

АКАДЕМИЯ РУССКОГО БАЛЕТА ИМЕНИ А. Я. ВАГАНОВОЙ: ОПЫТ, ТРАДИЦИИ, ПРАКТИКА

УДК. 75.041.5

Е. Н. Байгузина

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ПЕРВОИСТОЧНИКОВ
В АРТИСТИЧЕСКИХ ПОРТРЕТАХ Ю. В. ПУГАЧЕВА

Собрание Мемориального кабинета Истории отечественного хореографического образования Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой¹ насчитывает несколько десятков портретов именитых артистов русского и советского балета. В скульптурной части коллекции центральное место по праву занимают произведения выдающегося советского мастера Елены Александровны Янсон-Манизер, в живописной самая крупная монографическая серия принадлежит кисти Юрия Владимировича Пугачева (1933–1998), художника, для которого балет стал одной из ведущих тем творчества.

Юрий «заболел балетом» еще в 1948 г. (в пятнадцатилетнем возрасте), когда случайно попал на представление «Лебединого озера» в Новосибирском театре. Потрясение было огромно, юноша просмотрел спектакль в течение года 11 раз! Свою очарованность балетом художник пронес через всю жизнь. По его признанию, даже жену себе выбирал хрупкую и нежную, похожую на балерину, а будучи пятидесятилетним мэтром, неоднократно повторял, что несмотря на самую широкую художественную практику, «более всего люблю писать балет, детей и портреты» [1, с. 11].

В 1959 г. Пугачев окончил ЛВХПУ² имени В. И. Мухиной, получил диплом художника монументально-декоративной живописи и связал свою судьбу с городом на Неве. Еще в период работы над дипломом состоялась судьбоносная встреча молодого Юрия с Мариэттой Харлампиевной Франгопуло, заведовавшей только что созданным ею Музеем ЛХУ³. Именно Франгопуло познакомила Пугачева с живыми легендами советского балета — танцовщиками, балетмейстерами и выдающимися педагогами училища. По-матерински заботясь о пока не известном даровании, Мариэтта Харлампиевна заказала Юрию несколько портретов преподавателей, после чего директор ЛХУ В. И. Шелков пригласил его на работу учителем рисования. Несмотря на то, что педагогическая деятельность Пугачева была недолгой, близкие дружеские отношения с Франгопуло он сохранил на всю жизнь, исправно выполняя заказы своей покровительницы на портреты для Музея.

¹ Далее — МК ИОХО.

² ЛВХПУ — Ленинградское высшее художественно-промышленное училище.

³ ЛХУ — Ленинградское хореографическое училище.

К сожалению, некоторые из них были впоследствии утрачены, — в настоящее время коллекция МК ИОХО располагает 11-ю живописными и одним скульптурным портретом Пугачева. Они посвящены легендам русского и советского балета и за исключением портрета М. Н. Стуколкиной (1985), выполнены в промежутке с 1959 по 1960-е гг. С точки зрения типологии, это довольно разные по характеру вещи — как камерные (Е. Люком, Г. Уланова, А. Шелест, М. Васильева), парадные (О. Иордан), так и театральные портреты, изображающие актера в роли (В. Нижинский⁴, Б. Брегвадзе). Существенно варьируются форматы (близкий к квадрату, прямоугольный, сильно вытянутый вертикальный), степени приближенности и удаленности модели (небольшие «головы», оплечные, поясные, в полный рост), техники живописи (холст-масло, холст-темпера, картон-пастель, бумага-пастель). Работы разнятся и по характеру завершенности — от этюдного портрета Стуколкиной до тщательно прописанных портретов Брегвадзе и Иордан. Однако, на наш взгляд, наиболее интересной проблемой в указанных художественных портретах Пугачева является метод работы с первоисточником — с тем оригиналом, от которого художник отталкивался в поисках образа.

В этом смысле произведения распадаются на две основные группы: портреты современников и портреты мемориальные, сделанные не с натуры, а по уже существующему художественному тексту (фотографиям). К последним относятся три портрета, первоисточником которых стали архивные фотографии, возможно, предложенные Мариеттой Харлампиевной из обширных фондов Музея или отобранные самим художником: «Вацлав Нижинский в роли Альберта» (1960-е гг.), «Балерина Елена Люком» (1961), «Галина Уланова» (1959). В любом случае интересна мотивация выбора постановочных фотографий, связь с оригиналами здесь носит самый общий характер, художник скорее передает устойчивые представления об артистической натуре вообще или созданных балетных образах. Нижинский дан в романтической роли, где отчетливо проговорён лексикон стиля — его Альберт порывист и «страдателен». Работа, выполненная в технике масла, представляет модель сквозь призму «творческого вдохновения», т. е. здесь художник опирается на устойчивые ассоциации массового зрителя по поводу оригинала.

Упреки Пугачеву в малохудожественности замысла, рабском копировании по фотографии, которые нам доводилось слышать, видятся не вполне обоснованными. Метод работы с фотографией как первоисточником живописного произведения использовали еще импрессионисты (также обвинявшиеся критиками) и М. Врубель. При создании мемориальных портретов метод неизбежен — он задает рамки, однако не ограничивает свободы мастера. Например, в «Нижинском» Пугачев вносит свои коррективы, фрагментирует из фотографии в полный рост оплечный портрет, создавая эффект «наезжающей камеры» и максимально приближая лик исполнителя к зрителю. Резкая диагональ плечевого корпуса, эффектно разметающиеся пряди волос, размашистый мазок, подчеркнутый грим, взятый снизу-вверх ракурс (как из зрительного зала), концентрируют аффектацию Вацлава, присущую артистической натуре вообще.

⁴ Принадлежность портрета Нижинского кисти Пугачева дается на основании рукописи О. И. Маевской (Архив МК ИОХО, Инв. книга № 1. 1–751. 1977. С. 9–10.).

Прием «*нон-финито*» Пугачев использовал в мемориальном портрете «Балерины Елены Люком», выполненном в технике пастели в 1961 г. Несмотря на то, что на момент создания семидесятилетний оригинал жил и здравствовал, художник обратился к постановочной архивной фотографии из фондов Музея. Живописец следовал заранее заданной концепции неизвестного художника-фотографа, предлагающей образ молодой балерины начала XX в., в котором подробно проговорен весь джентельменский набор иконографических признаков — покатые округлые плечики, газовые тюники и вуали, пуанты, состояние легкой задумчивости. Впрочем, в это задумчивое настроение верится с трудом, слишком кокетлива поза сидящей балерины, открывающая ножки, слишком кукольно ее личико, обрамленное эффектными золотыми кудрями и нешуточными драгоценностями. Здесь мы имеем дело с внутренним конфликтом формы и содержания: по замыслу фотографа-постановщика Люком должна изображать меланхоличную служительницу Терпсихоры, пребывающую в творческих раздумьях, тогда как выбранная фактура (сама балерина) полнокровна, жизнерадостна и игрива. Обратим внимание, как Пугачев пытается скорректировать этот диссонанс — он вытягивает формат картины в вертикальный, немного смещает ракурс плеч (дабы они казались более узкими), левой ступне придает более выраженный «балеринский» подъем, заостряет подбородок модели (за счет чего лицо смотрится уже), обводит темным контуром фигуру, отчего ножки несколько «стройнеют», а сам образ набирает декоративную звучность. И, наконец, прием «*нон-финито*», придающий фигуре необходимую воздушность и растворимость, во многих местах поверхность картона остается не тронутой пастелью и воспринимается как условный фон. Графичный, выполненный в монохромной охристой гамме, портрет «Балерины Елены Люком», подаренный Музеем самой Еленой Михайловной [2, с. 25], в итоге стал одним из самых поэтичных в серии Пугачева.

Хрупкая техника пастели, по признанию художника, была им любима за немеркнущую со временем цветовую гамму, звучность и быструю результативность [1, с. 60]. В ней в 1959 г. Пугачев исполнил, очевидно, один из своих самых первых мемориальных портретов для Музея училища — портрет Галины Улановой. Как и рассмотренные выше работы, он выполнен по фотографическому источнику и несет черты этюдной незавершенности. Для живописного решения в сравнении с фото-источником характерно небольшое вытягивание пропорций (удлиненная шея), заострение черт лица, большая эмоциональность и чувственность. Здесь художник активно использует повышенную цветность пастели, обыгрывая контраст алых губ и голубой туники.

Вторая группа портретов писалась Пугачевым с живой натуры, непосредственное общение с моделями сказалось в большей свободе композиций, более рельефном выявлении авторского начала. Для работы «Борис Брегвадзе в роли Солора из балета Минкуса «Баядерка»» (1962) была выбрана форма парадного театрального портрета. Танцовщик изображен в роли, полнее всего раскрывавшей его лирико-драматическое дарование (Ф. Лопухов, например, считал Брегвадзе лучшим исполнителем этой партии [3, с. 23]). Пугачев выбрал эпизод из первого акта балета, когда военачальник Солор появляется у храма, где служит баядерка Никия.

Роскошный восточный наряд, переливающийся рубинами и жемчугами, подчеркивает аристократизм воина, привыкшего повелевать. Несмотря на то, что изображение поясное, в нем чувствуется легкий шаг, упругая волевая пластика артиста. Роль в пору модели, Бреговдзе не столько играет, сколько живет в ней полноценной жизнью, его яркая творческая личность вызывает явную увлеченность и симпатию самого художника.

С 1962 г. Борис Бреговдзе приступил к педагогической деятельности в стенах ЛХУ, когда и был заказан его портрет. Сохранилось небольшое письменное свидетельство Франгопуло об истории его создания: *«Молодой художник Юрий Пугачев, недавний студент Академии, сделал бесплатно портрет Бреговдзе в роли Солора из “Баядерки”. Написал он его по просьбе хранителя Музея Хореографического училища. Художник считал за честь написать портрет для Музея, в котором бывает так много посетителей. Когда портрет был готов, хранитель Музея обратился к артисту с просьбой подарить художнику на память какой-нибудь пустячок из тех вещей, что артисты привозят из-за границы личных вещей артиста, но что же — спросил он. Может быть кашне, или галстук... — “Что вы”, ответил Бреговдзе [...] — “Я подарю ему материал на костюм, который я привез из Англии, только сделайте одолжение, передайте ему материал сами, я не умею этого делать”. На другой день подарок артиста был вручен оторопевшему художнику»* [4, с. 4]. Этот текст весьма информативно отражает реалии советской эпохи, включающие и самоцензуру Франгопуло (негоже советскому премьеру возить всякие «пустячки» из-за границы), и скромное материальное положение молодого живописца, и щедрость Бреговдзе.

При работе с натуры Пугачев отталкивался от главной идеи личности, выстраивал диалоги со своими моделями. Например, исполняя парадный портрет педагога ЛХУ балерины О. Г. Иордан, интересовался ее предпочтениями в живописи. Узнав, что это импрессионисты, начал писать широким размашистым мазком, светлыми золотистыми тонами обыгрывая желто-синие контрасты (к сожалению, картина, написанная в 1961 г., сильно потемнела со временем). Гордой, собранной и энергичной личностью предстает Ольга Генриховна в работе Пугачева. После едкого замечания Л. В. Яковсона «Вы, Юрочка, точно передали это ее выпендривание из ничего», модель потребовала, чтобы портрет при ее жизни не выставлялся в Музее [1, с. 177].

Задумчива и мечтательна погруженная в творческие раздумья юная танцовщица Васильева (1959). По воспоминаниям Марины Александровны, она позировала по просьбе художника в стенах Училища после репетиций. Выполненный в любимой Пугачевым технике пастели, портрет оркестрован розово-голубыми тонами, выявляющими нежность и чистоту девичьего образа. Вместе с тем, в композиционном строе работы чувствуется влияние набравшего популярность в 1950-е гг. «сурового стиля» — вытянутый формат, низкая точка зрения, мотив предстояния, некоторая монументализация образа за счет так называемой «кошачьей перспективы» (точки зрения снизу-вверх).

Близкий к «суровому стилю» подход демонстрирует и портрет-картина «Балерина Алла Шелест» (1962). Эта разновидность портрета предлагает большее обобщение натуры, картинное содержание (репетиционные будни балета) высту-

пает здесь на равных с портретным образом ведущей балерины Кировского театра. Очень выразительна поза несколько уставшей Шелест, предложенная самой танцовщицей, она чем-то напоминает египетский иероглиф. Вся в черном, опираясь руками на станок и стену, Шелест немного склонилась вперед, эффектно упираясь согнутой ногой на пуант. Предложенное сравнение с иероглифом не надуманно, картина писалась после поездки балерины в Египет, искусство которого поразило ее цельностью образов, монументальностью и лаконизмом. Пугачев вспоминал, что работал быстро, исполнив темперадную картину в технике «алла прима» всего за один сеанс [1, с. 186]. Влияние «сурового стиля» сказывается в выбранной теме трудовых будней, форме предстояния, подчеркнутой графичности, усилении силовитого начала, обобщенности, лапидарности художественного языка. Скульптурная отточенность позы, психологическая выверенность жеста, явленная художником в портрете, отличали образы, созданные балериной на сцене.

Взгляд Шелест направлен прямо на зрителя, но поймать его невозможно, огромные глаза смотрят в вечность, чуть приподняты уголки чувственных губ, лицо бледно и напоминает древнеегипетское изваяние. На момент создания картины Алле Яковлевне исполнилось 43 года и ей, по понятным причинам, хотелось выглядеть моложе. Возможно, она высказывала по этому поводу некоторые претензии художнику, во всяком случае, Пугачев в письме 1963 г. к Франгопуло по поводу написания другого портрета, педагога характерного танца, бывшей ведущей балерины Кировского театра Валентины Константиновны Ивановой отмечает: *«Ваша последняя просьба будет в ближайший день выполнена, я имею в виду портрет Ивановой В. К. Правда, я очень боюсь курьеза, подобного с портретом Шелест. Иванова призналась мне, что именно такова, как на холсте, но просит сделать ее много моложе. Ах, как это щепетильно!»* [5, с. 1–2]. В письме 1962 г., по поводу работы над портретом Шелест: *«Боже, как трудно иметь дело с артистами!»* [6, с. 2].

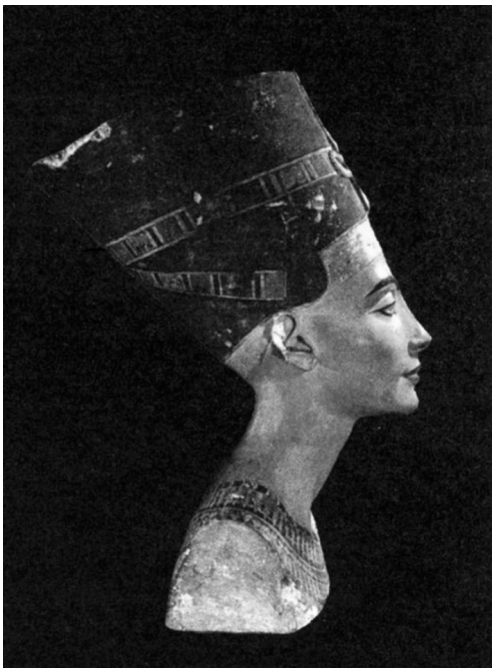
Известно, что Пугачев планировал создать еще и скульптурный портрет Аллы Шелест «а ля Нефертити», но не успел в силу постоянной занятости балерины [1, с. 186]. Однако мы можем утверждать, что идея истолкования образа современной примы сквозь призму древнего шедевра была осуществлена при создании гипсового бюста Аллы Евгеньевны Осипенко (1960-е гг.). В 2014 г. Арсений Юрьевич Пугачев (сын художника) предоставил Музею цифровое изображение рисунка, датируемого мартом 1966 г., фиксирующего особенности профиля Осипенко и являющегося подготовительным эскизом к бюсту. Лебединая шея, удлиненные черты лица, гордая посадка головы, полуприкрытые глаза, мягкий абрис чуть улыбающихся губ, а главное — внешняя отрешенность и эмоциональная непроницаемость роднят женский скульптурный образ века XX с величавой царицей, жившей три с половиной тысячелетия назад. О чем молчит таинственная и замкнутая Осипенко — Хозяйка Медной горы? При внешне бытовом характере портрета, даже в балетной «кичке», удлиняющей и утяжеляющей затылок, звучит отзвук царской тиары. Один из самых пленительных женских образов за всю историю человечества, образ царицы Нефертити становится художественной метафорой, не мешающей высказаться мастеру современным пластическим



Ю. В. Пугачев. Скульптурный портрет
А. Е. Осипенко. 1960-е. Гипс. В. 37,5 см.
МК ИОХО.



Ю. В. Пугачев. А. Е. Осипенко. 1966.
Бумага, карандаш.
Собственность семьи художника.



Мастерская Тутмеса. Бюст Нефертити.
XIV в. до н. э. Известняк. В. 50 см.
Новый музей, Берлин.

языком. Сохраняя композиционную форму первоисточника, он лепит лицо Осипенко, заостряя строение черепа, резко выделяя скулы, подчеркивает асимметрию глаз, «бороздит» пряди волос⁵.

Самая поздняя работа Пугачева из коллекции МК ИОХО — пастельный «Портрет Н. М. Стуколкиной» датируется 1985 г., причем писался портрет вторично, с 79-летней танцовщицы, как этюд головы для картины «Нина Стуколкина в роли Мерседес в балете А. Минкуса “Дон Кихот”» (1985). Первый портрет Стуколкиной, исполненный художником еще в 1970-е гг., был утрачен. Несмотря на почтенный возраст, известная характерная танцовщица вышла на этюде полной решимости, страстной и энергичной. Этому способствовали и вывод головы в профиль, и пристальный взор, и пылающий жар непокорных кудрей. Художник с восхищением вспоминал стройность и гибкость молодой уже женщины, ее неутомимую энергию и желание работать моделью. По портрету видно, что в 1980-е гг. заметно изменилась стилистика Пугачева, она приобрела несколько репрезентативный, «салонный» характер.

Даже небольшое число рассмотренных произведений Юрия Пугачева демонстрируют удивительную вариативность художника в работе с первоисточниками. При создании мемориальных портретов по фотографиям он использует приемы «*нон-финито*», фрагментирования объекта, меняет форматы, ракурсы тел. При работе над портретами современников первоисточником становятся сами личности танцовщиков и созданные ими образы, увиденные сквозь призму классического наследия, но рассказанные современным художественным языком.

ЛИТЕРАТУРА

1. Художник Ю. В. Пугачев. Альбом /Автор предисловия В. Е. Волков. СПб.: Корвет, 1994. 280 с., ил.
2. Франгопуло М. Х. Каталог (опись) имущества Музея ЛГХУ им. А. Я. Вагановой 1957, 1959, 1975 г. // Архив МК ИОХО. [116 с.]
3. Рулева А. Борис Брегвадзе. Л.-М.: «Искусство», 1965. 112 с.
4. Франгопуло М. Х. [Б. Н.] [Машинописная страница из неизвестной рукописи]// Архив МК ИОХО. 1 л.
5. Пугачев Ю. В. — Франгопуло М. Х. Письмо от 18 апр. 1963 г. // Архив МК ИОХО. Фонд М. Х. Франгопуло. [2 с].
6. Пугачев Ю. В. — Франгопуло М. Х. Письмо от 29 мая 1962 г. Архив МК ИОХО. Фонд М. Х. Франгопуло. [2 с].

⁵ Гипсовый бюст А. Осипенко был подарен Музею Ю. Пугачевым. См.: [2, с. 91].