненный им позднее для другой постановки «Жар птицы». Возможно, он несёт в себе черты этих характерных костюмов постановки 1910 г. Костюмы поганого царства в трактовке Головина, несомненно, были яркими, красочными, характерными и очень выразительными. Об этом свидетельствует сохранившийся костюм Кашея Бессмертного. По либретто это «должен был быть высокий, скелетообразный, страшный старик», который тысячелетия сох от жадности и злобы³². Таким он и изображён на эскизе, но его разноцветное, как бы сшитое из лоскутков и в этом многоцветье сияющее, как драгоценные камни, одеяние очень красиво. Он смотрится как часть декорации — как часть его Кашеева царства.

Декорации, изображающие сад Кашея Бессмертного, особенно удались А. Я. Головину. Художественная манера Головина, его фантастическое узорное кружево декораций, как отмечали исследователи, своеобразно и органично претворялись в сложной «красочной мозаичности» звуков музыки Стравинского. «В постоянно редющей мгле уходящей ночи перед зрителем все яснее вырисовывались, переливаясь зеленовато-коричневыми красками, фантастические деревья заповедного Кашеева сада, и вся декорация, наконец, представала, как великолепный мерцающий ковер»³³. Стравинский называл головинские декорации «роскошными»³⁴, а Фокин описывал их так: «Сад, как персидский ковер, сплетенный из самых фантастических растений, замок невиданной зловещей архитектуры. Все в мрачных тонах с таинственно светящимся золотом»³⁵. По замыслу М. М. Фокина, декорация должна была меняться: «после смерти Кашея, после победы добра над злом, на месте мрачного поганого царства должно было появиться царство света и радости. Все краски должны были быть другими во второй декорации». Но, к сожалению, Дягилев из экономических соображений не заказал вторую картину, и «вся радость финала происходила на “поганом” фоне!»³⁶.

Обстановка творческого содружества композитора, балетмейстера-режиссёра и художников способствовала рождению подлинного шедевра, что сразу отметила критика на премьере балета. Впоследствии «Жар-птицу» оформляли такие выдающиеся художники, как Н. С. Гончарова, И. Я. Билибин, но никто не создал ничего равноценного головинским декорациям.

«Жар-птица», писала критика после премьеры, — плод тесного сотрудничества композитора, хореографа и художника (Стравинского, Фокина и Головина) — представляет собой чудо восхитительного равновесия между движениями, звуками и формами. «Какое чувство меры и фантазии, какая серьезная простота, какой вкус!»³⁷ Постановка М. М. Фокиным балета И. Ф. Стравинского «Жар-птица» в декорациях и костюмах А. Я. Головина и Л. С. Бакста представляет собой пример синтетического спектакля, где разные искусства, каждое своими специфическими выразительными средствами, раскрывают замысел, а авторами постановки являются и художник, и балетмейстер, и композитор.

Поставленная в 1910 г. «Жар-птица» — первый балет на тему русских народных сказок, где и в музыке, и в танцах использованы элементы русского народного фольклора, а оформление спектакля красочно передаёт мир фантастических народных представлений.

¹ Васкул А. И. История русской фольклористики второй половины XIX – начала XX века. (Проблемы источниковедения): Автореф. дис. ... канд. филолог. наук. СПб., 2009.

² Коган Д. З. Мамонтовский кружок. М.: Изобразительное искусство, 1970.

³ Талашкино / Авт.-сост. Б. Рыбченков, А. Чаплин. М.: Изобразительное искусство, 1973.

⁴ Бенуа А. Н. История русской живописи в XIX веке. СПб., 1901. Т. 1. С. 120.

⁵ Ярославцева Н. В. М. Васнецов. Мысли об искусстве // Виктор Михайлович Васнецов. Письма. Дневники. Воспоминания. Суждения современников. М.: Искусство, 1987. С. 22.

⁶ Стасов В. В. Царь Берендей и его палаты // Искусство и художественная промышленность. 1898. № 1–2. С. 98.

⁷ Раскин А. Г. Шаляпин и русские художники. Л.-М., 1963. С. 16.

⁸ Черновой автограф ответа С. И. Мамонтова 15/28 декабря 1907 г. к Каре (не издано, ЦГАЛИ). Цит. по: Русская музыка в Париже [Интервью]. Примечания // Сергей Дягилев и русское искусство. Статьи, открытые письма, интервью. Переписка. Современники о Дягилеве: В 2 т. / Сост., авт. вступит. ст. и коммент. И. С. Зильберштейн и В. А. Самков. М.: Изобразительное искусство, 1982. С. 416.

⁹ Дмитриева Н. А. Михаил Александрович Врубель. Л.: Художник РСФСР, 1984.

¹⁰ Там же.

¹¹ Коненков С. Т. Слово к молодым. М.: Молодая гвардия, 1958. С. 26.

¹² Осокин В. Н. Волшебный резец. С. Т. Коненков в Москве. М.: Московский рабочий, 1981. С. 69.

¹³ Пришвин М. М. Собр. соч.: В 6 т. М., 1957. Т. 6. С. 589.

¹⁴ Цит. по: «Жар-птица» и «Петрушка» И. Ф. Стравинского / Сост. Г. Н. Добровольская; под ред. Ю. О. Слонимского. Л.: Гос. муз. изд-во, 1963. С. 5.

¹⁵ Фокин М. М. Против течения. Воспоминания балетмейстера. 2 изд-е. Л.: Искусство, 1981. С. 138–150.

¹⁶ Там же.

-
- ¹⁷ Глебов И. «Жар-птица» // Жизнь искусства. 4 октября 1921 г. Цит. по: «Жар-птица» и «Петрушка» И. Ф. Стравинского / Сост. Г. Н. Добровольская; под ред. Ю. О. Слонимского. Л.: Гос. музык. изд-во, 1963. С. 5.
- ¹⁸ Маковский С. А. Я. Головин. СПб., 1913. С. 11.
- ¹⁹ Там же. С. 6–7.
- ²⁰ Фокин М. М. Против течения. С. 138–150.
- ²¹ Стравинский И. Ф. Хроника моей жизни. Л.: Гос. музык. изд-во, 1963. С. 64.
- ²² Фокин М. М. Против течения. С. 138–150.
- ²³ Там же.
- ²⁴ Там же.
- ²⁵ Там же. С. 79.
- ²⁶ Там же. С. 110–111.
- ²⁷ Там же. С. 138–150.
- ²⁸ Добровольская Г., Замуэль Г. Краткая запись сценического действия и фрагментов хореографии // «Жар-птица» и «Петрушка» И. Ф. Стравинского / Сост. Г. Н. Добровольская; под ред. Ю. О. Слонимского. Л.: Гос. музык. изд-во, 1963. С. 29–42.
- ²⁹ Там же.
- ³⁰ Там же.
- ³¹ Фокин М. М. Против течения. С. 138–150.
- ³² Там же.
- ³³ Пожарская М. Н. Александр Головин. Путь художника. Художник и время. М.: Советский художник, 1990. С. 42.
- ³⁴ Стравинский И. Ф. Хроника моей жизни. С. 70.
- ³⁵ Фокин М. М. Против течения. С. 138–150.
- ³⁶ Там же.
- ³⁷ Цит. по: Светлов В. Современный балет. СПб., 1911. С. 112–113.