

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

УДК 792.8

НАСЛЕДИЕ ТАТЬЯНЫ БРУНИ ИЗ ФОНДОВ АКАДЕМИИ РУССКОГО БАЛЕТА В КОНТЕКСТЕ СОВЕТСКОГО ТЕАТРАЛЬНО- ДЕКОРАЦИОННОГО ИСКУССТВА

*Байгузина Е. Н.*¹

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

В статье анализируются театральные эскизы Татьяны Георгиевны Бруни из фондов Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой в контексте развития советского театрально-декорационного искусства 1920–1970-х годов. Выявляются эволюция стиля, методы работы художницы с изобразительным материалом; уточняется атрибуция ряда произведений, история их бытования. В научный оборот вводятся ранее не известные изобразительные материалы, связанные с оформлением Бруни постановок Ленинградского хореографического училища. Автор приходит к выводам, что стиль Бруни эволюционировал от заостренного геометризма авангарда 1920-х — начала 1930-х годов к мягкой женственности и ироничности зрелого периода творчества (1930–1950-е). Стилистика позднего периода творчества (1960–1970-е), направленная на выявление музыкального образа спектакля, отличалась большей обобщенностью и лаконизмом. Если в 1960-е годы Бруни решала эту задачу графическими средствами, то в 1970-е, включаясь в формирование новой поэтики советского театрально-декорационного искусства, — живописными.

Ключевые слова: Т. Г. Бруни, балет, советское театрально-декорационное искусство, эскизы костюмов, стилистика, Ленинградское хореографическое училище.

TATYANA BRUNI'S HERITAGE FROM THE MUSEUM FUND
OF VAGANOVA BALLET ACADEMY IN THE CONTEXT
OF SOVIET THEATRICAL AND DECORATIVE ART

*Baiguzina E. N.*¹

¹ Vaganova Ballet Academy, 2, Zodchego Rossi St., Saint Petersburg, 191023,
Russian Federation.

The article analyzes theatrical sketches of Tatyana Georgievna Bruni from the museum fund of the Vaganova Ballet Academy in the context of the development of theatrical and decorative art of the 1920s – 1970s. The author reveals the stylistic evolution of the artist, the methods of her work with visual material, clarifies the attribution of a number of works, the history of their existence. Previously unknown visual materials connected to Bruni's design of the performances of the Leningrad Choreographic School are introduced into scientific circulation. The author comes to the conclusion that Bruni's style developed from the sharp geometrism of the avant-garde of the 1920s. 1930s to the soft femininity and irony of the mature period of creativity (1930–1950s). The stylistics of the late period of creativity (1960–1970s), aimed at identifying the musical image of the performance, was differed by greater generalization and laconicism. If in the 1960s Bruni solved this problem by graphic tools, then in the 1970s with picturesque ones, joining in the formation of a new poetics of the Soviet theatrical and decorative art.

Keywords: T. G. Bruni, ballet, Soviet theatrical and decorative art, costume sketches, stylistics, Leningrad Choreographic School.

Имя выдающейся художницы Татьяны Георгиевны Бруни неотделимо от советского музыкального театра, ее творчество охватывает практически весь его хронологический диапазон от двадцатых до восьмидесятых годов XX века. Театральное наследие Бруни необозримо, оно насчитывает несколько тысяч эскизов к более чем двумстам постановкам в разных странах и городах — Петрограде (Ленинграде), Москве, Новосибирске, Киеве, Перми, Ярославле, Свердловске, Новгороде Саратове, Минске, Каире — и отличается широким жанровым разнообразием (оперы и балеты, драматические, кукольные и телевизионные спектакли, представления в цирке и Мюзик-холле). Однако основная часть творческой деятельности Бруни была связана с ленинградским балетным театром. Достаточно вспомнить несколько наиболее значимых спектаклей, оформленных ею: «Болт» (1931), «Тщетная предосторожность» (1937), «Гаяне» (1942), «Мнимый жених» (1946), «Коппелия» (1949), «Го-

лубой Дунай» (1956), «Хореографические миниатюры» (1959), «Маскарад» (1960), «Золушка» (1964), «Доктор Айболит» (1965), «Арлекинада» (1975), «Эсмеральда» (1981) и др.

Об актуальности наследия Бруни свидетельствуют постоянные экспозиции в Санкт-Петербургском государственном музее театрального и музыкального искусства, музее Михайловского театра и др., включающие ее работы в раздел советской эпохи как знаковые. Театральная живопись и графика Бруни активно экспонируется как на персональных выставках художницы (в последние годы — с завидной периодичностью каждые пять лет), так и на выставках, посвященных истории отечественного музыкального театра в России и за рубежом¹. Ее эскизы давно стали предметом охоты для собирателей и коллекционеров, «шпаргалкой» при восстановлении нашумевших спектаклей советской поры². При всей востребованности Бруни наследие художницы изучено далеко не полно: монография Г. М. Левитина [1], изданная в 1986 году, до сих пор остается единственным в своем роде исследованием творческой биографии Бруни.

Статья посвящена малоизвестным работам Татьяны Георгиевны Бруни (1902–2001)³ из художественной коллекции Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой⁴, в общей сложности это около ста единиц хранения. Большая часть эскизов Бруни поступила в коллекцию из архива К. М. Сергеева

¹ Выставки, посвященные Т. Бруни, за последние десятилетия: «Полифония. От Малевича до Татьяны Бруни. 1910–1930. Театральные эскизы русского авангарда» (Милан, 1998), «Бруни Татьяна Георгиевна. К 100-летию со дня рождения. Театральная живопись и графика» (Санкт-Петербург, Музей Анны Ахматовой в Фонтанном Доме, 2002), «Бруни Татьяна Георгиевна. К 100-летию со дня рождения» (Михайловский театр, 2002), «Татьяна Бруни. К 105-летию со дня рождения» (Москва, ЦДХ, 2007), «Легенда Кировского театра» (Вашингтон, 2008) «Татьяна Бруни. К 115-летию со дня рождения» (Михайловский театр, 2017) и др.

² Например, в 2005 году в Большом театре А. О. Ратманским был поставлен балет на музыку Д. Д. Шостаковича «Болт», в котором ряд костюмов был исполнен по рисункам Татьяны Бруни 1931 года.

³ Фонд эскизов из Кабинета истории русского балета имени М. Х. Франгопуло в настоящее время находится в обработке. По этой причине в описаниях анализируемых в статье эскизов Т. Бруни отсутствуют инвентарные номера.

⁴ Коллекция располагается в Кабинете истории русского балета имени М. Х. Франгопуло и включает широкий круг произведений изобразительного искусства (живописи, скульптуры и графики), связанных с отечественным балетным театром. Раздел театрально-декорационного искусства содержит сценические костюмы и аксессуары знаменитых танцовщиков, афиши и плакаты. Помимо фотографий, самый многочисленный фонд коллекции — это фонд театральных эскизов (более 400 ед. хр.). Значительная их часть непосредственно связана с Академией Русского балета, ее выпускными и домашними школьными спектаклями; многие из этих эскизов обладают, помимо документальной, несомненной художественной ценностью.

в 2014 году, другая часть, — это, очевидно, подарок Татьяны Бруни своей близкой знакомой и приятельнице Мариэтте Харлампиевне Франгопуло, основательнице музея Академии Русского балета⁵.

Представительница самой продолжительной художественной династии России, Татьяна Бруни с детства была погружена в творческую атмосферу, развивавшую ее многогранные способности. Профессиональное обучение Татьяна начинала в Рисовальной школе при Обществе поощрения искусств у А. Р. Эберлинга, с 1922 года продолжила его в Академии искусств, переименованной тогда в Петроградский ВХУТЕИН. Там она познакомилась со своим будущим мужем, театральным художником Г. Н. Коршиковым, вместе с которым впоследствии оформила скандально знаменитый балет Д. Д. Шостаковича «Болт» (хор. Ф. В. Лопухова). В годы обучения Бруни активно участвовала в студенческом пародийном театре «АХ!», где исполняла все балетные партии, сотрудничала с экспериментальным коллективом «Молодого балета». В последнем безраздельно царствовал Георгий Баланчивадзе, подчас подвергавший критике эскизы Татьяны Бруни, что не мешало начинающей художнице быть «от него без ума совершенно» [2, с. 11].

В дальнейшем она работала с ведущими деятелями советского балетного театра, хореографами и солистами: Б. А. Фенстером, Ф. И. Балабиной, Н. А. Анисимовой, Н. М. Дудинской, К. Я. Голейзовским, К. М. Сергеевым, Р. В. Захаровым, Л. В. Якобсоном, Г. Д. Алексидзе, Н. Д. Касаткиной, В. Ю. Василевым, Н. Н. Боярчиковым, Б. Я. Эйфманом и многими другими. Любовь к балету Бруни пронесла через всю жизнь, о чем в глубокой старости с иронией говорила: «Наш роман с балетом будет длиться до конца жизни. А потом он будет существовать без меня. Меня это немножко тревожит» [3, с. 16].

Особое место в творчестве Бруни занимало Ленинградское хореографическое училище. Художница посвятила ему в конце 1930-х годов серию графических листов «Балетные ребята», оформила в течение жизни не один десяток выпускных спектаклей и концертных номеров: «Том Сойер» (1939), «Барышня-крестьянка» (1940), «Бэла» (1941), «Испанское каприччо» (1944), «Юные патриоты» (1949), «Станционный смотритель» (1955), «Классическая симфония» (1964, 1977), «Нунча» (1969), «Русская симфония» (1973), «Блестящий дивертиссмент» (1971), «Поцелуй феи» (1970), «Времена года» (1974), «Бабочки» (1978), «Школа классического танца» (1979) и др.

Эскизы Татьяны Бруни из художественной коллекции Академии Русского балета наглядно иллюстрируют стилистическую эволюцию ее творчества, от-

⁵ М. Х. Франгопуло (1901–1979) в хореографическом училище была личностью легендарной. Выпускница 1919 года, артистка Мариинского (Кировского) театра, выдающийся организатор и педагог, она долгие годы была неугомонной собирательницей и заведующей музеем ЛХУ (Академии Русского балета).



Илл. 1. Эскиз костюма
Псевдобольшевички
к концертному номеру «Они о нас»
(хор. Л. В. Якобсона).
Т. Г. Бруни.
Кон. 1920-х – нач. 1930-х гг.
Бум., гуашь. 20 x 15

ражающую общие магистральные тенденции советского театральнo-декорационного искусства конца 1920-х – 1970-х годов. Самые ранние — шесть эскизов костюмов к юмористическому номеру Леонида Якобсона «Они о нас» (конец 1920-х – начало 1930-х). В них ярко проявилось авангардное мышление молодой художницы — геометризм изображений, плакатная лаконичность палитры и силуэтов, включение коллажа (вклеенных газет). Обобщенные персонажи, «Они», читающие французскую прессу, отличаются гротесковостью и заостренными социальными характеристиками: Барышня, Лавочник, Генерал, Старуха. Персонажи «Мы», потрясающие окровавленными топорами, предельно карикатурны: Псевдобольшевичка в красном сарафане украшена кокошником в форме пятиконечной звезды, Псевдобольшевик в лаптях и онучах «до зубов» вооружен патронташем, саблей и револьвером (илл. 1).

В эскизах Бруни акцент ставится на карикатурном отражении кровавой Советской России в зарубежной буржуазной (французской) прессе. Очевидно, этот акцент соответствовал развернутой фабуле детского комедийного номера Якобсона, о хореографической лексике которого более подробные сведения не сохранились.

Сложение индивидуального почерка Бруни (зрелый период творчества с конца 1930-х по 1950-е) приходится на эпоху драмбалета, когда единственным возможным методом работы художников всех мастей становится соцреализм. Окончательное становление стиля Бруни знаменовал балет М. И. Чулаки «Мнимый жених» (1946, хор. Б. А. Фенстера, МАЛЕГОТ⁶), что может проиллюстрировать прелестный эскиз женского костюма (илл. 2).

В основу либретто балета был положен текст комедии Карло Гольдони «Слуга двух господ»: остроумная хореография Фенстера колоритно обыгрывала запутанные хитросплетения сюжета, однако «стремление приблизить балет к гольдониевской комедии, драматизация балета, широкое использо-

⁶ МАЛЕГОТ — сокращенное название Ленинградского государственного академического Малого оперного театра.

вание пантомимы в ущерб танцу явилось неизбежной для времени Фенстера данью хореодраме» [1, с. 63].

Бруни, как никто другой, обладала музыкальностью дарования, ощущала специфику мелодической ткани произведения. Дансатная музыка Чулаки перекликалась с итальянскими музыкальными ритмами XVIII столетия, ей вторили игривые рокайльные декорации, изгоняющие «бытовую определенность и этнографическую точность» [4, с. 32], но передающие венецианский дух легким прозрачным колоритом, волнообразным ритмом тканей, завитков и фестонов. Как заметил М. Герман, «Бруни, если можно так выразиться, “историзировала” балет и “балетизировала” историю. Гольдони, и старая Венеция заговорили на языке танца, и танцевали не только исполнители, танцевали и костюмы, дивным образом преобразенные в легкие балетные отблески сложных одежд 18 века» [5, с. 5]. В эскизе женского костюма, при всей

его балетной конструктивной основе, чувствуется кокетливая венецианская мода и маскарадная игривость персонажа. Кукольное личико, яркая пластическая характеристика героини, стоящей на пуантах, балетная грация и элегантность, тонкая талия, изящные кисти рук — все это черты, которые будут присущи многим образам Бруни. Балет «Мнимый жених» стал одним из самых репертуарных спектаклей Малого оперного театра, выдержав более ста представлений; и несомненную роль в этом сыграла Татьяна Бруни.

Пережив первую блокадную зиму в Ленинграде, в марте 1942 года Бруни была эвакуирована в Пермь, где ее зачислили художником Кировского театра, также вынужденно переехавшего за Урал. За два сезона в Перми, в условиях тотального дефицита материалов, она самостоятельно оформила шесть балетных спектаклей, среди них — «Спящую красавицу» (1943). По воспоминаниям Татьяны Георгиевны, в этой постановке она старалась воспроизвести планировку и даже цвет декораций К. А. Коровина, исполненных им в 1912 году для Мариинского театра [1, с. 44]. «Коровинский» колоризм Бруни не всем пришелся по вкусу, его сочли слишком пестрым, а костюмы слишком яркими, критика обрушилась на «почти вакханальный хоровод красок» [6, с. 2]. Однако сохранившийся в коллекции акварельный эскиз к сцене охоты с изображе-



Илл. 2. Эскиз женского костюма к балету М. И. Чулаки «Мнимый жених» (хор. Б. А. Фенстера). Т. Г. Бруни. 1946. Бум., акв., гуашь. 44,2 x 32,5. МАЛЕГОТ.
Из архива К. М. Сергеева



Илл. 3. Эскиз декорации к балету Л. Делиба «Коппелия» (хор. Н. А. Анисимовой).
Т. Г. Бруни. 1949. Бум., гуашь. 77,8 x 33

нием густого леса вполне гармоничен по тону, он строится на диагональных музыкальных ритмах, отличается прозрачными переливами зеленоватого колорита. Заранее продумывая передвижение цветowych пятен костюмов на фоне декораций, Бруни вводила в эскиз небольшую мизансцену с придворными дамами в охотничьих костюмах.

Подобное режиссерское решение эскизов декораций в целом характерно для Бруни, например, в эскизе к балету Л. Делиба «Коппелия» (хор. Н. А. Анисимовой, 1949) (илл. 3). Сочный и ироничный, он изображал таинственную мастерскую Коппелиуса, уставленную его изобретениями (заводными куклами), и представлял уже развернутую мизансцену балета.

В эскизе присутствует излишняя дробность сценического пространства и изобилие многочисленных бытовых деталей, типичных для зрелого творчества художницы, приходящегося на эпоху драмбалетов.

В сущности, Бруни была мастером прежде всего лирической музыкальной комедии: ее опыт работы в жанре хореодрамы не всегда был успешен; иным был сам характер дарования. После войны художница все чаще сотрудничала с Ленинградским хореографическим училищем, оформляя для него выпускные и отчетные спектакли, в частности, совместно с художником М. Б. Малобродским — драмбалет «Юные патриоты» (муз. К. А. Кочмарева, хор. Р. В. Захарова и И. В. Смирнова, 1949). Все либретто, разработанное П. Ф. Аболимовым и Р. В. Захаровым, укладывалось в несколько кратких тезисов: «Июльское утро 1941 г. Защита знамени. Клятва юных патриотов. У партизан. Победа и передача спасенного знамени. В Суворовское училище. Награда» [7]. К балету сохранился обширный фотоматериал и рисунки Татьяны Бруни — один эскиз декорации и пятнадцать эскизов костюмов (илл. 4).

Эскиз декорации в виде школьного дворика вышел подчеркнуто идеологизированным (счастливое советское детство) и малохудожественным, а при переводе его в масштаб Кировской сцены и вовсе приобрел угрожающие натуралистичные черты. Декорация Бруни отвечала эстетическим требованиям драмбалета (создание подробной бытовой обстановки, точно передающей место и время действия) и не отвечала задачам художественности. В эскизах костюмов акцент был сделан на детскую бытовую и школьную моду. Хореографического раскрытия образов не было; Бруни активно развивала прежде всего игровую характеристику персонажей, вводя в эскизы бутафорию в виде корзин, горшков с цветами, с которыми взаимодействовали героини. Несмотря на рабочий характер рисунков, обилие в них технических комментариев, детские образы не лишены художественной выразительности и ярко иллюстрируют реалистическую стилистику зрелого периода творчества: кукольное личико, естественные пропорции, легкая светотеневая моделировка фигуры, подробная проработка орнаментов, упругий прерывистый контур, постановка персонажа в V балетную позицию на пуантах, мягкие руки в позиции *allonge* (например, в эскизе костюма главной героини — пионерки Наташи). Эту роль в балете исполняла тринадцатилетняя Наталья Янанис (ныне — заслуженная артистка России, профессор, заведующая кафедрой характерного, исторического, современного танца и актерского мастерства Академии Русского балета).

На излете эпохи хореодрамы Бруни оформляла выпускной спектакль Ленинградского хореографического училища 1955 года «Станционный смотритель» (муз. А. П. Петрова, хор. М. М. Михайлова, Ю. Д. Воронцова), который «...не претендовал на особую оригинальность решений и шел проторенными путями драмбалета» [8, с. 67]. Его сценографию отличали все те же родовые признаки — иллюстративность, историческая и бытовая достоверность при слабой художественной выразительности. Как отмечал Николай Эльяш, «...идиллический дворик первого акта не передавал тревожной атмосферы, так точно описанной в повести» [9, с. 239] Пушкина. Костюмы персонажей, за исключением центральной танцевальной сцены «Роза и Зефир», были достоверно-бытовыми, воспроизводящими моду пушкинской эпохи, поправка на балет сказалась в их облегченной конструкции. Из всего комплекта эскизов Бруни



Илл. 4. Эскиз костюмов трех девочек
к балету К. А. Корчмарева «Юные патриоты»
(хор. Р. В. Захарова, И. В. Смирнова).
Т. Г. Бруни 1949. Бум., акв. 32,1 x 44,2.
Из архива К. М. Сергеева

в коллекции сохранился лишь один — эскиз костюма Дуни в русском сарафане к первому акту. В нем художнице удалось создать трепетный лиричный образ юной девушки, подчеркнуть хореографическую основу роли, ее балетную полетность. На выпускном спектакле 9 мая 1955 года роль Дуни исполняла воспитанница выпускного класса Галина Покрышкина, привлекавшая «...одухотворенностью, легкостью, женственной грацией своего танца» [9, с. 239].

На рубеже зрелого и позднего периода творчества Бруни находятся два эскиза костюмов к знаменитому концертному номеру Л. В. Якобсона «Венский вальс» на музыку Р. Штрауса. Шутливую и безмятежную миниатюру блестяще исполняли звезды ленинградского балета — Нинель Кургапкина и Борис Брегвадзе, Наталья Дудинская и Константин Сергеев. В эскизах Бруни читается игривость и кокетливость хореографических образов, ироничность и музыкальность.

В конце 1950-х годов, в эпоху «оттепели» в советском музыкальном театре начались кардинальные изменения: борьба за многообразие художественных форм, избавление от натуралистической достоверности декораций. Процесс формирования новой поэтики был связан с именами молодых хореографов Ю. Н. Григоровича и И. Д. Бельского, вернувших танцу, как ведущему выразительному средству балета, его роль. Теперь сверхзадачей спектакля стала музыка: именно она определяла хореографический и изобразительный образ спектакля. Новое поколение художников (С. Б. Вирсаладзе, С. М. Юнович, В. И. Доррер, Б. А. Мессерер) освобождало сцену от жизнеподобия и повествовательности хореодрамы, прибегая к условной иносказательности оформления. Вместо живописно-объемного решения в мейнстрим вышла графическая тенденция, сказавшаяся, по словам В. И. Березкина, в большей условности и лаконизме, «...графической четкости, всевозможных сценических метафор, символов, изобразительных тропов» [10, с. 326].

Тенденцию подхватили и мастера старшего поколения, что ярко иллюстрирует творчество Татьяны Бруни позднего периода (1960-1980-е). «Оковы хореодрамы» она начала сбрасывать еще при оформлении балета «Маскарад» (1960), создавая обобщенный «безархитектурный» образ Петербурга скупыми средствами графики. Именно к этому обобщенному игровому пространству, несущему основную идею спектакля, к плоскостности, единому цветовому оформлению задника, графичности деталей Бруни будет тяготеть в поздние годы. В 1964 году она оформит для Кировского театра балет С. С. Прокофьева «Золушка» (хор. К. М. Сергеева). В том же году в интервью художественному журналу Бруни сформулирует свою новую концепцию балетной сценографии, основу которой должны составлять «легкие, экономные, мало расписанные фоны (в то же самое время выражающие образ спектакля), фоны, на которых наиболее ясна пластическая выразительность танцующего актера. Иначе го-



Илл. 5. Эскиз декорации ко II акту балета С. С. Прокофьева «Золушка» (хор. К. М. Сергеева). Т. Г. Бруни. 1964. Бум., гуашь. 44,8 x 29,8

воря, нужны декорации подающие, а не поглощающие танцовщика, и минимальное количество вещей, то есть только те предметы, что “станцовываются”, объясняют действие излишней натуралистичностью, не идут в разрез с природой танца» [11, с. 26].

Эти тезисы раскрываются в очаровательном эскизе декорации Бала к балету «Золушка», графическое решение которого созвучно острым ритмам Прокофьева (илл. 5).

Построенный на контрастах темного (фона) и светлого (фигурок), эскиз отличается изяществом рисунка, тонким юмором и сказочной атмосферой: «Легкий, условный антаблемент-лента поддерживается белыми колоннами, которые неожиданно оказываются свободно висящими полотнами. От движения танцующих “колонны” легко разлетаются во все стороны, словно способствуя своим качанием танцу. И под стать этой “архитектуре” — трон, увенчанный короной набекрень, трон, на который можно присесть перед новым пируэтом, перед галопом, перед путешествием, но на котором немислимо “царствовать”» [1, с. 81].

Графичность, лапидарность и лаконизм нарастали в творчестве Бруни в 1960-е годы. В эскизах костюмов окончательно закрепилась кукольная имперсональность образов, легким прерывистым контуром обозначался гибкий, сильно вытянутый силуэт с тонкой талией и мягкие руки в позиции *allonge*, подчеркивалась балетная выворотность и изящество персонажей. Влияние



Илл. 6. Эскиз женского костюма к балету «Карнавал» на муз. Р. Шумана (хор. М. М. Фокина, ред. К. М. Сергеева). Т. Г. Бруни. 1962. Бум., гуашь. 29,6 x 21. Из архива К. М. Сергеева, 2014

изменившейся сценической эстетики сказалось в применении легких, воздушных или струящихся тканей, костюмы отдаленно напоминали стилизуемую эпоху, ушли тщательность и филигранность в прорисовке деталей. Это особенно заметно в эскизах Бруни к балету Р. Шумана «Карнавал», восстановленном в 1962 году в Кировском театре К. М. Сергеевым (по рисункам Л. С. Бакста и хор. М. М. Фокина)⁷. Выдающийся классический танцовщик Кировского театра, педагог, балетмейстер, Константин Михайлович Сергеев (1910–1992), занимал должность художественного руководителя Ленинградского хореографического училища с 1938-го по 1940-й и с 1973-го по 1992 год. Он часто приглашал Татьяну Георгиевну Бруни к оформлению выпускных спектаклей и концертных номеров, и, по-видимому, эта группа эскизов была подана хореографу самой художницей.

Эскиз женского костюма Бруни к «Карнавалу», довольно аскетично интерпретировавший бакстовский вариант, смотрелся более современным; вызывал ассоциации с женской модой 1950-х годов (илл. 6).

Следуя традициям мирискусников, в духе неоретроспективизма был исполнен Бруни эскиз декорации. С одной стороны, в нем узнавались черты романтической эпохи Шумана, с другой — в графичности хрупкой балюстрады, однотонном черном заднике, свободном пространстве сцены чувствовались немногословность и минимализм современности (илл. 7).

Позже Сергеев возобновил балет «Карнавал» в стенах хореографического училища, в рамках предмета по актерскому мастерству [12 с. 144], воспитанники выступали в костюмах по эскизам Льва Бакста на сцене Школьного театра.

Отдельное место в творчестве Татьяны Бруни занимали эскизы к балету П. И. Чайковского «Щелкунчик». Художница рисовала их «для себя» в 1928, 1933, 1943, 1958 и 1968 годах, хотя сам спектакль ей так и не пришлось оформить [1, с. 100–102]. В коллекции сохранилось два эскиза костюма принца и Маши к третьему акту, они не датированы, но, исходя из общей эволюции стилистики Бруни, их можно отнести к 1968 году. В трактовке образов Маши

⁷ Работы к «Карнавалу» поступили в коллекцию из личного архива Сергеева, переданного в Кабинет истории русского балета в 2014 году.

и Принца чувствуется легкость и ироничность, хореографическая музыкальность позировок. При всей сказочности персонажей в их костюмах считывается легкая историческая привязка, например, изящный белый паричок Принца. Эти работы стилистически органичны с эскизом так и нереализованной декорации «Дроссельмейер на мосту» (1968) из коллекции В. Г. Коршиковой, в котором действие балета перенесено в Петербург начала XIX века.

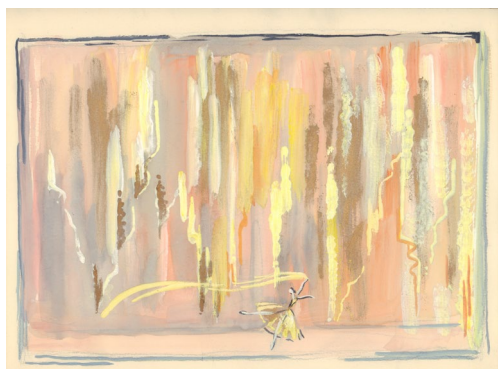
В 1970-е годы в ряде постановок Бруни ощущалось нарастание живописного начала, связанного с формированием новой поэтики советского театрально-декорационного искусства. Теперь не графика, а живопись раскрывала сложные музыкальные темы посредством тонко нюансированного колорита, тогда как сами декорации были минимальны и сводились к красочному заднику-панно, мягким кулисам, прозрачному тюлю. Эту тенденцию можно проследить, в частности, в ряде постановок, оформленных Бруни в 1970-е годы для Ленинградского хореографического училища.

В 1974 году для выпускного спектакля был выбран балет А. К. Глазунова «Времена года», хореографом которого выступил художественный руководитель Константин Сергеев. Спектакль вышел весьма масштабным по меркам училища: в нем участвовали 125 воспитанников всех возрастов. Отталкиваясь от либретто М. И. Петипа, Сергеев создал свою хореографическую поэму, в которой времена года передавали состояние человеческого духа через поэтические образы русской природы. В каждой из четырех картин появлялся новый дуэт Юноши и Девушки; вечный круговорот времен года завершался апофеозом, в центре которого возвышались мальчик и девочка, олицетворявшие будущее поколение. Четыре живописных задника, соответствующие временам года, были исполнены Бруни в импрессионистическом духе, тонко передающем мимолетно-изменчивое состояние природы. Художница стремилась уйти от конкретики: в крупных цветовых пятнах с размытыми контурами лишь слегка угадывались очертания крон деревьев, пульсирующими росчерками намечались стволы, вторящие музыкальным ритмам каждой картины.

Во всем костюмном ансамбле к балету Бруни удалось решить сложную задачу сочетания выразительной образности нарядов с их танцевальностью. Так, в эскизе Девушки-солистки из картины «Зима» художница отталкивалась от русского бытового костюма: облегчая его по законам жанра, она соединяла



Илл. 7. Эскиз декорации к балету «Карнавал» на муз. Р. Шумана (хор. М. М. Фокина, ред. К. М. Сергеева). Т. Г. Бруни. 1962. Бум., гуашь. 24,8 x 41. ГАТОБ. Из архива К. М. Сергеева, 2014



Илл. 8. Эскиз декорации к балету
«Поцелуй феи» на муз.

И. Ф. Стравинского (хор. Г. Д. Алексидзе).
Т. Г. Бруни. 1970. Бум., гуашь, зол. кр.
24 x 32. Из архива К. М. Сергеева, 2014

традиционный женский сарафан и душегрею с балетной туникой. При всем своем лаконизме изобразительный образ передавал душевное и физическое состояние героини, напуганной лютым морозом. Мягким прерывистым контуром художница подчеркивала главную хореографическую составляющую роли, изображая гибкую дрожащую фигурку на высоких пуантах. На выпускном спектакле 22 июня 1974 года партию Девушки исполнила воспитанница седьмого класса Ирина Чистякова [13].

Неоретроспективную стилизацию в романтическом духе в творчестве

Бруни вслед за «Карнавалом» продолжила сценография одноактного балета с использованием музыкального материала фортепианной сюиты Р. Шумана «Бабочки» (хор. С. П. Сидорова, выпускной спектакль ЛАХУ⁸, 1978)⁹. Эскиз декорации состоял из живописного задника с размытыми очертаниями романтического парка и (падуг и кулис), усиливающих загадочную атмосферу карнавала, скрывающих хитросплетения любовных интриг. Словно для проверки будущего впечатления Бруни вводила в эскиз декорации развернутую мизансцену балета, в которой бабочки вовлекали в свою игру страстного, порывистого Гаспара.

В поздний период творчества Бруни особенно любила обыгрывать в декорациях тюлевые завесы и легкие фоны, на которых отточенная танцевальная пластика артистов смотрелась контрастней и выразительней. Примерами подобного рода являются два эскиза к выпускному спектаклю ЛАХУ — балету на музыку И. Ф. Стравинского «Поцелуй феи» (хор. Г. Д. Алексидзе, 1970), поступившие в Кабинет истории русского балета из личного архива К. М. Сергеева в 2014 году (илл. 8).

Они не датированы и не подписаны, к какому именно балету предназначались, однако, используя метод сравнительного анализа, сопоставляя рисунки с архивными фотографиями из Кабинета истории русского балета со сценами из спектакля, можно убедиться, что эскизы созданы для «Поцелуя феи» (илл. 9).

⁸ ЛАХУ — сокращенное название Ленинградского академического хореографического училища имени А. Я. Вагановой (1861–1991).

⁹ В 2015 году два эскиза Т. Г. Бруни к балету «Бабочки» передал в дар Академии Русского балета известный петербургский театровед профессор И. В. Ступников.



Илл. 9. Сцена из балета «Поцелуй феи» на муз. И. Ф. Стравинского (хор. Г. Д. Алексидзе). 1970. Выпускной спектакль ЛАХУ в ГАТОБ

Декорация сведена к прозрачным тюлевым занавесам в красках золотой осени, музыкальными ритмами струятся оттенки лимонных тонов, им вторят невесомые фигурки балерин. Очищенное от всяких деталей пространство звучит хрустальной чистотой осеннего воздуха, исчезли какие-либо намеки на место действия, обобщенная сценическая среда воспринимается как метафора романтического балета, каковым и был «Поцелуй феи».

В 1970–1977 годах балетмейстером в Ленинградском хореографическом училище работал молодой Борис Яковлевич Эйфман, поставивший для воспитанников немало новых самостоятельных номеров и балетов, костюмы к которым создавала Бруни¹⁰. Несмотря на большую разницу в возрасте, этот творческий тандем оказался весьма успешным: Бруни остро чувствовала свежие тенденции в хореографии, предложив лаконичные одежды, звучащие в унисон с новой балетной лексикой. В эскизах к балету «Встречи» на музыку Р. К. Щедрина (1975) ею достигнуто удивительное равновесие образности и танцевальности: с одной стороны, костюмы утилитарны, удобны для сложных акробатических поддержек, с другой — остросовременны (в них появились модные элементы и аксессуары: брюки клеш, облегающие водолазки, футболки, шейные косынки) (илл. 10).

¹⁰ См.: Приложение к статье.



Илл. 10. Эскиз костюма девушки
к балету «Встречи»
на муз. Р. К. Щедрина (хор.
Б. Я. Эйфмана). Т. Г. Бруни 1975.
Бум., гуашь, зол. кр. 30 x 20,8

Пластические образы юношей и девушек элегантно рафинированы, с отточенной жестиком, балетной осанкой, мелодичными силуэтами, созданными твердой рукой.

Эстетику классического балета Бруни осмысляла в эскизах к «Классической симфонии» на музыку С. С. Прокофьева, которую она оформляла для хореографического училища дважды: в 1964-м (хор. К. Ф. Боярского) и в 1977-м (хор. С. В. Викулова) годах. В эскизах 1977 года акцент ставился на артистической приподнятости персонажей, лаконичной выразительности костюмов, певучих силуэтах, чистоте классических полировок, целомудренности имперсональных образов.

Предельно графичной и лапидарной выглядит серия эскизов костюмов Бруни к хореографической композиции «Школа классического танца» (муз. Р. Дриго, хор. К. М. Сергеева, 1979)¹¹. Выпускной спектакль был приурочен

к 100-летию со дня рождения А. Я. Вагановой, его хореографическая композиция приоткрывала зрителям «лабораторию» урока классического танца [12, с. 145]. В нее входили: экзерсис у палки, экзерсис на середине, адажио, аллегро, вариации на пуантах, общая кода. Декорация, как таковая, в спектакле отсутствовала; на фоне нейтральных сукон стояли высокие старинные канделябры, а по всей длине сцены располагался балетный станок. Этих деталей оказалось достаточно, чтобы передать творчески приподнятую атмосферу хореографической школы, не нуждающуюся в данном случае в большей конкретизации. Кроме того, светильники играли важную роль, организовывая и упорядочивая пустое сценическое пространство, своими мерными ритмам вторя хореографическим экзерсисам.

Очищенными от иллюстративности были и наряды воспитанников, воплощающие в чистом виде эстетику классического балета. Простые лаконичные костюмы девочек представляли традиционную униформу — репетиционные купальники и пачки, цвет которых отличался в зависимости от возрастной группы. Эскизы костюмов исполнены в поздней манере Бруни: тонкие и гибкие фигурки юных балерин чрезвычайно вытянуты, черты лица на ма-

¹¹ Эскизы к номеру «Школа классического танца» поступили в Кабинет истории русского балета из личного архива К. М. Сергеева в 2014 году.

леньких головках едва намечены. В рисунках все внимание сосредоточено на обобщенно-танцевальной пластике, синхронности исполняемых движений, музыкальной ритмичности экзерсиса, балетном апломбе, профессиональной выворотности ног.

Помимо эскизов к балетам, в коллекции Кабинета истории русского балета хранится несколько необычных работ Бруни — самодельных открыток-писем, адресованных «Матеньке», т. е. Мариэтте Харлампиевне Франгопуло. Бруни поддерживала с ней творческие и дружеские отношения много десятилетий, о чем свидетельствует новогодняя открытка-письмо 1976 года: «Дорогая, любимая наша Матенька! С Новым Годом! Пусть он будет светлым и беспечным. Всего самого лучшего из того, что еще доступно нам, не очень молодым женщинам, желаем Вам с самой нежной к Вам любовью. Очень глупо и обидно, что жизнь складывается так, что мы не видимся, но думаю о Вас часто... Я не-исправимый оптимист и верю, что справедливость должна в конце концов победить. Мой милый, хороший, родной друг пусть Вам будет хорошо. Целую. Валя, Женя. Ваша Таня» [14, с. 1]¹². «Улыбнитесь моим человечкам!» — пишет Бруни на конверте новогодней открытки, пытаюсь подбодрить подругу. Не улыбнуться, действительно, невозможно, так радостен и волшебен мир балета «Щелкунчика» — Маши, заколдованного принца, сказочника Дроссельмейера, оживляющего кукол.

Для Ленинградского хореографического училища Татьяна Бруни оформила порядка трех десятков спектаклей и концертных номеров¹³ с конца 1920-х до 1980 года (к половине из них сохранились эскизы в фондах Кабинета истории русского балета). На девятом десятке лет она продолжала активную жизнь: давала интервью, общалась с мастерами театра, несмотря на отнявшуюся после болезни правую руку, выучилась рисовать левой. В 1988 году Бруни оформляла концертную программу в Кировском театре, приуроченную к 250-летию юбилею Ленинградского хореографического училища. Ею было разработано не только оформление сцены, но и дизайн пригласительных билетов, программ. В фондах музея хранится несколько вариантов этих эскизов, из которых видно, что поиски окончательной композиции были непростыми: неизменным в них оставался классический вид на улицу Зодчего Росси и силуэт балерины. Последним ее даром хореографическому училищу стал дизайн обложки первого выпуска «Вестника Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой» 1991 года

¹² Говоря эзоповым языком о справедливости, которая должна победить, Бруни имела в виду внезапное увольнение Франгопуло с должности заведующей музея в 1975 году; музея, которому она отдала всю жизнь. Увольнение было по политическим мотивам и обжалованию не подлежало: Франгопуло посмела вести переписку с эмигрировавшим из СССР солистом Кировского театра Михаилом Барышниковым.

¹³ См. Приложение.

с неизменной романтической балеринкой на логотипе.

Именно балетные спектакли стали подлинной стихией Татьяны Бруни, в них сложился ее неповторимый и узнаваемый стиль. Блестящая рисовальщица, в эскизах костюмов она создавала художественный образ минимальными средствами: гибкими линиями, танцевальными силуэтами, лаконичными цветовыми пятнами, звучащими индивидуальными музыкальными ритмами. В лучших постановках Бруни декорации изобразительными средствами визуализировали музыкальную ткань произведений, тогда как лаконичная выразительность балетных костюмов помогала раскрытию хореографических образов. Изящная стилизация ушедших эпох и тонкий вкус сливались в ее творчестве с детской чистотой образов и жизнерадостностью мировосприятия.

ЛИТЕРАТУРА

1. Левитин Г. М. Татьяна Георгиевна Бруни. Л.: Художник РСФСР, 1986. 160 с.
2. Бруни Т. Г. В театре «Ах!» была я Рафаэлем // Санкт-Петербургские ведомости. 1 апр. 1995. С. 11.
3. Бруни Т. Г. Старость — не возраст, а мировоззрение // Вечерний Петербург. 8 авг. 1996. С. 16.
4. Дрозд Т. Роман ее жизни // Советский балет. 1984. № 4. С. 32.
5. Герман М. Мир, созданный Т. Бруни // Санкт-Петербургские ведомости. 1996. 13 мая. С. 5.
6. Гинц С. «Спящая красавица» в Театре им. Кирова // Звезда (г. Молотов). 1943. № 209. С. 2.
7. Программа отчетно-выпускного спектакля Ленинградского Государственного ордена Трудового Красного Знамени Хореографического училища. 26, 28, 29 июня 1949 г.
8. Красовская В. М. Балет сквозь литературу. СПб.: Академия Рус. балета им. А. Я. Вагановой, 2005. 424 с.
9. Эльяш Н. Пушкин и балетный театр. М.: Искусство, 1970. 344 с.
10. Березкин В. И. Искусство сценографии мирового театра. Сценографы России в контексте истории и современной практики мирового театра. М.: КРАСАНДР, 2011. 656 с.
11. Бруни Т. Г. Оформление балетного спектакля // Клуб и художественная самодеятельность. 1964. № 6. С. 26–28.
12. Ленинградское хореографическое училище имени А. Я. Вагановой: Альбом / Сост. И. М. Гурков. Л.: Музыка, 1988. 160 с.
13. Программа выпускного спектакля Ленинградского Государственного ордена Трудового Красного Знамени Хореографического училища. 22 июня 1974 г.
14. Бруни Т. Г. Письмо Т. Г. Бруни к М. Х. Франгопуло. 1976 // Архив Кабинета

истории русского балета Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. Фонд М. Х. Франгопуло. С. 1.

REFERENCES

1. *Levitin G. M. Tat'yana Georgievna Bruni. L.: Khudozhnik RSFSR, 1986. 160 s.*
2. *Bruni T. G. V teatre "Akh" byla ya Rafaelem // Sankt-Peterburgskie vedomosti. 1 aprelya 1995. S. 11.*
3. *Bruni T. G. Starost' ne vozrast, a mirovozzrenie // Vechernii Peterburg. 8 avgusta 1996. S. 16.*
4. *Drozd T. Roman ee zhizni // Sovetskii balet. 1984. № 4. S 32.*
5. *German M. Mir, sozdannyi T. Bruni // Sankt-Peterburgskie vedomosti. 1996. 13 maya. S. 5.*
6. *Gints S. «Spyashchaya krasavitsa» v Teatre im. Kirova // Zvezda (g. Molotov). 1943. № 209. S. 2.*
7. *Programma otchetno-vypusknogo spektaklya Leningradskogo Gosudarstvennogo ordena Trudovogo Krasnogo Znameni Khoreograficheskogo uchilishcha. 26, 28, 29 iyunya 1949 g.*
8. *Krasovskaya V. M. Balet skvoz' literaturu. SPb.: Akademiya Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoi, 2005. 424 s.*
9. *El'yash Nikolai. Pushkin i baletnyi teatr. M.: Iskusstvo, 1970. 344 s.*
10. *Berezkin V. I. Iskusstvo stsenografii mirovogo teatra. Stsenografy Rossii v kontekste istorii i sovremennoi praktiki mirovogo teatra. M.: KRASANDR, 2011. 656 s.*
11. *Bruni T. G. Oformlenie baletnogo spektaklya // Klub i khudozhestvennaya samodeyatel'nost'. 1964. № 6. S. 26–28.*
12. *Leningradskoe khoreograficheskoe uchilishche imeni A. Ya. Vaganovoi: [Al'bom / Sost. I. M. Gurkov], L.: Muzyka, 1988. 160 s.*
13. *Programma vypusknogo spektaklya Leningradskogo Gosudarstvennogo ordena Trudovogo Krasnogo Znameni Khoreograficheskogo uchilishcha. 22 iyunya 1974 g.*
14. *Bruni T. G. Pis'mo T. G. Bruni k M. X. Frangopulo, 1976 // Arxiv Kabineta istorii russkogo baleta ARB imeni A. Ya. Vaganovoj. Fond M. X. Frangopulo. 2 s.*

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Байгузина Е. Н. — канд. искусствоведения, доц.; baielena@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

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

ПРИЛОЖЕНИЕ. СПИСОК НОМЕРОВ И СПЕКТАКЛЕЙ,
ОФОРМЛЕННЫХ Т. Г. БРУНИ
ДЛЯ ЛЕНИНГРАДСКОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО УЧИЛИЩА

1. «Они о нас» (кон. 1920-х – нач. 1930-х), хор. Л. В. Якобсона. Концертный номер для младших классов.
2. Балет «Том Сойер» (1939), муз. А. Н. Гладковского, хор. Б. А. Фенстера и Б. Малиса. (Костюмы Т. Г. Бруни).
3. Балет «Барышня-крестьянка» (1940), муз. А. К. Глазунова, хор. К. Ф. Боярского. (Костюмы Т. Г. Бруни).
4. Балет «Бэла» (1941), муз. В. М. Дешеева, хор. Б. А. Фенстера.
5. Хореографическая фантазия «Ромео и Джульетта» (1944), муз. П. И. Чайковского, хор. Л. В. Якобсона.
6. Балет «Испанское каприччио» (1944) на муз. Н. А. Римского-Корсакова, хор. Л. В. Якобсона.
7. Балет «Юные патриоты» (1949), муз. К. А. Корчмарева, хор. Р. В. Захарова, И. В. Смирнова. (Совместно с худ. М. Б. Малобродским)
8. Балет «Станционный смотритель» (1955), муз. А. П. Петрова, хор. Ю. Д. Воронцова, реж. М. Б. Михайлова.
9. Танцевальный номер «Вальс-фантазия» (1955), муз. М. И. Глинки, хор. Ю. Н. Григоровича.
10. Балет «Тыгрена и Айе» (1956), муз. Г. А. Портнова, хор. Х. Ф. Мустаева, декорации В. Г. Борисович. (Костюмы Т. Г. Бруни.)
11. Танцевальная сюита «Листиана» (1958), муз. Ф. Листа, хор. К. Я. Голейзовского.
12. Испанская сюита «Праздник в Сарагосе» (1963) на муз. народных испанских песен и танцев, хор. Х. Виана Гомес де Фонсеа.
13. Хореографическая новелла «Нунча» (1964), муз. Д. А. Толстого, хор. К. Ф. Боярского.
14. Балет «Классическая симфония» (1964), муз. С. С. Прокофьева, хор. К. Ф. Боярского.
15. Балет «Жизни навстречу» (1970), муз. Д. Б. Кабалевского, хор. Б. Я. Эйфмана.
16. Балет «Поцелуй феи» (1970), муз. И. Ф. Стравинского, хор. Г. Д. Алексидзе.
17. Балет «Блестящий дивертисмент» (1971), муз. М. И. Глинки, хор. Б. Я. Эйфмана.
18. Балет «Фантазия» (1972), муз. А. С. Аренского, хор. Б. Я. Эйфмана.
19. Балет «Русская симфония» (1973), муз. В. С. Калинникова, хор. Б. Я. Эйфмана.
20. Балет «Времена года» (1974), муз. А. К. Глазунова, хор. К. М. Сергеева.
21. Балет «Встречи» (1975), муз. Р. К. Щедрина, хор. Б. Я. Эйфмана.
22. Хореографическая композиция «Вариации на тему Моцарта» (1975), муз. Ф. Шопена, хор. Г. Д. Алексидзе.

23. Балет «Классическая симфония» (1977), муз. С. С. Прокофьева, хор. С. В. Викулова.
24. Pas de deux из балета «Сатанилла» (1976), муз. Ц. Пуни, хор. М. И. Петипа.
25. Балет «Бабочки» (1978), муз. Р. Шумана, хор. С. П. Сидорова.
26. Хореографическая композиция «Школа классического танца» (1979), муз. Р. Дриго, хор. К. М. Сергеева.
27. «Венгерская рапсодия» на муз. Ф. Листа из балета «Конек-Горбунок» (1980-е), хор. Л. И. Иванова.
28. Празднование 250-летнего юбилея Ленинградского Академического хореографического училища имени А. Я. Вагановой (1988).