

Галина Серова

## Балет «Литургия» Натальи Гончаровой. Иконографические источники и культурные контексты

Статья посвящена эскизам Натальи Гончаровой к балету «Литургия» 1915 года. Рассматриваются возможные иконографические источники хореографии, костюмов, декораций и культурный контекст эпохи, в котором могла появиться идея религиозного балета. Замысел рождается у С. Дягилева и балетмейстера Л. Мясина в связи с первой выставкой древнерусской иконописи и особым интересом культуры начала XX века к религиозной теме и средневековым формам искусства. С вхождением в проект Натальи Гончаровой сценография спектакля превращается в синтез современных футуристических форм с русско-византийской архаикой.

Ключевые слова:

Гончарова, Дягилев, Мясин,  
религиозный балет,  
литургия, мистерия,  
икона, мозаики,  
футуризм.

Летом 1915 года в Швейцарии на вилле Бельрив в местечке Уши Сергей Дягилев, Леонид Мясин с небольшой труппой танцовщиков, Михаил Ларионов и Наталья Гончарова сочиняли балет «Литургия» [7]. Работа продолжилась следующим летом во время гастролей «Русских сезонов» в Мадриде [8]. Этот самый фантастический из всех замыслов Дягилева не был реализован, однако балетмейстер, художники и все исследователи отмечают особое значение этого спектакля, опередившего свое время и получившего в том или ином виде продолжение в дальнейшей творческой судьбе каждого из его участников.

В Третьяковской галерее хранится более 50 эскизов костюмов, выполненных Н. С. Гончаровой, среди них много повторов<sup>1</sup>. Техника исполнения эскизов: акварель, гуашь, коллаж, графитный карандаш. Это большие листы бумаги или кальки, наклеенной на картон, они разных размеров: от 30 до 80 см в высоту. На эскизах изображены апостолы, ангелы, волхвы, женские фигуры, фигуры Христа и Богородицы. Все они исполнены очень энергично, мощными, «рубленными» линиями. Единственный сохранившийся эскиз декорации к балету находится в Музее Метрополитен в Нью Йорке<sup>2</sup>.

В 1927 году Наталья Гончарова создала альбом пошуаров «Литургия», в котором в виде декоративных рисунков по трафаретам повторены 18 эскизов к балету [23, с. 132–143]. В настоящей статье эскизы 1915–1916 годов и пошуары 1927 года рассматриваются как одно целое, так как техника пошуара (трафаретной раскраски) использована Гончаровой для тиражирования первоначальных рисунков. Проект, не осуществленный на сцене, предстал пред зрителями в альбомном варианте.

1 Эскизы переданы в Третьяковскую галерею в 1989 году вместе с собранием парижского наследия М. Ларионова – Н. Гончаровой [1, с. 2].

2 См.: Natalia Goncharova, *Decor for the Ballet "Liturgie"*, 1915 // The Metropolitan Museum of Art. URL: [www.metmuseum.org/art/collection/search/480990?rpp=90&pg=4&on&ft=russian&pos=27](http://www.metmuseum.org/art/collection/search/480990?rpp=90&pg=4&on&ft=russian&pos=27) (дата обращения: 20.10.2019).



1. Леонид Мясин и Лидия Соколова на репетиции балета *Литургия*. 1915

\*\*\*

Леонид Мясин вспоминал в своей книге «Моя жизнь в балете» как родилась идея спектакля: «Однажды, когда я рассуждал об итальянском искусстве, Дягилев предложил мне поставить литургический балет, рассказывающий о страстях Иисуса Христа. В ходе разговора мы решили сочинить несколько хореографических картин в стиле византийских мозаик и итальянских примитивов. Я был воодушевлен, когда Дягилев предложил мне начать работу сразу, и постарался добиться сдержанной простоты» [13, с. 63].

Наталья Гончарова вместе с Михаилом Ларионовым выехала к Сергею Дягилеву из России в Швейцарию в июле 1915 года, предполагая, что после работы над балетом, она вернется на родину и поедет в Бессарабию расписывать храм, построенный А. В. Щусевым [9]. Они везли с собой книги по древнерусскому и византийскому искусству, которые нужны были и для балета «Литургия», и для будущих росписей.

Оба художника произвели на Мясина большое впечатление. Ларионов завораживал его «не только как талантливый художник сцены, но и человек, практически знавший любую сторону театральной постановки» [13, с. 63]. «В беседах с ним мне многое открылось», — признается танцовщик [22, с. 35]. О живописи Гончаровой он сообщает в одном из писем: «Я очень увлекся работами Гончаровой, и, пожалуй, она единственная, кто меня в данный момент интересует» [22, с. 36].

Мистерия предполагала две части Рождественскую и Пасхальную. «Первой сценой в балете, — вспоминал Леонид Мясин, — было «Благовещение», исполняли ее Лидия Соколова<sup>3</sup> и я. Для этой сцены я, вдохновленный Девой Марией Чимабуэ, придумал ряд угловатых жестов негнушимися руками с плоскими ладонями. Для картины «Вознесение» я выстроил две группы ангелов, у которых руки были обращены вверх и скрещены, что создавало иллюзию крыльев, поднимающихся в небеса» [13, с. 61–63]. (Ил. 1.)

Либретто спектакля можно представить по воспоминаниям Гончаровой, опубликованным в 1953 году в Парижской газете «Русские новости». Описанное в интервью действие не совсем совпадает с рукописью, хранящейся в ГТГ, как и с воспоминаниями Мясина. Художница рассказывала, что «первоначально предполагалось пять сцен: Рождество и Поклонение волхвов, Вход Господень в Иерусалим, Молитва в Гефсиманском саду, Крестный путь и Голгофа, позднее были добавлены еще Нагорная проповедь и Благовещение... Нагорная проповедь была изображена исключительно движением, пластикой и драматическим действием. Иногда действию предшествовала музыка и пение хора. В других случаях действие сопровождалось музыкой и пением в унисон, как в древней Руси. Транспонирование старинной музыки было частично осуществлено регентом православного собора в Женеве Кибальчицем»<sup>4</sup> [13, с. 35–37].

Первый из музыкантов, к кому обратился Сергей Дягилев с идеей «Литургии», — Игорь Стравинский, с которым импресарио уже успел пережить и необычайный успех (балеты «Жар-птица» и «Петрушка», 1910–1911), и грандиозный скандал («Весна священная», 1913). Дягилев ничуть не был смущен неистовством публики по поводу музыки

3 Лидия Соколова — сценический псевдоним английской танцовщицы Хильды Маннингс [17, с. 61–62].

4 Василий Кибальчиц — регент православного Крестовоздвиженского собора в Женеве.

Игоря Стравинского к «Весне священной». Он считал, что публика еще ее оценит. Наблюдая необычайное возбуждение в Москве 1913 года в связи с первой выставкой древнерусской иконописи и ажиотаж по поводу выставки лубков Ларионова, он был намерен и далее обращаться к национальной архаике, и вслед за «Весной священной» задумал «Свадебку» с декорациями Гончаровой. Позже, в конце 1914 года, он писал Стравинскому о новом замысле<sup>5</sup>: «Дорогой Игорь... Нам совершенно необходимо свидеться... А приехать надо вот зачем: планы наши... делают быстрые шаги... Сюжет подробно рассказывать не стану — скажу только, что зрелище святое, экстагическая обедня, 6–7 коротких картин. Эпоха по жанру около Византии... Музыка — ряд хоров *a cappella* — чисто религиозных, может быть вдохновенных григорианскими темами» [21, с. 296]. Однако Стравинский посчитал совершенно невозможным танцевать «богослужение» и писать музыку для «Литургии» отказался, хотя приехал в Уши и наблюдал за репетициями нового балета.

Найти другого композитора для столь необычной идеи — балета по мотивам Евангелия — было слишком сложно; итальянская и немецкая старинная духовная музыка как возможные источники звукового оформления (а такая идея тоже была) требовали специальной обработки и не подходили для замысла на темы средневековых восточных образов. У Дягилева родилась другая, очень неожиданная, мысль: танцоры должны двигаться на сцене в полной тишине, чтобы был слышен только ритм шагов. Зритель должен был созерцать ритмическое шествие, в котором разыгрываются отдельные сюжетные миниатюры, а в паузах между миниатюрами должно было звучать антифонное православное пение нескольких хоров<sup>6</sup>. «Для усиления атмосферы литургии, — вспоминал Леонид Мясин, — Дягилев решил показывать его [балет] без музыки, лишь в перерывах должна была звучать русская церковная музыка, чтобы связать постановку с православными обрядами, а не с римской католической литургией. Дягилев даже предполагал использовать некую специфическую музыку — древние песнопения, которые он слышал в Киеве. Он попросил прислать ему копии, но в связи с военны-

5 Как пишет Е. А. Илюхина, музыка и репетиции «Свадебки» затягивались, и Дягилев торопился начать новый балет [7].

6 Так построена мистерия «Страсти Христовы» в Обер-Аммергау. Хор заполняет паузы между мизансценами. Возможно, эту идею Дягилеву подсказали как раз мистерии в Обер-Аммергау.

ми событиями не смог получить их» [13, с. 64–65]<sup>7</sup>. В письме от 1916 года идея описана еще точнее: «Движение — действие будет без музыки, есть шесть картин, из которых состоит балет. Музыка — хоры и начинается только тогда, когда опускается занавес сцены, а завершается, когда он поднимается...» [22, с. 36]. Во время звучания хора за занавесом менялись декорации. Ритм шагов танцовщиков должен был создать особое звуковое впечатление, для чего предполагалось настелить съемный пол на высоте двадцати сантиметров от сцены и изготовить его из гулкого «звонкого» дерева, например, высушенного дуба, чтобы шаги танцовщиков отдавались эхом [17, с. 70; 22, с. 36].

Эти необычные идеи Дягилева возникают не только из-за отсутствия композитора, но и в связи с новшествами современной хореографии и музыкальной жизни. Желание поставить хореографические движения танцовщиков только лишь под ритм их собственных шагов, вовсе без музыки, режиссер балетной труппы С. Л. Григорьев связывал с увлечением Дягилева популярными в это время идеями ритмопластики [27, р. 106]. В то же время в 1913–1916 годах, параллельно с работой над «Литургией», Дягилев активно общался с Маринетти, Франческо Баллила Прателла и другими итальянскими футуристами. Периодически он ездил вместе с Мясиним и Стравинским в Милан на их звуковые представления [13, с. 63; 22, с. 34–35]. Они слушали первые шумовые пьесы Луиджи Руссо с новыми инструментами-интонармори: «свистуном», «скрипуном», «жужжальщиком», «трескуном»; обсуждали футуристические оперы со свободным ритмом Прателлы, который ввел в симфонический оркестр народные инструменты (дудки и гудки).

После 32 репетиций «Литургии» у всех появилось убеждение, «что абсолютная тишина — это смерть, и что в воздушном пространстве абсолютной тишины нет и быть не может. А потому, — писал Дягилев Стравинскому 8 марта 1915 года, — действие надо поддерживать, но не музыкой, а звуками, то есть гармоническим наполнением уха. Источник наполнения должен быть непонятен, переливы гармонических соединений должны быть незаметны для уха, то есть входить одни в другие... Предполагающиеся инструменты — колокола с густо обвязанными языками, эолова арфа, гусли, сирены, волчки и прочее.

7 Из воспоминаний неясно, шла ли речь о звуковых записях или о нотных «крюках» знаменного распева.

Конечно, надо это разработать. И вот для этого Маринетти очень предлагает нам собраться хоть на один день в Милане, чтобы переговорить с заправилами из оркестра и детально исследовать все их инструменты» [22, с. 31]. Описанные Дягилевым инструменты — мифологический образ звукового сопровождения балета. Что означают «густо обвязанные языки колоколов» или «эоловы арфы», «волчки» или «сирены» — непонятно. Так же как неясно, какие песнопения могли исполнять хоры между сценами. Вряд ли Дягилев мог решиться на исполнение богослужебных тропарей и кондаков в балете.

Летом 1915 года, когда к Дягилеву приехали Ларионов и Гончарова, не было ясности ни с либретто, ни с музыкой. Балетмейстер и художники «Литургии» оказались в своеобразной ситуации созависимости: одновременно с своими узко профессиональными задачами они вынуждены были вместе с Дягилевым сочинять содержание балета и его звуковой образ. На вилле Бельрив спектакль создавался совместными усилиями, и даже Гончарова, не любившая присутствовать на репетициях, вынуждена была принимать в них участие [7, с. 238]. Эта «соборность» создания спектакля, новизна и необычность самого замысла произвели на всех участников такое сильное впечатление, что они не могли забыть нереализованный проект и позже много раз пытались восстановить балет «Литургия» (каждый, впрочем, по своему).

\*\*\*

Хореографию балета Леонид Мясин выстраивал на основе своих впечатлений от первого путешествия по Италии, где Сергей Дягилев планомерно «воспитывал» молодого спутника в музеях и соборах. Дягилев просил его повторять движения фигур на картинах и фресках, подводил к Тинторетто, Тициану и Микеланджело, показывал готику и барокко. Но Мясин больше тяготел к живописи проторенессанса, «итальянским примитивам», как он их называл. В своих воспоминаниях он с необыкновенным волнением описывает, что эти полотна и фрески напомнили ему первое детское религиозное переживание, когда отец привел его в восемь лет в Саввино-Сторожевский монастырь под Звенигородом: «Сидя в часовне, уставившись на фрески и иконы, я впервые испытал чувство умиротворения и вдохновения, которое не испытывал потом многие годы до тех пор, пока не увидел полотна Дуччо и Чимабуэ... Думаю, что именно в то утро, когда отец впервые взял меня в монастырь



2. Чудо умножения хлебов  
Первая половина VI в.  
Мозаика. Сант Аполлинаре Нуово,  
Равенна

Святого Саввы, в моем воображении родились образы и темы, которые годы спустя нашли выражение в моем творчестве» [13, с. 23].

Во Флоренции на танцовщика особенное впечатление произвели художники конца XIII века: «..Чистота, утонченность композиций в сочетании с монументальностью» [13, с. 59]. Он искал византийское начало в иконографии и композиции, выделял «Распятие» Чимабуэ и «Мадонну Ручеллаи» Дуччо. Особенный интерес вызвали у него мастера школы Лукки. Берлингьери вдохновлял его «не просто стилистическими достижениями, а духовной красотой и мистицизмом». Рядом с сиенским художником Пьетро Лоренцетти он вспоминал о созерцательной жизни древних подвижников; подробно рассказывал о Распятии работы неизвестного художника в Пистойе. Балетмейстер откровенно пишет о своем стремлении к духовной жизни, которое переживает перед



3. Наталья Гончарова. *Евангелист Иоанн*  
Около 1927. Бумага, пошур, гуашь.  
75,6 × 56,2. Государственная  
Третьяковская галерея. Инв. Р-7417

изображениями распятия Христа и связывает свои впечатления с начинающейся профессиональной карьерой [13, с. 62].

В Равенне его больше всего поразила базилика Сант Аполлинаре Нуово VI века, ее мозаики. Он передает не только общее впечатление, но выделяет одну из композиций, составляющих самый верхний длинный мозаичный фриз на стенах: «...особенное изображение чуда насыщения народа семью хлебами и рыбой с отливающим золотом фоном, группой Христа и четырех апостолов, тесно прижатых друг к другу, со стилизованными движениями рук и туловища. Гипнотическую силу этой мозаике придавала фигура Христа, изображенного молодым человеком в пурпурной мантии, простирающим руки, чтобы раздать хлеба и рыбу... и я сказал себе, что когда-нибудь преобразую мрачную простоту и богатство этой мозаики в хореографическую форму» [11, с. 63]. (Ил. 2.)

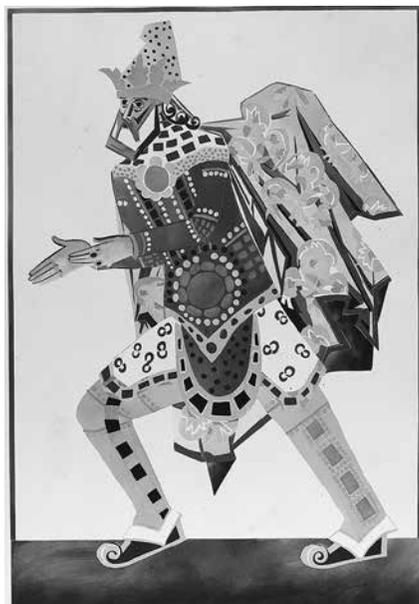
«Воспитание» Дягилева предполагало широкий кругозор в европейском искусстве, но Мясин выбирает свое, близкое ему лично в живописи. В музейных диалогах рождалась идея балета на темы икононого искусства. Перед живописными произведениями Мясин понимает свое призвание балетмейстера. И, как считает Е. Я. Суриц, это во многом определило «живописный», «пластический» стиль хореографии Мясина, характерный для его творчества в целом [22, с. 37].

\*\*\*

В балете, ориентированном на живопись, роль художника-декоратора играла особое значение. Дягилев поначалу обращается не к Гончаровой, а к молодому, уже известному, хорватскому скульптору Ивану Мештровичу, с которым он познакомился в Риме в 1914 году. Мештрович, ровесник Ларионова и Гончаровой, закончил венскую Академию художеств. Дружил с Густавом Климтом и Эгоном Шилле. С 1903 года неоднократно выставлялся на Венских Сецессионах [2]. Его произведения 1910-х годов, схожи с живописью Гончаровой множественными цитатами, эклектичностью, экспрессией, стилистической обобщенностью. Его основные пластические источники: искусство средневековой готики, Древнего Египта и Ассирии. Одна из главных тем его творчества – религиозные сюжеты. В 1914 году он создал «Голову Христа» – «Ессе Ното», «Пьету», «Молящуюся девочку»; в 1915–1916-м работал над «Распятием» и евангельскими рельефами, украсившими впоследствии церковь Святого Креста в замке Каштелет. В своих пластических решениях



4. Наталья Гончарова. *Волхв*  
Эскиз к балету *Литургия*. 1915  
Картон, карандаш, акварель, гуашь,  
коллаж. 60 × 47,5. Государственная  
Третьяковская галерея. Инв. Р-4475



5. Наталья Гончарова. *Волхв*  
Около 1927. Бумага, пошур,  
гуашь. 75,5 × 56,5  
Государственная Третьяковская  
галерея. Инв. Р-6996

Мештрович ближе модерну венского сецессиона, по сравнению с «кубистической» и «примитивистской» Гончаровой.

В ноябре 1914 года Дягилев начал собирать будущих участников постановки «Литургии» и писал об Иване Мештровиче Стравинскому: «...планы наши с Мештровичем делают быстрые шаги. Это человек застенчивый, болезненно самолюбивый, подозрительный, гениальный исполнитель, но посредственность, “советчик” — благорасположен, загорелся идеей, но надо все смастерить» [7, с. 236]. Однако общение с Мештровичем не складывается, и «смастерила» все в итоге Гончарова.

Можно предположить, что, когда к работе приступила Наталья Гончарова, Дягилев показывал ей фотографии скульптур Мештровича и рассказывал об идее взаимодействия художественных образов и пластики танца, в связи с чем она не просто отрисовывала костюмы. Она намеренно задала в эскизах иное движение, иную «авангардную»



6. *Волхвы*. Первая половина VI в.  
Мозаика. Сант Аполлинаре Нуово,  
Равенна

хореографию. Отсюда удивляющая исследователей активность персонажей на эскизах Гончаровой [22, с. 36]. «Льющаяся», текучая линия в работах Мештровича не близка Гончаровой и не должна была влиять на хореографию в ее декорациях.

С вхождением в проект Натальи Гончаровой сценография спектакля превратилась в синтез современных футуристических форм с русско-византийской архаикой. Ее умение использовать в качестве источников разновременные, известные и малоизвестные иконы, фрески, а также литье, изразцы, лубки, орнаменты тканей, вышивки и деревянную скульптуру, умение обобщать все это разнообразие и создавать из него остро современный авангардный образ — как нельзя лучше подходило к дягилевской идее «Литургии».

Рассказы о впечатлениях Мясина в Италии легли в основу работы Гончаровой и Ларионова над эскизами и хореографией «Литургии»,

о чем пишет балетмейстер в своей книге: «...Ларионов и Гончарова трудились над задником, пытаясь истолковать в стиле итальянского примитивизма образы Христа, Мадонны и апостолов, а тем временем плавно шла репетиция» [13, с. 63].

Самый интересный мясинский источник для Гончаровой — мозаики Сант Аполлинаре Нуово. Ранее Гончарова особенно интересовалась самыми древними новгородскими фресками Нередицы XII века [20, с. 193–203]. Познакомившись с еще более архаичным памятником, она, конечно, обратила на него особое внимание. Скорее всего, идея шестивия почерпнута художницей и балетмейстером как раз из мозаик этой базилики. Пританцовывающиедвигающиеся фигуры волхва и апостола Иоанна на эскизах Гончаровой (ил. 3–5) несомненно родственны волхвам Сант Аполлинаре Нуово. Их разноцветные фантазийные одежды подсмотрены там же, так же как пальмы и пучки растений на позёме. Заостренные графические очертания складок и экзотические узоры на одеяниях, многослойность драпировок, которая превращается в сложную комбинацию геометрических фигур, сам характер движений фигур — также взяты Гончаровой из Равенны. Мозаичные фризы равеннской базилики с множеством евангельских композиций и шествиями святых как будто сами предлагали построение хореографических миниатюр. (Ил. 6.)

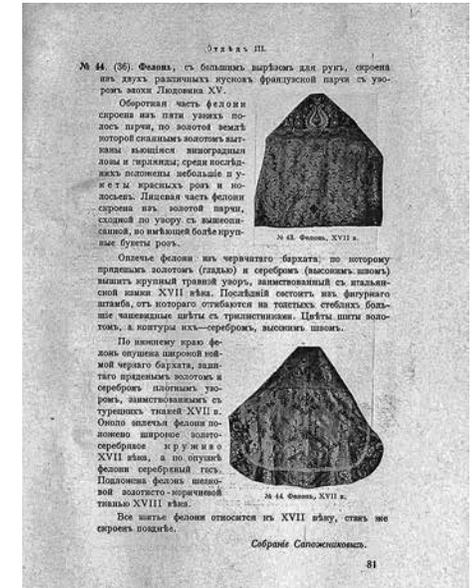
В то же время сцены либретто напоминают последовательность икон праздничного ряда древнерусского иконостаса. Орнаменты, которые рисует Гончарова на одеждах апостолов, схожи не только с византийскими мозаиками VI века, но и с древнерусскими орнаментами, особенно XVII века, которые не раз использовала художница в своих прежних религиозных композициях. Они напоминают ярославские изразцы и фрески церкви Иоанна Предтечи в Ярославле, которые хорошо знали художники. Альбом с большим количеством фотографий этой церкви, изданный в 1913 году, был в их библиотеке<sup>8</sup>. Можно сравнивать орнаменты одежд на эскизах Гончаровой и с орнаментами еще более древних фресок Дионисия в Ферапонтово, которые Гончарова также

8 Библиотека передана в Третьяковскую галерею в 1989 году, вместе с собранием парижского наследия М. Ф. Ларионова — Н. С. Гончаровой.

9 Из Швейцарии Гончарова писала Шусеву с просьбой отдать ей росписи «под Дионисия» храма Св. Николая в Бари. На росписи Дионисия она ориентируется и в эскизах для церкви Троицы в Кугурештах, над которыми работала параллельно с «Литургией» [9].



7–8. Фелоны. Страницы из каталога *Выставки древнерусского искусства* М.: Императорский московский археологический институт имени Императора Николая II, 1913. С. 77, 81



прекрасно знала (знаменитый альбом В. Т. Георгиевского 1911 года с этими фресками был у художников под рукой)<sup>9</sup>. Близость цветочных орнаментов к древнерусским мотивам особенно заметна в карандашных набросках Гончаровой.

Яркие красочные облачения апостолов на эскизах Гончаровой представляют собой странную, чрезвычайно сложную конструкцию, с множеством пересекающихся и наложенных друг на друга геометрических фигур, украшенных стилизованными орнаментами. Эти облачения никак не соответствуют естественным формам человеческого тела и его пластике.

Ближе всего к облачениям, придуманным Гончаровой, — те православные богослужебные одеяния XV–XVII веков, которые в избытке были представлены на Выставке древнерусского искусства 1913 года в Москве и затем опубликованы в большом каталоге. (Ил. 7–8.) Это то,

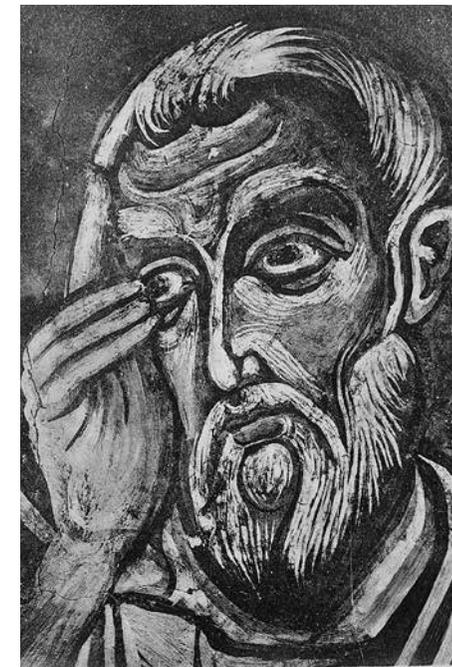


9. Наталья Гончарова. *Евангелист*  
в сине. 1911. Фрагмент  
Холст, масло. 204 × 58  
Государственный Русский музей.  
Инв. Ж-8183

что видели и Дягилев, и Ларионов с Гончаровой, и то, что все еще широко обсуждалось в обществе в 1915 году. Необычные для светского взгляда конструкции фелоней с жестким «треугольным» верхом, который изготавливался в древности из самой дорогой тяжелой ткани (петельчатого металлического аксамита, например), часто с массивной вышивкой золотной нитью и внутренней жесткой прокладкой; дополняющие их вышитые набедренники, палицы, епитрахили — эти реальные, виденные Гончаровой на выставке древние облачения, сами по себе могли производить впечатление авангардных конструкций, не приспособленных для естественного плавного движения. «Имитируя» древность на сцене, Наталья Гончарова для «Литургии» решает изготавливать трехмерные костюмы-конструкции с прорезями для рук и ног, усугубляя сопостав-



10. Наталья Гончарова. *Евангелист*  
*Матфей*. Около 1927. Фрагмент  
Бумага, пошур, гуашь. 75,5 × 56,5  
Государственная Третьяковская  
галерея. Инв. Р-6997



11. Евангелист Матфей. 1179  
Фреска. Церковь Спаса  
Преображения на Нередице

ление фигур танцовщиков с плоскостными фигурами на мозаиках и иконах. Вынужденные в таких костюмах показывать движение не всем телом, но лишь ритмизированным шагом ног, танцовщики и руками могли совершать только крупные простые движения в одной плоскости. Все это действительно могло напоминать равненские мозаики, так восхищавшие Мясина, или древнерусские иконы и фрески, и в то же время должно было смотреться утрированно, современно и авангардно. И. В. Шуманова подчеркивает, что Гончарова «пришла к идее конструктивистских по своей сути костюмов значительно раньше, чем Пикассо в знаменитом балете «Парад», получившем славу первого конструктивистского балета» [23, с. 136]. И подсказало ей конструктивистскую идею формы костюмов и движения в них танцовщиков древнерусское

и византийское искусство. «Единственный раз, — пишет Е. А. Илюхина, — сама того не желая, она [Гончарова] активно вмешивается в хореографию спектакля и в конечном счете определяет ее» [7, с. 240].

Свой предшествующий опыт религиозных композиций художница также активно использовала в эскизах к балету. Ее знаменитые «Евангелисты» 1911 года «облагородились» на византийский лад и начали активно двигаться. Апостол Матфей (на акварельном эскизе к балету он в серо-зеленых одеждах) повторяет жест евангелиста в синем из цикла одиннадцатого года. Тем самым художница называет точный адрес своего первоначального источника — евангелист Матфей из храма Спаса на Нередице [16, с. 15]. (Ил. 9–11.)

Архангел Гавриил (сохранился только в карандашных набросках) иконографически ближе всего к образу из «Благовещения» на древнерусских царских вратах. Отсюда же, из древнерусских икон, идея апостолов идущих над городом. Самые необычные у Гончаровой изображения многооких херувимов. Они самые условные, самые «ассирийские», самые «карнавальные». И, как ни странно, самые неподвижные. (Ил. 12–13.) Чрезвычайно яркие разноцветные конструкции костюма с блестящими вертикальными золотыми и серебряными жесткими «ассистами» должны были выделять херувимов среди других, и без того, ярких фигур.

Некоторые фигуры на эскизах или не очень понятны (человеческие фигуры или ангелы) или, наоборот, предельно конкретны, как молодой пастух (для сцены Рождества), римский воин (для сцены Распятия), первосвященник в ефode с наперсником на груди, кидаром на голове, вышитыми гранатами по низу облачения, жезлом и свитком в руках.

Не сохранилось ни одного разработанного цветного эскиза или пошуара, изображающего Богоматерь, и только один цветной пошуар с изображением Христа. Этот образ самый «традиционный» у Гончаровой, в отличие от нескольких динамичных карандашных рисунков Христа, в цветном пошуаре нет сложного движения, есть статуарная неподвижность, как бы высеченность из дерева или камня. Нет авангардной усложненной «конструкции» одежд, многочисленные мощные складки хитона и гиматия спускаются и поднимаются ровным каскадом. Возможно, это эскиз для статуи, которую предполагалось выносить на сцену, чтобы актеры не играли Христа [7, с. 237].

По поводу сцены «Вход во Иерусалим» Е. Я. Суриц приводит любопытное воспоминание самой Гончаровой. «Вход в Иерусалим был показан на авансцене, на фоне закрытого занавеса в виде окладов икон.



12. Наталья Гончарова. *Апостол над городом*. Около 1927  
Бумага, пошуар, гуашь. 76,3 × 56,2  
Государственная Третьяковская галерея. Инв. Р-7447



13. *Архангел Гавриил*. 1425–1427  
Царские врата. ГСПМЗ

Четыре евангелиста несли стилизованное изображение осла, ноги которого были вытянуты вперед и назад. На спине у осла находилась скульптура, изображавшая вход Христа в Иерусалим...» [22, с. 36]. Два таких карандашных наброска с Христом на осле, у которого ноги вытянуты вперед, и с юношей, несущим задние ноги осла, хранятся в Третьяковской галерее.

\*\*\*

Эскизы костюмов трудно соотнести с конкретными сценами балета. Точно так же трудно представить, к какой сцене относится один-единственный сохранившийся эскиз декорации. (Ил. 19.)



14. Наталья Гончарова. *Апостол*  
Около 1927. Бумага, пошур,  
гуашь. 75,5 × 56,5  
Государственная Третьяковская  
галерея. Инв. Р-7436



15. Наталья Гончарова. *Апостол*  
*Андрей*. Около 1927  
Бумага, пошур, гуашь. 75,5 × 56,5  
Государственная Третьяковская  
галерея. Инв. Р-7002



16. Наталья Гончарова. *Апостол*  
*Петр*. Эскиз к балету *Литургия*. 1915  
Картон, карандаш, гуашь,  
коллаж. 53,5 × 37,9  
Государственная Третьяковская  
галерея. Инв. Р-44748



17. Наталья Гончарова. *Апостол*  
Эскиз к балету *Литургия*. 1915  
Бумага, карандаш. 55,5 × 42,5  
Государственная Третьяковская  
галерея. Инв. Р-7898

Ружена Заткова, художница-футуристка, наблюдавшая за репетициями<sup>10</sup>, так описывает декорации балета: «...Первая картина у Гончаровой изображает маленькие два города, из одного в другой по крышам идут апостолы. Это на громадном пространстве металлического фона, изображающего иконную “басму”. “Благовещение” происходит на фоне опрокинутого купола, его прозрачной конструкции. Перед этим — ширмы алтаря с изображением громадных голов Христа и Богородицы по обеим сторонам, а в середине дверей (2 метра), на которых маленькие эмблемы евангелистов и еще меньше — “Сёла”...» [11, с. 115].

Эскиз изображает русский храм с высоким иконостасом и круглыми столбами (столпы-колонны — явственная отсылка к Успенскому собору Московского Кремля). Костюмы, придуманные Гончаровой,

заставляли танцоров двигаться «в одной плоскости» вдоль рампы. Декорации, изображающие иконостас храма, уподобляли сцену узкой солее перед алтарем православного храма. (Одно из первых предложений Дягилева — поставить балет в интерьере романского храма.)

Образ города на боковых кулисах мог быть навеян изображениями города (Равенны) на мозаиках Сант Аполлинаре Нуово. Не менее важные источники этих боковин — узкие вертикальные изображения города на русских иконах «Вход Господень во Иерусалим», а также образы

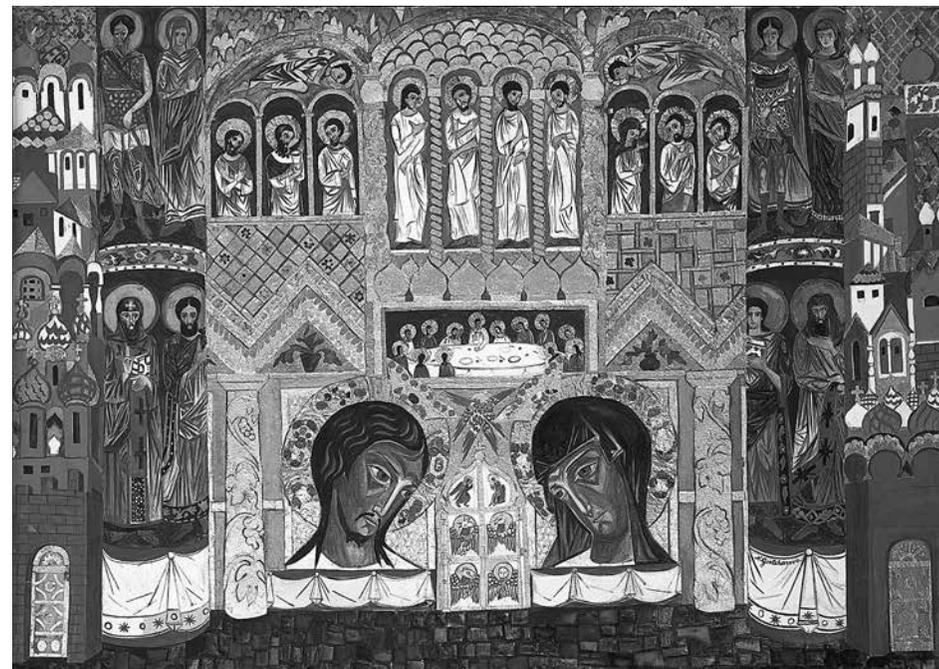
10 Ружена Заткова, чешская художница, жена русского дипломата Василия Хвоцинского. Друг М. Ларионова и Н. Гончаровой.



18. Покров Богоматери. XV в.  
Государственная Третьяковская  
галерея (Из собрания  
И. С. Остроухова)

«Небесного Иерусалима» в старообрядческих лицевых апокалипсисах, к которым не раз обращалась Гончарова в 1910–1912 годах. Напоминают эти боковины и русские фрески XVII века, особенно росписи со «скупенным» изображением городов на стенах Успенского собора Московского Кремля. Красные кремлевские стены, характерные древнерусские закомары, балясины и колокола, разные геометрические орнаменты глав храма Василия Блаженного (и их перепевы в кубистических полотнах А. Лентулова) также сказываются в образном строе боковин декорации, дающей яркое обобщенное представление о древнем «московском» пространстве.

Иконостас на эскизе, по мнению Е. А. Илюхиной, похож на иконостас той же ярославской церкви Иоанна Предтечи, которую очень



19. Наталья Гончарова. Эскиз  
декорации к балету *Литургия*. 1915  
Бумага, карандаш, гуашь, акварель.  
55,2 × 74,6. Музей Метрополитен,  
Нью-Йорк. Inv. 1972.146.10

ценили художники [7, с. 240]. Не меньше этот гончаровский иконостас напоминает икону «Покров Богоматери» начала XV века из собрания И. С. Остроухова; яркую, необычную, о ней много говорили и писали в Москве в 1910-е годы [12, с. 204]. (Ил. 18.) Арочные формы икон, витые колонны и колонки с виноградной лозой, парящие ангелы, множество святых, древние узоры, очертания царских врат – все берется Гончаровой из разных источников, перемешивается, перестраивается на сценический лад. Четыре фигуры в белых одеяниях в центре иконостаса отсылают к «Евангелистам» самой Гончаровой и к мозаикам «Шествия праведных» Сант Аполлинаре Нуово. Одиннадцать луковичных главков (наподобие одиннадцати главков Верхоспасской церкви Московского Кремля) венчают «Тайную вечерю», написанную под впечатлением

от Чимабуэ или Джотто (с нимбами на затылках учеников, сидящих спиной к зрителю).

Необычны в этом иконостасе огромные оплечные образы Христа и Богоматери с узорчатыми большими нимбами. В религиозных композициях 1910–1912 годов Гончарова, пытаясь уйти от сакрального восприятия своих работ, часто меняла привычные церковному взгляду детали. Здесь в театральном иконостасе она тоже меняет местами главные «иконы» слева направо от царских врат, что вызывает недоумение современников [26, с. 46]<sup>11</sup>. Она пишет их утрированно, со склоненными друг ко другу ликами, значительно преувеличивая масштаб двух главных образов, пред взорами которых будет происходить действие. Они кажутся огромными. Подобный сценический прием много позже в 1940-е годы использует Сергей Эйзенштейн в фильме «Иван Грозный»: действие разворачивается на фоне огромных авангардно утрированных иконных образов. В Успенском соборе Московского Кремля находятся три уникальные большие оплечные иконы Христа: «Спас златые власы» XIII века, «Спас Ярое око» середины XIV века и «Спас» первой трети XIV века. Наталья Гончарова их видела, конечно, под поздними записями и окладами, однако масштаб этих икон, более метра высотой, производил и производит совершенно особое впечатление. (Ил. 20–21.)

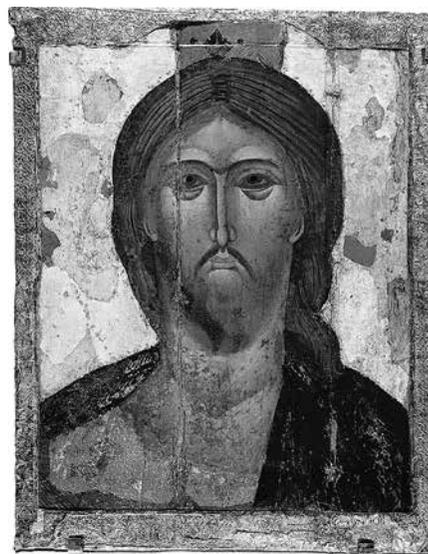
\*\*\*

Балет «Литургия» задуман в годы широкого признания древнерусского и византийского искусства. Особый эстетический интерес середины 1910-х годов к архаике, «примитиву» в самых разных его проявлениях придавал этому проекту остро современное звучание. Дягилева и всех постановщиков не интересовала стилизация под древность. Древность должна была предстать ярко и экстравагантно, наподобие футуристических зрелищ.

Наталья Гончарова в этом проекте представляет образ России на европейской сцене, да еще и во время войны. В ее театральных декорациях видятся, пусть прикровенно, но узнаваемые, знаковые образы Московского Кремля. А сама постановка балета, как и будущие росписи храма

11 Джон Боулт пишет об удивлении И. А. Бунина расположением икон на декорации Гончаровой [26, р. 149].

12 Письмо Н. Гончаровой // Против течения. 1912. № 23. С. 4 [8, с. 396].



20. Спас оплечный  
Первая треть XIV в.  
Государственный музей-заповедник  
«Московский Кремль»



21. Наталья Гончарова. Спас  
оплечный. 1915  
Картон, гуашь, акварель. 23,8 × 30  
Частное собрание

в Кугурештах, актуализируют ее собственные слова, сказанные в пылу диспута 1912 года: «...религиозное искусство и искусство, прославляющее государство, были всегда самым величественным, самым совершенным проявлением деятельности человека... Художник твердо знал, что он изображает и зачем он изображает: благодаря этому мысль его была ясна и определена, для нее оставалось только подыскать столь же ясную и определенную форму»<sup>12</sup>. Тем самым театральная постановка и предполагавшиеся храмовые работы Гончаровой продолжали программу, заданную еще манифестами «Ослиного хвоста».

Если же говорить о религиозном настроении Натальи Гончаровой, то она не столь откровенна, как Леонид Мясин, но и для нее работа над спектаклем означала нечто большее, нежели обычная сценография.

В 2019 году исследователям впервые были представлены две иконы из частного собрания, которые Гончарова написала акварелью и гуашью на бумаге в своем характерном стиле в подарок Ружене Затковой в 1915 году [4]. Ранее об этих иконах было известно лишь по переписке

двух художниц [28]. На большом лубке, как его называла художница, в центре изображен Христос Пантократор на троне с двуперстным жестом благословения и чашей на левой руке, над ним — «Всевидящее око» и голубь. В четырех углах в клеймах — евангелисты с традиционными тетраморфами, написанными в «детской» наивной манере. В других клеймах — древнейшие христианские символы — рыбы, саламандры, лани, пеликаны — в окружении растительного орнамента. Композиция состоит из девяти отдельных листов (точно так же в начале 1910-х годов Гончарова собирала свои лубки из множества отдельных листов). Второй образ — это небольшой лист картона с ликом Христа. (Ил. 21.) Темно-коричневое личное письмо, большие миндалевидные глаза, в лике есть нарочитая стилизация и нарочитая плоскостность, присущие не только гончаровским иконным ликам, но и, например, образам Рериха 1910-х годов.

Наталья Гончарова, понимая, что ее работы вызывают вопросы у ревнителей иконописания, писала в дневнике: «Другие спорят, и спорят со мной, что я не имею права рисовать иконы. Я достаточно сильно верю в Господа. Кто знает, кто верит и как? Я учусь выдерживать пост. Я бы не делала бы по-другому, поскольку это почва для множества толков, которые марают лучшие чувства и намерения. Люди говорят, что мои иконы выглядят не так, как старинные иконы. Но какие из старинных икон? Русские, византийские, украинские, грузинские? Иконы первых столетий или иконы, написанные после эпохи Петра Великого?» [15, с. 309]. Эти записи свидетельствуют о том, что Гончарова, с одной стороны, не готова была публично рассказывать о своих религиозных убеждениях, с другой стороны, как художник, она была готова к серьезному диалогу о современном иконописании и разных традициях, диалогу, который был безусловно необходим, но, увы, не успел состояться в первой половине XX века в России в связи с открытыми гонениями на церковь после 1917 года.

\*\*\*

Балет «Литургия» не был осуществлен. Тому было много причин. Мировая война: не хватало средств на сложные костюмы и декорации, невозможно было достать из Киева записи песнопений. Ничего не прояснялось с музыкой. Слишком сложной была идея спектакля. Никогда до этого не ставились в балетном исполнении евангельские

сюжеты, а уж тем более с литургической музыкой или без музыки вовсе. Тем не менее все постановщики были необычайно воодушевлены работой, не считали проект кощунственным или несвоевременным. Леонид Мясин писал о чувстве горького разочарования, когда стало понятно, что постановка не состоится [13, с. 65]. И все же, идея религиозного балета, да еще и с декорациями, наподобие православного храма, носила столь новаторский характер, что, видимо, и не могла осуществиться ни в 1915, ни в 1916 году. Вместе с тем замысел «Литургии» появился в то время, когда на сцене, в музыке, в литературе и даже в кино возникали современные проекты подобного рода.

Несомненно, идея поставить литургический балет была тесно связана с громким успехом только что прошедшей Выставки древнерусского искусства. Открытие иконы, ее эстетической ценности, ее особого живописного языка воспринималось как иконная Помпея, как обретение собственного московско-новгородского Кватроченто, и вдохновляло современников на проекты, осмысляющие древние традиции и включающие их в самое новое, самое смелое, что совершалось тогда в искусстве. В статье «Вокруг иконы» П. П. Муратов описывал, как Сергей Дягилев осматривал коллекцию икон И. С. Остроухова: «В последние годы перед войной... в маленьком доме Трубниковского переулка перебивали... все люди, что-то делавшие или что-то значащие в частях русской жизни, имевших отношение к искусству... Помню у Остроухова восторженного Дягилева, тут же заявившего о намерении перенести в хореографию тот или иной понравившийся ему в иконе ритм или жест, к великому, впрочем, неудовольствию благоговееющего перед иконой хозяина» [12, с. 372].

Задуманный Дягилевым балет лишь на первый взгляд кажется необычайным и фантастическим замыслом. В начале XX века оживают самые разнообразные формы литургических драм и религиозных мистерий, как традиционных, так и новосочиненных. Достаточно вспомнить реконструкцию «Пещного действия» епископом Трифоном Туркестановым под эгидой Московского Археологического института, или драму «Царь Иудейский», написанную и поставленную великим князем Константином Романовым на сцене придворного Эрмитажного театра в январе 1914 года, или «Старинный театр» Николая Евреинова, в котором всего за два сезона были показаны разнообразные формы средневекового театрального действия XI–XV веков: литургическая драма, миракль, пастурель, моралите и уличный театр. Мистические «средневековые» драмы Метерлинка поставил Всеволод Мейерхольд. Клод Дебюсси сочинил

мистерию-балет «Мученичество святого Себастьяна» для Иды Рубинштейн. В этой мистерии, сыгранной несколькими годами раньше (1911) репетиций «Литургии», уже сочетались хоровое пение и танец, декорации Л. Бакста и музыка знаменитого французского композитора.

Многие русские деятели искусства были хорошо осведомлены и даже специально приезжали посмотреть традиционные средневековые религиозные мистерии в европейских городах. В начале XX века они становятся особенно популярны и привлекают поток зрителей со всего мира. Самая известная мистерия «Страды Господни» играется до сих пор силами жителей баварского местечка Оббер-Аммергау. Известны также мистерии на Страстной неделе в австрийском Тироле, в голландском Тегеле, в Шартре, религиозные процессии с выносом скульптур Христа и Богородицы и драматическими действиями в Италии. В Испании, где в 1916 году труппа Дягилева продолжала репетиции «Литургии», религиозные драмы разыгрывались (и разыгрываются в наши дни) в местных соборах каталонских городков Эспарагерра и Вердхес, в Эльче в Валенсии.

С 1897 года с появлением кинематографа одна за другой выпускаются кинокартины на библейские и евангельские сюжеты. Популярность этих фильмов была такова, что в России в 1911 году был создан строгий свод требований духовной цензуры к кинематографу, с которым можно было сверять любые другие зрелищные события (например, театральные постановки или выставки изобразительного искусства). А в 1912 году прошли оживленные дебаты в духовных кругах Москвы об использовании кинематографа в Церкви [24].

Многие композиторы начала XX века писали литургии и различные церковные песнопения для концертного исполнения. Это и П. И. Чайковский в конце XIX века, и регенты-композиторы Андрей Кастальский, Павел Чесноков, Александр Архангельский. Весной 1915 года в Москве состоялась премьера «Всенощного бдения» С. В. Рахманинова, вслед за «Литургией» 1910 года, которая вызвала необычайное вдохновение в обществе. Источником музыкального языка «Всенощной» Рахманинова стали древние одноголосные греческие, древнерусские и киевские распевы, характерные для допетровского и дониконовского богослужения [18, с. 85, 117], вольно обработанные композитором. Современники называли гармонический стиль обработок знаменных распевов «свободным» [25, с. 122] и рассматривали сочинение композитора как уникальный опыт художественной «едино-

раздельной цельности» [3, с. 154], что так близко понятию «всёчества» Ларионова — Гончаровой. Игорь Стравинский, экспериментировавший в 1910-е годы с низовыми фольклорными явлениями в музыке и не решившийся писать музыку для балетной «Литургии», в 1920-е годы сам начнет переключаться на церковные песнопения на современный лад. В 1915 году пишет свою космическую музыкальную «Мистерию» А. Н. Скрябин. В его незаконченном сочинении язычество, восточные культы и христианство перемешиваются в общее грандиозное мистическое служение, должное совершаться хором в семь тысяч человек.

В кругу литераторов, особенно символистов, по-разному интерпретируемые слова «Мистерия», «Литургия», «Экстаз», «Алтарь», «Священный», «Собор», «Соборность» звучат постоянно и во многом определяют общую атмосферу искусства первых десятилетий XX века. «Современное искусство способно преобразить искусство в Мистерию и вернуть ее к ее первоисточнику — литургическому служению у алтаря Страдающего Бога», — писал Вячеслав Иванов [6, с. 77]. В этом контексте описание Дягилевым будущего балета как «зрелища святого, экстатической обедни», как и само название «Литургия», вписываются в общепринятые словообразования эпохи.

\*\*\*

Попытки Гончаровой и Ларионова вновь и вновь поставить балет «Литургия» в 1930–1940-е годы связаны с концепцией нового религиозного театра Европы [5, с. 59–71; 16, с. 72–80]. Экспериментальные спектакли объединялись на фестивалях религиозного искусства, проходивших в Зальцбурге, швейцарском Айнзидельне, Кентерберийском аббатстве в Англии. Для одного из фестивалей решено было еще раз обратиться к балету «Литургия». Но и эта постановка не состоялась. В 1939 году был и еще один неожиданный и странный замысел — поставить одноактный балет «Всенощная» на музыку А. Н. Скрябина в балетной антрепризе Б. Князева с декорациями Н. С. Гончаровой [11, с. 25]. Об этих идеях известно совсем немного, не осталось никаких художественных материалов, лишь несколько упоминаний в письмах. Можно лишь предположить, что не состоялись эти проекты прежде всего потому, что задумывались Ларионовым и Гончаровой в старой парадигме. В основе предполагаемых ими постановок стояла задача вновь показать на сцене специфически русский религиозный образ.

Между тем, начиная с несостоявшейся постановки балета «Литургия», религиозная тематика становится полноправным тематическим направлением, широко представленным в европейском балете XX–XXI веков, особенно с 1940-х годов, когда с балета снимаются все табу и постановщики получили возможность обращаться к серьезной симфонической музыке, а также к серьезным интерпретациям древних духовных гимнов. Первопроходцем в этом направлении был Леонид Мясин.

Он поставил балет-житие святого Франциска Ассизского *Nobelissima visione* и абстрактно-символические балетные спектакли на симфонические произведения Чайковского, Брамса, Бетховена, к каждому из которых Мясин подбирал свою библейскую тему. Он привлекал к обсуждению постановок Франсуа Мориака, одного из самых серьезных католических писателей XX столетия, и тот, признаваясь в своих сомнениях и смущении «нереальностью и кощунственностью» задуманных балетов, написал балетмейстеру восхищенный отзыв о танце, «способном выразить самое прекрасное и сокровенное в этом мире» [13, с. 200].

Леонид Мясин не пригласил Наталью Гончарову участвовать в постановке балета *Nobilissima Visione*, хотя в том же, 1938 году они сотрудничали в работе над балетом «Богатыри» на музыку Бородина по мотивам русских былин. Балетмейстер был очень рад декорациям Гончаровой, в которых «средневековая пышность и романтика Древней Руси выделялись ярче, чем ее ритуальная жестокость и религиозные предрассудки» [13, с. 202; 14, с. 410]. Эти слова Мясина подтверждают, что в его восприятии «Литургия» в сценографии Гончаровой была прежде всего фольклорной постановкой, проявлением русской ментальности, характерной для дягилевского круга [1, с. 15–26]. Несостоявшаяся «Литургия» 1915 года, в представлении Мясина, была христианским развитием темы древнерусского культового ритуала, заданной жесточкой языческой «Весной священной».

Премьера самого знаменитого балета Леонида Мясина *Laudes Evangelii* («Евангельские гимны») состоялась 20 сентября 1952 года в церкви Сан Доменико в Перудже. Музыкальной основой спектакля стали «Драматические гимны Умбрии» — литургическая итальянская драма XIII века, средневековое изложение событий Евангелия. «Было странно после столь длительного периода работать над чем-то, похожим на “Литургию”, — писал Мясин. — Все, текст, музыка, сама возможность

постановки вставало на свои места так, будто сам Дягилев вернул мне мою упущенную возможность» [13, с. 255]. На премьере присутствовали две тысячи зрителей, которые сострадали и сочувствовали происходящему на сцене не меньше, чем наивные зрители средневековых мистерий. Балет был представлен во многих странах, во многих городах его повторяли несколько раз, причем он неизменно исполнялся в храмах. «За несколько лет, — как вспоминал балетмейстер, — “*Laudes Evangelii*” достигли статуса современной мистерии, представляющей “Страсти Господни”. В 1961 году Лондонское телевидение осуществило телеверсию балета, которую показывали на Страстной неделе в Англии, Голландии, Дании, Италии, Канаде, США» [13, с. 255].

Вслед за Мясиним свои религиозные балеты поставили ведущие балетмейстеры XX–XXI веков: Морис Бежар, Иржи Килиан, Джон Номайер, Анжелен Прельжокаж, Начо Дуато [1].

Этот совершенно новый опыт в искусстве балета XX–XXI веков был бы невозможен без первого, такого непонятного, неясного для самих создателей и потому нереализованного балета «Литургия», который родился в эпоху чрезвычайного духовного напряжения в культуре России и Европы. Внутренний потенциал этого проекта был огромен. Замысел, благодаря сохранившимся мощным, экспрессивным и необычайно красивым эскизам Гончаровой, вновь и вновь будоражит воображение художников, балетмейстеров, музыкантов и конечно же историков искусства, которые открывают новые контексты и неожиданные грани в осмыслении столь необычного балета 1915 года.

#### БИБЛИОГРАФИЯ

1. Аргамакова Н. В. Воплощение христианской тематики в балетном жанре как отражение мировоззрения хореографа // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. 2017. № 7. С. 15–26.
2. Грум Ж. Мештрович Иван. Загреб, 1961.
3. Гуляницкая Н. С. Русская музыка: становление тональной системы, XI–XX вв.: исследование. М., 2005.
4. Джорджини М. Неопубликованные работы Натальи Гончаровой. История открытия // Третьяковская галерея. 2019. № 2 (63). URL: <https://www.tg-m.ru/articles/2-2019-63/neopublikovannye-raboty-natalii-goncharovoi-istoriya-otkrytiy>.

5. Емельянова Т. В. Типология жанра мистерии в английской и русской драматургии первой половины XX века. Дис. ... канд. филологических наук. МГУ, 1998.
6. Иванов В. И. Собр. соч. В 4 т. Брюссель, 1971–1987. Т. II.
7. Илюхина Е. А. История создания балета «Литургия» // Третьяковские чтения. 2010–2011. М., 2012. С. 235–243. URL: <http://stomfaq.ru/18134/18134.pdf>.
8. Илюхина Е. А. Испанская феерия Натальи Гончаровой // Третьяковская галерея. 2015. № 4(49). URL: <https://www.tg-m.ru/articles/4-2015-49/ispanskaya-feeriya-natalii-goncharovoi>.
9. Колузаков С. Церковь Святой Троицы в Кугурештах по проекту А. В. Щусева и эскизы ее росписей Н. С. Гончаровой // Третьяковская галерея. 2014. № 1(42). URL: <https://www.tg-m.ru/articles/1-2014-42/tserkov-svyatoi-troitsy-v-kugureshta>.
10. Крусанов А. В. Русский авангард 1907–1932. Исторический обзор. Т. 1. Кн. 1. М., 2010.
11. М. Ларионов. Н. Гончарова. Парижское наследие в Третьяковской галерее. Графика, театр, книга, воспоминания. М., 1999.
12. Муратов П. П. Русская живопись до середины XVII века. История открытия и исследования. СПб., 2008.
13. Мясин Л. Ф. Моя жизнь в балете. М., 1997.
14. Наталия Гончарова. Между Востоком и Западом. М., 2013.
15. Наталья Гончарова. Альбом (1911?). Культурный фонд «Центр Харджиева-Чаги» при музее Стеделийк в Амстердаме (box. 78) // Амазонки авангарда: каталог выставки. Нью-Йорк, 2000.
16. Некрасова А. А. К истории католического театра в XX веке; Католический театр в Западной Европе 1920–1930-х годов: Возрождение Средневековья // Научные концепции развития театрального искусства: История и современность. Вестник СПбУ. 2011. Серия 15. Вып. 4. С. 72–80.
17. Пастори Ж. П. Ренессанс Русского балета. М., 2015.
18. Плотникова Н. Ю. Русская духовная музыка XIX — начала XX века: страницы истории. М., 2007.
19. Серова Г. Ю. Переписка Л. Ф. Жегина и М. Ф. Ларионова в связи с религиозными композициями Натальи Гончаровой // Третьяковские чтения. 2017. М., 2017. С. 203–213.
20. Серова Г. Ю. Религиозные сюжеты Натальи Гончаровой и их иконографические источники // Третьяковские чтения. 2014. М., 2014. С. 193–203.

21. Стравинский И. Ф. Переписка с русскими корреспондентами: Материалы к биографии. 1913–1922. М., 2000.
22. Суриц Е. Я. Артист и балетмейстер Леонид Мясин. Пермь, 2012.
23. Шуманова И. В. К вопросу о датировке альбома пошуаров Н. Гончаровой «Литургия» // Н. Гончарова, М. Ларионов. Исследования и публикации. М., 2003.
24. Янгиров Р. О русской рецепции экранных интерпретаций Евангелия // Новое литературное обозрение. 2009. № 3 (97). URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2009/3/o-russkoj-reczeczii-ekrannyh-interpretaczij-evangeliya.html>.
25. XX век и история музыки. Проблемы стилеобразования. Сб. статей/Сост. М. Г. Арановский. М., 2006.
26. Bowl J. Orthodoxy and the Avant-Garde: Sacred Images in the Work of Goncharova, Malevich, and Their Contemporaries // Christianity and the Arts in Russia/Ed. by William C. Brumfield and Milos M. Velimirovic. Cambridge, 1991.
27. Grigoriev S. Gontcharova et Larionov peintres-decorateurs des ballets de Diaghilev // Loguine T. Gontcharova et Larionov. Cinquante ans à Saint-Germain-des-près. Paris, 1971.
28. Pomajzlová A. Růžena — Story of the painter Růžena Zátková. Prague, 2011.