

## МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ХОРЕОГРАФИИ

УДК 7.02; 74

### ОПЫТ РАБОТЫ НАД ВОЗОБНОВЛЕНИЕМ КОСТЮМОВ К БАЛЕТУ «РОМЕО И ДЖУЛЬЕТТА» В ПОСТАНОВКЕ Л. ЛАВРОВСКОГО НА СЦЕНЕ БОЛЬШОГО ТЕАТРА РОССИИ (2023–2024)

Ногина Т. К.<sup>1</sup>

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

Статья представляет опыт личной научной рефлексии по поводу реализованного проекта возобновления костюмов к балету «Ромео и Джульетта» в постановке Л. Лавровского на сцене Большого театра России в 2023–2024 годах. Уникальность данного дискурса позволяет объединить методологические подходы для художественных и научных практик. В ходе работы над возобновлением костюмов были использованы биографический, аналитический, герменевтический, сравнительно-описательный, иконографический методы, а также метод моделирования. Сделан вывод о важности и необходимости описательно-аналитических процедур по итогам участия в художественных проектах для обобщения опыта и применения полученных выводов в научно-исследовательской, педагогической и прикладной сферах деятельности.

**Ключевые слова:** балет, визуальное решение балетного спектакля, «Ромео и Джульетта», сценография, балетный костюм, Леонид Лавровский, Михаил Лавровский.

EXPERIENCE WORKING ON THE RENEWAL OF COSTUMES FOR THE BALLET *ROMEO AND JULIET* STAGED BY L. LAVROVSKY IN THE BOLSHOI THEATER OF RUSSIA (2023/24)

Nogina T. K.<sup>1</sup>

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

The article presents the experience of personal scientific reflection on the implemented project of resuming costumes for the ballet *Romeo and Juliet* staged by L. Lavrovsky on the stage of the Bolshoi Theater of Russia in the 2023/24 time window. The uniqueness of this discourse makes it possible to combine methodological approaches for artistic and scientific practices. Biographical, analytical,

hermeneutic, comparative descriptive, iconographic, and modeling methods were used in the course of work on the restoration of costumes. The conclusion is made about the importance and necessity of descriptive and analytical procedures based on the results of participation in art projects in order to summarize the experience and apply the findings in research, pedagogical and applied fields of activity.

**Keywords:** ballet, visual solution of a ballet performance, *Romeo and Juliet*, set design, ballet costume, Leonid Lavrovsky, Mikhail Lavrovsky.

Идея опубликовать статью о работе над костюмами для балета «Ромео и Джульетта» (далее – «РиДж»)<sup>1</sup> в хореографии Леонида Лавровского для Большого театра появилась, когда все работы над спектаклем были завершены, премьеры, второй и третий блоки спектакля прошли, а полученный опыт потребовал систематизации. Вторая задача логически вытекает из первой, основной. Это суммирование информации и анализ того, чем возобновление костюмов для «РиДж» отличалось от предыдущих реконструкций, произведенных автором в качестве художника по костюмам, а именно: «Бахчисарайского фонтана» художника Валентины Ходасевич в хореографии Р. Захарова на сцене Мариинского театра (1996), «Баядерки» художника Евгения Пономарева в хореографии М. Петипа в редакции В. Пономарева, В. Чабукиани и А. Мирошниченко в Пермском театре оперы и балета (2018), «Барышни и хулигана» художника Гордона в хореографии К. Боярского на сцене Самарского академического театра оперы и балета имени Д. Д. Шостаковича (2023).

Поскольку основная тема исследования связана с феноменом визуального решения балетного спектакля [1], рефлексия по поводу такого значимого и знакового проекта представляется полезной для широкого круга специалистов (как теоретиков, так и практиков), причастных к деятельности в области реконструкции / реставрации балетных постановок. Такой дискурс актуален в настоящий момент, так как все чаще хореографы обращаются к реконструкциям балетов XIX – первой половины XX века, желая перенести на сцену не только хореографию, но и визуальное решение спектакля в целом. Это первое исследование, суммирующее практические знания, накопленные автором в ходе решения задач реконструкции театральных костюмов по балетам 1800–1958 годов.

В ходе разработки проекта восстановления костюмов к «РиДж» был применен комплекс методов: *описательно-аналитический*, с использованием уже известных фактов, *иконографический*, благодаря которому были сделаны выводы о визуальных источниках вдохновения художника П. Вильямса, также положенных в основу создания комплекта наших рабочих эскизов, и *метод моделирования*, основанный на конкретном опыте создания костюмов в условиях производственных мастерских Большого театра России.

<sup>1</sup> «РиДж» – это аббревиатура названия балета «Ромео и Джульетта», используемая в технических документах Большого театра.

### *Команда проекта по возобновлению костюмов*

Премьера возобновленного балета «Ромео и Джульетта» композитора Сергея Прокофьева на либретто Сергея Радлова<sup>2</sup>, Адриана Пиотровского<sup>3</sup>, Сергея Прокофьева и Леонида Лавровского по пьесе Уильяма Шекспира состоялась на сцене Большого театра России 4 апреля 2024 года. Хореограф возобновления – Михаил Лавровский<sup>4</sup>. Ассистенты хореографа – Инна Петрова<sup>5</sup>, Александр Ветров<sup>6</sup>, Виктор Барыкин<sup>7</sup>, Анна Антропова<sup>8</sup> и Карен Ионесян<sup>9</sup>, художник возобновления декораций по эскизам П. Вильямса – Сергей Грачев<sup>10</sup>, художник по свету – Дамир Исмагилов<sup>11</sup>.

### *Источниковая база проекта по возобновлению костюмов*

Любая реконструкционная работа начинается со сбора материала. В данном случае это эскизы, фотографии сцен и исполнителей первой постановки, костюмы, аксессуары и головные уборы, сохранившиеся в музейных фондах и гардеробах театра времен первой постановки и последующих возобновлений, а также кино- и видеоматериалы.

Для начала работы над эскизным материалом было необходимо получить все существующие оригинальные эскизы автора (Петра Вильямса), созданные для этого балета. Источники: коллекции Музея Большого театра России и Санкт-Петербургского государственного музея театрального и музыкального искусства,

---

<sup>2</sup> Радлов Сергей Эрнестович (1892–1958) – театральный режиссер, драматург, переводчик, теоретик и историк театра, педагог, соавтор либретто балета «Ромео и Джульетта».

<sup>3</sup> Пиотровский Адриан Иванович (1898–1937) – филолог-классик, литературовед, театральный критик, киновед, переводчик с латыни и древнегреческого, автор пьес, сценариев для кинофильмов, историк Античной литературы.

<sup>4</sup> Лавровский Михаил Леонидович (р. 1941) – советский и российский артист балета, балетмейстер, хореограф, балетный педагог, актер. Народный артист СССР (1976). Лауреат Ленинской (1970) и Государственной премий СССР (1977).

<sup>5</sup> Инна Петрова (р. 1966) – заслуженная артистка России, балерина, педагог-репетитор Большого театра.

<sup>6</sup> Ветров Александр Николаевич (р. 1961) – заслуженный артист РСФСР, народный артист России, артист балета, балетмейстер, педагог.

<sup>7</sup> Барыкин Виктор Николаевич (р. 1954) – заслуженный артист РСФСР, артист балета, педагог Большого театра.

<sup>8</sup> Антропова Анна Ивановна (1974) – артистка балета Большого театра, балетмейстер-репетитор балетной труппы Большого театра.

<sup>9</sup> Карен Ионесян (р. 1986) – солист Мариинского театра, педагог-репетитор Большого театра.

<sup>10</sup> Грачев Сергей Вергильевич (р. 1966) – художник-технолог, заведующий Художественно-постановочной частью Мариинского театра, художник по возобновлению декораций Большого театра, сценограф.

<sup>11</sup> Исмагилов Дамир Гибадрахманович (1959) – главный художник по свету Московского художественного театра им. А. П. Чехова, Большого театра, профессор Школы-студии Московского академического художественного театра. Заслуженный работник культуры Российской Федерации (2002), Заслуженный деятель искусств Российской Федерации (2008).

сайт ГОСКАТАЛОГ.РФ<sup>12</sup> [2], рабочие материалы художественно-костюмерной службы Большого театра. С сожалением необходимо добавить, что архив Мариинского театра, в котором хранятся эскизы Петра Вильямса для версии «Ромео и Джульетта» Кировского театра, остается недоступным для исследователей по настоящий момент.

Перечислим доступные материалы в приоритетном порядке.

В Музее Большого театра России хранятся три холста с изображением тридцати одной фигуры в костюмах в исполнении автора.

✓ Холст № 1: номер в Госкаталоге: 19667879, номер по КП (ГИК): ГАБТ КП-371. Горизонтальная композиция. Слева направо изображены паж Париса, три танцовщицы народного танца из второго акта, мужская фигура в зеленом плаще (не идентифицирована), три мужские фигуры (танцовщики народного танца из второго акта (?));

✓ Холст № 2: номер в Госкаталоге: 19667863, номер по КП (ГИК): ГАБТ КП-372. Горизонтальная композиция. Слева направо изображены три фигуры продажных женщин проходки с Тибальдом, пять женских фигур миманс «Торговки и горожанки второго акта»;

✓ Холст № 3: номер в Госкаталоге: 18142646, номер по КП (ГИК): ГАБТ КП-229. Двухъярусная горизонтальная композиция. Слева направо – верхний ряд – восемь мужских фигур из первой сцены первого акта «Город просыпается», нижний ряд – два эскиза шутов из второго акта, акробат из второго акта, Синьор Капулетти на балу, Тибальд на балу, синьор Монтеки (первый акт), Рыцарь (проходка перед балом).

Работа с оригинальными эскизами, безусловно, является приоритетной. К сожалению, в нашем распоряжении были только эти три холста (тридцать одна фигура для незначительной части персонажей, кордебалета и миманса). Монтировочная опись костюмов балета включает в себя двести семьдесят шесть персонажей. Очевидно, что, имея только 11% оригинальных эскизов, изготовить полный аутентичный комплект костюмов невозможно. Тем не менее эти материалы дали достаточно информации по цвету и силуэту костюма.

Также в музее Большого театра хранятся женские костюмы и головные уборы постановки (возобновления 1995 года) для Джульетты, дам на балу, народа на площади из второго акта и др. При осмотре этих костюмов были выявлены костюмы (дам на балу) и детали раннего происхождения, возможно, 1946–1953 годов производства. Елена Меркурова, художник-технолог по костюмам Большого театра подтвердила, что во время возобновления 1995 году были взяты костюмы 1946 года, сохраненные по одному из каждой группы. По ним были

---

<sup>12</sup> Госкаталог (Государственный каталог Музейного фонда Российской Федерации) – регулярно обновляющаяся, единственная в РФ электронная база данных, содержащая основные сведения о каждом музейном предмете и каждой музейной коллекции, включенных в состав Музейного фонда Российской Федерации, объединяющего все государственные музеи Российской Федерации.

сделаны копии. Следует добавить, что благодаря полученным образцам 1946 года мы имели возможность проанализировать принцип ковровой росписи костюмов знати на балу.

В художественно-костюмерной службе Большого театра<sup>13</sup> хранятся карты цветов<sup>14</sup> возобновления 1995 года – листы ватмана формата А1 с таблицей элементов костюма и выкрасками (кусочками ткани нужного цвета, в который должны быть окрашены ткани костюма). Карта цвета – важнейший документ в производстве костюмов Большого театра. Именно эти карты цвета помогли определить цветовую гамму спектакля. Там же хранятся бухгалтерские документы 1996 года о принятии на баланс костюмов, изготовленных для премьеры 1995 года. Эти документы позволили проанализировать комплектность костюмов.

Также среди документов предыдущего возобновления были представлены черно-белые ксерокопии некоторых эскизов костюмов (сорок четыре шт.) для постановки «Ридж» Кировского театра. Эти материалы помогли определить силуэты (объем костюма, длину, ширину изделий).

В мужском гардеробе Большого театра сохранились некоторые костюмы солистов, корифеев и кордебалета 1995 года, изготовленные в минималистичном ключе из простейших тканей (вспомним, что в это время Российская Федерация переживала не лучшие времена в экономике, поэтому ансамбль костюмов решен на «санитарном» минимуме кроя и отделки). Тем не менее подбор тканей для костюмов во многом совпадал с выбором 1946 года, что облегчало работу с подбором тканей в возобновлении 2024 года.

Музеем Большого театра также были предоставлены фотоматериалы 1946–1996 годов и видеозапись спектакля 1995 года. Эти материалы помогли определить детали отделки, париков, мотивы рисунков для росписи тканей, а также количество кордебалета и миманса в спектакле<sup>15</sup>.

Нельзя умалять информационной важности существующих материалов в открытом доступе через интернет-ресурсы: фильма «Большой концерт» (режиссер Вера Строева) 1951 года со сценой бала в доме Капулетти с участием Галины Улановой и Михаила Габовича (в фильме использованы костюмы из балета «Ридж»), фильма Лео Арнштама<sup>16</sup> «Ромео и Джульетта» 1954 года (с использо-

---

<sup>13</sup> Художественно-костюмерная служба (далее – ХКС) Большого театра включает в себя производственный (пошивочный цех, отделочное производство, цех головных уборов, красильное, обувное производство) и эксплуатационный отделы (для мужского и женского гардероба).

<sup>14</sup> Карты цвета – производственные документы ХКС Большого театра России. Самые ранние карты цвета, хранящиеся в костюмерной службе, датируются 1930-ми годами.

<sup>15</sup> На «густонаселенность» спектакля влияло присутствие важных государственных гостей в зале. Состав миманса могли увеличить на 20%, например, во время визита Шарля де Голля 22 июня 1966 года.

<sup>16</sup> Арнштам Лео (Лев) Оскарович (1905–1979) советский кинорежиссер и сценарист. Народный артист РСФСР (1969). Лауреат двух Сталинских премий (1946, 1947).

ванием костюмов одноименного балета Большого театра по эскизам Петра Вильямса), а также записи балета «Ромео и Джульетта» 1974 года с Екатериной Максимовой и Владимиром Васильевым. Эти фильмы, скорее, важны как справочный материал, так как цвет в костюмах сильно искажен качеством, фильтрами и последующей обработкой киноплёнки.

Следующим по важности для нашей работы был комплект зарисовок на бумаге художника А. А. Шмидта<sup>17</sup>, хранящийся в Санкт-Петербургском государственном музее театрального и музыкального искусства.

✓ Лист № 1: номер в Госкаталоге: 40204040, номер по КП (ГИК): СПБГМТМИ ГИК 5721/3, размер 19x13 см. В верхней половине листа – три схематичные женские фигуры карандашом, в нижней половине листа – мужская и две женские цветные танцующие фигуры в костюмах эпохи Возрождения – дамы и рыцарь на балу.

✓ Лист № 2: номер в Госкаталоге: 40204048, номер по КП (ГИК): СПБГМТМИ ГИК 5721/2. Фигуры семи персонажей в танцевальных позах в цвете. В левом верхнем углу – три женские фигуры в белых платьях (подруги Джульетты на балу), остальное поле листа занимают мужские и женские фигуры в танце с бубном (народном танце на площади во втором действии).

✓ Лист № 3: номер в Госкаталоге: 40204062, номер по КП (ГИК): СПБГМТМИ ГИК 5721/5. Пять цветных фигур персонажей балета: в левом верхнем углу – Тибальт, правый верхний угол – Ромео в маске перед балом, в нижнем ряду – Джульетта и Парис на балу, Меркуцио на балу в маске.

✓ Лист № 4: номер в Госкаталоге: 40204064, номер по КП (ГИК): СПБГМТМИ ГИК 5721/4. На листе шесть персонажей балета в верхней половине листа: Ромео и Джульетта – в мизансцене финала, рядом – подруга Джульетты в зеленом платье с рисунком, в нижней половине листа – две схематичные фигуры и Трубадур в цвете.

✓ Лист № 5: номер в Госкаталоге: 40204080, номер по КП (ГИК): СПБГМТМИ ГИК 5721/1. В верхней половине листа – два шута, в нижней половине листа – две танцующие пары (Джульетта в белом платье с Ромео и Джульетта в розовом платье с Парисом).

Эти наброски были сделаны во время репетиций балета перед ленинградской премьерой 1940-го и демонстрируют разницу в версиях Кировского и Большого театров в композиционном решении костюмов художника П. Вильямса, а также дают представление о чистоте и яркости цвета в костюмах 1940 года.

Принято противопоставлять, ссылаясь на высказывание балетмейстера Л. М. Лавровского, ленинградскую постановку 1940 года и московскую постановку 1946 года [3, с. 70]. Последняя не являлась «механическим перенесением постановки Ленинградского театра им. С. М. Кирова» [4], но сказать, что любые связи между этими постановками отсутствуют, тоже невозможно. Говоря о

---

<sup>17</sup> Шмидт Адам Адамович (1921–2011) – театральный художник, рисовальщик, искусный скульптор, живописец.

постановке Большого театра, надо иметь в виду, что годы, отделяющие ее от первой ленинградской постановки, были годами войны, что не могло не сказаться на понимании категории трагического [5 с. 27] и не отразиться в цветовой палитре спектакля.

И, конечно, нельзя не упомянуть о литературе: из книги Л. М. Лавровского «Документы. Статьи. Воспоминания» [6] были почерпнуты знания о том, где искал вдохновения хореограф, о работе над балетом «РиДж». В книге «Ленинградский государственный ордена Ленина Театр оперы и балета имени Кирова» (1940) [7] и в газетной статье, посвященной Сергею Прокофьеву [8], опубликованы шесть цветных иллюстраций среднего полиграфического качества эскизов костюмов из архива Кировского театра: «Сверстницы Джульетты», «Синьора Капулетти», «Меркуцио на балу», «Герцог Вероны», «Парис» и «Тибальд». Эти материалы позволили пролить свет на некоторые изменения, сделанные в 1940 году в ходе изготовления костюмов по эскизам комплекта театра Кирова, пример: эскиз № 16Ж «Сверстницы Джульетты» (илл. 1<sup>18</sup> на с. 92).

Помимо пометок с фамилиями исполнительниц, в иллюстрации есть указания автора изготавливать костюм цветом «по эскизу» для 1-го и 2-го составов сверстниц кордебалета, а также: «1-й белый ЗАМЕНИТЬ бледно-салатным». Это значит, что уже во время выпуска спектакля в 1940 году сольная сверстница была в платье салатного цвета, такого же, как и Джульетта в сцене «Комната Джульетты 1-го акта»<sup>19</sup>.

---

<sup>18</sup> В книге атрибутирован неверно, как «эскиз костюма Джульетты».

<sup>19</sup> Было много споров между репетиторами и исполнительницами партии Джульетты о том, какого цвета должно быть платье на балу, т. к. зеленое платье из сцены «Комната Джульетты» невыигрышно смотрится среди очень светлых костюмов сверстниц кордебалета. В связи с пометкой на эскизе возникает вопрос: «В сцене Бала Джульетта и сольная сверстница обе исполнительницы были в платьях светло-салатного цвета или Джульетта успевала переодеваться в белое платье?» В фильме Лео Арнштама Джульетта–Уланова на балу танцует в зеленом платье. В возобновлении 2024 года часть солисток, исполнивших роль Джульетты, переодеваются в белое платье. В этом случае сверстница танцует в зеленом. Но если Джульетта по решению артистки остается в зеленом, опираясь на теорию герба зеленого цвета дома Капулетти (что подтверждают костюмы Синьора Капулетти и Тибальда), то сольная сверстница танцует в белом платье по представленному выше эскизу Вильямса.

*Композиционные решения костюма Петром Вильямсом*

Как видим на примерах перечисленных выше источников, комплект эскизов костюмов нельзя было назвать полным. Для восстановления лакун нужно было найти референсы, которыми пользовался Петр Вильямс<sup>20</sup>, и здесь мы вступаем на территорию *terra incognita*.

Начинать разговор о «большом противопоставлении» тяжелых средневековых костюмов знати сцены Бала и легких шифоновых платьев Джульетты и ее сверстниц, словно спустившихся с фресок Гирландайо, мы не станем: это режиссерский ход, прекрасно реализованный постановщиками. Идея противопоставления косного предметного Проторенессанса (Средневековья) миру классического Возрождения была взята из фресок вышеупомянутого Доменико Гирландайо, где статичные процессии дам и кавалеров словно замерли, глядя на нас и не обращая ни малейшего внимания на несущихся по хозяйственным делам служанок с цветами/фруктами/подносами<sup>21</sup> и молодых подружек в развевающихся складках платьев и волнах волос.

После изучения эскизов декораций П. Вильямса к «Ридж» (полный комплект оцифрованных эскизов декораций покаartinно был предоставлен музеем Большого театра) и двух полных записей балета на сцене Большого театра 1974 и 1995 годов стало понятно, что Верона Вильямса вольно сочетает разнородные элементы Ренессанса: на площади виден купол флорентийской Санта-Мария дель Фьоре, в эскизах костюмов рисунки ткани вторят работам Карла Кривелли<sup>22</sup>, позы персонажей заимствованы у Фра Филиппо Липпи<sup>23</sup>, Гирландайо<sup>24</sup>,

<sup>20</sup> Петр Владимирович Вильямс (1902–1947) – советский живописец, график, сценограф и театральный художник. Заслуженный деятель искусств РСФСР (1944), лауреат трех Сталинских премий первой степени (1943, 1946, 1947). Родился в Москве в семье ученого-технолога В. Р. Вильямса (1872–1957), сына Роберта Вильямса, американского инженера-мостовика, приглашенного на работу в Россию в 1852 г. и навсегда оставшегося в ней. С 1909 г. посещал школу-студию В. Н. Мешкова. В 1918 году короткое время был студентом медицинского факультета МГУ. С 1919 по 1924 г. учился во ВХУТЕМАСе у таких мастеров, как В. В. Кандинский, И. И. Машков, К. А. Коровин, П. П. Кончаловский, Д. П. Штеренберг. В 1922 г. принимал участие в создании экспериментального Музея живописной культуры. С 1922 по 1924 г. входил в группу «конкретивистов», стоящую у истоков Общества художников-станковистов (ОСТ/ОХСТ, 1925–1931). Профессор Московского института прикладного и декоративного искусства (1947). С 1929 года работал в качестве театрального художника. С 1941-го – главный художник ГАБТ, где создал эмоциональное, стилистически цельное оформление спектаклей [9; 12; 13].

<sup>21</sup> См.: фреску капеллы Торнабуони в церкви Санта-Мария-Новелла во Флоренции «Рождество Иоанна Крестителя» (1485–1490), фигуру служанки в голубом.

<sup>22</sup> Карло Кривелли (1430/1435?, Венеция – 1495), Пичено Марке живописец раннего итальянского Возрождения периода кватроченто венецианской школы.

<sup>23</sup> Фра Филиппо Липпи (1406, Флоренция, Тоскана – 1469, Сполето, Перуджа) – итальянский живописец раннего Возрождения.

<sup>24</sup> Доменико Гирландайо (1448–1494) – один из ведущих флорентийских художников периода кватроченто.

Беноцци Гоццоли<sup>25</sup>, Доменико Венециано<sup>26</sup>. Художник щедрой рукой, несмотря на временные рамки XIII века, заданные Шекспиром в его тексте, выкладывает перед нами образы кватроченто, классического Возрождения и даже барокко из Тосканы, Венеции, Флоренции и (!) Неаполя.

Ответ на вопрос, где П. Вильямс искал вдохновение, частично дает Анна Семеновна Вильямс (жена художника): «Поначалу Вильямс боялся предстоящей работы. И, кажется, больше всего он боялся, что балетмейстер решит одевать шекспировских героев в балетные пачки. Но опасения были напрасны. Молодой балетмейстер оказался чутким художником с тонким вкусом. Он с жадностью набрасывался на все предложения Петра Владимировича. Они часами пропадали в музеях в поисках единственно верного, с их точки зрения, решения» [6, с. 268–269]. Это происходило в 1939 году. Но важно помнить, что поисковый материал<sup>27</sup> был получен Петром Вильямсом еще в 1928 году во время трехмесячной командировки от Наркомпроса в Германию и Италию, куда он был направлен с Николаем Куприяновым и Юрием Пименовым, членами ОСТА. Во время заграничной поездки Вильямс проявил поистине «остовский интерес ко всему необычному, экзотическому» [5, с. 15]. Подтверждение тому – его путевые блокноты<sup>28</sup>.

Материал был собран хаотично, по мере посещения тех или иных городов, музеев, палаццо и вилл без всякого повода или прицела на скорую работу в театре<sup>29</sup>. Возможно, будущие исследователи этого путешествия смогут восстановить дорожную карту Италии трех членов общества станковистов, основываясь на сравнении эскизов костюмов к балету «Ромео и Джульетта». Документов, подтверждающих посещение тех или иных музеев, архитектурных памятников или городов, в нашем распоряжении не было, но одна догадка позволила понять, как именно родился такой разнородный ансамбль костюмов. Среди черно-белых ксероксов эскизов костюмов был рисунок нищего мальчика в лохмотьях (эскиз № 45). Его поза и композиция костюма не оставляли в покое: где-то нам уже встречалась эта фигура. Каково же было наше удивление, когда, отсматривая поисковый материал, собранный к этому балету, мы обратили внимание на фрагмент фрески «Март» (илл. 2; 3 на с.93) Франческо дель Косса<sup>30</sup> в Palazzo

---

<sup>25</sup> Беноцци Гоццоли (настоящее имя Беноццо ди Лезе ди Сандро) 1420, Скандиччи, Тоскана – 1497, Пистойя, Тоскана) – итальянский художник, живописец и скульптор периода кватроченто, мастер фресковых росписей, представитель флорентийской школы живописи.

<sup>26</sup> Доменико Венециано (1410, Венеция – 1461, Флоренция) – итальянский художник, один из основателей флорентийской школы живописи.

<sup>27</sup> Поисковый материал – изображения фресок, картин, наброски.

<sup>28</sup> Путевые блокноты П. Вильямса хранятся в ЦГАЛИ (ныне – РГАЛИ).

<sup>29</sup> П. Вильямс начал работать в театре в 1929 г., принимал участие в постановке пьесы М. Уоткинса «Реклама» во МХАТе до работы над «Ромео и Джульеттой».

<sup>30</sup> Франческо дель Косса (ок. 1436, Феррара – 1478, Болонья) – итальянский художник эпохи Ренессанса.

Schifanoia, Феррара 1470 года, где все: поза, ракурс, костюм, застежка, отвороты и даже веревка на талии – копировало работу дель Косса.

Другая догадка касалась эскиза женщины на площади из первого и второго актов. В основе эскиза Вильямса лежит изображение группы посетительниц, присутствующее на фреске Доменико Гирландайо «Рождество Святого Иоанна Крестителя» в часовне Торнабуони в церкви Санта-Мария-Новелла во Флоренции. Здесь Вильямс из двух фигур оригинала складывает одну: левую половинку – из левой фигуры, правую – из правой (илл. 4; 5 на с. 93).

Далее предлагаем всмотреться в эскиз костюма Тибальта. Многочастные трико этого персонажа становятся притчей во языцех и камнем преткновения во всех постановках «РиДж» по мотивам Вильямса. Квинтэссенция неповоротливой, конфликтной идеологии позднего Средневековья, скандалист и задира Тибальт, благодаря кисти Вильямса, приобретает черты персонажей с фресок Луки Синьорелли Большого монастыря аббатства Монте-Оливето-Маджоре в Тоскане (илл. 6; 7 на с. 93).

Все эти параллели между оригиналами и эскизами П. Вильямса позволили прийти к выводу о случайном, ситуативном, технологическом упрощении в изготовлении костюмов постановки 1946 года и решить крой, отделку и роспись костюмов для постановки 2024 года более аутентично, основываясь на современных знаниях об изготовлении костюмов эпохи Возрождения.

### *Цветовые решения костюмов*

Отдельно стоит сказать о цветовом решении ансамбля костюмов. В современном понимании цветовое единство групп костюмов или гамма спектакля как таковая у Вильямса, как ни странно, отсутствуют. На сцене мы видим все цвета спектра, доступные автору в 1946 году. Их объединяет воздушная линза зеркала сцены и отсутствие тканей, окрашенных дисперсными и кислотными<sup>31</sup> красителями (*Auramine O*, *Rhodamine*, *Methylene*), которые обычно пагубно отражаются на едином цветовом решении костюмов (вспомним цветовые удары Вирсаладзе в «Спящей красавице» в Большом театре родамином в решении плаща принца Дезире).

Попробуем ответить на возникающий вопрос: «А как же живописный прием Вильямса Великолепного, который он успешно использовал в театре?» цитатами из рассуждений самого художника. «К театру, – писал Вильямс, – меня влечет возможность сделать ту же живопись, но другими средствами, возможность выразить свои живописные стремления не краской на холсте, а живыми людьми в трехмерном пространстве; в театре и люди, и пространство живописны» [10]. «Декорации должны представлять собой станковые картины в рамках, являющиеся живописным фоном для артистов, изображающих ожившие, наделенные всеми человеческими страстями персонажи тех же картин. Это отнюдь не

<sup>31</sup> Дисперсный и кислотный красители – синтетические красители, используемые в театре с 1970-х годов.

означает, что мы стремимся к механическому перенесению старых застывших форм, но стилевой стержень для своих композиций мы берем из подлинной итальянской живописи эпохи Раннего Возрождения. Изображение природы, например, сделано нами так, как видели ее глаза старых мастеров. Также и костюмы и даже движения, позы артистов показывают как бы оживших персонажей итальянских картин. Для того чтобы еще больше подчеркнуть единство актера и оформления, в ряде случаев введены панно, фрески, изображающие некоторые события, скажем, мифологические (в сцене бала – панно «Торжество Венеры»), причем и в панно, и на сцене фигуры сделаны в едином почерке. Общий характер гримов и париков тоже подчинен определенным стилистическим образцам: Джульетта, например, типаж женщин Боттичелли, целому ряду персонажей придается сходство с портретами людей, изображенных художниками того времени» [11]. Т. е., отталкиваясь от текста интервью Вильямса, хранящегося в архиве Большого театра [11], можно не только подтвердить источники для эскизов костюмов, но и сделать вывод, что, используя точные цвета живописи итальянского Ренессанса, Вильямс создает цветовой полотно спектакля, не опасаясь сочетать фиолетовое с зеленым, красное с нежно-голубым и т. д. Особенно это видно в костюмах аристократов (рыцарей, дам на балу, друзей Тибальта и солистов).

Большие народные группы, решенные открытыми цветами в Кировском театре, в 1946 году для Большого театра были решены более тонко: открытый кадмий желтый сменился на неаполитанскую желтую, красный – на терракоту и т. д. Об этом было написано выше.

Итак, разнородность исторического костюма в балете была обусловлена очень пристальным вниманием создателей к характеристикам персонажей и интуитивным подбором исходного материала. Основной визуальный конфликт (противопоставление статичного средневекового костюма одеждам классического Возрождения) был заимствован с фресок Доменико Гирландайо. Цвет в спектакле не является объединяющим приемом; он, скорее, рассказывает о персонажах, стараясь подчеркнуть их индивидуальность и положение в социуме спектакля.

#### *Физические и технические аспекты: антропометрия Танцующего Тела и технологии изготовления костюма 1946 и 2024 годов*

Небольшой абзац необходимо посвятить разнице эталона танцующего тела 1940–1946 годов и тела 2020-х. Композиция костюма с учетом тел танцовщиков 1940-х годов не вызывала у автора ни малейшего затруднения. П. Вильямс рисовал эскизы костюмов на своих современников. Фотографий, предоставленных архивом Большого театра для сравнения фигур исполнителей балета 1940–1946 годов и 2024-го более чем достаточно (илл. 8; 9; 10 на с. 94).

Задача реконструкции балета поставила перед автором серьезную проблему компоновки костюма на современные тела танцовщиков, которые суше, выше и имеют более выпуклый мышечный корсет. Это диктует новые правила кроя,

объема ткани и компоновки орнамента.

В следующей части статьи необходимо обсудить разницу в тканях, окрашивании, крое, росписи ткани с разницей в без малого 80 лет.

Объемы тканевого рынка для театра в послевоенные годы в нашей стране были весьма скудными. Не удивительно, что многие костюмы миманса, сценического оркестра и народа в кордебалете были взяты из подбора (весьма распространенная практика при отсутствии возможности изготовления). Тем не менее базовый выбор тканей (х/б бязь и сатин, диагональ и тик, х/б бархат, байка и фланель, шерсть-флагтух<sup>32</sup>, школьная, платочная, а также узбекский шелк: шифон, крепдешин, фуляр) был доступен для изготовления костюмов солистов, деми-солистов и кордебалета. Сейчас ткани 100% натуральные редко используются в театре. Выбор текстур и волокон значительно больше. Многие ткани приобретаются уже промышленно окрашенными, в отличие от ассортимента белых и небеленых тканей 1940-х.

Окраска производилась и чаще всего производится в мастерских театра. Важно помнить, что палитра прямых синтетических красителей предвоенной поры в наши дни пополнилась кислотными и дисперсными красителями, что дает практически неограниченные возможности окрашивания натуральных и синтетических тканей. При очевидных плюсах есть опасные минусы работы с современными красителями: воздушная линза зеркала сцены и световое оборудование удерживали все цвета костюмов 1946 года в едином «мягко-контрастном» ключе, в 2024 же году возникла проблема цветовых вспышек, которые «рвали» общее цветовое решение спектакля именно из-за яркости современных красителей, особенно красной части спектра. С этим пришлось справляться, добавляя в крашение «серую воду» – небольшой процент черного красителя, гасившего яркость и чистоту основного цвета. Также после первого выхода на сцену под театральным свет многие костюмы дополнительно продувались и прописывались цехом росписи костюмов для того, чтобы еще «посадить» цвет в общую цветовую ткань спектакля. Самыми проблемными цветами под современными софитами (особенно «водящими») оказались красные и белые ткани. Даже «театральный» белый цвет (цвет «слоновая кость» в быту) под водящими солистов световыми приборами становится ярко-белым (мощности свечения и спектр свечения современных ламп требует дополнительной корректировки цвета костюма).

Как уже говорилось, понимание источников вдохновения Вильямса дало возможность использовать исторический крой для изготовления народных и аристократических костюмов (для персонажей косного средневекового миропредставления). Для героев юных, олицетворяющих на сцене Любовь, в постановке 1946 года Вильямс использовал косой крой. Если мы посмотрим на платье Джульетты, созданное для Галины Улановой и хранящееся в Санкт-

---

<sup>32</sup> Флагтух – шерстяная ткань полотняного переплетения из тонкой камвольной (гребенной) пряжи, неплотно сотканная. С 1980 года снята с производства.

Петербургском театральном музее, и сравним с платьями Улановой из музея Большого театра, то обнаружим, что платье для премьеры 1940 года Кировского театра было скроено по прямой из шести частей силуэтом годе. Платья 1946 года скроены по косой, что дает костюму особую пластичность и текучесть. Здесь становится понятно, что закройщики Большого театра опробовали модный<sup>33</sup> крой по косой для солистки и затем для исполнительниц-корифеек (Сверстницы).

В завершение поговорим о росписи ткани. Ковровая роспись костюмов рыцарей и дам на балу появилась в этом балете благодаря внимательному изучению живописи Карло и Витторио Кривелли, Беноццо Гоццоли – мастеров итальянского Возрождения XV века. Роспись выполнена бронзовым и серебряным акриловым порошком по образцам рисунков для тканей итальянского Возрождения. Роспись выполнялась по х/б бархату и вискозному бархату, что позволило сделать роспись с эффектом объема. Важно добавить, что костюмы 1946 года расписывались в крое, а не в ткани, что позволило сэкономить на площади росписи, а также сделать коррекцию рисунка, исходя из разницы объемов в бедрах и подоле.

Подводя итоги, отметим, что рефлексия по поводу собственной работы над таким крупным художественным проектом, как возобновление костюмов к балету на сцене Большого театра, открывает новые горизонты в исследовании феномена визуального решения балетного спектакля. Синергия научно-исследовательской, аналитической и практической деятельности создает новый спектр смыслов и ценностей как в собственно театрально-постановочной, так и в образовательной и искусствоведческой сферах.

#### ПРИЛОЖЕНИЯ. *Иллюстрации к статье*



*Илл. 1. Эскиз костюма сверстниц Джульетты.  
Петр Вильямс, 1939–1940 гг.*

<sup>33</sup> В крое по косой нити основы лежат под углом 45°. Ткань становится гибкой и тянущейся. Крой по косой обеспечивает особый силуэт прилегания: мягко подчеркивает все изгибы тела, сохраняя при этом полную свободу движений и максимальный комфорт. Особенно популярным косой крой становится в Европе с 1935 года. В СССР он появляется после Второй мировой войны.



Илл. 2. Франческо дель Косса  
фрагмент фрески «Март»  
в Palazzo Schifanoia, Феррара  
1470 года



Илл. 3. «Нищий мальчик» (ч/б  
ксерокс эскиза,  
1939–1940).  
П. Вильямс



Илл. 4. «Рождество  
Святого Иоанна  
Крестителя» (фрагмент  
фрески, 1485–1490).  
Д. Гирландайо



Илл. 5. «Женщины  
на площади» (ч/б  
ксерокопия эскиза,  
1939–1940).  
П. Вильямс



Илл. 6. Франческо дель Косса  
фрагмент фрески «Март»  
в Palazzo Schifanoia, Феррара  
1470 года



Илл. 7. «Нищий мальчик» (ч/б  
ксерокс эскиза, 1939–1940).  
П. Вильямс



*Илл. 9.* Светлана Захарова,  
Артемий Беляков.  
Фото Д. Юсупова



*Илл. 8.* Галина Уланова,  
Юрий Жданов.  
Фото Д. Юсупова



*Илл. 10.* Елизавета Кокорева,  
Даниил Потапцев.  
Фото Д. Юсупова

## ЛИТЕРАТУРА

1. Дробышева Е. Э., Ногинова Т. К. Визуальное решение балетного спектакля // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2024. № 4(93). С. 115–129.
2. Государственный каталог Музейного фонда Российской Федерации [Электронный ресурс]. URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/> (дата обращения: 12.12.2023).
3. Сыркина Ф. Я. Петр Владимирович Вильямс. М.: Сов. художник, 1953. 138 с.
4. «Ромео и Джульетта». Премьера балета С. Прокофьева в Большом театре // «Вечерняя Москва». 1946. 28 дек.
5. Сидоров А. Ю. Петр Вильямс. Живопись, сценография. М.: Сов. художник, 1980. 136 с.
6. Лавровский Леонид Михайлович. Документы. Статьи. Воспоминания. М.: ВТО, 1983. 424 с.
7. Ленинградский государственный ордена Ленина Театр оперы и балета имени Кирова / ред. Ф. П. Бондаренко. Л.: Гос. академ. Театр оперы и балета им. С. М. Кирова, 1940. 228 с.
8. Друскин М. Балет «Ромео и Джульетта» С. Прокофьева // Советская музыка. 1940. № 3. С. 10–19.
9. Художники театра о своем творчестве / сост.: Ф. Я. Сыркина, Б. Г. Кноблок, А. Г. Мовшенсон и др. М.: Сов. художник, 1973. 423 с.
10. Вильямс Петр Владимирович. Модернизм без манифеста. Собрание Романа Бабичева. URL: <https://babichevcollection.com/vilyams-pyotr-vladimirovich> (дата обращения: 17.10.2024).
11. Петр Вильямс о работе над «Ромео и Джульетта» // «Советский артист». 1946. 18 июня.

## REFERENCES

1. *Drobysheva E. E., Noginova T. K.* Visual solution of a ballet performance // Bulletin of the Vaganova Academy of Russian Ballet. 2024. No. 4(93). pp. 115-129.
2. The State Catalog of the Museum Fund of the Russian Federation [Electronic resource]. URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/> (date of request: 12/12/2023).
3. *Syrkina F. Ya.* Peter Vladimirovich Williams. Moscow: Soviet Artist, 1953. 138 p.
4. "Romeo and Juliet". Premiere of S. Prokofiev's ballet at the Bolshoi Theatre // "Evening Moscow". 1946. December 28.
5. *Sidorov A. Y.* Peter Williams. Painting, set design. Moscow: Soviet Artist, 1980. 136 p.
6. Leonid Mikhailovich Lavrovsky. Documents. Articles. Memoirs. Moscow: Publishing House of the WTO, 1983. 424 p.
7. Leningrad State Order of Lenin Kirov Opera and Ballet Theater / ed. by F. P. Bondarenko. L.: State Academy of Sciences. Kirov Opera and Ballet Theatre, 1940. 228 p.
8. *Druskin M.* Ballet "Romeo and Juliet" by S. Prokofiev // Soviet music. 1940. No. 3. P. 10–19.

9. Theater artists about their work / comp.: F. Y. Syrkina, B. G. Knoblok, A. G. Movshenson, and others. Moscow: Soviet Artist, 1973. 423 p.
10. Williams Peter Vladimirovich. Modernism without a manifesto. Collection of Roman Babichev. URL: <https://babichevcollection.com/vilyams-pyotr-vladimirovich> (date of access of the request: 17. 10.2024).
11. Peter Williams on his work on "Romeo and Juliet" // The Soviet Artist. 1946. June 18.

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Ногинова Т. К. – аспирант, nota97@mail.ru  
ORCID: 0009-0007-9713-3270

#### INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Noginova T. K. – Postgraduate Student, nota97@mail.ru  
ORCID : 0009-0007-9713-3270