

## МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ХОРЕОГРАФИИ И ТЕАТРА

УДК 792.024; 792.021

### СЦЕНОГРАФИЧЕСКИЕ ПОИСКИ С. М. ЮНОВИЧ НА БАЛЕТНОЙ СЦЕНЕ

*Байгузина Е. Н.*<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Академия Русского балета имени А.Я. Вагановой, ул. Зодчего Росси, д. 2, Санкт-Петербург, 191023, Россия.

В статье анализируется сценография балетных спектаклей С. Юнович (1910–1996), созданных на советской сцене в конце 1960–1970-х годов и, исходя из концепции изображения места действия рассматриваются вопросы типологии сценографии. Автор приходит к выводу, что в своих сценографических решениях С. М. Юнович отдавала предпочтение типу балетной сценографии, представляющему собой обобщенное место действия. Это образ сказки в классических балетах «Спящая красавица» и «Корсар», единая пластическая установка с архетипическим образом дороги в балете «Гамлет», условное место действия (в миниатюрах Л. В. Якобсона), игровая сценография в спектакле «Снегурочка», основанном на формах народного фольклора.

**Ключевые слова:** С. М. Юнович, балет, эскиз, типология, обобщенное место действия, игровая сценография.

### SCENOGRAPHIC SEARCHES BY S. M. YUNOVICH ON THE BALLET SCENE

*Baiguzina E. N.*<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Vaganova Ballet Academy, 2, Zodchego Rossi St., Saint Petersburg, 191023, Russian Federation.

The article analyzes the scenography of the ballet performances by S. Yunovich (1910–1996), created on the Soviet stage in the late 1960s and 1970s. The research considers the typology of theatrical scenery art by Yunovich through the concept of the stage image of the scene.

The author comes to the conclusion that Yunovich preferred to use the type of ballet scenography, representing a generalized scene (fairy tale in the classical ballets *The Sleeping Beauty* and *Corsair*; a single plastic installation with the archetypal image of the road in the ballet *Hamlet*); conditional scene in miniatures of L. Jacobson; game scenography in a play based on the forms of folklore (*The Snow Maiden*).

**Keywords:** S. Yunovich, ballet, sketch, typology, generalized scene, game set design.

### *Благодарности*

Автор благодарит А. Г. Гай, М. И. Цаповскую, И. И. Хатко — директора и сотрудников Санкт-Петербургской государственной Театральной библиотеки — за согласие и содействие в публикации эскизов С. М. Юнович; также выражает признательность Г. А. Еникеевой (в 1970-е гг. солистке ансамбля «Хореографические миниатюры») и Н. Н. Зозулиной (профессору Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой) за предоставленную возможность ознакомиться с видео и фотоматериалами их личных архивов.

Софья Марковна Юнович (1910–1996) — выдающийся театральный художник советской эпохи, выпускница Ленинградского института живописи, скульптуры и архитектуры (1938) по мастерской театрально-декорационной живописи под руководством М. П. Бобышова, оформившая за свою жизнь около пятидесяти постановок на сцене прославленного Кировского, Большого драматического, Пушкинского, Малого оперного и других театров Советского Союза. В театральной среде Ленинграда Софья Юнович была личностью легендарной и противоречивой, сочетавшей нежность и грубость, лиризм и эксцентричность [1]. Обладая широким кругозором, наделенная музыкальной чуткостью и неуемной фантазией, Софья Марковна с упоением работала как сценограф самых разных жанров: драм («Нашествие», 1943; «Добрый человек из Сезуана», 1962; «Три сестры», 1965; «Луна для пасынков судьбы», 1968); комедий («Лгун», 1940; «Много шума из ничего», 1941), водевилей («Соломенная шляпка», 1968), опер («Садко», 1953; «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии», 1958; «Бенвенутто Челлини», 1969) и оперетты («Трембита», 1950; «Сильва», 1954).

Несмотря на выдающийся вклад Юнович в развитие советской сценографии середины и второй половины XX века, творческое наследие художницы изучено не сполна. Среди обзорных и критических публикаций, вступительных статей к альбомам и каталогам самое значимое исследование принадлежит Р. И. Власовой [2], в котором автор проследила становление и творческий путь мастера. Многочисленные эскизы Софьи Юнович хранятся в таких собраниях как: Государственный мемориальный музыкальный музей-заповедник П. И. Чайковского, Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства, Санкт-Петербургская государственная Театральная библиотека, частных коллекциях, причем значительная часть этого творческого наследия до сих пор не опубликована. Опираясь на эту базу, художественные и документальные материалы, архивные фотографии и видео-документы, используя предложенную В. И. Березкиным [3], типологию декорационного искусства как *сценического изображения места действия*, сделаем попытку проанализировать сценографические поиски С. М. Юнович на балетной сцене.

Интерес к балету художница обнаружила еще в молодые годы, создав несколько десятков эскизов, однако постановки в ее оформлении тогда не были осуществлены («Ромео и Джульетта», 1938; «Юность», 1946). В творчески зрелые годы (конец 1960-х – 1970-е) балет захватил художницу. На пике своего мастерства она оформила пять спектаклей, в которых с наибольшей определенностью проявились ее колористические поиски, направленные на отражение эмоциональных коллизий сюжетов («Спящая красавица» (1967), «Гамлет» (1970), «Корсар» (1973), «Хореографические миниатюры» (1974), «Снегурочка» (1977)). Уже по этим постановкам видно, что Юнович тяготела к *игровой сценографии* и созданию *обобщенного места действия*. Последняя тенденция в отечественном театральном-декорационном искусстве 1960-х годов занимала важное место [3, с. 60]. По точному наблюдению искусствоведка Л. С. Овэс, Юнович в своем творчестве удалось соединить «два берега русского театрально-декорационного искусства» [4, с. 178] — колоризм К. А. Коровина и М. А. Врубеля и сценографические поиски 1960-х годов.

Юнович проявляла большую изобретательность в организации сценического пространства, используя не только традиционную для балета кулисно-арочную систему декораций, но и широкий диапазон объемно-планировочных решений. Оригинальностью пространственного построения отличался уже первый балетный спектакль, оформлен-

ный художницей — «Спящая красавица» (1967, Новосибирский театр оперы и балета, хореография М. И. Петипа, редакция К. М. Сергеева). Упразднив привычные боковые кулисы на штанкетках, Софья Марковна заполнила сцену узорчатыми башнеобразными конструкциями со свечами, прикрепленными к фуркам на колесах. Легко передвигаясь по сцене, они образовывали череду меняющихся декораций, напоминая своими очертаниями и театральные ложи (в сцене свадьбы Авроры и Дезире), и дворцовые интерьеры, «и придворных дам в фижмах, и искусно подстриженные парковые насаждения знаменитого Версаля» [2, с. 31]. На ступенях полукруглого планшета сцены располагались придворные в пышных костюмах. Завершали оформление сменные живописные задники в дымке пастельных розово-сиреневых и лимонно-изумрудных тонов.

Как отмечала сама Юнович, в «Спящей красавице» ей хотелось создать сказку-феерию, и она «сделала так, что все пространство сцены светилось. Все оно заполнялось свечками. Свечки как бы висели в воздухе, создавая сферу волшебного сияния. Это создавало сказочность» [5, с. 227]. Перед зрителем представало не традиционное для «Спящей...», стилизованное под эпоху Короля-Солнца место действия, а *обобщенное и сказочно-фантастическое*.

В сцене охоты рыжевато-зеленый задник изображал загнанных оленей с рогами-шандалами, на которых сидели птицы (ил. 1 на вклейке между с. 54 и 65)<sup>1</sup>. Дамы в люстрообразных шляпах и криолинах, украшенных оплывшими свечами, сходили с конструкций в виде канделябров (ил. 2 на вклейке между с. 54 и 65). «Вальс цветов» лепестками слетал на планшет с сиреневых фурок-кустов и т. п. Подобного рода прием, когда действие выходило на планшет, как бы с волшебной вещи, увеличенной до масштабов сцены, набирал особую популярность в музыкальном театре конца 1950-1960-х годов, (достаточно вспомнить раскрывающуюся книгу в «Легенде о любви», малахитовую шкатулку в «Каменном цветке», огромную елку в «Щелкунчике» С. Б. Вирсаладзе) [3, с. 70].

Работая над сценическими костюмам к «Спящей...», Юнович следовала выработанному и озвученному ею самой принципу: «Балетный костюм труден для создания образа. Всегда задача — как одеть тело

<sup>1</sup> Представленные в Приложении к настоящей статье иллюстрации воспроизводятся с электронных копий эскизов С. М. Юнович из Собрания Санкт-Петербургской государственной Театральной библиотеки в соответствии с Договором неисключительного права воспроизведения № 032019 от 09.04.2019.

скупыми средствами? <...> Для этого спектакля в контраст танцевальным легким костюмам я делала пышно-декоративные костюмы штаффажу. Его роль в общей изобразительной картине исполнял миманс, одетый в широко нарисованные костюмы с большими головными уборами» [5, с. 226]. Сохранившиеся эскизы дают исчерпывающее представление об этом: костюмы для классических балетных партий (Авроры, Фей, Розового вальса и др.) лаконичны по силуэту — укороченные пачки, облегающие лифы, наряды для характерных партий и миманса (Король, Королева, придворные и др.) изобилуют воланами кружев, фонтанами перьев, затейливыми каскадами шлейфов и рукавов (ил. 3 на вклейке между с. 54 и 65). «Конкретная бытовая деталь в балете нарушает логику жанра. Балет — искусство условное. Поэтому я и делала в “Спящей красавице” плоские корзиночки с цветами, кружевные скрипки для мальчиков, не столько скрипки, сколько тему их. <...> Я бутафорию в балете не люблю. Я всегда ищу метафору, своего рода символ» [5, с. 226]. Подобными метафорами в «Спящей...» стали прихотливо-орнаментальные сирень и свечи.

Уже в эскизах к классическим партиям из «Спящей...» сложилась особая изобразительная стилистика Юнович, которая нашла свое продолжение в оформлении последующих балетов. Фигурки танцовщиц носят предельно обобщенные, геометризованные формы — часто это два острых треугольника (лиф и коротенькая пачка, сходящиеся в осиной талии), дополненные острым клином не разделенных ножек, покатыми плечиками и крошечным «бутоном» головки на длинной шейке. Безусловно, художница знала, на каких артистов шились костюмы, но на эскизах ее героини всегда оставались имперсональными, со схематично прорисованными лицами. Балетное движение лишь слегка угадывалось в воздушности или легком покачивании фигурки (ил. 4 на вклейке между с. 54 и 65), напоминающей хрупкий цветок на колеблющемся стебле.

По словам Ф. Я. Сыркиной, эскизы Юнович «оставляют впечатление экспромтов, рожденных несколькими точными и свободными ударами кисти в какие-то счастливые мгновенья» [6, с. 13]. На самом деле поиски были мучительными и долгими, о чем свидетельствует масса вариантов одного и того же эскиза декорации, конструкции фурки, костюма. В последних сценический образ рождался из легких карандашных силуэтов, тонкой нюансировки пастельных оттенков, которая включалась на сцене в живописную декорационную симфонию своеобразным контрапунктом. В третьем акте «Спящей...» белый

кружевной дворец Авроры вырос из корзины цветов на фоне нежнейшего изумрудно-сиреневого фона; здесь в «Розовом вальсе» кружились балеринки в розовых пачках. В сцене «Охоты» дамы в насыщенных изумрудных нарядах эффектно застывали на фоне лимонно-зеленого задника со скачущими оленями-канделябрами. Подобные принципы эскизного и колористического решения спектакля были близки к приемам гениального современника Юнович — Симона Вирсаладзе. Например, в работе последнего над той же «Спящей красавицей» (1952, ГАТОБ им. С. М. Кирова, хореография М. И. Петипа, редакция К. М. Сергеева) были нарочито примитивизированны лица в эскизах костюмов, но тщательно проработана их цветовая структура; соединены «романтический характер образного содержания и “симфоничность” живописного мышления» [7, с. 60].

Летом 1967 года Новосибирский театр привозил «Спящую красавицу» на гастроли в столицу, где по достоинству оценили смелость поисков ее создателей. Балетные критики особенно отмечали «причудливые романтические ландшафты» Юнович, способствовавшие успеху постановки [8, с. 3]. Линия лирического романтизма закрепилась как доминантная при работе художницы на балетной сцене. С новыми нюансами она развивалась в балете «Корсар» (1973, ГАТОБ им. С. М. Кирова, хореография М. И. Петипа, редакция К. М. Сергеева).

С точки зрения типологии, в «Корсаре», как и в «Спящей...», сценография решалась в виде *обобщенного места действия сказочно-фантастического характера*. В наиболее выразительной с хореографической точки зрения картине «Оживленный сад» персонажи-цветы как бы прорастали из серебристо-розового орнаментально-декоративного задника. Однако, в отличие от «Спящей», организация сценического пространства была предельно упрощена. Юнович использовала традиционный *кулисно-арочный тип декорации*, оставив сцену открытой, дабы «творить балетмейстеру и танцевать на ней очень удобно» [9, с. 27].

Из объемных элементов в «Оживленном саду» были задействованы восемь светящихся лампад в восточном духе, висящих на разных уровнях и организовывающих планы сценического пространства, что крайне важно в балетном спектакле. Подобные же кованые лампы светились холодным серебристым светом на кобальтово-черном фоне в сцене «Ночь у Паши», структурно оформляя огромную сцену Кировского театра. Большое расстояние от зрителя диктовало укрупненные пропорции декораций; их элементы были обобщены. В этом

смысле Юнович «обладала потрясающим чувством масштаба, умением крупно видеть, что редкость в музыкальном театре» [10].

Визуальные решения Юнович были не вполне созвучны байроническому романтизму<sup>2</sup>, от которого стремился отталкиваться в своей редакции «Корсара» К. М. Сергеев. В нарочитой примитивизации образительного ряда, в обилии розовых пачечных гирлянд и характеристике персонажей можно заметить ироническую нотку, желание стряхнуть наивную романтику [2, с. 32] (ил. 5 на вклейке между с. 54 и 65). Обильно позолоченные костюмы корсаров с щедро апплицированными трико были, скорее, похожи на наряды придворных кавалеров, чем на морских пиратов. Впрочем, ирония не исключала гармонии, и в сцене «Оживленного сада» цветное созвучие цикламеновых пачек ласкало взор, а «финальная пирамида, усиленная точками шоколадных арапчат, напоминала не взбитый торт, как обычно, но огромную корзину садовых цветов» [11, с. 310].

Сочетание тонкого лиризма с ироничностью и изяществом колорита стали отличительной чертой эскизов Юнович к балетным постановкам. Эти особенности ярко проявились при работе не только над масштабными спектаклями К. Сергеева, но и над миниатюрами Леонида Якобсона «Моцартиана»<sup>3</sup> и «Шесть пар па-де-де»<sup>4</sup>. Специфическая форма лаконичных миниатюр, отражающих дух танцев разных эпох, задавала соответствующую структуру сценического пространства, очищенного от всяких аллюзий и исторических ассоциаций. Декорация была условна и состояла из нейтрального задника (художник В. Паршиков) и серых кулис с полностью свободным планшетом сцены. Все свои силы Юнович сосредоточила на костюмах, эскизы к которым она выполнила с «неподражаемым артистизмом, изяществом, грациозностью, благородством вкуса, объединила их общей нежно-пастельной тональностью и современной “приперченностью” в рисунке, силуэте, цвете» [2, с. 34].

В Санкт-Петербургской государственной Театральной библиотеке хранится более сорока эскизов к миниатюрам, у большинства из которых не уточнена атрибуция, к каким именно номерам Якобсона они создавались. Сравнительный анализ конструктивных особенностей

<sup>2</sup> Либретто балета «Корсар» создано по одноименной поэме Дж. Байрона (1814).

<sup>3</sup> «Сюрприз», музыка Й. Гайдна, «Секстет», «Женские вариации», «Мужские вариации», «Менуэт» музыка В. А. Моцарта, 1974, ансамбль «Хореографические миниатюры».

<sup>4</sup> Музыка Дж. Россини, Г. Доницетти, Ф. Шопена, Ф. Легара, Б. Бриттена, А. Оннегера, 1974, ансамбль «Хореографические миниатюры».

эскизов костюмов с архивными фотографиями и видеоматериалами из балетов позволяют восполнить этот пробел. Например, эскиз женского костюма с короткой бледно-желтой пачкой, руками-фонариками и узким корсажем на шнуровке, несомненно, исполнен для па-де-де Россини. Эскиз мужского костюма с юбочкой-панье, розовым трико и пышным париком, очевидно, является одним из вариантов костюма короля Людовика XIV к миниатюре «Сюрприз» (музыка Й. Гайдна) (ил. 6 на вклейке между с. 54 и 65). Шутливый номер Якобсона, отсылавший зрителя к маскарадам Короля-Солнца, обыгрывал сюжет, связанный с появлением Людовика XIV на балу вместе со скромно одетой дамой в маске. Король предлагал двум придворным поменяться дамами (также скрывавшими лица под масками), но получал отказ. В финале танцующие снимали маски, и кавалеры с ужасом узнавали, что их партнерши — уродливые старухи, тогда как дама Людовика оказывалась писаной красавицей, скрывавшей под скромной накидкой роскошный наряд (ил. 7 на вклейке между с. 54 и 65).

Прекрасно зная стилистику эпохи, Юнович не стремилась к стилизации: костюмы лишь отдаленно напоминали пышность церемониала, шутливо обыгрывая элементы сценического костюма XVIII века в духе Л. Боке (юбочка-панье, плюмаж, пышные кринолины). По многочисленным эскизам можно проследить сложный процесс поисков образов: сначала художница выполняла карандашные черно-белые рисунки, в которых намечала конструктивные особенности наряда, потом искала колористический ключ образа, тогда как сам эскиз оставался весьма условным. Его доработка шла в швейном цехе, где художница жестко добивалась от портных нужного результата: «Главное при переносе эскиза — передать цветовые и тоновые отношения, количество того или иного цвета, ритм мазка, ритм положенного цвета, то есть образный смысл эскиза. Чертеж можно перенести и без масштабных пространственных поправок, но ведь чертеж не искусство, он не выражает образа. Выполнять мои эскизы исполнителям трудно. Я не безразлична к воплощению своей работы на сцене и требовательна ко всем, кто вместе со мной создает спектакль» [12, с. 364]. О многократных непростых примерках, требовательности Юнович, для которой каждая мелкая, вроде волана, рюши, розочки, их фактуры, цвета и размера, деталь в костюме имела огромное значение, ходили легенды. Как вспоминал Э. С. Кочергин: «Когда она шла в мастерские и там было что-то не в порядке, кто-то обязательно стоял на стреме и кричал: “Атас! Сонька идет!”» [1].

Шесть костюмов к «Сюрпризу» вышли необычайно вычурными и ироничными, что вполне отвечало характеру миниатюры. По стилистике ближе всего к ним подходили наряды дуэта из «Менуэта» Моцарта. Так, имитирующий камзол забавный мужской костюм, сшитый в виде комбинезона (ил. 8 на вклейке между с. 54 и 65), был расшит рюшами и цветочками изумрудного тона, что добавляло образу жеманность и игривость. Женский наряд к «Менуэту» из пышной газовой тюники, щедро усыпанной рельефными букетиками, при всей его классической дансантиности, доносил аромат эпохи «суетных маркиз».

Костюмы к другим номерам Jakobson Юнович исполнила лаконичнее и проще. Они не несли в себе исторических ассоциаций. Мужские комбинезоны и женские купальники с короткими воздушными юбочками были лаконично апплицированы мелкими цветочками в «Секстете», где основную сюжетную нагрузку несли колористические нюансы. Безуспешные поиски любви трех пар визуально выражались в сиреневых, желтых и лиловых тонах, причем мужские костюмы имели более насыщенные оттенки. Объемное апплицирование облегающих костюмов — один из главных технических приемов Юнович, задействованных в миниатюрах Jakobson.

В работах, выполненных Юнович для Jakobson, тонкий лиризм сочетался с ироничностью, «наиболее широкое развитие лирическая линия получила в “Снегурочке”» [2, с. 34], балете, поставленном Н. А. Долгушиным на музыку Н. А. Римского-Корсакова для Народного театра балета при ДК имени А. М. Горького в 1980 году. Заслуживает внимания как история создания самого балета, так и тот факт, что множество спектаклей для самодеятельного коллектива в советские годы ставили профессиональные хореографы (в свое время с ним сотрудничали Б. А. Фенстер, Ю. Н. Григорович, Н. А. Анисимова). Долгушин вспоминал: «Когда я предложил Софье Марковне совместную работу над “Снегурочкой”, то удивился, не получив отказа. Юнович не испугалась работы в самодеятельном коллективе <...> с рискованным положением музыки оперы на балетную версию. (Может быть потому, что, то был ее любимый Римский-Корсаков?)» [11, с. 311].

Работа над спектаклем шла довольно долго: эскизы Юнович датированы 1977 годом, тогда как премьера балета состоялась лишь 26 декабря 1980 года. Долгушин объяснял промедление спецификой Народного театра: «главная из них — отсутствие ритмичной работы из-за невозможности постоянного присутствия актеров-исполнителей на каждой репетиции» [13, с. 9]. При этом балетмейстер, отдавая

должное художнице, вспоминал, что хореография «возникла из форм народных игрищ, подсказанных Софьей Марковной, созданных ее таинственным даром» [11, с. 312]. Долгушин, не ставя сложных задач перед исполнителями, остановился на стилистике «плясового обрядового фольклора» [14, с. 30]. Только Снегурочка и вестницы Весны танцевали на пуантах; пальцевая техника возвышала их образы над обыденностью Берендеева царства.

Сценографические поиски Юнович в «Снегурочке» были длительными. С точки зрения типологии они завершились необычным для балетных спектаклей вариантом. Художница задействовала *единую установку* (на фоне золотистого холста — прогибающаяся падуга небосвода в виде беленого холста, круглящийся пригорок, из-за которого поднималось Солнце с лучами из драмки) с принципами *игровой сценографии*, когда необходимые декорационные элементы (палаты Берендея, Ярило-Солнце, Масленица, зачарованный лес и др.) выносились на шестах, вывозились и обыгрывались актерами (ил. 9 на вклейке между с. 54 и 65). Подобное направление было довольно устойчивой тенденцией для отечественной драматической сцены 1960-1970-х годов (Д. Л. Боровский, С. М. Бархин), но нетипичным для сцены балетной. Отличительной особенностью *игровой сценографии* Юнович было еще и то, что танцовщики работали с образами, имеющими автономное значение. Например, выносимое на шестах плоское Ярило-Солнце (фольклорное, похожее на гигантский глаз) было активным действующим персонажем: его приближали к Снегурочке, а в сцене гибели героини закрывали ее им. Конечно, во многом использование Юнович игровой сценографии было связано с ограниченными финансовыми возможностями самодеятельного коллектива. Известно, что ее первоначальный замысел был иным — сложный макет с завесой из лыка, пеньки, манильского каната [2, с. 34]. Однако следует признать, что задействие приемов *игровой сценографии* оказалось весьма органичным для спектакля, основанного на формах народного фольклора.

В отличие от других балетных постановок, в «Снегурочке» Юнович одела всех танцовщиков в длинные фольклорные туники, поясняя свой замысел так: «Почему я сделала для балета “Снегурочка” <...> рубахи? Да потому, что одно дело — отработанное балетное тело, другое дело — тело человека, который пришел в самодеятельность с завода. Его нельзя оголять» [5, с. 227]. Эскизы костюмов (как всегда у Юнович) — очень схематичные и лапидарные, приправленные иронией. Они в основном намечали общую концепцию и цветовой строй

образов: белоснежное платье Снегурочки менялось по ходу действия на красное; полыхали алыми тонами туники Купавы и Мизгирия; переливались нежной пастелью наряды вестников Весны. Зелено-голубые костюмы Берендеев напоминали «то бересту, то корневища, борода, словно лесные побеги, дудочка Леля — вся в ветках молодой березы, на шапке же его доверчиво приютились маленькие пичужки» [2, с. 34]. По счастливой случайности сохранился ряд подлинных костюмов к балету, переданных в 2015 году Санкт-Петербургскому музею театрального и музыкального искусства<sup>5</sup>. Длинные шифоновые туники, напоминающие русские сарафаны, отличаются тонкими цветовыми нюансами, лаконичным фактурным орнаментом; сочные кокошники декорированы укрупненными цветами, то есть в основу сказочных поэтических образов художницей было заложено фольклорное начало.

Лирико-романтическое направление с акцентом на живописность в оформлении рассмотренных выше балетов было ведущим в творчестве Юнович, но не единственным. Иную, романтико-драматическую линию представлял балет «Гамлет» (1970, ГАТОБ им. С. М. Кирова, музыка Н. П. Червинского, хореография К. М. Сергеева). Здесь художница поднялась на более высокий уровень обобщения места действия, создав *единую пластическую установку*, связанную с шекспировской ремаркой: «Дания — тюрьма». У арьерсцены располагался пандус со спусками, который становился дополнительной игровой площадкой, позволяя вести мизансцены в двух планах. Он рождал *архетипический образ дороги*, как безысходности судьбы Гамлета в сцене «Быть или не быть?»; обыгрывался как: королевский трон в сцене «Вакханалии», мрачный замок в картине «Эльсинор», королевский помост в сцене «Мышеловка», кровати в спальне Гертруды. Апплицированный тюльсетка завешивал менявшийся живописный задник: высвечиваясь прожектором, он напоминал гигантскую кладку стен. Юнович поясняла: «Если отыскивать в “Гамлете” зрительный образ-символ, то для меня им была как раз эта стена-решётка, одевшая, в сущности, весь спектакль. При обсуждении макета высказывались сомнения: почему нет конкретной эпохи, почему так страшно? А я парировала тем, что Гамлет принадлежит не одной эпохе, а всем» [5, с. 226].

За сеткой в каждой картине высвечивались транспарантные проекции, не несущие конкретной изобразительности, но содержащие

<sup>5</sup> В 2017 г. в музее-квартире Н. А. Римского-Корсакова на выставке «В предчувствии весны» экспонировались костюмы С. М. Юнович к балету «Снегурочка», представляя материализацию замысла художницы.

метафору. Художница поясняла свой замысел так: «В либретто Офелия гибнет, зацепившись за камыши, я же видела ее гибель как гибель духа, как гибель уже апокалипсическую, а вовсе не бытовую. Отсюда возникает синий круг, трагический отзвук озера, видимый сквозь стену-решетку» [5, с. 226] (ил. 10 на вклейке между с. 54 и 65). Этот круг, как воронка, концентрировал потоки энергии, уносившие в свою пучину Офелию. Каждая из одиннадцати картин балета обнажала дух шекспировской трагедии: строилась на резких ритмах абстрактных линий, мятущегося цвета и света. Колористически картины выдержаны в скупых тонах черного и белого, пурпурного и сине-голубого. Эпически-суровым смотрится ахроматический черно-белый эскиз к картине «Быть или не быть?» (ил. 11 на вклейке между с. 54 и 65).

Кажется, что всего два цвета должны выглядеть маловыразительно. Однако на сцене, благодаря отливающей бронзой апплицированной сетке, световым эффектам, разнообразию фактур создавалось тонкое варьирование тонов; декорации наделялись экспансивным бытием. Одинокaя фигура Гамлета, спускавшегося по черному пандусу на фоне мерцающего белого задника, казалась укрупненной в масштабе, как бы на фоне сценического неба. Благодаря абстрактности и предельной обобщенности форм, лапидарности изобразительных средств Юнович удалось поднять сценографию «Гамлета» на метафизическую высоту.

Если декорации к «Гамлету» были лишены примет времени, то в костюмах, при всей их лаконичности (строгие колеты, туники и трико), были ненавязчиво «процитированы» элементы моды елизаветинской эпохи: сборчатые баски на таллии и газовые шлейфы (имитирующие пышные кринолины) в женских костюмах; широкие плечи, рукава-буфф и плащи — в мужских. Подобные детали не только приближали к эпохе, но и подчеркивали «атмосферу, настроение сценического действия. Так, черный рукав колета или черная лента на поясе в костюмах придворных в сцене реквием сменяется красным рукавом, перчаткой и лентой в сцене пира» [15, с. 222]. Юнович категорически отказывалась вводить в спектакль хоть какую-то бутафорию, даже там, где она была необходима по сюжету. Например, в сцене пира хореограф Сергеев с большим трудом уговорил художницу посадить Клавдия и Гертруду не на пол, а хотя бы на скамейки [2, с. 27]: «Для меня бутафория в «Гамлете» невозможна. Поэтому я делала воинам вместо кинжалов длинные красные рукава костюмов с такой же красной перчаткой-кинжалом. Бутафория

присутствовала только в одной сцене спектакля — в Мышеловке», — аргументировала художница [5, с. 226].

В многочисленных эскизах костюмов к «Гамлету» (карандашные рисунки, пастель) видны как напряженные поиски шекспировских образов, так и разработки пластических характеристик персонажей. Эскизы, как всегда у Юнович, предельно лаконичны и обобщены; по-готически вытянутые фигуры отличаются резкой графичностью и эмоциональной напряженностью. Они просты и суровы, без излишних деталей или украшений, их выразительность строится на колорите и острых силуэтах. Художница как бы подсказывала хореографу балетную лексику, добиваясь нарочитой жесткости рисунка, остроты жестов и позировок. Властным и упертым выглядит широкоплечий Клавдий, изящны, как иглы, «колющиеся» придворные дамы. Ассиметричные наряды надменных рыцарей Эльсинора подчеркивают резкость и остроту их движений. Одним из самых выразительных и «танцевальных» вышел лист с Гертрудой, изображенной в профиль, что не типично для эскиза костюма. Мучительно прогнувшаяся фигурка, подобная натянутому луку, исполняет на пуантах чеканные балетные движения в духе па-де-бурре. Минимумом художественных средств Юнович добивалась максимального раскрытия образа страстной и страждущей королевы.

По оценкам современников, в частности, одного из первых исполнителей партии Гамлета — Н. Долгушина, именно Юнович «удалось поднять спектакль на уровень шекспировских проблем неожиданностью сценического решения» [11, с. 310]. Тогда как музыка и хореография в «Гамлете» не нашли соответствующего воплощения, получилась эффектная пьеса о мести, за пределами которой остался характер Гамлета, его сомнения, конфликт мысли и действия [16, с. 27]. Музыкальной драматургии не хватило «философской глубины и мощи, а некоторые эпизоды излишне растянуты» [17, с. 3].

В рассмотренных балетных спектаклях Юнович можно обозначить основные направления ее творческих поисков: раскрывающий драматургию спектакля тонко нюансированный колорит, лаконизм художественных средств, ироничность в костюмах. С точки зрения типологии оформления балетного спектакля, сценография преимущественно представлена *обобщенным местом действия*, с включением *игровой сценографии*. Важной особенностью находок Юнович является широкий диапазон объемно-планировочных решений сценического пространства: традиционного кулисно-арочного, условного задника, единой пластической установки, передвижных механизмов.

У Юнович было желание работать над балетами еще, но «звезды» больше не сошлись. Константин Сергеев, пригласивший ее оформить «Левшу» (1976), в итоге передал заказ Борису Мессереру, в 1949 году балет «Юность» Михаила Чулаки вместо Юнович оформляла Татьяна Бруни. Во многом причина тому — сложный бескомпромиссный характер художницы. Понимая причину своей неполной востребованности, Юнович признавалась: «Я, наверное, сама виновата, что не нашла своего единомышленника. Я была своевольна, строптива, ни под кого не желала подстраиваться. Да и родилась не вовремя, попав порой творческого накала в полосу безрежиссерья — 40-50-е годы» [5, с. 229]. Необузданность и бунтарство, пронесенное через всю жизнь, косвенно подвели Юнович к трагической смерти. В 1996 году Софья Марковна подверглась нападению грабителей в своей петербургской квартире, которым, будучи связанной, оказывала активное сопротивление. Воры пришли по наводке за двумя ампирами канделябрами. Софье Юнович было 86 лет.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. *Кочергин Э.* О Софье Маркове Юнович [Электронный ресурс] // URL: <https://kino-teatr.ru/teatr/activist/377527/bio> (дата обращения: 10.04.2019).
2. *Юнович С. М.* Альбом / авт.-сост. Р. И. Власова. Л.: Художник РСФСР, 1988. 42 с., ил.
3. *Березкин В. И.* Искусство сценографии мирового театра. Вторая половина XX века: М.: Эдиториал УРСС, 2001. 808 с.
4. *Художники сцены: Наследие Санкт-Петербургского государственного академического театра оперы и балета им. М. П. Мусоргского / сост. Л. С. Овэс.* СПб.: Лик, 2004. 213 с., ил.
5. *Юнович С. М.* О профессии // Советские художники театра и кино. Вып. 5. М.: Советский художник, 1983. С. 218–232.
6. *Юнович С. М.* Каталог выставки / авт.-сост. Ф. Сыркина. Л.: Искусство, 1981. 48 с., ил.
7. *Ванслов В.* Симон Багратович Вирсаладзе. М.: Советский художник, 1969. 200 с., ил.
8. *Эльяс Н.* Традиции и поиски // Советская культура. 1967. № 91 (3 авг.). С. 3.
9. *Попов Ин.* Возвращение любви // Театральная жизнь, 1974. № 2 (янв.). С. 26–27.

9. Азизян М. О Софье Маркове Юнович [Электронный ресурс] // URL: <https://www.kino-teatr.ru/teatr/activist/377527/bio/> (дата обращения: 10.04.2019).
10. Долгушин Н. А. Художник театра музыкального // Танец. Спектакль. Жизнь. О жизни и творчестве Никиты Долгушина / сост. М. П. Иванов. СПб.: АКСУМ, 2014. С. 307–312.
11. Юнович С. Так думаю // Художники театра о своем творчестве. М.: Советский художник, 1973. С. 361–381.
12. «Снегурочка» на сцене народного театра // Театральный Ленинград. 1981. № 11 (13–18 марта). С. 8–9.
13. Прохорова В. Поэтический гимн прекрасному // Театральная жизнь. 1981. № 10. С. 30–31.
14. Прохорова В. Константин Сергеев. Л.: Искусство, 1974. 248 с.
15. Тараканов М. Быть или не быть «Гамлету» в балете? // Советская музыка. 1975. № 5. С. 19–27.
16. Эльяш Н. Смелость мысли. Балет «Гамлет» на сцене Ленинградского театра оперы и балета им. С. М. Кирова // Советская культура. 1971. 23 марта. С. 3.

## REFERENCES

1. Kochergin E`. O Sof`e Markove Yunovich [E`lektronny`j resurs] // URL: <https://kino-teatr.ru/teatr/activist/377527/bio> (data obrashheniya: 10.04.2019).
2. Yunovich S. M. Al`bom / avt.-sost. R. I. Vlasova. L.: Xudozhnik RSFSR, 1988. 42 s., il.
3. Berezkin V. I. Iskusstvo scenografii mirovogo teatra. Vtoraya polovina XX veka: M.: E`ditorial URSS, 2001. 808 s.
4. Xudozhniki sceny`: Nasledie Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo akademicheskogo teatra opery` i baleta im. M. P. Musorgskogo / sost. L. S. Ove`s. SPb.: Lik, 2004. 213 s., il.
5. Yunovich S. M. O professii // Sovetskie xudozhniki teatra i kino. Vy`p. 5. M.: Sovetskij xudozhnik, 1983. S. 218–232.
6. Yunovich S. M. Katalog vy`stavki / avt.-sost. F. Sy`rkina. L.: Iskusstvo, 1981. 48 s., il.

7. *Vanslov V.* Simon Bagratovich Virsaladze. M.: Sovetskij xudozhnik, 1969. 200 s., il.
8. *E`l`yash N.* Tradicii i poiski // Sovetskaya kul`tura. 1967. № 91 (3 avg.). S. 3.
9. *Popov In.* Vozvrashhenie lyubvi // Teatral`naya zhizn`, 1974. № 2 (yanv.). S. 26–27.
10. *Azizyan M.* O Sof`e Markove Yunovich [E`lektronny`j resurs] // URL: <https://www.kino-teatr.ru/teatr/activist/377527/bio/> (data obrashheniya: 10.04.2019).
11. *Dol`gushin N. A.* Xudozhnik teatra muzy`kal`nogo // Tanecz. Spektakl`. Zhizn`. O zhizni i tvorchestve Nikity` Dol`gushina / sost. M. P. Ivanov. SPb.: AKSUM, 2014. S. 307–312.
12. *Yunovich S.* Tak dumayu // Xudozhniki teatra o svoem tvorchestve. M.: Sovetskij xudozhnik, 1973. S. 361–381.
13. «Snegurochka» na scene narodnogo teatra // Teatral`ny`j Leningrad. 1981. № 11 (13–18 marta). S. 8–9.
14. *Proxorova V.* Poe`ticheskij gimn prekrasnomu // Teatral`naya zhizn`. 1981. № 10. S. 30–31.
15. *Proxorova V.* Konstantin Sergeev. L.: Iskusstvo, 1974. 248 s.
16. *Tarakanov M.* By`t` ili ne by`t` «Gamletu» v balete? // Sovetskaya muzy`ka. 1975. № 5. S. 19–27.
17. *E`l`yash N.* Smelost` my`sli. Balet «Gamlet» na scene Leningradskogo teatra opery` i baleta im. S. M. Kirova // Sovetskaya kul`tura. 1971. 23 marta. S. 3.

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Байгузина Е. Н. — канд. искусствоведения, доц.; [baielena@mail.ru](mailto:baielena@mail.ru)

#### INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Baiguzina E. N. — Cand. Sci. (Arts), Ass. Prof.; [baielena@mail.ru](mailto:baielena@mail.ru)