Давыдова М. В. **Художник в театре начала XX века**. М.: Наука, 1999. 150 с.

Сценография в художественной культуре начала XX в.
(Некоторые проблемы) 3 [Читать](#_TOC231030705)

Состояние декорационного дела на казенной сцене 21 [Читать](#_TOC231030710)

Оформительские принципы
Московского художественного театра 36 [Читать](#_TOC231030714)

Поиски символистского спектакля
и его зрительные решения

Театр-студия 66 [Читать](#_TOC231030719)

Символистские постановки Станиславского на сцене МХТ 75 [Читать](#_TOC231030720)

Мейерхольд и декораторы театра В. Ф. Комиссаржевской 88 [Читать](#_TOC231030721)

Художники «Мира искусства» в антрепризе Дягилева 104 [Читать](#_TOC231030722)

**Примечания** 137 [Читать](#_Toc231030723)

# **{3}** Сценография в художественной культуре начала XX в.(Некоторые проблемы)

С начала XX столетия наблюдалось стремительное развитие, подъем всех видов искусств. В это время изобразительное искусство выходит за пределы России, на европейскую художественную арену. В продвижении на Запад русского искусства сценографии суждено было сыграть ведущую роль. Художественной критике, европейскому зрителю более всего были известны русские художники-декораторы, о них много писали газеты и журналы, их спектакли обсуждались в кругах художественной интеллигенции. Постановки дягилевского балета обычно сопровождались выставками театральных работ русских художников, показанными в Лондоне, Париже, Берлине, городах Америки. Увлечение русской декорационной школой длилось почти два десятилетия.

Выставка декоративных искусств, открывшаяся в Париже в 1925 г., подводила итог предшествующему периоду и знакомила с именами новых художников сцены — А. А. Веснина, А. М. Родченко, Л. С. Поповой, В. Ф. Степановой, В. П. Шестакова, И. М. Рабиновича и др., чье творчество раскрылось в послереволюционном театре.

Эпоха высокого искусства оформления, связанная с творчеством декораторов начала столетия, закончилась. Завершился один из самых ярких периодов истории декорационного искусства, пришедшийся на конец XIX – начало XX столетия. Тогда каждый новый этап постановочных исканий режиссеров был неизменно связан и с зрительным решением спектакля, с оформительской идеей декоратора. Таковы были постановки А. А. Горского, осуществленные с К. А. Коровиным и А. Я. Головиным, спектакли К. С. Станиславского, созданные с В. А. Симовым, А. Н. Бенуа, М. В. Добужинским.

Режиссерские новации Вс. Э. Мейерхольда были всегда ориентированы и на зрительный образ, воплощаемый А. Я. Головиным, Н. Н. Сапуновым, С. Ю. Судейкиным. Эпоха русских балетных сезонов неотделима от новых сценических решений, создававшихся Л. С. Бакстом, А. Н. Бенуа, Н. К. Рерихом, Н. С. Гончаровой, М. Ф. Ларионовым в тесном союзе с постановщиками балетов М. М. Фокиным, В. Ф. Нижинским, Л. Ф. Мясиным и др.

Перелом, совершившийся в декорационном искусстве в конце XIX – начале XX в., был существенным, неожиданным по своим художественным результатам: от ремесленно скромных театральных штудий, выполнявшихся третьестепенными мастерами, до высоко художественных сценических решений, поражающих новизной зрительных образов, богатством колористической и декоративной фантазии, маэстрией и размахом живописного мастерства. Оформительское искусство тех лет как бы вобрало в себя весь широкий спектр художественных исканий начала XX столетия. Таков был этот удивительный по своей эстетической значимости и масштабности прорыв декорационного творчества в категорию высокого искусства. Обретение сценографией художественности было главным, что отличало оформительское искусство начала XX в. от театральных работ второй половины XIX в. {4} Не случайно искусством сценографии в начале XX в. занимались художники, художественные критики и искусствоведы. А. Н. Бенуа, И. Э. Грабарь, Вс. Н. Дмитриев, Я. А. Тугендхольд, А. М. Эфрос писали о театральной декорации.

Современной искусствоведческой наукой очень многое сделано в изучении оформительского творчества начала XX в. Здесь и общие труды, освещающие историю декорационного искусства этого периода, и монографии, посвященные отдельным художникам[[1]](#endnote-2). Работы театроведов К. Л. Рудницкого, М. Н. Строевой, Т. И. Бачелис, В. М. Красовской и др. включают в контекст своих исследований сценического искусства и проблемы, связанные с оформительским творчеством. Систематизирован и осмыслен обширный материал. Однако в основном внимание историков искусства было сосредоточено на прояснении фактологической стороны истории декорационного творчества. Сейчас степень изученности сценографии начала XX в. с фактологической стороны достаточно полная.

На современном этапе развития искусствоведческой науки представляется необходимым изучать сценографию в контексте художественных процессов начала XX столетия. Без рассмотрения сценического оформления как части русской культуры, без понимания проблем соотношения декорационного творчества с другими видами искусства трудно понять особую природу, художественное своеобразие сценографии, удивительную силу ее эмоционально-образного воздействия. На русской сцене возник феномен декорационного творчества начала века. Это уникальное явление было вызвано к жизни многими факторами развития изобразительного искусства, соотношением в нем различных направлений и художественных течений. Нам важно понять, какое место принадлежало сценографии в системе пластических искусств. Было ли оно обособленным, автономным или находилось в тесном взаимодействии с другими видами изобразительного творчества.

Вместе с тем необходимо помнить, что сценография — часть театрального искусства и вопрос о взаимоотношениях режиссера с художником-декоратором представляется очень существенным.

В оформительском творчестве начала XX в. как бы сконцентрировались самые важные результаты постановочных открытий и ведущих живописно-пластических исканий изобразительного искусства.

Быстрое развитие сценографии, завоевание ею ведущего положения в системе искусств находит объяснение в особом характере русской культуры того времени, в процессах, которые в ней происходили. Попробуем проанализировать эти причины. И еще один существенный вопрос. Расцвет оформительского творчества — был ли он явлением русской культуры или носил общеевропейский характер? Все эти проблемы встанут перед исследователем, посвятившим себя изучению декорационного искусства начала XX в.

В начале нового столетия русское искусство испытывало мощное воздействие сцены. Театральное начало окрашивало живопись и скульптуру, архитектуру, сценографию, прикладное творчество, ярко проявлялось в поэзии и музыке. Рубеж веков — время расцвета театра, который в системе искусств стал играть очень большую роль.

В этот период наблюдалось стремительное развитие постановочного творчества, формирования в нем новых художественных направлений. Эти явления были характерны для Франции, Англии, Германии, стран с высоким уровнем развития сценического искусства. В России эти процессы протекали особенно интенсивно. Ни в одну эпоху истории русской культуры театр так тесно не сближался с передовыми исканиями искусства, так активно не включался в художественную жизнь, {5} значительно влияя на ее течение. Если во второй половине XIX в. сцена сохраняла известную обособленность, автономность своего существования, то в начале XX в. театр привлек к себе все лучшее, что было в искусстве и культуре того времени. Поэты и философы, музыканты, композиторы, живописцы, художественные критики в большей или меньшей степени стали людьми театра, попав под властное обаяние сцены. В ее орбиту оказались вовлечены А. Блок, Вяч. Иванов, В. Брюсов, Я. Тугендхольд, И. Грабарь, М. Волошин, А. Эфрос, С. Глаголь, Л. Андреев, А. Ремизов, И. Стравинский, Н. Черепнин и мн. др.

Русский театр того времени был многогранен в своих постановочных исканиях, неповторим в яркой самобытности и высокой художественности оформительских решений. В этот период с наибольшей художественной полнотой осуществлялись постановочные идеи Станиславского, Немировича-Данченко, Мейерхольда, Фокина, работавших в тесном контакте с художником-декоратором. Как разнились спектакли тех лет, как непохожи были их режиссерские и оформительские решения.

Постановки МХТ с их глубоким постижением и раскрытием психологии героев, с выявлением тончайших оттенков и движений человеческой души, их чувств и настроений.

Туманно поэтические грезы символистских спектаклей Мейерхольда с изысканной красотой их живописно-пластического строя.

Картинно-живописные балеты Фокина, его чувственно-напряженные хореографические драмы, осуществленные для Дягилевских сезонов.

## \* \* \*

Театр того времени был не только богат художественными поисками, но он был как бы средоточием интересов и творческих устремлений художественной интеллигенции: поэтов, философов, историков искусства. Особенно большое место принадлежало театру в теоретических воззрениях и сочинениях русских символистов. В их обращении к сцене угадывалось стремление выйти к большой аудитории, оказать преобразующее воздействие на общество. Своим активным отношением к театру, своими теоретическими рассуждениями символисты стремились повлиять на формирование новых художественных идей, на состояние искусства и культуры в целом.

Театр был для символистов одной из высших форм человеческой деятельности, в нем были заключены огромные возможности преобразования жизни искусством.

Большим событием в художественной жизни России явилось появление теоретической работы архитектора Петера Беренса, одного из ведущих мастеров немецкого Югендстиля, — «Праздник жизни и искусства (Театр как высший символ культуры)», опубликованной в 1900 г.[[2]](#endnote-3) Это был своеобразный манифест, провозгласивший театр основой искусства.

Утопический взгляд на театр характеризовал и воззрения Вяч. Иванова, А. Белого, В. Брюсова, рассматривавших сценическое искусство в его высшем, глобальном предназначении. Тяготение символистов к театру объяснялось еще и тем, что они пытались создать новую драматургию. К. Бальмонт, В. Брюсов, А. Белый, Ф. Сологуб, Вяч. Иванов, А. Блок, З. Гиппиус — почти все они писали для сцены[[3]](#endnote-4).

С. М. Городецкий, анализируя драматические сочинения В. Брюсова «Земля», К. Бальмонта «Три расцвета», Вяч. Иванова «Тантал», писал: «Ни “Земля”, ни “Три {6} расцвета”, ни даже “Тантал”, — грандиознейшая из всех трех попыток, не переходят за черту, отделяющую пробное от совершенного»[[4]](#endnote-5). В то же время в ранней драматургии Блока Городецкий усмотрел «просветы в будущее литературного искусства»[[5]](#endnote-6). Особенно высоко был оценен «Балаганчик». Ф. Сологуб увидел в пьесе Блока «предсказание и торжество нового театра, того, которого еще нет, который будет»[[6]](#endnote-7).

Символисты не создали новой драмы, их стремление выйти к большой аудитории через новую драматургию не осуществилось. И все же их отношение к театру, их теоретические воззрения в те годы оказывали сильное влияние на общество, на художественную интеллигенцию. Особенно значительна была роль Вяч. Иванова, видевшего в создании символистского общественного театра с его ориентацией на постановку мистериальных трагедийных действ «орган народного волеизъявления», способный преобразовать духовную и социальную жизнь общества. Идеи жизнестроительства, изменения действительности, создания театра соборного действа пользовались популярностью и в поэтической среде, и в более широких кругах интеллигенции, захваченной влиянием символизма. Иванов, как и Белый, и Брюсов, был не удовлетворен театром, объективирующим действительность, разобщающим сцену и зрительный зал. «Довольно зрелищ… Мы хотим собираться, чтобы творить-деять соборно, а не созерцать только… Довольно лицедейства, мы хотим действа… Толпа зрителей должна слиться в хоровое тело, подобно мистической общине стародавних оргий и мистерий»[[7]](#endnote-8).

В подобного рода мистериально-экстатических действах был ощутим прорыв к высшей духовности, и в этом была непреходящая значимость символистских исканий, их порою «мрачных прорицаний»[[8]](#endnote-9). Иванов считал, что «с заветами древности встречаются новейшие искания, цель которых — выявить в драме не внешнее, а внутреннее действие, проникнуть за маску, увидеть “личину Вечности”, а в ней — нашего собственного внутреннего двойника»[[9]](#endnote-10). Он утверждал, что формы античной культовой драмы и свободно трактуемые древнегреческие мифы — достаточная основа для создания репертуара, отвечающего духовным исканиям современности[[10]](#endnote-11). Идеи Вяч. Иванова, А. Белого, при всей утопичности, глобальности их устремлений, были основаны на серьезном убеждении в высоком предназначении театра.

Символисты пытались создать некую сценически-одухотворенную сферу, обращенную к высшим запросам духа и вместе с тем разрушающую истинное предназначение театра. В их воззрениях не было практической основы возрождения искусства, и прежде всего театра, что более всего заботило Бенуа и его мирискусническое окружение. Сформулированная ими программа подъема искусства была основана на понимании высокой зрелищной природы театра, свойственной классическим периодам. На сцене мастера «Мира искусства» стремились создать целостное художественно совершенное произведение, на принципах единения искусств, гармонического согласия всех компонентов спектакля. Концепция символистского театра с его культом духовности, обращением к хоровым мистериальным действам, носившая утопический характер, была чужда эстетической позиции «Мира искусства».

Символизм с его экзальтированной эмоциональностью существовал параллельно созерцательно ретроспективной линии в искусстве. В целом «Миру искусства» символизм был не близок.

Идеи нового театра, провозглашенные символизмом, не получили широкого распространения. Лишь Мейерхольд, обладавший острым восприятием нового, ощутил в идеях и призывах символизма возможности создания нового театра, театра духа, чуждого бытовой правде. К этому времени режиссер окончательно разуверился в методе Художественного театра с его приверженностью тонкому психологическому {7} анализу в раскрытии образов, созданию жизненно достоверной сценической атмосферы.

Постановки пьес Метерлинка, осуществленные режиссером в театре Комиссаржевской, — это попытка в абсолютной чистоте передать «дух» символистской пьесы, воплотить ее поэтику в ансамбле сценических средств, среди которых главным был зрительный ряд.

Мейерхольд, опиравшийся на идеи русских символистов и опыт западноевропейских реформаторов сцены А. Аппиа и Г. Крэга, пытался вместе с Комиссаржевской создать новый театр. Но судьба их начинания была недолговечной. Тонкую характеристику исканий театра мы находим у О. Мандельштама. «В сущности, в Комиссаржевской нашел свое выражение протестантский дух русской интеллигенции, своеобразный протестантизм от искусства и от театра… Создавая театр Ибсена и Метерлинка, она нащупывала европейскую драму, искренне убежденная, что лучшего и большего Европа дать не может.

Румяные пироги Александринского театра так мало походили на этот бестелесный призрачный мирок… Сам театрик Комиссаржевской был окружен атмосферой исключительной сектантской приверженности… Дни и часы ее маленького театрика всегда были сочтены. Здесь дышали ложным и невозможным кислородом театрального чуда…»[[11]](#endnote-12) Над этим театральным чудом Блок иронизировал в «Балаганчике». Чуть позже, в 1908 г., Белый предрекал гибель символистского театра. «… Глубоко анахроничен символический театр современности. Новаторы жизни с презрением отнесутся к форсированным крикам о реформе сцены. Наоборот: реформа современного театра в обратном направлении, к героическому театру Шекспира, вызовет полное их сочувствие. Пусть театр останется театром, а мистерия — мистерией»[[12]](#endnote-13). Белый с его даром пророческого предвидения предугадал судьбу современной сцены, обращение к традиционным формам театра.

Символизм трудно свести к какой-либо категории художественного творчества, это было широкое явление в культуре, главной его целью было преобразование, духовное обновление человека. Это была попытка создания целостного учения о жизни средствами искусства. Влияние русского символизма на разные виды художественного творчества — проблема особая, требующая специального рассмотрения. Встанет она и перед исследователем, занимающимся оформительским искусством.

Символизм не создал последовательного направления в пластических искусствах[[13]](#endnote-14), наиболее полно он выразил себя в литературе, особенно поэзии. Однако его воздействие на искусство было значительно и многообразно. Он окрашивал своими настроениями многие виды художественного творчества, глубоко влиял на содержательный и формальный строй картин, театральных декораций, режиссерских исканий. Мы говорим о влиянии символизма на искусство в самой общей форме, с тем чтобы читатель ощутил, какова была сила этого воздействия, как менялись художественные ориентиры мастеров, какие новые, неизведанные стороны открывались в искусстве под влиянием символизма.

Символизм в своих теоретических воззрениях отдавал искусству одно из главных мест, веря в его созидательную силу, способность преображать действительность по законам красоты и гармонии.

«Русский символизм всегда хотел быть не только искусством или мировоззрением, но и “жизнетворчеством” — программой изменения жизни по законам Красоты. Реальная жизнь, пошлая и мещанская, должна была, согласно символистской эстетической утопии, превратиться в прекрасное произведение искусства»[[14]](#endnote-15). Символизм вводил искусство в высокий ранг Красоты, а «Художник-творец красоты {8} превращался в выразителя главных устремлений времени»[[15]](#endnote-16). В искусстве все более утверждалось стремление к законченности, совершенству исполнения, утонченности артистического мастерства. Красота становилась предметом особенно пристального внимания со стороны художников. «Красота — вот наша религия» — часто повторял М. А. Врубель[[16]](#endnote-17). Д. В. Сарабьянов очень точно определил эту устремленность искусства. «Красота превратилась во всеобщую глобальную категорию, в предмет обожествления. Культ красоты становился новой религией»[[17]](#endnote-18). Обращение к красоте, гармонии, эстетическому совершенству картины или театрального спектакля сближали режиссерские идеи Мейерхольда, Станиславского с художественными исканиями мастеров «Мира искусства», «Голубой Розы». Символизм, так сложно, порою опосредованно проявлявшийся в разных видах художественного творчества, пересекавшийся с ретроспективной линией русского искусства, способствовал тому, что значительно расширился, стал поистине неисчерпаемым круг тем и сюжетов в искусстве. Художники устремились в мир неизведанного, их привлекали образы ушедших эпох: античная архаика и древний Восток, средневековье, языческая Русь, французский XVIII век, николаевское время и мн. др.

Эти сюжеты возникали в поэзии, на полотнах живописцев, в музыке, театральном оформлении, скульптуре. «В начале века вообще прорвались все преграды — между небом и землей, между Западом и Востоком, между будущим и минувшим, а главное: между реальностью и мифом»[[18]](#endnote-19). Не без влияния символизма искусство широко обращалось к космическим темам. Вяч. Иванов писал: «Немудрено, что темы космические стали главным содержанием поэзии, что мимолетные и едва уловимые переживания приобретали отзвучие “мировой скорби”; что завещанное эстетизмом утончение внешней восприимчивости и внутренней чувствительности послужило целям опыта в поисках нового миропостижения…»[[19]](#endnote-20). Ушедшая эпоха, ее культура осмыслялись мастерами как эмоционально-художественное состояние, в оттенках элегической грусти, созерцательного лиризма или глубоко одухотворенного погружения в прошлое. Это было почти медитативное состояние, оно помогало мастерам «как бы проживать, ощущать с полной эмоциональной отдачей ту или иную культуру и пребывать в ней утонченно возвышенно, почти естественно»[[20]](#endnote-21).

Погружаясь в ушедшую культуру безраздельно, мастера ощущали себя в ней естественно и, вместе с тем, умели извлекать из культуры и искусства того или иного времени самые художественно сущностные черты. Это было присуще мастерам различной ориентации: и ретроспективизму «Мира искусства», творческим исканиям Мейерхольда, голуборозовцам и представителям новых течений 1910‑х годов.

Символизм придавал произведению трепетную одухотворенность, наполняя его поэтичностью, той сгущенной эмоциональностью, которыми была проникнута и символистская поэзия.

Под влиянием символизма в этот период в отдельных направлениях искусства усилился переход к мифотворчеству. Теперь поэты, живописцы, скульпторы, декораторы ищут образы поэтически-фантастические, обращаясь к мифологизированному художественному видению. Вяч. Иванов, рассматривая этот период как время истинного подъема искусства, писал, что в эпохи народного большого искусства поэт — учитель, он учительствует музыкой и мифом. «Миф всенароден. Мифотворчество — творчество веры»[[21]](#endnote-22). Идеи нового мифологизма воплотились во многих видах искусства; сценография оказалась наиболее плодотворной сферой для претворения идей мифологизма. Театральные художники, широко обращаясь к образам мифологически-фантастическим, воскрешали на сцене поэтику фольклорных мотивов древних легенд, народных сказаний, создавая в спектакле свой авторский миф.

## **{9}** \* \* \*

Влияние символизма на искусство было значительным и многообразным. Не менее существенным было его воздействие на атмосферу и течение художественной жизни, быт и поведение людей. В утопичности символистских воззрений, в неистово-культовом отношении к искусству, в стремлении превратить реальность в творчество, а искусство — в реальность — во всем этом была некая эстетическая заданность. Об этом писал Вл. Ходасевич. «В кругу “Скорпиона” и “Грифа…” жили особой жизнью… Здесь пытались претворить искусство в действительность, а действительность — в искусство. События жизненные, в связи с неясностью, шаткостью линий, которыми для этих людей очерчивалась реальность, никогда не переживались как *только и просто* жизненные; они тотчас становились частью внутреннего мира и частью творчества… Провозгласив культ личности, символизм не поставил перед нею никаких задач, кроме “саморазвития”… От каждого, вступавшего в орден (а символизм в известном смысле был орденом), требовалось лишь непрестанное горение, движение — безразлично во имя чего… Разрешалось быть одержимым чем угодно; требовалась лишь *полнота одержимости*… “Личность” становилась копилкой переживаний, мешком, куда ссыпались накопленные без разбора эмоции — “миги”, по выражению В. Брюсова… непрестанное стремление перестраивать мысль, жизнь, отношения, даже обиход свой по императиву очередного переживания, влекло символистов к непрестанному актерству перед самими собой — к *разыгрыванию* собственной жизни как бы на театре жгучих импровизаций. Значили, что играют, — но игра становилась жизнью»[[22]](#endnote-23).

Сходные чувства испытывал и Блок. «Мой собственный волшебный мир стал ареной моих личных действий, моим “анатомическим театром”, или *балаганом*, где сам я играю роль, наряду с моими изумительными куклами… я уже сделал собственную жизнь искусством (тенденция, проходящая очень ярко через все европейское *декадентство*). Жизнь стала искусством… что мне делать с этими мирами, что мне делать и с собственной жизнью, которая отныне стала искусством»[[23]](#endnote-24).

Символизм требовал служения идеалу, культивировал эстетическую избранность, особое предназначение художника. Этим многое определялось в характере поведения творческой индивидуальности. Аффектированная театральность манер, образ маски-двойника, своеобразное лицедейство, игра, в которую искренне верили. Об этом очень точно писал С. Аверинцев: «После веков европейской рационалистической культуры нельзя реально стать настоящим шаманом, настоящим скифом, настоящим жрецом Диониса. Можно всего-навсего в меру таланта войти в роль»[[24]](#endnote-25). И русские поэты, художники искренне и вдохновенно служили Дионису, стирая грань между жизнью и искусством.

В творении жизни по законам красоты человеческие судьбы становились сюжетными эпизодами, а персонажами разыгрываемого действа — реальные люди. В этой жизненной мистерии с ее атмосферой таинственности были свои установившиеся амплуа, определившийся тип поведения, своя манера носить костюм. Амплуа роковой демонической женщины прочно сохранялось за Ниной Петровской, возлюбленной В. Брюсова. Особенная прелесть была в поведении-игре Зинаиды Гиппиус. Притягательно было ее тонко ироничное ломкое обаяние, костюм пажа эпохи Возрождения зеленых и желтых «ядовитых расцветок», ее манерно вытянутые ноги в черных чулках.

Символистские собрания проходили на квартире Мережковских, у Вяч. Иванова, Ф. Сологуба. «Наиболее характерны для настроений и течений начала XX века {10} были так называемые Среды Вячеслава Иванова… происходившие по средам в течение нескольких лет литературные собрания в квартире В. Иванова, самого утонченного и универсального по духу представителя не только русской культуры начала XX века, но может быть, вообще русской культуры. Квартира Вяч. Иванова была на самом верхнем этаже огромного дома против Таврического дворца. Внизу бушевала революция, сталкивались политические страсти. А наверху, на “башне”, происходили самые утонченные разговоры на темы высшей духовной культуры, на темы эстетические и мистические», — вспоминал бессменный председатель этих собраний Н. Бердяев[[25]](#endnote-26).

Атмосфера символистских вечеров была полна таинственности, почти сектантской избранности. Ремизов рассказывал о своем первом выступлении на таком поэтическом собрании. «В гостиной, куда собирались по особому приглашению, — цвет Петербурга! — было заставлено и очень тесно… И как обрадовался — в моих затолоченных глазах вдруг заголубело: А. А. Блок, Л. Д. Семенов-Тяньшанский и Н. Н. Ге — они были в студенческих мундирах, весенние. А за ними серым комком — серые моржовые усы, блестя лысиной Ф. К. Сологуб, — знакомые… Первой выделилась из вечернего в белом З. Н. Гиппиус: ломко и снисходительно проговорила она стихи… Все были довольны, Философов и Зинаида Николаевна — устроители этого благотворительного вечера… Я читал “Пасхальную ночь” из “Пруда”… И не догадывался с каким возмущением следят за моим голосом… я услышал недовольный шип. И вдруг я увидел близко большую коневую голову, “седой отмет” и золотое: Дягилев и рыжий Бакст. Что-то потянуло их ко мне — что-то тронуло в моем ни на что не похожем наперекор»[[26]](#endnote-27).

Символизм вырастал в нечто большее, чем течение. «Это скорее, “климат”, образ мысли, почти религия»[[27]](#endnote-28). Над этой эссеистской вычурностью и театральной искусственностью впоследствии иронизировал О. Мандельштам. «Ничего настоящего, подлинного… Вечное подмигивание. Ни одного ясного слова, только намеки, недоговаривания… Никто не хочет быть самим собой»[[28]](#endnote-29).

Эссеистический театрализованный стиль поведения и характер общения окрашивали не только атмосферу художественных собраний, они входили в повседневную жизнь.

Театрализованный стиль поведения, театрализованная жизнь становились характерными и для быта крупных меценатов: Н. П. Рябушинского, З. Г. Морозовой и А. В. Морозова и др. Увлеченные искусством, они коллекционировали живопись и фарфор, окружали себя поэтами, художниками, артистами. Своеобразными «театрами для себя» были их особняки, построенные Ф. О. Шехтелем, Л. Н. Кекушевым; здесь часто устраивались артистические и художественные вечера. Интерьеры, где происходили приемы, были полны изысканной роскоши. Мир, созданный архитектором и художником, был порою таинственным, загадочно беспокойным, но неизменно прекрасным… влекущим — мир красоты, мир искусства. Жизнь в этих особняках была подчинена законам художественного совершенства, заданного архитектором и художником. Здесь все располагало к проявлению того артистически театрального начала, которым была насыщена эпоха. Об этом писали в своем исследовании русского модерна Е. А. Борисова и Г. Ю. Стернин. «… На первый взгляд, интерьер модерна как будто отстраняется от человека, приобретая самодостаточное художественное и духовное значение. Но его эстетическая завершенность не мыслится вне участия человека, как бы приводящего в движение стройную систему предметного мира, одухотворяющего каждый его элемент. Жизнь в особняке модерна превращалась, таким образом, в своего рода “действо”, в своеобразное творческое {11} соавторство с зодчими и художниками, предрешившими и предусмотревшими все, вплоть до “графика движения” в интерьерах»[[29]](#endnote-30).

Театральное начало так глубоко проникло в искусство, культуру, наконец в быт, что составило одну из главных особенностей русской художественной действительности начала XX в. Если для Франции этого времени театральны были улицы, жизнь толпы, кафе, эстрада, то особенностью России было глубокое проникновение театральности, насыщение ею искусства, культуры, самой жизни. Об этой очень существенной стороне русской действительности писал Д. В. Сарабьянов: «французы тяготели к балету, цирку, к эстраде, кафе… Русские, хотя иногда и пользовались подобными сюжетами (например, Бенуа), больше стремились к тому, чтобы жизнь преобразить театром, чтобы театрализовать жизнь»[[30]](#endnote-31).

Большая сцена несла это дыхание театральности. Но не менее важны были постановки, осуществленные на малых сценах, экспериментальные пробы, которые проводил Мейерхольд по возрождению театральности. На квартире Вяч. Иванова в его «Башне» были сыграны силами любителей «Поклонение кресту» П. Кальдерона и «Обращенный принц» Е. А. Зноско-Боровского. Интересны были сценические поиски режиссера, осуществленные в дружеской компании единомышленников: актеров, поэтов, художников в Териоках.

Малые сцены оказывали сильное влияние на культуру. В те годы были очень популярны многочисленные артистические клубы, подвалы, кабаре: «Бродячая собака», «Привал комедиантов» и др. Здесь била ключом жизнь артистической богемы, царила атмосфера раскованная, беззаботно игровая, искрящаяся театральностью.

На импровизированной сцене поэты Бальмонт, Ахматова читали свои стихи, Тамара Карсавина и Михаил Фокин исполняли недавно сочиненный хореографический номер, пели Собинов и Шаляпин, показывали комедийно сочные миниатюры артисты МХТ И. М. Москвин и В. Ф. Грибунин, как вихрь взлетала на стол и неслась в огневой пляске Алиса Коонен. Здесь любили бывать К. Д. Бальмонт, А. Белый, М. А. Кузмин, Вс. Э. Мейерхольд, К. С. Станиславский, В. И. Качалов, В. В. Маяковский, Л. Д. Блок и мн. др.

Кипучий искрящийся ритм театральности перебрасывался со сцены в зрительный зал, наполняя атмосферой праздника эти когда-то заброшенные помещения клубов, подвалов, кабачков. Стены, расписанные Судейкиным, сшитые руками актрис из разноцветных лоскутов занавеси, скатерти, пестрые подушки — все создавало фантастический, полный волшебства и красоты мир. Он возникал словно мимолетно, ради праздника сегодняшнего дня с тем, чтобы завтра погасить свои яркие краски, исчезнуть, но вскоре возродиться в новом карнавальном облике. Обилие зрелищ больших и малых захватило русскую культуру. Блок записывал в своем дневнике (февраль-март 1914 г.): «Люба читает мои ненапечатанные стихи на вечере лирики в “Бродячей собаке”… Люба была ночью на маскараде в Панаевском театре, а я бродил по улицам в восторге и тревоге.

… Вечером все были в кинематографе.

… Люба вечером слушает Шаляпина (“Борис Годунов”) в Народном доме…

… Пронин и Бальмонт хотят меня видеть в “Бродячей собаке” (?!)

“Валькирия”. Голосить будут какие-то Ростовский, Андриевская… все-таки пойду — один…

Люба до 6 часов утра в “Бродячей собаке”»[[31]](#endnote-32).

А. Белый писал об этом шквале театральности: «Десятые годы русской культуры, особенно петербургской, отмечены странным всеобщим карнавалом. Этому {12} маскараду предшествует одинокая маска начала века»[[32]](#endnote-33). Напор театральности как бы побуждал художественную интеллигенцию к проявлению природной сценической энергии с ее стихийным игровым началом, о которых много размышлял в те годы Н. Н. Евреинов.

Импровизационная театральность своеобразно затронула и великосветское общество. В конце XIX – начале XX в. ожила, приобрела особую красочность жизнь при дворе. Никогда еще не было здесь столько балов, карнавалов, любительских спектаклей.

«Как красива в эрмитажном павильоне бальная зала, в мавританском стиле, белая с золотом. Бал в этом зале — одно из самых красивых зрелищ», — вспоминал князь Сергей Волконский, тонкий знаток искусства[[33]](#endnote-34). Особенно увлекались любительскими спектаклями, в них часто в качестве актеров выступали ближайшие родственники царя. «… Пошла в петербургском обществе полоса любительства на широкую ногу. В разных домах давались “Власть тьмы”, “Борис Годунов”. На Эрмитажной придворной сцене поставили “Царя Бориса”. Это был спектакль, блистательный — для глаз; было на сцене больше бриллиантов, нежели талантов»[[34]](#endnote-35).

В начале века очень популярны были великосветские вечера, посвященные отдельным историческим эпохам. Танцы ставил начинающий М. М. Фокин. Молодой хореограф, увлеченный выразительностью поз, движений, присущих тому или иному времени, в этих постановках овладевал приемами пластической стилизации.

Особенно любили наряжаться, стилизуясь под различные эпохи. Бал в духе Людовика XV, большой бал «Масленица в старину», маскарад «Ночь Терпсихоры» с танцами Древнего Египта, Греции, Рима, Руси и мн. др. — таков был общий репертуар этих увеселений.

Театральностью были окрашены многие виды искусства. Произведения живописи, архитектуры, скульптуры, декорационного творчества строились по законам своеобразной изобразительной режиссуры. Театральны были картины мастеров «Мира искусства» с их тонко организованными мизансценами стаффажных фигур, с их точно выверенными позами и жестами.

Театральны были полотна В. Э. Борисова-Мусатова с хороводами бесплотных элегических фигур, соединенных в ритмические группы, с той безукоризненной мелодической гармоничностью, которую мечтал обрести в своих мизансценах Мейерхольд. Многие полотна Сапунова и Судейкина словно дышали атмосферой кулис, несли в себе аромат театра. Мир, воссозданный в произведениях искусства, это был мир преображенный, мир художественной фантазии. Этот сотворенный мир — не что иное как попытка художника найти эстетически совершенный образ, наделив его игровым лицедейским началом, становящимся непременным атрибутом искусства начала XX в. В этом мифостроительстве искусство было необходимым элементом, только оно одно обладало возможностями чудесного превращения, там «прошлое и настоящее встречались и образовывали новое пространство бытия. Скульптор, архитектор и художник становятся непременными участниками мифотворчества, они создают декорации, в которых жизнь протекает как лицедейство, как спектакль»[[35]](#endnote-36).

{13} Ориентация на преображение действительности, уход в мир поэтически мифологизированный могли получить на театре наиболее законченное воплощение. Масштаб сцены, условность и приподнятая тональность самого зрелища открывали перед художником небывалые возможности для проявления художественной фантазии и игровой театральности.

Как мы уже отмечали, идея театральности приобретала в те годы все большее распространение, владела умами и воображением поэтов, художников, режиссеров, актеров. Она не была точно сформулирована, тонко дифференцирована в своих разнообразных проявлениях. Театральность как бы наполняла воздух эпохи; она окрашивала образ жизни, ощущалась в манере поведения, облике людей. Ею была насыщена атмосфера встреч, художественных вечеров. Всплеском театральности были вызваны к жизни многочисленные спектакли, сыгранные на малых сценах клубов, кабаре, артистических подвалов.

Профессиональный театр и его режиссура также обратились к возрождению самоценного игрового театрального начала, видя в этом одну из своих главных художественных задач. Как мы уже отмечали, театральное начало сильно влияло на культуру, оно было как бы ферментом, питающим культуру и искусство. В свете этих рассуждений станет более понятным неудержимое стремление к декорационному творчеству, захватившее почти всех ведущих живописцев. В те годы не было, пожалуй, ни одного крупного художника, который не работал бы для театра. Их привлекала сцена с ее зрелищными масштабами, возможностью погрузиться в мир поэтической фантазии и, наконец, открывшаяся перспектива — живописать. Характерно, что поиски М. А. Врубеля, К. А. Коровина, А. Я. Головина в монументальной росписи не принесли им настоящего творческого удовлетворения. Мастеров же переполняло желание живописать, создавать на сцене новый, преображенный мир в больших зрелищных формах. И. Э. Грабарь так охарактеризовал это стремление живописцев к сцене: «Театр в наши дни — единственная область, где художник может еще мечтать о большом празднике для глаз, в котором есть где развернуться его воображению»[[36]](#endnote-37).

## \* \* \*

Идея объединения искусств, их взаимодействия, так занимавшая романтиков, обрела в начале XX в. новое художественное значение. В своем исследовании, посвященном немецкому романтизму, Н. Я. Берковский отмечал: «… мечта о слиянии искусств составляет важнейший мотив у всех иенских романтиков»[[37]](#endnote-38). У романтиков начала XIX в. «живопись, музыка, поэзия, архитектура рассматриваются… как явления единого художественного мышления»[[38]](#endnote-39). Однако эти идеи не получили в русском романтизме достаточно полной реализации, завершенного художественного осуществления. Совсем по-иному проблема единения искусств возникла в начале XX в. В тот период многие мастера, преодолевая замкнутость на отдельном жанре искусства, обращались к разным видам художественного творчества. Этот процесс, начавшийся с опытов Абрамцевского кружка, в начале XX в. приобрел необычайную полноту, масштабность художественных исканий. Универсализм творческих возможностей помог мастерам быстро овладеть и спецификой оформительского искусства. И еще одно обстоятельство важно отметить в связи с приверженностью мастеров идее синтеза. В театральном спектакле, где объединялись разные виды искусства, идеи синтеза могли получить наиболее полное художественное осуществление.

Теория Вагнера Gesamtkunstwerk — слияния, единения искусств, приобретая все большее распространение, служила обоснованием в устремленности мастеров к синтезу.

Идеи художественного синтеза были популярны среди мастеров «Мира искусства», они занимали также В. Э. Борисова-Мусатова, П. В. Кузнецова, К. С. Петрова-Водкина, Вс. Э. Мейерхольда, А. Я. Таирова и др. Особенно близки были эти {14} идеи мастерам «Мира искусства», воспитанным на поклонении Вагнеру. Мирискусники выдвинули широкую программу возрождения русского искусства и, прежде всего, театра. Они хотели вернуть искусству сцены тот высокий пафос, дыхание театральности, красоту большого зрелища, которые были присущи классическим периодам развития театра. Мирискусники видели каждый спектакль в художественной целостности, гармоническом единстве всех его элементов.

Идеи Вагнера были сформулированы в его теоретических трудах: «История драмы», «Искусство и революция», «Художественное произведение будущего», «Опера и драма». Написанные в конце 1840 – начале 1850‑х годов работы композитора явились реакцией на широко распространившийся в науке и искусстве позитивизм. Подвергнув резкой критике оперу с ее театральными штампами, ложной патетикой, композитор увидел в музыкальной драме уникальную форму спектакля. В ней объединялись бы все виды искусства: музыка, драматургическое содержание, исполнительское мастерство, постановочный замысел и изобразительный ряд. (Однако реализовать свои замыслы композитор не смог, отчасти из-за несовершенства постановочной части, архаизма оформления, принятого в Байрейте.)

Вагнер критически воспринимал стилистику современного искусства, считая, что «современный язык не пригоден для поэтического творчества»[[39]](#endnote-40). Композитор нащупал, интуитивно распознал тонкие связи, существовавшие между отдельными видами творчества. Он не отделял поэта от музыканта, ибо каждый из них «знает и чувствует то же, что знает и чувствует другой. Поэт стал музыкантом, а музыкант — поэтом, теперь они вместе составляют цельного человека-художника»[[40]](#endnote-41). Главное для Вагнера индивидуальность творца. «… Масса никогда не может заинтересовать, а только смущает: лишь ясно выраженная индивидуальность вызывает наше участие»[[41]](#endnote-42). Композитор видел в зрителе не пассивного созерцателя, а невольного участника сценических событий. Эти его идеи были особенно близки режиссерам нового времени, обращавшимся к художественной фантазии зрителя, активно включавшим его в сценическое действие.

В своих теоретических трудах Вагнер предугадал самые существенные проблемы искусства будущего. Поэтому так велико было значение наследия композитора в новом столетии, так актуальна была его теория единения искусств.

Синтез искусств, так чаемый в начале нового столетия, мог быть обретен наиболее полно на театральной сцене. Однако идея единения искусств могла быть осуществлена лишь при разомкнутости границ между отдельными видами творчества, когда одно искусство как бы подкрепляло, обогащало другое. Мастера оказывались перед необходимостью использования художественных приемов смежных видов искусств. Поэтому литераторы и художники стремились уподобить поэзию и живопись музыке. Не случайно Борисов-Мусатов стремился воплотить в своих полотнах бесконечную мелодию; ее он слышал в музыке Вагнера. «Бесконечная мелодия, которую нашел Вагнер в музыке, есть и в живописи»[[42]](#endnote-43).

Процесс сближения различных искусств, их взаимного обогащения был характерен для художественной ситуации России конца XIX – начала XX в. Сходные тенденции наблюдались и в европейской культуре. Ш. Бодлер утверждал, что его поэзии нужны изобразительные краски. Говоря о своих стихах он употреблял термины живописи. В искусстве нового времени художники стремились дать цвету мелодическое звучание, а музыкальные образы вызывали зрительные ассоциации. Бодлер так охарактеризовал новое взаимодействие искусств: «… искусства стремятся если не подменять друг друга, то по крайней мере придать друг другу новые силы»[[43]](#endnote-44), в новом взаимодействии искусств ведущую роль, по утверждению Бодлера, {15} будут играть «пластические восприятия, которым “аккомпанируют” слуховые ощущения»[[44]](#endnote-45). Если Вагнер придавал решающее значение синтезу искусств, то Бодлер уловил не менее существенную тенденцию искусства более позднего времени — преобладание во многих видах художественного творчества изобразительного начала. На эту его особенность указывали некоторые исследователи, но как самостоятельная творческая проблема она в искусствознании не вставала. Между тем в искусстве нового времени — поэзии, прозе, музыке, театре, особенно в режиссуре — влияние изобразительных принципов становилось отчетливо выраженным.

В поэзии и прозе начала XX в. мы встречаемся с удивительной яркостью зрительного пластического восприятия. Произведения французских поэтов и писателей, и прежде всего Ст. Малларме, М. Пруста с их бесконечно разветвленными фразами, как бы притягивающими к себе все новые и новые зрительные впечатления и образные ассоциации, были полны изысканных, чисто зрительных оттенков. Яркостью зрительно-пластического восприятия, колористическим богатством, живописной красотой стиха отличалась поэзия русских символистов. Таков «Итальянский цикл» Блока 1909 г., навеянный искусством раннего Возрождения, весь насыщенный светом и цветом. «Ирис Флоренции с его меняющимся ликом — может быть, самый интимный образ цикла»[[45]](#endnote-46).

Сильное влияние изобразительных принципов прослеживалось и в музыке К. Дебюсси, А. К. Лядова, Н. А. Римского-Корсакова, И. Ф. Стравинского. Так, в «Сказании о невидимом граде Китеже» Римского-Корсакова сцена превращения Китежа в невидимый град строилась на чисто живописной основе. «Здесь воздействует… особая поэтическая настроенность, магия тончайших звукоцветовых переливов», непрестанное колористическое обновление повторяющихся мелодических тем[[46]](#endnote-47). Совсем по-иному проявлялись изобразительные приемы в музыке «Золотого петушка» с его мощным симфонизмом аляповато-лубочных красок, с их балаганно-скоморошичьими интонациями в характеристике Додонова царства. Они сменились тончайшей причудливой игрой «акварельных тембровых красок», характеризующих Шемаханскую царицу[[47]](#endnote-48).

## \* \* \*

Влияние изобразительных принципов наиболее отчетливо проявилось в постановочном творчестве. Обращение к изобразительности характеризовало искания всех ведущих режиссеров нового времени: Г. Крэга, М. Рейнгардта, О. Брама, К. Станиславского, Вс. Мейерхольда, А. Таирова и др. Радикальные преобразования, происходящие в сценическом искусстве, движение режиссуры к изобразительности, новому пониманию роли художника в спектакле имели свои корни в художественных процессах конца XIX в., протекавших в России и во Франции.

Во французской культуре эти искания в большей мере были обусловлены развитием символистской поэзии. Молодые поэты Ст. Малларме, Анри де Ренье, Э. Верхарн, объединившись вокруг драматурга и поэта Поля Фора, создали в 1890 г. парижский Художественный театр. «Театру узнаваемой действительности» Фор хотел противопоставить театр мечты, «храм идеи»[[48]](#endnote-49). Фор провозгласил: «Я хочу предложить аудитории стихи, старые и новые, произнесение которых сопровождается музыкой. *Исполнитель не будет персонажем, но только голосом*; все живописные и музыкальные средства выразительности должны только аккомпанировать голосу, передавая такие эстетические оттенки эмоций, каких ни один актер не Достигнет»[[49]](#endnote-50).

{16} В Художественном театре сразу обозначилась ведущая роль слова и живописи, в то время как актер отходил на второй план. Новому театру нужен был художник, свободный от догм ремесленной выучки. На предложение о сотрудничестве с готовностью отозвались О. Редон, называвший себя художником-музыкантом, П. Серюзье, М. Дени, Э. Бернар. В программном спектакле Художественного театра «Девушка с отсеченными руками» автор пьесы драматург П. Кийяр так определил назначение оформления: «*Декорация должна быть чистым орнаментальным вымыслом*, дополняющим иллюзию путем *цветовых и линеарных аналогий с пьесой*»[[50]](#endnote-51). Художники наделяли свои живописные панно ярким эмоциональным звучанием, сливавшимся с поэтической окраской стиха и музыкой. В декорациях не было иллюзорной конкретности. Художник превращал сценический мир во вселенную. Живописные панно декорации — эти изысканные колористические фантазии — уводили зрителя в мир поэтической грезы, были созвучны ирреальности статичного сценического действия. М. Дени предрекал скорое и «универсальное торжество фантазий эстетов над тупыми усилиями подражателей, всемирный триумф чувства красоты над ложью натуралистов»[[51]](#endnote-52).

Французский символистский театр П. Фора и Л. По вслед за мамонтовской оперой, но на иной эстетической основе, утверждал художественную ценность оформления, новую роль художника в спектакле. Однако это были очень разные театры. В Частной опере Мамонтова была предпринята попытка создания ансамблевого спектакля на основе гармонического единения музыки, живописного оформления, исполнительского мастерства. Поиски синтеза искусств реализовывались здесь при непосредственном участии художника-декоратора, осуществлявшего эстетическое руководство всей постановкой. В символистских опытах французской сцены наблюдалось стремление переключить на живописное оформление поэтический смысл драмы, заменить декорацией актера и постановщика.

Символистские искания на французской сцене не имели длительной художественной жизни и оказались мало связанными с дальнейшим ходом развития постановочного искусства и оформительского творчества.

Иная художественная ситуация сложилась в России в начале XX в. Русская режиссерская школа по масштабности постановочных идей, глубине и художественной целостности зрительно пластических решений была одной из самых сильных в Европе. Роль режиссера в театре стала главенствующей.

Сценическое искусство, как и другие виды художественного творчества, мучительно искало пути воссоздания целостной картины жизни. «Проблема художественной гармонии так или иначе связывается с проблемой гармонической общественной жизни»[[52]](#endnote-53). Режиссер хочет привнести в театр атмосферу времени, передать биение пульса современной жизни, воплотить передовые художественные идеи, которые возобладали в искусстве.

Постановка не мыслится вне ансамблевого решения, но главенствует режиссерское видение спектакля, его авторская интерпретация. Стремясь обогатить содержание спектакля режиссер использует художественные возможности многих видов искусства. Среди них изобразительный ряд становится ведущим; он только ему доступными средствами, с его временными и пространственными планами как бы раздвигал рамки спектакля, расширял, обогащал его содержательный смысл. Художник создавал новый мир, новую сценическую реальность, то живописно-картинную, то пространственно-условную. В новой театральной среде как бы концентрировались эмоции и переживания героев спектакля, кристаллизовались представления о мире самого художника. Режиссер так выстраивал свой постановочный {17} замысел, что зрительный образ как бы срастался с тканью спектакля. Очень часто ему отводилась главная роль в раскрытии режиссерского замысла. Подобное перенесение акцента художественной выразительности на декорации было довольно частым явлением в сценическом искусстве начала XX в. Отныне оформление в руках режиссера становилось одним из самых сильных сценических средств, дававших ему возможность более глубоко и масштабно воплотить свои художественные идеи.

Развитие режиссуры, направленность ее постановочных открытий в большей мере были связаны с исканиями зрительного аспекта спектакля. Каждый из постановщиков, будь то Мейерхольд, Станиславский, Фокин, Марджанов, находил неповторимо-самобытные решения. Различен был диапазон их изобразительных возможностей.

Трудным путем шел Станиславский к постижению зрительной основы спектакля, к осознанию эстетической ценности оформления. В ранний период МХТ создавал в своих постановках эпически масштабные картины народной жизни, опираясь на традиции передвижнического искусства.

Характерной чертой творческой индивидуальности Станиславского было неустанное стремление к новому. Он искал встреч и контактов с новыми драматургами, режиссерами, художниками во имя более глубинного понимания секретов исполнительского мастерства, постижения психологии творчества актера. Создание зрительного образа было для режиссера лишь частью общих, сущностных проблем актерского мастерства.

Станиславскому был чужд консерватизм, слепая приверженность тому или иному оформительскому методу. Он верил в передвижническую суть исканий МХТ в ранний период его существования и работал в этой манере. Но художника влекло к новому: к опытам по созданию символистских постановок, сотрудничеству с мастерами «Мира искусства» или поискам художественного воплощения большого трагического спектакля в новых пространственных формах. Не случайной была встреча Станиславского с Крэгом и их совместная постановка в МХТ в 1911 г. «Гамлета».

Мейерхольд обладал уникальной способностью чувствовать и воплощать зрительно-пластический строй спектакля в самых разнообразных формах. Он мыслил на сцене категориями изобразительного искусства, черпая вдохновение в рельефах и скульптуре готики, полотнах мастеров раннего Возрождения, в произведениях нового искусства. Поэтому так богат был диапазон его сценических зрительных решений. Одухотворенная живописность символистских спектаклей, дразняще дерзкая гротескность зрелищ, созданных с Сапуновым и Судейкиным на малых сценах, ослепительное красочное великолепие, торжество изощренной декоративной фантазии спектаклей, осуществленных с Головиным на императорской сцене, где царила праздничная театральность — все это были постановки большого стиля.

В спектаклях Мейерхольда зрительный образ становился одним из самых эмоционально выразительных элементов постановки. Режиссер обладал редким даром переводить в зрительный ряд любую эпоху или историческое время, ибо безгранична была его фантазия, артистически виртуозны были его постановочные приемы.

Изобразительность в широком смысле слова оказала большое влияние и на формирование хореографических идей М. Фокина. Каждый его балет — это живописно-драматические сюиты, переведенные на язык танца. Произведения изобразительного искусства служили мастеру источником его импровизации. Он тщательно {18} изучал материалы по истории искусства и культуры, стремясь постигнуть в каждой эпохе ее живописно-пластическую сущность, подвергая хореографической стилизации позы и движения актеров, рисунок их танцев. Поэтому так очевидна была близость сценических принципов Фокина и театральных идей мастеров «Мира искусства».

Режиссерские искания новой живописно-пластической формы спектакля были многообразны и смогли быть реализованы только с помощью художника. Яркие изобразительные решения многих постановок определялись и высокой пластической культурой, присущей многим режиссерам. Так, Мейерхольд начинал свою работу с поиска зрительной формы и находил ее безупречно точно. Станиславский всегда делал первоначальные наброски будущих мизансцен. Иногда это были целые листы графических разработок сценических картин. В то время как художник делал свои первые наброски оформления, режиссер искал форму будущего спектакля; за этим начальным периодом следовал длительный этап совместных поисков. Часто художник подсказывал режиссеру тот или иной постановочный ход, отыскивая вместе с ним расположение мизансцен, их графический рисунок, а режиссер, внося свои коррективы в оформление, помогал декоратору отшлифовать зрительное решение. Подобная практика сотрудничества режиссера с художником, когда их функции как бы дополняли друг друга, стала характерной особенностью театральной культуры начала XX в. В то время эти две, казалось бы, разные профессии — постановщика и декоратора — приобретали черты общности. И если режиссер был опытным художником, как Г. Крэг, он создавал и оформление постановки[[53]](#endnote-54).

Режиссеру для наиболее глубокой интерпретации спектакля нужно было все многообразие сценических средств в их ансамблевом звучании. И все же он особо выделял зрительный ряд. Насколько важен был для него этот изобразительный аспект, свидетельствуют слова Г. Крэга: «Искусство приходит только с оформлением сцены»[[54]](#endnote-55).

Русская режиссура открывала перед художником новые перспективы для выявления его неповторимого индивидуального видения и интерпретации спектакля, для наиболее полной реализации его творческих возможностей.

Процесс формирования новых тенденций в декорационном искусстве протекал бурно, стимулируемый постановочными исканиями режиссуры, обращенной к изобразительности, широко вовлекая в русло театра ведущих художников: А. Бенуа, Л. Бакста, А. Головина, М. Добужинского, К. Коровина, Н. Сапунова, С. Судейкина и др.

Оформительское искусство тех лет, представленное крупными мастерами различных направлений, сконцентрировало в себе все богатство их художественных индивидуальностей, все многообразие и масштабность живописно-пластических исканий, в которых выявились ведущие тенденции искусства начала XX в. В этот период русский театр представлял собою уникальное явление. Передовые постановочные идеи были ориентированы на сотрудничество с художником, без его зрительного решения спектакль не мог быть осуществлен. Теперь декоратор создавал не просто тщательно исполненный на театральном холсте пейзаж или архитектуру, иллюзорно воспроизводящие место действия, материальную предметную среду, как это было принято в постановках второй половины XIX в. Художник воплощал в зрительном образе среду, эмоционально наполненную: он создавал ее средствами искусства, одухотворял ее. Декорации становились художественным произведением, созданным для сцены. Привнесение в оформление эстетического начала зародилось {19} в 1880‑х годах в опытах живописцев частной оперы С. И. Мамонтова, было продолжено декораторами французского символистского театра М. Дени, О. Редоном, П. Серюзье, сценическими исканиями Г. Крэга. Выступавший в 1896 г. с новым зрительным решением оперы Г. Перселла «Дидона и Эней» Крэг потряс зрителей. Вместо привычных декораций с их сухими, безжизненными в своей ремесленной отработанности формами на сцене высились непривычно странные пластические объемы. Их строгие формы, новые ритмы, неожиданные, но гармоничные композиции, проникнутые мелодическим началом, притягивали, волновали зрителя. Сценические картины Крэга выстраивались по законам композиции музыкальной. Основатель ирландского театра поэт У. Йетс так отзывался об оформлении: Крэг «создал идеальную страну, где все возможно, где можно изъясняться стихами или музыкой»[[55]](#endnote-56); «… декорация Гордона Крэга есть новое, специфически присущее театру искусство: она может существовать только в театре, ее немыслимо отделить от персонажей, которые движутся на этом фоне»[[56]](#endnote-57). Йетс тонко уловил главное в оформлении Крэга — его театральное назначение, способность существовать только в пространстве сцены и, главное, те незримые связи, которые как бы возникали между оформлением, актерами и зрителем, создавая эмоционально-поэтическую атмосферу спектакля.

На русской сцене эти процессы протекали более интенсивно и углубленно. Привнесение высокого художественного начала в сценографию стало самой характерной чертой отечественного декорационного творчества той эпохи. Постановщик, вместе с художником, возрождал театральность с ее пафосом, присущим классическому спектаклю. И, вместе с тем, то была театральность нового времени, игровая, затейливо ироничная, пронизанная атмосферой искусства начала XX в. Режиссер и художник рассматривали театральную живопись как важную эстетическую категорию спектакля. На сцену словно выплескивались потоки красок, с их буйством цвета, изощренностью орнаментально-декоративной фантазии. В спектаклях тех лет, таких разных по своим достоинствам, ощущалась свежесть живописных приемов, новизна колористических созвучий, заражающая сила театральности.

Декораторы были обращены к своим любимым темам, мастера обладали редкой способностью неповторимо тонко ощутить каждый сюжет и интерпретировать его в оригинальной самобытности своей театральной манеры. На сцене особенно ярко проявлялось богатство мифологизированного мышления, игра прихотливой художественной фантазии, острая потребность выразить игровое лицедейское начало спектакля и, наконец, желание живописать. В декорациях, исполненных художниками различных направлений — А. Бенуа, Л. Бакстом, А. Головиным, К. Коровиным, Н. Сапуновым, было какое-то особенное заражающее начало, сила эмоционального воздействия. Словно невидимые нити, визуальные флюиды протягивались от оформления в зрительный зал, создавая эмоционально-поэтическую ауру зрелища, его волнующую атмосферу.

Погружаясь в мир любимых сюжетов, организуя сценическую среду, то условную пространственную, то воссозданную с тонкой исторической достоверностью мирискуснического стилизма, художник каждый раз словно дистанцировался от изображенного. Он заставлял зрителя почувствовать, что это мир игры, мир театра, сочиненный его фантазией. Однако эмоционально-зрелищное, порою чувственное воздействие декораций Бакста, Головина, Сапунова, Судейкина было необычайно сильным. В чем же заключались особые свойства декорационного искусства тех лет?

{20} В самобытности интерпретации сюжета, предложенной художником, в особой эмоциональной наполненности, притягательности зрительных образов, в новизне живописно-пластических решений, которые были присущи русской декорационной школе. Впрочем, школы в традиционном смысле слова не было. Большинство художников, пришедших из станковой живописи в театр, не получили специального образования, не прошли подготовки по классу декорационного искусства и были свободны от иссушающей ремесленной выучки.

Новые художники осваивали приемы оформительского творчества в процессе работы над спектаклем. Штатные декораторы казенной сцены А. Ф. Гельцер, К. Ф. Вальц, П. Б. Ламбин, Ф. А. Лавдовский, А. С. Янов — мастера ограниченных творческих возможностей — повторяли из спектакля в спектакль ремесленные стереотипы оформительских решений. Они сошли со сцены, и их имена известны сейчас лишь специалистам.

Декорационное искусство было тем видом художественного творчества, в котором наиболее полно реализовалась индивидуальность художника. В тот период декораторы очень увлекались написанием эскизов. В их живописно-пластическом строе мастер воплощал свое видение спектакля. Создание эскиза требовало такой же живописной маэстрии, как и написание станковой картины. Театральные эскизы широко экспонировались на выставках, художественная критика имела возможность судить по ним о состоянии декорационного искусства. Очень часто художник создавал эскизы спустя значительное время после премьеры, настолько живо и дорого было для него воспоминание о спектакле. Так работали Добужинский, Сапунов.

Новые декораторы начала XX в. не представляли школы в строгом значении этого слова. Это была плеяда блистательных художников. Они пришли на сцену, чтобы воплотить в новом для них виде творчества — театральном оформлении свои художественные идеи.

В начале XX в. театральное оформление стало крупным направлением в искусстве, сосредоточившим в себе самые важные художественные искания своего времени. Декорационное творчество, может быть, более, чем какой-либо из видов искусства, имело выход на европейскую сцену, получило возможность быть не только широко известным, но и включиться в художественную жизнь Англии, Франции, Германии.

Процесс формирования новых постановочных идей, новых принципов оформления спектакля был характерен и для европейской культуры. Но, пожалуй, ярче, масштабнее он проявился в русском искусстве. К началу XX в. декорационное творчество стало одним из самых художественно значимых видов искусства, создало непреходящие эстетические ценности.

Но, для того чтобы обрести эти художественные качества, сценография должна была совершить прорыв к новым зрительным формам. Необходимо иметь в виду, что из всех видов изобразительного искусства театральная декорация была наиболее привержена старой оформительской системе.

Театрально-декорационное искусство смогло двигаться дальше, только обретя свободу от сковывающих его норм старой системы. Процесс реформирования декорационного искусства протекал трудно, порою мучительно, наталкиваясь на сопротивление театральных художников старой выучки, на противодействие чиновников конторы императорских театров, на неприятие нового оформления зрителем, вкус которого был воспитан на образцах традиционного декорирования. И все же новая сценография продвигалась вперед, прокладывала себе путь сквозь толщу рутины старой оформительской традиции.

# **{21}** Состояние декорационного дела на казенной сцене

Вторая половина XIX в. — время особенное в развитии декорационного искусства. Ни в одну эпоху прежде не наблюдалось такой дробности и сложности существования различных направлений живописи. Процесс развития изобразительного искусства во второй половине XIX века протекал так, что ряд течений живописи оказались за пределами ведущих исканий реализма. Многие из них заняли скромное периферийное положение в русской культуре. Декорационное искусство оказалось в их числе. И если предшествующие периоды развития оформительского творчества — вторая половина XVIII – начало XIX столетия (вплоть до конца 1830‑х годов) — обнаруживали тесное единение декорационного искусства с ведущими художественными исканиями своего времени, то к 1850‑х годам это стилевое единство оказалось утраченным. Это повлекло за собою упадок декоративных искусств, и прежде всего оформительского творчества. На это время приходится меньше всего эстетических завоеваний в области сценического оформления. Постановки того времени наглядно показывали, как снизился по сравнению с недавним прошлым художественный уровень декораций и костюмов, как постепенно теряла свое высокое значение профессия театрального декоратора. Сцену покидали крупные художники, им на смену приходили мастера, способные лишь внешне поддерживать основы когда-то высокой оформительской традиции.

Система архитектурного перспективизма, восходящая ко времени европейского барокко, представленная школой семьи Бибиена, на русской сцене возникла во второй половине XVIII в. Ее появление было связано с именем итальянского художника Дж. Валериани, ставшего первым декоратором русского театра. Расцвет архитектурного перспективизма совпал с творчеством П. Гонзаги, проработавшего на русской сцене более 30 лет и раскрывшего здесь свое выдающееся дарование. Декорации художника восхищали зрителя безукоризненным совершенством архитектурно-перспективных композиций, гармонией форм. Но главная сила мастера заключалась в особом свойстве его сценической архитектуры, ее эмоциональной наполненности и одушевленности. Гонзага разговаривал со зрителем языком архитектурных форм, они могли быть экспрессивно-напряженными, почти экстатичными, или гармонично уравновешенными и безмятежными, или элегически-печальными. Но каждый раз архитектурная сценическая композиция должна была, по замыслу декоратора, воплощать «музыку для глаз»[[57]](#endnote-58). Во второй половине XVIII – начале XIX в. причастность сценографии единой монументально-декоративной системе сообщала ей полноту образно-художественной выразительности, декорации были для современников нормой прекрасного в искусстве.

Романтизм предопределил появление новых зрительных образов. Однако если в литературе и в живописи романтический период занял определенное место, свой исторический отрезок времени, то в архитектуре, театре, сценографии идеи романтизма сохранялись длительный период. Е. А. Борисова в своей монографии «Русская архитектура второй половины XIX века» убедительно показала, как романтизм {22} удерживал свои позиции в русском зодчестве вплоть до начала XX столетия, вызвав к жизни не только такое явление как «русский стиль», но и получил своеобразное преломление в архитектуре модерна[[58]](#endnote-59). В сценографии романтизм во второй половине XIX в. играл несколько иную, чем в архитектуре, роль. Он выступал носителем черт устойчиво-консервативных, с ним менее всего было связано развитие новых художественных идей и творческих исканий. Нам предстоит довольно подробно осветить этот период в развитии декорационного искусства. Он важен не своими художественными завоеваниями, а тем, что в это время сложилась оформительская система, занявшая ведущее положение не только в русском, но и в европейском театре. Именно ее и пришлось преодолевать русским художникам сцены в начале XX столетия.

Романтизм с мятущейся душой героев, с настойчиво звучащей личной темой человека, его судьбы — вся открытая эмоциональность романтических образов не получала непосредственного воплощения в зрительном облике спектакля. Гораздо более полно оформление стремилось передать не мир личных чувств героев, а экзотику диковинного, облик далеких стран в своеобразии их местного колорита. Интерес к воплощению местного колорита (couleur locale) стал ведущей темой декорационных решений 1840 – 1850‑х годов. В этот период в сценографии активно заявила о себе немецкая школа, представленная учениками К. Ф. Шинкеля и Г. Гроппиуса. Один из них, Андреас Роллер, связал свою жизнь с петербургской сценой, где проработал с 1834 по 1879 г.

Искусство Роллера во многом определило оформительскую систему 1830 – 1860‑х годов. Роллер культивировал стиль экзотически декоративного романтизма. В сценической версии этого направления соединялись приемы архитектурного перспективизма конца XVIII – начала XIX столетия и мотивы романтической пейзажной живописи 1830 – 1840‑х годов. В оформлении повторялся набор тем, перешедших с полотен М. Н. Воробьева, Г. Г. и Н. Г. Чернецовых, раннего И. К. Айвазовского. Широко использовался на сцене и иной тип пейзажа — идиллически-условного, с традиционной пушистостью листвы деревьев, образующих лесные арки…

Умело строились архитектурные сценические композиции с простирающимися вдаль перспективами сооружений грузных, тяжеловесных, испещренных мелким, аккуратно прорисованным узорочьем. Традиционны были и пейзажные декорации с уходящими в глубину сцены лесными арками, с панорамой живописного задника с расстилающимися далями, очертаниями гор на горизонте. Эти вялые, анемичные пейзажи не имели никаких черт индивидуального своеобразия. Однако они были снабжены всеми атрибутами «романтической» выразительности: таинственным сиянием лунного света, облаками, беспокойно бегущими в ночном небе, розовыми лучами утренней зари и мн. др. Подобное оформление не могло существовать без широкого использования разнообразных эффектов сценической машинерии — чудес и превращений, завораживающих зрителя. Здесь и полеты балерин над дикой чащей леса, провалы злодеев в люк сцены, появление призрачных героинь — сильфид, виллис — над уснувшей гладью озера и мн. др. Декораторы щеголяли своим умением создавать постановки à grand spectacle. Оформление разворачивалось, раскрываясь в глубину сцены в 10, 12 планов. Декорации еще несли на себе отблески былой великой традиции. Но это была всего лишь умело используемая чисто внешне оформительская система. Архитектурные перспективы не захватывали взор своей мощью и пространственным размахом, сценические формы не источали той пульсирующей энергии, как это было в барочных композициях Дж. Валериани. В {23} сценической архитектуре второй половины XIX в. не было и той эмоциональной наполненности и одушевленности, которые отличали перспективные композиции П. Гонзаги.

На театре все больше ценились ловкость и умение машиниста, они казались более важными, нежели живописные качества самой декорации.

С угасанием романтизма, возникновением натуральной школы, обращением театра к драматургии Гоголя, Островского, казалось, должно было стать содержательно иным и декорационное искусство. Однако эти перемены в направленности культуры почти не коснулись оформительского творчества. Выдохшийся, приглаженно-успокоенный театральный романтизм второй половины XIX в. был отгорожен от реальных процессов, происходивших в искусстве того времени. Сценическое оформление продолжало существовать в кругу привычных сюжетов, приобретавших все более диковинную занимательность и зрелищную чрезмерность. Так рождался стиль декорирования блистательный, великолепный с его культом помпезности, грандиозности, любованием массивностью и роскошью сценического антуража, пышностью театральных костюмов. Декоративное оформление спектакля, особенно опер и балетов, утверждая официозную парадность, должно было соответствовать стилю постановок на императорской сцене. (Напомним, что оперы и балеты особенно часто посещались членами царской семьи.)

На сцене прочно утвердился тип обстановочного зрелища-феерии, с непременным набором атрибутов: экзотичностью сюжета, диковинной фантастичностью архитектуры, красочной эффектностью романтических пейзажей, изобилием декоративной орнаментики. Сценические перспективы были грамотно построены, декорации были тщательно нарисованы и аккуратно раскрашены. Колорит отличался то резкими красочными эффектами, то сладковатой красивостью. Фигура балерины в пачке или легкой тюнике, освещенная лучом прожектора, на фоне подобных декораций казалась волшебно-неземной.

Спектакль-феерия, столь распространенный в русском балете второй половины XIX в., с искусственно построенными сюжетами, вместе с тем завораживал зрителя. А. Бенуа вспоминал: «Я и на этот раз как бы помешался. Но помешался я не столько от танцев (как и в опере, я не столько пришел в восторг от пения), сколько от всего представления в целом и главное — особенно от фантасмагории, получившейся от соединения яркости декораций и костюмов с красотой движений и с музыкой»[[59]](#endnote-60). Бенуа захватило волшебство спектакля, в котором искусственный «романтический сюжет» облекался в праздничное великолепие зрелища с пленительностью танцев, красочностью декораций и костюмов, удивительными сценическими чудесами и превращениями. Волшебство зрелища в его волнующей приподнятости все еще сохранялось в спектаклях тех лет.

И, наверное, мало кто задумывался над тем, как порою нелепы и случайны сюжеты, как пестра, криклива живопись декораций. Главное было в том, что в этих спектаклях присутствовал эффект зрелища с его манящей притягательностью. В тот период музыкальный спектакль, и в особенности балет, был очень неравноценен по своему художественному качеству. В репертуаре сохранялись романтические спектакли 1830 – 1840‑х годов: «Сильфида», «Дева Дуная», «Жизель», — с поэтичностью образов призрачных существ. Так, в «Жизели» главным был танец героини. Фигура Жизели в легкой белой тюнике, с трепещущими за спиной крылышками, ее воздушный, словно неземной танец дополнялся движениями кордебалета. Фигуры вилисс в таких же белых тюниках и веночках на голове, в скользящем, стелющемся как туман арабеске — все это воспринималось как музыкально-хореографический {24} ноктюрн, олицетворяющий поэтичность призрачных, ускользающих чувств[[60]](#endnote-61). В репертуаре были балеты и иного плана: многоактные, с ярко драматическими сюжетами, романтически нагнетенными страстями, с заговорами, злодействами, поединками, такие как «Эсмеральда», «Корсар», «Баядерка», «Пахита», созданные или восстановленные М. Петипа. Однако сохранялось много спектаклей, сюжеты которых были случайны, наспех скроены и лишь служили предлогом для создания эффектного зрелища. Порою это были легкие безделушки дивертисментного характера. А. Бенуа вспоминал о петербургском балете его юности. «Все они бы ли à grand spectacle и исполнены романтической поэзии… передо мной прошли и страшная история про “Дочь снегов”, в которой мореплавателя, пренебрегшего любовью сказочной принцессы, пожирают белые медведи, и “Бабочку”, начинавшуюся с веселого оживления всяких овощей и кончавшуюся апофеозом с павлином во всю сцену… и самый популярный из русских балетов “Конек-Горбунок”, сюжет которого был заимствован из сказки, обработанной Ершовым»[[61]](#endnote-62). Некоторые балеты 1860 – 1870‑х годов отражали моду на все национально-патриотическое, наивно и прямолинейно выражая ориентиры российской политики. Таким спектаклем был «Конек-Горбунок». Вот как разворачивалось его действие в описании А. Бенуа: «В первой картине Иванушка-дурачок действительно схватывает бежавшего среди полей картонного конька, во второй картине он… взлезает в облако… Иванушка… благодаря Коньку… отправляется в некое сказочное царство, в котором бьет фонтан до самого неба и прелестные особы танцуют знаменитый вальс, благодаря Коньку Иван Дурак, спускается в поисках за обручальным кольцом для Царь-девицы на дно морское…

Балет кончался апофеозом. В глубине сцены появлялся новгородский памятник тысячелетия России, а перед ним на сцене дефилировал марш из народностей, составляющих население Российского государства… Тут были и казаки, и карелы, и персы, и татары, и малороссы, и самоеды…

В дефиле народностей, населяющих Россию, выступала неоспоримо самая красивая из всех тогдашних танцовщиц — дочь балетмейстера, заведомая пожирательница сердец Мария Мариусовна Петипа… Она, лихо станцевав малороссийский танец, в уста громко, на весь театр, целовалась со своим партнером Лукьяновым. Необычайный конец малороссийского танца вызывал всегда бурный энтузиазм и требование повторения»[[62]](#endnote-63). Строки стихотворения Н. А. Некрасова «Балет» запечатлели этот эпизод «Конька-Горбунка», поставленного в 1864 г.

Пантомимною сценой большой
Утомились мы. Вальс африканский
Тоже вышел топорен и вял.
Но явилась в рубахе крестьянской
Петипа, и театр застонал[[63]](#endnote-64).

Волновавшая русское общество идея освобождения славян, события на Балканах получили наивное отражение в балете «Роксана — краса Черногории», поставленном в 1878 г. Бенуа вспоминал: «Спектакль имел определенно патриотический характер; он начался с национального гимна и завершился им же… Особенно меня поразил тот момент, когда во втором действии бравый черногорец, любящий красавицу Роксану, вступает в рукопашный бой со свирепым башибузуком, не то похитившим, не то собирающимся похитить любимую… девушку. Происходило это ночью на деревенском, лишенном перил мосту, перекинутом через сверкавший в {25} лунном свете водопад; оба соперника встретились на нем, и черногорец после нескольких схваток сбрасывал огромного турка в стремительный поток… В конце балета происходило чествование воссоединившихся любовников… среди всяких других плясок, в которых считалось, что балетмейстер в точности воспроизвел подлинные танцы южных славян…»[[64]](#endnote-65). Бенуа врезались в память постановочные трюки, и не случайно он не вспоминает о декорациях. В те годы в оформлении неизменно присутствовал набор «романтических» эффектов, устойчивых сценографических компонентов, их использование было обязательным.

Надо напомнить, что состояние балета второй половины XIX в., особенно в 1860 – 1880‑е годы, нельзя назвать вполне благополучным. Были сильные танцовщицы, яркие постановки, в основном осуществленные М. Петипа. Но гораздо большую часть репертуара составляли спектакли-дивертисменты обстановочного характера, рассчитанные лишь на чисто внешний зрелищный эффект. Декорации и костюмы создавались далеко не для всех спектаклей, очень часто их подбирали из старого оформления. Зритель явно охладевал к балету. Однако юный Бенуа стал его горячим почитателем. «Театр был в трех минутах ходьбы от нашего дома, а так как на пустующие тогда балеты нам удавалось получать места даром, то мы и не пропускали ни одного “Конька” или “Коппелии”»[[65]](#endnote-66). Отдельные постановки представляли зрелище поистине жалкое по части оформления. Вот что писал Бенуа по поводу «Жизели», увиденной им в 1885 г.: «Танцевала… не очень любимая публикой костлявая, несколько угловатая, некрасивая и слишком большая Горшенкова, впрочем, считавшаяся хорошей техничкой. Зал был наполовину пуст, и, вероятно, спектакль этот был дан “на затычку”, — чтобы утешить малопленительную и лишь “уважаемую” балетоманами танцовщицу. Декорации ветхие, выцветшие костюмы “сборные”… И однако, этот спектакль оказался одним из самых значительных и произвел на меня впечатление прямо ошеломляющее. Оно было настолько сильно, что я с того же дня сделался каким-то пропагандистом “Жизели”»[[66]](#endnote-67). Бенуа увлекла романтика поэтического сюжета Т. Готье, мелодическая напевность музыки А. Адана; с ней так согласовывалась строгая гармония хореографических композиций Петипа, пластическая законченность каждого танцевального движения, каждого па. Но в основном в сюжетах балетов преобладала экзотика диковинного: «Баядерка», «Корсар», «Дочь фараона», «Дочь снегов» и др. К ним присоединялись ставшие очень популярными балеты национальной тематики. Это уже упомянутый «Конек-Горбунок», поставленный в 1864 г., и «Золотая рыбка» — 1867 г. Большой успех имела в «Коньке-Горбунке» картина морского дна, сочиненная Роллером. Колыхались прозрачные тюлевые завесы-волны, проплывали пестрые, разноцветные рыбы, по дну моря-океана ползали огромные раки. Гигантский кит шевелил усами и сверкал красными огоньками глаз.

В «Золотой рыбке» зрителей приводила в изумление декорация Роллера. Среди сверкающей водной глади возникал дворец, напоминающий сооружения К. А. Тона. Грузный, тяжеловесный, с пятью золотыми куполами, дворец был обнесен мавританской аркадой. Над ним на ковре-самолете пролетала прелестная поселянка Галя, заменившая пушкинскую старуху. Экзотика диковинных пейзажей, фантастические сооружения с мешаниной архитектурных форм — все это сосуществовало в декорациях «Конька-Горбунка» и «Золотой рыбки».

«Организованной галиматьей» назвал Салтыков-Щедрин постановку «Золотой рыбки». Писатель критиковал современный балет. В статье «Проект современного балета» он писал: «Балет очень хорошо сознает свое благотворное действие, производимое им на консерваторов, и поэтому усугубляет свое служение консервативным {26} началам до самоотвержения»[[67]](#endnote-68). Некрасову и Салтыкову-Щедрину с их социальным пафосом, гражданственной направленностью их идей балет был чужд. Они выносили свой этический и эстетический приговор, и он был бескомпромиссным. В современном балете они видели лишь торжество консервативных идей.

К середине столетия общепринятая декорационная система превратилась в «романтический» театральный стереотип, которому неуклонно следовали художники. Характерно, что линия расхожего театрального романтизма вполне отвечала вкусам многих театральных деятелей, и прежде всего директора императорских театров 1880‑х годов И. А. Всеволожского и главного хореографа Петербургской сцены М. Петипа.

«Петипа питал явное пристрастие к процессиям и кортежам, даже если они и прерывали действие. Все балеты были близки к жанру феерий и строились по одному и тому же образу: счастливый конец и дивертисмент в последнем акте. Но, несмотря на все это, Петипа был большим мастером и великолепно распоряжался кордебалетом»[[68]](#endnote-69).

Петипа был велик в создании законченной и стройной композиции балета, с превосходно организованными, классически ясными и величественными ансамблями. Безупречное ощущение пластического совершенства всего хореографического целого и каждого движения мастер идеально согласовывал с музыкой. Он превращал балетные действия в своеобразные танцевальные симфонии, построенные по законам мелодического звучания. В его манере ощущался своеобразный неоклассицизм, который в 1920‑е годы отзовется в постановках Дж. Баланчина.

К оформлению своих балетов Петипа сохранял глубокое равнодушие. Он с благосклонностью принимал те «романтические» стереотипы декораций, которые ему предлагали художники казенной сцены. В изобразительном искусстве Петипа имел вкус неразвитый, довольствовавшийся сусальными открытками и дешевыми олеографиями. Хореографа устраивали декорации Роллера и художников его круга, и оформление, изготовлявшееся за границей. В те годы очень распространено было заказывать декорации в Германии, в мастерской художника Лютке Майера. Отсюда поставлялись типовые декорации: виды европейских городов, готические залы, палаццо Возрождения, современные интерьеры, романтические пейзажи и мн. др. Эти декорации призваны были воспроизводить пышную, нарядную и вполне безликую обстановку опер, балетов, драматических спектаклей; последние по преимуществу игрались в традиционной, рутинной обстановке.

В это время значительно снижается в своем качестве художественный уровень оформления. Теперь декорации создавали не столько эстетическое впечатление, сколько восхищенное удивление тем, как достигается мастерство сценических чудес, головокружительно смелых и неожиданных. И когда эти фантастические превращения дополнялись умело написанными видами городов, красочными пейзажами — театральная живопись становилась существенной частью этого волшебного зрелища. Сущность оформления оставалась эклектичной, а само декорационное творчество переходило в разряд искусств зрелищно-развлекательных. Тем более что основу репертуара составляли спектакли, наилучшим образом приспособленные для создания пышных феерий. Зрители приходили насладиться танцами той или иной балерины, подивиться на красочную пышность декораций и костюмов, восхититься чудесами сценической машинерии. Казалось само собою разумеющимся, что искусственность сюжетов опер или балетов, патетика чувств героев, предопределенные особенностями этих музыкальных жанров, требовали сценически {27} решений с нагнетенными романтическими эффектами и зрелищной чрезмерностью. В действительности содержательная сторона подобного оформления давно утратила свой художественный смысл и хранила лишь внешние черты романтической образности.

## \* \* \*

Во второй половине XIX в. главные художественные искания времени, воплощенные в литературе, живописи, музыке, противостояли декорационному искусству с его сложившейся оформительской системой. Передовая живопись того времени, ставившая и решавшая нравственно-этические и психологические проблемы своего времени, была далека от развлекательного по своему смыслу и содержанию оформительского творчества. Ведущие живописцы — В. Перов, И. Крамской, Н. Ге, И. Репин, их творческие замыслы, направленные на решение главных проблем реализма, были связаны со станковой картиной. Профессия театрального декоратора не только не привлекала их, а попросту была им чужда. Перелом произойдет позже, когда Васнецов, Поленов, Серов, Врубель примут участие в спектаклях абрамцевского кружка и частной оперы С. И. Мамонтова. Их недолгая сценическая практика дала образцы высокохудожественных оформительских решений. Но главное — она определила новое значение художника в театре.

Вторая половина XIX в. давала мало импульсов для развития декорационного творчества. Это время позитивистских устремлений в науке и культуре, время трезвого утилитаризма. Искусство стремится опираться на натурную достоверность. Живопись реалистического направления 1860 – 1870‑х годов не могла быть источником, откуда декорационное искусство черпало бы новые художественные идеи и образы, новые живописно-пластические приемы. Оставались те течения, которые были ближе сценографии. Это прежде всего академизм. Сценография и академизм оказались родственны. В них искусственно сохранялись внешние романтические черты, придававшие картинам академического направления театрально-экстатический характер, а сценическому оформлению — декоративно-аффектированную романтическую окраску.

Содержательная направленность сценографии отъединяла ее от ведущих художественных исканий реализма. Декорационное искусство не имело ориентации на большой объединяющий стиль; такового не было во второй половине XIX в. Именно в этот период противостояние ведущих художественных тенденций живописи реализма, с одной стороны, и сценографии — с другой, обозначилось со всей очевидностью. Итак, как мы уже отмечали, вторая половина XIX в. не была плодотворна для развития поэтически-фантазийного начала в искусстве, для раскрытия в художнике образного поэтического видения, способности преображать действительность, перевоплощать ее в условный мир театра. Сцена всегда предполагает наличие иной театральной реальности. В этот период она создавалась на обломках романтического направления, его декоративной экзотической ветви. Специфика оформительского жанра постоянно требовала включения в него зрелищно-декоративных элементов. В большие эпохи сценографии это удавалось. Архитектурный перспективизм середины XVIII в., классицистическая система Гонзаги, романтическое оформление несли в себе декоративное начало и ту условность, которые были и в самом стиле, питавшем оформительскую систему. Эти качества — условность и Декоративность, — преображенные на сцене, придавали спектаклю дыхание театральности, волнующей и манящей. Во второй половине XIX в. таких условий не было. {28} Большой оформительский стиль отошел в прошлое, но все еще действовала, сохраняла свое значение декорационная система, утверждавшая сценический романтизм, как основу художественной содержательности зрительного образа.

## \* \* \*

В декорационном искусстве 1860 – 1870‑х годов наблюдалось обращение к историко-археологической тенденции, отчетливо проявившейся в культуре и искусстве второй половины XIX в., особенно в живописи и зодчестве. Опора на историко-художественный прототип, интерес к точному знанию — все это прослеживалось и в оформлении. Не случайно на сцену пришли работать в качестве декораторов археологи И. И. Горностаев, Н. В. Набоков, исторический живописец В. Шварц. Они стремились сохранять в оформлении верность историко-художественному образцу, детально точно воссоздавать облик древнерусских построек, характер национального костюма. Исторические спектакли консультировали Ф. Г. Солнцев, В. В. Стасов, И. Е. Забелин и другие ученые. В основе сценической практики археологов лежал метод тщательного, досконально-точного воспроизведения архитектурных форм, деталей узорочья. Это было своего рода калькирование образов национального искусства, без внесения в них элементов художественной фантазии и свободной декоративности.

Историзм как одно из важных направлений в культуре европейских стран и России в отечественной сценографии не был так значителен, как это имело место в викторианской Англии и в Германии с ее знаменитым театром герцога Георга II Мейнингенского. Историзм как художественный метод сковывал творческие возможности декоратора, привязывая его к определенному художественному образцу. В нем не было той реальной художественной почвы, на которой сценография могла бы развиваться дальше. К декорационному творчеству в полной мере можно отнести высказывание одного из самых глубоких теоретиков архитектуры середины XIX в., А. К. Красовского, по поводу археологического метода в зодчестве: «Нельзя не согласиться в том, что археология имела вредное влияние на развитие архитектуры как художества. Бедность творчества скрылась под маской археологической учености. Чем менее творчества и чем более мелочного знания древностей проявлял архитектор в своем произведении, тем больше превозносили его археологи»[[69]](#endnote-70). В спектаклях 1860‑х годов появилось историческое правдоподобие, знание древнерусской архитектуры, народного быта. Однако сами декорации, исполненные Горностаевым, Набоковым, отличались беспомощностью, дилетантской вялостью, неспособностью мыслить в формах и масштабах сцены. Самые крупные декораторы историко-археологического направления, уже профессиональные художники театра М. А. Шишков и М. И. Бочаров стремились внести в зрительный образ элементы национального пейзажа, черты древнерусской архитектуры, в той ее интерпретации, как это наблюдалось в постройках В. А. Гартмана, И. П. Ропета. В творчестве Шишкова и Бочарова следование старой романтической традиции, идущее от Роллера, сочеталось с использованием национально-декоративных форм, характерных для «русского» стиля.

Тем не менее даже историко-археологическое направление не смогло вытеснить устойчивую оформительскую систему с ее аффектированной экзотичностью и декоративностью. К концу XIX столетия обозначился кризис этой системы, так долго существовавшей на русской сцене. Мы встречаемся с упадком театральной декорации как вида искусства и, казалось бы, полной невозможностью каких-либо {29} изменений в оформительском творчестве. Однако преобразования медленно, но все же шли. Они были связаны с приходом на казенную сцену К. Коровина и А. Головина и той важной ролью, которую суждено было сыграть в реформировании театральной декорации директору императорских театров В. А. Теляковскому.

Недавно вышел первый том дневниковых записей Теляковского «Дневники директора императорских театров 1898 – 1901». Он вел их ежедневно на протяжении 19 лет своей службы в императорских театрах. Эти дневники — поистине бесценный материал для исследователя русской культуры: изобразительного искусства, театра, музыки, хореографии, декорационного творчества. Они дают возможность по-новому, как бы изнутри, почувствовать и оценить отдельные важные стороны русской театральной культуры и, в частности, сценографии. Не менее важно и то, что дневники Теляковского помогут осмыслить процессы, о которых у нас было самое общее, суммарное представление. Мы имеем в виду состояние декорационного дела на казенной сцене на рубеже XIX – XX столетий. Используя материалы этих записей, у нас появилась возможность воссоздать довольно полную картину того, что представляло собою оформительская и постановочная части императорских театров Петербурга и Москвы, каков был круг художников, работавших там, ту обстановку, в которой создавались первые спектакли Коровина и Головина. Но главное — нам важно проследить, как начинались важные художественные преобразования; они привели к созданию качественно нового типа оформления, характерного для искусства нового времени.

## \* \* \*

Что же происходило на русской сцене в 1890‑х – начале 1900‑х годов? В целом положение оставалось тем же, что и в предшествующий период, разве что все меньше оставалось грамотных, знающих свое дело декораторов. К этому времени ушли из жизни М. А. Шишков[[70]](#endnote-71) и М. И. Бочаров[[71]](#endnote-72). В Петербурге работали их ученики: К. М. Иванов[[72]](#endnote-73), И. П. Андреев[[73]](#endnote-74), П. Б. Ламбин[[74]](#endnote-75). И хотя они учились в Академии Художеств в классе декорационной живописи, знали законы архитектурного перспективизма, их оформительские решения были лишены самобытности. В своих спектаклях художники повторяли сложившиеся стереотипы декорирования постановок. В Москве наиболее известными декораторами были А. Ф. Гельцер[[75]](#endnote-76) и К. Ф. Вальц[[76]](#endnote-77).

Гельцер, окончивший Строгановское училище, вполне профессионально оформлял спектакли разнообразного репертуара. Однако никакой оригинальности и художественной выразительности в его постановках не было.

Вальц был не столько театральным художником, сколько опытным машинистом, умевшим создавать разнообразные сценические эффекты. Мастер до тонкостей знал все секреты театральной техники. В своей сценической живописи Вальц следовал роллеровской романтической системе, но в грубовато-ремесленном исполнении. Приверженность сценическому обстановочному романтизму обеспечивала успех его спектаклям. Художнику заказывали декорации многие провинциальные театры. Несмотря на архаичность вальцевских решений, этот расхожий театральный «романтизм» вполне отвечал вкусам провинциальных антрепренеров, требованиям чиновников императорских театров. «Разница была та, что в столице все богаче, пышнее, наряднее. Здесь беднее, скромнее, порою безвкуснее… Конкурировать частному антрепренеру с казенными театрами не представлялось возможным, и по части богатства, роскоши и мишурного блеска провинциальные театры… {30} сильно уступали столичным театрам», — вспоминал оперный певец и режиссер В. Шкафер, много лет проработавший в провинции[[77]](#endnote-78).

В 1899 г. директором императорских театров стал князь С. М. Волконский. Его предшественником был старый вельможа И. А. Всеволожский.

Он обожал балет и часто рисовал эскизы театральных костюмов, отличавшихся мишурным великолепием. Всеволожский был как бы олицетворением той линии помпезно-обстановочных спектаклей, которые были столь популярны в то время. Его вкусы Н. Римский-Корсаков называл французско-мифологическими. Волконский пытался оздоровить сцену, особенно ее декорационную часть, выступая за сотрудничество с ведущими художниками и прежде всего с мастерами «Мира искусства». Многие замыслы Волконского оказались нереализованными, так как вскоре он вынужден был подать в отставку. С 1898 г. управляющим московскими театрами стал Владимир Аркадьевич Теляковский.

Особенностью театральной культуры той поры было то, что уникальные актеры: В. Комиссаржевская, М. Ермолова, Г. Федотова, Ф. Шаляпин, Л. Собинов, И. Ершов, А. Павлова, Е. Гельцер и мн. др., — играли в спектаклях с наивными постановочными решениями, ремесленным оформлением. Театр силен был прежде всего яркими индивидуальностями актеров; режиссерское искусство находилось тогда в стадии формирования. Отметим постановки мамонтовской оперы и первые спектакли молодого Художественного театра. Большинство театров Петербурга и Москвы, не говоря уже о провинциальной сцене, не знали настоящих режиссеров. Обычно их роль сводилась к нехитрому расположению актеров на сценической площадке.

Ознакомившись с состоянием московских театров, Теляковский понял, что необходимы реформы, и они должны были начаться прежде всего с декорационной части. И хотя Теляковский поначалу не очень понимал новую живопись, ему ясно было, что московские театры нуждались в настоящих художниках. С штатными декораторами казенной сцены новые постановки создавать было невозможно. Необразованность декораторов потрясла директора. Он так охарактеризовал Гельцера: «Гельцер так некультурен и неразвит, что с ним очень трудно говорить о декорациях и стилях»[[78]](#endnote-79). Его коллегу Савицкого директор называл маляром.

Требовательность и неуступчивость Теляковского в оформительском деле вызывала неприязнь к нему со стороны декораторов и сотрудников постановочной части. Теляковский рассказывает, что во время генеральной репетиции «Опавших листьев» (московский Малый театр) он чуть было не получил пощечину от жены художника Гельцера, «которого я в субботу разнес за дурную декорацию»[[79]](#endnote-80). Оформление спектаклей Большого театра приводило Теляковского в отчаяние. «Боже, что за постановка и костюмы в “Руслане”… Прямо чистый позор, а не постановка, и сколько истрачено было на это денег!»[[80]](#endnote-81) Спектакли, созданные Вальцем, Теляковский называет антихудожественными, безвкусными.

Теляковский пригласил Васнецова и Поленова оформить постановки Большого театра, однако художники ответили отказом. Живописцы, успешно работавшие в мамонтовской опере, все же не были профессиональными декораторами. Но главное, они не верили в то, что смогут преодолеть оформительскую рутину, которая бытовала в спектаклях Большого театра. Васнецов и Поленов посоветовали Теляковскому привлечь на сцену Константина Коровина и Александра Головина[[81]](#endnote-82). Директору пришлось выдержать за них жестокую борьбу. Одобрение Коровину и Головину, их постановкам высказали только представители художественной интеллигенции. Первый спектакль Головина в Большом театре — опера А. Корещенко {31} «Ледяной дом» — очень понравилась В. Серову, С. Мамонтову и С. Дягилеву. Теляковский записывает в своем дневнике: «Дягилев, приехавший смотреть оперу, был в восторге от постановки, одинаково Серов и Мамонтов. Серов просил мне передать, что он прямо поражен успехами постановок на Большом театре»[[82]](#endnote-83).

Наиболее значительным спектаклем Коровина и Головина в Москве был балет Л. Минкуса «Дон-Кихот», поставленный А. Горским в 1900 г. Теляковский вспоминал: «Никогда еще на сцене Большого театра не было такой постановки как в смысле художественном, так и в смысле цельности получаемого впечатления… О декорациях Коровина нечего и говорить, — они все очень хороши… В Головине виден несомненно крупный талант»[[83]](#endnote-84). И действительно, все было необычно в постановках молодых художников. Они передавали поэтическую красоту зрительного образа в яркой, эмоциональной наполненности живописи, в мелодическом звучании колорита, в новом строе сценической формы, в затейливой игре декоративно-стилизованного орнамента. Но самое главное — художникам удалось достичь поэтического единства, слитности декорации с музыкой. Молодые мастера обрели то, что, казалось, было безвозвратно утрачено оформлением. Их декорации стали, как некогда во времена Гонзаги, «музыкой для глаз». Однако пресса обрушилась на художников. Газета «Московские ведомости» заявила, что декорации Коровина и Головина «малевание досужих декадентов». Теляковский с горечью отмечает в своем дневнике: «… вот истинно русское отношение к своим же русским талантливым художникам. За границей Коровин и Головин оценены, получили медали [за декоративное искусство. — *М. Д*.], но у себя в отечестве их стараются обливать помоями»[[84]](#endnote-85). Неприятие нового направления декорационного искусства шло с нескольких сторон: пресса, чиновничий аппарат конторы императорских театров и декораторы казенной сцены: Вальц, Гельцер, Савицкий, Досекин. Они делали все, чтобы помешать успеху «Дон-Кихота». Теляковский свидетельствует: декоратор «Досекин умышленно меняет костюмы в невыгодную сторону, чтобы помешать успеху постановки “Дон-Кихота”»[[85]](#endnote-86). Коровин рассказывал Теляковскому, что Вальц нарочно криво подрезал декорации при подделке, для того чтобы им, Коровину и Головину, портить работу. И еще одно свидетельство Теляковского такого же рода: «В мое отсутствие Бершов хотел мокрую декорацию Головина отправить на сцену, чтобы очистить место для Гельцера»[[86]](#endnote-87). Критика в печати были организована теми же лицами — штатными декораторами конторы императорских театров. Теляковский записывает: «… какую бурю протеста подняли наши декораторы, когда узнали, что у нас в театре работают Коровин, Головин… В этих талантливых художниках, не театральных, а просто художниках, явилась новая сила»[[87]](#endnote-88). В поддержку новых начинаний в оформительском искусстве выступили в печати А. Бенуа и С. Дягилев. Но особенно важно то, что эскизы Коровина и Головина к «Ледяному дому» и «Дон-Кихоту» появились на выставке в Академии Художеств, что по тем временам было событием выдающимся[[88]](#endnote-89). Однако кампания, развернутая против декораторов нового направления, набирала силу. Чтобы ослабить впечатление от их спектаклей, официальная пресса — газеты «Новое время» и «Новости дня» — печатает статьи, восхваляющие Вальца. Теляковский отмечает: «Я просил передать Вальцу, что всякую статью о нем буду считать за участие его в рецензиях газет. Вероятно Вальц все-таки думает, что подобными статьями он чего-нибудь добьется. Как при таких условиях трудна борьба с пошлостями, основанными на воровстве Денег, обмане, газетных подкупах; когда даже приказание директора не заставляет машиниста театра одуматься»[[89]](#endnote-90). И далее: «Все продолжаются статьи по адресу Вальца и во всех проглядывают доводы наших заправил. Очевидно, до конца борьбы {32} еще далеко, это последние вздохи и попытки восстановить общество против нововведений дирекции»[[90]](#endnote-91). Теляковский делает все, чтобы поддержать Коровина и Головина и нейтрализовать прессу[[91]](#endnote-92). Он подолгу объясняется с редакторами газет: «Вчера говорил с сотрудниками “Московского листка” по поводу статей, в которых они пишут против нового направления, главным образом по декоративному и художественному делу. Статьи выставляли Вальца как художника и чуть ли не гениального декоратора. Коган со всем согласился и сказал мне, что Вальц ведет эту интригу. Издатель “Московских ведомостей” Грингмут с извинениями. Но что я никогда не забуду самому Грингмуту — это его статью “Декадентство и невежество на образцовой сцене”, и в особенности принимая во внимание то время, когда статья эта была выпущена, то есть время, когда мы были слабы и нам надо было выдерживать и личные неприятности, и успехи Художественного театра и недостаток интересных постановок… Теперь времена изменились»[[92]](#endnote-93).

Осуществленные за короткий срок преобразования декорационного искусства дали свои результаты. Однако Теляковский не без горечи отмечает: «Когда вспомнишь, при каких трудных условиях мне приходилось действовать… себе не веришь, что всю эту работу я перенес на своих плечах»[[93]](#endnote-94). Это последние записи в дневнике, относящиеся к московскому периоду. Вскоре Теляковский был назначен на пост директора императорских театров. Его ждал Петербург.

Здесь он столкнулся с теми же трудностями, которые преследовали его в Москве. Небрежность и рутина в постановках спектаклей, некомпетентность чиновников, возглавляющих монтировочную часть, архаизм декорационных решений, предлагаемых штатными декораторами К. Ивановым, П. Ламбиным, А. Яновым и др.

Теляковского потряс «Щелкунчик», увиденный им в Мариинском театре. «Трудно себе представить что-нибудь более безобразное и безвкусное, как обстановка, т. е. декорации и костюмы, трех картин и, странное дело, ни печать, ни публика этим не обижается, до того испорчен был ее вкус»[[94]](#endnote-95). Художественный уровень оформления был примерно таким же, как и в Москве. Слаба была постановочная часть. В Александринском театре главным режиссером был Евгеньев, бывший театральный ламповщик. По словам В. Комиссаржевской, Евгеньев «нуль необразованный. Никакого совета или указания нельзя у него даже спросить»[[95]](#endnote-96). На оперной сцене успех спектаклей создавался в большой мере благодаря участию великолепных солистов. В те годы в Мариинском театре пели Ф. Шаляпин, И. Ершов, Н. и М. Фигнеры, Ф. Литвин. Небрежность к готовящимся постановкам царили в монтировочном отделении, которым руководил барон В. Кусов. Теляковский дает ему такую характеристику: «В искусстве он ничего не понимает, следовательно и по монтировочной части тоже ничего. Он пристроился к делу охоты у великого князя Сергея Михайловича и, занимая такое место, как заведующий монтировочной частью, — без всякой подготовки, он еще крадет время — для охоты»[[96]](#endnote-97). Уровень профессионального мастерства художников-декораторов был крайне низок. Вот такое впечатление вынес Теляковский от оформления «Царской невесты»: «Костюмы подобраны, но и те, которые вновь сшиты, весьма слабы. Декорации — три картины подобраны и одна заказана художнику Иванову. Каждая картина обходится казне в 1700 – 1800 руб., и за эти деньги подносят подобную гадость. Картина представляет улицы подмосковной слободы Александровской XVI в. Кажется, для этого есть исторические сведения. Но Иванов рисовал от себя и черт знает что нагородил… Оказывается Иванов сильно пил на казенные деньги и, допившись чуть ли не до неврастении, теперь подносит подобные произведения. А казна должна их принимать, потому что он бессмертный декоратор. Лучше других оказалась последняя {33} декорация, написанная двадцать пять-тридцать лет тому назад и тоже ныне попорченная поправками Иванова»[[97]](#endnote-98).

Балет, возглавляемый М. Петипа, нуждался в коренном преобразовании. Хореографу было уже за восемьдесят, он не способен был создать что-либо новое и с крайней недоброжелательностью встречал художественные идеи. А. Горского. Особенно раздражало Петипа новое оформление Коровина и Головина, которое он называл «балаганом». Одним из первых решений Теляковского на посту директора императорских театров было — немедленно пригласить в Петербург Коровина, Головина и Горского с постановкой «Дон-Кихота». Незадолго до премьеры балета Теляковский записывает: «Барон Кусов занят рыбной ловлей и все это за день до генеральной репетиции “Дон-Кихота”. Фонари, заказанные Коровиным, сделаны наполовину. Коровин целый день ездил и бегал, чтобы достать цветной коленкор и бляхи»[[98]](#endnote-99).

Премьера «Дон-Кихота» прошла сравнительно спокойно, тон рецензий был более сдержанным, менее безапелляционно-развязным, чем во время первого представления этого балета в Москве. Однако штатные декораторы, поддержанные Петипа, выступили против новой постановки. Теляковский в сердцах записывает в дневнике: «Я знаю в Петербурге наиболее знаменитого декоратора. Это Иванов, который напивался с наилучшим декоратором Каминским и машинистом Бергером до полного расслабления организма. Расслабляется он по 2-3 месяца, ничего не делает, казна обесценивается от пьянства. Да они других мучали, особенно зрителей, извращая вкус и приучая толпу видеть бездарные, скучные и банальные декорации. Да оно вероятно, будь Коровин и Головин бездарны, такого бы шума не поднимали эти служители искусства — продажные, подлые»[[99]](#endnote-100).

Атмосфера вокруг новых спектаклей Коровина и Головина была сложной — с одной стороны, восторженные впечатления художников, музыкантов, части зрителей, с другой — охаивание прессы. Французский посланник г‑н Монтебелль в беседе с Теляковским с удивлением отметил, что если бы «Дон-Кихот» был поставлен в Париже, «он привел бы в восторг весь город, в Петербурге газеты отчего-то стали его ругать»[[100]](#endnote-101). Близко стоявшие к театру великие князья Владимир Александрович и Сергей Михайлович часто высказывали свои довольно консервативные суждения по поводу новых сценических решений Коровина и Головина. Так, осматривая декорации Головина к «Дон-Кихоту», князь Владимир Александрович заметил: «… там на фоне не фонари, а какие-то безобразные пятна. Вообще декорация должна давать иллюзию действительности, а у Головина какая-то мазня»[[101]](#endnote-102). Не менее категоричны были суждения великого князя Сергея Михайловича по поводу оформления «Демона», выполненного Коровиным: «В декорациях он не видел “декадентства”. Декорации представляют действительность, а костюмы фантастичны, а некоторые неверны». Теляковский с горечью замечает: «… почему великий князь Сергей Михайлович должен делать замечания художникам? Умышленно дискредитировать любимого художника едва ли дело великого князя»[[102]](#endnote-103). Вместе с тем, обходительному и дипломатичному Теляковскому с его монархически-охранительными идеями и верноподданническими настроениями нужны были контакты с членами Царской семьи. Так, для парадного спектакля в честь приезда в Россию Президента Франции Лаубе директор предложил «Конька-Горбунка» в декорациях Коровина и Головина. Спектакль удался на славу. Теляковский делает в дневнике следующую запись: «Корреспонденты, приехавшие из Парижа, выразили мне полное одобрение постановкой балета, и, когда я им назвал фамилию Коровина, они сказали, что по Парижу его знали за талантливого художника. Они говорили что надо посмотреть балет в России, чтобы отдать себе отчет в том, что такое балет»[[103]](#endnote-104).

{34} И все же, несмотря на сильное сопротивление штатных декораторов казенной сцены, театральных чиновников, прессы, подготавливающей общественное мнение, спектакли Коровина и Головина утверждали новые принципы оформления; эмоционально-художественное воздействие декораций, их слитность с музыкальными образами, со сценическим действием.

Новое направление с трудом, но последовательно и уверенно прокладывало себе дорогу.

Теляковский, подводя итоги трехлетней борьбы за реформирование театра, за создание нового зрительного облика постановок, писал: «Мы из борьбы вышли победителями и к статьям газетным относимся с презрением, нас оценила публика»[[104]](#endnote-105). Характерно, что преобразования, предпринятые в декорационном искусстве, получили отклик в Западной Европе. В 1902 г. Петербург посетил директор Венской оперы композитор Г. Малер. Он говорил Теляковскому, что для него камнем преткновения является балет. Композитор просил у Теляковского совета, что ему ставить? «Я посоветовал ему “Лебединое озеро” и обещал дать все рисунки для постановки балета, так как он поставлен в Москве»[[105]](#endnote-106). Спектакль оформлял Головин.

Ремесленное рутинное состояние декорационного искусства, которое с таким трудом преодолевали К. Коровин и А. Головин, было характерно и для европейской театральной культуры. Путешествуя по Европе, Теляковский знакомился с театрами Парижа, Берлина, Вены, Мюнхена. Вот строки из его дневниковых записей: «В Вене был в опере, слушал “Дон Жуана”. Постановка и декорации очень слабы. В Париже был в опере — “Faust”, обстановка очень мизерна и декорации не лучше декораций в Вене. В Мюнхене был в Hof National Theater, давали “Кармен”. Обстановка довольно слабая»[[106]](#endnote-107).

Система сценического оформления, опиравшаяся на отжившую романтическую традицию, утвердилась и в театрах Западной Европы. Прочная устойчивость подобных решений объяснялась тем, что во второй половине XIX столетия сценография, не имея художественной почвы в культуре, не смогла выработать новые принципы создания зрительного ряда спектакля, а продолжала эксплуатировать существующую систему с ее патетикой образов, сгущенно-«романтическими» эффектами, натуралистической ремесленностью живописи. К подобным декорациям привыкли, их считали наиболее соответствующими романтической направленности музыкального спектакля. В этом отношении интересна сценическая судьба опер Р. Вагнера. Композитор, боровшийся с оперной рутиной, хотел видеть свои произведения в единстве всех компонентов, составляющих основу спектакля: музыки, драматического действия, исполнительского мастерства, оформления. Вагнер, обосновавший в своих трудах теорию единения искусства, пытался реализовать эти замыслы в постановках своих музыкальных драм на сцене театра в Байрейте. Юный Александр Бенуа видел эти спектакли в 1889 г. в Петербурге, во время гастролей немецкой труппы. Оперы были воссозданы так, как были задуманы композитором, и точно воспроизводили байрейтские постановки. Бенуа вспоминал: «… по-настоящему восторг мой был вызываем только оркестром и (в меньшей степени) пением, но вовсе не зрелищем. Таковое было вполне доброкачественно с технической стороны, и, может быть, оно вполне отвечало требованиям Вагнера — тому, что показывали с самых его дней в Байрейте, но оно нисколько не соответствовало моим ожиданиям, о чем, казалось мне, так ясно и определенно говорит музыка… насколько эта постановка удовлетворила бы Вагнера, то на это не следовало бы вообще обращать особое внимание. Весьма возможно, что сам гениальный в музыке Рихард плохо разбирался в пластических художествах»[[107]](#endnote-108).

Бенуа не ошибался. Вагнер, высказавший идею единения искусств, ставшую основой режиссерских исканий начала XX в., предугадавший многое из того, что войдет в музыкальную и театральную культуру нового времени, осуществлял постановки своих опер, сообразуясь с оформительскими принципами второй половины XIX столетия. В декорациях и костюмах к его операм сохранялась романтизированная патетика, уживавшаяся с живописью иллюзорно-предметной, с грубоватыми и резкими колористическими эффектами.

{35} Подобное оформление призвано было передать поэтическую фантастику музыкальных образов Вагнера, их мощное эпическое звучание. Композитора, по-видимому, вполне удовлетворяли подобные решения, идущие в русле столь распространенного в Европе и в России помпезного обстановочного театрального романтизма. Впечатления Бенуа от постановок опер Вагнера вполне совпадали с тем, что вынес от посещения байрейтских спектаклей в 1887 г. будущий реформатор европейской сцены, а тогда еще молодой, начинающий любитель — Адольф Аппиа. Ему довелось услышать еще при жизни композитора оперу «Парсифаль». Спектакль шел в декорациях художника Макса Брюкнера. Вот как выглядело оформление оперы: «Путь к замку, где хранился святой Грааль, являл взору нагромождение скал, чьи каменные громады опирались на толстые, внушительные колонны. Сказочный замок Мунсальвеш встречал путников полукружиями многоколонных аркад, симметрично располагавшихся вокруг самого Грааля — хрустальной чаши с кровью Христа. Картина леса напоминала пышный букет цветов»[[108]](#endnote-109).

По тематической сложности, богатству мелодического звучания музыка Вагнера опережала свое время. Однако, как постановщик своих опер, вдохновитель декорационно-зрелищных образов композитор от времени отстал. Не случайно не состоялось его сотрудничество с Арнольдом Беклином. Вагнер рассчитывал, что художник будет писать декорации к его спектаклям. Однако первый эскиз, показанный Беклином композитору, оказался в противоречии с представлениями Вагнера о том, каким должно быть оформление оперного спектакля. Впоследствии Беклин с раздражением говорил, что «Вагнер вообще ничего в живописи не понимает»[[109]](#endnote-110). Французский исследователь сценографии Дени Бабле обнаружил в архиве А. Аппиа текст неопубликованной статьи «Рихард Вагнер и мизансцена». Аппиа отмечает консервативность зрительно-пластического видения Вагнера, традиционность его оформительских идей. «Маэстро поместил собственные творения в рамки театра своей эпохи, и если в зале Байрейта чувствуется его гений, то это происходит вне зависимости от постановки и в полном противоречии с нею»[[110]](#endnote-111).

Отставание оформительского творчества от ведущих тенденций современного изобразительного искусства будет характерно для Франции, Англии, Германии и на протяжении первого десятилетия XX столетия. Интересные впечатления вынес от посещения парижского театра князь Сергей Трубецкой, сын философа Евгения Трубецкого. «Раза два я был в Париже в опере, раз на опере и раз на балете. Я был очень разочарован. Мне говорили, что опера в Париже стоит не очень высоко, но я такого не ожидал, насколько она была ниже московской по голосам, постановке, декорациям. О балете и говорить нечего»[[111]](#endnote-112).

В рассматриваемый период в театрально-декорационном искусстве России и европейских стран прочно бытовала традиция пышного обстановочного спектакля. В начале нового столетия русским художникам удалось преодолеть эту устойчивую декорационную тенденцию и создать новый облик зрительного решения спектакля.

# **{36}** Оформительские принципы Московского художественного театра

Новаторские тенденции в декорационном искусстве конца XIX – начала XX в. связаны прежде всего с деятельностью Московского Художественного театра, открывшегося в 1898 г. В постановках МХТ формировался новый тип психологического реализма, не похожего на театральный реализм второй половины XIX столетия. Это искусство психологической правды, глубокого постижения самых сложных духовных коллизий не могло существовать в пределах старой оформительской системы. Она воспринималась К. С. Станиславским как символ условного оперного зрелища, наделенного ложной театральной патетикой. Режиссеры МХТ К. С. Станиславский и В. И. Немирович-Данченко вместе с художником В. А. Симовым осуществили кардинальную реформу декорационной части МХТ, выработали новый тип решения драматического спектакля. В нем все было направлено на раскрытие эмоционально-психологической атмосферы действия. Это было новым словом в искусстве сценографии начала XX в.

Еще до создания Московского Художественного театра Станиславский имел довольно солидный опыт сценической деятельности. Нам представляется необходимым рассмотреть этот период театральных исканий Станиславского. Он поможет понять, как формировались эстетические воззрения режиссера. С 1888 г. он стоял во главе Общества искусства и литературы, где был режиссером и исполнителем главных ролей, направляя свои усилия на преодоление рутины старой сцены. В тот период в театре, может быть, более длительно и прочно, чем в других видах искусства, сохранялись традиции позднеромантического стиля, с «огненной лавой» трагических монологов, величественной статуарностью поз, условной патетикой сценической речи. Но теперь этот стиль игры вступал в противоречие с направленностью художественной культуры, превращался в ходульную театральность, против которой выступил Станиславский, «я старался быть искренним и искал правды, а ложь, особенно театральную, ремесленную, изгонял. Я стал ненавидеть в театре театр и искал в нем живой подлинной жизни — не обыденной, конечно, а художественной», — писал режиссер[[112]](#endnote-113).

В постановках, осуществленных в Обществе искусства и литературы, Станиславский стихийно тяготел к воссозданию правды, естественности живой жизни. Потребность в правде была органической чертой индивидуальности Станиславского, но еще, что очень важно, — она была вызвана и самой эпохой. То было время, когда вне категорий жизненной правды не мыслилось искусство. Вот как определяет задачи живописи И. Е. Репин в письме к И. Н. Крамскому: «Наша задача — содержание, лицо, душа, человек, драма жизни, впечатление природы, ее жизнь и смысл, дух истории — вот наши темы»[[113]](#endnote-114). Все это было очень близко художественным исканиям Станиславского.

Обращение режиссера к жизненной правде было программным, напоминавшим своей заостренной тенденциозностью выступления передвижников. Обращение к правде на сцене впрямую совпадает с художественными воззрениями Репина: {37} «Искусство точно отреклось от жизни, не видит среды, в которой живет»[[114]](#endnote-115). Поиск молодого режиссера, направленный на преодоление рутины старого театра, роднил со стремлением передвижников разрушить отживший академизм в живописи. Само понятие жизненной правды было у Станиславского передвижнического плана, но не его раннего этапа. Как и передвижники, режиссер программно противопоставлял правду жизни ложной театральной красивости.

Важную роль в формировании театральных идей Станиславского сыграл историзм художественного мышления. Характерно, что исторический принцип подхода К искусству проявлялся не только в русской культуре Западной Европы. Весь XIX век в целом Томас Манн назвал «столетием истории»[[115]](#endnote-116).

В русской культуре тех лет особенно остро встал вопрос о путях, какими пойдет Россия дальше: «Личность и народ, как два полюса, определили стержень, вокруг которого вращались почти все общественные интересы»[[116]](#endnote-117). Историзм влиял на русскую культуру того времени, сказывался на творчестве Л. Н. Толстого, И. С. Тургенева, Ф. М. Достоевского, И. Е. Репина, В. И. Сурикова.

Художественные идеи Станиславского вобрали в себя весь предшествующий опыт и русской литературы, и русского изобразительного искусства. Вместе с тем, режиссер явно ощущал недостаточность историко-художественного осмысления прошлого в современном театре. Вот почему он с таким энтузиазмом воспринял гастрольные спектакли мейнингенской труппы, состоявшиеся в 1885 и 1890 гг. Мейнингенцы наиболее последовательно осуществляли в современном театре исторический принцип. Тщательно подготовленные спектакли мейнингенцев, в которых главное внимание уделялось массовым сценам, напоминали своим размахом композиции исторических полотен. Эпически-повествовательный характер сценического действия, ожившая картинность мизансцен, подлинность костюмов и бутафории — историзм мейнингенских постановок носил музейно-археологический характер. В них ощущалась парадная антуражность академического свойства. И все же эти спектакли были очень важны для Станиславского, отражали неослабевающий интерес к историческому позитивизму, им была проникнута русская культура. Конечно, историзм мейнингенских постановок, основанный на музейно-увражных знаниях, соответствовал уровню исторической науки более раннего этапа, нежели завоевавший свои позиции исторический позитивизм.

Для Станиславского постановки мейнингенской труппы были как бы отправным моментом. В них он видел столь дорогую для него слаженность всех частей постановки, утверждение ведущей роли режиссера, добивающегося ансамблевого решения спектакля. Но было еще одно более общее восприятие Станиславским этих спектаклей. Историзм постановок мейнингенской труппы оказался близок режиссеру потому, что он видел в точном следовании историческим прототипам как бы первоначальный этап утверждения той новой сценической реальности, которую он стремился обрести в своих постановках.

У Станиславского завязываются широкие контакты с художниками. Еще в юности он знакомится с С. И. Мамонтовым. Участие в постановках абрамцевского кружка помогло Станиславскому влиться в художественную среду, составлявшую ближайшее окружение Мамонтова. «Знакомство с художниками (В. Д. Поленов, Репин, Суриков, Серов, Коровин и др.) и, главное, с самим С. И. Мамонтовым произвело на меня как артиста большое впечатление», — вспоминал впоследствии режиссер[[117]](#endnote-118). Контакты с художниками возникли у Станиславского еще задолго до того, как он стал ставить спектакли в Обществе искусства и литературы. В ту пору Станиславский — молодой актер, он широко участвует в многочисленных любительских {38} постановках, маскарадах, балах. Так, в 1879 г. он играет в домашнем спектакле своего двоюродного брата В. Сапожникова. В программе пьесы В. Крылова «Лакомый кусочек» и П. Фролова «Капризница». Среди зрителей С. И. Мамонтов, И. Е. Репин, В. Д. Поленов[[118]](#endnote-119).

В январе 1889 г., в день 52‑й годовщины со дня смерти Пушкина, в Обществе, состоялся концерт-спектакль: Станиславский… читает стихотворение М. Ю. Лермонтова «На смерть поэта» на фоне декорации, написанной И. И. Левитаном[[119]](#endnote-120).

Для деятельности Станиславского тех лет характерен широкий диапазон: режиссура, администрирование, организация костюмированных балов и художественных праздников. К их оформлению режиссер привлекает К. Коровина, И. Левитана, А. Степанова, Ф. Соллогуба, В. Переплетчикова[[120]](#endnote-121).

Среди живописцев, общающихся со Станиславским, только К. Коровин и В. Поленов по-настоящему ощущали себя декораторами (И. Левитан работал в театре эпизодически, А. Степанов и В. Переплетчиков вообще не были связаны со сценой).

Театральная деятельность Станиславского протекала в широком общении с самим Мамонтовым и с художниками его круга. Он частый посетитель спектаклей Частной оперы. Режиссер приезжает к В. Васнецову во время его работы во Владимирском соборе в Киеве, встречается с Поленовым, Врубелем.

Вместе с Поленовым Станиславский участвует в спектакле «Афродита», сыгранном 25 апреля 1894 г. в Дворянском собрании по случаю съезда художников. В драматической сцене из античной жизни, написанной С. И. Мамонтовым, Станиславский сыграл роль скульптора Агезандра. Н. А. Прахов вспоминал об этом спектакле: «Я как сейчас помню Вашу стройную фигуру, голос и движения и замечательную декорацию Василия Дмитриевича»[[121]](#endnote-122).

Летом 1891 г. Станиславский вел переговоры с Врубелем о его участии в постановке «Дела Клемансо». Режиссер просил художника написать эскизы костюмов для роли Изы[[122]](#endnote-123). Врубелем был создан рисунок костюма Дездемоны к «Отелло»[[123]](#endnote-124). Наиболее близко был знаком Станиславский с К. Коровиным. В 1891 г. для спектакля «Фома» (инсценировка повести Достоевского «Село Степанчиково») художником была написана декорация «Сада», — живописный сценический пейзаж[[124]](#endnote-125).

И все же в целом весь мамонтовский круг художников-декораторов оказался обойденным Станиславским. Оформление к большинству постановок Общества искусства и литературы создавали художники императорских театров Ф. Н. Наврозов[[125]](#endnote-126) и живописец-любитель Ф. Л. Соллогуб[[126]](#endnote-127). Почему же Станиславский предпочитал скромных мастеров известным живописцам? Режиссер прекрасно знал сценические приемы мамонтовцев. В декорациях Частной оперы, написанных В. Васнецовым, В. Поленовым, М. Врубелем, К. Коровиным, преобладало живописное начало. Поэтическая красота природы, архитектуры были переданы на сцене средствами живописи, ее формой, цветом, всем живописно-пластическим строем, сливающимся с музыкальной тканью оперы. Сценический метод мамонтовцев, работающих над оперным спектаклем, предполагал и большую отвлеченность зрительского образа.

Постановочная мысль Станиславского была направлена на создание такой сценической среды, которая соперничала бы с реальной действительностью, помогала бы актеру непринужденно зажить в спектакле, естественно ощутить себя в пространстве сцены. Жизненное правдоподобие оформления было в ту пору главным для режиссера. Вероятно, поэтому он считал, что декорационные приемы мамонтовцев {39} не соответствуют его постановочным задачам. Станиславский не отказывался от красоты живописи на сцене, но он разделял свои оформительские задачи и задачи художников Частной оперы. Их декорации, не лишенные условной театральной патетики, присущей музыкальному спектаклю, носили в основном картинный станковый характер и никак не изменяли структуры сцены. Все это вряд ли подходило для постановок Станиславского с их жизненно-достоверным оформлением, в которых максимально использовалось театральное пространство.

Станиславский очень рано ощутил себя режиссером, определяющим в спектакле все: манеру игры, расположение сценических групп, характер оформления. Уже в ранних постановках он очень активно работает над зрительным решением, делает небольшие эскизы декораций и особенно много времени посвящает изготовлению макетов. Интерес Станиславского к макету объяснялся новаторским характером его режиссуры, стремлением создать для актера естественную игровую среду, которая воспринималась бы как прообраз реальной действительности.

Он ищет новые планировки, позволяющие выстроить разнообразные живые мизансцены, он заставляет играть каждый участок сценического пространства. Все эти качества мастера проявились в спектаклях Общества искусства и литературы[[127]](#endnote-128). Станиславский воспринимает пространство сцены как окно в мир; его надлежит организовать по законам реальности и театра. Но в начале своего пути режиссер еще слишком привязан к реальности, «внешней правде», как он выражался, она и определяла характер его зрительных образов.

Умение Станиславского работать с эскизом и особенно с макетом, его богатейшая изобразительная фантазия проявятся в спектаклях МХТ, существенно повлияют на формирование художественной индивидуальности Симова.

Режиссерский метод Станиславского, прочерчивающий зрительный ряд спектакля, определяющий его пластическое решение, явился началом той изобразительной направленности постановочного творчества, которая разовьется в театре начала XX в., в сценических исканиях Вс. Мейерхольда, А. Таирова, М. Фокина, Е. Вахтангова.

Масштабное осмысление драматургического материала, стремление охватить своим видением самые глубинные пласты жизни и воплотить в эпической сценической форме — все это сказывалось уже в ранних исканиях режиссера. Его постановочный метод предполагал развернутый режиссерский план; Станиславский детально описывает состояние природы, обстановку комнат, одежду действующих лиц. Стиль режиссера напоминает современную беллетризованную прозу с художественно переданными подробностями, где изобразительный ряд приобретает интерпретаторскую функцию.

В 1897 г. Станиславский обдумывает план постановки пьесы Г. Гауптмана «Потонувший колокол», требующий для своего воплощения фантазии и сценической изобретательности. К. Коровин очень хотел принять участие в постановке, но художник был отвергнут Станиславским. «Не то. Он прекрасен, но страдает рутинностью в самой конструкции сцены, в нем нет глубины»[[128]](#endnote-129).

Осенью 1897 г. Станиславский приехал к Симову в Иваньково, под Москвой, где художник постоянно жил. Симов так вспоминал об этом: «Первая встреча сразу меня очаровала. Вошел очень высокий мужчина, чернобровый, черноусый, но Уже с седеющей головой, вошел, притягивая к себе расположение мягкой пленительной улыбкой… В нем ясно угадывалось стремление искать все оригинальное, отметая трафарет и шаблон…»[[129]](#endnote-130). Режиссер приехал предложить Симову работать над «Потонувшим колоколом», но предварительно решил *познакомиться с его* {40} *творчеством*. В то же время осторожный Станиславский параллельно вел переговоры о пьесе Гауптмана с декоратором императорских театров А. Ф. Гельцером. На первый взгляд может показаться странным, что Станиславский обратился к Гельцеру, представителю рутинной традиции, мастеру балетных феерий. Но художник был очень опытен и сведущ в вопросах сценических, постановочных, а пьеса Гауптмана требовала сложных театральных эффектов и сценических превращений. Но даже Гельцер не смог выполнить декорации по макетам режиссера на маленькой сцене Охотничьего клуба.

Теперь Станиславскому предстояло работать с Симовым. Мастер познакомил художника со своими макетами к «Потонувшему колоколу». Симов был поражен тем, что макеты разбирались и складывались: «В нашей практике у Саввы Ивановича Мамонтова никаких макетов не требовалось, там довольствовались одними эскизами»[[130]](#endnote-131). После очередной встречи Симов покидал Станиславского с твердым убеждением, что он обрел «близкое, важное и дорогое по искусству»[[131]](#endnote-132).

Много лет спустя художник писал в своих воспоминаниях: «Не будь встречи с Алексеевым-Станиславским, молодым, рьяным фантазером, горячо увлекающимся и увлекающим других, по всей вероятности, я пошел бы другой дорогой»[[132]](#endnote-133).

В «Потонувшем колоколе» Станиславский поставил перед Симовым сложную задачу. Поэтическая фантастика пьесы, ее открытая символика выражалась прежде всего в оформлении. В небольшом тесном пространстве сцены Симову предстояло воссоздать дикое горное ущелье с озером вдали. Художник понял, что все это можно передать на сцене, фиксируя внимание на выразительном, легко обозримом фрагменте. Он изображает подножие горы с очень крупным, поросшим мхом валуном, с разбросанными вокруг камнями. Из‑за тесноты сценической площадки художник не смог использовать в декорации объемные формы и пришлось приемом иллюзорной живописи их имитировать. Симов преобразует сценический планшет, ломает его ровную поверхность. Станиславского поразила планировочная смелость художника, его умение изобретательно использовать сценическое пространство. Разглядывая макет Симова, режиссер произнес: «Откуда у Вас такое знание сцены? Так чувствовать ее — громадное достижение»[[133]](#endnote-134).

Симов встретился со Станиславским в самый ответственный, переломный момент жизни режиссера, когда у него вызревал замысел создания нового театра. Вскоре последовала знаменательная встреча Станиславского с Немировичем-Данченко, сформировавшая художественную позицию будущего МХТ.

Программа молодого театра была революционной, он создавал новый тип постановки, вырабатывал новый исполнительский стиль, порывающий со штампами ложной театральности.

МХТ возник как театр нового типа, откликающийся на самые важные идейно-эстетические проблемы времени. В его репертуаре — пьесы А. Чехова, М. Горького, Г. Ибсена, Г. Гауптмана, произведения классической драматургии. Исполнительская манера актеров МХТ основывалась на глубоком постижении жизни человеческой души в ее неуловимых оттенках, в сложном движении эмоций, создающих тончайшую ткань духовной сути образа. Душевная жизнь героев была тесно связана со всем, что их окружало; с внешней средой, обстановкой, звуковой стихией, музыкой, светом.

Новый психологический реализм спектаклей МХТ, проникновение в самые глубинные сферы человеческой души, переданные новыми приемами исполнительской техники, идущими от жизни, от ее внутренних подводных течений, требовал и иного оформления. {41} В широкой эстетической программе молодого театра вопрос о новом типе декораций, не имеющем ничего общего с общепринятой системой оформления казенной сцены, был одним из самых существенных.

Станиславский внимательно изучал опыт своих предшественников: постановки мейнингенцев, натуралистическую достоверность спектаклей Андре Антуана и Отто Брама, декорационные приемы мамонтовцев. Каждое из этих сценических решений Станиславский осваивал, но искал собственный оформительский метод, отвечающий новой программе театра[[134]](#endnote-135). В реформе декорационного дела МХТ не принимал полумер, не допускал на свою сцену того, что было талантливо, но несло в себе отголоски старых традиций.

Режиссеры вместе с Симовым провели ломку старой декорационной системы и выработали новые принципы оформления спектаклей. Они отвергали «дежурные» декорации, кочевавшие из спектакля в спектакль. Для каждой постановки Симовым создавались индивидуальные декорации, костюмы, бутафория, соответствующие характеру пьесы, стилю драматурга. Режиссеры и художник почти ничего не взяли из арсенала старой декорационной системы. Сценический путь Симова был путем в новое, неизведанное.

Спектакли Художественного театра с их сложно разработанными мизансценами требовали отказа от статичной инертности старого оформления. Станиславский вместе с Симовым разрушили кулисно-арочное построение декораций, раскрыли замкнутую коробку сцены, освободили пространство, отдав актеру все преимущества свободной композиции игровой площадки. Художественной индивидуальности Симова было присуще редкостное умение работать в сценическом пространстве, ощущать его подвижно, динамично, находить самые неожиданные и смелые планировочные решения, поражающие жизненной естественностью. Вместо павильонов с традиционной симметричной группировкой безликой мебели в декорациях Симова появляются настоящие квартиры с правдоподобными разрезами комнат, с естественным расположением мебели. Вместо статичных кулисно-арочных ландшафтов возникают пейзажи с непринужденно раскинувшимися деревьями и кустами.

Тонкое понимание законов театра, постановочная интуиция помогали Симову легко и свободно идти за режиссером, полностью подчинять свои решения его замыслу. Обладая редчайшей планировочной изобретательностью, мастер вместе с тем не имел яркого художественного дарования и чисто живописные задачи на сцене представляли для него значительные трудности. Красочная декоративность Симову была не только чужда, но и попросту недоступна. В спектаклях Художественного театра наибольшее развитие получила самая сильная сторона мастера — разработка новых пространственно-планировочных решений.

С первых дней существования МХТ Станиславский и Немирович-Данченко рассматривали оформление как естественную среду, воссоздающую атмосферу непосредственно текущей жизни. Поэтому постановщикам так важно было наделить Декорации всеми чертами реальной действительности. Верность жизненной правде была самым главным, что объединяло режиссуру МХТ с Симовым.

На раннем этапе своего существования главной задачей молодого театра было приблизить сценическое искусство к завоеваниям передовой художественной культуры — литературы и живописи. В своих спектаклях МХТ хотел воссоздавать эпически широкие картины жизни в достоверности реальной формы.

Симов, как художник, сложившийся на передвижнических идеях, более чем Кто-либо другой был близок творческой позиции театра. МХТ и Симов как бы шли навстречу друг другу. {42} Для открытия Художественного театра была выбрана трагедия А. К. Толстого «Царь Федор Иоаннович». Симову пьеса была очень близка. Еще во время работы над станковой картиной «Опала митрополита Филиппа» он изучал эпоху XVI столетия, советовался с В. И. Суриковым, совершал поездки по древнерусским городам. Теперь художник предложил Станиславскому поехать в Ростов Великий, чтобы осмотреть Кремль, сохранившиеся постройки города. «Константин Сергеевич упивался богатым своеобразием стародавнего уклада, а я с А. А. Саниным [второй режиссер спектакля. — *М. Д*.] старались… вплотную приблизить к нему характерности эпохи, помогали уловить аромат ушедшего быта… Из Ростова двинулись в Ярославль, оттуда в Нижний, где нам указали ярого любителя, коллекционера художника Карелина. Из его собрания довольно много древнерусской посуды, утвари и тканей перекочевало за нами в Москву»[[135]](#endnote-136), — вспоминал Симов. Из этой поездки был привезен чрезвычайно ценный материал, состоящий из подлинных предметов старинного быта, — шитье, головные уборы, кики и кички разных фасонов, обувь, платки, пояса, «персидский шелковый кушак для Федора, бухарские сапоги, деревянные ковши»[[136]](#endnote-137). Кроме того, Симовым были скопированы архитектурные детали теремов, утварь, костюмы. Помимо Ростова Великого режиссер и художник до мельчайших подробностей изучили Московский Кремль, Грановитую палату, дом бояр Романовых. Когда Станиславский увидел готовые макеты к спектаклю, он испытал огромную радость. «Такой настоящей русской старины в России еще не видывали. Это настоящая старина, а не та, которую выдумали в Малом театре»[[137]](#endnote-138).

Полноту исторической жизни Станиславский и Симов стремились передать не точным археологическим правдоподобием, а сгущенной колоритной типической характерностью. В процессе создания спектакля режиссер не раз говорил Симову: «Пусть на сцене будет исторически не совсем верно — главное сделать так, чтобы *этому поверили*»[[138]](#endnote-139).

Станиславский так определил ведущую тему «Царя Федора Иоанновича»: «… главное действующее лицо — народ, страдающий народ. И страшно добрый, желающий ему добра царь. Но доброта не годится»[[139]](#endnote-140). Характерно, что тема народа как главного действующего лица истории прошла сквозь всю русскую культуру 1880 – 1890‑х годов. «Я не понимаю действия отдельных исторических личностей без народа, без толпы. Мне нужно выплеснуть их на улицу», — эти слова Сурикова, отразившие его кредо исторического живописца, преломились в режиссерской концепции «Царя Федора».

Тема народной жизни стала ведущей в спектакле. Режиссер и художник стремились найти новый жизненный тон, ввести зрителя в атмосферу московского быта XVI столетия в его живом, повседневном течении; историческая правда должна была ощущаться жизненной и достоверной. Станиславский и Симов добивались того, чтобы в оформлении ничто не напоминало о трафарете исторических постановок казенной сцены. Режиссер просил художника, чтобы тот дал в декорациях неожиданные точки зрения, непривычные планировки, они должны были усилить колоритную полноту исторического быта.

Декорация 1‑й картины спектакля поразила зрителей своей необычностью. Станиславский и Симов вынесли действие из внутренних покоев на приподнятую над сценой крытую галерею терема. На просторной террасе, отделенной от зрителя балюстрадой, располагались гости Шуйского, отсюда открывалась панорама старой Москвы. На вольном воздухе разворачивался боярский пир. Сценическая картина «обрушивалась на зрителя целым потоком ярких, бурных… цветовых комбинаций, сочетавшихся с звуковой стихией (шум пира, возгласы гостей)»[[140]](#endnote-141).

{43} Стольничие обносят гостей медом, вносят блюда с жареными лебедями, поросятами. На столах сочно играют старинные кубки, ковши, братины. С террасы видны главы церквей, верхушки кровель домов. Широкая картина древнерусского быта разворачивалась на фоне пейзажа старой Москвы, включенного в действие.

Станиславский и Симов вводили подлинные архитектурные детали, утварь, костюмы с таким расчетом, чтобы создать колоритные приметы эпохи, своеобразные живописные акценты, игравшие в спектакле, вовлеченные в действие. Так, в одной из картин стог сена был сметан так, как это делалось в XVI столетии, и это поразило и восхитило публику. Этими красочно поданными зрительными находками Станиславский хотел прикрыть неопытность молодых актеров. Постановщики стремились соединить в спектакле историческую достоверность со своеобразной живописной картинностью. В исторической характерности древнерусского быта Станиславский и Симов искали неожиданности зрительной эффектности. Этот принцип выбора характерных колоритных и зрелищно эффектных деталей был присущ и произведениям русской живописи, в особенности полотнам Сурикова. Мирискусническая критика, поначалу очень строго чтившая историко-археологическую достоверность, упрекала спектакль в недостаточно точном следовании историческим образам. «Чувствовалось желание во что бы то ни стало создать красивое пятно, красивую композицию, хотя бы и в ущерб тексту»[[141]](#endnote-142).

Необычное решение использовал Симов в декорации «Сада» (2‑я картина IV действия), где происходило свидание княжны Мстиславской с князем Шаховским. Симов применил новый и очень эффектный планировочный прием. Тонкие стволы белых берез были свободно распределены по переднему плану сцены, в глубину сад казался разросшимся, густые деревья сплетались ветвями, и сад напоминал лес. Молодые влюбленные, перебегая от одного дерева к другому, прятались за их стволами. Неясными силуэтами рисовались их фигуры среди деревьев. Мрак ночи постепенно рассеивался, всходила луна. Игра света усиливала лирическую и вместе с тем тревожную атмосферу картины, и так поэтичен был образ ночного сада с его чуткой настороженной тишиной, неясными шорохами и приглушенными голосами влюбленных.

Оформление «Сада» строилось Симовым совсем на иных принципах, нежели традиционные лесные декорации. Художник отказался от подвесных арок, изображающих деревья. Исполненные с иллюзорной вещественностью, написанные на ажурной сетке деревья и кусты были вырезаны и размещены по переднему плану сцены. Их свободная живописная компоновка дала возможность режиссеру создать интересную мизансцену, заставить декорацию активно участвовать в сценическом Действии.

Кульминационным моментом спектакля, в котором слились воедино смелость постановочной фантазии с ярким зрелищным решением, была 8‑я картина «На мосту через Яузу». Художник вспоминал: «Над последней декорацией “На Яузе” я намучился. Правда, режиссер мне предоставил относительную свободу, при одной оговорке: изменить указание автора и вместо “хилого моста” построить “горбатый” со столбами по углам. Тогда удастся расположить группу слепцов, которые откроют картину своим заунывным пением»[[142]](#endnote-143).

Оформление давало возможность Станиславскому выстроить очень сложную композицию. Через всю сцену был переброшен горбатый бревенчатый мост, опускавшийся в глубине площадки и сливавшийся с дорогой. Под мостом протекает Яуза. Женщины стирают белье, в палатках, разбитых вдоль берега, идет торговля. На {44} мосту нищие просят подаяние, идут мастеровые, носильщики, нагруженные мешками с мукой. Проходят иноземцы, купцы, стрельцы.

Станиславский разворачивает широкую картину исторического быта в его непрерывном будничном течении. Режиссерская канва выстраивалась в эпическом повествовательном плане, со множеством красочных, живописных деталей, с чередованием ответвляющихся бытовых эпизодов, вливающихся в широкое русло действия, создающего впечатление широкого потока жизни. Зритель ощущал эту бурлящую жизнь в ее пестроте и шумном многоголосии. Но вот на мосту показался закованный в кандалы князь Иван Петрович Шуйский под конвоем, возглавляемым князем Турениным. «Носильщики, до этого момента недвижимые, мрачные, сразу, как львы, проснулись, они схватили по дубине и ринулись в первый ряд…»[[143]](#endnote-144). Так начинается сцена народного бунта. Народ, затаив в себе решимость и ненависть, безмолвствует. После слов Туренина: «Разогнать народ!» — «народ с добытым ранее дрекольем бросается на стрельцов, а те, в свою очередь, с алебардами на народ»[[144]](#endnote-145). Весь этот пестрый люд, занимающийся каждый своим делом, оказывается мгновенно сплоченным, устремленным в едином порыве. После слов князя Шаховского «За мной, люди! Раскидаем тюрьму по бревнам!» — толпа, увлеченная призывом, бросается отбивать колодников. Завязывается отчаянная схватка. Берег Яузы, еще недавно мирный, заполненный лавками торговцев, становится пустынным, лишь кое-где валяются тела убитых. Известный историк В. О. Ключевский делился своими впечатлениями о спектакле с артистом МХТ А. Артемом. Его потрясла сцена «На Яузе», «когда… вспыхивает бунт — один из тех “малых бунтов”, которыми так богата московская история конца XVI – начала XVII в. До сих пор я знал только по летописям, как оканчивался русский бунт, теперь я знаю, как он начинается»[[145]](#endnote-146). Историки этой постановки Б. И. Ростоцкий и Н. Н. Чушкин отмечали, что Станиславский был порою излишне расточителен в изобразительных средствах: «Сценическая толпа в “Федоре” порой была еще излишне цветиста, голосисто-криклива… Временами… излишняя расточительность и в красках, и в бытовых подробностях»[[146]](#endnote-147).

И все же глубина, эпическая мощь воссоздания жизни народа, сближали сцену «На Яузе» с историческими полотнами Сурикова, и, прежде всего с «Боярыней Морозовой». Образ народа — вот что было в центре внимания и Сурикова, и Станиславского. «В “Царе Федоре” впервые с такой смелостью режиссер ввел в обиход театра эпическое народное “суриковское” начало, увидев в нем не фон основных событий, не этнографическую подробность, не живописный быт, но главную пружину действия»[[147]](#endnote-148). И хотя Станиславский решительно вел за собою Симова, он все же испытывал и влияние художника. Работая над сценой «На Яузе», режиссер, несомненно, знал картину Сурикова. Но Симов объяснял, подсказывал ему те художественные средства, которые были использованы и Суриковым, и самим Симовым.

Смелое диагональное решение пространственной композиции, многообразие жанровых эпизодов, сливающихся воедино, создающих ощущение полноты народной жизни — все эти постановочные приемы Станиславского вобрали в себя художественно переосмысленные впечатления и от «Боярыни Морозовой», и от «Опалы митрополита Филиппа», написанной Симовым[[148]](#endnote-149).

Станиславский как художник сформировался на русской литературе, произведениях Толстого, Достоевского, Тургенева, на русской живописи — полотнах Репина, Сурикова, Левитана. Объективная достоверность художественного восприятия, обусловленный эпохой историзм мышления рождали сценические образы жизненно {45} правдивые, но крупные, масштабные. В спектаклях, созданных с Симовым, таких как «Царь Федор Иоаннович», «Смерть Иоанна Грозного» и др., режиссер продолжал преемственность развития русского реализма, задачей которого было «написать целую жизнь».

Постановкой «Царя Федора Иоанновича» Станиславский сближал художественную позицию МХТ с передовым направлением русской литературы и живописи.

## \* \* \*

Одной из сторон художественной индивидуальности Станиславского было увлечение фантастикой, сказочностью. «Фантастика на сцене — мое давнишнее увлечение. Я готов ставить пьесу ради нее», — писал режиссер[[149]](#endnote-150). Поэтому понятен его интерес к «весенней сказке» А. Н. Островского «Снегурочка».

Театр вновь предпринял экспедицию на Север, в Архангельскую губернию. В ней приняли участие Симов, художник Клавдий Сапунов (брат живописца Николая Сапунова) и Б. С. Алексеев — брат Станиславского. Им удалось проникнуть в самые глухие, исхоженные места русского Севера, собрать богатейший материал: костюмы, утварь, вышивки и даже привезти народную деревянную скульптуру.

«Снегурочка» была поставлена в МХТ в 1900 г.

«Весенняя сказка Островского с ее поэтической темой вечной красоты земли и природы, справедливости жизни дала Станиславскому великолепный повод развернуть всю мощь своей режиссерской фантазии»[[150]](#endnote-151). Неуемное воображение подсказывало ему множество удивительных постановочных находок. Симов подметил, что режиссер задавался «такими компоновками, которые сами по себе являлись сказкой»[[151]](#endnote-152).

Русский Север стал для постановщиков воплощением сказочной страны берендеев. Вот как представлялся режиссеру пролог спектакля.

Открывается занавес, и перед зрителями — покрытый снегом лес с сухими пнями, торчащими темными корягами. Постепенно все меняется, начинает медленно шевелиться и оживать. В глубоком снегу вязнут, барахтаются берендеи (ящик с солью, поставленный у рампы, заменил рыхлый весенний снег). Особенно эффектно обставлено появление Мороза: «Хорошо бы показаться грозному мохнатому чудищу в сопровождении волка. Шум, свист, треск, падают сучья, стонут лешие, подвывают волки, и сквозь метель виден злой контур лесного хищника (дрессированная овчарка). Там грузно переваливается медведь, тут беспечно резвится Снегурочка»[[152]](#endnote-153). Но близится приход Весны. «Белоснежный ковер на полу… сдергивается… сперва показываются… темные пятна земли, потом пол покрывается травкой светло-зеленого цвета… вокруг Весны начинают оживать и согреваться птицы»[[153]](#endnote-154).

В «Снегурочке» краски постановочной палитры были щедры, неуемны.

Сорежиссер Станиславского по спектаклю А. А. Санин писал ему о своих впечатлениях от репетиции пролога: «Ставился вчера пролог. Это — фурор, волшебство. Обстановка задавит текст, поэзию, полчаса будут думать, “как они это все соорудили”»[[154]](#endnote-155). Симов, чутко прислушиваясь к режиссеру, стремился точно воспроизвести на сцене его постановочные задания.

Глубокий поэтический смысл пьесы с наибольшей полнотой раскрывался в сцене «У царя Берендея»[[155]](#endnote-156). Просветленный идиллический мир добра и красоты, обаяние патриархальной русской жизни, естественной и простой, стремился воссоздать Станиславский. В его режиссерской разработке вся картина была насыщена атмосферой искусства. Отделка дворца не закончена, стоят леса, рожечники, гусляры, {46} певцы, поют, играют, услаждают Берендея, «вокруг много цветов, елочек, берез с ранней свежей зеленью… Много солнца, пестроты тонов и красок. Словом, царство красоты и искусства: музыки, живописи и красноречия»[[156]](#endnote-157).

Царь Берендей, мудрец, поэт и художник, «взгромоздился на возвышение… и кистью расписывает нежный цветок»[[157]](#endnote-158). Зрительное решение этой картины было подсказано Станиславскому воспоминаниями, когда режиссер посетил в Киеве В. Васнецова, расписывавшего Владимирский собор: «… из купола падали и рассыпались по всей середине храма яркие блики света; — целые снопы, струи солнечных лучей точно смачивали своими золотыми брызгами наиболее яркие места на металлических ризах икон. Среди царившей тишины раздавалось пение художников-богомазов, которые были подвешены к потолку в люльках и точно совершали обряд помазания елеем… Вот откуда родилось у меня настроение картины у царя Берендея в “Снегурочке”»[[158]](#endnote-159).

Впечатления от старинной деревянной архитектуры Севера легли в основу решения декорации царских хором[[159]](#endnote-160). Дворец Берендея — массивный, тяжеловесный, с крупными столбами-колоннами, с галереей, проходившей поверху, с открывающимся видом на слободу — в его формах не ощущалось сказочности, он казался добротно-прозаическим. В планировке дворца мастер выделил широкую удобную площадку, где развивалось действие. Симову не удалось передать на сцене поэтическую атмосферу гармонии, счастья, красоты.

Декорация «Палат Берендея» имела внешнее сходство с северной архитектурой, а в ее изобильной орнаментике угадывалось узорочье народной резьбы, вышивки, росписей. Все эти декоративные формы были тщательно прорисованы на колоннах дворца, его столбах, перекрытиях, сводах. Но оттого, что все архитектурные и орнаментальные мотивы были прямо перенесены на сцену, театральные формы казались скучными, неживыми; Симов не мог дать ей собственную декоративную театральную интерпретацию. Это ощущалось и в костюмах к спектаклю. Они были выполнены в присущей художнику жанровой манере. Снегурочка в белом платье, с переброшенной через плечо звериной шкурой, взобралась на дерево, раскачивается на толстом суку. В костюмах Купавы, Мизгиря довольно точно были воспроизведены формы посадской одежды, скупо расцвеченной неярким узором.

Совсем по-иному воспринималась «Снегурочка» В. Васнецова, поставленная в Частной опере Мамонтова. Живописный декор, сочиненный и стилизованный, претворенный в художественную форму, жил на сцене, придавая декорациям и костюмам обаяние и наивность русской сказки.

Проникновенный лиризм «Снегурочки» с ее темой красоты природы, добра и света, вся ее одухотворенная поэтичность звучали в спектакле приглушенно. «Снегурочку» отличало обилие постановочных эффектов, жанровый прозаизм декораций. Воображение Станиславского было беспредельным, с неудержимой силой влекло его ввысь, «часто уносило за рамки пьесы»[[160]](#endnote-161). И то, что в «Снегурочке» реальное и фантастика существовали одновременно, было особенно дорого режиссеру. Его поэтика основывалась на прочной связи с действительностью. Станиславский фантазировал, создавал поэтические образы, «живописал» на сцене формами реальности.

Художественные возможности Симова были скромными. Ему не дано было подняться над повседневностью, он всегда сохранял трезвое видение реальности. На сцене художник не мог отказаться от точного воспроизведения натуры. Все это сказалось на оформлении «Снегурочки».

В архитектурных формах дворца Берендея, в компоновке орнаментальных мотивов {47} не ощущалось ни увлекательной сказочности, ни приподнятой театральной красоты, которые отличали постановки Васнецова, Коровина, Головина и других современников художника. И дело было не только в их несравненно более яркой одаренности, но и в новом живописном сценическом методе. Любой предмет, формы народного искусства эти мастера преображали, и на их основе творили новую театральную красоту.

Симов, умевший создавать на сцене жизненно правдоподобное оформление, оказывался в сложном положении при решении сюжетов сказочных, поэтических. «Снегурочка» стала для него непреодолимо трудной постановкой. Ему ближе были спектакли эпически повествовательные, такие как «Царь Федор Иоаннович», «Смерть Иоанна Грозного» и «Борис Годунов» с их главной темой — судьба народная. В их оформлении отразились особенности позднего передвижничества. Не случайно в решении отдельных картин «Царя Федора Иоанновича» с их бытовой теплотой, «обжитостью» ощущалось влияние исторической живописи В. Шварца, а в декорации сцены «На Яузе» звучало суриковское начало. Не свободен был Симов и от некоторого влияния академизма, проявлявшегося в позднем передвижничестве и сказавшегося на капитальной постановке художника — «Юлий Цезарь», поставленной В. И. Немировичем-Данченко в 1903 г.

Симов работал в период, когда в искусстве формировались новые тенденции. В сложном процессе вызревания нового живописного стиля театральной декорации суждено было сыграть очень важную роль. Новые качества оформления с его колористическими исканиями, декоративной стилизацией, тонким, чисто музыкальным владением живописной формой, цветом, ритмом оказались недоступны Симову. Его искусство не смогло перешагнуть за пределы стиля, которому он был привержен, подобный стиль давал очень мало возможностей для развития декоративных зрелищных свойств сценографии.

Симов сохранял удивительную устойчивость своей манеры, тщательной, доскональной и в чем-то прозаической. Он не мог блеснуть виртуозной легкостью рисунка, богатством колористической гаммы. Рисунок художника, аккуратный, равномерно тонкий и суховато-неживой, подобный рисунок характеризует работы передвижников, но не крупных живописцев, а скорее мелких мастеров. У Симова сохранился и присущий малому передвижничеству принцип использования цвета — скромного натурального, неяркого.

И все же значимость художника — в ином: в способности ощутить драматургический материал, проникнуться атмосферой спектакля и по-режиссерски работать с постановщиком.

Пьеса Л. Толстого «Власть тьмы», поставленная в 1903 г., была первым спектаклем МХТ, посвященным крестьянскому быту. Театр отправился в Тульскую губернию за подлинным этнографическим материалом. Симов, незадолго до этого перенесший тяжелую болезнь, остался дома. У него было знание крестьянской жизни, в юности он много ездил по деревням. «Наши товарищеские скитания с Левитаном и Касаткиным во время охоты сталкивали нас со многими чертами деревенского обихода», — вспоминал художник[[161]](#endnote-162).

Работа над спектаклем увлекла Станиславского и Симова. Главную свою цель режиссер видел в том, чтобы «воссоздать на сцене жестокую, мрачную, без всяких просветов, тьму деревенской жизни»[[162]](#endnote-163). Во «Власти тьмы» постановщики вновь обращались к передвижничеству. «Сцена вдруг потребовала, чтобы ее воспринимали как большую картину, только что вышедшую из-под правдивой кисти художника… Театр выражал готовность быть судимым по законам передвижнического жизнеподобия {48} и сострадательного гуманизма»[[163]](#endnote-164). Жизненное правдоподобие в спектакле звучало очень сильно. Постановщикам были дороги все детали, все подробности, наполняющие крестьянский быт: горшки, ухваты, хомуты, большая лужа с пластами засохшей грязи посреди деревенской улицы и настоящая живая лошадь. В своих декорациях Симов воссоздавал этот издавна сложившийся крестьянский уклад, прочный, нерушимый. Художник изображал деревенский двор с сараями и избу — настоящую рубленую, на мху, с потемневшими тяжелыми бревнами. Он использовал интересный планировочный ход, воссоздавая в декорации одновременно крестьянский двор и тут же в развороте, крупным планом — внутренность избы. Посредине — большая печь с лежанкой и ситцевой занавеской. На стенах развешаны упряжь, седла, на лавках расставлены кадки, кринки, решета. Станиславский и Симов обыгрывали множество деталей, хотели потрясти зрителей подлинностью этого давящего темного быта. Особенно интересно было решено оформление II действия. Планировочный прием, примененный Симовым, позволил Станиславскому развернуть действие одновременно и в избе, и во дворе. В правой части сцены в теплой избе спит старый солдат Митрич и девчонка Анютка. Посредине — крестьянский двор, с холодной избой и погребом. В ночной тишине Матрена, Анисья и Никита судорожно, боязливо зарывают в погребе новорожденного ребенка. Вокруг все спит, лишь мирно жует сено лошадь, и холодно, ярко озаряет деревенскую улицу свет луны[[164]](#endnote-165). Декорация была проникнута настроением гнетущей тоски. Атмосфера подлинной деревенской жизни с ее косностью, темнотой, суевериями, торжеством «… власти тьмы» была передана в спектакле в большей мере благодаря декорациям Симова. Станиславский высоко оценил работу художника. «Со стороны декораций и костюмов было сделано больше, чем надо, и можно с уверенностью сказать, что никогда сцена не видала такой подлинной деревни»[[165]](#endnote-166). Однако в спектакле жизненная правда обстановки оказалась в отрыве от сценического действия, от исполнителей. За внешним правдоподобием оформления, подлинностью говора, актеры не почувствовали и не смогли передать трагического звучания пьесы.

## \* \* \*

Важным этапом в истории Московского Художественного театра и в творчестве Симова явилась постановка пьес Чехова. В спектаклях, созданных Станиславским и Немировичем-Данченко с Симовым, рождался спектакль настроения, глубокой и тонкой психологичности. За кажущейся обыденностью жизни в пьесах Чехова театр раскрывал скрытый драматизм, безысходность монотонных будней, светлую мечту о счастье, о новой прекрасной жизни. Режиссура МХТ стремилась найти путь к Чехову, чего не удавалось другим театрам, игравшим его пьесы старыми приемами. В своих режиссерских планах Станиславский передавал сложную атмосферу жизни героев, в которую включался весь внешний мир, их окружающий. Режиссером были уловлены и переданы тончайшие оттенки жизни человеческой души, зыбкие, изменчивые настроения и состояния природы, жизнь вещей, предметов. «Чехов одинаково владеет на сцене и внешней, и внутренней правдой. Во внешней жизни своих пьес он, как никто, умеет пользоваться мертвыми картонными бутафорскими вещами, декорациями, световыми эффектами и оживлять их. Он утончил и углубил наши знания о жизни вещей, звуков, света на сцене, которые в театре, как и в жизни, имеют огромное влияние на человеческую душу», — писал Станиславский[[166]](#endnote-167). Эту особенность пьес Чехова тонко уловил Л. Андреев. «Играть на сцене Чехова должны не только люди — его должны играть и стаканы, {49} и стулья, и сверчки, и военные сюртуки, и обручальные кольца»[[167]](#endnote-168). Драматургия Чехова требовала от художника умения проникнуться атмосферой пьесы, понять скрытые за обыденным течением жизни конфликты и передать это в окружающей зрительной среде.

Место действия, обстановка в пьесах Чехова Симову были хорошо знакомы. «Во мне чеховский сюжет будил массу откликов… я наблюдал еле поддерживаемый уклад барской жизни, зачерчивал интересные уголки дворянских гнезд»[[168]](#endnote-169).

В декорациях Симова возникала российская действительность, жизнь интеллигенции 1890 – 1900 гг. Гнетущее одиночество комнаты Треплева, разрушающийся барский дом Иванова, одинокий, печальный среди старых деревьев запущенного парка, светлый покой детской с заглядывавшими в окна цветущими ветками вишневых деревьев. На сцене чередовались гостиные, кабинеты, столовые, прихожие. Это были или целые квартиры, развернутые в пространстве, или выгороженные уютные комнаты[[169]](#endnote-170). Казалось, декорации Симова хранили тепло согретого устоявшегося быта. И каждый раз в этой жизненной наполненности режиссер и художник искали внутреннюю тему, выражавшую скрытый драматизм Чехова.

В режиссерских партитурах Станиславского игра актеров, жесты, рисунок мизансцен, декорации, их планировки, бутафория, свет, музыка составляли стройное завершенное целое. Внешняя среда спектакля находилась в тончайшей эмоционально-психологической связи с жизнью героев, их настроениями. Спектакли Художественного театра внесли непривычный оттенок настроения и в оформление. Все, что создавал Симов было так непохоже на декорации казенной сцены. Вот как воспринималось в рецензии П. Гнедича оформление «Чайки» в Александринском театре и в МХТ: «Когда на сцене Александринского театра герой пьесы в четвертом акте побежал стреляться, я помню тот неудержимый хохот, который овладел публикой, и я помню ту гнетущую мучительную тишину, которая воцаряется в душном зале театра Каретного ряда при уходе несчастного юноши в свою комнату. Тут настроение вызывается не одной игрой, а совокупностью целой массы условий, которые создают общую картину. Начиная с рисунка пошловатых темненьких обоев, кончая порывами ветра и тусклым освещением сцены — все настраивает зрителя на восприятие выстрела, являющегося не неожиданностью, а неизбежным последствием предыдущей драмы»[[170]](#endnote-171).

В «Чайке» развитие внутренней линии спектакля передавалось не только словами, подавляемыми вздохами, паузами и безмолвными взглядами, но и настороженной тишиной комнат с сиротливо забытыми вещами, и скрипом ставень, и тоскливым, монотонным шумом дождя. Кабинет Треплева с горящей печью, бросающей на стены красноватые отсветы, с неуютной расстановкой мебели, с качающимися под порывами осеннего ветра темными деревьями — вся сценическая картина была наполнена смутной, все нарастающей тревогой. «Ваша комната такая, что хочется в платок закутаться», — говорила художнику О. Л. Книппер-Чехова, исполнительница роли Аркадиной[[171]](#endnote-172). Наполненность внешней среды токами спектакля, слитность актеров с обстановкой производили в «Чайке» сильное впечатление на зрителей.

Немирович-Данченко так охарактеризовал новизну режиссерских и оформительских приемов в спектакле: «Станиславский отлично схватывал скуку усадебного дня, полуистерическую раздражительность действующих лиц, умел наполнить течение акта подходящими вещами и характерными подробностями». Одним из крупных элементов сценической новизны было «пользование вещами… эта режиссерская черта Алексеева [Станиславского. — *М. Д*.] стихийно отвечала письму Чехова»[[172]](#endnote-173).

{50} Жизнь, изображенная Станиславским и Симовым, была будничной, но в ней угадывались и неясные мечты о будущем, и ощущалась грусть по бесплодно прожитым дням, она волновала зрителей, вызывала их сопереживание. И. Левитан был потрясен «Чайкой». Он писал Чехову: «… любовно поставленная, обработанная до мельчайших подробностей, она производит дивное впечатление… я пережил высоко художественные минуты, смотря на “Чайку”. От нее веет той грустью, которой веет от жизни, когда всматриваешься в нее»[[173]](#endnote-174). Скрытый нерв этой, казалось бы, обыденной жизни, ее звенящие струны угадывались и в оформлении Симова. Мейерхольд, игравший в «Чайке» роль Треплева, всегда тонко чувствующий зрительный образ, находил в декорациях и чеховскую грусть, и тонкие связи оформления с природой. «Когда действующие лица входили в галошах, встряхивая шляпы, пледы, платки, рисовалась осень, моросящий дождь на дворе… До Станиславского в Чехове играли только сюжет, но забывали, что у него в пьесах шум дождя за окном, стук сорвавшейся бадьи, раннее утро за ставнями, туман над озером неразрывно (как до того только в прозе) связаны с поступками людей, их действиями, взаимоотношениями. Это было тогда открытием»[[174]](#endnote-175).

Полифоничность режиссуры Станиславского, сумевшего наполнить единым настроением все элементы постановки, тонко психологическая манера игры, эмоциональная одушевленность оформления создавали новую форму спектакля. Характерно, что директор императорских театров В. Теляковский, совсем не разделявший художественных исканий МХТ, все же признавал, что у Станиславского «главное внимание обращено на форму»[[175]](#endnote-176).

В 1901 г. МХТ поставил «Три сестры», пьесу, специально написанную для театра. Это был один из самых совершенных его спектаклей. «“Три сестры” идут великолепно, с блеском, идут гораздо лучше, чем написана пьеса», — отмечал Чехов в одном из своих писем[[176]](#endnote-177).

Режиссерская партитура спектакля строилась Станиславским на противоречии гнетущей монотонности провинциального быта, заглушающего жизнь сестер Прозоровых, и их неудержимого стремления к счастью. Чтобы ярче воплотить свой замысел, сгустить атмосферу тоскливой провинциальной обыденности, режиссер намеренно отходил в оформлении от ремарок драматурга. «Мы знали прямое указание Чехова, что действие должно происходить в губернском городе, даже знали в каком [у Чехова — Пермь. — *М. Д*.]. Но не возникало даже и вопроса, надо ли туда ехать; захолустье — вот главное. Несмотря на то, что три сестры — генеральские дочери и дом их поместительный, я получил указание устроить им квартиру, как будто они были капитанские дочки»[[177]](#endnote-178), — вспоминал Симов. Характерно, что Чехов не возражал против изменения его замысла. Станиславский так объяснил это: «Сам Антон Павлович… со стороны наблюдал за нашей работой. Он не мог нам помочь… в наших поисках внутренности Прозоровского дома. Чувствовалось, что он этот дом знает подробно, видел его, но совершенно не заметил, какие там комнаты, мебель, предметы, его наполняющие, словом, он чувствовал только атмосферу каждой комнаты в отдельности, но не ее стены. Так воспринимает литератор окружающую жизнь. Но это слишком мало для режиссера… Теперь понятно, почему Антон Павлович так добродушно смеялся и улыбался от радости, когда задачи декоратора и режиссера совпадали с его замыслом. Он долго рассматривал макет декорации и, вглядываясь во все его подробности, добродушно хохотал.

Нужна привычка для того, чтобы по макету судить о том, что будет, чтобы по макету понять сцену. Эта чисто театральная, сценическая чуткость была ему свойственна, так как Антон Павлович по природе своей был театральный человек»[[178]](#endnote-179).

{51} Художник, руководствуясь замыслом Станиславского, «снижал» быт сестер Прозоровых, приглушал поэтическую тональность пьесы. Он выстроил на сцене обыкновенную провинциальную квартиру. Зритель видел ее всю: переднюю со спускающейся вниз лестницей, гостиную с изразцовой печью, роялем, в глубине располагалась столовая. Там был накрыт стол, оттуда доносились оживленные голоса, смех, слышны были звуки гитары. В облике декорации ничто не напоминало о ремарке Чехова «гостиная с колоннами, за которыми виден большой зал»[[179]](#endnote-180).

Входя в дом Прозоровых, Вершинин говорит: «Квартира у вас чудесная, завидую». Однако в этой квартире с невысокими потолками, пестрыми обоями ощущалось что-то будничное, заурядное… В ее атмосфере сохранялось тепло устоявшейся, привычной жизни, создававшееся тонко подобранными бытовыми деталями: развешанными на стенах фотографиями в рамочках, покойными креслами, забытыми кое-где домашними вещами. Каждый уголок здесь был обжит, уютен. Сюда «на огонек», в дом Прозоровых тянулись военные, заброшенные в этот город: Вершинин, Тузенбах, Соленый, Чебутыкин, Федотик, Родэ. «Тема дома, домашнего уюта, теплой печки, о которую, входя, все греют руки, бесконечных споров о смысле жизни, вливалась в их жизнь как поэтический мотив постоянства, гармонии, цельности, ими, военными, утерянной, но сестрами оберегаемой»[[180]](#endnote-181). Чехов рисовал и жестокую правду быта, и возвышающее начало жизни, идущее от красоты природы, искусства. Тема красоты возникала у писателя постоянно. «Красота для Чехова была одним из моментов воспитания человека»[[181]](#endnote-182), она очищала, помогала подняться над тусклой обыденностью, вносила в привычный ход жизни поэтическое начало. Поэтому Чехову необходима была зала с колоннами в I действии «Трех сестер», широкий простор природы — в финале пьесы.

Особая поэтическая форма его драматургии была неотделима от образов природы. Чехов как бы соизмерял природу с жизнью человека, и природа возвышала, гармонизировала человека, высветляла она и саму его жизнь. В «Трех сестрах» единение человека с природой было полным. Открывшаяся ширь пейзажа в конце пьесы позволяет перевести «жизненную драму героев в лирическую созерцательную надличную тональность»[[182]](#endnote-183).

В финале спектакля поэтическая тема красоты природы, сливаясь с лейтмотивом — прощанием сестер с военными, звучала как-то особенно светло и печально. Тузенбах за несколько минут до роковой дуэли, задумчиво глядя на деревья, говорил Ирине: «Я точно первый раз в жизни вижу эти ели, клены, березы и все смотрит на меня с любопытством и ждет. Какие красивые деревья, и, в сущности, какая должна быть около них красивая жизнь»[[183]](#endnote-184). В финале «Трех сестер» зритель ожидал увидеть старый парк с осенними деревьями, еловую аллею, ведущую от дома Прозоровых в глубину сцены, откуда открывался бы величественный пейзаж: река с ее неспешным течением, лес и необъятные дали. Чехов показывал время спокойного и печального угасания природы, когда вокруг царит тишина и покой, воздух прозрачен, чист, и так ясны расстилающиеся за рекой дали. Но на сцене не было осеннего пейзажа с его необъятным простором. В спектакле тема красоты отступала, ибо главным для Станиславского было передать трагическую безысходность провинциального быта, заглушающего высокие помыслы сестер Прозоровых.

Симов, идя за Станиславским, не показал в декорации ни старого парка, ни Длинной еловой аллеи, ни реки, ни леса, о которых писал Чехов. «Режиссер поручил мне воплотить провинциальный дух, его сущность, сердцевину — в одном особняке на Дворянской улице. Тут, как в фокусе, должна предстать наша уездная обывательская Россия»[[184]](#endnote-185), — вспоминал художник. Симов изобразил в декорации типичный {52} уголок русской провинции. Дом Прозоровых, тяжеловесный, заурядный, с парадным крыльцом, с застекленным балконом и террасой нижнего этажа, грузно выступал вперед. Он как был вытеснил сестер и они стояли, прислонившись к низенькому дощатому забору палисадника. На узкой площадке перед домом — керосиновый фонарь, аккуратно сложены кирпичи, доски. Здесь нет природы, только несколько деревьев растут перед домом. Во всей декорации, в ее скромном жанровом облике, неярких красках ощущалась обыденность привычной, устоявшейся жизни, скучной, монотонной. Перед зрителем словно проходила череда тусклых будней, которые предстоит прожить в этом городе Ольге, Маше, Ирине.

## \* \* \*

В январе 1904 г. в Московском Художественном театре состоялась премьера «Вишневого сада». Это была четвертая пьеса Чехова, осуществленная Станиславским с Симовым. Мы довольно подробно останавливаемся на истории создания «Вишневого сада», может быть, даже в ущерб другим спектаклям МХТ. Но нам казалось это важным и необходимым, ибо в «Вишневом саде» с наибольшей полнотой проявилось самое ценное, что было найдено режиссером и художником в решении зрительного облика спектаклей Чехова. Однако здесь выявились и противоречия; обращение Станиславского к новым формам психологического театра и сковывающая это движение устойчивость сложившихся постановочных приемов, стремление создать на сцене эмоциональную, тонко психологическую среду и порою невозможность передать в зрительном строе поэтические образы Чехова.

Трудно складывается оформительный план «Вишневого сада». Обычно Чехов мало говорил о постановке своих пьес в МХТ, ограничиваясь лишь краткими указаниями и режиссерам, и актерам, и почти не делал замечаний по поводу оформления. Вероятно, писателя убеждало то, что Станиславский и Симов умели создавать в декорациях одушевленную жизненную среду; ее эмоциональное звучание поддерживало психологическую линию спектакля, сливаясь с настроениями героев, их переживаниями. И даже то, что в финале «Трех сестер» постановщики совершенно изменили замысел драматурга, писатель принял вполне снисходительно. Еще работая над пьесой, Чехов сообщил Станиславскому: «В голове она у меня уже готова. Называется “Вишневый сад”, четыре акта, в первом акте в окна видны цветущие вишни, сплошной белый сад. И дамы в белых платьях»[[185]](#endnote-186). В самом замысле пьесы у писателя звучит тема красоты природы, красоты быта.

К постановке «Вишневого сада» Чехов проявлял необычайное внимание и требовательность. Подготовка спектакля осложнялась тем, что писатель в этот период почти постоянно жил в Ялте. Его здоровье резко ухудшилось, и врачи не позволяли ему до наступления морозов приехать в Москве. Он следил за ходом работы над пьесой, переписываясь с режиссерами и актерами, ловил каждое известие из Москвы. Писатель интересовался распределением ролей, давал указания актерам и режиссеру. Но особенно занимало его оформление. Чехов, с присущей ему деликатностью, писал Станиславскому: «Вообще, пожалуйста, насчет декораций не стесняйтесь, я подчиняюсь Вам, изумляюсь и обыкновенно сижу у Вас в театре, разинув рот. Тут и разговоров быть не может, что Вы ни сделаете, все будет прекрасно, во сто раз лучше всего того, что я мог бы придумать»[[186]](#endnote-187).

В действительности у Чехова сложилось четкое представление о том, что он хотел бы видеть в декорациях «Вишневого сада».

Станиславский, почувствовав особый поэтический строй пьесы, думал над тем, {53} как сценически воплотить ее просветленную лиричность, передать гамму нежных, трепетных чувств, смены настроений, неуловимые переходы эмоций, составляющие сложную духовную основу пьесы. Режиссер понимал, что в «Вишневом саде» ему нужны совсем иные, чем прежде, постановочные приемы. «Чудится, что вся пьеса пойдет в каком-то ином тоне, чем предыдущие. Все будет бодрее, легче… Словом, хочется пользоваться акварельными красками», — пишет он Чехову[[187]](#endnote-188).

Жизнь семьи Раневской, протекавшая в атмосфере красоты русской усадьбы, полная любви, нежности, поэтичности и вместе с тем почти детской беспечности, — эта жизнь кончается. На нее властно наступает трезвый практицизм будущего хозяина имения Ермолая Лопахина., Но еще жива поэтическая красота дома, усадьбы, вишневого сада. Эта красота скоро погибнет, и она очень дорога Чехову. Поэтому такое большое значение для него имел в спектакле дом Раневской. Писатель такие характеризует его Станиславскому. «Дом должен быть большой, солидный, деревянный (вроде аксаковского, который, кажется, известен С. Т. Морозову) или каменный, это все равно. Он очень стар и велик, дачники таких домов не нанимают; такие, дома обыкновенно ломают и материал пускают на постройку дач. Мебель старинная, стильная, солидная; разорение и задолженность не коснулись обстановки»[[188]](#endnote-189). Дом доживает свой век таким, каким был в прежние времена. Писатель сохранял неприкасаемой былую красоту дома, прежнего быта, и это помогало ему элегически тонко показать неизбежную гибель усадебной жизни.

Станиславский воспринимал «Вишневый сад» несколько по-иному. Он почувствовал в пьесе прежде всего трагическое начало, драматическую смену эпох и поколений. У Станиславского тема красоты отступает на второй план, он сразу снижает ее. Для него самое главное, что все рушится в семье Раневской — дом, усадьба, сама жизнь.

Станиславский настаивает на том, что дом, ветх, стар. В своем режиссерском плане он подчеркивает: «… нельзя ли устроить понятно для публики, что полы трещат, иногда по всей пьесе сыплется и падает штукатурка?»[[189]](#endnote-190) Режиссер использует сценические приемы, чтобы усилить ощущение краха, разрушения дома. Как всегда у Станиславского — эта подчеркнутая характерность предметного мира снижала поэтический замысел Чехова.

В начале работы над спектаклем режиссер дал указание архитектору Ф. Шехтелю собрать фотографии, планы внешнего вида, а также комнат усадьбы «Киндяновка», принадлежащей Е. М. Перш-Френч[[190]](#endnote-191), которые могли бы быть использованы для декораций дома Раневской. Но Симов этими материалами не воспользовался. «Чехову мерещился вишневый сад в богатом имении: Курская губерния, Линтваревская усадьба, дом-чертог. Богатства уже нет, оно растаяло, но окружающее великолепие, хотя и потускнело, а все же сохранилось», — вспоминал Симов[[191]](#endnote-192). Но Станиславский шел своим путем.

Вместо старинного барского дома со следами былой красоты, режиссер и художник остановились на варианте дома обыкновенного, скромного. Чехов с необычайной твердостью настаивал на своем: «Дом старый, барский; когда-то жили в нем очень богато, и это должно чувствоваться в обстановке. Богато и уютно»[[192]](#endnote-193).

В те редкие дни, когда писатель приезжал в Москву, он посещал репетиции «Вишневого сада», «нервничал: то ему не нравились некоторые исполнители, то ему не нравился подход режиссера»[[193]](#endnote-194). Чехов спорил с постановщиками. Книппер-Чехова вспоминала: «… декорации и обстановка ему казались недостаточно интересными, богатыми», ему хотелось «больше пышности, следов былой широкой жизни»[[194]](#endnote-195). Очень беспокоило Чехова III действие спектакля. Он прочитал в газете {54} «Новости дня» заметку Н. Эфроса о «Вишневом саде». Автор, пересказывая содержание пьесы, упоминал, ссылаясь на Немировича-Данченко, что III акт происходит в какой-то гостинице. Чехова это встревожило. Он всерьез опасался, что режиссер, не поняв его замысла, задумает перенести действие в заурядную гостиницу[[195]](#endnote-196).

Третий акт — кульминационный в пьесе. В барской гостиной Раневской, откуда открывается вид на залу, — бал, печальный, тоскливый. Старый лакей Фирс во фраке, обнося гостей сельтерской водой, бормочет: «Прежде у нас на балах танцевали генералы, бароны, адмиралы, а теперь посылаем за почтовым чиновником и начальником станции, да и те не в охотку идут»[[196]](#endnote-197).

Для Чехова очень важно было сохранить атмосферу барского дома, где облик комнат, их стильная обстановка, изящный туалет Раневской — все напоминает о былой жизни. И так трагично нелеп тоскливый провинциальный бал, где ощущается одиночество Раневской; вся атмосфера полна предчувствием надвигающейся беды. Скоро вернется с торгов Лопахин и сообщит, что он купил имение.

Чехов обдумывает детали оформления, на первый взгляд может быть и не существенные, но очень важные для него. Так, ему необходимо, чтобы III и IV акты были сыграны в разных декорациях, третье действие — в зале верхнего этажа, а финал — в помещении нижнего этажа. Зритель должен был ощутить внушительные размеры старого дома, с его просторными барскими апартаментами. Понимая, что Чехов решительно неудовлетворен тем, как снижение представили постановщики дом Раневской, режиссер вспомнил еще об одном варианте оформления. Ему припомнился макет Симова к неосуществленной постановке комедии Тургенева «Где тонко, там и рвется». Белый зал старинного особняка с расписным плафоном, с раскрывающейся анфиладой комнат, обставленных стильной мебелью — все это могло, по мысли режиссера, создавать атмосферу помещичьей жизни с «ее уютом и барственностью». Станиславский просит Чехова разрешить ему использовать этот макет в финальной сцене «Вишневого сада» и получает согласие писателя[[197]](#endnote-198). Режиссер пытался сохранить в будущем спектакле тему красоты старого дома. Однако его намерение вступило в противоречие с самим характером постановочного плана, в котором был очень силен момент подробной жанровой повествовательности.

Чехову важно, что разорение не коснулось обстановки; дом еще хранит былую красоту. Станиславский же нагнетает впечатление разрухи, ощущение опрокинутого быта.

Тема гибели дома воплощалась в режиссерской партитуре прежде всего через зрительный ряд: «через декорацию, через жизнь вещей»[[198]](#endnote-199). «… Октябрь. Свежо, но тихо и солнечно. Блики солнца по полу — по всей анфиладе комнат. Драпировки и карнизы сняты с окон и дверей. Золоченые карнизы, когда-то роскошные, связаны и теперь валяются на полу. По стенам… торчат гвозди, облупилась вокруг них штукатурка… Кое‑где сырость и трещины штукатурки не только потолка, но и стен. Холод, пустота, неуютность и разгром. Почти все уже вывезено и продано из дома. Осталась кое-какая мебель… Рядом с хорошей мебелью попадается и старая железная кровать с тюфяком; старинный золоченый роскошный стул или булевский стол очутился по соседству со старым комодом горничной или просиженным нянькиным диваном… Всевозможные хорошие и плохие вещи прошлого столетия дополняют пестроту старинного и теперь разоренного гнезда… Анфилада комнат пуста. По полу разбросано сено, бумага»[[199]](#endnote-200).

Режиссер нарочито перемешивает разные уклады жизни — красоту старого дворянского быта и житейскую прозу с обилием неприглядных подробностей. Он набрасывает свой оформительский план красками яркими, резкими, в чем-то чрезмерно {55} натуралистическими. Трагическая тема конца старой жизни, психологические коллизии переживаний Раневской, Гаева, Ани Станиславский опрокидывает в этот густой перевернутый быт. Может возникнуть вопрос, а как же первоначальное впечатление режиссера от пьесы, для которой он хотел бы найти акварельные краски? В этом и заключалось противоречие и сложность понимания и воплощения Станиславским «Вишневого сада». Он выстраивал оформительскую линию финала, нагружая его остро схваченными, сгущенно-характерными подробностями. Но эта предметная среда, хотя и отягощенная деталями, была дана не только во **имя** широкого жизненного повествования. Оформление в большей мере определяло эмоциональную атмосферу действия, в нем ощущался скрытый подтекст, выражающий психологические коллизии пьесы. Станиславский давал развернутую зрительную картину финала во имя выявления настроения. Работая над «Вишневым садом», режиссер часто повторял: «Все искусство сводится к настроению… сцена, и пьеса, и искусство существуют для того, чтобы возбуждать в зрителе настроение. Все должно стремиться к этому: и актер, и декорации, и костюмы, и освещение, и эффекты»[[200]](#endnote-201). Но оформительские приемы Станиславского были слишком материальны, порою тяжеловесно грузны для тонкой поэтичной ткани пьесы.

В окончательном варианте спектакля Станиславский во многом отошел от своего первоначального плана, освободил его от чрезмерной загруженности бытовыми подробностями. Вместе с Симовым он ищет декорационные приемы более ясные, строгие. В процессе работы над спектаклем режиссер пришел к мысли о ненужности еще одной, дополнительной декорации для финала пьесы. Так отпала необходимость в использовании макета к комедии Тургенева «Где тонко, там и рвется». Режиссерская интуиция подсказывала Станиславскому, что психологически убедительнее будет сыграть финал спектакля в декорации первого акта — детской. «Мне чувствуется, что так пьеса будет уютнее, что публика сроднится с домом. Вторая зала вносит какую-то путаницу. Может быть она нужна Вам, чтоб еще больше оттенить былое богатство, но это выразится, мне кажется, и так. При одной декорации для двух актов — однообразия не будет, так как опустошение дома изменит совершенно настроение 4 акта»[[201]](#endnote-202). Чехову пришлось согласиться. По замыслу Станиславского, декорация I акта — детская — становилась ведущей, к ней были стянуты все психологические нити пьесы.

Первое действие спектакля. Раннее майское утро. В комнате старого помещичьего дома еще темно. Рассеивается утренний туман, и солнечные лучи сначала робко, а затем все смелее проникают в комнату сквозь белые кисейные занавеси. Симов раскрывает сценическое пространство как бы постепенно, давая понять зрителю, что помещение детской когда-то было перегорожено. Левая часть комнаты кажется чуть выше, правая пониженной. Ощущением светлой радости, надежды веет от детской, залитой весенним светом, с играющими на полу и стенах солнечными бликами, с заглядывающими в окна цветущими вишнями. А вместе с тем легкая, неуловимая грусть ощущается в привычном уюте детской, с ее покойно, прочно стоящей на своих местах мебелью, громадным шкафом, креслами в белых чехлах, Детским столиком и стулом. Раневская в волнении припадает к старой мебели. Гаев обращается с торжественной речью к столетнему шкафу: «Дорогой, многоуважаемый шкаф! Приветствую твое существование…»[[202]](#endnote-203).

В облике детской, в характере старой мебели, чуть нескладной, но такой дорогой обитателям дома, в тонком подборе деталей: старых акварелей, фотографий на стенах, — постановщики сумели передать атмосферу милого уюта, тепло устоявшегося быта, овеянного воспоминаниями. Станиславский и Симов очень тонко почувствовали {56} атмосферу детской. Немалую роль сыграло и то, что постановщики хорошо знали характер интеллигентных домов, которые они воссоздавали на сцене. Вероятно, они были знакомы и с домом Чехова.

Д. Мережковский очень тонко запечатлел атмосферу московской квартиры Чехова. «Воздух любовный, простой и теплой нежности в московской квартире Чехова»[[203]](#endnote-204). Эту атмосферу тепла, нежности, уюта и какой-то незримо тонкой связи самой детской, ее обстановки с прошлым героев пьесы донесли в оформлении первого действия Станиславский и Симов.

Как преображалась эта светлая детская в финале спектакля! Симов сохранил здесь ту же планировку, что и в декорации I акта. Казалось, здесь все было прежним: и высокие окна, и белые двери. Но не было больше ни старого шкафа, ни удобных кресел, ни фотографий на стенах. Узлы, сундуки заполняли комнату, в окна сиротливо глядели голые ветки вишен. Жизнь детской с теплотой ее уюта — с этим было покончено. Раневская, Гаев, Аня, Варя навсегда покидают дом. Бледный луч осеннего солнца пробивается сквозь запертые ставни. Раздается глухой удар топора — эта рубят вишневый сад. Холодом, заброшенностью, безнадежностью веет от старой детской, где умирает забытый всеми дряхлый Фирс.

В декорации детской постановщики сумели передать сложную гамму душевных переживаний: светлую радость и надежду, грусть о прошлом и трагическое ощущение конца прежней жизни в усадьбе. И все же, даже эта лучшая декорация спектакля была дана Станиславским и Симовым с известными отступлениями от замысла драматурга. Великолепие старого барского дома, его красота, все то, что Чехов так тонко чувствовал в усадебной культуре, не нашло воплощения в декорациях.

Не менее важны были для Чехова и пейзажные мотивы «Вишневого сада».

Тема красоты природы проходит во всех пьесах Чехова, и особенно сильно звучит она в «Вишневом саде». Источником красоты для Чехова была усадьба, старинный барский дом, тенистые аллеи парка с березами и липами, озеро, сад.

Действие своих пьес Чехов растворяет в природе; она живет жизнью одушевленной, полна потаенного глубинного смысла, меняющихся настроений. Очень верно заметил исследователь драматургии Чехова Б. Зингерман: «… пейзаж в “Чайке” и в других чеховских пьесах меняется вместе с душевным состоянием драматических персонажей, и мы даже перестаем понимать — природа влияет на настроение действующих лиц или же их настроение кладет свою печать на окружающий пейзаж»[[204]](#endnote-205).

Писатель одухотворил, одушевил и комнаты старых усадебных домов, и расстилающийся вокруг пейзаж. Поэтому так важны были для Чехова пейзажные темы «Вишневого сада».

Уже в первом акте звучит поэтический мотив цветущего сада. Сколько нежности, восторженной любви к нему у обитателей усадьбы.

Садом восторгается эмоциональная, экзальтированная Раневская, мечтательный Гаев, и прозаическая, вечно хлопочущая по хозяйству Варя. «Взгляните, мамочка: какие чудесные деревья! Боже мой, воздух! Скворцы поют!»[[205]](#endnote-206)

Станиславский и Симов с помощью световых и звуковых эффектов передавали атмосферу майского утра. За окном слышно щебетание птиц, играют солнечные лучи, в окна детской заглядывают цветущие вишни. Симов объединяет в декорации два мотива — старой детской и сада. Чехов хотел видеть вишневый сад в цветении, весеннем ликовании красок.

Поэтический образ вишневого сада, «сплошного белого сада», на сцене выглядел {57} скромно. Сад был изображен иллюзорно, предметно несколькими бутафорскими деревьями, стоящими за окнами детской. Всего богатства интонаций чеховской пейзажной лирики оформление Симова донести не могло. Позже Станиславский с горечью признавался: «… у нас всегда был “Вишневый сад” без вишневого сада!»[[206]](#endnote-207)

Пейзажные ремарки Чехова к пьесе скупы, точны, в них заключен глубокий поэтический смысл. Писатель предполагал, что они должны быть развиты, обогащены режиссером и художником чисто сценическими приемами.

В постановочных партитурах Станиславского большое значение приобретали звук, свет, музыка, цвет — весь изобразительно-музыкальный строй спектакля.

Ремарки «Вишневого сада» давали постановщику большие возможности расширительной поэтической интерпретации образов природы. Особенно характерен был второй пейзажный акт пьесы, очень важный для Чехова. Ремарки к этому действию возбуждают фантазию Станиславского. Ему хочется во всем богатстве передать полноту русской природы, чтобы кричал коростель, квакали лягушки, чтобы ощущалась напоенность сценического пейзажа стихией жизни, красками природы. Чехов поправляет режиссера, приглушает эффекты, которыми тот так щедро насытил сценическую партитуру. Чехов пишет Станиславскому: «… в это время коростель, кажется, уже не кричит, лягушки тоже умолкают к этому времени. Кричит только иволга… Мост это очень хорошо. Если поезд можно показать без шума, без единого звука, то — валяйте»[[207]](#endnote-208). Реакция Чехова понятна. В постановках его пьес Станиславский, по его собственному признанию, «привык злоупотреблять не только световыми, но и слуховыми сценическими находками». К периоду работы над «Вишневым садом» относится шутливое высказывание писателя: «Послушайте! — рассказывал кому-то Чехов, но так, чтобы я слышал, — вспоминал Станиславский. — Я напишу новую пьесу, и она будет начинаться так: “Как чудесно, как тихо! Не слышно ни птиц, ни собак, ни кукушек, ни совы, ни соловья, ни часов, ни колокольчиков, и ни одного сверчка”»[[208]](#endnote-209).

Чехов переносил действие «Вишневого сада» в места более южные, в природу более яркую по краскам, не встречавшуюся в его прежних пьесах. Станиславский верно ощутил тональность пьесы. Он писал Чехову: «Общий тон декорации — левитановский. Природа — орловская и не южнее Курской губернии»[[209]](#endnote-210).

Режиссура МХТ связывала мир пейзажных образов Чехова с полотнами Левитана.

Картины живописца прочно вошли в сознание современников, особенно художественной интеллигенции. Характерно, что и для самого Чехова среднерусская природа была неразрывно связана с Левитаном. Чехов писал Л. Мизиновой из Ялты: «У нас природа грустнее, лиричнее, левитанистее. Здесь же она ни то, ни се, точно хорошие, звучные, но холодные стихи»[[210]](#endnote-211).

Еще задолго до окончания пьесы Чехов определил свое отношение к будущему оформлению. Он писал В. И. Немировичу-Данченко: «… обстановочную часть в пьесе я свел до минимума, декораций никаких особенных не потребуется… Во втором акте своей пьесы реку я заменил старой часовней и колодцем. Этак покойнее. Только во втором акте вы дадите мне настоящее зеленое поле и дорогу и необычайную для сцены даль»[[211]](#endnote-212).

В «Вишневом саде» Чехов хотел видеть декорации иными, чем прежде, без чрезмерной насыщенности характерными бытовыми деталями, без развернутой повествовательности, присущей постановкам Станиславского и Симова. Пьеса требовала приемов оформления строго отобранных, поэтически точных.

Второй акт спектакля. На переднем плане сцены небольшая часовенка, несколько {58} старых могильных плит. В стороне темнеют тополя, там въезд в усадьбу. В глубине простирается поле, на горизонте видны очертания далекого города. Тихий июньский вечер. Скоро сядет солнце, и все краски слегка притушены. Семья Раневской вышла прогуляться, присели отдохнуть перед часовней. На скамье — Раневская, Гаев, неподалеку Лопахин. Тревога не покидает Любовь Андреевну: «Я все жду чего-то, как будто над нами должен обвалиться дом»[[212]](#endnote-213). Сидят, задумавшись. Тихо, слышно только, как что-то бормочет Фирс. В это время, перед заходом солнца, природа особенно чутка, настороженна, так что ощутим каждый ее шорох. И вдруг раздался звук словно лопнувшей струны: это где-то далеко, в шахте сорвалась бадья, и тревожно отозвался в тишине этот замирающий печальный звук. Раневская вздрагивает: «Пойдемте, уже вечереет». Становится свежо, Фирс надевает на Гаева пальто. Все уходят. Постепенно темнеет, на небе появляется луна.

В этом пейзажном акте Чехов дал сложную гамму состояний природы: короткое время перед заходом солнца, быстро надвигающиеся сумерки, ясная тишина летней ночи. «Второе действие последней чеховской пьесы — непревзойденный образец театрального пленэра»[[213]](#endnote-214).

Чехов растворил действие в пейзаже и через природу, смены ее состояний он передавал настроение героев, беспокойство, охватившее Раневскую, Гаева. Тревога пронизывает действие, тревога за судьбу имения, судьбу вишневого сада.

Сценический пейзаж у Чехова — не мгновенно запечатленный мотив природы, он дан в поэтически обобщенном восприятии, в длительном временном развитии; это пейзаж поэтический, символического звучания. И хотя в декорации Чеховым обозначены кое-какие детали, самое важное для него — зеленое поле и бескрайняя даль. В этом образе слились характерные черты среднерусской природы, понятые в ее глубинной поэтической сути.

Чехову не нужны были излишества оформления. Чтобы передать ощущение простора, шири природы, ему хотелось, чтобы театральное пространство было свободным, открытым, широко распахнутым. Сценический пейзаж Чехова с картинной интерпретацией простого мотива, с тонко переданным настроением природы, с ощущением длящегося времени был пронизан музыкой. В чередовании различных состояний природы чувствовалось мелодическое начало. Сценический пейзаж второго акта «Вишневого сада» в своем эмоциональном звучании сближался с поздними полотнами Левитана, с его картинами-раздумьями: «Стога», «Летний вечер» и др.

Чехов возлагал на этот акт большие надежды. Однако ожидания писателя не оправдались. Пейзажная декорация должна была поддерживать психологическую линию действия с ее сложными оттенками эмоциональных состояний. Но она оказалась в спектакле невыразительной, скромной, жанровой.

В чем же была причина расхождения режиссера и художника с Чеховым? Станиславский по своему обыкновению стремился развить, расширить скупые ремарки писателя. Фантазия вела его к образам событийным, повествовательным.

Художественный замысел пьесы Станиславскому удалось воплотить благодаря тонкому постижению характеров, умению раскрыть сложную гамму чувств и настроений. Но одновременно в режиссуре спектакля присутствовала и увлекательная жизненная характерность, которую Станиславский обыгрывал в действии. Герои сидели на копнах сена, Гаев отмахивался от комаров носовым платком и т. д. Режиссер не мог отойти от своей непреоборимой любви к деталям, к сочным, живописным жанровым подробностям. Повествовательное {59} начало в режиссерском плане Станиславского, живописные поиски Симова вели их к иному, чем у Чехова, образу — они склонялись к пейзажу жанровому, камерному.

С самого начала работы над спектаклем Симов ориентировал режиссуру на искусство Левитана, и здесь решающее слово было за художником.

Давнее знакомство Симова с Левитаном, когда они вместе ходили на этюды, ездили по городам русской провинции, — все это давало декоратору определенные преимущества перед Станиславским. И хотя режиссер мыслил очень яркими зрительными категориями, все же изобразительное искусство ему не было так близко, как молодому Мейерхольду. Поэтому Станиславский полагался на Симова, верил, что художник выберет нужный мотив природы, наполнит декорацию «левитановским» настроением.

Подготавливая «Вишневый сад», Станиславский очень активно работал с художником над зрительным образом спектакля. Вместе с Симовым он делал макеты, искал наиболее выразительные планировки.

Пейзажные темы спектакля декоратор решал самостоятельно. Художник довольно быстро отыскал для декорации подходящую натуру. «Все согласились, что выбранный мною уголок природы в вечернем освещении должен выглядеть именно по-левитановски»[[214]](#endnote-215). Но то, что видел в Левитане Симов, было совсем иным, чем то, что ощущал в Левитане Чехов и в чем он сближался с ним, особенно в поздний период творчества живописца.

Работа над сценическим пейзажем продвигалась быстро, оставалось найти для декорации подходящую часовню. Пайщик МХТ А. А. Стахович посоветовал Симову «воспользоваться интересным мотивом в имении Якунчиковых. Лучшего придумать было нельзя: на опушке просторной поляны, среди ряда тонких березок, мы увидели серый небольшой сруб со старенькой крышей, поросшей мхом, стены покосились, окружающая его балюстрада осела. Зарисовку я почти целиком воспроизвел на сцене», — вспоминал Симов[[215]](#endnote-216). Так родилась эта декорация, соединив в себе два натурных этюда, причем последний, с часовней, определил содержание зрительного образа.

В правом углу сцены — покосившаяся бревенчатая часовенка, подле нее старая скамья, рядом раскиданы копны сена. Поодаль несколько тонких березок, молодая ель.

В глубину протянулся луг, за ним стена леса. Сценическая картина воспринималась как реальный вид с натуры. Вместо пейзажа обобщенного, поэтического, с бескрайним простором, со сцены представал уголок природы скорее более северной, камерной, с мелкими формами. Это был скромный лирический пейзаж, предметно выписанный, исполненный в неяркой гамме натуральных тонов.

Художник считал, что его сценические картины соответствовали лирике Чехова и Левитана. Близость трактовки природы у Левитана и Чехова Симов понимал буквально. В прозе писателя и в полотнах живописца его восхищала «простота, мягкость тона, скромность красок и масса настроения»[[216]](#endnote-217). Но это был самый общий, скорее привычный план восприятия Чехова и Левитана.

Мир поэтических образов Чехова Симов воплощал в скромных лирических пейзажах. Художник изображал на сцене тихие уголки русской природы, получившие широкое распространение в живописи 1890‑х годов, навеянные полотнами Левитана и породившие так много подражаний картинам «настроения». Сценическим пейзажам Симова нельзя было отказать в лирической задушевности, но художник не мог раскрыть «душу» природы. {60} Драматургия Чехова, ее пейзажные темы требовали тонкой и точной лирической интонации, одухотворенной наполненности, красоты художественной формы, всего того, что несла с собой культура и живопись нового времени.

В «Трех сестрах» и в «Вишневом саде» образы природы даны Чеховым с особой поэтической простотой. В них и глубокое лирическое переживание природы, и восторг перед ее красотой, и ощущение вечности земли, ее непреходящего бытия. Все это создавало иной, более высокий поэтический аспект восприятия природы.

Симов не обладал широким поэтическим видением жизни природы, способностью постигать и воплощать в художественной форме ее сущностный поэтический смысл.

Жизненная характерность, яркие черты быта более всего были доступны художнику. Поэтому наибольший успех у него был тогда, когда надо было воплотить на сцене наполненную уютом, теплом жизненную среду.

Интерьерные сцены в пьесах Чехова, и в особенности в «Вишневом саде», были лучшим, что создано режиссером и художником. В каждой декорации быт интеллигенции легко узнаваем. Не случайно зритель шел в МХТ не только на спектакль «Три сестры», но он шел в дом сестер Прозоровых. «На рубеже веков был момент редчайшего исторического совпадения: пьесы Чехова играли и смотрели люди, многие из которых были сами “чеховскими”. Они жили в той же повседневности, с теми же настроениями, в тех же житейских и душевных ритмах. Им была знакома и понятна эта жизнь — их жизнь…»[[217]](#endnote-218)

В создании жизненно достоверной и душевной атмосферы квартиры Прозоровых, дома Раневской оформление Симова имело очень большое значение. Неудача преследовала художника тогда, когда ему надо было оторваться от повседневности, дать образ поэтически многогранный.

Масштаб дарования Симова был скромен, а его приверженность старой жанрово-иллюстративной манере была очень сильна, и это не могло не сказаться на оформлении «Вишневого сада». Благоуханную свежесть, красоту цветущего сада в первом действии, ширь и простор природы во II акте Симов передать не смог.

Все опасения Чехова, все его несогласия с режиссурой более всего касались оформления II акта. У писателя осталось горькое чувство неудовлетворенности постановкой, ее декорациями. Спустя несколько месяцев после премьеры «Вишневого сада» он писал О. Книппер-Чеховой: «Немирович и Алексеев в моей пьесе видят положительно не то, что я написал, и я готов дать какое угодно слово, что оба они ни разу не прочли внимательно моей пьесы… Имею тут в виду не одну только декорацию второго акта, такую ужасную…»[[218]](#endnote-219).

Неудачу «Вишневого сада» и последовавшую вскоре кончину Чехова театр переживал очень тяжело.

## \* \* \*

Встреча Художественного театра с драматургией Горького была очень важной для дальнейшей судьбы МХТ.

Чехов познакомил Горького с МХТ в 1900 г., когда театр прибыл на гастроли в Ялту. Здесь, в доме Чехова, велись долгие разговоры о судьбе МХТ, о его репертуаре. Горький загорелся желанием написать для театра. Однако время шло, драматург пьесы не давал. МХТ оказался в тяжелом положении. В конце 1901 г. Станиславский вместе с Симовым поставил пьесу Вл. Немировича-Данченко «В мечтах». Это было характерное для того времени произведение, навеянное пьесами Чехова, но не оригинальное, а скорее эпигонское. Противоречие мечты и действительности в жизни современной интеллигенции драматург истолковал в духе модных тогда идей Шопенгауэра. Станиславский почувствовал искусственность драматургических построений, и его режиссерский план дал «лишь добросовестную зарисовку бытового антуража, мизансцен, переходов состояний действующих лиц и пр. Тщетно было бы искать здесь какой-либо общей идеи, единого образа спектакля»[[219]](#endnote-220).

{61} Постановка этой внешне эффектной мелодрамы стала самой большой неудачей Станиславского. Спектакль подвергся резкой критике, внутри театра против него возникла оппозиция, которую возглавил Мейерхольд. Это вызвало резкий конфликт с Немировичем-Данченко, размолвку со Станиславским. Вскоре Мейерхольд покинул МХТ. Художественный театр с нетерпением ждал произведений М. Горького.

Первой пьесой Горького, поставленной в МХТ, были «Мещане». Спектакль был осуществлен Станиславским, Немировичем-Данченко и Симовым в 1900 г. Анализируя метод Станиславского, И. Н. Соловьева сделала очень верное наблюдение. «Первое, чем отличается работа Станиславского над пьесами Горького от его работы над пьесой Гауптмана или (тем более) над пьесами Чехова, кажущаяся близость к которым в “Мещанах” так обманчива, — это отсутствие сродненности с миром, возникающим на сцене». В «Мещанах» этот «мир… освещен с неподвижной точки, рассмотрен пристально и сторонне; это мир, до мелочей известный и до мелочей чужой»[[220]](#endnote-221).

В своем режиссерском плане Станиславский разворачивал картины этого быта, тягостного, сонного, с его одурью, раз навсегда заведенным монотонным ритмом. Вот как начинался спектакль по партитуре Станиславского: «На сцене темно, тихо. Только “галдарейка освещена красноватым светом заходящего солнца”, да “слышен довольно сильный дождь по железной крыше и бульканье воды в водосточной трубе”. Раздается глухой бой часов. “Когда часы бьют, они очень шипят, невольно после этого шипения ждешь густых ударов, но, увы, разочарование, так как молоток обвязан тряпочкой и удары получаются тусклые, глухие”»[[221]](#endnote-222). Так и течет быт семьи Бессеменовых, гнетущий, монотонный, безысходный.

Хозяин Василий Васильевич проверяет счета, покрикивает на работников, старуха-мать суетится по хозяйству. Татьяна уныло склонилась над ученическими тетрадками. Петр вяло, без всякого интереса просматривает расчетные книги, Степанида раздувает огромный самовар, стирает белье, развешивает его на галерее. Скучно жить в этом доме. Здесь быт не одушевлен, течет без изменения, «с глухой мелодией недовольства жизнью, как она залажена здесь»[[222]](#endnote-223). Разлад «между интеллигентными, образованными детьми и скопидомными, тяжелыми, несчастными стариками»[[223]](#endnote-224) показан Станиславским не в драматических столкновениях. В мерном течении привычной жизни все время ощущается подспудная тревога: она завершается яростной ссорой между родителями и детьми. Но как бы ни был силен накал конфликта — ничего в этой жизни не изменится.

Станиславский и Симов прибегли к широкому пространному бытописанию. Они хотели представить этот косный мещанский мир во всей полноте и типической характерности. Режиссер и художник усиливали ремарки Горького, вместо одной колоритной бытовой детали давали несколько. Характерно, что дом Бессеменова не имел ни палисадника, ни деревца. Симов показывал в разрезе всю квартиру. Общее помещение здесь — зала с прилегающими комнатами Петра и Татьяны, которые сообщались с лестницей, ведущей на галерею. Комнаты стариков хозяев, низкие {62} затесненные. Стены оклеены пестрыми обоями, печь с яркими изразцами. В планировке декорации много выгороженных уголков, заставленных вещами, диван с горой вышитых подушек, этажерки с коробочками и пасхальными яйцами, пузатый шкаф, стол с огромным самоваром, топорные стулья, кадка с фикусом. Художник тщательно отбирал, режиссерски компоновал детали. Вся обстановка, вещи, предметы были даны скученно, в неживом расположении, все они — некрасивые, купленные по случаю — притиснуты по углам. Симов воссоздал в оформлении тусклый, жестокий мир мещанства во всей его давящей безысходности.

Постановка «Мещан» не имела особенного успеха. В спектакле возобладало жанровое начало, очень точно воссозданное режиссером и художником. В то же время романтические темы пьесы оказались приглушенными. Театру легче было найти сценическое воплощение «пошлости мещанства… нежели отыскать ключ к… героической линии пьесы»[[224]](#endnote-225).

Чтение М. Горьким его новой пьесы «На дне» имело огромный успех. В ней было неожиданно, ярко, сильно: мир босяков, отторгнутых от общества, брошенных на дно жизни, высокие порывы этих людей и трагизм их существования.

Вскоре Станиславский, Немирович-Данченко с группой актеров и Симовым отправились на Хитров рынок. Их сопровождал знаток этих мест, свой человек на Хитровке писатель Владимир Алексеевич Гиляровский. Вот как он вспоминал об этом посещении: «К. С. Станиславский, Вл. И. Немирович-Данченко, кое-кто из артистов и художник Симов совершают поход на Хитровку вдохнуть трущобного духу. Веду их в дом Степанова… Половину ночлежки, за перегородкой, занимают нищие, другую, просторную, с большим столом под висячей лампой, — переписчики пьес и ролей для театральной библиотеки Рассохина. Все эти люди так или иначе с прошлым, видавшие и лучшие дни. Босые и полураздетые, они за этим столом и днем и ночью пишут, а, получив деньги, в день их пропивают… Это самая тихая ночлежка из всей Хитровки… По установленному обычаю, гости здесь угощали хозяев… Среди толпы я наблюдал за несколькими зловещими “утюгами”, громилами из трактира “Каторга”. Они держались кучкой, изредка перешептывались и своими разбойными глазами расстегивали шикарные пальто гостей и заглядывали мысленно в наши карманы… Среди рвани и босяков изящный Немирович-Данченко блестит своей… бородой, благоухающей бриллиантином… Санин угощал папиросами из серебряного портсигара.

У стола две самые высокие фигуры, оба прекрасно держатся, как равный с равным — один К. С. Станиславский в хорошем пальто, в мягкой шляпе, а другой одного роста с ним, сложенный хоть Аполлона лепи, но в одном нижнем белье…

За столом, под лампой, Симов рисовал с кого-то карандашом портрет.

Бутылка с водкой в толпе гуляет по рукам… Начинается спор и за столом — критикуют Симова…

Около двери шум. Ворвался звероподобный оборванец вполпьяна. “Ванька-лошадь”, — шепнул кто-то… положение осложнялось… Все толкались, тянулись выпить. Только “утюги” около стенки с подозрительно деловым видом не интересовались пустяками. Они зиркали глазами, и один из них, длинный, в телячьей шапке с ушами, пододвинулся к столу, — пробирался к лампе…

Я этого больше всего боялся. “Где у меня черная щека? Где?” — озорничал пьяный Фомка. “Это тень”, — объясняет кто-то. — “А в морду, за тень-то? В морду!” — Лезет на Симова.

Ванька-лошадь, наконец, выхватил бутылку, сунул горлышко в рот, но там один глоток. Он рванулся к столу, увидав там новую бутылку, лезет, пошла давка, ему кто-то у стола, действительно, дал в морду…

{63} Взревел, поднял пустую бутылку, с пьяных глаз размахнулся, избрав целью Симова — и — еще момент — раздробил бы ему голову…

В это время раздался мой окрик…

“Лошадь, стой!” — загремело по казармам.

Буйство окаменело, замерло в своих позах… Симов был спасен… Все-таки, несмотря на пережитые волнения, Виктор Андреевич, увлеченный своей задачей довести дело до конца, в следующие дни, смело бродил со мной по темным подземельям Кулаковских домов и облюбовал себе натуру в одном из самых разбойничьих притонов — ночлежку Бардадыма. Там при свете лампы, сидя на нарах, он зарисовывал ее; из-под нар, около самых его ног, вылезали из “малины”, из своего подземного тайника, страшные люди…

Из этюдов, набросанных здесь, выросла как живая декорация третьего акта “На дне”, ночлежка Бардадыма, увековеченная Виктором Андреевичем»[[225]](#endnote-226).

Посещение Хитровки потрясло художественников. Станиславский так сформулировал свои впечатления и задачу будущей постановки: «Экскурсия на Хитров рынок лучшей, чем всякие беседы о пьесы или ее анализ, разбудили мою фантазию и творческое чувство… Главный же результат экскурсии заключался в том, что она заставила меня почувствовать внутренний смысл пьесы. “Свобода — во что бы то ни стало!” — вот ее духовная сущность. Та свобода, ради которой люди опускаются на дно жизни, не ведая того, что там они становятся рабами»[[226]](#endnote-227).

Для оформления «На дне» Симовым был собран материал в непривычных, поистине страшных условиях. Большую помощь оказал Горький. К будущему спектаклю им была прислана большая партия фотографий, специально заказанная и выполненная другом писателя известным фотографом М. П. Дмитриевым[[227]](#endnote-228). Это были многочисленные виды нижегородских ночлежных домов, снимки босяков, странников, нищих, сидящих на земле, стоящих подле ночлежных домов, крючников в лаптях. Весь этот обширный материал был тщательно отобран писателем. Многие фотографии были снабжены пометками Горького. Так, на одном из групповых снимков, изображающих ночлежников, Горьким сделана приписка: «Грим для Сатина. Высокий, худой, прямой». На другой фотографии писатель делает пометку, указывая на одного из нищих: «Грим для Луки. Не забывать — Лука лысый». В. И. Качалову, игравшему Барона, Горький прислал фотографии барона Бухгольца, спившегося босяка, попавшего в нижегородскую ночлежку. Эти фотографии послужили артисту превосходным материалом для создания сценического образа, костюма и грима Барона[[228]](#endnote-229).

Через несколько дней после посещения Хитровки Станиславский вместе с Симовым и его помощником К. Сапуновым принялись за изготовление макетов. Все, что увидели Симов и Станиславский на Хитровке, своеобразно претворялось в макетах. Художник не стремился буквально воспроизвести «казенно прямолинейные помещения ночлежек», они были не интересны. Симов и Станиславский создавали в макете обобщенно-типический образ «дна».

При изготовлении сценической одежды портные вначале использовали новые ткани. Но Станиславский настойчиво требовал, чтобы все костюмы имели вид заношенный, «чтобы они воссоздавали натуральный тип оборванца»[[229]](#endnote-230). Для костюма Сатина (эту роль играл Станиславский) он привез из дома «свое старое пальто, брюки, старые ботинки и шляпу. Ходил сам в мастерскую, смотрел, как “старят” и “изнашивают” вещи, как доводят их до степени обветшания», — вспоминал помощник Симова И. Гремиславский[[230]](#endnote-231).

{64} Драматизм сценического действия режиссеры ощутили в «столкновении двух планов пьесы: “дна” жизни и романтики духа»[[231]](#endnote-232). Актеры гораздо легче осваивали характерную бытовую сторону. Но как воплотить пафос Горького, силу его обличения, не впадая в ложную патетику? Это давалось трудно. Немирович-Данченко поправлял Станиславского. Он объяснял: «… надо легко и просто докладывать роль»[[232]](#endnote-233). В результате упорной работы с исполнителями была найдена та бодрая легкость звучания пьесы, которую так тонко почувствовал Немирович-Данченко.

Работая над оформлением, Станиславский часто повторял: «Не скупитесь на краски». И действительно, чтобы воссоздать этот неведомый мир «дна», нужны были краски сильные, выразительные. А вместе с тем в этом угрюмом, жестоком мире живых красок не было. О нем говорит картузник Бубнов: «Все слиняло, один голый человек остался». Нищета безбытна, и это хорошо понимал Станиславский. Он подчеркивал в режиссерском плане: «Бедность обстановки и жильцов ночлежки больше всего сказывается в том, что не видно никакого имущества, никаких вещей. Все имущество ночлежников надето на них»[[233]](#endnote-234). Задача постановщика и художника была сложной. Страшный мир «дна» жизни надо было передать в спектакле во всем его зловещем обнаженном правдоподобии. Но вместе с тем его надо было показать обобщенно, лапидарно, так, чтобы бытовая реальность не отвлекала внимания, не дробила впечатления. Симов точно почувствовал смысл указаний режиссера и создал оформление скупое, обобщенно-выразительное, полное напряженной эмоциональности.

Первое действие спектакля — ночлежка в доме Костылева. Тяжело сдавлено двумя арками пространство полутемного подвала. Из маленького окошка слабо пробивается тусклый свет, освещая жалкую обстановку ночлежки: деревянные нары, грубо сколоченный стол, табуретки. Перегородка из горбатых досок отделяет от общего помещения каморку, в которой обитает Васька Пепел. В толще каменной стены утонула дверь, ведущая на улицу.

К столу и нарам тянутся обитатели дома Костылева. Днем здесь кипит своя жизнь: произносит страстные монологи Сатин, ссорятся Барон с Настей, молится Татарин, угрюмо мастерит что-то Клещ. К ночи постояльцы расползаются по своим щелям. Их изношенная одежда, ветхое тряпье, наброшенное на нары, убогая обстановка — в декорации нельзя обнаружить «ни одной детали, ни малейшей черты, которая говорила бы о желании скрасить, принарядить суровую нищету»[[234]](#endnote-235).

Лаконизм планировки, обнаженность выразительно скупых деталей, тяжелый, мутный колорит ночлежки, сливающийся с выцветшими лохмотьями одежд постояльцев — в оформлении Симова нет даже жалкого уюта, следов живой человеческой жизни. Здесь стерлись все ее приметы и предстал трагический образ «дна» во всей его беспощадной типичности.

Спектакль имел большой успех. Вот как описывал один из рецензентов атмосферу зрительного зала на премьере: «Заразить настроением ночлежного дома залу, сверкающую бриллиантами, полную шелка, кружев и пропитанную духами, вызвать слезы на глазах людей, пресыщенных всякими праздниками искусства, — задача огромной, почти героической трудности. И можно с полным правом сказать, что труппа театра блистательно разрешила эту задачу. Мы слышали вздохи всего театра, мы видели кругом себя слезы… На фоне превосходно задуманных декораций так ярко, так правдиво рисовались образы, что казалось, сама жизнь перед вами, и легко можно было забыть, что действие происходит в театре»[[235]](#endnote-236).

Спектакль так потряс Ермолову, что она, по ее собственным словам, «не могла опомниться недели две». Ермолова писала артисту МХТ А. Л. Вишневскому: «Я {65} и не запомню, чтобы что-нибудь за последнее время произвело на меня такое сильное впечатление»[[236]](#endnote-237). Постановка «На дне» стала большим событием в художественной жизни России. Это был один из лучших ансамблевых спектаклей МХТ, в котором наиболее последовательно проявился демократизм позиции Художественного театра.

Две другие пьесы Горького — «Дачники» и «Дети солнца» — имели совсем иную сценическую судьбу. «Дачники» были отвергнуты Художественным театром. «Дети солнца», подготовленные Станиславским и Симовым, особенного успеха не имели и выдержали только 12 представлений.

# **{66}** Поиски символистского спектакля и его зрительные решения

## Театр-студия

К началу нового столетия Станиславский ощущал исчерпанность некоторых творческих идей, неудовлетворенность прежними постановочными решениями. И хотя символистское искусство Станиславского затронуло меньше, чем Мейерхольда, тем не менее он явственно чувствовал потребность расширить диапазон сценических возможностей театра, воплощать и передавать на сцене сверхсознательное, возвышенное из жизни человеческого духа, пытаться выразить «мировую скорбь, ощущение тайн бытия, вечное»[[237]](#endnote-238). Режиссера привлекали произведения, в которых были воплощены эти новые художественные идеи. Он подолгу рассматривал полотна Врубеля, вслушивался в музыку Скрябина, пытался проникнуть в поэтический строй драматургии Метерлинка. Большое значение для Станиславского имел разговор с Чеховым и совет писателя — ставить в Художественном театре пьесы Метерлинка. Ценное открытие сделала Т. И. Бачелис, установив по французским источникам, что Станиславский еще в 1893 г. видел в Париже, в театре Люнье По «Пелеаса и Мелисанду» Метерлинка[[238]](#endnote-239). Режиссер неоднократно возвращался к мысли о постановке произведений Метерлинка в Художественном театре. Он постоянно думал о том, как воссоздать эти пьесы теми художественными средствами, которыми к тому времени располагал МХТ. Эти же проблемы волновали и Немировича-Данченко. Он писал Станиславскому в период, когда в театре начались репетиции миниатюр Метерлинка. «Чехова мы потеряли еще с “Вишневым садом”… Миниатюры должны дать гораздо больше. Вы боитесь, что они не пойдут. Я тоже боюсь, говоря откровенно. Но только боюсь художников. Симов родился Симовым и умрет Симовым. Только это меня и смущает»[[239]](#endnote-240). Станиславский же опасался того, что тонкую художественную ткань пьес Метерлинка, их глубокую лиричность, их внешнюю бездейственность трудно будет воплотить силами МХТ, прежними постановочными приемами. И тем не менее работа над постановкой миниатюр Метерлинка «Непрошеная», «Там, внутри», «Слепые» началась. Чехов очень интересовался этим спектаклем. Станиславский знакомит Чехова со своими режиссерскими замыслами постановки миниатюр, показывает ему макеты декораций: Чехов хотел, чтобы метерлинковские пьесы шли под музыку. «Какую-нибудь этакую мелодию, необыкновенную, пусть играют за сценой, — что-нибудь грустное и величественное». Спектакль трудно давался Станиславскому. «Пока не найду тона для Метерлинка — не могу успокоиться и овладеть своими мыслями»[[240]](#endnote-241). И режиссер искал этот новый тон, новую форму спектакля, стремясь отойти от традиционных для МХТ приемов. Помнил он и о том, на что указывал Немирович-Данченко. Символистская драматургия Метерлинка требовала нового декорационного подхода, который Симову был недоступен. Поэтому для оформления решили пригласить нового художника — В. Я. Суреньянца. Это был первый случай со дня основания МХТ, когда постановка была поручена не Симову, а другому декоратору.

{67} Творческой индивидуальности Станиславского всегда было присуще жизненное, земное начало. Жизнь во всех его проявлениях более всего интересовала режиссера. Поэтому, разрабатывая постановочный план спектакля, Станиславский интуитивно стремился «преодолеть безысходность и пессимизм метерлинковских пьес»[[241]](#endnote-242). На помощь режиссеру приходила его художественная фантазия с ее действенным началом, с любовью к сочным, характерным деталям. Поэтому в постановке «Слепых» был найден «некий компромисс между мрачной метерлинковской статикой и оживленной динамикой действия»[[242]](#endnote-243). Спектакль предваряла тщательно разработанная световая партитура: «… тихо гаснут красивые льдинки-лампочки… наступает полумрак, а затем совершенная тьма, стены театра словно раздвигаются, уходят куда-то далеко»[[243]](#endnote-244).

Сквозь слабый, едва пробивающийся свет видны огромные стволы могучих деревьев, громады скал, вывороченные пласты земли. Лунный свет освещает этот суровый, неприютный пейзаж. Здесь на диких камнях расположились на отдых слепые. Слышны обрывистые контрастирующие аккорды музыки, они «дробятся, громоздятся в беспорядке друг на друга, жалобно стонут… и внезапно рассыпаются резкими, кричащими об ужасе и отчаянии диссонансами»[[244]](#endnote-245). Однако после эмоционально-напряженной световой и звуковой увертюры действие развивалось в привычном русле. Станиславский широко использовал свои прежние приемы, отличавшиеся жизненной натуральностью. «Деревья здесь качаются своими верхушками, шелестят листьями, вода бултыхает, из-за кулис доносится стук колес и лошадиных копыт по деревянному мосту, скрипит лестница, стучит дождь по крыше»[[245]](#endnote-246). Декорации Суреньянца были предметно достоверными, лишь некоторая обобщенность форм деревьев и скал да скупой монохромный тяжелый колорит должны были напомнить зрителю, что перед ним символический образ. Однако этот суровый дикий пейзаж не заключал в себе поэтического начала. Он вполне соответствовал тому естественно бытовому тону, который преобладал в постановочных приемах, в игре некоторых актеров.

Немирович-Данченко прозорливо заметил, что метерлинковские пьесы «требуют “воздушности”, а не громоздкой реальности». Станиславский «затяжелил постановку темпом, слишком замедленным… и всякими внешними эффектами для возбуждения ужаса»[[246]](#endnote-247). В единодушном неприятии постановки «Непрошеной», «Там внутри», «Слепых» сблизились позиции друзей Художественного театра Н. Е. Эфроса, С. С. Глаголя и постоянного оппонента МХТ А. Р. Кугеля, считавшего, что «приемы или рутина Московского Художественного театра не имеют ничего общего с символизмом»[[247]](#endnote-248).

Самый доброжелательный отзыв о метерлинковской постановке был дан С. П. Дягилевым на страницах журнала «Мир искусства»; характерно, что это не первое выступление мирискусников в поддержку Художественного театра. Дягилев отмечал, что «метерлинковский театр еще не родился, выражение для него не найдено». «Я отлично чувствую, что формы, найденные для Метерлинка, не окончательны и несовершенны». И все же «постановка “Слепых” — это чрезвычайно остроумное и тонкое разрешение задачи, казавшейся непосильной для театра, всеми корнями вросшего в жизнь. “Слепые” развернули картину, которая не выходит из памяти, она стоит вне времени, вне жизни при всей ее видимой реальности»[[248]](#endnote-249).

Станиславский настойчиво продолжал свои новые искания. Они были связаны прежде всего с созданием Театра-студии, в которую он пригласил Мейерхольда. Напомним читателю: в 1902 г. Мейерхольд покинул труппу МХТ, играл в провинции. Здесь же он пробовал осуществить свои первые символистские опыты — пьесу {68} Метерлинка «Монна Ванна» и «Снег» Пшибышевского. Станиславский, потерпев неудачу с постановкой миниатюр Метерлинка, все более настойчиво возвращался к идее создания нового театра, где бы он мог осуществлять поиски новых сценических форм. Встреча с Мейерхольдом, долгие беседы с ним укрепили Станиславского в мысли, что выбор его оказался правильным.

Творческое горение Мейерхольда, желание сокрушить рутину и создавать новые сценические формы совпадали с художественными идеями Станиславского. Он считал, что вместе с Мейерхольдом можно было идти по пути новых исканий. Позже Станиславский писал: «Между нами была та разница, что я лишь стремился к новому, но еще не знал путей и средств его осуществления, тогда как Мейерхольд, казалось, уже нашел новые пути и приемы, но не мог их осуществить в полной мере, отчасти в силу материальных обстоятельств, отчасти же ввиду слабого состава актеров труппы… я нашел того, кто был мне так нужен тогда, в период исканий. Я решил помогать Мейерхольду в его новых работах, которые, как мне казалось, во многом совпадали с моими мечтаниями»[[249]](#endnote-250). Итак, Студия, финансируемая лично Станиславским, была создана. Заведующим литературной частью был приглашен поэт В. Брюсов, выступивший незадолго до этого со статьей «Ненужная правда», направленной против метода МХТ. Мейерхольд же в Брюсове видел своего союзника по созданию условного символистского театра. Музыкальной частью театра ведал композитор И. А. Сац. В Студию были приглашены молодые художники: Н. Н. Сапунов, С. Ю. Судейкин, Н. П. Ульянов и др. Исследователи русского театра справедливо отмечают, основываясь на высказываниях и воспоминаниях Станиславского, что возникновение Студии было связано исключительно с новыми, чисто экспериментальными, задачами, которые стояли перед режиссером. Замысел Театра-студии, «“театра исканий”, т. е. своего рода мастерской или лаборатории сценических опытов был беспрецедентным»[[250]](#endnote-251). Недавно опубликованные воспоминания С. А. Попова, ближайшего помощника Станиславского по Студии, дают возможность представить возникновение театра в несколько ином аспекте. Театр-студия был первым звеном «задуманной Станиславским разветвленной сети театральных предприятий»[[251]](#endnote-252). Это была широкая общетеатральная программа на всю Россию, ее и намеревался осуществить режиссер. Станиславский разработал следующий план, которым он поделился с Поповым, о его существовании был осведомлен и Мейерхольд. «Надо создать целый ряд как бы отдельных трупп с репертуаром в 8-10 пьес, с полной обстановкой и штатом необходимых работников… Каждая труппа играет в городе один месяц, после чего переезжает в другой город, ее заменяет в первом другая труппа со своим репертуаром и т. д. В Москве будет, конечно, центр, где все это будет готовиться»[[252]](#endnote-253).

Начали с переоборудования помещения для Студии на Поварской. Для консультации пригласили Ф. О. Шехтеля. В отделке и оформлении помещений — фойе, вестибюля — принимали участие живописцы Сапунов и Судейкин. Молодые художники были увлечены решением задачи — стильного оформления и переоборудования здания. Однако Студия привлекала Сапунова и Судейкина своими постановочными идеями, своим репертуаром, поисками новых принципов зрительного решения спектакля. Не следует забывать, что в этот период оба живописца находились в центре главных событий художественной жизни. Сапунов и Судейкин были тесно связаны с московской ветвью литературного символизма и, прежде всего, с В. Брюсовым. Они участвовали в выпусках журнала «Весы», связанного с поэтом, вокруг которого объединились А. Белый, Вяч. И. Иванов, К. Д., Бальмонт, Ю. К. Балтрушайтис. Идеи символистского искусства были близки художникам.

{69} Мейерхольд много размышлял над созданием новых постановочных принципов: в них зрительному ряду принадлежала главная роль. Режиссер часто общался с Сапуновым и Судейкиным, объясняя им сущность своих новых сценических идей.

Станиславский полностью доверился Мейерхольду, который понимал, что за молодыми художниками — будущее. Кроме того, Мейерхольд в этот ранний период проявлял большой интерес и осведомленность в вопросах живописно-пластических, в то время как Станиславский уделял им меньше внимания.

Попов так вспоминал о первой работе Сапунова в театральном фойе Студии: «Станиславский просил меня этот простенок над диваном как-нибудь оформить, чтобы не было голо и чтобы что-нибудь приятное бросалось в глаза только что вошедшим по лестнице в аванзал. Я просил Сапунова сделать какое-нибудь интересное панно размером 6 x 9 аршин…» Из обрезков цветных шелковых тканей «в два дня Сапунов соорудил панно по аппликационному способу. Что изображало панно, трудно было установить… важно было удивительное сочетание красок»[[253]](#endnote-254). По этим скупым строкам воспоминаний Попова можно судить о редком импровизационном даровании Сапунова, его умении создавать удивительные красочные фантазии. Всю подготовительную работу над будущими спектаклями вел Мейерхольд. Станиславский же «на всех этапах — от замысла до генеральной репетиции — внимательно контролировал деятельность Мейерхольда…

Оба режиссера, и Станиславский, и Мейерхольд, имели поначалу самые смутные представления о том, какие сценические формы обретет на студийных подмостках символистская драма»[[254]](#endnote-255). Воспоминания Попова освещают ранее неизвестные стороны нового предприятия. «Должно было пройти за сезон 10 пьес. К. С. в одном из писем ко мне говорил, что к началу сезона должны быть готовы 5-6 пьес»[[255]](#endnote-256). Станиславский все лето отсутствовал. «А в его отсутствие дело пошло так, что за неделю до открытия сезона готовы всего 2 пьесы… Я считаю, что его долговременное отсутствие принесло, может быть, пользу режиссерам, искавшим “что-то новое”, а делу, для которого открывался театр, принесло вред; с другой стороны, нужно было приготовлять пьесы реалистического репертуара, а к ним, видимо, уже в то время не особенно тянуло Мейерхольда»[[256]](#endnote-257). Из приведенных высказываний Попова становится очевидно, что в планах Станиславского был обширный, весьма разнообразный репертуар, а постановка пьес новой символистской драматургии была лишь частью этого масштабного общетеатрального замысла. Мейерхольд же сосредоточил все свое внимание на пьесе Метерлинка «Смерть Тентажиля» и драме Гауптмана «Шлюк и Яу». Над традиционным классическим репертуаром он не работал.

В пьесах Метерлинка режиссера привлекала их поэтическая элегичность, отрешенность от житейской прозы, их стремление постигнуть и воплотить вечное.

В пьесах драматурга «через подтекст… через настроение мы получаем доступ к истинной духовной содержательной жизни человека. Через подтекст мы приобщаемся к поэтической душе человека, к лирике, утаенной от повседневности. В этой лирике — мечтательная улыбка ожидания, смутное предчувствие чуда. Неподвижные герои Метерлинка замерли в ожидании чуда…»[[257]](#endnote-258). Им нужно укрыться от внешнего мира, который страшен, он посылает человеку несчастья. «Только отгородившись, уединившись, сосредоточившись, уйдя в себя, человек может обрести некоторую безопасность и приобщиться к высшим духовным целям бытия.

Люди у Метерлинка живут, прислушиваясь. Голоса, которым они внемлют, звучат безмолвно. Они слушают молчание»[[258]](#endnote-259).

{70} Герои у Метерлинка, «слабы и покорны, а внешние силы, угнетающие их, могущественны и неизбежны, как фатум, как смерть. В его пьесах-сказках, пьесах-притчах, пьесах-мираклях смерть — это символ неведомых всеобщих сил, которые управляют человеческими действиями и обрекают послушно следовать по предначертанному пути»[[259]](#endnote-260).

Поэтическая форма пьес Метерлинка, музыкальность их строя, хрупкость и одухотворенность героев требовали новых сценических приемов, нежели те, которые бытовали на русской сцене. Мейерхольду лирика была не очень близка. Но режиссер, чуткий к современным веяниям в искусстве, тонко ощущающий развитие новых художественных тенденций, видел в символистской драматургии источник новых сценических открытий. В своем первом спектакле «Смерть Тентажиля», готовящемся в студии, он стремился обрести новые сценические формы. Мейерхольд так определил замысел постановки: «Спектакль Метерлинка — мистерия; или еле слышная гармония голосов, хор тихих слез, сдавленных рыданий и трепет надежны…» Драмы Метерлинка — «больше всего проявление и очищение душ… Простота, уносящая от земли в мир грез. Гармония, возвещающая покой»[[260]](#endnote-261). В «Смерти Тентажиля» Метерлинк отказывается от действия в прежнем его понимании, ему на смену приходит сосредоточенное молчание, неподвижная статуарность. В работе над спектаклем Мейерхольду помогали его врожденная музыкальность, его тонкое изобразительное видение. Он искал новые композиции мизансцен, с их барельефной статикой и скульптурной выразительностью поз и движений актеров, особое мелодическое звучание сценической речи, стремясь освободить ее от жизненной простоты и естественности. Режиссеру нужны были и новые зрительные образы, способные донести поэтику символистской драмы. Н. Сапунов и С. Судейкин должны были писать декорации к «Смерти Тентажиля». Актриса Студии Валентина Веригина вспоминала: «Однажды появились два молодых человека, чем-то похожих друг на друга не только благодаря одинаковой манере одеваться… при более близком знакомстве выяснилось, что и по сути своей они были разные. Молодых людей нам представили на репетиции. Это были совсем юные художники: Судейкин и Сапунов. Их пригласили писать декорации для “Смерти Тентажиля”… Они обладали разными индивидуальностями, но были одного “толка” и больше всего их сближал изысканный вкус»[[261]](#endnote-262).

Вторая постановка Студии, пьеса Гауптмана «Шлюк и Яу», готовилась в оформлении Н. П. Ульянова. Для Сапунова и Судейкина участие в спектакле Студии было их первым серьезным сценическим опытом[[262]](#endnote-263).

Как же протекала работа Мейерхольда с молодыми декораторами?.. Режиссер давал развернутые экспликации действия с мизансценами, их зрительно пластические разработки. В них большое внимание уделялось расположению фигур актеров в пространстве, их ритмическому взаимодействию. Художники внимательно прислушивались к указаниям режиссера, о чем свидетельствуют их предварительные рисунки к «Смерти Тентажиля». (От спектакля мало что сохранилось. Нам известны лишь самые предварительные наброски Сапунова и Судейкина отдельных мизансцен и некоторых персонажей постановки.) В этих этюдах, исполненных карандашом и акварелью, преобладает пластическое начало. Сами фигуры кажутся словно выплывающими из тумана, так смутны, неопределенны, зыбки их силуэты, очерченные несмелым, чуть угловатым контуром, так легки тающие мазки акварели. Продуманы цезуры между фигурами, усиливающими впечатление внутренней сосредоточенности героев, их одиночества. В карандашном рисунке Судейкина, изображающем юного Тентажиля, в полуопущенных веках, скользящей по лицу {71} улыбке ощущается тихая нежность, задумчивость и затаенная печаль. Взяв за основу решения образную выразительность средневекового искусства, Судейкин придал облику Тентажиля символистскую таинственность. Весь рисунок исполнен в приглушенно мягкой графической манере. Легкий скользящий штрих, тонкая лепка формы лица, а главное сфумато, которое, словно обволакивая лицо Тентажиля, придает ему выражение неуловимой загадочности. Эскиз, изображающий старуху-служанку, носительницу темных сил, дан в иной манере. Резкие, сильные, жесткие линии общо намечают одежду старухи. Из‑под темного капюшона выступает лицо — гротескная маска, переданная с обнаженной заостренностью графического приема.

Сапунов и Судейкин сами писали декорации к «Смерти Тентажиля». Им было близко в искусстве все, что было связано с «намеком», «недоговоренностью». Они предложили Мейерхольду свои колористические фантазии, наполнив их символическим смыслом. В их оформлении было передано самое существенное: берег моря, аллея кипарисов, замок, высящийся на скале. На переднем плане сцены — беседка и небольшой пригорок. Чтобы усилить зрительное впечатление таинственности происходящего, Мейерхольд нашел оригинальный прием. Художники повесили перед декорациями занавес. Этот белый прозрачный занавес из тюля отделял сценическое действие, фигуры актеров, живописные декорации, и они словно были окутаны туманным флером, казались призрачно-ирреальными. Судейкин написал декорации к первому, второму и третьему актам. Он «дал голубовато-зеленое пространство, холодный прекрасный мир. Тут цвели громадные фантастические цветы, красные и розовые. Цветные парики женщин — зеленые и лиловые, лиловые одежды, напоминающие туники, гармонировали с декорацией. Сапуновская декорация была в серо-лиловых тонах. Серые служанки появлялись как бы в паутине»[[263]](#endnote-264).

Декорации были лаконичны, в них был дан лишь минимум деталей, написанных обобщенно-условно. Главное было в колористической красоте и музыкальности живописи Сапунова и Судейкина, в тончайших переходах тонко нюансированных цветовых созвучий. На фоне живописных панно-декораций раскрывались мизансцены Мейерхольда. Временами, в особенно значительные моменты действия, актеры вдруг замирали в неподвижности, их фигуры казались как бы живыми изваяниями. Так рождались скульптурно-выразительные мизансцены, барельефы Мейерхольда.

Перед постановщиком стояла задача — найти сценические формы, отвечающие символистской поэтике пьесы, а следовательно и символистского театра в целом. Мейерхольд искал ритмического музыкального звучания текста, его единой мелодии так, чтобы символистская поэтичность пьесы ощущалась в каждом компоненте спектакля. В записях мастера, относящихся к «Смерти Тентажиля», есть одно существенное замечание: «Переживание формы, а не переживание одних душевных эмоций»[[264]](#endnote-265). Это суждение режиссера многое объясняет: становится понятным, почему он так активизировал весь изобразительный строй будущего спектакля. Именно эти формально сконцентрированные элементы помогали ему выявить в пьесе ее эмоционально-поэтическое символистское начало, воплощающее вечное. По замыслу Мейерхольда именно зрительный ряд должен был доминировать в спектакле, стать выразителем вечных тем, высокой устремленности духа, «… режиссура Мейерхольда в “Смерти Тентажиля” была по преимуществу режиссурой “звуковой” и пластической»[[265]](#endnote-266), режиссурой изобразительной. Молодые живописцы Сапунов и Судейкин были близки Мейерхольду, ибо они в своем станковом творчестве подошли к воплощению символистских идей. Их полотна отличала утонченная {72} красота живописи и элегическая печаль. Сапунов и Судейкин порывали на сцене с изобразительной достоверностью. В их декорациях самым важным был не сюжет, не повествование, а живопись, которая должна была выражать поэтическую символику пьесы.

«Смерть Тентажиля» играли молодые, неопытные актеры, они еще недостаточно владели техникой сценической речи, умением донести до зрителя поэтический текст пьесы Метерлинка. Сапунов и Судейкин были в лучшем положении. Их живопись способна была, подобно музыке, воплощать вечное.

Мейерхольд проводил репетиции «Смерти Тентажиля» на фоне простого некрашенного холста, что усиливало выразительность найденных постановщиком скульптурных групп актеров. Декорации еще не были готовы, и молодые живописцы дописывали их, торопясь к премьере. Художники рассчитывали на поэтическую выразительность «туманной, обогащенной подцветкой гаммы, на особенную жизнь света во тьме, на процесс постепенного… “проявления” предметов и фигур из сумрака». Но более всего они искали колористического единства декорации со сценическим действием. «Вот поэтому освещение — цветной меняющийся свет — стал важнейшим элементом постановки»[[266]](#endnote-267).

Вторым спектаклем, подготовленным в Студии, был «Шлюк и Яу» Г. Гауптмана. Эта пьеса принадлежит к символистским произведениям драматурга. В ней прослеживается поэтическая стилизация исторической эпохи, присущие символизму неоромантические тенденции.

Богатый владелец замка, Шлюк, чтобы развлечься, подобрал пьяницу бедняка Яу и переселил в свой дворец, внушив ему, что его прошлая жизнь — плод больного воображения. Но богачу все быстро надоедает, и Яу выбрасывают на улицу. Характерно, что Мейерхольд всю свою энергию отдавал постановке «Смерти Тентажиля», над «Шлюком и Яу» он работал меньше. Напротив, Станиславский принимал участие в репетициях пьесы Гауптмана. Ему же принадлежала идея перенести действие «Шлюка и Яу» из Средневековья в XVIII в. Этот замысел был подсказан режиссеру посещением выставки исторического портрета, организованной в 1905 г. С. Дягилевым. Эта идея очень понравилась Мейерхольду. Он видел спектакль погруженным в эпоху рококо, в век пудры, сентиментальных чувств, грации и красоты. Чтобы передать на сцене атмосферу XVIII в., использовали принцип стилизации, решили давать «вместо большого количества деталей — один-два крупных мазка»[[267]](#endnote-268). Мейерхольд объяснял участникам спектакля, как нужно воссоздать эпоху XVIII столетия. «Кринолины, белые парики, костюмы действующих лиц скомбинированы в цветах декорации и вместе с ней выражают одну живописную задачу: перламутровую симфонию, обаяние картины К. А. Сомова»[[268]](#endnote-269). «Шлюк и Яу» был первым театральным опытом Ульянова.

Художник впервые постигал эпоху XVIII в., аромат рококо, вглядываясь в полотна А. Бенуа, К. Сомова, Е. Лансере, тонко осваивая принципы их ретроспективной стилизации. Ульянов не входил в объединение «Мир искусства», но через своего учителя В. Серова был приобщен к театрализованному пассеизму Бенуа, Бакста, Сомова. Его эскизы декораций и костюмов к «Шлюку и Яу» доносят утонченную красоту эпохи XVIII столетия с ее сентиментальной грацией и занимательной театральностью. Особенно изобретательно была поставлена третья картина — знаменитая сцена в беседках. Вдоль линии рампы мастер расставил корзины с пунцовыми розами и расположил на сцене семь беседок-трельяжей. В строгой симметрии чередовались легкие павильоны, их изящные силуэты гармонировали с фигурами придворных дам, сидящих в беседках. В центре — принцесса Зидзелиль, по бокам ее {73} придворные дамы. Их пышные юбки едва помещались в павильонах. Сквозь прозрачную сень беседок проглядывало ярко-голубое небо с декоративно стилизованными облаками, сидящие в беседках-трельяжах дамы в высоких пудреных париках и пышных платьях вышивали. Эта мизансцена, сочиненная Мейерхольдом, восхитила Станиславского. «За сценой музыка Глиэра. Семь принцесс вышивают единую золотую ленту во всю длину сцены, композиционно объединяющую их. Громкие аплодисменты сначала первых рядов, затем всего зрительного зала»[[269]](#endnote-270). Участница спектакля Веригина рассказывала: «По указанию Станиславского мы вышивали условным движением — с сентиментальной грацией поднимая и отводя кисть в сторону, причем, каждый раз поворачивали слегка склоненную голову в ту же сторону и бросали взгляд на иголку»[[270]](#endnote-271). Это был очаровательный штрих, выражавший манерность, присущую дамам XVIII столетия.

В декорации Ульянова, в ясности и простоте композиции, в симметричном чередовании одинаковых боскетов-беседок, в их легких, изящных силуэтах, которым вторило расположение фигур придворных дам, — во всем была своеобразная грация и театральная выразительность. Зритель сразу охватывал взором всю сценическую картину, выдержанную в легких бело-розовых, кремово-желтых, нежно-зеленых тонах. Эскизы костюмов придворных дам, выполненные Ульяновым в акварели и карандаше, напоминают фарфоровые статуэтки маркиз Сомова. Придворные дамы из «Шлюка и Яу» — Арсинойя и Филумена — изящны, утонченны, в них нет манерно-чувственной, немного курьезной грации, присущей маркизам Сомова. В костюмах Арсинойи и Филумены Ульянов использовал формы придворной одежды XVIII столетия. Дамы в тяжелых платьях, туго схваченных в корсете, с пышными юбками на фижмах, украшенных бантами и цветами, в высоких пудреных париках, перевитых лентами и жемчугом. Рисунок Ульянова гибкий, легкий и удивительно точный. Художник не выписывает подробно форму, он дает ее артистичную стилизацию, более обобщенно-свободную, чем в некоторых сценических эскизах Бенуа. Мейерхольд без всяких замечаний принял эскизы Ульянова к «Шлюку и Яу». Он увидел в них стилизацию свободную, без тяжеловесной музейно-исторической обстоятельности; в эскизах Ульянова преобладало яркое театральное начало. В оформлении «Шлюка и Яу» Мейерхольд почувствовал дыхание исторического времени, аромат стиля XVIII в., что было самым важным для режиссера.

Мейерхольд очень надеялся на молодых декораторов. Художественная интуиция подсказывала ему, что он не ошибается. Молодые, сценически еще неопытные художники обладали главным. Их живопись способна была воплощать дух символистской пьесы, передавать ее лирическое, поэтическое, мелодическое начало.

Работа над подготовкой двух спектаклей — «Смерть Тентажиля» и «Шлюк и Яу» — подходила к концу. В августе 1905 г. под Москвой, в Пушкине состоялась репетиция. «В мамонтовском сарае был показан результат летних работ, но не всех пьес целиком, а отдельных сцен, наиболее характеризующих задачи новаторов»[[271]](#endnote-272). На этот просмотр приехали В. И. Немирович-Данченко, М. Горький, М. Ф. Андреева, В. И. Качалов, С. И. Мамонтов и др. Станиславский писал Попову: «Ваша болезнь нас взволновала… Хочется хоть на бумаге поделиться с Вами хорошими впечатлениями. Вчерашний день дал мне много радости. Он удался прекрасно. Неожиданно собралась вся труппа Художественного театра, неожиданно приехали Горький и Мамонтов. Таким образом, собрание состоялось с “генералами”. “Шлюк” произвел прекрасное впечатление… “Тентажиль” произвел фурор, и я был счастлив за Всеволода Эмильевича… Главное же в том, что вчера стало ясно: есть труппа или, вернее, хороший материал для нее. Этот вопрос мучил меня все лето, и вчера я успокоился. {74} Вчера пессимисты стали верить в успех и признали первую победу Студии над предрассудком. Всеми этими чувствами мне хотелось поделиться с Вами, так много потрудившимся над созданием нового дела»[[272]](#endnote-273). Станиславский рассказывал М. П. Лилиной: «Начали со “Шлюка и Яу”. Свежо, молодо, неопытно оригинально. “Смерть Тентажиля” — фурор. Это так красиво, ново, сенсационно»[[273]](#endnote-274).

Через два месяца в Москве состоялась генеральная репетиция. Теперь спектакль шел в декорациях и костюмах. Начали со «Смерти Тентажиля».

Открылся занавес, и в полумраке призрачно засияли краски декорации Судейкина, раздались первые реплики актеров. Действие было прервано требованием Станиславского дать свет, так как «Публика не может долго выносить мрак на сцене, это не психологично, нужно видеть лица актеров!» Судейкин и Сапунов возражали: «Но декорация рассчитана на полумрак, на свету она теряет весь художественный смысл!.. Но едва дали свет, как погибла вся декорация, началось расхождение, разнобой живописи и фигур действующих лиц»[[274]](#endnote-275). Репетиция была остановлена. Спектакль не увидел света рампы. Художников упрекали в том, что их новая сценическая живопись и цветной свет поглотили актеров, «размыли» весь выразительный рисунок спектакля. Показ «Шлюка и Яу» прошел благополучно.

Тому, что постановка «Смерти Тентажиля» не состоялась, были особые причины. В. Брюсов в статье, напечатанной в журнале «Весы», дал серьезный анализ и самого спектакля, и причин, побудивших Станиславского отменить постановку «Смерти Тентажиля». «В общем, то был один из интереснейших спектаклей — какие я видел в жизни, но все же я вынес убеждение, что устроители не понимали сами, чего они искали.

Во многих отношениях сделаны были попытки порвать с реализмом современной сцены и смело принять условность как принцип театрального искусства. В движениях было больше пластики, чем подражания действительности, иные группы казались помпейскими фресками, воспроизведенными в живой картине. Декорации, мастерски написанные (лучше сказать созданные) г. Судейкиным и г. Сапуновым, нисколько не считались с условиями реальности: комнаты были без потолка, колонны замка обвиты какими-то лианами и т. д…

Но, с другой стороны, властно давала себя знать привычка к традициям сцены, многолетняя выучка Художественного театра.

Артисты, изучившие условные жесты, о которых грезили прерафаэлиты, — в интонациях по-прежнему стремились к реальной правдивости разговора. Декоративная обстановка была условна, но в подробностях резко реалистична»[[275]](#endnote-276).

«Воздух» символистской пьесы, ее поэтику Сапунов и Судейкин, хотя и тонко почувствовали, воплотить до конца не смогли. Станиславского более всего огорчило несовершенство актерского исполнения. Прав был Брюсов, писавший в той же статье, что «там, где кончалась выучка режиссера, начиналась обыкновенная актерская игра, и тотчас же было видно, что играют плохие актеры».

Несомненно, что Станиславский принял бы новую живопись Сапунова, Судейкина, новую музыку И. Саца. Но он не мог принять манерно-несовершенную игру актеров. Позже он писал: «Талантливый режиссер [Мейерхольд. — *М. Д*.] пытался закрыть собою артистов, которые в его руках являлись простой глиной для лепки красивых групп, мизансцен, с помощью которых он осуществлял свои интересные идеи»[[276]](#endnote-277).

Тем не менее Станиславский не собирался прекращать поиски новых форм. Но его тревожило то, что по существу оказалась нереализованной его широкая театральная программа, ради которой и была создана Студия.

{75} Надвигались октябрьские события 1905 года. Станиславскому, как и многим деятелям культуры, казалось, что театр теперь не нужен. Эти настроения усугублялись пошатнувшимся финансовым положением режиссера: как мы уже отмечали, он на свои средства финансировал Студию. Тогда-то он и принял трудное для него решение о ликвидации Студии.

Поиски решения символистского спектакля, его нового зрительного образа были продолжены Станиславским уже на сцене Московского Художественного театра.

## Символистские постановки Станиславского на сцене МХТ

Опыты Студии на Поварской были очень важны для ее создателей. Станиславский и Мейерхольд возлагали на нее большие надежды в деле реформирования сценического искусства. В тот период Станиславский был убежден, что Художественный театр «с его натуральностью игры не есть, конечно, последнее слово и не думает останавливаться на точке замерзания»[[277]](#endnote-278). Режиссера не покидала мысль о создании спектакля глубокого духовного содержания и вместе с тем обновленных сценических форм. Еще в период работы в Студии Станиславский задумал осуществить постановку пьесы К. Гамсуна «Драма жизни». Когда Студия прекратила свое существование, режиссер сосредоточил все свое внимание на подготовке нового спектакля уже на сцене Московского Художественного театра. Его привлекала в пьесе Гамсуна сила страстей, яркое драматическое начало.

Станиславский долго работал над режиссерским планом будущего спектакля. Его постановочный замысел «Драмы жизни» был необычен не только глубиной раскрытия характеров, остротой драматических коллизий, но и новым подходом к воплощению зрительного образа спектакля.

«По остроте философских обобщений, по новизне разработки конфликта и характеров, по оригинальности экспериментальных творческих приемов этот режиссерский план остается среди всего богатейшего режиссерского наследия Станиславского одним из самых неожиданных»[[278]](#endnote-279).

В режиссерской разработке пьесы Станиславский уделил большое внимание зрительным эффектам. Постановочный план «Драмы жизни» изобиловал яркими живописными деталями — всем тем, чем он увлекался ранее, осуществляя на сцене МХТ пьесы Метерлинка: «Слепые», «Непрошеная», «Там, внутри» 1904 г.

Но в миниатюре «Слепые» все живописные детали, их интерпретация носят характер жизненно-достоверный. Воссоздавая образ одной из слепых, режиссер отмечает: у нее «вид безумный, растрепанный — всклокоченные волосы с густой проседью топорщатся, как растительность хвойного дерева»[[279]](#endnote-280). И даже в описании самой неземной из героинь режиссер сохраняет свою приверженность бытовым подробностям. «Это какая-то фея… Она точно с другой планеты… Уголок, где она сидит, окружен кустами засохших цветов, и она ощупывает их, лелеет их, плетет из них венки… Она свесила ноги вниз над пропастью, болтает ножками»[[280]](#endnote-281).

«… фантазия его [Станиславского. — *М. Д*.] по-прежнему ищет опоры в подробностях натуралистического порядка»[[281]](#endnote-282).

Постановка миниатюр Метерлинка не принесла успеха режиссеру. Он остался верен своему живописно-натурному видению, не сумел переключить действие пьесы в условный план, которого требовала пьеса Метерлинка. Используя в спектакле {76} множество бытовых характерных деталей, наслаждаясь их живописной игрой, Станиславский направлял действие в русло жанровой событийности, заглушая те тревожно-мистические настроения, которые наполняли пьесу. Позже, обдумывая сценическое решение «Драмы жизни», он понял, как нужно было ставить «Слепых». «Гораздо бы больше передавался этот ужас слепого существования, если бы артисты сидели неподвижно, словно вслушиваясь в себя, без жестов и мимики, как заброшенные камни…»[[282]](#endnote-283)

Совсем по-иному подошел Станиславский к решению «Драмы жизни». Все картинные живописные детали подчинены найденному режиссером изобразительному плану спектакля, в котором подчеркивается не бытовая характерность, а зрительно-пластическое начало. Его наброски мизансцен, зарисовки главных героев отличаются ритмической выразительностью поз, движений, жестов.

Новые искания режиссера были прерваны наступившими событиями. Пережив потрясения, вызванные революцией 1905 года, разуверившись в художественной необходимости искусства МХТ в России, Станиславский и Немирович-Данченко принимают решение покинуть Москву и отправиться с театром в длительную гастрольную поездку по странам Европы. Находясь в Германии, Станиславский часто возвращается к своему плану «Драмы жизни». Он ходит по музеям, посещает выставку К. Менье, отыскивая там мотивы мизансцен для «Драмы жизни» зарисовывает окрестности Висбадена и Кельна. Режиссер мучительно размышляет о дальнейшей творческой судьбе МХТ, о тяжелых отношениях, сложившихся у него с Немировичем-Данченко.

Эти вопросы, может быть, и не следовало бы рассматривать в книге, если бы за отношениями Станиславского и Немировича-Данченко не стояли важные проблемы, связанные с пониманием ими спектакля, его интерпретации, той роли, которая отводилась в постановках МХТ зрительному ряду.

Разлад в отношениях Станиславского и Немировича-Данченко, вызревавший исподволь, проявлявшийся постепенно, явственно дал о себе знать в период 1905 – 1907 гг. В это время Станиславский предпринимает решительные шаги по изменению художественной направленности искусства МХТ. Он организует вместе с Мейерхольдом Театр-студию. Режиссер увлечен символистской драматургией, живописью, он видит в новом искусстве большие возможности для реализации своих постановочных идей. Новые устремления Станиславского не встречают поддержки со стороны Немировича-Данченко. Режиссеры принимают решение — работать порознь.

Творческая индивидуальность Станиславского была беспокойной, постоянно ищущей, мастер никогда не успокаивался на достигнутом.

Он обожествлял самоценность театра. Обладая неиссякаемой художественной фантазией, Станиславский широко использовал в своих спектаклях зрительные эффекты, живописные постановочные приемы. Режиссера волновало то, что театр, достигнув наивысших художественных результатов в постановках пьес Чехова, Гауптмана, Горького, сохраняя уже найденное, остановился в своем развитии. Станиславский видел творческую перспективу МХТ в продолжении исканий, начатых в Театре-студии.

«Еще во время пребывания за границей» состоялся напряженный разговор между Немировичем-Данченко и Станиславским. Что же так расстроило Немировича-Данченко? Скорее всего то, что Станиславский хотел для себя лично и для Художественного театра в ближайшее время. Тезисы разговора, кажется, находятся в его записной книжке. Там записано: «Новая эра начинается. Продолжение начал {77} Студии. Все в театре веселы. Я отношусь серьезно, театр тоже. Если они не отнесутся серьезно — тогда ничего не видно». «“Не видно” в смысле перспективы для искусства»[[283]](#endnote-284).

Если Станиславский был одержим поисками нового, то Немирович-Данченко стремился обеспечить «устойчивость», «накопление и сохранение ценных традиций, сохранение театра как жизнеспособного творческого организма»[[284]](#endnote-285). Писатель и драматург, Немирович-Данченко великолепно знал русскую классическую литературу, имел тонко развитый вкус. Это позволило ему играть решающую роль в создании репертуарной линии театра. Никто, кроме него, не умел так глубоко понять суть драмы, раскрыть все сложные переплетения психологических коллизий, объяснить актерам тонкие нюансы душевных переживаний героев. Станиславский очень ценил эти качества режиссера. Он заявил в 1905 г.: «Вообще наш театр силен близостью своей к литературе». Немирович просто незаменим для него. «Во всех его указаниях всегда много литературного вкуса, много художественной чуткости… уйди от нас Владимир Иванович, завтра же наш театр должен был бы прекратить свое существование»[[285]](#endnote-286). В способности дать литературно-психологическую интерпретацию пьесы Немирович-Данченко был поистине уникален. В своих постановках он искал поэтического воплощения драмы, но в пределах психологического реалистического спектакля. В решении зрительного образа мастер тяготел к воспроизведению на сцене жизненно достоверной среды, хотя он первый ощутил ограниченность художественных возможностей Симова. Немирович-Данченко избегал всего, что могло бы создать атмосферу ирреального, потустороннего. Он с настороженностью, недоверием и тревогой относился к художественным экспериментам Театра-студии. Его волновала та одержимость, с какой Станиславский после закрытия Студии устремился к поискам новых сценических форм в будущей постановке «Драмы жизни».

Опасаясь сценических экспериментов Станиславского, Немирович-Данченко старался выровнять курс МХТ, направить его в более спокойное русло. Среди множества причин, объясняющих расхождения режиссеров, — эта была, пожалуй, самой серьезной.

Немирович-Данченко был искренне уверен в том, что ему постоянно надо «охранять» Станиславского от вредных влияний. В 1906 г., когда эксперимент с Театром-студией остался позади, Немирович-Данченко писал: «Но стоило мне в Петербурге отойти от него [Станиславского. — *М. Д*.], как он весь отдался глупостям, внушенным Мейерхольдом…»[[286]](#endnote-287) Различно было понимание режиссерами постановки как таковой и тех задач, которые ставили перед собой ее создатели. Для Станиславского главным в спектакле была театральность, ей подчинялись все компоненты: актеры-исполнители, режиссерский замысел, оформление, музыка, свет. Для Немировича-Данченко в центре всегда была пьеса, ее литературно-художественная интерпретация. Мастер чутко реагировал на появление штампов, все чаще встречающихся в спектаклях МХТ. Немирович-Данченко не мыслил творческой судьбы театра без развития новых художественных принципов. Он видел их в дальнейшем обогащении возможностей психологического метода МХТ, в расширении границ реалистического спектакля.

Изучая постановки Немировича-Данченко, можно предположить, что мастер не был наделен богатым живописно-пластическим воображением, тем полетом и свободой художественной фантазии, которые были присущи Станиславскому.

Пожалуй, больше всего режиссера тревожило то, что в МХТ «художественная сторона отстает, обгоняемая заботами о стороне литературной»[[287]](#endnote-288). Сам Станиславский {78} считал, «что существование театра он ставит все-таки в зависимость не от литературы, а от развития в нем искусства»[[288]](#endnote-289).

Вернувшись из гастрольной поездки, Станиславский продолжал прерванную работу над «Драмой жизни». Ему нужны поддержка и советы представителей нового символистского искусства.

Первое письмо он посылает В. Брюсову. «Функции бывшей Студии возрождаются в Художественном театре. Хотелось бы очень заинтересовать Вас этим делом и воспользоваться Вашими советами. Я был бы очень счастлив видеть Вас завтра у себя… Соберется кое-кто из лиц, интересующихся новым направлением в нашем искусстве»[[289]](#endnote-290). Брюсов отвечает: «Готов от всей души по мере сил и умения способствовать Вашим начинаниям в духе бывшей Студии. Очень и очень прошу Вас, если мне есть место в этой работе, сохраните его за мной»[[290]](#endnote-291).

Режиссер устраивает у себя на квартире заседания, с привлечением лиц, интересующихся новым направлением в искусстве. Он приглашает на эти встречи И. А. Саца, В. Я. Брюсова, Ю. К. Балтрушайтиса, Л. А. Сулержицкого, художников — В. Е. Егорова, Н. П. Ульянова.

Ульянова режиссер знал по совместной работе в Театре-студии над пьесой Г. Гауптмана «Шлюк и Яу». С Егоровым Станиславский познакомился во время гастрольной поездки МХТ. Егоров вспоминал: «возвращаясь в Москву, Станиславский вез с собой мечты о “новом театре”, о новых людях. В число “новых” людей попал и я…»[[291]](#endnote-292).

Это было время расцвета символизма.

Символистское искусство привлекало Станиславского новыми, казалось бы, необъятными возможностями, безбрежностью тематики, способностью познать тайну мироздания, ощутить стихию рока, понять самые тонкие, почти неуловимые движения человеческой души.

Драматурги-символисты отвергали будничные сюжеты. Их интересовала душа человека, его судьба, его место во вселенной. В пьесах М. Метерлинка, К. Гамсуна, Л. Андреева события подчинялись велениям потусторонних сил. Драматурги не принимали реальные формы искусства, им казалось, «что формы эти затемняют жизнь духа…»[[292]](#endnote-293). Символизм в поэзии, живописи, скульптуре, музыке обратил самое пристальное внимание на форму. Форма в тончайшей разработке ее субъективно-эмоциональной палитры призвана была передать «особые движения души», разнообразные «новые настроения», — весь символико-поэтический смысл произведения.

Встретившись с новым репертуаром, Станиславский стремился не только понять символистское искусство, но и приобщиться к новому художественному направлению, воплотить в сценических формах образы этого искусства.

Работая над «Драмой жизни», режиссер отказывается от подробной литературно-сюжетной экспликации действия, от детально-воссозданной предметной среды. Ему важно постигнуть внутренний нерв пьесы Гамсуна, ее символико-поэтическое звучание. «Драма жизни» была первой пробой Станиславского на сцене МХТ в создании спектакля нового направления. В нем решающую роль играли новые изобразительные формы, вдохновленные символистским искусством. «Замысел “Драмы жизни” открывает нам совсем нового Станиславского, словно навсегда распрощавшегося с камерностью четвертой стены, с уютным запахом жилья и нежным лирическим подтекстом. Перед, нами режиссер дерзко обнаженной символики, вызывающих мистических образов и трагически отчаянного восприятия мира»[[293]](#endnote-294). Станиславскому очень важно было передать в «Драме жизни» не столько реальный план пьесы, сколько его мистическое, символическое начало. Режиссер подчеркивал {79} в своей постановочной разработке: «… в мистическом тоне пьесы 2 тона постоянно смешиваются — реальный и мистический — последний играть величаво и спокойно, как богослужение»[[294]](#endnote-295).

В спектакле Станиславский хотел выявить конфликт мечты и грубой жестокой действительности, высокого духовного начала и жгучих земных страстей. Главные герои — ученый Ивар Карено и влюбленная в него «земная женщина» Терезита — символизировали два плана спектакля.

Станиславский делал зарисовки мизансцен, особенно интересовало его ритмическое расположение фигур актеров, их пластика.

Карено — носитель высокой идеи, одухотворенной мысли. Он стоит на краю утеса: в его облике — неземная отрешенность и печаль. Терезита устремилась к Карено. Она в черном облегающем платье со шлейфом и длинным шарфом; ее фигура словно распласталась у подножия скалы. Станиславский подчеркивает грацию, притягательность Терезиты. Но в ее облике, силуэте фигуры угадывается что-то греховное и хищное. Духовное начало образа Карено Станиславский усиливает молитвенной неподвижностью фигуры. Земную Терезиту Станиславский видит в импульсивно-порывистых ритмах. Карандашные наброски Станиславского, выполненные к спектаклю, не могут претендовать на графическую законченность, маэстрию исполнения. Они интересны лишь тем, что в них угадывается попытка режиссера найти зрительно-пластическую тему спектакля, обыграть острые ритмические контрасты некоторых мизансцен, подчеркнуть музыкальную выразительность линий в очертаниях фигур.

Пьеса Гамсуна была трудна для сценической интерпретации. Открытая, порою вычурная символика, резкие перепады настроений, обнаженность страстей требовали нового подхода.

Режиссер задумал решить пьесу в условном плане. Беседуя с К. И. Чуковским в мае 1907 г., Станиславский отмечал «У нас в труппе предлагали поставить “Драму жизни” по-реальному, но реальность убила бы ее и сделала бы ее анекдотом. Кому интересно, что какая-то норвежская девица влюбляется в сумасшедшего ученого и делает целый ряд несуразностей?.. Мы решили играть ее на голом нерве — взять ее как драму психологическую. Почти изгнали жесты, все перевели на лицо. Движение глаз, поднятие руки приобрело таким образом удесятеренную значительность…»[[295]](#endnote-296)

В спектакле очень большую роль играл зрительный ряд. Композиционный строй мизансцен, воспринимающихся как барельефы, вылепленные рукой скульптора, ритмические движения актеров, рисунок их поз и жестов, мелодическое звучание речи находили отзвук в живописно-пластическом рисунке постановки. Оформление становилось как бы камертоном, по нему настраивалась чуткая, отрешенная от реальности эмоционально-поэтическая атмосфера спектакля. Естественно, что выполнить подобную задачу режиссер мог, используя новые постановочные приемы, новое оформление.

В «Драме жизни» Станиславский стремился постигнуть глубины подсознательного, ирреального, выразить ощущение фатальной предопределенности поступков человека, зависящих от воли рока, тяготеющего над людьми[[296]](#endnote-297).

В сгущенно-трагедийной атмосфере спектакля должна была прозвучать тема любви и красоты. Мастер акцентировал в изобразительном рисунке все то, что могло еще больше оттенить символико-поэтическое начало пьесы. Не случайно режиссер особенно выделял моменты возвышенные, он их усиливал, стремясь придать героям Гамсуна большую утонченность. У писателя Терезита «ходит, сильно {80} выворачивая ноги», она «косолапая», «у нее мужские руки»[[297]](#endnote-298). В своих карандашных набросках к пьесе Станиславский придает Терезите грацию, изящество женщины времени модерна. К. Л. Рудницкий очень тонко подметил, что «Станиславский переводит коллизию [“Драмы жизни”. — *М. Д*.] в иной, символистски-очищенный план»[[298]](#endnote-299).

Бытовой аспект пьесы был приглушен Станиславским, эти же требования отказа от бытовой интерпретации «Драмы жизни» Станиславский предъявлял и к декораторам. Режиссер работал над спектаклем с новыми художниками — В. Е. Егоровым и Н. П. Ульяновым.

Ульянов вспоминал: «И вот мы… засели за макеты. С утра до вечера сидели мы — я и Станиславский — у него на квартире в Каретном ряду и на все лады пробовали, выискивали, бросали и вновь начинали… С ножницами и клеем в руках работали: Станиславский за одним, я за другим столом, он второй акт пьесы, я — первый, а потом наоборот.

Наконец, я облюбовал третий акт, который как будто стал скоро налаживаться и понравился Станиславскому. Он предсказывал ему большой успех. Остальные акты Константин Сергеевич поручил молодому даровитому художнику В. Е. Егорову»[[299]](#endnote-300).

Работая с декораторами, Станиславский обращался к макету, этому непременному компоненту своей постановочной практики. Режиссеру всегда было очень важно «проиграть» будущий спектакль в макете, найти в нем расположение мизансцен, порядок передвижения актеров, увидеть, как будут восприниматься те или иные эффекты декорации. Отдать все во власть живописи, как это сделал Мейерхольд, осуществляя свои символистские постановки, Станиславский не мог. Но ему нужно было теперь оформление, созвучное поэтическим символистским настроениям, которые он ощутил в пьесе К. Гамсуна. Режиссеру очень важно было, чтобы художник воссоздал в декорации первого действия мотив гор, среди них воздвигнута башня Карено. Здесь, оторвавшись от земли, он ведет свои научные наблюдения. Макет, выполненный Егоровым к первому акту, изображает героя, сидящего на краю скалы. Карено смотрит вдаль. Перед ним расстилается северный пейзаж (эскиз декорации первого акта). Домики с черепичными крышами спрятались среди скал, море с перекатами волн сливается с небом и кажется застывшим. Сценический пейзаж Егорова — это орнаментально-декоративное панно, исполненное в живописно-графических приемах стиля модерн. Глубоко врезанные линии были проведены по всему полю сценического холста. Они ложились то широкими лентами-полосами, то были собраны в мелкие орнаментальные узоры. Суховато-ясный линейный ритм гармонировал с игрой цвета, распределенного на полотне ритмически упорядоченно. Плоскостные декоративные пятна были даны в сочетаниях лимонно-желтых, лилово-сиреневых, глухо-зеленых и притушенно-красноватых тонов. Они создавали беспокойный красочный эффект. Егоров придал сценическому пейзажу загадочность, холодную отчужденность его наполнил настроением неуловимой смутной тревоги.

Декорации Егорова с их графической изысканностью стиля модерн были близки замыслу Станиславского, стремившегося облагородить, очистить от бытовых наслоений пьесу Гамсуна и весь спектакль.

Третий акт «Драмы жизни» происходил на ярмарке. Он был кульминационным, в нем были сконцентрированы все чувства, выплеснулись все страсти героев.

Вот как представлялась эта картина Станиславскому в его режиссерской разработке: «Полотняными полупрозрачными лавками заставлена… вся сцена. В лавках {81} виднеются контуры и силуэты висящих там товаров. Какие-то морские рыбы, раки… или оленьи рога или дичь… При проходах тут образуются силуэты проходящих статистов, что дает прозрачность…

Повсюду контуры причудливых теней… Изредка вдали рвут холст и кажется, что с болью разрывается жизнь человеческая… Ярмарка… не оживлена… — подавленное настроение. Ждут чего-то — толпа движется медленно, говорят тихо… Продавцы застыли в одних позах — глубоко задумались… неподвижны… Вообще весь акт играть торжественно, точно совершается богослужение или таинство… На зловещем призрачном фоне начинается “идиллия” — любовная сцена Карено и Терезиты.

Завертелась карусель… Хохот толпы у карусели прерывается вестью об эпидемии холеры, начавшейся в городе… Но вот среди молчания набожно застывшей толпы… — справа раздается свистопляска. Потом врывается оргия… Несутся, как вихрь… Пьяный еще хохочет, но этот хохот похож на стон… вдруг пьяный падает на снег… мертвого уносят при гробовом молчании, наступает тишина… Северное сияние разгорается во всю силу. Вдали воет собака. Жалобно, тоскливо и зловеще… Все на коленях… Затягивают грустный и торжественный хорал… Все призывают Бога…

Терезита… добилась победы над Карено… он потерял себя… Карено подбегает к камню, обхватывает распятие, рыдает…

Начинается вьюга… В палатках освещаются силуэты молящихся… силуэты падают и корчатся. Другие… кидаются к умирающим… Музыка играет… Всеми овладевает с отчаяния последняя жажда жизни. Начинается пир во время чумы — вакханалия. Терезита танцует предсмертную пляску, как танцуют в последний раз в жизни. За ней пускаются в пляс все»[[300]](#endnote-301).

Для оформления этой трагической сцены явно не подходила холодновато-отвлеченная декоративность стиля Егорова. Станиславский отверг эскиз художника и поручил оформление этого акта Николаю Ульянову. Он подчинил все сценическое решение постановочной идее Станиславского — показать пир во время чумы.

К самым колосникам сцены поднимались высокие скалы, их темные громады рисовались в бледном прозрачном небе. Сценическая площадка заполнена холщовыми палатками торговцев, их ярмарочными ларями. Освещенные изнутри, они горели жирным стеариновым светом. По стенам палаток метались в отчаянном судорожном движении конвульсивно изломанные силуэты фигур торговцев. Плотно сбитая темная толпа, охваченная ужасом, заполняла передний план сцены, а далее в глубину тянулись мрачные лавки торговцев. Угловато плоскостные формы предметов, резкие прорывы цветовых пятен, болезненно конвульсивный ритм мелькающих черных силуэтов на стенах палаток передавали исступленно трагическую атмосферу этой картины. Музыка И. Саца в каких-то отчаянных режущих ритмах усиливала впечатление ужаса, зловеще трагического ожидания приближающегося последнего дня, предначертанного роком.

Прорыв режиссера к высокой патетике, накалу больших страстей третьего акта «На ярмарке» получил в интерпретации Ульянова подлинно трагическое звучание. Декорация была решена им в обобщенной условности, к которой тяготели тогда живопись и графика. Тонкий рисовальщик, ученик Серова, художник в картине «На ярмарке» отходит от своей привычной манеры. Всю сцену Ульянов исполнил в лаконичных условных приемах, с грубовато-усиленными экспрессивными контурами, с резкими перепадами линейных ритмов, с неожиданными {82} эффектами скупой монохромной гаммы в сочетаниях черно-белых и бледно-голубых тонов.

Эскиз декорации Ульянова производил очень сильное впечатление. Однако, эта картина в спектакле оказалась слабее постановочного замысла Станиславского и декорационного решения, предложенного Ульяновым. Помощник Станиславского режиссер Л. Сулержицкий жестко определил все недостатки сцены «На ярмарке»: «… скомкана и нагромождена декорация… толпа, которую, очевидно, не нашли способа стилизовать, помещена в палатках и видны только тени их.

С самого начала акта, с первых же фраз актеры раскрывают карты всего акта, предупреждают о том, что будет горячка, будет страшно. И действительно, вначале достигают этого. Но дальше уже делать нечего, и приедаются все эти эффекты, довольно грубые и примитивные… третий акт показал, что пока в театре не найдено интересных художественных способов передачи этого сорта чувств»[[301]](#endnote-302).

Сцена «На ярмарке» не смогла воплотить той безудержной экспрессии, накала страстей, которыми захвачены отчаявшиеся люди. И все же опыт «Драмы жизни» был плодотворен, вошел в постановочные приемы театра.

Работа над «Драмой жизни» отняла у Станиславского много сил, стоила ему большого нервного напряжения. Он с горечью писал об обстановке, сложившейся в театре в период подготовки спектакля: «“Драма жизни” и Карено отравлены для меня… Я буду играть Карено, но предупреждаю, что я могу работать энергично лишь в чистой атмосфере»[[302]](#endnote-303).

Немирович-Данченко с откровенной недоброжелательностью относился к спектаклю. Не принимал он новых постановочных и оформительских приемов, используемых на сцене. Особенно раздражал его третий акт. Станиславский отмечает в своей записной книжке: «Вл. И. Немирович-Данченко сказал, что “он видел репетицию 3 акта и что все не так. Он заботливо просил подумать о новой mise en scène, [сказал] что играть на силуэтах нельзя, что он три раза уходил и три раза заставлял себя досматривать пьесу”»[[303]](#endnote-304).

И все же генеральная репетиция и премьера «Драмы жизни» прошли с большим успехом. Станиславский писал: «Кажется, победили и Немировича. Он по крайней мере бросил свой легкомысленный тон. Были декаденты — писатели и художники (Ю. К. Балтрушайтис, С. А. Поляков, Л. В. Средин).

Эти в большом восторге и уверены, что давно ожидаемое ими открытие — сделано»[[304]](#endnote-305).

И еще одна запись режиссера после премьеры спектакля: «“Драма жизни” имела тот успех, о котором я мечтал. Половина шикает, половина неистовствует от восторга. Я доволен результатом некоторых проб и исканий.

Они открыли нам много интересных принципов. Декаденты довольны, реалисты возмущены, буржуи — обижены»[[305]](#endnote-306).

Станиславский преодолел сопротивление своих недоброжелателей и выдержал свои постановочные принципы до конца. Если ранее режиссер и художник заполняли сцену всеми атрибутами реального быта, чтобы во всей полноте воссоздать в оформлении жизненную правду, то теперь мы наблюдаем иное. Станиславский с присущей ему максималистской убежденностью обратился к новым постановочным приемам, новой сценической живописи, стремясь этими новыми формами донести символико-поэтический смысл пьесы, преодолеть натурально-вещественное правдоподобие, преобладавшее в некоторых прежних спектаклях театра.

Эту перемену в постановочных и сценографических принципах МХТ чутко уловила критика. Один из самых верных друзей Художественного театра Н. Эфрос {83} в рецензии на «Драму жизни» отмечал: «Для пожара, к инсценировке которого еще недавно здесь приглашали брандмейстеров, теперь довольно одного красненького огонька, значка; для бури, от которой недавно ходили ходуном корабли и вздымались, пенясь, валы — одной музыкальной гаммы, звукового значка, заменяющего все детали картины; для пейзажа фиорда, гор и скал, еще недавно изумлявших фотографической верностью, — красные и желтые пятна. И вместо лица, на котором прежде была скрупулезно выгримирована каждая морщинка, бородавка… — темный силуэт его, еле отступающий от фона. Не символизация даже, а сигнализация действительности, достигающая своего апогея в сцене ярмарки, где эффект ужаса должны дать промасленные транспаранты и на них китайские тени»[[306]](#endnote-307).

Одновременно с подготовкой «Драмы жизни» Станиславский вынашивал замысел создания пьесы Метерлинка «Пелеас и Мелисанда», очень популярной в те годы, и «Синей птицы». Режиссер предполагал использовать в них новые принципы оформления сценического пространства. Особенно увлекала Станиславского идея использования черного бархата в предполагавшейся постановке «Синей птицы».

В апреле 1907 г. режиссер приступил к работе над пьесой. Он произнес перед труппой речь о новом спектакле, приведшую в восторг Метерлинка.

Богатая сценическая фантазия Станиславского разыгралась: он придумывал для спектакля все новые эффекты и превращения. Все это требовало большого количества времени. От «Синей птицы» пришлось временно отказаться.

МХТ предполагал поставить «Каина» Д. Байрона, но трагедия была запрещена Синодом. Так возник замысел сценического осуществления пьесы Л. Андреева «Жизнь Человека».

Творческое сближение МХТ с Леонидом Андреевым произошло задолго до того дня, когда драматург предложил театру свою пьесу «Жизнь Человека». Андреев давно питал глубокую симпатию к МХТ, внимательно следил за его художественным развитием. Вдумчивый и прозорливый критик Андреев выступал в печати с рецензиями на спектакли Художественного театра. Особенно тонко анализировал он постановки пьес Чехова, Гауптмана, раскрывая своеобразие метода МХТ, существо искусства психологического реализма[[307]](#endnote-308). Андреев утверждал: «Не будь Художественного театра я, вероятно, и не подумал бы писать пьесу»[[308]](#endnote-309).

Свою писательскую манеру Андреев характеризовал беспощадно и жестко: «… я груб, резок и иногда просто криклив, как озябшая ворона; и у меня нет джентльменства языка и скорбной нежности чувства… это крупные недостатки, от которых никогда, должно быть, мне не отделаться. Но поскольку в реальном я ищу ирреального, поскольку я ненавистник голого символа и голой бесстыжей действительности — я продолжатель Чехова и естественный союзник Художественного театра»[[309]](#endnote-310). В действительности пьесы Л. Андреева порывали с чеховской традицией.

Андреев стремился реформировать драматическое искусство, поднять зрителя от всего мелкого, обыденного «на странные высоты современного понимания». В «Жизни Человека» писатель стихийно шел к новой форме. Он тяготел к широким обобщениям, как бы спрессованным эмоциям, жестко очерченным характерам. Его новая драма должна была быть стилизованной[[310]](#endnote-311).

В «Жизни Человека» Андреев сводил действие к прямолинейному столкновению человека с судьбою, которой повелевает рок. И хотя писатель отрекался от символизма, его пьеса проникнута символистскими настроениями: предчувствием катастрофы, ужасом надвигающейся беды. Он погружается в глубины подсознания, обнажает темные стороны человеческой души. В манере Андреева сочетались возвышенное символистское обобщение, натуралистические мотивы и приемы {84} экспрессионистского антропоморфизма. Состояние природы, окружающие героев вещи, отвлеченные понятия выступают как активные силы. Это «силы злые, роковые», участвующие в создании атмосферы трагизма, безысходности и отчужденности.

«Жизнь Человека» Андреев написал быстро, за 12 дней. Он понимал, что пьеса сырая, в художественном отношении незавершенная. «Сам я далеко не доволен “Жизнью Человека”. Приходилось положительно идти ощупью. В самом процессе работы развивалась и выяснялась форма, и только окончивши пьесу, понял я сам ее сущность. И многое, как я вижу, теперь, надо бы изменить… Будет у нас успех или нет, сказать нельзя, но сцена уже подчеркнет положительные и отрицательные стороны взятой формы»[[311]](#endnote-312).

«Жизнь Человека» с ее декламационным пафосом, схематичностью изображения жизни, условными героями, рассуждающими патетически отвлеченно, поначалу вызвала неприятие Станиславского. Но пьеса подкупала искренней болью за человека, беззащитного перед всесильным роком. Андреев остро чувствовал трагическое противостояние современного человека буржуазной действительности с ее сытостью, высокомерием и пошлостью. Все эти темы звучали в пьесе резко, прямолинейно и страстно. Не случайно взыскательный и строгий Блок, видевший «Жизнь Человека» в Петербурге в постановке Мейерхольда, принял спектакль. Он писал: «Можно сказать, что Андреев — на границе трагедии, которой ждем и по которой томимся все мы. Андреев… в грандиозно грубых, иногда до уродства грубых формах (как в “Жизни Человека”) развертывает страдания современной души, но какие глубокие, какие необходимые всем нам»[[312]](#endnote-313). «Жизнь Человека» стала заметным явлением в современной художественной жизни.

Как мы уже отмечали, форма пьесы была отвлеченно-упрощенной, герои обобщенно-схематичными. В разработке характеров у драматурга не было тонких психологических оттенков, нюансов настроений, вибрации эмоций. Герои «Жизни Человека» воплощали одну страсть в ее крайнем проявлении. Андрееву нужна была вся жизнь человека в ее основных этапах. У Л. Андреева «уже нет ни “драмы”, ни “жизни”, ни “человека”, а есть лишь общечеловеческая трагедия бытия»[[313]](#endnote-314).

«Жизнь Человека» была принята театром, и Станиславский приступил к работе над спектаклем. Андреев искренне верил в то, что его произведение получит глубокое воплощение на сцене МХТ. Станиславский проводил беседы о будущей постановке с Немировичем-Данченко, Л. Сулержицким и художником В. Егоровым. Пьеса Андреева отвечала направленности театральных исканий режиссера. Он так объяснял свое увлечение символистскими идеями: «В то время, о котором идет речь, я почти исключительно интересовался в театре ирреальным и искал средств, форм и приемов для его сценического воплощения. Поэтому драма Леонида Андреева пришлась как раз ко времени, т. е. отвечала нашим тогдашним требованиям и исканиям. К тому же и трюк внешней постановки был уже найден. Я говорю о бархате, в котором я еще не успел разочароваться к тому времени…

Для пьесы же Андреева черный фон подходил исключительно удачно. На нем можно говорить о вечном. Мрачное творчество Леонида Андреева, его пессимизм отвечали настроению, которое давал бархат на сцене»[[314]](#endnote-315).

Драматург в подробном письме объяснял Станиславскому, какой ему виделась будущая постановка. Спектакль начинался с пролога: «Некто в сером… начинает говорить твердым, холодным голосом, лишенным волнения и страсти… с суровым безразличием читающий Книгу Судеб. “И вы, пришедшие сюда для забавы, вы, обреченные смерти, смотрите и слушайте: вот далеким и призрачным эхом пройдет {85} перед вами, с ее скорбями и радостями быстротечная жизнь Человека”»[[315]](#endnote-316). Эти слова, по замыслу Андреева, стали ключевыми, они давали основной тон игре. Драматург разъясняет режиссеру, что в его пьесе нет непосредственного изображения жизни. «Если в Чехове и даже в Метерлинке сцена должна дать жизнь, то здесь — в этом представлении — сцена должна дать только отражение жизни. Ни на одну минуту зритель не должен забывать, что он… находится в театре и перед ним актеры… И сами актеры, изображая, не должны забывать, что они актеры и что перед ними зрительный зал. Как дать такое соединение: захватывающую игру и одновременно искусственность и можно ли дать — я не знаю.

В связи с тем, что здесь не жизнь, а только отражение жизни… — в известных местах должны быть подчеркивания, преувеличения… Нет положительной спокойной степени, а только превосходная… Резкие контрасты?»[[316]](#endnote-317) Почему драматург так настаивает на «отражении», на «искусственности» своей пьесы? «Почему он так боится сопереживания зрителей? Потому что достоверности жизни он противопоставляет наглядность… модели, схемы. Он не копирует, а моделирует действительность»[[317]](#endnote-318). Андреев считал, что идеи пьесы могут быть лучше восприняты в отстраненной от реальной среде, переданы в исполнении, отъединенном от непосредственного чувственно-эмоционального переживания.

Перед Станиславским стояла очень сложная задача: воплотить в «Жизни Человека» трагическое начало и, вместе с тем, показать всю условность чувств героев, схематизм в воссоздании жизни, обрисовке характеров.

Черный бархат, которым была затянута сцена, создавал символически условный образ вселенной, зловещей беспредельности.

На этом фоне проходили чередой главные события жизни Человека: его рождение, юность, годы расцвета и успеха и, наконец, одинокая старость и смерть.

Из беспредельной глубины фона вырисовывались схематичные очертания комнаты, ее стен, окон, дверей; силуэты обозначены упрощенными линиями — контурами. Их художник передавал с помощью протянутых веревок-шнуров. За этими линиями — мрак бездны.

«Люди в этой схематической комнате должны быть не людьми, а тоже лишь схемами человека. И их костюмы очерчены линиями. Отдельные части их тел кажутся несуществующими, так как они прикрыты черным бархатом, сливающимся с фоном…

Декорация второй картины, изображающая юность Человека… очерчена более веселыми по краскам линиями розоватого тона. И самые актеры дают больше признаков жизни. В тоне любовных сцен и в задорном вызове на поединок, который Человек бросает Судьбе, чувствуется минутами нечто вроде экстаза»[[318]](#endnote-319).

Двойственность художественного замысла пьесы Станиславский стремился решить с помощью оформления. В нем заключалась эмоционально-смысловая выразительность спектакля. Символически условный образ бездны был ассоциативным, многозначным, мог выразить множество художественных значений.

Егоров с увлечением работал над спектаклем. Он воссоздал на сцене жизнь-схему, прочертил в этом бездонном, глухом пространстве главные вехи судьбы Человека. Линейно-графическая манера Егорова — жесткая, рационально-суховатая, охлажденная, лишенная эмоциональной окраски. Мастер использовал в спектакле контрастные звучания черно-белых тонов. Стиль Егорова идеально соответствовал характеру пьесы Андреева, ее условности, жесткой дидактичности и отвлеченной символике.

Станиславский уделяет декорационной части очень много внимания. Он пробует {86} различные световые эффекты, обдумывает, как выразительнее обыграть «превращения» — исчезновение и появление актеров на фоне черного бархата, заботится о костюмах.

Активность Станиславского, обратившегося к зрительно-пластическим категориям, что было так важно для пьесы Андреева, имела более глубокие причины. Она была обусловлена влиянием символизма, стремлением постигнуть вечные проблемы бытия и найти для их воплощения новые художественные приемы.

Работа над спектаклем шла трудно. Живописно-пластическую форму для «Жизни Человека» Станиславский вместе с Егоровым нашли сравнительно быстро. Но приходилось постоянно преодолевать погрешности и недоделки в исполнении декораций, костюмов, налаживании световых эффектов.

Станиславский записывает в своем дневнике: «Тревожная репетиция. Пьеса разладилась. Бархатный фон против ожидания представил много неожиданностей. Кулисы и софиты видны и тем разрушают всякую иллюзию. Автор высказывал свои мысли и доводы по поводу постановки.

Второй акт репетировали в контурных декорациях. Замысел красивый, но очень неудобный для актеров и освещения. Решили вечером собраться у меня, придумать другую декорацию»[[319]](#endnote-320). На следующий день: «Пробовали наскоро сделанную декорацию второго акта. Ее одобрил Андреев, она удобна для игры… Нашли способ устанавливать кулисы так, чтобы они не были видны»[[320]](#endnote-321).

Много трудностей было у режиссера и в работе с актерами. Привыкшие к психологически тонкой, проникновенной манере игры, они нелегко осваивали патетически страстный, но жестко отвлеченный стиль пьесы Андреева. Вот какие впечатления вынес Станиславский из репетиции с исполнителями главных ролей — Человека — Л. М. Леонидова и его жены — В. В. Барановской: «Леонидов попал на свою ужасную ноту и ухитрился быть ужасным. Барановская на своем сантименте стала бегать, бросаться, тискать лицо. Ни одной искренней ноты. Проклятие Леонидова было ужасно. Я был в таком удручении, которое граничит с обмороком. А тут показывают костюмы. Я ничего не понимаю. Вся труппа возмущена этим любительским исполнением… Я так упал духом, так был несчастен и беспомощен, перепробовав все средства с Леонидовым и Барановской, что побежал позорно к Немировичу, прося помочь…

В критическую минуту, когда я обессилел с “Жизнью Человека”, Вл. И. не пришел ко мне на помощь, как я ему в “Борисе Годунове”. Он как бы радовался неудаче и усиленно зевал на генеральной репетиции»[[321]](#endnote-322).

Тревожное ощущение было у Станиславского накануне генеральной репетиции. Он записал в своем дневнике: «Утром публичная генеральная репетиция “Жизни Человека”. Из‑за небрежности осветителей пропал эффект Пролога. Публика отчаянно кашляла, а я страдал нестерпимо, так как над принципом бархата думали много и много на него возлагали. Благодаря небрежности — вот как показана эта художественная выдумка. Считаю этот поступок жестоким и непростительным по отношению к театру и ко мне лично»[[322]](#endnote-323).

И все же, несмотря на эти трудности, спектакль имел большой успех. Особенно сильное впечатление произвел третий акт — сцена бала у Человека.

Укутанная в черный бархат сцена создавала ощущение кромешной тьмы, бездны. Резким контуром из черной глубины фона выступали белые очертания стен, стульев, стола. Сухим выстроченным контуром-пунктиром обозначены плоские колонны, белеющие на сплошном черном фоне. Подле них расставлены гнутые золоченые стулья. В черных провалах окон слепо горят огни. Неподвижное, будто {87} мертвое, сияние исходит от грузной люстры, ровных золоченых клеток паркета. Музыканты, отгороженные балюстрадой, играют грустную мелодию. Две дамы в белых изысканных платьях, с манерно вскинутыми вверх руками танцуют со своими кавалерами. Их фигуры подчеркивают своей томностью и грацией зловещую фантасмагорию бала. Гости на балу у Человека — страшные звероподобные существа. Нелепо разряженные старухи в огромных париках, с руками в черных перчатках, напоминающими лапы хищных птиц. Враг Человека с огромными болтающимися руками похож на страшную обезьяну. Над белым воротничком манишки выступает зверино-оскаленная челюсть, злым блеском горят глаза. Один из гостей «утонул» в кресле. Белый контур резко выделяет из черного фона его раздувшееся и словно пустое тело. Бесформенное густо-розовое пятно лица, без профиля, без носа, со щелью рта и зеленым рыбьим глазом.

Андреев в комментариях к пьесе утверждал: гости на балу у Человека «должны быть похожи на деревянных говорящих кукол, резко раскрашенных. Деревянные голоса, деревянные жесты, деревянная глупость и надменность… эта картина “веселья” должна бы быть самой тяжелой из всех, безнадежно удручающей. Это не сатира, нет. Это изображение того, как веселятся сытые люди, у которых душа мертва»[[323]](#endnote-324). Станиславский и Егоров пошли дальше. В сцене бала художник показывал зловещую сущность этих людей-манекенов, их вульгарность, кричащую роскошь нарядов, их уродство, в котором ощущалось что-то патологически-устрашающее. С беспощадной точностью и пронзительной остротой воссоздал Егоров гротескные образы гостей на балу у Человека. Сухое однообразие силуэтов, то манерно бесплотных, то раздувшихся, звериная физиологичность их лиц-масок — в манере художника сказывалось влияние графики О. Бердслея и современного немецкого экспрессионистского рисунка.

Критика живо реагировала на новый спектакль, высоко оценила завоевания новой сценической формы, осуществленные Станиславским и Егоровым. Об этом свидетельствовало письмо актрисы МХТ О. Л. Книппер-Чеховой брату В. Л. Книпперу: «“Жизнь Человека” прошла с большим успехом. Новая форма — на бархате — заинтересовала публику, а еще больше критику»[[324]](#endnote-325). Исполнители главных ролей Леонидов и Барановская, нарушая указания автора, играли живые человеческие характеры — образы Человека и его жены.

Некоторые критики видели в успехи «Жизни Человека» тенденцию к сближению МХТ с символизмом, другие высказывали предположение, что театр не откажется от своих принципов в создании психологического реалистического спектакля.

Казалось бы, Станиславский достиг своей цели. «Жизнь Человека» произвела очень сильное впечатление, спектакль взволновал зрителей. Мрачную символику пьесы Андреева, пессимизм его гнетущих образов удалось воплотить на сцене, прежде всего, благодаря зрительному ряду. Оформление Егорова создавало впечатление зловещего мертвенного пространства, где гибнет все живое.

Сложнее было с исполнителями. Актеры не смогли преодолеть своей органической эмоциональной природы. Они играли жизненные переживания, в то время как зрительный ряд создавал образ ирреальный, символически ассоциативный — зловещий образ Вселенной.

Открытие новых сценических форм и, прежде всего, графически условных декораций на фоне черного бархата — все то, что так потрясло зрителей, не смогло придать спектаклю целостности, к которой стремился Станиславский. Поэтому режиссер, хотя и признавая успех «Жизни Человека», не был удовлетворен спектаклем.

## **{88}** Мейерхольд и декораторы театра В. Ф. Комиссаржевской

После закрытия Театра-студии на Поварской Мейерхольд получил приглашение от В. Ф. Комиссаржевской работать в ее театре. Это предложение было принято режиссером. Комиссаржевскую и Мейерхольда объединяло страстное желание покончить со сценическим бытовизмом и натурализмом, обрести новые театральные формы. А. Блок, внимательно следивший за сценой, часто посещавший премьеры, писал в 1904 г.: «В театре скучно и серо»[[325]](#endnote-326). Даже такой критик как А. Кугель, более всего ценивший яркую индивидуальность актера и не ратовавший за постановочные и декорационные реформы, — посмотрев «Строителя Сольнеса», и он вынужден был признать: «Может быть, нужна совсем новая обстановка? “Новые формы нужны”, как говорит Треплев в “Чайке”»[[326]](#endnote-327).

Для многих деятелей искусства эти новые формы виделись прежде всего в символизме. И хотя идеи символизма оказались трудны для сценического воплощения, а русская литература этого времени дала очень мало пьес символистской направленности, тем не менее тяготение русского искусства к символизму было несомненным. «Символизм оказался притягателен и заманчив буквально для всех видных мастеров русской сцены начала века»[[327]](#endnote-328).

Мейерхольду и Комиссаржевской будущее виделось прежде всего в сценическом воплощении идей символизма.

Театр Комиссаржевской стал центром притяжения новых сил русской культуры. Вокруг него объединились лучшие представители символического искусства — поэты А. Блок, В. Брюсов, Вяч. Иванов, А. Белый, С. Городецкий, писатели Ф. Сологуб, А. Ремизов, художники Н. Сапунов, С. Судейкин, В. Денисов, Б. Анисфельд, В. и Н. Милиоти, музыкант М. Гнесин и мн. др.

Мейерхольд оказался в художественной среде, от общения с которой он многое ожидал. Для режиссера это была поистине живительная среда, здесь к его новым идеям прислушивались, он получил возможность их сценической реализации. Комиссаржевская, к этому времени уже прославленная актриса, чутко отзывалась на все новое, что рождалось в стенах ее театра, ставшего духовным центром, где воплощались художественные искания русского символизма. На вечерах, устраиваемых в театре, поэты А. Блок, А. Белый, В. Брюсов и др. читали свои стихи, Вяч. Иванов, А. Белый, В. Брюсов выступали с теоретическими докладами о путях развития русского искусства. Здесь присутствовали актеры театра, художники, музыканты. Такие вечера, проходившие до начала сезона обычно по субботам, стали своеобразной традицией. Актриса театра Валентина Веригина рассказывала о том, как возникло это начинание. Борис Пронин (актер театра) «обратился к Вере Федоровне с предложением устроить такие собрания, на которых актеры были бы окружены художниками и поэтами нового направления…

Пригласили всех наиболее интересных литераторов, поэтов и художников (главным образом близких кружку Вячеслава Иванова): Кузмина, Блока, Городецкого, Сологуба, Брюсова, приехавшего из Москвы, Зайцева, Зиновьеву-Аннибал, Ремизова, Вячеслава Иванова, Волынского, Чулкова, Дымова, Бакста, Сомова, братьев Милиоти, Суреньянца, Сорина и других». Для того чтобы принять гостей, «Н. Н. Сапунова попросили как-нибудь украсить нескладную длинную комнату с узкой эстрадой. Он удивил всех своей изобретательностью. Голубое ажурное полотно, напоминающее сети или, скорее, паутину, окутало стены. Это была часть декорации {89} для “Гедды Габлер”. Невзрачная дешевая кушетка закрылась ковром. На покрытом сукном столе стояли свечи…

Сологуб читал свою пьесу “Дар мудрых пчел”… Блок приковал к себе всеобщее внимание… Кузмин пел “Александрийские песни”… Вера Федоровна пела и декламировала…»[[328]](#endnote-329) Вот как вспоминал поэт С. Городецкий об одном из таких собраний: «… Молодой Мейерхольд суетится, встречая гостей. Каменно улыбающийся Блок, покачивающийся на носках, и рассыпающий замысловатые комплименты и афоризмы Вяч. Иванов, дендирующий Кузмин, нахохлившийся Ремизов, неразлучная в том году пара — художники Сапунов и Судейкин, томный Сомов и остроумный Бакст… спокойными умными глазами наблюдающий все Бравич, бледная напряженная с летящими навстречу глазами Вера Федоровна»[[329]](#endnote-330).

Усилиями Мейерхольда, Комиссаржевской, друзей театра здесь, на Офицерской, была создана «особая атмосфера, близкая поэту Блоку. Актеры и актрисы этого театра не походили на обычных актеров… они выгодно отличались от актеров других театров, были далеки от театральной пошлости…

Поэтов и художников приглашали не только в гости, но и на генеральные репетиции»[[330]](#endnote-331).

Мейерхольд с присущей ему страстной увлеченностью отдался новому делу, хотя и осознавал, что, может быть, ему и не удастся до конца реализовать свои художественные замыслы. «… на диспуте Мейерхольд совершенно откровенно заявил: “Может быть, нам не суждено осуществить новый театр, может быть, мы все падем и послужим лишь мостом для других, которые пройдут по нашим телам к театру будущего”»[[331]](#endnote-332). Для режиссера в ту пору не существовало ничего, кроме искусства, он работал без устали, «Мейерхольд сам был предан искусству настолько, что за художником человек часто в нем просто отсутствовал., он забывал себя и свою карьеру, яростно атакуя театральную рутину и пошлость. Мейерхольд тогда, как гофмановский… Дроссельмейер, умел расколдовывать актеров… Неопытным он придавал смелость, веру в новые формы, которые создавала его неисчерпаемая фантазия»[[332]](#endnote-333).

В 1906 – 1907 гг., в период своей деятельности в театре Комиссаржевской, Мейерхольд был молод, ему 32 года, но он решительно отличался от других постановщиков широкими и разнообразными знаниями литературы, философии, особенно тонко чувствовал и понимал он музыку и пластические искусства. Его знания не были строго упорядочены и систематизированы. Однако масштаб личности Мейерхольда, его начитанность и интеллигентность, широта суждений об искусстве и артистичность натуры обратили на него внимание А. П. Чехова, еще в период, когда будущий режиссер был в составе труппы Художественного театра. Расположением писателя Мейерхольд очень дорожил.

За время пребывания в театре Комиссаржевской режиссер сумел привить актерам вкус к музыке и изобразительному искусству. Веригина так вспоминала об этом: «Всех нас увлекал внешний рисунок игры, и благодаря этому мы изучали живопись и скульптуру. Через друзей поэтов, главным образом через Городецкого… мы познакомились с университетским “кружком молодых”. Туда входили ученики профессора Зелинского. Они-то и совершали с нами экскурсии в Эрмитаж, разбирали детально античное искусство, сложение и линии эллинов и римлян, а также эпоху Возрождения и XVIII век. Придя домой, я пробовала делать те или иные фигуры из основных поз, находить новые»[[333]](#endnote-334).

Мейерхольд, Комиссаржевская, актеры, заведующий литературной частью театра драматург П. Ярцев, руководивший монтировочным и оформительским цехами, {90} брат актрисы. Ф. Комиссаржевский, художники Н. Сапунов, С. Судейкин, В. Милиоти, В. Денисов были увлечены новым театром. И все же источником новых художественных идей был, несомненно, Мейерхольд. Была ли у него четко определившаяся программа нового искусства, нового сценического оформления? Осмелимся предположить — подобной программы у мастера не было. Он постигал символические образы скорее интуитивно. Правда, режиссер внимательно наблюдал за тем, что происходило в искусстве Франции, Германии, Англии, где символизм утвердился достаточно прочно, обогнав в своем развитии Россию (Мейерхольд был знаком с трудами А. Аппиа, постановками Г. Крэга, ставившими своей целью преобразование традиционной сцены-коробки).

К 1905 – 1906 гг. символизм широко распространил свое влияние на русское искусство. Несомненно, главные художественные завоевания символизма оставались за литературой, поэзией. Но символистские веяния захватили и изобразительное искусство. Новая поэтика и музыкальный строй живописных полотен В. Борисова-Мусатова, П. Кузнецова, Н. Сапунова, С. Судейкина, скульптуры А. Голубкиной и А. Матвеева, их новая художественная выразительность увлекали Мейерхольда.

Символизм был значителен тем, что обратился к высшим сферам духа. Поэты-символисты на Западе и в России твердо верили в то, что это течение наполнит новым духовным содержанием искусство и саму жизнь. Не случайно М. Метерлинк называл современную ему эпоху «периодом перехода к “духовному веку”»[[334]](#endnote-335). Поэтов и художников волновало состояние души человека, ее тонкие эмоциональные вибрации, мечтания и грезы.

Мейерхольд осознавал, что символизм открывает перед искусством новые, невиданные возможности; многоплановость тематики и способность раскрыть в человеке высшее духовное начало, обращение к поэтически художественной образности — все это было очень важно для режиссера.

Символизм обладал способностью заключать в себе «множество намеков, идей, ассоциаций; его потенции осуществляются в восприятии зрителя по-разному, создавая бесконечную перспективу развертывания образно-смысловых рядов»[[335]](#endnote-336). По существу содержание символического образа было неисчерпаемо, но автор вел читателя или зрителя к тому поэтическому восприятию, которое казалось ему наиболее важным. Воссоздавая тот или иной образ, автор стремился вызвать ответную эмоциональную реакцию, рассчитанную на ассоциативность восприятия. Отсюда и удивительная живописность, изобразительность символистских пьес, наполненных поэтически-метафорическим смыслом. Однако в этих пьесах художественные образы обладали незавершенностью, в них угадывалось что-то потаенное, перетекающее и зыбкое. Все это давало возможность многозначной интерпретации символистской пьесы. В этих произведениях состояние души, ее эмоциональные переходы, флюиды чувств постигались не только через содержание, но и, в большой мере, через форму. Символическим смыслом наделялись в картинах линия, колористическая гамма, композиция, в поэзии мелодика и ритмика стиха и т. д. Именно форма должна была пробудить чисто зрительные ассоциации[[336]](#endnote-337). Донести художественный смысл символистской пьесы, воплотить «душу драматурга», значит сделать эмоционально отзывчивой саму форму спектакля. Яркая изобразительность, присущая символистскому искусству, в том числе и драматургии, стимулировала усиление зрительно-пластического начала в постановках тех лет. Оформление символистского спектакля обладало теперь многоплановостью своего воздействия на зрителя. Оно изображало место действия и вместе с тем только живописи доступными средствами давало свою поэтическую интерпретацию драмы, пробуждая {91} душевные эмоциональные порывы, апеллируя к интеллекту, воображению зрителя, его поэтическому ассоциативному восприятию.

Как мы уже отмечали, русская литература дала очень мало пьес символистской направленности. Поэтому драматургия М. Метерлинка, Ф. Ведекинда, Ст. Пшибышевского стала основным репертуаром, над которым работал Мейерхольд. Он стремился воплотить на сцене художественные особенности новой драмы, ее неразгаданные поэтические настроения, ее мелодически-ритмическое начало. Новые образы переполняли воображение мастера. Он спешил, его творческая индивидуальность была таковой, что художественные идеи Мейерхольда требовали скорейшей сценической реализации. Режиссеру было чуждо длительное обдумывание своих постановочных планов. Его спектакли у Комиссаржевской — это серия сценических экспериментов, в них изобразительный ряд представал каждый раз в новом художественном аспекте. Попытка выразить поэтическую суть символистской драмы средствами новой актерской техники, нового музыкального сопровождения, а главное приемами постановочными, в которых преобладало изобразительное начало, — таков был теперь основной принцип Мейерхольда. Он отвергал любой декорационный метод, если в нем ему виделась слишком прямолинейная иллюзорность, противоречащая поэтическому строю символистской драмы. Достоверность оформления, его литературная повествовательность сковывали режиссера. Вероятно, поэтому так и не состоялся по-настоящему в те годы союз Мейерхольда с ведущими мастерами «Мира искусства» — А. Бенуа, Л. Бакстом, М. Добужинским, часто посещавшими театр на Офицерской улице. (По эскизу Л. Бакста был создан занавес театра, с Добужинским Мейерхольд работал над спектаклем «Петрушка» для театра «Лукоморье» в 1911 г.) В постижении мастерами «Мира искусства» современной символистской драматургии всегда сохранялась какая-то внутренняя отчужденность. Ретроспективизм их концепции, рассудочность метода не позволяли мирискусникам проникнуть в тревожный мир современной пьесы, а рационализму их художественной формы с ее четкой графической определенностью оказался чужд зыбкий ирреальный строй символистской поэтики.

В изобразительном решении спектакля Мейерхольд хотел отыскать внутренний лад, музыкально-гармоническое начало, которое он стремился слить с эстетизированной эмоцией актера. Жизненно-психологическому переживанию исполнителя режиссер противопоставил художественно организованные мизансцены, где стилизованно-пластические группы актеров, мелодическое звучание их голосов, ритмичность движений сливались с живописным фоном и музыкой. Художник-декоратор становился теперь главным исполнителем постановочных замыслов Мейерхольда. Мастеру, обладавшему удивительным даром зрительно-пластического видения спектакля, нужна была на сцене выразительность настоящей живописи. В театр Комиссаржевской он привлек молодых художников, Н. Сапунова, С. Судейкина, Б. Анисфельда, и не принадлежавшего к этому кругу, но близкого им В. Денисова. Талантливые живописцы, эти молодые мастера были неопытны в вопросах сценической техники, разрешения пространственных задач. Но это и не требовалось Мейерхольду. Он освободил декораторов от кропотливой и тщательной работы с макетом и ориентировал их на решение спектакля в чисто живописном плане. Сценический макет был изгнан как ненавистный иллюзорный образ реального мира; отныне все оформление состояло из разнообразных декоративных панно. Мейерхольд придавал зрительному образу важное значение, веря, что с его помощью ему удастся воплотить на сцене поэзию и красоту, о которых мечтали символисты: писатели, художники, музыканты. Молодые мастера были преданы идеалу Красоты. {92} Они создавали красоту из самой живописи, из ее колористического строя. В декорациях Сапунова, Судейкина, Анисфельда, Денисова не было ни временной, ни сюжетной определенности. Это были как бы перелитые в краски туманные грезы и поэтические видения символистской драмы. Средствами живописи декораторы хотели поведать зрителю о призрачном зачарованном мире с его безмолвием и печалью, с его героями, их затаенными робкими мечтами и хрупкими надеждами. Художники находили живописную тональность оформления и она проигрывалась в музыкальном звучании слова, в декоративно-ритмическом рисунке мизансцен — во всем строго выверенном формальном строе спектакля. Мейерхольд единолично создавал свои постановочные планы, вдохновенно сочинял мизансцены, живописно распределяя в них группы актеров, находил рисунок каждого жеста, неповторимые модуляции актерской речи. Но особенно важно было для него обрести красоту и эмоциональную одухотворенность зрительного образа. В спектаклях театра Комиссаржевской живопись, может быть, впервые так полно раскрывала свои художественные возможности. Мастерам удавалось наполнить саму живописную ткань декорации токами эмоций. В постановках Мейерхольда форма не менее, чем содержание, приобретала поэтическое символическое значение.

Николай Сапунов и Сергей Судейкин были ведущими художниками театра Комиссаржевской в мейерхольдовский период. Неразлучные друзья, оба они были учениками К. Коровина. Они переняли у своего учителя свободу живописания, умение наполнить декорации светом и воздухом, заставить звучать на сцене живопись, подобно музыке. Но театральный импрессионизм Коровина основывался на полнокровном чувстве реальности с ее земной красотой. В сценической живописи Сапунова и Судейкина возникали образы символистской поэтики с ее недосказанностью, туманными грезами и призрачной мечтательностью. Их сценическая живопись становилась невесомой, воздушно легкой либо декоративно острой, возбуждающей, построенной на неожиданных сочетаниях изысканных колористических созвучий цвета. На оформление Сапунова и Судейкина ложился отсвет стиля модерн с его красочной изощренностью, открытого самым смелым декоративным исканиям. Однако Сапунов и Судейкин были разными мастерами.

Живопись Сапунова поражала своей удивительной красотой и гармонией, неизбывной декоративной фантазией. Мастер был способен, уйдя от натуры, преображать все видимое: природу, предметы, — в мир красоты волнующей, манящей, одушевленной и порою таинственной. Брюсов, очень ценивший Сапунова, отозвался на раннюю гибель художника стихотворением, посвященным его памяти.

Всю краткую жизнь ты томился мечтой,
Как выразить блеск неземной,
Любя безнадежно земные цветы
Как отблеск иной красоты[[337]](#endnote-338).

Потребность молодых живописцев в красоте была данью времени, они грезили Красотой, мечтали о ней. В те годы Сапунов записал в своем альбоме: «Истина только в красоте. Если бы у нас не было этого чувства, то жизнь наша была бы мещански отвратительна… Но у меня любовь к красоте сознательная, для меня — это уже религия»[[338]](#endnote-339). И еще одна запись: «Мы в жизни не видим эстетики. Нужно дать ее на сцене»[[339]](#endnote-340).

На театре художники мечтали воплотить свой идеал Красоты.

В таланте Сапунова с его неисчерпаемой декоративностью Мейерхольд распознал {93} еще одну особенность дарования мастера — острую ироничность гротескного видения.

Живописная манера Судейкина была близка Сапунову. Он также любил использовать в своих сценических картинах насыщенные декоративные созвучия. Но, в отличие от Сапунова, они были у Мастера более плотными, весомыми, порою сладковато-пряными. Судейкин также увлекался гротеском. Однако трагически напряженное восприятие современности, сблизившее Блока, Мейерхольда и Сапунова, не затрагивало Судейкина. Он жил в мире Красоты, окружая себя ею на сцене и дома.

В театре Комиссаржевской Сапунов и Судейкин без помощи художников-исполнителей расписывали большие поверхности театральных холстов. Живопись была послушна им, художники извлекали из нее необычные колористические сочетания, они должны были выражать поэтический мир пьесы, звучать с ней в унисон. Драматургия Метерлинка, Ведекинда, Пшибышевского строилась на поэтической иносказательности. Поэтому так важно было для постановщика и художника умение мыслить на сцене поэтически-ассоциативными образами.

В театре Комиссаржевской Мейерхольд дал творчеству художников большой простор. Вместе с тем актеры, декораторы, музыканты должны были неуклонно следовать воле режиссера, его постановочному замыслу. Каждая пьеса приобретала в интерпретации Мейерхольда символический смысл, порою даже вопреки драматургической идее. Так случилось с драмой Ибсена «Гедда Габлер», показанной 10 ноября 1906 г. Этим спектаклем открылся в Петербурге, на Офицерской улице театр В. Ф. Комиссаржевской. Оформить спектакль Мейерхольд поручил Сапунову, и тот с радостью принял предложение.

В пьесе Ибсена ощущалось крепкое бытовое начало. Героиня — Гедда Габлер — томится в застойном мещанском мире. Мейерхольд отбросил бытовую линию и наделил спектакль символическим смыслом. Мечта Гедды о недостижимой Красоте, о которой она мечтает и во имя которой гибнет, стала главным лейтмотивом постановки. Художник Сапунов перенес действие в изысканные интерьеры, окружил Гедду дорогими вещами, роскошью. Дом Гедды «был воплощением ее идеала прекрасного и нес в себе вызов бюргерской добропорядочности»[[340]](#endnote-341). Режиссер и художник раскрывали перед зрителем мир холодной эстетизированной красоты.

Мы не располагаем материалами эскизов декораций и костюмов к спектаклю и поэтому вынуждены восстанавливать облик постановки, ее оформление в основном по высказываниям Мейерхольда и рецензиям. Режиссер так обозначил принцип сценического оформления: «Декорации как фон. Одно полотно, которое представляло бы собой стилизацию… Ввести в планы построение, строго подчиненное ритмическому движению линий и музыкальному созвучию колоритных пятен»[[341]](#endnote-342). Валентина Веригина вспоминала: «Спектакль запомнился главным образом благодаря волшебным декорациям Сапунова. Постановка была поразительной красоты. Тончайший вкус, фантазия истинного театрального художника сказывались во всех деталях, и странно было слышать слова Гедды: “здесь пахнет чем-то отжившим”. Такую сказочную роскошь… не мог предоставить своей жене скромный Тесман»[[342]](#endnote-343).

В постановочной и оформительской линии спектакля как бы преломились суждения Н. Бердяева, очень популярные в тот период: «*Красота есть идеальная цель жизни*, возвышающая и облагораживающая человека. Мы признаем идею самостоятельного значения красоты, понимая под этим *самоцельность* красоты, и таким образом мы только подходим к полноте человеческих переживаний. В буржуазном обществе и его искусстве слишком мало красоты, и оппозиция этому обществу должна {94} внести в жизнь человечества как можно больше красоты, красоты в человеческие чувства, в искусство, в весь строй жизни. К прежним видам *протеста присоединяется еще эстетический протест против буржуазного общества*»[[343]](#endnote-344).

Пьеса Ибсена интерпретировалась режиссером как «трагедия сильной, незаурядной личности, гибнущей в пошлом буржуазном окружении, в мире, вполне соответствующем понятиям здравого смысла, но — не совместимом с истинной красотой»[[344]](#endnote-345).

Кисть Сапунова творила эту красоту. В спектакле торжествовала живопись. Сцена казалась окутанной голубовато-зеленой серебристой дымкой.

Голубой задний занавес. На нем, направо — громадное, во всю высоту сцены, переплетенное окно. Под ним — листья черного рододендрона. За окном — зеленовато-синий воздух с мерцающими звездами (в последнем акте). Налево на этом же занавесе — синий гобелен: золото — серебряная женщина с оленем. По бокам сцены и наверху — серебряные кружева. На полу — зелено-голубой ковер. Белая мебель. Белый рояль.

Из воспоминаний Ф. Ф. Комиссаржевского, заведующего постановочной частью театра, становится ясно, что Сапунову принадлежала главная идея декорации. Он определял характер интерьера Гедды, стиль его убранства, колорит мебели и всех аксессуаров — преобладание бело-изумрудной гаммы.

В декорации комнаты Гедды Сапунов использовал мотивы оформления современных интерьеров, сценически усиливая отдельные, остро звучащие детали. Зрителю была знакома та красота, которую архитекторы модерна вносили в реальный быт. Комната, воссозданная декоратором, не была уникальным интерьером, каким являлись в те годы апартаменты Н. Рябушинского, С. Морозова, В. Носова и др. Художник изобразил на сцене типичный интерьер своего времени: со струящимися складками кружевных занавесей, с белой мебелью причудливо гнутых форм, укутанных белым мехом, с белыми хризантемами, застывшими в стройных вазах бело-зеленого стекла. Во всей сценической картине царила декоративная красота стиля модерн. На этом фоне так эффектно воспринималась фигура Гедды. «В рыжих волосах ее, в путано-тяжелом великолепии зеленого платья, в узких удлиненных носках туфель и в подкрашенных пальцах угадывалась волшебница, которая сейчас может обернуться в ящерицу, в змею, в русалку. Это не была Гедда Габлер, но как бы ее дух, символ ее. И все вокруг было так же символично. Сцена куталась в кружева… сказочный гобелен, странные столы и стулья, край белого рояля, диван, покрытый целым сугробом белого меха, в который Гедда погружала свои розовые пальчики, как в снег, — все это было обстановкой не самой ибсеновской героини пьесы, но жилищем ее духа, реализацией ее привычек, вкусов, настроений», — вспоминал о спектакле писатель Ю. Беляев[[345]](#endnote-346).

Сапунов был свободен в своем живописном решении. Но, как всегда в сотрудничестве с Мейерхольдом, именно режиссер определял колористический лейтмотив всего спектакля — «царственное великолепие угасающих красок осени». Это так совпадало с живописным видением Сапунова.

Зрителя манила и вместе с тем удивляла эта красота, столь далекая от пьесы Ибсена. Красота изысканная, тепличная, загадочная, с ее колористической гаммой, составленной из холодных белых, синих, голубоватых, зеленых тонов и торжественно-пышных золотисто-оранжевых осенних красок.

Сцена была распахнута вширь, но оставалась не глубокой. Узкая длинная площадка была поднята на особых подмостках и близко придвинута к рампе. Фоном для сценического действия служило панно Сапунова. {95} Громадное кресло, выдвинутое на авансцену, было укутано мехом, на нем, как на троне, восседала Гедда — Комиссаржевская. Острый колористический эффект фигуры Гедды, ее малахитово-зеленого платья среди белизны мебели, мехов, хризантем — подчеркивали атмосферу изысканной красоты и роскоши, в которой так остро ощущалось одиночество героини. В костюмах к «Гедде Габлер», исполненных В. Милиоти, также раскрывались символические темы спектакля.

Роль Гедды Комиссаржевской не удалась. В ее индивидуальности «не было ни единой крупицы от Гедды Габлер. И костюм Гедды — декадентское зеленое платье с аметистовым широким ошейником — по-своему красивый, своеобразный, не шел актрисе»[[346]](#endnote-347).

Спектакль успеха не имел. Символистская формула, которой Мейерхольд подчинил свой постановочный замысел, оформление, игру актеров, оказалась слишком узкой для пьесы Ибсена. Режиссер искал в спектакле гармонического единения всех его компонентов. Но этого не произошло.

Свободнее всего чувствовал себя живописец-декоратор. Однако оформление Сапунова, поразившее зрителей красотой, существовало как бы само по себе, в отрыве от исполнителей и прежде всего от главной героини — Гедды.

«Комиссаржевская не находила в тщательно сгармонизованной живописности спектакля никакого повода обнаружить свой нервный и лирический дар»[[347]](#endnote-348). Актрису сковал, заключил как в панцирь режиссерский рисунок роли, найденный Мейерхольдом. Ритмически декоративный строй спектакля, изысканная живописность оформления — вся красота постановки, наделенная символистским смыслом, не находила непосредственного эмоционального отклика в зрительном зале. Горячий поклонник театра Александр Блок был крайне неудовлетворен спектаклем. «“Гедда Габлер”, поставленная для открытия, заставила пережить только печальные волнения: Ибсен не был понят или, по крайней мере, не был воплощен — ни художником, написавшим декорацию, удивительно красивую, но не имеющую ничего общего с Ибсеном; ни режиссером, затруднившим движения актеров деревянной пластикой и узкой сценой; ни самими актерами, которые не поняли, что единственная трагедия Гедды — отсутствие трагедии и пустота мучительной прекрасной души, что гибель ее — законна»[[348]](#endnote-349).

Комиссаржевская, Мейерхольд, ведущие актеры, друзья театра переживали неудачу постановки. Веригина так вспоминала об этом: «Газеты ругались на все лады, издеваясь над Мейерхольдом и “отпевая” Комиссаржевскую. Ужин после первого представления “Гедды Габлер” оставил грустное воспоминание. Вера Федоровна была настолько огорчена холодным отношением публики, что не могла сдержаться даже среди многолюдного собрания. По ее щекам катились крупные слезы.

Мейерхольд произнес речь, убеждая Веру Федоровну и труппу не падать духом и верить в новое искусство, которое все-таки должно победить»[[349]](#endnote-350).

Неудача «Гедды Габлер» не сломила Мейерхольда, напротив, он с неослабевающей энергией готовился продолжать свои сценические эксперименты. Правда, после «Гедды Габлер» режиссера мучил вопрос: как согласовать зрительный образ с исполнителями, «как эволюцию живописи декоративной сгармонировать с актерским творчеством»[[350]](#endnote-351). Он нисколько не раскаивался в том, что привлек в театр новых живописцев, дал такой простор их художественной фантазии.

Молодые мастера — Сапунов, Судейкин, Анисфельд, В. Милиоти — вскоре станут участниками выставки «Голубая Роза», наиболее последовательно отразившей символистскую направленность русского изобразительного искусства. Для начинающих {96} декораторов сотрудничество с Мейерхольдом представлялось многообещающим. Вряд ли прав был А. Эфрос в своих оценках сценической деятельности Сапунова и Судейкина. «Никакой мистической “Голубой Розы” им не было нужно, а нужно было нечто прямо противоположное — простейшее и доступнейшее; они были декораторами по природе и театралами по признанию. Они рвались на сцену. Они показывали зрителю живописные потусторонности, как в театре показывают привиденья. Прошло немного лет, и в самом деле Сапунов и Судейкин (Милиоти отпал за бесталанностью) развернулись в первоклассных мастеров сценической живописи»[[351]](#endnote-352). «Московские символисты создали ту своеобразную, зыбкую, бесплотную фантастическую живопись, которая должна была являть собою “живопись души” и сохранила в анналах нашей художественной летописи нежное наименование искусства “Голубой Розы”…

От мистицизма московских друзей Сапунов взял… лишь общность школы, дружеское единение и хрупкость первых самостоятельных шагов». Они «сообщали сапуновской живописи на недолгую пору какую-то туманность и неосязаемость форм. Этого было достаточно, чтобы Сапунов не разрушил нежного единства “Голубой Розы”. Однако на самом деле в этой живописи раннего Сапунова текла другая кровь. Мистика Метерлинка и психологизм Ибсена были ей равно чужды, декорациями к “Смерти Тентажиля” или “Гедде Габлер” Сапунов только платил насильственную, вынужденную дань восторгам друзей и духу времени»[[352]](#endnote-353). В этих строках Эфроса, написанных в 1916 г., к сожалению, оказалась не освещенной та художественная атмосфера, в которой формировалось творчество Сапунова и Судейкина. Влияние, которое оказал символизм на их театральные работы, было существенным. Мы уже упоминали об участии Сапунова и Судейкина в издании журнала «Весы». Сотрудничество мастеров со Станиславским и Мейерхольдом сначала в Театре-студии, а затем с Мейерхольдом в театре Комиссаржевской помогло им стать декораторами. Наиболее важным был период их деятельности в театре на Офицерской. Как мы уже отмечали, здесь все — Мейерхольд, Комиссаржевская, молодые актеры Волохова, Веригина, художники Сапунов, Судейкин, Денисов были во власти поэзии А. Блока, А. Белого, В. Брюсова, прозы А. Ремизова, Ф. Сологуба. Их волновали идеи Вяч. Иванова и А. Белого. Работая в театре Комиссаржевской, Сапунов с Судейкиным не могли не быть вовлечены в круг художественных исканий, связанных с символизмом. Не случайно очень скоро Сапунов и Судейкин будут активно сотрудничать в журнале «Золотое Руно» вновь вместе с В. Брюсовым, А. Белым, А. Блоком, художником П. Кузнецовым и др. В тот период символистские настроения составляли одну из важных основ эмоционально-художественной атмосферы эпохи.

Сапунов и Судейкин были людьми очень впечатлительными, и если не склонными к глубоким мистико-философским раздумьям, как это было с Вяч. Ивановым и А. Белым, то, несомненно, испытывавшими сильное влияние мистико-символистских идей, которые носились в воздухе, наполняли атмосферу театра, окружение журналов «Весы» и «Золотое Руно».

Сапунов и Судейкин были искренне увлечены новым искусством. Их привлекало то, что они смогут передать живописной декорацией, ее колористическими созвучиями редких по красоте декоративных тонов, воздушной легкостью цвета или его призрачным таинственным сиянием настроения героев; их невысказанные чувства, мечтания, трепетные эмоции, все то, что трудно выразить словами и что составляло основу символистской поэтики.

Режиссер же распознал в молодых декораторах большие художественные возможности, {97} способность раскрывать средствами живописи тонкий аспект духовно-поэтической сути символистской пьесы.

Свою следующую постановку — пьесу М. Метерлинка «Сестра Беатриса» — Мейерхольд видел уже по-иному, чем «Гедду Габлер». Премьера «Сестры Беатрисы» состоялась 12 ноября 1906 г. Художником спектакля был Сергей Судейкин. «Сестра Беатриса» — это лирическая пьеса о судьбе монахини Беатрисы. Вместе со своим возлюбленным принцем Беллидором она покидает монастырь, а на ее месте остается Мадонна, преобразившаяся в монахиню. Душа Беатрисы открыта свету и добру, но мир встречает ее жестокостью и греховными соблазнами. И страдающая Беатриса вновь возвращается в монастырь, чтобы умереть.

Самодовлеющей эстетизированной живописности «Гедды Габлер» режиссер противопоставил сдержанный зрительный фон, на котором так рельефно воспринимались скульптурно построенные мизансцены, строгая, чуть угловатая пластика поз и движений актеров, навеянная полотнами мастеров раннего итальянского и северного Возрождения, мелодическое звучание их речи, особенно Беатрисы — Комиссаржевской. Чистая и скорбная лиричность, хрупкая беззащитность земной страдающей Беатрисы, и возвышенная просветленность Мадонны — таковы были две символико-поэтические линии постановки. Глубокий, неповторимый по красоте тембра и богатству интонаций голос Комиссаржевской звучал то мелодично-светло, с надеждой, то жертвенно-смиренно. В образе Мадонны звук голоса актрисы «был подобен чистому звуку неведомого, прекрасного инструмента, от него исходило великое успокоение»[[353]](#endnote-354).

Сколько красоты было в движениях Беатрисы, подхватываемых группой сестер-монахинь. Как сливался этот одухотворенный ритм мизансцены с эмоционально насыщенным живописным фоном, созданным Судейкиным. Драматург Ярцев, заведующий литературной частью театра, воскресил в своих воспоминаниях мизансцены и оформление спектакля: «“… сестры” составляли одну группу — общий хор: ритмично, одновременно они произносили свои реплики… В сцене экстаза (второй акт) сестры сплетались, расплетались, простирались на плитах часовни, сливались в восторженный крик: “Сестра Беатриса святая!”… хор за сценой и звон колоколов, замирали, сестры — все на одной линии — опускались на колени и поворачивали головы к часовне. С порога часовни спускалась Мадонна — уже в монашеском одеянии Беатрисы и с золотым кувшином в руках. Одновременно — на противоположной стороне — появлялись три странника (юноши с длинными… посохами, в коричневых одеждах, с “врублевскими” лицами) и опускались на колени, поднимая руки над головой. Мадонна медленно, под аккорды органа, проходила по сцене… Подойдя к группе странников, Мадонна поднимала золотой кувшин над воздетыми руками…

Нищие… группировались в разрезе, за которым предполагались монастырские ворота… Когда Мадонна… поворачивалась к ним и, поднимая благословляющие руки, обнаруживала под плащом Беатрисы одежду Мадонны — нищие делали примитивный жест наивного изумления: открывали ладони приподнятых рук. В третьем акте группа сестер у умирающей Беатрисы напоминала мотивы “снятия со креста” в живописи примитивистов…»[[354]](#endnote-355) «Мне понравились и эти сестры в серо-голубых обтянутых платьях и безобразных чепцах… Мне при виде их все время снились фрески Джотто во флорентийском соборе — это дивное Успение Святого Франциска…», — писал М. Волошин[[355]](#endnote-356).

Заключительную сцену спектакля, когда сестры-монахини переносили на белых пеленах умирающую Беатрису, вспоминал А. Мгебров: «Как сейчас еще стоит {98} в моем воображении тот заключительный момент, сделанный совсем в очертаниях и композиции древних мастеров, когда сестры поддерживают Беатрису, упавшую под бременем гнета и ужаса, каким встретил ее в первые минуты монастырь. Этот момент был сходен с тем, как изображали старые мастера снятие Иисуса с креста. Семь сестер поддерживали Беатрису, все в одинаковых строгих серых обтягивающих их стройные девственные фигуры длинных одеждах… сквозь серый цвет мелькали, словно прятались, тонкие длинные синие и белые полосы. Актеры не играли в этом спектакле, они священнодействовали. И как замечателен в нем был голос Комиссаржевской, когда она рассказывала сестрам о дорогах, по которым шла, о саде за монастырем, который в первый раз увидела, о цветах в том саду… о нежных цветах, ароматом которых она упивалась, как упивалась впервые всей жизнью»[[356]](#endnote-357). Эскиз декорации, написанный Судейкиным, изображал старинную капеллу. Справа в нише — статуя Мадонны. Грубая тяжелая кладка стен, в пролете арки виден расстилающийся пейзаж, написанный в манере прерафаэлитов. Суров и непроницаем архитектурный облик часовни. Живопись декорации с ее розовато-коричневыми, серо-лиловыми, сине-зелеными пятнами цвета озаряется сиянием золотых и серебряных тонов, вплавленных в красочную гамму. В строгом декоративном колорите мастера нет больше тающей растворенности, призрачности цвета, что отличало его раннюю неосуществленную постановку «Смерть Тентажиля» в Театре-студии или станковые полотна. В живописи Судейкина не чувствуется и плотной материальности, которая могла бы погубить хрупкую ткань пьесы Метерлинка.

В колористическом решении декорации доминировало звучание холодных сине-голубых и зеленых тонов. Свет и особенно зеленый цвет, по мысли художника, были «концентрированным выражением самого духа Метерлинка»[[357]](#endnote-358). Живопись Судейкина с декоративной красотой необычных сочетаний плотных и вместе с тем нежных тонов, раскрывающихся как бы постепенно и кажущихся таинственными, несла в себе что-то загадочное, манящее. М. Волошин вспоминал: «Я действительно в первый раз за много лет видел в театре настоящий сон.

И мне все понравилось в этом сне: и эта готическая стена, в которой зеленоватый и лиловатый камень смешан с серыми тонами гобеленов и которая чуть-чуть поблескивает бледным серебром и старым золотом»[[358]](#endnote-359).

В живописной декорации звучали лейтмотивы спектакля — суровая таинственность монастырской жизни, с напряженным, тревожным ожиданием чуда и какая-то неземная красота. Мейерхольду важно было усилить в спектакле тему просветленного примирения. Поэтому режиссер и художник расположили декорацию у самой рампы так, чтобы оформление создавало впечатление амвона. Состояние священнодействия и чуда должны были захватить зрителей. На сцене все усиливался перезвон, гудение колоколов, все громче становились звуки органа. Над всей этой напряженной таинственной красотой декорации как бы витал чистый и скорбный голос молящейся Беатрисы — Комиссаржевской. Он идеально включался в найденный режиссером и художником зрительный ряд спектакля.

Критика упрекала Мейерхольда и Судейкина в заимствовании композиционных приемов, в использовании в спектакле колорита старых мастеров: Мемлинга, Джотто, Боттичелли. Режиссер возражал своим оппонентам: «В “Беатрисе” мы заимствовали только способ выражения старых мастеров; в движениях, группах, аксессуарах и костюмах был лишь синтез линий и колоритов, встречающихся в примитивах»[[359]](#endnote-360). Действительно, в сценическом воплощении «Сестры Беатрисы» декоратору удалось найти сплав органично переосмысленных приемов старых мастеров с живописной стилистикой нового времени. Красочная наполненность цвета свидетельствовала {99} о пристальном внимании художника к искусству мастеров раннего Возрождения. Но весь колорит декораций с его напряженной эмоциональностью и острой декоративностью принадлежал исканиям начала XX столетия. «Сестра Беатриса» была наиболее законченным созданием Мейерхольда, в котором была найдена музыка стиля. Спектакль потряс зрителей А. Блок писал: «Мы пережили на этом спектакле то волнение, которое пробуждает ветер искусства, веющий со сцены. Метерлинк, имеющий успех у публики, — что это? … зрители почуяли веяние чуда, которым расцветала сцена… мы узнали высокое волнение; волновались о любви, о крыльях, о радости будущего. Было чувство великой благодарности за искры чудес, облетевшие зрительный зал»[[360]](#endnote-361). Эти «искры чудес» были и в оформлении. Характерно, что, приступая к работе над спектаклем, Судейкин, хотя и увлеченный Метерлинком, шел к нему с трудом. Он писал своему другу художнику А. Арапову: «Мне поручена постановка… Метерлинка “Сестра Беатриса”… Работать буду энергично, вообще с театром я освоился… Режиссер Мейерхольд (мой большой поклонник). Очень рад, что в театре работает Николай Сапунов, мы с ним очень дружим и поссориться не можем… Я приглашен для самого фантастического, а откровенно говоря сейчас этот стиль мало чувствую и предпочел бы оперу…»[[361]](#endnote-362).

Мейерхольд раскрыл перед художником лирический и мистический смысл пьесы, оттенил ее трепетную поэтичность. Он разбудил фантазию Судейкина, помог ему найти живописную тональность оформления. В красках художника сдержанно-декоративных, притягивающих своей таинственной красотой, во всем живописном строе декорации сохранялось ощущение чуда, которым был проникнут и весь спектакль.

Особое значение в оформительских исканиях Мейерхольда, в его работе с декоратором имела постановка пьесы Блока «Балаганчик»; премьера спектакля состоялась 30 декабря 1906 г. в театре Комиссаржевской. В «Балаганчике» сохранялась «лирическая зыбкость образов, их раздвоение». Вместе с тем это произведение «концентрированной театральности»… «театральная действенность вступает в борьбу с лирической созерцательностью и побеждает ее»[[362]](#endnote-363). Основным стилистическим приемом у поэта была театрализация, превращение реальных страстей и переживаний героев в условное представление, снятие их иронией. После генеральной репетиции «Балаганчика» Блок писал Мейерхольду: «… *всякий* балаган, в том числе и мой, стремится стать *тараном*, пробить брешь в мертвечине: балаган обнимается, идет навстречу, открывает страшные… объятия этой материи, как будто предает себя ей в жертву, и вот эта глупая и тупая материя поддается, начинает доверять ему, сама лезет к нему в объятия; здесь-то и должен *пробить час мистерии*: материя одурачена, обессилена и покорена; в этом смысле я “*принимаю мир*” — весь мир, с его тупостью, косностью, мертвыми и сухими красками, для того только, чтобы надуть эту костлявую старую каргу и омолодить ее: в объятиях шута и балаганчика старый мир похорошеет, станет молодым, и глаза его станут прозрачными, без дна»[[363]](#endnote-364).

В «Балаганчике» Блок намечал программу преодоления мертвой реальности силой искусства. В спектакле действовали маски — любимые персонажи балагана: Арлекин, Пьеро, Коломбина. Пьеса Блока решительно отличалась от других символистских произведений. «Сами блоковские герои нимало не похожи на обычных героев символистских драм… когда появился “Балаганчик”, стало ясно, что Блок больше не верит, будто рисуемые им душевные противоречия могут быть преодолены какими-нибудь иллюзорными теоретическими средствами, вроде выработки законченных литературных или философских программ символистской школы»[[364]](#endnote-365). {100} Символистские опыты Мейерхольда стали формой перехода к театру условному. Постановка пьесы Блока ускорила этот переход.

Блок в процессе подготовки «Балаганчика» вошел в жизнь театра Комиссаржевской, окунулся в ее атмосферу. Поэт «часто бывал за кулисами, часами просиживал в партере на репетициях, смотрел один и тот же спектакль по нескольку раз… Он заходил к Федору Федоровичу Комиссаржевскому… вместе с ним ходил по художественным мастерским театра — монтировочной, декоративной, бутафорской, костюмерной. Он познакомился с молодыми “левыми” художниками театра и наблюдал за их работой. Все это расширяло театральный кругозор Блока, обогащало его знаниями сложного механизма театра»[[365]](#endnote-366). Репетиции «Балаганчика» шли с участием Блока и Кузмина, написавшего музыку к спектаклю. На второй генеральной «репетиции присутствовал автор и лица по его приглашению; между ними Вяч. Иванов, Фед. Сологуб и М. Волошин»[[366]](#endnote-367).

На премьере «Балаганчика» был весь литературный и художественный Петербург. Участница спектакля Валентина Веригина вспоминала: «… Невозможно передать то волнение, которое охватило нас, актеров, во время генеральной репетиции и особенно на первом представлении. Когда мы надели полумаски, когда зазвучала музыка, обаятельная, вводящая в “очарованный круг”, что-то случилось такое, что заставило каждого отрешиться от своей сущности… Я помню момент перед началом действия во время первого спектакля. Я стояла и ждала музыки своего выхода с особым трепетом… Я почувствовала, что кто-то стоит у моего плеча и обернулась. Это была белая фигура Пьеро… глаза Мейерхольда смотрели через прорезь маски печально… Представление началось. В зрительном зале чувствовалась напряженная тишина. Музыка волновала и, как усилитель, перебрасывала чары Блока в зрительный зал. Когда опустился занавес, все как-то не сразу вернулись к действительности»[[367]](#endnote-368). Георгий Чулков рассказывал о премьере: «Все, кто был на этом первом представлении “Балаганчика” помнят, какое страстное волнение охватило зрительный зал, какое началось смятение в партере, когда замерли последние звуки острой, пряной, тревожной и сладостной музыки Кузмина и занавес отделил зрителей от загадочного и волшебного мира, в котором жил и пел поэт Пьеро. Я никогда ни до того, ни после не наблюдал такой непримиримой оппозиции и такого восторга поклонников в зрительном зале театра. Неистовый свист врагов и гром дружеских аплодисментов смешались с криками и воплями. Это была слава. Было настоящее торжество»[[368]](#endnote-369).

Интересны и воспоминания о премьере «Балаганчика» Сергея Ауслендера: «… кипел зрительный зал; почтенные солидные люди готовы были вступить в рукопашную; свист и рев ненависти прерывались звонкими воплями, в которых слышались и задор, и вызов, и гнев, и отчаяние: “Блок, Сапунов, Кузмин, М‑е‑й‑е‑й‑р‑х‑о‑л‑ь‑д — б‑р‑а‑в‑о‑о!!!” И перед смятенной толпой стоял лучезарный, как бы прекрасный монумент, в своем строгом черном сюртуке с белыми лилиями в руках… Александр Александрович Блок, и в посиневших его глазах были грусть и усмешка, а рядом белый Пьеро извивался, сгибался, будто бескостный, бестелесный, будто призрак, всплескивающий длинными рукавами своего балахона»[[369]](#endnote-370).

Мейерхольд очень серьезно относился к новой постановке, считая ее началом своего режиссерского творчества. «Первый толчок к определению путей моего искусства дан был… счастливой выдумкой планов к чудесному “Балаганчику” А. Блока»[[370]](#endnote-371).

Мейерхольд намеренно разрушал всякую иллюзию, пусть ирреально-потустороннего мира, который возникал в его прежних спектаклях. «В своей пьесе Блок {101} последовательно и чрезвычайно изобретательно использует прием условности на протяжении всей пьесы…» Выступая «силами балагана против “мертвой материи”, Блок противопоставляет театр масок с его способностью проникать в суть вещей… — той плоской и шаблонно-обывательской манере изображать жизнь, какую олицетворяет Автор»[[371]](#endnote-372). Горькая ирония поэта, элементы гротеска и буффонады, присущие пьесе, требовали от режиссера условности балаганных приемов. Поэтому Мейерхольд вместе с художником Сапуновым откровенно демонстрировали все чудеса и секреты театральной техники. Сцена была открыта в глубину. Синие холсты, висевшие по бокам, синее полотнище задника создавали впечатление синего пространства. «Синий тон, его цветосилу, его тонкое своеобразие нашел Сапунов. Этот синий цвет был сам по себе глубоко содержателен. Он действовал не только своей густотой, насыщенностью, красотой. Он создавал особую среду, вызывая ассоциации с небом, бесконечностью… вносил в происходящее высокий смысл»[[372]](#endnote-373). На этом фоне появлялся сооруженный Сапуновым легкий маленький белый театрик, в котором зритель мог наблюдать, разглядывать все сценические приспособления. Мейерхольд так это объяснял: «“Театрик” имеет свои подмостки, свой занавесь, свою суфлерскую будку, свои порталы и паддуги. Верхняя часть “театрика” не прикрыта традиционным арлекином, колосники со всеми веревками и проволоками у публики на виду; когда на маленьком “театрике” декорации взвиваются вверх, в настоящие колосники театра, публика видит все их движение.

Перед “театриком” на сцене вдоль всей линии рампы оставлена свободная площадка. Здесь появляется автор, как бы служа посредником между публикой и тем, что происходит на маленькой сцене.

Действие начинается по сигналу большого барабана; сначала играет музыка, и видно, как суфлер влезает в будку и зажигает свечи. При поднятии занавеса “театрика” сцена его представляет собою трехстенный павильон: одна дверь слева от зрителя, другая посередине, справа окно, параллельно рампе длинный стол, за которым сидят “мистики”… под окном круглый столик с горшочком герани и золотой стульчик, на котором сидит Пьеро»[[373]](#endnote-374). Мистики сидели за столом, покрытым черным сукном, оно свисало до полу. Зрители видели лишь верхнюю часть фигур мистиков. В центре восседал председатель. «Мистики говорили неодинаково: одни притушенным звуком, другие почти звонко. Они прислушивались к неведомому, к жуткому…»[[374]](#endnote-375). Испугавшись какой-то реплики, мистики дружно опускали головы и зрители видели, что их фигуры были сделаны художником из картона. «… сюртуки, манишки, воротнички и манжеты были намалеваны сажей и мелом. Руки актеров были просунуты в круглые отверстия, вырезанные в картонных корпусах, а головы только приставлены к картонным воротничкам»[[375]](#endnote-376). В момент появления Коломбины мистики пугались, лица их внезапно исчезали. За столом восседали фигуры без голов, без рук. Мистики олицетворяли символистскую линию пьесы, над которой иронизировал Блок; поэтому замысел Сапунова сделать их фигуры из картона был безошибочно-точным.

Из их уст звучали символистские заклинания. В сладостном ужасе ждали они гостью Смерть, девушку из дальних стран. Их томления о вечном ужасе и вечном мраке подчеркнуты, заострены Мейерхольдом и Сапуновым. «За многозначительной тяжестью речей и визионерской напыщенностью предсказаний открывался вдруг жалкий балаган»[[376]](#endnote-377).

Художник нашел сценически выразительный прием, придав фигурам мистиков напыщенную искусственность витийствующих истуканов-манекенов. Однако пьеса Блока не исчерпывалась этим иронично-гротесковым началом. В ней «оказались {102} представлены в неожиданном и совершенно новом для существующего театра сочетании начала условности и глубокой душевной искренности, элементы буффонады и лирики, гротеска и мистерии, эксцентрики и тончайшей поэтической музыкальности»[[377]](#endnote-378). В оформлении «Балаганчика» Мейерхольду и Сапунову удалось как бы сплавить воедино все художественные особенности поэтики пьесы.

Лирическая тема раскрывалась и в живописной картине «Балаган» (1909), и в зарисовках Пьеро, выполненных Ульяновым.

Сапунов обычно не делал подготовительных эскизов к своим постановкам и только позже, спустя два‑три года, запечатлевал в своих станковых полотнах зрительный образ сыгранного спектакля. Картина художника «Балаган», написанная в 1909 г., позволяет нам воссоздать оформление первого акта мейерхольдовской постановки. В глухо-красном обрамлении портала и кулис возникали подмостки маленького театрика. Колеблясь, неверно горят огни рампы. Вычурным изогнутым силуэтом вырисовывается раковина суфлерской будки, намеченная беглыми скользящими мазками. Сапунов пишет артистично свободно. Легкие, тонко нюансированные оттенки красно-малиновых, терракотовых, серых тонов сливаются в вибрирующую зыбкую гамму. Из призрачного сумеречного фона появляется темно-оливковое пятно стола. Здесь в ожидании чуда восседают мистики. Их картонно-неподвижные фигуры с механически вскинутыми руками резко выделяются на фоне желтых обоев. Жестко переданы художником их мертвенно-застывшие восковые лица-маски. Сухим штрихом вычерчены круги невидящих глаз. Беспощадно иронично воссоздает Сапунов образы мистиков, их состояние изумленного и дурацкого глубокомыслия. Гротескной марионеточности мистиков противостоит одухотворенная лиричность Пьеро. Он сидит, бессильно склонившись к вычурному столику, на котором странно мерцает голубой цветок. Цвет Художника становится нежным, словно тающим, поэтичным. Сапунов обыгрывает призрачное сияние одежды Пьеро, его поникший балахон с таинственными фосфоресцирующими отсветами голубизны, белый колпак, обрамляющий плоское «лунное» лицо Пьеро с угольками глаз и алым пятнышком рта.

Роль Пьеро играл Мейерхольд, и, по свидетельству современников, играл замечательно. «Сухой оттенок голоса и почти деревянные интонации были чрезвычайно удачны и уместны. На них, как музыкальный эксцентрик-виртуоз, с несравненным искусством играл Мейерхольд. За пустым звуком его речей слышалась настоящая печаль… Мейерхольд нелепо взмахивал одним и другим рукавом, и в этом движении паяца выражалась радость внезапно озарившей надежды… В молчании Мейерхольд еще больше приковывал к себе внимание. Музыкальное содержание образа подчиняло его своему ритму. Пьеро как бы прислушивался к песне, которую пел по воле сердца…»[[378]](#endnote-379) Занавес опускался за Пьеро-Мейерхольдом, и «он оказывался лицом к лицу с публикой. Теперь он смотрел на нее в упор… Казалось, что он смотрит каждому зрителю в глаза. В этом взгляде было нечто неотразимое…

Затем Пьеро отводил глаза, вынимал из кармана дудочку и принимался играть песнь отвергнутого, неоцененного сердца… этот момент был самым сильным у Мейерхольда. За опущенными веками чудился серьезный, полный укора взор»[[379]](#endnote-380). В образе Пьеро Мейерхольд был запечатлен в рисунке Н. Ульянова. Художник изобразил Пьеро сидящим. Длинные свисающие рукава балахона скрывают его тонкие руки. Из‑под пенистого кружевного жабо выступает характерное костистое лицо Мейерхольда с устремлением вдаль, как бы «летящим» профилем. Во взгляде голубых глаз одухотворенность и неземная печаль. {103} Блок опасался, что «звонкую лирику его пьесы» погубит «мертвая материя». «… незримые мертвые складки занавесей и декораций… падают непосильным бременем на плечи актеров, режиссера, пьесы»[[380]](#endnote-381).

Мейерхольд, с его тонким пониманием творческой природы Сапунова поручил ему постановку «Балаганчика». Диапазон сценических и живописных возможностей художника был огромен. Живопись Сапунова могла быть и воздушно-легкой, нежной в воплощении сцен пронзительно лирических, и мертвенно-жесткой в передаче характеров гротескно-ироничных.

Сапунов удивительно подошел для оформления «Балаганчика». Блок поверил в молодого художника. Известно, что Судейкин мечтал об этом спектакле. И все же выбор Мейерхольда пал на Сапунова. В индивидуальности мастера жила любовь не только к цветущей лучезарной красоте, но и к забаве, балаганным шуткам, и к зловещей фантасмагории. Художник тонко почувствовал особенности поэтической природы «Балаганчика», его гротеск, иронию и печаль, хрупкую надломленную лиричность и воплотил все многообразие настроений пьесы в новой сценической форме своих декораций. Блок был доволен спектаклем и его оформлением. Он писал Мейерхольду в связи с постановкой «Балаганчика»: «в Вашем театре “тяжелая плоть” декораций наиболее воздушна и проницаема, наименее тяготит лирику…»[[381]](#endnote-382).

«Балаганчик» и «Сестра Беатриса» были лучшими, наиболее значительными художественными достижениями Мейерхольда и декораторов, работавших с ним. В новом сезоне 1907 г. у режиссера было много планов. Он намеревался продолжить поиски решения символистского спектакля.

# **{104}** Художники «Мира искусства» в антрепризе Дягилева

Художники «Мира искусства» в антрепризе Дягилева — тема популярная, но вместе с тем, на наш взгляд, недостаточно изученная в ее отдельных аспектах. Прежние представления о балетных сезонах и роли в них художника-декоратора в наши дни нуждаются в гораздо более точном соотношении со своим временем, в более глубоких связях с русской и европейской культурой начала XX столетия.

В этой главе нам предстоит выяснить, какие причины побудили к созданию «Русских сезонов», ответить на вопрос, почему небольшая группа энтузиастов «Мира искусства» оказалась во главе этого уникального театрального предприятия.

Русские балетные сезоны сыграли важную роль в художественной жизни Европы, «активизировали творческую фантазию поэтов, скульпторов, живописцев, театральных режиссеров»[[382]](#endnote-383). Постановки антрепризы способствовали радикальному преобразованию хореографии, сформировали новые принципы зрительного решения спектакля. Усилиями художников антрепризы и казенной сцены театральная декорация вновь возродила свою высокую эстетическую значимость, стала существенным компонентом русской художественной культуры начала XX в.

## \* \* \*

История «Русских сезонов» неотделима от явления, может быть еще не до конца изученного искусствоведческой наукой. Мы имеем в виду редкую увлеченность театром, зрелищем, которые отличали мастеров «Мира искусства», будущих создателей антрепризы. Главная роль принадлежала здесь Бенуа. Тонко развитое вкусовое восприятие живописи, скульптуры, архитектуры, театра сочеталось у него с постоянной потребностью просвещать, заражать своим воодушевлением, своим горением искусством окружающих. Все это побудило Бенуа объединить вокруг себя своих друзей — Бакста, Дягилева, Нувеля, Сомова, Лансере и др. В доме Бенуа часто собирались молодые люди, обсуждавшие различные проблемы русской и европейской культуры. Углубленно-знаточеская направленность интересов художника во многом определяла характер этих вечеров, круг избираемых тем. Так, постепенно, во многом стихийно Бенуа продвигал своих учеников. Он раскрывал перед ними художественное содержание той или иной эпохи, обсуждал с ними театральные премьеры, разбирал клавиры музыкальных произведений. Но главной привязанностью Бенуа всегда оставался театр. Это было не просто увлечение сценой, зрелищем; это была захватившая все существо художника одержимость театром, об этом писал И. Грабарь: «У Бенуа много страстей, но из них самая большая — страсть к искусству, а в области искусства, пожалуй, к театру… Театр он любит с детства, любит беззаветно, беспредельно, готовый отдать ему себя в любую минуту, забыть для него все на свете. Он самый театральный человек, какого я в жизни встречал, не менее театральный, чем сам Станиславский, чем Мейерхольд, но театральный в широчайшем и глубочайшем значении слова»[[383]](#endnote-384).

{105} Бенуа удалось увлечь театром Дягилева, Бакста, Нувеля, Сомова, Лансере. В этом сказалось нереализованное в нем стремление к игре, лицедейству. Но необходимо отметить, что в тот период театр с его зрелищной природой имел большое значение в художественной жизни. Бенуа и его друзья — непременные посетители премьер, они в курсе всех театральных событий. Особенно привлекал их балет, по восемь-девять раз в неделю они посещали балетные спектакли. Не случайно именно сценическое искусство оказалось в центре их внимания. Бенуа и его друзья считали, что подъем русской культуры должен начаться с театра.

В этот период заявил о себе Сергей Дягилев. Личность Дягилева сформировалась в кружке Бенуа, испытала большое влияние художника.

Дягилев готовился стать оперным певцом, музыка сблизила его с будущими участниками «Мира искусства». Он привлекал их своей врожденной музыкальностью, настоящим профессионализмом. Однако в области изобразительного искусства Дягилев гораздо дольше оставался, по утверждению Бенуа, «на положении (и в самосознании) *ученика*»[[384]](#endnote-385). Но художник распознал в своем друге недюжинные способности и упорно занимался его просвещением. Бенуа вспоминал впоследствии: «К Сереже в периоды его “послушания” и “прилежания” во мне просыпалось… чувство менторской нежности. В эти периоды я был готов на всякие жертвы, на всяческое добровольное “самостирание” — лишь бы помочь развернуться во всю ширь любимому и самому яркому своему “ученику”, лишь бы он мог осуществить наиболее полно мои же собственные самые заветные планы и мечты»[[385]](#endnote-386).

Дягилев быстро преуспевал в своем художественном развитии. Врожденное понимание искусства помогало ему преодолевать разрыв, существовавший между ним и его петербургскими сверстниками. Частые поездки в Европу, посещения мастерских художников сделали его ценителем современной живописи. Дягилев выступал в печати с обзорами художественных выставок, рецензиями на спектакли. Однако более всего его привлекал театр. Бенуа очень рассчитывал, что с его помощью «Миру искусства» удастся занять ключевые позиции на казенной сцене. Дягилев поступил на службу в императорские театры в качестве чиновника особых поручений. Деятельный, предприимчивый, он стал по-настоящему необходим тогдашнему директору императорских театров князю С. М. Волконскому. Пользуясь своим влиянием на него, Дягилев добился того, что мастерам «Мира искусства» в 1901 г. была поручена постановка балета Делиба «Сильвия». Декорации должны были писать Бакст, Бенуа, Коровин, Лансере. Однако этот спектакль не увидел света рампы. Конфликт, возникший между Дягилевым и чиновниками дирекции, вынудил его уйти в отставку. Художники в знак солидарности с Дягилевым отказались от дальнейшего сотрудничества с казенной сценой. Назначенный на пост директора императорских театров В. А. Теляковский поначалу решил приблизить к себе Бенуа и Бакста, поручив им оформление спектаклей[[386]](#endnote-387). Художники пытались убедить Теляковского вернуть Дягилева на службу. Но директор решительно отклонил это предложение. Бенуа вспоминал: «Теляковский рассыпался в похвалах Дягилеву, он сожалел, что все для него так несчастливо обернулось, но о том, чтобы брать Дягилева себе в помощники, не могло быть и речи. “Покорно благодарю, — высказывался он откровенно, — это для того, чтобы он через месяц стал интриговать против меня”»[[387]](#endnote-388).

Спектакли, поставленные Бенуа и Бакстом на казенной сцене, были еще во многом несовершенны. Декорации Бенуа к опере «Гибель богов» были лиричны, камерны, но в них не ощущалось поэтического дыхания. В оформлении античных {106} трагедий «Ипполит», «Эдип в Колоне» Бакст добивался археологически точного воссоздания античного мира, отчего декорации казались тяжеловесно-прозаическими. Характерно, что Теляковский все надежды возлагал на Коровина и Головина и довольно сдержанно относился к театральным опытам Бенуа и Бакста. Связи «Мира искусства» с казенной сценой прервались. Однако они по-прежнему активно выступали на страницах газет и журналов с рецензиями на театральные премьеры. Их интересовали новые постановки МХТ, «Старинного театра», но особенно пристально следили они за казенной сценой. Точность и острота суждений Бенуа и Дягилева, подмечающих самые существенные недостатки постановок императорского театра, настораживали Теляковского. В своем дневнике он сделал такую запись: «Видимо “Мир искусства” становится во враждебный лагерь ко мне и критикует все, что в театрах делается, не скрывая того, что, пока Дягилева не возьмут на службу, они будут идти против императорских театров»[[388]](#endnote-389). Теляковский не ошибался. Мастера «Мира искусства» имели твердое намерение реформировать казенную сцену. Однако крах театральной карьеры Дягилева изменил их планы. Теперь они направили свои усилия на сохранение памятников русской культуры, изучение творчества мастеров XVIII – начала XIX в. В это время Дягилев принялся за осуществление поистине уникального мероприятия — организацию выставки русского исторического портрета. Она была экспонирована в 1905 г. в залах Таврического дворца. Природное понимание искусства, тонкий вкус помогали Дягилеву в целом правильно оценивать живописные достоинства произведений, а недостатки знаний компенсировались его редкой художественной интуицией. И. Грабарь высоко оценил эти качества Дягилева. «В живописи Дягилев разбирался на редкость хорошо, гораздо лучше иных художников. Он имел исключительную зрительную память и иконографический нюх, поражавшие нас всех, несколько лет спустя, во время работ над устройством выставки русских исторических портретов в Таврическом дворце, им затеянной и им единолично проведенной… Быстрый, безапелляционный в суждениях, он, конечно, также ошибался, но ошибался гораздо реже других и не столь безнадежно»[[389]](#endnote-390). Гораздо меньше привлекала Дягилева сосредоточенная кабинетная деятельность. Его натура, живая, интуитивно-чувственная, жадно воспринимающая все новое, бурно реагирующая на проявление одаренности, не была склонна к умозрительно-отвлеченным рассуждениям. Ему были чужды философские проблемы, которые затрагивались в статьях Д. Мережковского, В. Розанова, Д. Философова, помещенных на страницах «Мира искусства». Дягилев не стал художественным критиком, хотя начинал успешно. Для него самое главное заключалось в действии, в реальном осуществлении новых художественных идей. Дягилев был прирожденным лидером. Энергия действия в сочетании с настойчивостью в достижении поставленной перед собой цели выгодно отличали его от других участников «Мира искусства». В то время как его друзья были «балованными, чересчур брезгливыми “барчуками” или же крайне непрактичными мечтателями»[[390]](#endnote-391), «Дягилев и обнаружился в роли творца, решившись сказать “да, будет” там, где мы только говорили “как хорошо было бы, если бы стало”», — вспоминал Бенуа[[391]](#endnote-392).

Сергей Дягилев, как и Савва Мамонтов, представлял собою тип деятеля культуры, который, не будучи профессионалом, в строгом значении этого слова, ни в одной из областей художественного творчества вместе с тем обладал редким даром служить искусству, созидать во имя него. Вся деятельность Дягилева «прошла именно под знаком творчества, созидания», — отмечал Бенуа[[392]](#endnote-393).

{107} Организация Дягилевым многих начинаний и, прежде всего, «Русских сезонов», раздвинула рамки национальной культуры, позволила включить творческие идеи русских мастеров в мировой художественный процесс. Ему удалось сплотить, объединить все разнообразие индивидуальностей мастеров «Мира искусства», представить их творчество как цельное художественное явление. «Эстетизм как созерцание, как форма освобождения от воли — эту художественную поведенческую программу необходимо было преодолеть ради общественного самочувствия самой русской культуры. Иными словами, объективная потребность русской культуры заключалась в том, чтобы внести в эстетизм, в поиски красоты творческую энергию и волю. Это касалось и самого искусства, и норм художественной жизни. Прямым откликом на эту потребность и явилась жизненная миссия Дягилева»[[393]](#endnote-394). Понимание высокого назначения искусства, увлечение самоценной красотой, культ неповторимой художественной индивидуальности — всему, что было в основе эстетических воззрений «Мира искусства». Дягилев стремился придать широкую общественную значимость. Эту особенность его деятельности тонко подметил В. Розанов. «У Сережи (Дягилева) был необыкновенный дар строить общественное»[[394]](#endnote-395). Вера в свое предназначение — служение русской культуре — носило у Дягилева почти фанатичный характер. Из всех участников «Мира искусства» он был, пожалуй, самым ревностным почитателем национальной культуры, в нем жила неизбывная любовь к России. «Он обожал Россию и все русское до какого-то фанатизма: редко кто вмещал в себя столько национальной гордости»[[395]](#endnote-396), — отмечал Бенуа. С. Маковский, много общавшийся с Дягилевым и даже в чем-то соперничавший с ним вспоминал позже: «… за маской фатоватого барчука таилось нечто как бы противоположное и снобизму, и фатовству — очень искренняя, очень взволнованная любовь к искусству… и более того, сердечная, даже сентиментальная, привязанность к России, к русской культуре и сознание ответственности перед ее судьбами»[[396]](#endnote-397).

В те годы у многих деятелей культуры и, в том числе у мастеров «Мира искусства», формировалось убеждение в том, что русская культура, обладая неисчерпаемыми возможностями, способна встать во главе мирового художественного процесса. Верой в будущее России, в ее культурное предназначение проникнуты слова А. Белого, писавшего тогда, что в России соединились основные тенденции мирового исторического процесса.

Представить Западу богатство, самобытность русской культуры — таково было содержание и пафос деятельности «Мира искусства» в период 1906 – 1912 гг. Дягилев «покажет всему миру из русской сокровищницы русские драгоценности… прославит… Россию: Шаляпин, Нижинский… Павлова, Карсавина, Бенуа, Серов, Бакст, Рерих, Головин…»[[397]](#endnote-398). Дягилев «повез огреметь мир Россией», — писал А. Ремизов[[398]](#endnote-399).

Дягилев начал знакомство Запада с отечественной культурой, организовав в 1906 г. в Париже большую выставку русских картин — от икон до современной живописи. На следующий год он представил в Париже серию концертов русской музыки из произведений М. Балакирева, А. Глазунова, Н. Римского-Корсакова. Эти концерты прошли с огромным успехом. В 1908 г. решено было показать в Париже русскую оперу — «Садко» и «Борис Годунов». Насколько важны были для всей общекультурной программы «Мира искусства» эти спектакли — свидетельствует отрывок из письма Дягилева Римскому-Корсакову (Дягилев самовольно произвел купюры в партитуре «Садко», на что последовал решительный протест композитора, запретившего ставить оперу): «… но ведь вы один, вспомните о нас, “малых сих”, для которых вопрос русских культурных побед есть вопрос жизни»[[399]](#endnote-400). Постановка «Садко» {108} не состоялась, парижским зрителям был показан только «Борис Годунов» с Шаляпиным в главной роли. Оформление было создано по эскизам Головина. Художник не смог уделить достаточного внимания оформлению из-за занятости на казенной сцене, но главное, боясь навлечь недовольство Теляковского, относившегося ревниво и недоброжелательно к предприятию Дягилева. К исполнению декораций были привлечены К. Юон, Д. Стеллецкий, А. Бенуа. Постановка оперы была осуществлена А. Саниным при самом активном участии Бенуа. «Борис Годунов» имел большой успех, прежде всего, благодаря участию Шаляпина. Декорации и костюмы поразили зрителей своим ярким национальным колоритом. И все же это был спектакль, наскоро собранный, имевший множество погрешностей. Бенуа красноречиво описал атмосферу, царившую в театре за несколько часов до начала спектакля: «Все в последний момент поспело, все сладилось. Коронационное действие было среди дня прорепетировано под личным наблюдением Сережи… Где-то в восьмом этаже Стеллецкий дописывал выносные иконы и хоругви, в двух других залах тридцать русских швей в страшной спешке что-то зашивали, пороли, перешивали, выглаживали помятые костюмы. Я носился, как безумный, вверх и вниз по всем этажам и по всем боковым коридорам»[[400]](#endnote-401).

Гастроли русской оперы были скорее пробой сил, стихийно возникшим начинанием.

Балетные сезоны, которые начались в Париже в 1909 г., имели гораздо более целостную и продуманную художественную программу. В выдвинутой мастерами «Мира искусства» идее возрождения искусства балет занимал главное место. Из всех видов сценического творчества Бенуа и его друзья превыше всего ставили хореографию. Условное искусство балета, не скованное требованиями четкого логического развития сюжета, обращенное к красоте, могло наиболее полно воплощать их идеал Прекрасного. В своем труде «Беседы о балете» Бенуа так определил его художественную значимость: «… балет — быть может, самое красноречивое из зрелищ. В нем — можно добиться таких впечатлений, такой гармонии, такой красоты, такого смысла, которые недоступны даже драме»[[401]](#endnote-402). Существовали и вполне объективные причины такого предпочтения хореографии другим видам сценического искусства. В те годы в музыкально-театральных кругах все чаще высказывались суждения об устарелости, исчерпанности оперного жанра[[402]](#endnote-403). «… Хочется на сцене молчания и зрелища», — утверждал Бенуа[[403]](#endnote-404). Не случайно тяготение мастеров «Мира искусства» к балету вызывало порою непонимание. Так, Шаляпин писал в те годы Горькому: «Дягилев решил, что мы живем в эпоху “Александрийской культуры…” и что в настоящее время — искусство можно, так сказать, делать только в балете, потому, что всё в жизни искусства — пластика»[[404]](#endnote-405).

Бенуа пришел к выводу, что старые формы балетного театра отжили. «Умирал не классический танец. Умирало помпезное архаизируемое зрелище с его наивными сюжетными мотивировками и на веру взятыми драматическими коллизиями, с его неприхотливой, а то и сусальной красочностью»[[405]](#endnote-406). В новом балете, по мысли Бенуа, должны были гармонично соединяться драматическое пантомимное действие с танцем, музыкой, новым строем декораций.

Мастера «Мира искусства» стремились вернуть балету силу эмоционально-художественного воздействия спектаклей конца XVIII – начала XIX столетия, возродить красоту большого зрелища, угасший аромат театральности, возвышенно-приподнятое звучание всего спектакля. «… Мы… мечтали о возврате к магии и волшебству прежних мастеров сцены — Гонзаги, Сисери и Роллера», — утверждал Бенуа[[406]](#endnote-407).

## **{109}** \* \* \*

Идея показа русских балетных спектаклей в Европе зародилась в кругу «Мира искусств». В доме Бенуа в долгих беседах о судьбах русской культуры, которые вели А. Н. Бенуа, С. П. Дягилев, Л. С. Бакст, В. А. Серов, — В. Ф. Нувель, где присутствовал еще мало известный М. М. Фокин, начинающий И. Ф. Стравинский, возник замысел показать русские балетные спектакли за границей. Дягилев приступил к реализации этого всех так увлекшего плана. Заручившись поддержкой двора, ему удалось получить из казны 25 000 рублей. Министр императорского двора барон Фридерикс представил Николаю II доклад, характеризующий отношение правительственных кругов к предприятию Дягилева: «… я полагал бы неизбежным допустить в последний раз бесплатное пользование некоторым театральным имуществом для постановок спектаклей в Париже… надлежало бы объявить предприятию, что, несмотря на участие в предполагаемых спектаклях в Париже артистического персонала императорских театров, предприятие это должно носить совершенно частный характер… причем в случае неуспеха вся материальная ответственность по этому делу должна лежать исключительно на предприятии»[[407]](#endnote-408). Николай II, вначале согласившись с высказанными в докладе Фридерикса предложениями, вскоре переменил свое решение. Во время репетиций балетной труппы, проходивших в Эрмитажном театре, была получена телеграмма следующего содержания: «Прикажите прекратить репетиции в Эрмитаже и выдачу декораций и костюмов известной антрепризе ввиду моего нежелания, чтобы кто-либо из семейства или министерства двора покровительствовал этому делу. Николай»[[408]](#endnote-409). В интригах против Дягилева самое активное участие принимала прима-балерина М. Кшесинская. Т. Карсавина вспоминала об этом периоде: «Немилость, в которую впал Дягилев, — я узнала о ее причинах от него самого значительного позже — была вызвана тем, что он отказался подчиниться распоряжениям, касающимся выбора репертуара и распределения ролей. Естественно, он хотел самостоятельно решать все художественные вопросы. Мало кто знал, насколько жесток был этот удар для Дягилева»[[409]](#endnote-410). Отказав в материальной помощи, министерство двора рассчитывало подорвать будущее дело. По Петербургу поползли слухи, что спектакли русского балета не состоятся. Помог барон Л. Гинзбург, предоставивший антрепризе нужную сумму. Обрушившиеся на Дягилева удары лишь закаляли его волю. Таково уже было свойство этой натуры — чем большие препятствия возникали перед ним, тем с большей энергией стремился он их преодолеть. Его бурный темперамент и истинно русская широта, выдающиеся организаторские способности соединялись с горячей верой в начатое дело. Властный, целеустремленный и бесстрашный, неотразимо обаятельный, временами коварный, Дягилев сумел подчинить всех своей воле и смело, без сомнений и колебаний двигаться вперед. Он не останавливался ни перед какими трудностями, сокрушая на своем пути любые преграды и используя для достижения своей цели все доступные ему средства. «Работать с этим человеком всегда бывало и страшно, и в то же время спокойно, настолько неодолимой была его сила», — говорил о Дягилеве И. Ф. Стравинский[[410]](#endnote-411).

До начала гастролей оставалось три недели. Дягилев заказал для будущих спектаклей все декорации и костюмы, а Бенуа и Бакст все дни проводили в театре, налаживая оформительскую часть. Здание театра Шатле, где должны были идти спектакли русской труппы, было существенно переоборудовано. Дягилев выписал из Москвы декоратора К. Вальца, великолепного знатока театральной техники. Он вместе с бригадой мастеров из России обновил систему подвески декораций, усовершенствовал машинную часть.

{110} Вокруг антрепризы объединились наиболее передовые силы русского искусства: композиторы И. Стравинский, Н. Черепнин, художники А. Бенуа, Л. Бакст, В. Серов, Н. Рерих, А. Головин, писатели А. Ремизов, В. Иванов, хореограф М. Фокин, музыкант В. Нувель, балетный критик В. Светлов и др. Директором-распорядителем был назначен Дягилев. Художественное руководство утвердилось за Бенуа, которому помогали Бакст и Серов. Музыкальную сторону постановок консультировали Стравинский, Дягилев, Бенуа, Нувель, Фокин воплощал свои новые хореографические идеи при самом активном участии художников-декораторов.

В дягилевской антрепризе повторилось то, что около четверти века до того было начато небольшой группой художников, сначала в абрамцевском кружке, а затем в Частной опере С. И. Мамонтова. При всем различии этих явлений культуры, их сближало то, что живописцы играли решающую роль в их творческой судьбе. Именно художники-декораторы создавали новые приемы оформления спектакля и, кроме того, активно влияли на развитие сценического искусства. Однако, если живописцы мамонтовской оперы начинали еще как дилетанты и стихийно искали новую сценическую выразительность своих декораций, то мастера «Мира искусства» выступили в русских сезонах, и обладая бóльшим профессиональным опытом, а главное, имея определенную эстетическую программу обновления театрального искусства и, прежде всего, балета.

В предстоящем показе русских спектаклей руководители антрепризы возлагали самые большие надежды на уникальное мастерство исполнителей, новые хореографические решения Фокина, но главное — на яркую самобытность живописных декораций. Приехавшие в Париж с русским балетом Бенуа, Бакст, Серов сразу же отправились в театр, чтобы познакомиться с постановками, их оформлением. Спектакли глубоко разочаровали художников. Позже Серов писал: «Все… мною виденное было именно нехудожественно, порой старательно, но и только, — как “Золото Рейна” Вагнера и “Саломея” Штрауса в Grand Operá, но французский правительственный балет (той же Operá) совершенно невозможен по своей безвкусице… в театрах у нас работают лучшие художники, что пока не принято в Европе»[[411]](#endnote-412). Веяния искусства нового времени проявлялись во французской культуре, прежде всего в поэзии и живописи.

Париж — столица художественной жизни Европы — сосредоточил в себе самые разные течения, весь многообразный спектр живописно-пластических исканий: поздний импрессионизм, кубизм, фовизм и т. д. Однако Париж с его бурной художественной жизнью был довольно консервативен в отношении декорационного искусства. Здесь не наблюдалось, как в России, объединения лучших живописцев вокруг театра. На парижской сцене укоренился стиль помпезного феерического оформления, исполненного в рутинных канонах старой академической живописи. Зрители не были избалованы высокой культурой постановок, художественностью декораций. Творчество официальных художников сцены, таких как Гамбон и др., было отъединено от новаторских живописных открытий, характеризующих французское искусство начала XX в.

Дягилев предугадал будущий успех сезонов. И успех пришел громадный, ошеломляющий. Афиша русского балета была выполнена В. Серовым. На густо-синем фоне — легким, хрупким силуэтом рисовалась фигура Анны Павловой в белой газовой тюнике. Балерина словно замерла на мгновение, прервав свой воздушный полет.

12 мая 1909 г. зал театра Шатле собрал весь цвет мировой культуры. А. Франс, Р. Роллан, М. Пруст, К. Сен-Санс, К. Дебюсси, М. Равель, А. Матисс, О. Роден, {111} Т. Стейнлен, С. Бернар, А. Дункан и мн. др. восторженно приветствовали участников первого спектакля. В этот вечер были показаны «Половецкие пляски» на музыку А. П. Бородина, балет Н. Н. Черепнина «Павильон Армиды» и сюита русских танцев «Пир» на музыку Глинки, Мусоргского, Римского-Корсакова.

Русский балет, как вихрь, ворвался в художественную жизнь Парижа. Спектакли взбудоражили буквально весь город. Казалось, что все парижане в один день сделались ярыми балетоманами. — «Сам воздух, окружавший русский балет, казался пьянящим», — вспоминал Дягилев[[412]](#endnote-413). Зрители Парижа открыли самобытно-яркое, художественно неповторимое искусство России. «… Я чувствовал с первых же дней нашей работы в Париже, что русские варвары, скифы, привезли на “генеральный экзамен в столицу мира” то, что есть *лучшего в искусстве* в данный момент *на свете*», — писал А. Бенуа[[413]](#endnote-414).

И Париж, «художественный творящий Париж… преклонился перед молодой и красочной вакханалией, явившейся к нему с северо-востока»[[414]](#endnote-415). Казалось почти невероятным, что в одной постановке соединились уникальное артистическое мастерство Т. П. Карсавиной, В. Ф. Нижинского, А. П. Павловой, С. В. Федоровой, новый мелодический строй музыки И. Ф. Стравинского, К. Дебюсси, М. Равеля, красочная живописная декоративность сценических полотен А. Бенуа, Л. Бакста, Н. Рериха, А. Головина.

Постановки русской труппы привлекали гармонией, слиянием музыки, живописи, танца. В этом единении искусств, в подлинной художественности большинства спектаклей была уникальная значимость русского балета. И все же наиболее ярко заявили о себе живопись и танец. Парижские художники разных направлений — М. Дени, Ж. Бланш, Э. Англада, Х.‑М. Серт, А. Матисс — были увлечены необычайной красотой живописи, свежестью декоративной фантазии русских мастеров. Т. Стейнлен, побывав на спектаклях, заявил: «Для нас, французов, и ваш балет, и ваша опера — целое откровение… Вы ошеломили нас своим искусством»[[415]](#endnote-416). Французские художники сразу оценили новизну подхода русских мастеров к оформлению, так отличавшемуся от старомодных декораций парижских театров. Автор статьи «Русские спектакли в Париже» писал: «Парижские художники преклонялись перед русской декоративной живописью. Как отстали и лучшие театры Франции от русских! Какая сила таланта, художественности… влекущей в декорациях… И какая гармония, выдержанность стиля во всем, в полной слитности декораций, костюмов, бутафорских аксессуаров… Какое проникновение в стиль эпохи! И невольно возникает мысль: русские делают эпоху в декоративной живописи»[[416]](#endnote-417). Французский критик К. Моклер в статье «Уроки русского сезона» так охарактеризовал искусство русских декораторов: «… Билибин, Лев Бакст, Рерих, Головин, Серов, Александр Бенуа — все они хорошие художники, смело порвавшие с условностями и сразу понявшие, что декорации музыкальной драмы совершенно отличаются от декораций драматического театра и должны являться симфонией цвета, которая созвучна оркестровой симфонии…»[[417]](#endnote-418).

В период 1909 – 1912 гг. мастера «Мира искусства» выступили в русских сезонах как консолидация художников, исповедующая единые творческие принципы, которые на протяжении нескольких лет коллективно вырабатывались всеми участниками. В спектаклях русского балета наиболее полно реализовалось содержание всей их эстетической программы, с ее художественной энциклопедичностью, широтой культурного освоения различных эпох, обращением к красоте, поисками гармонии различных видов искусства и с гораздо меньшей приверженностью чисто живописным проблемам. Все это придавало художественную целостность их театральным {112} исканиям, сообщало постановкам антрепризы ярко выраженную мирискусническую направленность. В «Русских сезонах» мастера выступили в единстве своих творческих принципов, как «гениальный коллектив»[[418]](#endnote-419). Мирискусническое начало сохранялось в антрепризе вплоть до 1912 г., когда была завершена первая часть их творческой программы.

Декораторам «Мира искусства» было присуще погружение в прошлое, в мир ушедших эпох и культур. Ретроспективизм их художественного метода, сам по себе достаточно умозрительный, изысканно тонкий, заключал в себе театральное начало. Картины художников, организованные с рациональной постановочной занимательностью, с ироничными марионеточными героями, с их галантно-утонченными отношениями и искусственными страстями — все воспринималось как игра на театральной сцене. Попытки художников более активно включить зрителя в орбиту произведения искусства сближали их решения с поисками театра тех лет.

Сценический метод мастеров объединения отразил самую суть их искусства, вобравшего в себя множество литературно-художественных знаний, впитавшего истоки различных культур и стилей.

На сцене декораторов интересовали только те темы, к которым у них было эстетическое пристрастие.

Новыми, неожиданными для зрителей были сюжеты русских балетов. Церемонная пышность французского XVIII в., опьяняющая нега востока, первозданная красота древней славянской земли, таинственность греческой архаики и мн. др. Эти темы были характерны для искусства начала века; они возникали в произведениях литературы, музыки, живописи, скульптуры и т. д.

Влечение к необычному, возбуждающему, поиски экзотических черт в ушедших эпохах — были свойственны культуре, стремящейся освежить искусство, вдохнуть в него новые силы, расширить его образные возможности. Но в нем протекали и более глубинные процессы «освоения европейским художественным сознанием “чуждого” мира внеевропейской культуры… духовного соприкосновения… замкнутого мира европейской цивилизации с неведомым, набирающим силы миром внеевропейской культуры»[[419]](#endnote-420).

Ретроспективный стилизм сформировал в мастерах «Мира искусства» умение тонко, остро и вместе с тем индивидуально-личностно воспринимать время, эпоху, вносить в интерпретацию прошлого новые художественные оттенки. Им была присуща уникальная способность одушевлять эпоху, умение представить ее на сцене в неповторимости ее художественного облика, в тонкой рафинированности колорита, в изысканном и точном подборе костюмов, бутафории, всех аксессуаров спектакля. С особенно пристальным вниманием выискивали декораторы пикантные раритеты, изящные пустячки старинного быта. Их художественный метод требовал филигранно тонкой отделки деталей. Мирискуснический пассеизм, окрасивший театральные работы художников, побуждал их воссоздавать прошлое в соответствии с историческим правдоподобием.

На сцене эта историко-художественная достоверность была облагорожена тонкой стилизацией. Каждая деталь оформления была как бы пропущена через очищающий фильтр искусства того времени, той эпохи, которая воссоздавалась на сцене художником.

Прошлое обладало в их декорациях какой-то притягательной, манящей новизной вновь открытого. В воссоздании образа ушедших эпох сложно соотносилось мирискусническое знаточество, скурильная занимательность, легкая ирония, лирическая ностальгия с тем тревожно-таинственным, что вносил в ощущение времени {113} символизм, его поэтическая ветвь. С писателями этого круга: В. Ивановым, А. Блоком, А. Белым, В. Брюсовым, — мастера объединения были тесно связаны. Однако влияние символизма затрагивало скорее содержательный строй их декораций и мало сказывалось на их стилистике, сохранившей в целом устойчивый, ретроспективный характер.

Как мы уже отмечали, французских зрителей, в особенности художников, поразили в оформлении русских мастеров новизна, поэтичность интерпретации сюжетов и удивительная красочная декоративность самой живописи. В тот период в антрепризе работали Бенуа, Бакст, Головин, Добужинский, Коровин. Среди них, пожалуй, истинными живописцами были Коровин с его природным музыкальным чувством цвета и Головин, находивший гармонию изысканных колористических сочетаний и орнаментально-ажурного узорочья. Но оба художника работали в антрепризе мало. В этот период ведущей была сценическая деятельность Бенуа, Бакста, Рериха. Она наиболее последовательно выражала мирискусническую направленность «Русских сезонов». Сила воздействия их декораций была не столько в самих живописных решениях, сколько в особом качестве их сценического метода. В нем соединились неповторимая оригинальность литературно-художественной интерпретации сюжета с тонко найденным колористическим решением оформления. Художники компоновали свои сценические картины, находили нужные живописные эффекты, соизмеряя их тональность, силу красочного звучания с общим строем декораций. Они умели извлечь из искусства прошлого нужные колористические сочетания и придать им яркое современное сценическое звучание. В театральных картинах Бенуа, Бакста, Головина, Рериха ощущалась стилистика живописи модерн с декоративными колористическими открытиями нового времени.

Русские мастера были знакомы с французским живописным символизмом, с полотнами Гогена, колористическими завоеваниями фовистов. Они многое использовали в своих сценических решениях.

Спектакли русского балета создавались в процессе коллективного творчества ведущих мастеров, работавших с Дягилевым. В дни подготовки новой постановки в антрепризе была приподнятая, возбужденная и вместе с тем артистически непринужденная атмосфера, которую Бенуа остроумно назвал «не то пикниковой, не то авантюрной»[[420]](#endnote-421). И все же в антрепризе царил дух раскованного творчества. Бенуа, Бакст, Серов, Стравинский, Дягилев, Фокин — у каждого из них спонтанно рождались художественные замыслы. Никого не смущало то, что высказанная кем-то интересная идея тут же подхватывалась другим, развивалась третьим и т. д. Творческий энтузиазм, свободное взаимодействие различных искусств, сопровождавшие подготовку спектаклей, способствовали выявлению в каждом мастере разносторонних артистических начал. Художники-декораторы, не скованные узкими пределами оформительства, получили возможность широкой и универсальной сценической деятельности. Так, Бенуа как наиболее эрудированный, склонный к режиссуре возглавил художественную часть. Он вникал во все детали будущих постановок, просматривал вместе с Дягилевым музыкальные партитуры балетов, сочинял либретто, консультировал исполнителей, раскрывал перед ними художественное содержание той или иной эпохи, подсказывая им рисунок позы, жеста.

Столь же разносторонней была деятельность Бакста. Он часто сочинял либретто балетов, придумывал вместе с хореографом сценические трюки, много работал с исполнителями.

Универсализм художественных возможностей мастеров «Мира искусства», и в первую очередь Бенуа и Бакста, их тонкое понимание специфики балета, позволяли {114} им свободно включаться в сферу хореографии. Они искали с постановщиком рисунок мизансцен, обучали исполнителей пластическим движениям, которые находили в старинных увражах, произведениях живописи и скульптуры.

Замкнутый, ранее отдаленный от сцены Рерих совсем по-иному раскрылся в антрепризе. Его увлек замысел балета «Весна священная» и он, вместе со Стравинским, сочинил либретто, проникаясь новыми хореографическими идеями Нижинского. Казалось бы, совсем чуждый музыкальному спектаклю Добужинский создал либретто балета «Бабочки», а в момент, когда заболел Бакст, в течение десяти дней написал декорацию балета «Мидас» и тем спас спектакль от неминуемого провала.

Совсем особое положение занимал в антрепризе Серов. Непосредственной оформительской деятельностью художник практически не занимался. Ему принадлежала только афиша русских сезонов, а в 1911 г. он выполнил эскиз занавеса к балету «Шехеразада».

Серов был безгранично предан антрепризе. Он участвовал в создании репертуара, присутствовал на репетициях. Когда отлучался Бенуа, Серов фактически возглавлял художественную часть русского балета. Если возникали трудности, не ладилось с оформлением, он брался за кисть и вместе с Бенуа и Бакстом прописывал декоративные холсты, подправлял бутафорию. К его советам прислушивались все. Во время конфликтов, бурных ссор, а они вспыхивали довольно часто, Серов выступал в роли арбитра. Особенно благотворно влиял художник на Дягилева. Он всегда сохранял строгую объективность суждений, чистоту нравственной позиции, многое примиряя, сглаживая конфликты.

Участие Серова в сезонах во многом способствовало созданию атмосферы высокой художественной взыскательности. Он, как никто другой, пристально следил за тем, чтобы не снижался уровень постановок, чтобы каждый спектакль, в особенности его оформление, обладал уникальностью подлинной художественности. Суждения Серова о постановках его друзей были безукоризненно точны. Он подмечал просчеты Бенуа, порою упрекал Бакста за то, что тот злоупотреблял на сцене «эффектами сладковатой роскоши». Художник смело выступил в печати в защиту русского балета.

К. Сомов, так и не ставший театральным декоратором, был поглощен русским балетом. Подолгу живя в Париже, он внимательно следил за каждой новой постановкой. И хотя у Сомова сложились очень неприязненные отношения с Дягилевым, художник чувствовал, что он нужен русской труппе. В трудные моменты Сомов всегда был готов помочь антрепризе.

Мирискуснические идеи были определяющими в художественных исканиях русского балета его раннего периода.

Хореографические решения Фокина и Нижинского формировались под воздействием изобразительных принципов, при самом активном участии декораторов. Бенуа отмечал: «Именно мы, художники, не профессионалы-декораторы, а настоящие художники создали декорации для театра. Мы помогли создать основные штрихи танца и всю постановку балета в целом. Именно это руководство не профессиональное и официальное, принесло столько выразительной характерности нашим спектаклям»[[421]](#endnote-422). Активное влияние художников на содержание и интерпретацию балетов во многом определило и характер хореографических решений. Обращение к изобразительности, ярко проявившееся в искусстве начала XX в., стало ведущим художественным принципом в спектаклях русского балета и прежде всего в постановках Фокина. Мастер, еще в юности проявлявший большой интерес к живописи, в своих ранних балетах стихийно шел к пластической стилизации. Его встреча с группой Бенуа {115} сыграла решающую роль в творческой судьбе хореографа. Среди участников «Мира искусства» Фокин обрел подлинных художественных учителей. В ретроспективной декоративности их сценических решений он находил обоснование своим пластическим идеям. Балеты Фокина с их красочными живописными массовыми сценами, с культивируемыми хореографом моментами экзотической чувственности, варварской стихии, жеманной грации эпохи рококо, простодушной наивности русских народных гуляний — все это отражало круг художественных интересов мастеров «Мира искусства», было навеяно ему тематикой их полотен.

Фокин отвергал громоздкий многоактный балет со вставными номерами и условной пантомимой. Он предпочитал «жанр одноактной хореодрамы. Драматизация классического танца — одна из ведущих тенденций “нового” балета»[[422]](#endnote-423). В своих спектаклях Фокин воссоздавал атмосферу эпохи в ее ритмической, пластической выразительности, насыщая хореографию красочными эффектами. И действительно, «живопись, пластические искусства» были, по определению критика Ж. Водуайе, «истоком этих спектаклей»[[423]](#endnote-424). Зрительный ряд был тем прочным основанием, на котором постановщик выстраивал хореографическое действие. «В большинстве случаев камертон, по которому Фокин настраивал стиль своей хореографии, оказывался в руках не у композитора, а у живописца-декоратора»[[424]](#endnote-425).

В антрепризе роль художника была поистине ведущей и универсальной. Дягилев очень доверял вкусу и фантазии своих друзей-декораторов и мало вникал в оформительские дела. Но в повседневной практике у живописцев часто возникали сложности. Во время подготовки спектакля им приходилось работать в очень напряженном ритме. И хотя, казалось бы, Дягилев держал в своих руках все нити будущей постановки, ему, как и всему его делу, недоставало четкого организующего начала. Временами он что-то забывал, путал, не успевал вовремя передать нужные материалы художникам. Обычно декорации писались в Петербурге (художниками-исполнителями были Б. Анисфельд, Н. Сапунов и др.) и готовые холсты переправлялись в Париж. Здесь протекала основная работа по монтировке декораций, налаживанию световых эффектов и т. д. На этой стадии подготовки спектакля часто возникала спешка, организационная неразбериха, внезапно исчезали какие-то детали оформления, нередко декорационные холсты оказывались недостаточно хорошо прописанными. Ценой огромных усилий Бенуа, Бакста, Серова и их помощников обычно к премьере все налаживалось. Переписка тех лет Бенуа и Бакста с Дягилевым — красноречивое свидетельство тех трудностей, с которыми приходилось сталкиваться художникам. Так, Бенуа, вернувшись в Петербург по окончании первого сезона, пишет в Париж В. Аргутинскому-Долгорукому: «Разумеется, этот скот Сережа не потрудился даже… сообщить мне о дальнейшем ходе дел… Разумеется, он все путает, заказывая Равелю балет в античном вкусе, когда это надо было заказать Дебюсси… Но в каком все-таки положении теперь дела? И, во-первых, где Сережа? А затем, расплатился ли он? Куда попал инвентарь?.. Здесь ходят самые дикие слухи…»[[425]](#endnote-426). Особенно тяжело было Баксту; на его долю приходилась основная оформительская работа. Начавшиеся с 1910 г. регулярные представления русского балета в Лондоне, Риме, Мадриде, Монте-Карло тяжело сказывались на декорационной части. При неорганизованности, царившей в постановочной части антрепризы, художнику очень трудно было добиться слаженности всех компонентов оформления. Письма Бакста к Дягилеву воссоздают атмосферу, в которой приходилось работать художнику: «При всем моем желании — немыслимо отлучиться из Парижа на час, ибо со всех сторон меня рвут на части и каждый момент кажется неупустительно важным, без чего все слетит… Я писал Фокину, что мне необходима немедленно полная mise en scène… “Синего бога”, {116} ибо без нее я не могу заказать ни одного костюма, ни одной бутафории… и не имею ни имен, ни размеров артистов, которые ты мне обещал сейчас же выслать все. Ужасно у тебя устройство всего. Ужасно. Здесь при minimum’е времени maximum работы… с фантастическими машинными эффектами… Все эти укоры — старая песня; но потеря бутафории к “Розе” совсем сбивает с толку… Конечно, твои постоянные перемены (я 4 раза получал заказ на рапсодию и 4 раза отменено) производят отвратительное впечатление, и я думаю, что на моем месте всякий бы плюнул на все и делал бы, что est fixé [решено. — М. Д.]»[[426]](#endnote-427). Не получив требуемых материалов, Бакст через 12 дней вновь пишет Дягилеву: «… получив эскиз через 3 часа отошли его обратно, чтобы мне не пришлось, как теперь 100 раз просить всех — тебя, Шуру, Фокина прислать мне mise en scène “Dieu bleu” — без которой я не в состоянии работать дальше… мои mise en scène суть, результат размещения, самого рассчитанного, пятен на фоне декорации и костюма… Я тем не менее, массу делаю в “Синем боге”, хотя вслепую, не зная, какая полоса краски из этого получится. Это ужасно… я не могу писать в одном государстве декорации, ездить в другое помогать mise en scène, а в третьем освещать и приноравливать декорации… Еще раз прошу немедля выслать mise en scène “Dieu bleu”, так как я не могу работать для l’incertitude (неопределенности), это фатально отразится на работе. Спроси Серова, он тебе скажет, как я для тебя работаю — и поэтому прошу мне хоть немного помочь, а не сидеть равнодушно по отношению к тому, что я тут делаю»[[427]](#endnote-428). Нервный, болезненно ранимый Бакст очень страдал от обилия работы, груза ответственности, которые на нем лежали. Письмо мастера жене свидетельствует о колоссальной усталости художника. «Я страшно напуган количеством и ответственностью работы; боюсь не поспеть, плохо сделать из-за спешки… Поверишь ли, я ложусь спать в 10 часов, чтобы встать в 7 1/2 утра, и сплошь весь день работаю до изнеможения, до худобы (!!). Ложусь разбитый и несколько раз в день падаю духом, хочу все бросить и бежать куда-нибудь!.. подумай, мне надо написать за 2 месяца 8 актов и сделать около 200 рисунков костюмов, кроме бутафории!»[[428]](#endnote-429)

Досадные срывы и погрешности все же не снижали высокой художественной ценности спектаклей русского балета.

В театре мастерам «Мира искусства» удалось наиболее полно реализовать свои художественные возможности. То, что в их станковом творчестве казалось камерным, манерным, ретроспективно замкнутым, на сцене преображалось, приобретало зрелищную масштабность, звучало волнующе, ярко. Работая в антрепризе, декораторы постигли самое главное. Они сумели наполнить свои декорации токами эмоций, придать им сценическую выразительность и приподнятую театральную красоту. Их оформление приобретало очень современное звучание. К. Петров-Водкин, художник новой формации, так сформулировал то, что было сделано мастерами «Мира искусства»: «В чем обаяние Дягилева, Бенуа, Сомова, Бакста, Добужинского? На рубежах исторических переломов возникают такие созвездия человеческих групп. Они знают многое и несут с собой эти ценности прошлого. Они умеют извлекать из пыли истории вещи и, оживляя их, придают им современное звучание… “Мир искусства” сыграл свою историческую роль блестяще»[[429]](#endnote-430).

## \* \* \*

Главным художником антрепризы был несомненно Бакст. Им было создано самое большое количество постановок, он сотрудничал с Дягилевым наиболее продолжительное время. Однако уникальность роли Бакста в «Русских сезонах» {117} заключалась в том, что его дарование оказалось наиболее отзывчивым на те новые художественные идеи, которые вызревали в русском балете.

Карьера Бакста была поистине феноменальной. Скромный рисовальщик, он попал в художественный кружок Бенуа, где был приобщен к настоящему искусству, и прежде всего к театру. Вся последующая художественная деятельность Бакста, его тонкие, изящные графические рисунки в журнале «Мир искусства» и др., его острые, точные портреты, проекты убранства интерьеров, оформление постановок на казенной сцене были подготовкой к главному — его участию в «Русских сезонах». Здесь произошло какое-то чудо. Декоративные возможности мастера, дотоле проявлявшиеся скупо и сдержанно, сразу как бы сконцентрировались и раскрылись в антрепризе с невиданной силой и подлинной художественностью. Декорации Бакста обладали огромной силой зрелищного воздействия, острого, яркого, захватывающего. Было что-то обескураживающе дерзкое в той решимости, с какой художник погружал зрителя в стихию своих декораций. Как истинный представитель «Мира искусства», Бакст был привержен определенным эпохам, он любил средневековый Восток и античную Грецию, русский ампир и время бидермайера. Для художника главным было не строгое и точное следование стилю времени, а его собственное декоративное восприятие прошлого. В каждую эпоху мастер всматривался пронзительно, остро, стремясь уловить в ней что-то непознанное, манящее, загадочное.

Стилизм Бакста был особого свойства. В ушедших эпохах он отыскивал те черты, которые ему были нужны для его декоративных задач. Поэтому в оформлении мастера не было холодновато-созерцательной стилизации, присущей Бенуа. На сцене Бакст стилизовал изысканно, «смело и вольно. Ему важнее всего было передать музыку изображаемого, освободившись от пут археологии, хронологии и быта»[[430]](#endnote-431). Из всех мастеров «Мира искусства» художник был самым последовательным в своем постоянном стремлении воплощать стиль времени с его декоративной красочностью и притягательной чувственной остротой. У него было богатое воображение, сильно развитая сценическая интуиция и гибкая декоративная манера, позволявшие ему театрально выразительно решать любой сюжет. Как и все мастера «Мира искусства», Бакст видел спектакль в целостности, единстве всех его компонентов. Однако работу над балетом он начинал с поисков его живописного решения. Художнику важно было найти основной колористический камертон декорации; ему подчинялась красочная гамма мизансцен, расцветка костюмов, бутафории. Они подхватывали и развивали живописный лейтмотив сценической картины.

Бакст сочинял красочную гамму декорации, тонко обыгрывая колористическую партию каждого цвета. Яркость отдельных цветовых пятен, найденная им в искусстве прошлого, уравновешивалась тонким звучанием оттенков, гармонией притушенных сближенных тонов, столь характерных для стиля модерн. Бакст не любил цвет натурально-естественный, колорит его оформления всегда был декоративно условным. Словно многоопытный парфюмер, ищущий все новые букеты ароматов, художник выискивал все новые и новые красочные сочетания. Так рождались знаменитые бакстовские колористические гармонии, то легкие, свежие, нежные, то роскошно пряные и терпкие, то возбуждающие, острые. Художник гутировал цвет, тонким чутьем угадывая, какие красочные сочетания способны более всего увлечь, взволновать зрителя. Была какая-то особая прелесть в его декоративном колорите, обращенном и к эстетической, и к чувственной сфере восприятия спектакля и его оформления. Художник писал свои сценические картины {118} крупными пятнами. Он давал большие поверхности ослепительно яркого цвета, обыгрывая колористические контрасты горячих, пылающих красок и холодных тонов.

Колористический лейтмотив декорации Бакст повторял в костюмах. Они казались неправдоподобными в своей красочности, в изысканности декоративных сочетаний, в рафинированной выисканности тонов. Каждому цвету художник давал богатейшую амплитуду колористических нюансов. Бакст очень любил в костюмах звучание красного и всех его оттенков, розово-пионовых, пылающих пурпурных, темно-гранатовых. Он обыгрывал в костюмах синий цвет и его оттенки, бледно-сиреневые, нежно-лиловые, бархатисто-фиолетовые, использовал все градации зеленого, от холодного ярко-изумрудного до глубокого теплого, густо-оливкового.

Бакст был непревзойденным мастером театрального костюма. Все было ново, зрелищно ярко в его сценических одеждах: их необычный покрой, оригинальная свободная форма. Художник очень хорошо знал историческую одежду, но он использовал эти образцы вольно: его сценические костюмы всегда носили импровизационный характер.

Эскизы костюмов Бакста, по большей части, — законченные произведения графического искусства, отличающиеся виртуозной, чуть холодноватой маэстрией исполнения. Его легкий карандаш обрисовывает фигуру актера, выявляя ритм танцевального движения. Бакст изображал фигуры в стремительном беге, безумном порыве вакханалии, в статуарной барельефной пластике, знакомой ему по сохранившимся образцам греческой вазописи, в легком, скользящем ритме романтического вальса. Художник тонко понимал хореографические замыслы Фокина и Нижинского и запечатлел в своих эскизах все богатство пластических поз и движений актеров. Бенуа вспоминал об эскизах Бакста: «Я помню, какой восторг возбуждал он, являясь на наши… совещания у Дягилева то с одним, то с другим… эскизом. Восторг вызывали как неисчерпаемая фантазия художника, так и изумительные находки, в смысле сочетания и самого качества цветов. Но, кроме того, восхищало то мастерство, с которым все это было сработано, и та “щедрость”, с которой была отделана каждая деталь»[[431]](#endnote-432).

Самой крупной постановкой Бакста в антрепризе была «Шехеразада», осуществленная в 1910 г. Фокиным. Мысль поставить балет на сюжет арабских сказок «Тысячи и одной ночи» на музыку симфонической поэмы Римского-Корсакова пришла всем сразу. Бенуа, Бакст, Фокин, Дягилев воодушевились этим замыслом, и работа закипела. Балет сочиняли все. Фокин вспоминал: «В период совместной работы этих удивительных людей и художников творческое воодушевление было таково, что каждый выражал свою идею, как только она зарождалась; мы спорили, перебивали друг друга, и никому не приходило в голову вспоминать и записывать, что и кем сказано»[[432]](#endnote-433).

Бенуа очень быстро сочинил либретто; музыкальные темы соотнес с драматическими эпизодами.

Лейтмотивом «Шехеразады» стала тема красоты, опьяняющей, роковой, темная стихия любви.

В хореографии балета Фокин дал ряд красочных танцевальных картин, объединенных драматургией сюжета.

Шах Шахриар решил проверить верность своей любимой жены Зобеиды. Он отправлялся на охоту, но внезапно возвращался и заставал Зобеиду и наложниц гарема с пленными невольниками. Шахский гарем. Тяжело ниспадают складки изумрудного, в розовых павлиньих пятнах полога. Пол гарема устлан пурпурно-красным {119} ковром. Густые синие тени окутывают стены. С потолка тяжело свисает витой золоченый светильник-фонарь. На разбросанных по ковру пестрых подушках нежатся одалиски. У дверей гарема застыли евнухи в пурпурно-красных одеждах. Вся декорация с ее жгучим контрастом холодного, напряженно-острого изумрудного и густого, сочного, пурпурно-красного тонов словно источает пряный чувственный аромат. Двери гарема неслышно отворяются, и на сцену по-звериному грациозно вбегают невольники. Их темные обнаженные торсы перевиты жемчужными ожерельями, на руках тяжелые браслеты. Они увлекают одалисок, начинается неистовая вакханалия. Хореограф закручивает фигуры в ритмах бурного танца, мелькают смуглые тела невольников, обнаженные спины одалисок. Летят пурпурно-красные, охристо-желтые, фиолетовые, золотистые, изумрудные шелка одежд.

Ритм оргии нарастает. Золотой раб — Нижинский взмывает ввысь, увлекая за собой одалисок и невольников. Еще мгновение — и красочная вакханалия оргии достигает апогея. Хореограф швыряет на ковер группу танцующих. В сладостной истоме, вытянув свое гибкое тело, возлежит Зобеида. Она в синих восточных шароварах, легкой розовой накидке. Фигура Зобеиды символизировала, по словам Я. Тугендхольда, «ее жестокое, как жало пчелы, сладострастие». У ее ног — Золотой раб.

Внезапно возвращался шах Шахриар и начиналась кровавая расправа. Под ударами кинжалов стражников падали невольники. «Один солдат душил одалиску… Другой волочил мертвую альмею по полу… третий выносил на плече и бросал к ногам шаха мертвое тело»[[433]](#endnote-434). Зобеида сидела неподвижно, безучастно смотрела на разворачивающуюся трагедию. «Смерть приближается к ней, но ни ужаса, ни страха. Величаво ждет в недвижной позе»[[434]](#endnote-435).

В «Шехеразаде» Бакст передал красоту Востока, яркую, жгучую, сладострастную, напоенную терпким ароматом и несущую в себе что-то роковое.

Средневековая персидская миниатюра, живопись, искусство других восточных стран — все впечатления художника были сконцентрированы и переданы прежде всего в колористическом звучании декорации и костюмов. Бакст давал крупные пятна цвета в возбуждающе-остром контрасте. Холодный изумрудно-зеленый и пылающий чувственный кроваво-красный вели главную колористическую мелодию декорации. Цвет на казался застывшим, он был подвижным, вибрирующим, как бы напоенным терпким ароматом.

Сталкивая красочные поверхности в жгучем декоративном контрасте, давая цвет сплошными крупными пятнами, используя в оформлении два‑три сильно звучащих красочных аккорда, Бакст добивался целостности сценического эффекта.

Колористические темы декорации художник развивал в костюмах. Живописные группы актеров составляли причудливый цветистый узор. Сменяя друг друга, они появлялись на сцене. Неслышно скользили одалиски в оранжевых одеждах, в вакханалии проносилась вереница альмей в темно-красных, розовых, изумрудно-зеленых чадрах, танцевали невольники в золотистых и серебряных одеждах. В красочной феерии костюмов неподвижными пятнами застыли фигуры евнухов в пурпурно-красных глухих одеждах. Бакста не смущало то, что в живописной насыщенности декорации костюмы могут потеряться, не прозвучать в полную силу. Художник умело находил расположение каждого цветового пятна в колористическом строе сценической картины.

Одежды одалисок, рабов-невольников, альмей — легкие, свободные, выявляющие пластическое начало танца. Таков эскиз костюмов одалиски. Гибкая, скользящая линия охватывает фигуру. Бакст позволяет себе лишь слегка нарушить правильность {120} пропорций, чтобы усилить чувственный характер движений. Эффект обнаженной спины одалиски, линии рук в томном изгибе, вторили ритму танца, его пленительной неге. Томному сладострастию позы наложницы соответствовал костюм: оранжевые восточные шаровары, перехваченные у бедер, более светлого тона накидка, чалма на голове.

В «Шехеразаде» красочное многообразие костюмов тонко соотносилось с живописным фоном и создавало стройно звучащую декоративную симфонию. Все оформление сливалось с восточной темой музыки Римского-Корсакова, с ее то затухающими, то усиливающимися ритмами, с ее страстным томлением и причудливой цветистостью.

«Шехеразада» имела оглушительный успех у зрителей. «Париж был подлинно пьян Бакстом», — так охарактеризовал свои впечатления от спектаклей Бакста А. Левинсон[[435]](#endnote-436).

Друзья по «Миру искусства» высоко оценили постановку Бакста и Фокина. Бенуа дал пространное описание спектакля: «Кажется, точно со сцены несутся пряно чувственные ароматы, и душу наполняет тревога, ибо знаешь, что вслед за пиром, за безумно сладкими видениями должны пролиться потоки крови. Трудно себе представить более тонкую, меткую и менее навязчивую экспозицию драмы, нежели декорация Бакста.

И откуда Бакст оказался в такой степени колористом и красочником?.. На сцене Бакст становится свободным, простым, он получает ценнейшую художественную черту — размах. И не только декорация, написанная Анисфельдом в сотрудничестве с Бакстом, и написанная изумительно — виртуозно, широко и в самых звучных красках, но и фигуры, движущиеся на этом фоне (согласно остроумнейшим комбинациям Фокина), фигуры эти — произведения Бакста и вполне вяжутся с фоном. Говорю без преувеличения: я никогда еще не видел такой красочной гармонии на сцене такого “благозвучного” в своей сложности красочного оркестра»[[436]](#endnote-437).

Строгий, сдержанный Серов писал о «Шехеразаде»: «Так много вложено в эти танцы истинной красоты, красоты одеяний, фона, красоты самих существ, движимых пленительной музыкой Римского-Корсакова, что… видишь и ощущаешь близость Востока и признаешь сказку из “Тысячи и одной ночи”»[[437]](#endnote-438). Балет взволновал и К. Сомова, увидевшего его немного позже и писавшего: «… “Шехеразада”, тоже заставляющая биться сильнее сердце и пробегать мороз по коже… Костюмы и декорации очень хороши, сочетание ярко-изумрудного с ярко-синим, и на этом фоне чудесная пестрота костюмов»[[438]](#endnote-439). Мы намеренно привели в начале впечатления о «Шехеразаде» друзей-единомышленников Бакста, взыскательных и строгих. Более восторженными и пылкими были высказывания о балете французских мастеров. М. Пруст писал композитору Р. Ану (Гану): «Передайте Баксту, что я испытываю волшебное удивление, не зная ничего более прекрасного, чем “Шехеразада”»[[439]](#endnote-440). Бакста более всего радовала та высокая оценка, которую получило его оформление у художников. Он писал Бенуа: «“Шехеразада” имеет главным образом успех среди художников (и мне нельзя писать себе похвал), но я в восторге, что вдруг совершенно переведен из графиков в колористы и именно колорит их пронял»[[440]](#endnote-441).

В другом письме Бакст сообщает: «На выставке Серта… художники мне сделали овацию и старый Бенар обнял меня и сказал, что моя постановка заставляет его penser au Delacroix! [думать о Делакруа — *М. Д*.]»[[441]](#endnote-442).

В спектаклях Бакста сама живопись обладала силой яркого зрелищного воздействия. То была особая магия театральности, присущая Баксту, когда под кистью мастера любая деталь оформления менялась, приобретая волнующее звучание. Об {121} этом воздействии сценической живописи Бакста писал М. Пруст: «… аксессуары русских балетов… иногда при дневном свете представляют всего лишь обыкновенный бумажный кружок, который, однако, повинуясь гению Бакста, в зависимости от светло-красного или лунного света, пролитого на декорацию, четко вкрапливается в нее, как будто это — бирюза на фасаде дворца, или мягко распускается, точно бенгальская роза среди сада»[[442]](#endnote-443).

Сценическая живопись Бакста обладала способностью передавать декоративную красоту, напоенность атмосферой той эпохи, которую он воссоздавал на сцене. Это достигалось каждый раз за счет оригинально найденного колористического решения. Мастер использовал смелые декоративные контрасты цвета в приподнятости их звучания, давал цвет ослепительно яркими пятнами, стремясь повысить, напрячь взрывчатость живописных контрастов. Художник применял излюбленный принцип фовистов «вызвать у человека сильное эмоциональное потрясение, “цветовой шок”»[[443]](#endnote-444). Однако отдаться стихии живописания Бакст не мог. Он скорее сочинял свои сценические картины, был постоянно озабочен тем, чтобы придать своим колористическим решениям возбуждающую остроту и декоративную зрелищную притягательность. В оформлении Бакста всегда сохранялась какая-то зыбкая граница между подлинно декоративной красотой и терпкостью, сладковатой роскошью; за них его справедливо укорял Серов.

Тема Востока была одной из самых популярных в постановках русского балета. Все спектакли этого ориенталистического цикла: «Клеопатра», «Шехеразада», «Тамара», «Синий бог», — были оформлены Бакстом. Однако в его балетах возникал не тот Восток, который представал в полотнах А. Матисса, М. Сарьяна, П. Кузнецова. Мирискусническое стремление к открытию новой культуры приобретало в спектаклях манящую таинственность, терпкую, чувственную остроту, все это Бакст воплощал на сцене в аффектированной декоративности своего стиля. Так воспринимался балет Р. Ана (Гана) «Синий бог», поставленный в 1912 г. Фокиным и Бакстом по сценарию Ж. Кокто и Ф. Морацио. Основой сюжета послужила древняя индийская легенда.

Распахивался занавес, и перед зрителями возникала огромная золотисто-оранжевая скала. У ее подножия расположился древний индийский храм. На скале были высечены изваяния — громадные головы божеств. Гигантские змеи тяжелым клубком свисали с перекладин. На затененной авансцене — темный водоем, подле него восседали брамины. Рядом лениво дремали огромные черепахи. Приглушенная коричневато-оливковая таинственная гамма переднего плана взрывалась слепящим контрастом золотисто-оранжевой скалы и сияющей яркой голубизны неба на заднике декорации. Художник нагнетал этот колористический эффект, давал цвет в предельной интенсивности его звучания. Смело отбрасывая детали, Бакст добивался целостности, масштабности зрительного впечатления. Художник использовал лаконично-ясную, хорошо обозримую композицию, резко отграничивал большие поверхности декоративного цвета, смело укрупняя форму, обыгрывал лишь немногие броские детали, так что они сразу приковывали внимание зрителя (огромные головы божеств, клубки змей и т. д.).

В хореографии балета Фокин использовал приемы индийской танцевальной пластики, и в особенности сиамских танцевальных ритмов[[444]](#endnote-445). Все это, а также образцы индийской скульптуры послужили для Бакста источником для создания образа главного героя. На эскизе художника он изображен в традиционной позе. Синий бог сидит, согнув одну ногу в колене. Его лицо, тело покрыты слоем матового сине-зеленоватого грима. Торс бога прям, неподвижен, гибко изогнуты кисти рук с серебряными {122} металлическими накладками на пальцах. Поза иератически статична, полна грации и сладострастия. Таинственно выражение лица с загадочной улыбкой. Ярко прорисованы миндалевидные удлиненные глаза, чувственный изгиб рта. Приглушенно-матовый сине-зеленый тон лица и тела эффектно оттеняет его экзотический наряд. Короткая лимонно-желтая юбка треугольной формы украшена серебряным узором, ритмично расположенным по полю костюма. На голове бога корона, на обнаженных руках браслеты с крупными камнями. С графическим изяществом, почти филигранной тонкостью, Бакст прорисовывает узоры орнаментов, шлифует, оттачивает форму запястий и украшений. Характерно, что экзотический костюм Синего бога Бакст не дает особенно ярким. Колорит одежды художник строит на гармонии сближенных, приглушенных тонов — матовых сине-зеленых и лимонно-желтых.

Эскизы костюмов браминов выполнены по-иному. Бакст отходит от своей привычной манеры графически тщательной отделки эскиза. Фигуры браминов нарисованы беглыми широкими контурами. Костюмы переданы художником общо: длинные белые накидки, широкие белые шаровары, украшенные зеленым узором. Художник не выписывает орнамент, а дает его свободными живописными пятнами.

## \* \* \*

Спектакли «Русских сезонов» раннего периода имели широкий диапазон: от красочной вакханалии ориенталистских балетов — «Клеопатры», «Шехеразады», «Синего бога» — к призрачной грезе романтических образов «Жизели», «Сильфид», «Карнавала». Фокин возрождал просветленно-лирическое начало балета 30 – 40‑х годов XIX в., стремился донести его поэтичность, «душу» танца. В хореографических сюитах Фокина отразились настроения того времени. В образах «Жизели», «Сильфид», «Карнавала» и др. ощущалась вся сложность духовно-эмоциональной жизни человека нового века с его разочарованиями, звенящей тревогой и призрачной надеждой, поисками красоты. Не случайно принц Альберт из «Жизели» в исполнении Нижинского более напоминал героя Метерлинка, чем героя Т. Готье[[445]](#endnote-446). Эта направленность исканий «Русских сезонов» была очень характерна и для всей культуры, ищущей романтически одухотворенных образов.

Балетная миниатюра «Призрак Розы», поставленная Фокиным и Бакстом на музыку К. Вебера «Приглашение к танцу» в 1911 г., может быть причислена к так называемой романтической линии «Русских сезонов». В основе либретто, написанного Ж. Кокто, были строки из стихотворения Т. Готье: «Я призрак розы, которую ты вчера носила на балу».

Девушка — Т. Карсавина, вернувшись с бала, мечтает, вдыхая аромат розы, а потом тихо засыпает в кресле. Ее спальня с белой мебелью, обитой синим шелком, кроватью с альковом, белыми кружевными занавесями, цветами на окнах, полна покоя, тишины, уюта. Сквозь окно в комнату неслышно впархивает, словно вплывает, Призрак Розы — Нижинский. Звучит томительно нежная музыка Вебера. Девушка и Призрак Розы скользят в вальсе. С последними тактами музыки юноша дарит ей поцелуй и улетает через окно в прыжке, который Нижинский выполнял с таким искусством, что создавалось впечатление полета[[446]](#endnote-447). Вот как описывает эту поэму в танце Кокто: «Аромат Розы — это Нижинский. Его игра сгущает все, что доныне казалось мне невоплотимым в печальном и победном нашествии аромата, … он кружит в пленяющих вихрях, пропитывая муслин занавесей и обволакивая сновидицу вязким флером… Чары словно воскрешают бал, населяя невинную грезу нежными порханиями»[[447]](#endnote-448). {123} Светлой, прозрачно-чистой была хореография балета, с ее темой мечты неясной, обманчивой.

Легкие, скользящие, томные движения Девушки — Карсавиной и воздушная невесомость пластики Призрака Розы — Нижинского дополнялись костюмами. Девушка была в одежде стиля бидермайер, белом платье с оборкой, капоре с развевающимися лентами. Призрак Розы — в плотно облегающем балетном трико и шапочке с нашитыми на нее лепестками увядающей розы. В них чередовались в тонкой живописности бледно-сиреневые, нежно-розовые, темно-красные оттенки.

Условная форма костюма, его скользящий слитный силуэт, его элегическая колористическая гамма идеально соответствовали светлому лиризму танца Нижинского, его неземным воздушным движениям.

В оформлении «Призрака Розы» Бакст воссоздал атмосферу просветленного лирического покоя. Сентиментальная грация, меланхолия и поэтичность времени 1840 – 1850‑х годов звучали в декорациях и костюмах, во всей атмосфере балета. Как истинный мирискусник, художник тяготел к периоду бидермайер с его уютностью, вниманием к гармонии быта, любовью к наивным изящным безделушкам. Однако самым новым в оформлении был костюм Призрака Розы. Художник намеренно отказался от традиционной одежды балетного партнера. Он создал для артиста костюм условный, фантастический, соответствующий призрачно-поэтическому характеру образа. Бакст придавал ему большое значение. Современники вспоминают, что художник сам вырезал из материи лепестки розы и внимательно следил за тем, чтобы они были нашиты на костюм в нужной живописной тональности и свободном ритме. Вот как вспоминала сестра Нижинского, Бронислава, новый костюм Призрака Розы: «Я иду в уборную Вацлава, мне хочется увидеть его в костюме для нового балета… Вацлав сидит перед зеркалом уже в костюме и загримированный. Бакст стоит рядом и прилаживает шелковые лепестки у него на голове, прикрепляет их вокруг лица и на шее. Вацлав встает, поднимает руки и округляет их. Найдена удивительная поза. Бакст отступает на шаг, внимательно смотрит, снимает лепесток с одной стороны, пристраивает с другой…

Костюм Вацлава поражает новизной, он обтягивает его как перчатка. Грудь и руки Вацлава окрашены чуть светлее тускло-розового цвета трико, разрисованного легкими мазками, будто оно тоже состоит из лепестков и листьев розы. Лицо Вацлава загримировано замечательно… Передо мной истинное произведение искусства…»[[448]](#endnote-449)

## \* \* \*

В ранний период антрепризы Бакст был самым активным художником среди мастеров «Мира искусства». Он быстро откликался на новые художественные идеи, возникавшие в коллективном сообществе, на новые хореографические проекты Фокина. Бакст тонко ощущал, что хотят видеть европейские зрители в спектаклях «Русских сезонов».

«Разглядывая его [Бакста. — *М. Д*.] театральные проекты декораций и костюмов, становится вполне понятным, чем мог и чем должен был он очаровать парижан, в чем Русские балеты обязаны именно ему своим потрясающим изначальным успехом…» В области сценического оформления «Бакст с первых же шагов… занял… доминирующее положение, и с тех пор он так и остался единственным и непревзойденным»[[449]](#endnote-450), — вспоминал Бенуа.

## **{124}** \* \* \*

Ведущее положение в антрепризе занимал А. Бенуа. Без художника, без его непрестанного горения и энтузиазма вряд ли могла бы состояться антреприза. Бенуа и Дягилев были вдохновителями сезонов, создателями художественной программы русского балета. Первый период «Русских сезонов» 1909 – 1912 гг. был связан прежде всего с именем Бенуа. В антрепризе он стремился объять все сферы театральных профессий: создавал оформление спектаклей, сочинял либретто балетов, занимался режиссурой. Ретроспективная направленность художественных исканий «Мира искусства» в большой мере определялась воззрениями Бенуа.

Дарование художника было небольшим, скорее камерным, но оно подкреплялось уникальной энциклопедической образованностью мастера. Восторженное отношение к памятникам архитектуры, произведениям живописи и скульптуры ушедших столетий Бенуа, с присущей ему легкой ироничностью, называл «историческим сентиментализмом»[[450]](#endnote-451).

Он воспринимал прошлое сквозь призму искусства той эпохи, которую он воссоздавал на сцене. Мастер работал методом увражной документальности[[451]](#endnote-452), стремясь донести до зрителя впечатление столь дорогой для него «эпошистости». Но, пожалуй, самым главным в творческой индивидуальности Бенуа было его свободное перемещение в разные периоды истории культуры. Всем мастерам «Мира искусства» была свойственна приверженность любимым эпохам. Но ни у одного из них, кроме Бенуа, не было столь свободного и естественного ощущения себя в прошлом. Это объяснялось особенностью дарования художника, его сосредоточенно-кабинетной погруженностью в искусство минувших столетий, долгими часами, проведенными наедине с картинами старых мастеров, старинными гравюрами и фолиантами. Он пристально в них вглядывался, ища выражения настроения эпохи, дыхания исторического времени. Художник умел распознать, казалось бы, в малозначащей детали существенные черты эпохи. Из этих характерных, порою курьезных деталей и подробностей складывалось его видение прошлого. Тонкий и точный вкус Бенуа служил ему верным ориентиром. В сценических работах мастера проявлялось одно важное качество его дарования — прирожденная театральность художественного восприятия. Бенуа умел наполнить свои декорации атмосферой исторической подлинности и одновременно сообщить им игровое начало. Способность художника воссоздавать эпоху, ничего не утрачивая из ее бытового содержания и, вместе с тем, привнося в нее увлекательность зрелища, особую атмосферу театральности, — все это были черты декорационного метода Бенуа. Сценический стиль художника был сформирован его станковой практикой, и он вобрал в себя живописно-декоративные искания начала XX в. Художник стремился идти вровень со своими коллегами по «Миру искусства». Он использовал эффекты острых красочных сочетаний, сочинял новые декоративные формы и орнаменты, стилизуя их. Работавшие в антрепризе Бакст и Головин решали подобные декоративные задачи более артистично свободно. Сила Бенуа была в другом — в его неповторимо уникальной способности воплощать на сцене атмосферу исторического времени, как бы «воздух» эпохи, и столь же свободно переключаться от любимого им галантного XVIII в. к русским балаганным утехам или переноситься в фантастический мир китайской сказки или итальянской комедии.

Среди участников «Мира искусства», работавших в «Русских сезонах», Бенуа обладал наибольшей способностью погружаться в историю, жить в любимых эпохах, одушевляя и воспринимая их более непосредственно и естественно, чем современность. {125} Мастер так определил это свое пристрастие к прошлому: «… Многое в прошлом представляется мне хорошо и давно знакомым, пожалуй, даже более знакомым, нежели настоящее. Нарисовать, не прибегая к документам, какого-нибудь современника Людовика XV мне легче… нежели нарисовать, не прибегая к натуре, моего собственного современника. У меня и отношение к прошлому более нежное, более любовное, нежели к настоящему. Я лучше понимаю тогдашние мысли, тогдашние идеалы, мечты, страсти и самые даже гримасы и причуды, нежели я понимаю все это в “плане современности”»[[452]](#endnote-453).

Художника привлекал XVIII век. В русском искусстве ему была дороги эпоха Елизаветы Петровны. Во французской культуре художник также очень любил XVIII век с торжественной парадностью архитектурных ансамблей, с галантностью придворных празднеств, с пышным великолепием одежды и причесок — со всей декоративной приподнятостью стиля этого времени. Бенуа вспоминал: «Зовы прошлого обладали для меня величайшими чарами. Особенного культа к самой личности “Луи Каторза” у меня не было; находясь… в постоянном общении с его тенью, я познал все, что в нем было суетного и напыщенного… этот мир в нарядах, поступках и обычаях… сделался вдруг моим миром»[[453]](#endnote-454). Поэтому не случайным было обращение художника к сюжету балета «Павильон Армиды». Спектакль был поставлен Бенуа и Фокиным еще в 1907 г. на петербургской сцене, а затем представлен в антрепризе Дягилева. Действие балета происходило в XVIII в., переносилось в XVII век и завершалось в XVIII столетии.

В оформлении «Павильона Армиды» Бенуа объединил все свои впечатления от памятников архитектуры XVII – XVIII вв., ансамблей Версаля, дворцов Ораниенбаума и Петергофа, их интерьеров и убранства, декоративных росписей и картин, старинных гравюр и мн. др. Художник прекрасно знал придворную одежду и моду того времени. Не случайно его так заинтересовали проекты театральных костюмов французского декоратора XVIII в. Луи Бокэ. Бенуа было создано оформление, вся обстановка спектакля, им была разработана программа балета. По замыслу Бенуа, «Павильон Армиды» должен был быть большим балетом, состоящим из нескольких актов и возрождающим блеск, великолепие и яркую зрелищность спектаклей XVIII в. Хореограф Михаил Фокин, ознакомившись с программой, значительно сократил ее, превратив балет в одноактный. Он был решительным противником многоактных спектаклей, олицетворяющих собою постановочную рутину конца XIX в.

Бенуа и Фокин работали над «Павильоном Армиды» с большим увлечением. Художник не упускал из поля зрения ни одной детали. Для него одинаково важно было в постановке все: воссоздать пластическое величие архитектуры XVIII в. и найти единственно верный оттенок костюма, точно соответствующий стилю эпохи. Неуемная фантазия Бенуа подсказывала хореографу все новые сценические находки, остроумные трюки. Фокин вспоминал: «Я принимал все эти забавные выдумки Бенуа, оставляя за собою их реализацию на сцене»[[454]](#endnote-455).

В парижской постановке балет претерпел некоторые изменения: была произведена перестановка музыкальных номеров, сократилось время исполнения отдельных сцен. Но главные усовершенствования были внесены в декорации и костюмы. В петербургской версии спектакля художнику не нравилась пестрота костюмов, их недостаточно тонкая колористическая гамма. Для парижской редакции «Павильона Армиды» были изготовлены новые костюмы, в их колорите звучали оттенки рокайльной гаммы — белые, розовые, нежно-сиреневые, бледно-желтые и т. д. По требованию Бенуа машинист К. Вальц искусно организовал новые сценические {126} эффекты: вместо одного небольшого фонтана наладил две гигантские водяные пирамиды[[455]](#endnote-456).

В «Павильоне Армиды» Бенуа воссоздал величие французской архитектуры, парадное великолепие регулярных парков, живописную красочность придворных увеселений, блеск и пышность маскарадов и французского балета XVII — первой половины XVIII в.

12 мая 1909 г. «Павильоном Армиды» открылись «Русские сезоны» в Париже. Этот балет, по замечанию Бенуа, имел «назначение показать французам русское понимание “наиболее французской” эпохи — XVIII века»[[456]](#endnote-457). В либретто спектакля Бенуа использовал различные источники. Им были обыграны мотивы новеллы Т. Готье «Омфала» с темой ожившего гобелена, а также сюжет Т. Тассо «Освобожденный Иерусалим».

Виконт Ренэ де Божанси, застигнутый грозой, находил приют в имении старого маркиза. На ночлег виконта поместили в старинном павильоне. Садовый павильон (декорация 1 картины), типичный образец зодчества XVIII в., здесь все напоминает об эпохе Людовика XIV. Строгая симметрия сооружения с мраморными колоннами и вазами в нишах, с тяжело нависающим сводом потолка, с сочной лепниной карнизов, с картушами, масками, фигурами амуров. Бенуа стремится передать пластическую мощь архитектуры, пышность стиля барокко. По эскизу этой картины можно судить, что мастер органично проникся стилистикой искусства этой эпохи. Гибкие штрихи карандашного рисунка, сильные росчерки пера, обилие круглящихся линий — своей артистической свободой исполнения этот театральный эскиз напоминал рисунки мастеров XVIII в.

В павильоне под пышным балдахином висел поблекший гобелен, изображающий влюбленных Ринальдо и Армиду. Торжественная и вместе с тем тектонично-уравновешенная композиция подчеркивает фигуры главных героев — Ринальдо и Армиды. Тяжелые складки пышного полога поддерживают арапчата в чалмах. Широкая лента цветочного узора окаймляет гобелен. Великолепие форм, затейливая игра декора, гармонично-успокоенное звучание цвета в мягких сочетаниях приглушенных краснокирпичных, розовато-коричневых, нежно-голубых тонов. Мажорная праздничность эпохи с ее декоративной преизбыточностью, с ее жеманной границей и какой-то загадочностью — такими настроениями был проникнут гобелен.

В сценическом решении слились все впечатления художника от декоративной живописи Ф. Буше и де Труа, от старинных шпалер XVII – начала XVIII в.

Наступала полночь. Раздавались таинственные звуки музыки, и медленно оживали фигуры на часах: Амур, аллегория любви, и Сатурн, аллегория времени. Раскрывались створки часов и, как в старинных музыкальных шкатулках, оттуда появлялись мальчики, представлявшие гении часов, несшие зажженные фонарики. Медленно опускался на пол старинный гобелен, и герои шпалеры сходили с него. Фантастика вторгалась в реальность. Придворные дамы, рыцари в доспехах окружали Армиду. Она устремлялась к Ренэ де Божанси. «Призрачная красавица гобелена должна была принять участие в большом балу, влюбить в себя героя». Бенуа увлекала та линия балета, в которой фантастика переплеталась с действительностью, где звучали темы роковой красоты, бессилия человека перед судьбой. Это интерпретировалось художником в духе любимого им Э. Т. А. Гофмана, которым увлекались мастера «Мира искусства». Следовала чистая перемена: разверзалась декорация павильона, зритель оказывался в волшебных садах Армиды. В строгой симметрии застыли боскеты и куртины. Далеко простирается партер парка с высящимся {127} вдали дворцом. Причудливо постриженные боскеты расположены по краям сцены, сплетающиеся кроны деревьев образуют живые зеленые арки. Вскипающие струи двух фонтанов-пирамид вздымались ввысь. «Вид этих серебристых и пенистых масс производил на фоне темной зелени чарующее… впечатление… самый плеск воды как-то поэтично сочетался с музыкой»[[457]](#endnote-458). Сочный, глубокий зеленый тон деревьев и боскетов постепенно затухает, становится сизо-синим. Серебристые переливчатые оттенки появляются в акварельно-легком сиренево-сером тоне неба с бирюзовыми облаками. Плавный разворот пространства, мерное угасание цветовой гаммы с гармоничными сочетаниями приглушенных тонов придавали декорации Бенуа вид старой шпалеры. Сценическая картина художника — это величественный партерный парк в притушенной гамме гобеленных тонов — был идеальным фоном для множества танцевальных дивертисментов. Здесь разворачивалось маскарадное действо, сочиненное Бенуа и Фокиным. Забавные и красочные эпизоды сменяли друг друга. Они были как бы перенесены из французского придворного театра XVII – начала XVIII в., так тонка была стилизация всех номеров и танцев. Маги… с жезлами в руках, в остроконечных шапках, вызывали из люков «теней». Демоны танцевали с ведьмами.

Постановщики охотно прибегали к системе поднимающихся и опускающихся люков, на которых были выстроены сложные мизансцены. В дивертисменте второй картины «среди массы красочных костюмов из люка появлялись две группы арапчат в белых костюмах, белых чалмах, с громадными белыми опахалами из страусовых перьев… и с высоких табуретов “ссыпались” через всех участвующих и ложились на пол»[[458]](#endnote-459).

Но, пожалуй, самое сильное впечатление производило появление Раба Армиды — Нижинского. (Этот номер был специально сочинен для артиста.)

Нижинский в коротком атласном костюме в эффектных сочетаниях белого и желтого тонов с серебром, в восточном тюрбане, с грациозно поднятой вверх рукой сопровождал двух дам; они в желтых с золотом платьях, с юбками на фижмах, в тюрбанах, украшенных драгоценными камнями. Сверкает, переливается атлас платьев, повторяющих форму придворного костюма начала XVIII в., но лишь укороченного для танца. Танцы стилизованы в легких движениях, поворотах на месте, поклонах. Движения Раба Армиды, Нижинского, и дам размеренно плавные, чуть манерные и вместе с тем, грациозные. Незабываемой была самостоятельная вариация Нижинского. Он «вылетает на сцену в большом прыжке… медленно опускается, едва касается кончиками пальцев пола… Нижинский застыл на сцене, он держит позу, но все его тело полно внутреннего движения, весь он излучает радость… Внезапно Нижинский летит вверх и неуловимым движением бросает корпус вбок. Четыре раза он взмывает вверх и, оторвавшись от земли, невесомый, скользит по воздуху, без малейшего усилия, как птица»[[459]](#endnote-460). В тонко переданных артистом движениях и позах, во всем безукоризненном, совершенном пластическом рисунке танца Нижинский воплотил, по словам Бенуа, «хореографический идеал эпохи рококо»[[460]](#endnote-461).

В постановочном замысле «Павильона Армиды» существовали две линии. «Размеренность и академичность старинного французского “благородного танца” сменилась у М. Фокина стремительностью и сложностью движения, в особенности в ансамблях»[[461]](#endnote-462). Зрителям запомнился valse noble со множеством живописных эффектов. Кордебалетная группа изображала огромное сердце, обращенное острием к публике.

В финале заключительного общего вальса Армида повязывала Ренэ де Божанси розовый шарф, объявляя его своим рыцарем. {128} В разгар маскарадного веселья следовала чистая перемена. Исчезали волшебные сады Армиды, и действие вновь переносилось в старинный павильон, освещенный лучами утренней зари. За окном проходили пастух и пастушка со стадом. Старый маркиз провожал своего гостя Ренэ де Божанси и вручал ему розовый шарф, который подарила ему прекрасная Армида. Падал занавес. Спектакль оставлял «жуткое впечатление жизни, навсегда отравленной тоской по исчезнувшей красоте»[[462]](#endnote-463).

Французские зрители были потрясены тем, что русский художник открыл перед ними Францию, ее искусство XVII – начала XVIII в. Все восхищение, всю любовь к эпохе XVIII в. художник передал «в сконцентрированном и цельном образе “роскошного” спектакля»[[463]](#endnote-464). В оформлении «Павильона Армиды» соединились историческая подлинность и художественная стильность. Ощущалось понимание страны, ее искусства, воссозданного в декорациях и костюмах исторически убедительно и поэтически тонко. «Павильон Армиды» был по-настоящему большим балетом, воскресившим атмосферу придворных празднеств и маскарадов эпохи рококо. Спектакль был овеян дыханием театральности, к которой так тяготел Бенуа, той театральности, которой была проникнута художественная культура начала XX столетия.

## \* \* \*

Головин появился в антрепризе Дягилева зрелым мастером со своей сложившейся оформительской системой. Он был приглашен на постановку балета «Жар-птица». Этот спектакль, как и показанные в его декорациях в 1908 г. «Борис Годунов», а в 1909 г. опера «Иван Грозный» («Псковитянка»), никак не приблизил художника к «Русским сезонам».

А. Бенуа, Л. Бакст, даже Н. Рерих и М. Добужинский, позже Н. Гончарова, М. Ларионов работали в русском балете универсально; они были декораторами, авторами либретто спектаклей, создателями мизансцен и отдельных элементов хореографии. Вся кипучая жизнь антрепризы проходила у них на глазах, живописцы были ее активными участниками. Они оказывали решающее влияние на все стороны дягилевского предприятия, и прежде всего на формирование художественной программы русского балета.

Положение Головина в антрепризе было особым. Он работал для «Русских сезонов» мало и его талант не смог здесь полностью реализоваться. Художник, по существу, оставался чужим в дягилевском предприятии и не оказывал сколько-нибудь заметного влияния на судьбу «Русских сезонов». Причина подобной отъединенности мастера от антрепризы заключалась в том, что Головин был очень тесно связан с казенной сценой. Он был главным декоратором петербургских театров и, что очень важно, находился в дружеских отношениях с директором императорских театров В. А. Теляковским, являясь его главным консультантом. Директор не принимал ни одного решения, не согласовав его предварительно с Головиным. В то же время, и это необходимо подчеркнуть, Теляковский очень неприязненно, а порою откровенно враждебно относился и к самому Дягилеву, и к его начинанию и делал все возможное, чтобы помешать успеху русского балета за границей. Но это были скорее внешние обстоятельства. Внутренние причины отстраненности Головина от антрепризы заключались и в своеобразии творческой индивидуальности мастера, и в особом положении, какое он занимал в «Мире искусства». {129} Головин входил в объединение, часто экспонировал свои произведения на выставках, устраиваемых Дягилевым, и всегда сохранял верность «Миру искусства». Так, он отказался участвовать в экспозиции русских художников в Париже, организованной княгиней Тенишевой и Рерихом, вызвав их бурное негодование.

Разделяя в основном художественные идеи «Мира искусства», особенно в стремлении возродить национальные особенности декоративного творчества, Головин много работал и над поисками новых форм самих предметов, и над их украшением.

Будучи постоянным экспонентом выставок «Мира искусства», принимая участие в отдельных официальных мероприятиях, устраиваемых объединением, Головин по существу далек от тех бурных событий, которыми были захвачены в те годы Бенуа, Дягилев, Бакст, Сомов, Нувель и др. Художник не принимал участия в дискуссиях и эстетических спорах, возникавших вокруг объединения. Он вспоминал: «От всей полемической шумихи вокруг “Мира искусства” я был довольно далек, так как все мое внимание и силы поглощала работа в театре»[[464]](#endnote-465). В отличие от своих коллег по объединению — Бенуа, Бакста, Рериха, Добужинского и др., в начале века лишь эпизодически участвовавших в оформлении спектаклей, — Головин был очень загружен декорационной работой, отдавая театру много сил. Он держал в своих руках весь сложный процесс подготовки спектакля, его оформления, вникал в каждую деталь, следил за работой художников-исполнителей, бутафоров, костюмеров, мастеров по окраске тканей, требуя точного выполнения своего художественного замысла. Однако эти обстоятельства далеко не всё проясняют в том особом положении, какое было у Головина в «Мире искусства».

Художник появился в Петербурге в 1903 г. в качестве главного декоратора столичных театров, куда он был переведен из Москвы. Теперь он получил возможность чаще общаться со своими коллегами по объединению. Однако Головин не прошел в кружке Бенуа того художественного развития и эстетического воспитания, которые получили здесь Дягилев, Сомов, Лансере, Нувель, Бакст и др.

Головин был истинным москвичом по своему складу, он обожал родной город, был тесно связан с традициями абрамцевского кружка, с домом Мамонтова. Художник сосредоточенно-созерцательного склада, человек очень деликатный и замкнутый, Головин вряд ли мог чувствовать себя особенно свободно в кругу петербургских эссеистов. Все они были достаточно самонадеянны, уверены в том, что именно им предстоит сыграть решающую роль в возрождении русского искусства, широкой пропаганде его достижений на Западе.

Выработанная совместно художественная программа «Мира искусства» во многом определяла близость сценических исканий Бенуа, Бакста, Добужинского, Лансере.

Головин в своем театральном творчестве во многом от них отличался. Как и всех мирискусников, его влекло к прошлому. Он любил представить на театре жизнь минувших эпох во всем их блистательном великолепии. Мирискуснический литературный пассеизм, присущий театральным работам Бенуа, Бакста, Добужинского, Лансере, был чужд Головину.

Мастер шел иным путем. У него не было привязанности к «любимому» времени. Он воссоздавал на сцене свой красочно-декоративный образ прошлого, свободно переключаясь от одного периода к другому. Как же работал художник? Мастер не выносил на сцену ни одного предмета, ни одной детали, не подвергнув их декоративной сценической трансформации. Он брал реальный предмет и преображал его, расцвечивая орнаментацией, насыщая каскадом декоративных форм. Умение распознать в эпохе, ее декоративно-красочную сущность было самой сильной стороной {130} искусства мастера. Для него все было важно в оформлении, все подлежало сценическому преображению: и живописные декорации, и костюмы, и бутафория. Прав был театральный художник В. В. Дмитриев, отмечавший, что Головин «оставлял за собою право быть единственным портным и мебельщиком своих постановок»[[465]](#endnote-466).

Стиль модерн стимулировал художественные возможности Головина. В его оформительском творчестве этот стиль проявился наиболее законченно и последовательно. Искусство модерна преображало весь формальный строй произведения. Освобождение линии как важного эмоционально-эстетического начала шло параллельно с увлечением орнаментализацией многих видов изобразительного искусства. Д. В. Сарабьянов так определил этот процесс: «… речь идет… о частичном использовании в живописи тех принципов, которые типичны для построения орнамента, о плоскостности, выявлении ритма и повторении определенных пластических элементов, преобладающей роли рисунка, ложащегося на поверхность, об уподоблении каких-либо предметов, изображенных в картине, орнаментальным элементам»[[466]](#endnote-467). Модерн широко использовал символические образы, пришедшие из поэзии, музыки, из всей художественной культуры рубежа столетий[[467]](#endnote-468). Этот символический образ и стал предметом графической и живописно-декоративной аранжировки: ею искусно владели лучшие мастера в начале XX столетия. Головин был из их числа. Он наслаждался прихотливой игрой линий, заплетая их в бесконечную череду орнаментальных узоров. Декоратор строил свои театральные композиции, идеально владея мелодией линии, вырисовывающей, сплетающей разнообразные узоры в их ритмических вариациях; в них никогда не чувствовалось скучного единообразия. Не случайно художник признавался позже, уже в 1920‑е годы, что он более всего был склонен «к сочинению орнамента»[[468]](#endnote-469). Комбинируя прихотливые ленты узорочья, Головин всегда соотносил их с колористическим строем всего оформления. Над ним мастер работал особенно долго и тщательно.

Головин обожал цветы, разводил их у себя на даче, выписывая редкие породы из-за границы. «У меня особая любовь к цветам, и я изображаю их с ботанической точностью», — отмечал художник[[469]](#endnote-470). Изучая цветы, любуясь изысканностью и разнообразием их форм, тончайшими оттенками колорита, мастер вырабатывал у себя как бы абсолютное чувство цвета[[470]](#endnote-471). Редкая окраска некоторых цветов часто служила Головину колористическим камертоном его сценических картин. Ученик художника декоратор М. П. Зандин вспоминал: «Не эта ли любовь к цветам питала изощреннейшее колористическое разнообразие во всем живописном творчестве Головина?»[[471]](#endnote-472)

Декоратор почти не использовал колорит натурально-естественный, в тонких соотношениях тональной гаммы, или цвет живой, сочный, импульсивный как это встречалось в эскизах К. Коровина. Продуманно и тонко разрабатывал художник колористическое решение декораций, выискивая редкие, порою рафинированно-искусственные сочетания, добиваясь их перламутровой переливчатости, или холодно застывшей чистоты звучания. И все же Головин не любил чистые цвета и всегда стремился дать их с примесью других, чтобы получилась не краска, а тон. Художник советовал своим ученикам: «Никогда не покрывать плоскость одним цветом: нужна игра тонов, наподобие той, какую мы видим в перламутре»[[472]](#endnote-473). Как старый мастер-ремесленник, Головин подолгу пробовал то один, то другой тона, варьируя, тонко нюансируя, сопоставляя их, выискивая нужные ему оттенки. Он добивался удивительного колористического богатства в пределах одного цвета. Так звучал его красный, то победоносный торжественно-алый, то сгущенно-малиновый, то розово-пионовый, то оранжево-гераниевый. {131} В живописном решении своих декораций Головин чаще всего стремился передать не резкое тревожное звучание колорита, что было присуще некоторым художникам эпохи модерна, а красоту гармонически ясную, успокоенную.

Ни у одного из мастеров «Мира искусства», кроме Головина и отчасти Бакста, не было такого решительного отхода от станковизма к театру, такого обостренного чувства зрелищности. Ему удавалось создавать спектакли во всем блеске приподнятой театральной красоты, во всем великолепии декоративно-преображенных сценических форм. Головин действительно был мастером величественного репрезентативного спектакля и он, может быть, более, чем кто-либо из его коллег по объединению, владел секретом создания постановок «большого стиля», оформление которых выражало «музыку для глаз». Он возрождал традиции великих декораторов XVIII – начала XIX в.

Рассматривая оформительский метод Головина приходишь к выводу, что он не только значительно отличался от того, что делали на театре его коллеги по «Миру искусства», но и в чем-то решительно им противостоял. Мастеру была чужда мирискусническая литературная ретроспекция с ее ориентацией на следование историко-художественным прототипам. Не случайно самым взыскательным критиком сценических работ Головина был Бенуа. Ему, утонченному стилисту, важно было создавать на сцене образы прошлого в одушевленной и волнующей достоверности изысканных раритетов, пустячков и деталей старинного быта, играющих в спектакле. Сценические взгляды Бенуа разделяли Бакст, Добужинский, Лансере. Головин им был чужд своей рафинированной красочностью, казавшейся им вольной, и чрезмерной декоративностью, в ней не ощущалось точного следования стилю эпохи.

Внешне корректные отношения между Головиным и Бенуа в действительности маскировали глубокую обиду чуткого, ранимого художника на Бенуа за неприятие его театральных работ, регулярные критические высказывания о его спектаклях. Таковы были внутренние причины, объясняющие некоторую чужеродность Головина в кругу «Мира искусства» и в самом предприятии Дягилева.

Головин был приглашен в антрепризу на постановку балета Стравинского «Жар-птица». Это был второй сезон русских спектаклей в Париже. Дягилев очень торопил с премьерой. Его художественная проницательность и антрепренерская интуиция подсказали ему, что сейчас в Париже особенно важна русская тема. Он мечтал показать национальный балет в 1909 г., в первый год гастролей русской труппы. Однако этот проект не был осуществлен, так как композитор не поспевал с музыкой. Решено было перенести постановку на 1910 г. Этим балетом на национальную тематику Дягилев и его окружение хотели покорить Париж. Вся постановка была задумана «как грандиозная выставка национальных богатств русского фольклора»[[473]](#endnote-474). Предполагалось, что композитором будет Н. Н. Черепнин, потом остановились на А. К. Лядове. Художником должен был стать Д. С. Стеллецкий либо И. Я. Билибин, мастера, близкие «Миру искусства». Однако ни тот, ни другой не были наделены тем поэтично-сказочным воображением, которого требовала сюжетная линия балета. Тогда решено было пригласить Головина.

В начале XX в. народно-фантастические поверья, мотивы фольклора широко разрабатывались в искусстве: в литературе, музыке, живописи, театре. Они выявлялись в поэзии Блока, Бальмонта, Городецкого, в прозе Ф. Сологуба и А. Ремизова. Народно-фольклорные образы проходили в живописи М. Врубеля, С. Малютина, Н. Рериха, звучали в музыке Н. Римского-Корсакова, А. Лядова. Но, пожалуй, наиболее ярким выразителем этой поэтической линии фольклорных исканий был {132} А. Ремизов, приглашенный Бенуа для сочинения либретто будущего балета. Художник вспоминал: «… решено, что настал момент создать русскую хореографическую сказку… Однако мы убедились вскоре, что подходящей во всех своих частях сказки нет, и таковую приходились сочинить… Музыку должен был писать Черепнин, танцы ставить Фокин, основные же элементы сюжета были подсказаны молодым поэтом Потемкиным. Разработкой этих элементов занялась своего рода “конференция”, в которой приняли участие Черепнин, Фокин, Стеллецкий, Головин и я. Очень зажегся нашей мыслью… великий знаток всего исконно русского… величайший чудак А. М. Ремизов, обладавший даром создавать вокруг себя сказочное настроение… В двух заседаниях, которые происходили у меня с Ремизовым, самый его *тон* способствовал *оживлению* нашей коллективной работы… мы… *зажглись* ею»[[474]](#endnote-475).

Ремизов ввел будущих участников балета в волшебно-поэтический мир народной сказки. «При обсуждении постановки “Жар-птица” я показал всю мою “Посолонь” с лешими, травяниками и водыльниками», — вспоминал писатель[[475]](#endnote-476). В его рассказах традиционные герои — Иван-Царевич, Кощей Бессмертный, Жар-птица встречались с фантастическими, диковинными персонажами, созданными поэтическим воображением писателя. (Ремизов и в обыденной жизни окружал себя этими волшебными существами — белибошками, забавными обезьянами, чертенятами и др., которых он сам рисовал.) Бенуа вспоминал: «Существовали ли когда-либо (хотя бы в народной фантазии) все эти “белибошки” и другие уроды и гады, о существовании которых нам с таинственным и авторитетным видом рассказывал Ремизов? Быть может, он это тут же все выдумывал. Фокин, однако, безусловно поверил в них, увидал их в своем воображении»[[476]](#endnote-477).

Дягилеву принадлежала смелая идея — пригласить молодого, почти неизвестного композитора Игоря Стравинского написать музыку к балету.

Дягилев, Бенуа и Фокин присутствовали на концерте, где исполнялся «Фейерверк» Стравинского, их захватила эта музыка. Фокин рассказывал: «Там было… то, чего я ждал для “Жар-птицы”. Музыка эта горит, пылает, бросает искрами. Это то, что мне надо для огневого образа в балете»[[477]](#endnote-478).

Работа над спектаклем быстро продвигалась. В тот период молодой композитор находился под влиянием мирискуснических идей, под «властью изобразительной силы новой хореографии» Фокина[[478]](#endnote-479).

Стравинский и Фокин идеально понимали друг друга. Это был тот редкий случай сотрудничества композитора с постановщиком, когда хореография создавалась тут же, она импровизировалась по мере прослушивания отдельных музыкальных фрагментов. Фокин вспоминал: «Помню, как он [Стравинский. — *М. Д*.] принес мне красивую русскую мелодию для выхода Ивана-Царевича… я просил его не давать сразу всю мелодию целиком… лишь намек на тему… Стравинский играл. Я изображал Царевича. Забором было мое пианино. Я лез через пианино, прыгал с него, бродил, испуганно оглядываясь, по моему кабинету… Стравинский следил за мною и вторил мне отрывками мелодии Царевича на фоне таинственного трепета, изображающего сад злого царя Кощея. Потом я был Царевной… злым Кощеем, его поганой свитой… Все это находило самое живописное отражение в звуках рояля»[[479]](#endnote-480). Яркая красочность, картинная изобразительность хореографии Фокина, всегда искали опору в музыке. Б. Асафьев тонко подметил это свойство балетмейстера, объясняющее основу его ритмически-пластических построений. «Фокин остро ощущая и подмечая эти “узлы” или моменты концентрации звуковых частиц, тонко реагировал на смены ритмических биений и в колорите, и в динамике звучности, {133} и в чередовании длительностей, и в логике музыкальных ударений. На этих звучащих опорных точках он воздвигал ритмический фундамент или основные связующие элементы танца…»[[480]](#endnote-481).

Музыка «Жар-птицы» открывала новый мир звучаний. Героиня, «быстрая златокрылая, чистая и огненная — в глубокую полночь прилетает в сад и освещает его собою так ярко, как тысячи зажженных огней»[[481]](#endnote-482). Полет сказочной девы шел в сопровождении «смелой, искристой, остро звенящей музыки» Стравинского[[482]](#endnote-483).

Медленно открывался занавес и перед зрителями представало Кощеево царство, оно погружено в глубокий сон. На возвышении, в тени деревьев — замок, состоящий из фантастических сооружений, башенок, затейливых пагод. Пологий спуск ведет к саду, обнесенному узорчатой оградой. Здесь растут волшебные деревья с золотыми яблоками. На земле там и сям белеют застывшие фигуры; это витязи, пытавшиеся проникнуть в царство колдуна и превращенные им в каменные изваяния. Сень ажурной листвы нависает над замком, сквозь нее проглядывает небо.

Декорация Головина (она была единственной в спектакле) воспринималась как огромный ковер. Предметные формы уплощены, превращены художником в орнаментальную череду ажурных узоров, вплетенных в живописное панно. Трудно охватить взором это орнаментальное полотно. Но постепенно начинаешь различать, как скомпоновано узорочье, как филигранно тонко прорисован каждый контур, как ювелирно тщательно отделана каждая форма. Мягко приглушена сень листвы, тусклым золотом отливают купола дворца, голубовато-серые облака собраны в декоративные ритмические пятна. Сценическая композиция Головина раскрывалась постепенно. Она притягивала зрителя, вовлекала его в таинственную жизнь театрального холста с его загадочным миром, в волшебную игру словно раскрывающихся на глазах узоров. Хочется все время вглядываться в их кружевные плетения, они тебя не отпускают, ведут за своими прихотливыми изгибами. С ними, как в драгоценном сплаве, слита остановившаяся, словно замершая, цветовая гамма. Она кажется монохромной с ее притушенными зеленовато-оливковыми созвучиями. Но колорит составлен из множества тонко соотнесенных матовых оттенков, дополненных тускло светящимися пятнами темной позолоты. Художник использует все богатство цветовых сочетаний, но не в их полнозвучной красочности, а в матовой приглушенности.

Декорация Головина создавала на сцене атмосферу красоты неразбуженной, завораживающей, манящей. Было что-то таинственное, ускользающее и тревожное во всем орнаментально-колористическом строе сценического полотна. В нем была и притягательная сила, и что-то пагубное, потаенное, ощущалась какая-то символическая неразгаданность[[483]](#endnote-484). В зачарованном безмолвии Кощеева царства замерла, остановилась жизнь. Тишину ночи внезапно нарушает яркая вспышка. Над волшебным садом пролетает в своем огненно-золотистом оперении Жар-птица-Тамара Карсавина. Иван-Царевич (Михаил Фокин) ловит ее. Бьется, трепещет плененная райская дева. Ослепительный, сыплющийся искрами вихрь, спады и замирания музыки. «Жар-птица танцевала на пуантах, в ее танце изобиловали прыжки, создававшие впечатление полетности»[[484]](#endnote-485). Особенно выразителен был жест ее рук. Жар-птица скрещивает руки, трепещет крыльями. Мелькают узкие огненно-оранжевые ленты, юбки костюма, дополненного восточными шароварами и пышным головным убором из страусовых перьев[[485]](#endnote-486). Весь рисунок танца Жар-птицы сливался с музыкой, выражал пластику вскидывающихся трепещущих движений, немую мольбу. Иван-Царевич отпускает сказочную деву, и она, словно светящаяся комета, исчезает. Новое чудо предстает перед Иваном. Из волшебного замка в сад {134} спускаются 13 царевен, пленниц Кощея. Они в длинных белых рубахах, с распущенными волосами (царевны танцевали босиком). Медлительно-плавные, печальные хороводы пленниц сменялись играми. Их танец «нигде не терял изобразительного конкретно оправданного назначения»[[486]](#endnote-487). Царевны перебрасываются золотыми яблоками, ловят их, тихо радуясь, играют распущенными волосами. Их фигуры плавно движутся на фоне декорации с ее загадочно мерцающими красками, с легкой ажурной узорчатостью словно колеблющихся контуров. Наступает утро. Иван-Царевич разрубает золотую решетку сада и устремляется к замку Кощея. Заворошилось, встрепенулось Кощеево царство. «Сказочно-волшебные перезвоны звенят и гудят, расширяясь в звуковом пространстве… Звоны претворяются в вихри, в злобный и в то же время патетически-жалобный вой… Заклинания Кощея, — страшная музыка, страшная упорным отрицанием возможности роста, восхождения к свету, к солнцу…»[[487]](#endnote-488). Свита Кощея схватила Ивана. И вновь прилетела Жар-птица. Она всех ослепила, закружила, бросила в пляс, завлекла в свое круговращение. «Музыка претворяется в дикий и мрачный тяжело-звонкий остро-ритмованный пляс»[[488]](#endnote-489). Взвизгнуло, зарычало, закружилось все поганое Кощеево царство. Пляшут уроды, упыри, белибошки, пляшет царь Кощей и его свита, ратмиры, мамлюки. Гротескность музыки сливалась со сценическими образами в сложное полифоническое полотно. «Пластический контрапункт поганого пляса был разработан мастерски: танец, как бы созданный Жар-птицей, походил на персидский ковер невиданного фантастического рисунка. Каждая группа с характерными для нее движениями вплетается в общий танец, обогащая его “звучание”»[[489]](#endnote-490). «То, что вылезало на сцену, вертясь, кружась, приседая и подпрыгивая, нагоняло гадливый ужас… Как наслаждался при этом сам Фокин, создавая эти жуткие образы…» — вспоминал Бенуа[[490]](#endnote-491). Всю эту пугающе жуткую и вместе с тем ярко декоративную толпу хореограф закручивал в безудержном, неистовом плясе; потом, в кульминационный момент, внезапно обрывал вихрь движений и швырял участников танца наземь. «Их тела покрывали всю сцену, расходясь лучами от центра — Жар-птицы, которая словно парила над ними в зачине своей колыбельной»[[491]](#endnote-492).

Декорация Головина не могла воплотить всего богатства музыкальных тем балета. Но она выражала главное — чарующее волшебство народной сказки, ее поэтическую фантастику, загадочную символику и изысканную красоту живописи.

Балет произвел на французских зрителей неизгладимое впечатление. «Жар-птице» отдавалось предпочтение даже перед «Шехеразадой» Бакста. Один из критиков, Г. Сен-Леон, увидел в балете единство музыки, хореографии, живописи. Он писал: «“Жар-птица” — плод интимного сотрудничества хореографа, композитора, художника (Фокина, Стравинского, Головина) — представляет собою чудо восхитительного равновесия между движениями, звуками и формами. Отливающая темно-золотистым цветом декорация заднего плана как будто сделана тем же способом, как и полная оттенков ткань оркестра. В оркестре поистине слышны голоса волшебника и беснующихся ведьм и гномов. Когда пролетает Птица, кажется, что ее несет музыка. Стравинский, Фокин, Головин — я вижу в них одного автора…» Сказка «не чувственна, но наивна и чудесна. Она открывает нам двери вымысла, более чистого и более духовного, чем сказка “Шехеразада”. Она не захватывает с первого раза, как та, но тихо проникает в нас, и ею уже нельзя утомиться. Живая ласка мелодии, кошмар форм, безумие танцев… — снова погружают нас, но уже с помощью гораздо более утонченного искусства, в восторженное царство сказки нашего детства.

Однако какое это все русское, то, что создают русские, и какое все это в то же время — французское! Какое чувство меры и фантазии, какая серьезная простота, {135} какой вкус!»[[492]](#endnote-493) И еще одно суждение писателя и театрального критика — Жана Водуайе: «В удивительной “Жар-птице”, пойманной в гигантские складки многоцветного кашемирового платка, мы унеслись, словно на ковре персидской сказки, в прекраснейший край грез»[[493]](#endnote-494).

Участие Головина в «Жар-птице» ограничилось созданием эскиза декорации и нескольких костюмов. О том, что художник не видел премьеры своего балета, можно судить по письму к нему Д. Стеллецкого, отложившего свой отъезд в Россию из-за «Жар-птицы». Стеллецкий писал: «Остаюсь до воскресенья, хочу видеть “Жар-птицу”. Видел ваши поразительные рисунки к костюмам… Я думаю, всё вместе с Вашей постановкой будет иметь вид поразительный. Серов тоже отложил свой отъезд из-за этого балета»[[494]](#endnote-495). Одобрение декораций Головина последовало и от взыскательного, очень чуткого к зрительной стороне постановки Стравинского[[495]](#endnote-496): «Парижская публика восторженно приветствовала спектакль. Конечно, я далек от мысли приписывать успех исключительно партитуре: в равной степени он был вызван сценическим решением — роскошным оформлением художника Головина, блестящим исполнением артистов дягилевской труппы и талантом балетмейстера»[[496]](#endnote-497). Оформительский метод Головина, вызвавший восторг зрительного зала, похвалу французской критики, одобрение Серова, Стравинского, Стеллецкого и др. вновь не был признан А. Бенуа. Позже он писал в своих воспоминаниях: «К сожалению, задача оказалась не по плечу и Головину, точнее, он оказался несозвучным ни с тем, что говорила музыка Стравинского, ни с тем, что, вдохновляясь этой музыкой, “лепил” Фокин из артистов. Впрочем, тот эскиз декорации, который был представлен Головиным, сам по себе нас всех пленил… Но если этот эскиз Головина и был в своем роде шедевром как картина, то он никуда не годился как декорация. Самый опытный специалист планировки не мог бы разобраться во всей этой путанице и приблизительности, и вся она казалась пестрым ковром, лишенным всякой глубины. Нельзя было себе представить, что в такой лес можно проникнуть, что это вообще лес с его таинственной мглой и влагой»[[497]](#endnote-498). Это суждение, высказанное художником в конце 1930‑х годов, подтвердило давнее неприятие им сценического метода Головина с его изощренной декоративностью и щедрой орнаментальностью. Бенуа хотелось видеть на сцене лес с его мглой и влагой, а Головин давал декоративные контуры деревьев, ажурную сень листвы, подчиняя все мелодически-ритмическому началу. Не принял Бенуа и плоскостно-орнаментальный, чисто декоративный стиль решения эскиза, основанного на иных законах, нежели те, которые были известны ранее, с их традиционно-перспективным построением, четким делением на пространственные планы. Мы уже отмечали, что эскизы Головина, созданные в плоскостно-орнаментальных приемах стиля модерн, были настолько композиционно продуманы, так сценически выверены, что их перевод в масштабы сцены не вызывал никаких затруднений у художников-исполнителей. Упрекал Бенуа художника и за то, что его зрительный образ не соответствовал музыке Стравинского. Мы уже упоминали о том, что орнаментальность и декоративная красочность мелодических тем «Жар-птицы» были очень близки зрительному образу, созданному Головиным. В анализе хореографии и музыки балета, тонко проведенном И. Вершининой, отмечено: «Мотивы Жар-птицы, которые составляют интонационную основу Пляса, утрачивают здесь свой конструктивный облик, они как бы растворены в своеобразном движении тембров, в стихийных сплетениях фактурно-гармонических линий. Сплошное мерцание, трепет и переливы оркестровых красок…»[[498]](#endnote-499). Декорацию Головина также отличала мелодическая узорчатость линий. Ощущение зыбкости всей сценической картины усиливалось колеблющимися {136} линейными ритмами, мерцанием живописной фактуры декорации. Не случайно Г. Сен-Леон в своей рецензии на спектакль указывал на некоторую общность фактурных исканий в музыке Стравинского и живописи Головина.

Напряженно-настороженное отношение к Головину Бенуа сохранял и в 1910‑е годы. Вероятно, поэтому художника больше не приглашали в антрепризу. Балет «Лебединое озеро», поставленный в 1912 г., шел в оформлении Головина и Коровина. Но эти декорации были куплены Дягилевым у Русского императорского театра.

## \* \* \*

В книге рассмотрены наиболее существенные проблемы развития сценографии начала XX столетия. Это был период возрождения декорационного искусства, наступивший после длительного спада, проявившегося во второй половине XIX в., характеризующегося сравнительно скромными достижениями в этой сфере художественного творчества. Подъем сценографии, пришедшийся на начало нового столетия был обусловлен процессами, протекавшими в русском искусстве и, прежде всего, театра и живописи; он также был стимулирован развитием режиссуры, формированием новых художественных идей, воплотившихся в постановках Станиславского, Немировича-Данченко, Мейерхольда, Фокина.

Сценография набирала силы, уверенно овладевала главным, что отличало искусство нового времени — неповторимо самобытной выразительностью интерпретации зрительного образа, артистично свободным владением приемами живописного мастерства, которые предъявляла культура той поры. В начале столетия декорационное искусство, преодолевая свое отставание, медленно, но неуклонно завоевывало новые позиции в русском искусстве. Сценические работы лучших художников — Бенуа, Бакста, Головина, Сапунова, Судейкина и др. демонстрировали качественно новый тип оформления, неразрывно связанный с постановочными идеями режиссеров, игрой актеров, но и обладавший самоценной художественной выразительностью. Это позволяло причислить сценографию к разряду искусств эстетически значимых, передовых.

Этап развития декорационного творчества, рассмотренный в книге — это период неуклонного, хотя и неравномерного движения сценографии, вызревания новых художественных идей, которые получат свое дальнейшее сценическое развитие позже, в 1910‑е годы. Этому периоду истории оформительского искусства автор намеревается посвятить отдельное исследование.

# Примечания

1. {137} *Пожарская М*. Русское театрально-декорационное искусство конца XIX – начала XX столетия. М., 1970, *Давыдова М*. История русского театрально-декорационного искусства XVIII – начала XX ст. М., 1974, *Власова Р*. Русское театрально-декорационное искусство начала XX века: Наследие петербургских мастеров: Очерки. Л., 1984, *Сыркина Ф., Костина Е*. Русское театрально-декорационное искусство. М., 1987, *Пожарская М*. Русские сезоны в Париже. М., 1988, *Яковлева Е*. Театрально-декорационное искусство Н. К. Рериха. М., 1996, *Михайлова А*. Художники в театре Мейерхольда. М., 1995 и др. [↑](#endnote-ref-2)
2. *Сарабьянов Д*. Стиль модерн. М., 1989. С. 209. [↑](#endnote-ref-3)
3. В. Брюсов «Земля», К. Бальмонт «Три расцвета», А. Белый «Прохожий», З. Гиппиус «Святая кровь», Вяч. Иванов «Тантал». [↑](#endnote-ref-4)
4. Александр Блок: Исследования и материалы. Л., 1987. С. 22. [↑](#endnote-ref-5)
5. Там же. С. 22. [↑](#endnote-ref-6)
6. Там же. С. 23. [↑](#endnote-ref-7)
7. *Иванов Вяч*. По звездам. СПб., 1909. [↑](#endnote-ref-8)
8. *Рудницкий К*. Русское режиссерское искусство 1908 – 1917 гг. М., 1990. С. 6. [↑](#endnote-ref-9)
9. Цит. по: Александр Блок: Исследования и материалы. С. 30. [↑](#endnote-ref-10)
10. Там же. [↑](#endnote-ref-11)
11. *Мандельштам О*. В. Комиссаржевская // Декоративное искусство. 1991. № 3. С. 15. [↑](#endnote-ref-12)
12. А. Белый. Театр и современная драма // Андрей Белый. Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 167. [↑](#endnote-ref-13)
13. *Стернин Г., Сидоров А*. Изобразительное искусство в художественной жизни России // Русская художественная культура. М., 1980. Кн. 4. С. 17. [↑](#endnote-ref-14)
14. *Минц З*. «Антитеза» прекрасной даме // Декоративное искусство. 1991. № 3. С. 19. [↑](#endnote-ref-15)
15. *Сарабьянов Д*. Указ. соч. С. 33. [↑](#endnote-ref-16)
16. М. Врубель. Переписка. Воспоминания о художнике. Л., 1976. С. 154. [↑](#endnote-ref-17)
17. *Сарабьянов Д*. Указ. соч. С. 33. [↑](#endnote-ref-18)
18. *Уварова И*. Вдруг стало видимо (Портрет Андрея Белого) // Декоративное искусство. 1991. № 3. С. 7. [↑](#endnote-ref-19)
19. *Иванов Вяч*. Заветы символизма (цит. по: Декоративное искусство. 1991. № 3. С. 9). [↑](#endnote-ref-20)
20. *Сарабьянов Д*. Указ. соч. С. 15. [↑](#endnote-ref-21)
21. *Иванов Вяч*. Указ. соч. С. 159, 162. [↑](#endnote-ref-22)
22. *Ходасевич Вл*. Некрополь // Серебряный век. М., 1990. С. 180 – 182. [↑](#endnote-ref-23)
23. *Блок А*. О современном состоянии русского символизма // Собр. соч.: В 6 т. М., 1971. Т. 5. С. 330, 331. [↑](#endnote-ref-24)
24. *Аверинцев С*. Цит. по: Декоративное искусство. 1991. № 3. С. 13. [↑](#endnote-ref-25)
25. *Бердяев Н*. Русский духовный ренессанс начала XX в. и журнал «Путь» // Бердяев Н. Философия творчества, культуры и искусства. М., 1994. Т. 2. С. 308. [↑](#endnote-ref-26)
26. *Ремизов А*. Из книги «Встречи» (Петербургский буерак) // Ремизов А. Неуемный бубен. Кишинев, 1988. С. 524, 525. [↑](#endnote-ref-27)
27. *Мок-Бикер Э*. Коломбина десятых годов. Париж; СПб., 1993. С. 31. [↑](#endnote-ref-28)
28. *Рудницкий К*. Указ. соч. С. 7. [↑](#endnote-ref-29)
29. *Борисова Е., Стернин Г*. Русский модерн. М., 1990. С. 225. [↑](#endnote-ref-30)
30. *Сарабьянов Д*. Указ. соч. С. 183. [↑](#endnote-ref-31)
31. {138} *Блок А*. Записные книжки 1901 – 1920. М., 1965. С. 204, 207, 208, 210, 217. [↑](#endnote-ref-32)
32. Цит. по: Декоративное искусство. 1991. № 3. С. 37. [↑](#endnote-ref-33)
33. *Кн. Сергей Волконский*. Мои воспоминания. М., 1992. Т. 2. С. 155. [↑](#endnote-ref-34)
34. Там же. Т. 1. С. 44. [↑](#endnote-ref-35)
35. *Тамручи Н*. Проблемы мифологизма в творчестве М. Врубеля // Советское искусствознание’82. М., 1983. Вып. 1. С. 105. [↑](#endnote-ref-36)
36. *Грабарь И*. Театр и художники // Весы. 1908. № 4. С. 92. [↑](#endnote-ref-37)
37. Цит. по: Литературная теория немецкого романтизма. Л., 1934. С. 76. [↑](#endnote-ref-38)
38. Там же. С. 71. [↑](#endnote-ref-39)
39. *Вагнер Р*. Опера и драма. М., 1906. С. 162. [↑](#endnote-ref-40)
40. Там же. С. 209. [↑](#endnote-ref-41)
41. Там же. С. 212. [↑](#endnote-ref-42)
42. *Кочик О*. Живописная система В. Э. Борисова-Мусатова. М., 1980. С. 44. [↑](#endnote-ref-43)
43. *Божович В*. Традиции и взаимодействие искусств // Франция конец XIX – начало XX века. М., 1987. С. 106. [↑](#endnote-ref-44)
44. Там же. [↑](#endnote-ref-45)
45. Александр Блок: Исследования и материалы. Л., 1987. С. 157. [↑](#endnote-ref-46)
46. Музыка XX в. М., 1977. Ч. 1. Кн. 2. С. 31. [↑](#endnote-ref-47)
47. Там же. С. 43. [↑](#endnote-ref-48)
48. *Бачелис Т*. Шекспир и Крэг. М., 1983. С. 58. [↑](#endnote-ref-49)
49. Цит. по: Там же. С. 59. [↑](#endnote-ref-50)
50. Цит. по: *Божович В*. Указ. соч. С. 195. [↑](#endnote-ref-51)
51. *Бачелис Т*. Указ. соч. С. 59. [↑](#endnote-ref-52)
52. *Зингерман Б*. Очерки истории драмы 20 века. М., 1979. С. 21. [↑](#endnote-ref-53)
53. Крэг был настолько убежден в ценности своих новых пространственных форм, что не тер пел рядом с собой другого художника. [↑](#endnote-ref-54)
54. *Гасснер Дж*. Форма и идея в современном театре. М., 1959. С. 114. [↑](#endnote-ref-55)
55. *Бачелис Т*. Указ. соч. С. 87. [↑](#endnote-ref-56)
56. Там же. С. 87 – 88. [↑](#endnote-ref-57)
57. Один из теоретических трактатов Гонзаги, в котором он изложил свои взгляды на роль театрального оформления, назывался «La musique des yeux» (СПб., 1807). [↑](#endnote-ref-58)
58. *Борисова Е*. Русская архитектура второй половины XIX века. М., 1979. С. 222. [↑](#endnote-ref-59)
59. *Бенуа А*. Мои воспоминания. М., 1980. Кн. I – III. С. 303. [↑](#endnote-ref-60)
60. *Гаевский В*. Второй акт «Жизели» // Московский наблюдатель. 1993. № 5/6. С. 76. [↑](#endnote-ref-61)
61. *Бенуа А*. Указ. соч. С. 304. [↑](#endnote-ref-62)
62. Там же. С. 304 – 305. [↑](#endnote-ref-63)
63. *Некрасов Н*. Балет // Некрасов Н. А. Собр. соч. М., 1972. Т. 4. С. 47. [↑](#endnote-ref-64)
64. *Бенуа А*. Указ. соч. С. 368. [↑](#endnote-ref-65)
65. Там же. С. 438 – 439. [↑](#endnote-ref-66)
66. Там же. С. 308. [↑](#endnote-ref-67)
67. *Салтыков-Щедрин М*. Проект современного балета // Салтыков-Щедрин Н. Полн. собр. соч. М., 1969. Т. 7. С. 116. [↑](#endnote-ref-68)
68. *Карсавина Т*. Театральная улица. Л., 1971. С. 124. [↑](#endnote-ref-69)
69. Цит. по: *Борисова Е*. Указ. соч. С. 32. [↑](#endnote-ref-70)
70. *Шишков Матвей Андреевич* (1832 – 1897) — мастер архитектурной декорации, на службе с 1849 г. Биографические сведения об этих мастерах см. в кн. *Сыркина Ф*. Русское театрально-декорационное искусство второй половины XIX века. М., 1956. [↑](#endnote-ref-71)
71. *Бочаров Михаил Иванович* (1831 – 1895) — академик пейзажной живописи, на службе в императорских театрах с 1864 г. (Там же). [↑](#endnote-ref-72)
72. {139} *Иванов Константин Матвеевич* (1859 – 1916). На службе с 1883 по 1908 г. [↑](#endnote-ref-73)
73. *Андреев Иван Петрович* (1847 – 1896). На службе в императорских театрах с 1864 г. [↑](#endnote-ref-74)
74. *Ламбин Петр Борисович* (1862 – 1923). На службе в императорских театрах с 1885 г. [↑](#endnote-ref-75)
75. *Гельцер Анатолий Федорович* (1852 – 1919). На службе в императорских театрах с 1873 г. [↑](#endnote-ref-76)
76. *Вальц Карл Федорович* (1846 – 1929) — декоратор и машинист московского Большого театра с 1861 г., учился у своего отца, театрального машиниста Ф. Вальца. [↑](#endnote-ref-77)
77. *Шкафер В*. Сорок лет на сцене русской оперы: Воспоминания. Л., 1936. С. 103. [↑](#endnote-ref-78)
78. *Теляковский В*. Дневники директора императорских театров 1998 – 1901. М., 1998, Дневники за 1901 г. 13 янв. С. 473. [↑](#endnote-ref-79)
79. *Теляковский В*. Дневники за 1901 г. 30 янв. С. 488. [↑](#endnote-ref-80)
80. Там же. С. 489. [↑](#endnote-ref-81)
81. Дневники за 1900 г. 22, 23 янв. С. 203, 204. [↑](#endnote-ref-82)
82. Там же. 18 нояб. С. 412. [↑](#endnote-ref-83)
83. Там же. 5 дек. С. 433. [↑](#endnote-ref-84)
84. Там же. 12 дек. С. 441. [↑](#endnote-ref-85)
85. Там же. 25 нояб. С. 423. [↑](#endnote-ref-86)
86. Дневники за 1901 г., 25 янв. С. 482. [↑](#endnote-ref-87)
87. Там же. 12 янв. С. 472. [↑](#endnote-ref-88)
88. Там же. С. 471, 472. [↑](#endnote-ref-89)
89. Дневники за 1901 г., 3 окт. // ГЦТМ им А. А. Бахрушина. Ед. хр. 1280. Л. 1943. [↑](#endnote-ref-90)
90. Там же. 8 окт. // Там же. Л., 1963. [↑](#endnote-ref-91)
91. Там же. 7 окт. // Там же. Л., 1961. [↑](#endnote-ref-92)
92. Там же. 11 окт. // Там же. Л., 1974. [↑](#endnote-ref-93)
93. *Теляковский В*. Указ. соч. Дневники за 1901 г. 7 февр. С. 496. [↑](#endnote-ref-94)
94. Там же. 21 апр. // ГЦТМ им А. А. Бахрушина. Ед. хр. 1282. Л. 2536. [↑](#endnote-ref-95)
95. Там же. 1902 г., 8 янв. // Там же. Ед. хр. 1281. Л. 2228. [↑](#endnote-ref-96)
96. Там же. 1901 г., 26 дек. // Ед. хр. 1281. Л. 2143. [↑](#endnote-ref-97)
97. Там же. 27 окт. // Там же. Ед. хр. 1280. Л. 2024, 2025. [↑](#endnote-ref-98)
98. Там же. 1902 г., 17 янв. // Там же. Ед. хр. 1281. Л. 2245. [↑](#endnote-ref-99)
99. Там же. 30 янв. // Там же. Л. 2298, 2299. [↑](#endnote-ref-100)
100. Там же. 14 февр. // Там же. Л. 2362. [↑](#endnote-ref-101)
101. Там же. 22 февр. // Там же. Л. 2391. [↑](#endnote-ref-102)
102. Там же. 23 февр. // Там же. Л. 2396, 2397. [↑](#endnote-ref-103)
103. Там же. 10 мая // Там же. Ед. хр. 1282. Л. 2589. [↑](#endnote-ref-104)
104. Там же. 1902 г., 11 окт. // Там же. Ед. хр. 1280. Л. 1975. [↑](#endnote-ref-105)
105. Там же. 8 марта // Там же. Ед. хр. 1282. Л. 2436. [↑](#endnote-ref-106)
106. *Теляковский В*. Указ. соч. Дневники за 1901 г. 6 апр. С. 523. [↑](#endnote-ref-107)
107. *Бенуа А*. Указ. соч. С. 595. [↑](#endnote-ref-108)
108. *Бачелис Т*. Шекспир и Крэг. М., 1983. С. 126. [↑](#endnote-ref-109)
109. Там же. [↑](#endnote-ref-110)
110. Цит. по: кн. *Бачелис Т*. Указ. соч. С. 127. [↑](#endnote-ref-111)
111. *Кн. С. Е. Трубецкой*. Минувшее. М., 1991. С. 85. [↑](#endnote-ref-112)
112. *Станиславский К*. Моя жизнь в искусстве. М., 1972. С. 166. [↑](#endnote-ref-113)
113. Из письма И. Е. Репина — И. Н. Крамскому от 31 марта 1874 г. // Переписка Крамского. М., 1954. С. 303. [↑](#endnote-ref-114)
114. Там же. 2 сент. 1874 г. С. 253. [↑](#endnote-ref-115)
115. Цит. по: *Бачелис Т*. Шекспир и Крэг. М., 1983. С. 26. [↑](#endnote-ref-116)
116. {140} *Сарабьянов Д*. Суриков и европейская историческая картина второй половины XIX века // Русская живопись XIX века среди европейских школ. М., 1980. С. 151. [↑](#endnote-ref-117)
117. Из письма К. С. Станиславского — А. Е. Грузинскому // Станиславский К. С. Собр. соч. М., 1960. Т. 7. С. 493. [↑](#endnote-ref-118)
118. *Виноградская И*. Жизнь и творчество К. С. Станиславского. М., 1971. Т. 1. С. 37. [↑](#endnote-ref-119)
119. Там же. С. 105. [↑](#endnote-ref-120)
120. Там же. С. 110. [↑](#endnote-ref-121)
121. Там же. С. 159. [↑](#endnote-ref-122)
122. Там же. С. 138. [↑](#endnote-ref-123)
123. Эскизы Врубеля хранятся в музее МХАТ. [↑](#endnote-ref-124)
124. *Виноградская И*. Указ. соч. С. 140. [↑](#endnote-ref-125)
125. *Наврозов Федор Николаевич* (1843 – 1903), декоратор императорских театров. [↑](#endnote-ref-126)
126. *Соллогуб Федор Львович*, художник-любитель, скончался в 1890 г. (*Виноградская И*. Указ. соч. С. 131.). [↑](#endnote-ref-127)
127. Один из участников постановки «Отелло» в Обществе искусства и литературы И. А. Попов вспоминал: «Константин Сергеевич показал за чаем макет сцены на Кипре. Он сам его смастерил. Вышло немного аляповато, но очень интересно по удобству для развития в нем сценического действия. На макете был показан целый квартал восточного города. Небольшая площадь и в нее вливались кривые улички. Громоздились двух- и трехэтажные дома и лачуги с плоскими крышами» (*Виноградская И*. Указ. соч. С. 173). [↑](#endnote-ref-128)
128. Цит. по: *Чушкин Н*. Симов — родоначальник нового типа театральных художников // Ежегодник Московского Художественного театра. 1953 – 1958. М., 1961. С. 377. [↑](#endnote-ref-129)
129. *Симов В*. Фрагменты воспоминаний // Нехорошев Ю. Декоратор Художественного театра Виктор Андреевич Симов. М., 1984. С. 218. [↑](#endnote-ref-130)
130. Там же. С. 221. [↑](#endnote-ref-131)
131. Там же. [↑](#endnote-ref-132)
132. Там же. С. 213. [↑](#endnote-ref-133)
133. Там же. С. 223. [↑](#endnote-ref-134)
134. Мы гораздо больше говорим о Станиславском как художнике-режиссере, тесно связанном с оформительскими поисками МХТ. Режиссерские опыты Немировича-Данченко были гораздо дальше от проблем зрительно-пластических. Поэтому акцент сделан на оформительских идеях Станиславского. [↑](#endnote-ref-135)
135. *Симов В*. Указ. соч. С. 227. [↑](#endnote-ref-136)
136. *Виноградская И*. Указ. соч. С. 238 – 239. [↑](#endnote-ref-137)
137. Из переписки К. С. Станиславского с В. И. Немировичем-Данченко // Ежегодник Московского Художественного театра. М., 1945. С. 318. [↑](#endnote-ref-138)
138. *Ростоцкий Б., Чушкин Н*. «Царь Федор Иоаннович» на сцене МХАТ. М.; Л., 1940. С. 67. [↑](#endnote-ref-139)
139. *Виноградская И*. Указ. соч. С. 237. [↑](#endnote-ref-140)
140. *Ростоцкий Б., Чушкин Н*. Указ. соч. С. 67, 68. [↑](#endnote-ref-141)
141. «Царь Федор» Алексея Толстого в Московском Художественном театре. Баку, 1925. С. 20 – 21. В отношении костюмов постановщиков упрекали в недостаточно точном следовании эпохе. Так, П. Гнедич на страницах «Мира искусства» писал: «… все кафтаны в “Федоре” принадлежали не XVI, а XVII веку, то же следует сказать и про головные уборы, как женские, так и мужские». Там же. С. 24. [↑](#endnote-ref-142)
142. *Симов В*. Фрагменты воспоминаний. С. 231. [↑](#endnote-ref-143)
143. *Ростоцкий Б., Чушкин Н*. Указ. соч. С. 90. [↑](#endnote-ref-144)
144. Там же. С. 199. [↑](#endnote-ref-145)
145. Там же. [↑](#endnote-ref-146)
146. Там же. 94. [↑](#endnote-ref-147)
147. *Строева М*. Режиссерские искания Станиславского. 1898 – 1917. М., 1973. С. 26. [↑](#endnote-ref-148)
148. Наши рассуждения подтверждаются тем, что репродукция картины Симова «Опала митрополита Филиппа» находилась в режиссерских материалах, собранных Станиславским к «Царю Федору Иоанновичу». [↑](#endnote-ref-149)
149. *Станиславский К*. Моя жизнь в искусстве. С. 248. [↑](#endnote-ref-150)
150. {141} *Строева М*. Указ. соч. С. 60. [↑](#endnote-ref-151)
151. *Симов В*. Указ. соч. С. 243. [↑](#endnote-ref-152)
152. Там же. [↑](#endnote-ref-153)
153. *Строева М*. Указ. соч. С. 60. [↑](#endnote-ref-154)
154. Цит. по: кн. *Шах-Азизова Т*. Реальность и Фантазия («Снегурочка» А. Н. Островского и ее судьба в русском искусстве последней трети XIX и начала XX в.) // Взаимосвязь искусств в художественном развитии России второй половины XIX в. М., 1982. С. 254. [↑](#endnote-ref-155)
155. Для оформления этой картины Станиславский широко привлекает материал народного искусства, привезенный Симовым. Здесь братины, ковши, туеса, квасницы, лестница старинного фасона, столбы разные и мн. др. [↑](#endnote-ref-156)
156. Из режиссерского плана «Снегурочки» — см *Строева М*. Указ. соч. С. 62, 63. [↑](#endnote-ref-157)
157. *Станиславский К*. Моя жизнь в искусстве. С. 251, 252. [↑](#endnote-ref-158)
158. Там же. С. 254. [↑](#endnote-ref-159)
159. *Нехорошев Ю*. Указ. соч. С. 41. [↑](#endnote-ref-160)
160. *Шах-Азизова Т*. Указ. соч. С. 254. [↑](#endnote-ref-161)
161. *Симов В*. Фрагменты воспоминаний. С. 248. [↑](#endnote-ref-162)
162. *Рудницкий К*. Русское режиссерское искусство 1898 – 1907. М., 1989. С. 168. [↑](#endnote-ref-163)
163. Там же. С. 168. [↑](#endnote-ref-164)
164. В этой картине Симову долго не удавался эффект освещения, он не мог найти различные оттенки лунного света «Тут пришел мне на помощь С. Т. Морозов, наш главный пайщик. Отыскивание “настоящей” луны крайне заинтересовало Морозова. Он выписал из-за границы целую серию специальных лаков мы вместе производили различные пробы над окраской сколько комбинаций было перепробовано, пока добились наиболее естественного освещения», — писал художник Симов В. Фрагменты воспоминаний. С. 250. [↑](#endnote-ref-165)
165. *Станиславский К*. Моя жизнь в искусстве. С. 299. [↑](#endnote-ref-166)
166. Там же. С. 259, 260. [↑](#endnote-ref-167)
167. *Андреев Л*. Письма о театре. Письмо второе // Шиповник. СПб., 1914. Кн. 22. С. 251. [↑](#endnote-ref-168)
168. *Симов В*. Фрагменты воспоминаний. С. 235. [↑](#endnote-ref-169)
169. Симов строил планировки квартир так, чтобы с помощью открытых дверей зритель получил представление о расположении комнат дома (*Некрасова О*. Виктор Симов. М., 1952. С. 25). [↑](#endnote-ref-170)
170. Цит. по: *Чушкин Н*. Указ. соч. С. 388. [↑](#endnote-ref-171)
171. Там же. С. 388. [↑](#endnote-ref-172)
172. *Рудницкий К*. Указ. соч. С. 84, 86. [↑](#endnote-ref-173)
173. *Левитан И*. Письма, воспоминания, документы. М., 1956. С. 93. [↑](#endnote-ref-174)
174. *Гладков А*. Мейерхольд. М., 1990. Т. 1. С. 149, 150. [↑](#endnote-ref-175)
175. *Виноградская И*. Указ. соч. С. 260. [↑](#endnote-ref-176)
176. Из письма А. П. Чехова — Л. В. Средину от 24 сентября 1901 г. // Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. М., 1974 – 1983. Т. 10 (Письма). С. 84. [↑](#endnote-ref-177)
177. Цит. по: *Чушкин Н*. Указ. соч. С. 398. [↑](#endnote-ref-178)
178. *Станиславский К*. А. П. Чехов в Московском Художественном театре // Ежегодник Московского Художественного театра. 1943. М., 1945. С. 130. [↑](#endnote-ref-179)
179. *Чехов А. П*. Три сестры // Чехов А. П. Указ. соч. Т. 12/13. С. 109. [↑](#endnote-ref-180)
180. *Строева М*. Указ. соч. С. 76. [↑](#endnote-ref-181)
181. *Федоров-Давыдов А*. Русский пейзаж конца XIX – начала XX века. М., 1974. С. 30. [↑](#endnote-ref-182)
182. *Зингерман Б*. Пространство в пьесах Чехова // Взаимосвязь искусств в художественном развитии России второй половины XIX века. С. 315. [↑](#endnote-ref-183)
183. *Чехов А. П*. Три сестры. С. 181. [↑](#endnote-ref-184)
184. *Чушкин Н*. Указ. соч. С. 399. [↑](#endnote-ref-185)
185. Из письма А. П. Чехова — К. С. Станиславскому от 5 февраля 1903 г. // Чехов А. П. Указ. соч. Т. 11 (Письма). С. 142. [↑](#endnote-ref-186)
186. Из письма А. П. Чехова — К. С. Станиславскому от 10 ноября 1903 г. // Чехов А. П. Указ. соч. Т. 11 (Письма). С. 302. [↑](#endnote-ref-187)
187. Из письма К. С. Станиславского — А. П. Чехову // Станиславский К. С. Собр. соч. Т. 7. С. 276. [↑](#endnote-ref-188)
188. {142} Из письма А. П. Чехова — К. С. Станиславскому от 5 ноября 1903 г. // Чехов А. П. Указ. соч. Т. 11 (Письма). С. 298. [↑](#endnote-ref-189)
189. *Чушкин Н*. Указ. соч. С. 405. [↑](#endnote-ref-190)
190. *Виноградская И*. Указ. соч. С. 442. [↑](#endnote-ref-191)
191. *Симов В*. Моя работа с режиссерами // Березкин В. Художник в театре Чехова. М., 1987. С. 192. [↑](#endnote-ref-192)
192. Из письма А. П. Чехова — О. Л. Книппер-Чеховой от 14 октября 1903 г. // Чехов А. П. Указ. соч. Т. 11 (Письма). С. 274. [↑](#endnote-ref-193)
193. *Немирович-Данченко В*. «Вишневый сад» в Московском Художественном театре // Ежегодник Московского Художественного театра, 1943. С. 174. [↑](#endnote-ref-194)
194. Цит. по: *Чушкин Н*. Указ. соч. С. 404. [↑](#endnote-ref-195)
195. Чехов писал Станиславскому «Кстати сказать, этот III акт сильно волнует меня. Действие III акта происходит не в какой-то гостинице, а в гостиной» (Из письма А. П. Чехова — К. С. Станиславскому от 5 ноября 1903 г. // Чехов А. П. Указ. соч. Т. 12 (Письма). С. 565 – 566). [↑](#endnote-ref-196)
196. *Чехов А. П*. Вишневый сад // Чехов А. П. Указ. соч. Т. 12/13. С. 235. [↑](#endnote-ref-197)
197. Станиславский пишет Чехову «Помните, в прошлом году Симов показывал Вам макет, выработанный для тургеневской “Где тонко, так и рвется”. Тогда мы решили, с Вашего одобрения, сохранить декорацию для последнего акта Вашей пьесы я смотрю на макет теперь и нахожу, что с некоторыми изменениями он очень подходящ (для 4 акта)» (Из письма К. С. Станиславского — А. П. Чехову // Станиславский К. С. Собр. соч. Т. 7. С. 268, 269). [↑](#endnote-ref-198)
198. *Чушкин Н*. Указ. соч. С. 406. [↑](#endnote-ref-199)
199. Там же. С. 407. [↑](#endnote-ref-200)
200. *Строева М*. Указ. соч. С. 127 – 128. [↑](#endnote-ref-201)
201. Из письма К. С. Станиславского — А. П. Чехову // Станиславский К. С. Собр. соч. Т. 7. С. 271. [↑](#endnote-ref-202)
202. *Чехов А. П*. Вишневый сад. С. 206. [↑](#endnote-ref-203)
203. Цит. по: *Зингерман Б*. Указ. соч. С. 320. [↑](#endnote-ref-204)
204. *Зингерман Б*. Указ. соч. С. 301. [↑](#endnote-ref-205)
205. *Чехов А. П*. Вишневый сад. С. 209. [↑](#endnote-ref-206)
206. *Виноградская И*. Указ. соч. 1973. Т. 3. С. 86. [↑](#endnote-ref-207)
207. Из письма А. П. Чехова — К. С. Станиславскому от 23 ноября 1903 г. // Чехов А. П. Указ. соч. Т. 11 (Письма). С. 312. [↑](#endnote-ref-208)
208. *Станиславский К. С*. Моя жизнь в искусстве. С. 310. [↑](#endnote-ref-209)
209. Из письма К. С. Станиславского — А. П. Чехову // Станиславский К. С. Собр. соч. Т. 7. С. 275. [↑](#endnote-ref-210)
210. Из письма А. П. Чехова — Л. С. Мизиновой от 23 октября 1899 гг. // Чехов А. П. Собр. соч. М., 1971. Т. 25. С. 282. [↑](#endnote-ref-211)
211. Из письма — А. П. Чехова — Вл. И. Немировичу-Данченко от 22 августа 1903 г. // Чехов А. П. Указ. соч. Т. 11 (Письма). С. 242. [↑](#endnote-ref-212)
212. *Чехов А. П*. Вишневый сад. С. 219. [↑](#endnote-ref-213)
213. *Зингерман Б*. Указ. соч. С. 304. [↑](#endnote-ref-214)
214. *Симов В*. Моя работа с режиссерами // Березкин В. Художник в театре Чехова. С. 194. [↑](#endnote-ref-215)
215. Там же. [↑](#endnote-ref-216)
216. Там же. С. 193. [↑](#endnote-ref-217)
217. *Шах-Азизова Т*. Современное прочтение чеховских пьес (60 – 70‑е годы) // В творческой лаборатории Чехова. М., 1974. С. 347. [↑](#endnote-ref-218)
218. Из письма А. П. Чехова — О. Л. Книппер-Чеховой от 10 апреля 1904 г. // Чехов А. П. Указ. соч. Т. 12 (Письма). С. 581. [↑](#endnote-ref-219)
219. *Строева М*. Указ. соч. С. 87. [↑](#endnote-ref-220)
220. *Соловьева И*. Первые встречи с Горьким // Режиссерские экземпляры К. С. Станиславского: В 6 т. М., 1986. Т. 4. С. 10. [↑](#endnote-ref-221)
221. *Строева М*. Указ. соч. С. 88, 89. [↑](#endnote-ref-222)
222. *Соловьева И*. Указ. соч. С. 10. [↑](#endnote-ref-223)
223. Там же. [↑](#endnote-ref-224)
224. {143} *Строева М*. Указ. соч. С. 95. [↑](#endnote-ref-225)
225. *Гиляровский В*. Когда мы были молоды // Ежегодник Московского Художественного театра. 1943. С. 228, 230, 232. [↑](#endnote-ref-226)
226. *Станиславский К. С*. Моя жизнь в искусстве. С. 296, 297. [↑](#endnote-ref-227)
227. Эти материалы систематизированы и впервые опубликованы Н. Пушкиным в его статье «Симов — родоначальник нового типа театральных художников». [↑](#endnote-ref-228)
228. *Качалов В*. Из воспоминаний: Пьесы М. Горького в МХТ, встречи с М. Горьким и моя работа над ролями // Ежегодник Московского Художественного театра. 1943. С. 194. [↑](#endnote-ref-229)
229. *Виноградская И*. Указ. соч. С. 402. [↑](#endnote-ref-230)
230. Там же. [↑](#endnote-ref-231)
231. *Строева М*. Указ. соч. С. 106. [↑](#endnote-ref-232)
232. *Виноградская И*. Указ. соч. С. 402. [↑](#endnote-ref-233)
233. Режиссерские экземпляры К. С. Станиславского. Т. 4. С. 310. [↑](#endnote-ref-234)
234. *Чушкин Н*. Указ. соч. С. 421. [↑](#endnote-ref-235)
235. *Нехорошев Ю*. Указ. соч. С. 104. [↑](#endnote-ref-236)
236. Там же. [↑](#endnote-ref-237)
237. *Станиславский К*. Моя жизнь в искусстве. М., 1972. С. 321. [↑](#endnote-ref-238)
238. *Рудницкий К*. Русское режиссерское искусство. 1898 – 1907. М., 1989. С. 311. [↑](#endnote-ref-239)
239. Из письма Вл. И. Немировича-Данченко — К. С. Станиславскому, июль 1904 г. // Ежегодник Московского Художественного театра. 1953 – 1958. М., 1961. С. 208 – 209. [↑](#endnote-ref-240)
240. *Виноградская И*. Жизнь и творчество К. С. Станиславского. М., 1970. Летопись. Т. 1. С. 469, 476. [↑](#endnote-ref-241)
241. *Рудницкий К*. Указ. соч. С. 312. [↑](#endnote-ref-242)
242. Там же. С. 312. [↑](#endnote-ref-243)
243. Там же. [↑](#endnote-ref-244)
244. Там же. С. 313. [↑](#endnote-ref-245)
245. Там же. С. 313, 314. [↑](#endnote-ref-246)
246. Там же. С. 314. [↑](#endnote-ref-247)
247. Там же. С. 315. [↑](#endnote-ref-248)
248. *Дягилев С*. Новое в Московском Художественном театре // Сергей Дягилев и русское искусство. М., 1982. Т. 1. С. 190, 191. [↑](#endnote-ref-249)
249. *Станиславский К*. Указ. соч. С. 321. [↑](#endnote-ref-250)
250. *Рудницкий К*. Указ. соч. С. 316. [↑](#endnote-ref-251)
251. *Фельдман О*. К истории студии на Поварской // Мир искусств. Альманах. М., 1995. С. 331. [↑](#endnote-ref-252)
252. *Попов С*. Театральная студия на Поварской: Из воспоминаний // Мир искусств. Альманах. М., 1995. С. 335, 336. [↑](#endnote-ref-253)
253. Там же. С. 339 – 340. [↑](#endnote-ref-254)
254. *Рудницкий К*. Указ. соч. С. 317. [↑](#endnote-ref-255)
255. *Попов С*. Указ. соч. С. 348. [↑](#endnote-ref-256)
256. Там же. С. 348. [↑](#endnote-ref-257)
257. *Зингерман Б*. Очерки истории драмы 20 века. М., 1979. С. 199. [↑](#endnote-ref-258)
258. Там же. С. 202. [↑](#endnote-ref-259)
259. Там же. С. 198. [↑](#endnote-ref-260)
260. *Мейерхольд В*. Статьи, письма, речи, беседы. М., 1968. Ч. 1. С. 133. [↑](#endnote-ref-261)
261. *Веригина В*. Воспоминания. Л., 1974. С. 72. [↑](#endnote-ref-262)
262. Сапунов начинал свою театральную деятельность, работая в декорационных мастерских МХТ в качестве помощника В. А. Симова. Однако смелость и темперамент молодого художника вызывали нарекания Симова, его не устраивала чисто живописная свобода и размах, {144} с которыми Сапунов претворял на сцене замыслы декоратора Сапунов работал и художником-исполнителем в Большом театре, помогал своему учителю К. Коровину Сапунов вместе с Судейкиным оформил ряд постановок «Орфей» К.‑В. Глюка, «Каморра» С. Экспозито для оперной антрепризы С. И. Мамонтова. [↑](#endnote-ref-263)
263. *Коган Д*. Николай Сапунов. М., 1998. С. 42. [↑](#endnote-ref-264)
264. *Рудницкий К*. Режиссер Мейерхольд. М., 1969. С. 55. [↑](#endnote-ref-265)
265. Там же. С. 60. [↑](#endnote-ref-266)
266. *Коган Д*. Указ. соч. С. 42. [↑](#endnote-ref-267)
267. *Мейерхольд Вс*. О театре. СПб., 1913. С. 9. [↑](#endnote-ref-268)
268. Там же. [↑](#endnote-ref-269)
269. *Ульянов Н*. Мои встречи. М., 1952. С. 202. [↑](#endnote-ref-270)
270. *Веригина В*. Указ. соч. С. 75. [↑](#endnote-ref-271)
271. *Попов С*. Указ. соч. С. 349. [↑](#endnote-ref-272)
272. Там же. [↑](#endnote-ref-273)
273. *Станиславский К*. Собр. соч. М., 1988. Т. 7. С. 324, 325. [↑](#endnote-ref-274)
274. *Ульянов Н*. Указ. соч. С. 201. [↑](#endnote-ref-275)
275. *Аврелий* [*Брюсов В.*] Вехи. Искания новой сцены // Весы. 1906. № 1. С. 72 – 73. [↑](#endnote-ref-276)
276. *Станиславский К*. Моя жизнь в искусстве. С. 326. [↑](#endnote-ref-277)
277. *Станиславский К*. Статьи, речи, беседы, письма. М., 1953. С. 175. [↑](#endnote-ref-278)
278. *Строева М*. Режиссерские искания Станиславского. 1898 – 1917. М., 1973. С. 162. [↑](#endnote-ref-279)
279. Там же. С. 142. [↑](#endnote-ref-280)
280. Там же. [↑](#endnote-ref-281)
281. Там же. С. 140. [↑](#endnote-ref-282)
282. *Радищева О*. Станиславский и Немирович-Данченко: История театральных отношений, 1897 – 1908. М., 1997. С. 267. [↑](#endnote-ref-283)
283. Там же. С. 303. [↑](#endnote-ref-284)
284. *Тамарченко А*. Театр и драматургия начала века // История русской литературы XX век. Серебряный век. М., 1987. С. 341. [↑](#endnote-ref-285)
285. *Радищева О*. Указ. соч. С. 277. [↑](#endnote-ref-286)
286. Там же. С. 261. [↑](#endnote-ref-287)
287. Там же. С. 277. [↑](#endnote-ref-288)
288. Там же. [↑](#endnote-ref-289)
289. Цит. по: *Строева М*. Указ. соч. С. 182. [↑](#endnote-ref-290)
290. Там же. [↑](#endnote-ref-291)
291. *Виноградская И*. Жизнь и творчество К. С. Станиславского. М., 1971. Т. 2. С. 30. [↑](#endnote-ref-292)
292. *Сулержицкий Л*. Повести и рассказы // Статьи и заметки о театре. Переписка. Воспоминания о Л. А. Сулержицком. М., 1970. С. 299. [↑](#endnote-ref-293)
293. *Строева М*. Указ. соч. С. 174. [↑](#endnote-ref-294)
294. Там же. С. 164. [↑](#endnote-ref-295)
295. *Виноградская И*. Указ. соч. С. 41. [↑](#endnote-ref-296)
296. *Строева М*. Указ. соч. С. 162. [↑](#endnote-ref-297)
297. Цит. по: *Рудницкий К*. Русское режиссерское искусство 1898 – 1907. С. 348. [↑](#endnote-ref-298)
298. Там же. [↑](#endnote-ref-299)
299. *Ульянов Н*. Указ. соч. С. 203 – 204. [↑](#endnote-ref-300)
300. Из режиссерского плана Станиславского (*Строева М*. Указ. соч. С. 168 – 170). [↑](#endnote-ref-301)
301. *Сулержицкий Л*. Указ. соч. С. 303 – 304. [↑](#endnote-ref-302)
302. *Виноградская И*. Указ. соч. Т. 2. С. 46. [↑](#endnote-ref-303)
303. Там же. С. 45. [↑](#endnote-ref-304)
304. Из письма К. С. Станиславского — А. А. Стаховичу // Станиславский К. С. Собр. соч. М., 1960. Т. 7. С. 363. [↑](#endnote-ref-305)
305. Из письма К. С. Станиславского — В. В. Котляровской // Станиславский К. С. Собр. соч. Т. 7. С. 364. [↑](#endnote-ref-306)
306. Цит. по: *Виноградская И*. Указ. соч. Т. 2. С. 61. [↑](#endnote-ref-307)
307. В 1902 г. вышла книга «Под впечатлением Художественного театра». Ее авторами были Джемс Линч (Леонид Андреев) и С. Глаголь (С. Голоушев). [↑](#endnote-ref-308)
308. {145} *Тамарченко А*. Указ. соч. С. 350. [↑](#endnote-ref-309)
309. Цит. по: *Строева М*. Указ. соч. С. 206. [↑](#endnote-ref-310)
310. Там же. [↑](#endnote-ref-311)
311. Из письма Л. Н. Андреева — В. И. Немировичу-Данченко // Вопросы театра. М., 1966. С. 276, 277. [↑](#endnote-ref-312)
312. *Блок А*. О реалистах // Блок А. Собр. соч.: В 6 т. М., 1971. Т. 5. С. 96. [↑](#endnote-ref-313)
313. *Строева М*. Указ. соч. С. 209. [↑](#endnote-ref-314)
314. *Станиславский К. С*. Моя жизнь в искусстве. С. 361 – 362. [↑](#endnote-ref-315)
315. *Андреев Л*. Жизнь Человека // Андреев Л. Драматические произведения: В 2 т. Л., 1989. Т. 1. С. 176 – 177. [↑](#endnote-ref-316)
316. Из письма Л. Н. Андреева — К. С. Станиславскому // Вопросы театра. М., 1966. С. 281. [↑](#endnote-ref-317)
317. *Чирва Ю*. О пьесах Леонида Андреева // Андреев Л. Драматические произведения. Т. 1. С. 21. [↑](#endnote-ref-318)
318. *Станиславский К*. Моя жизнь в искусстве. С. 362 – 363. [↑](#endnote-ref-319)
319. *Виноградская И*. Указ. соч. Т. 2. С. 87. [↑](#endnote-ref-320)
320. Там же. [↑](#endnote-ref-321)
321. Там же. С. 92. [↑](#endnote-ref-322)
322. Там же. С. 93. [↑](#endnote-ref-323)
323. Из письма Л. Н. Андреева — К. С. Станиславскому // Вопросы театра. С. 281. [↑](#endnote-ref-324)
324. *Виноградская И*. Указ. соч. Т. 2. С. 95. [↑](#endnote-ref-325)
325. *Рудницкий К*. Русское режиссерское искусство. С. 292. [↑](#endnote-ref-326)
326. Там же. С. 292. [↑](#endnote-ref-327)
327. Там же. С. 309. [↑](#endnote-ref-328)
328. *Веригина В*. Указ. соч. С. 87, 88. [↑](#endnote-ref-329)
329. *Городецкий С*. В. Ф. Комиссаржевская и символисты // Памяти В. Ф. Комиссаржевской. Л., 1931. С. 63. [↑](#endnote-ref-330)
330. *Веригина В*. Указ. соч. С. 89, 90. [↑](#endnote-ref-331)
331. Там же. С. 84. [↑](#endnote-ref-332)
332. Там же. С. 85. [↑](#endnote-ref-333)
333. Там же. С. 86, 87. [↑](#endnote-ref-334)
334. *Крючкова В*. Символизм в изобразительном искусстве. М., 1994. С. 36. [↑](#endnote-ref-335)
335. Там же. С. 37. [↑](#endnote-ref-336)
336. Там же. С. 59. [↑](#endnote-ref-337)
337. Цит. по: *Коган Д*. Николай Сапунов. М., 1998. С. 6. [↑](#endnote-ref-338)
338. Там же. С. 51. [↑](#endnote-ref-339)
339. Там же. С. 45. [↑](#endnote-ref-340)
340. Там же. С. 50. [↑](#endnote-ref-341)
341. Там же. С. 48. [↑](#endnote-ref-342)
342. *Веригина В*. Указ. соч. С. 90. [↑](#endnote-ref-343)
343. *Бердяев Н*. Опыты философские, социальные и литературные (1900 – 1906). СПб., 1907. С. 31, 32. [↑](#endnote-ref-344)
344. Цит. по: *Рудницкий К*. Режиссер Мейерхольд. С. 80. [↑](#endnote-ref-345)
345. Цит. по: Мейерхольд в русской театральной критике. М., 1997. С. 78. [↑](#endnote-ref-346)
346. *Веригина В*. Указ. соч. С. 90. [↑](#endnote-ref-347)
347. *Рудницкий К*. Режиссер Мейерхольд. С. 81. [↑](#endnote-ref-348)
348. Блок А. А. Драматический театр В. Ф. Комиссаржевской // Мейерхольд в русской театральной критике. С. 82. [↑](#endnote-ref-349)
349. *Веригина В*. Указ. соч. С. 90, 91. [↑](#endnote-ref-350)
350. Цит. по: *Рудницкий К*. Русское режиссерское искусство 1898 – 1907. С. 332. [↑](#endnote-ref-351)
351. *Эфрос А*. Мартирос Сарьян // Эфрос А. Мастера разных эпох: Избранные историко-художественные и критические статьи. М., 1979. С. 258. [↑](#endnote-ref-352)
352. *Эфрос А*. Сапунов // Эфрос А. Мастера разных эпох: Избранные историко-художественные и критические статьи. М., 1979. С. 176 – 177. [↑](#endnote-ref-353)
353. *Веригина В*. Указ. соч. С. 93. [↑](#endnote-ref-354)
354. {146} Цит. по: Мейерхольд в русской театральной критике. С. 142 – 143. [↑](#endnote-ref-355)
355. Там же. С. 85. [↑](#endnote-ref-356)
356. *Мгебров А*. Жизнь в театре. Л.; М., 1929. С. 370, 373. [↑](#endnote-ref-357)
357. *Коган Д*. Сергей Судейкин. С. 22. [↑](#endnote-ref-358)
358. Цит. по: Мейерхольд в русской театральной критике. С. 85. [↑](#endnote-ref-359)
359. *Мейерхольд Вс*. О театре. СПб., 1913. С. 195. [↑](#endnote-ref-360)
360. *Блок А*. Драматический театр В. Ф. Комиссаржевской // Мейерхольд в русской театральной критике. С. 83. [↑](#endnote-ref-361)
361. Цит. по: *Коган Д*. Указ. соч. С. 174. [↑](#endnote-ref-362)
362. *Родина Т. М*. Блок и русский театр начала XX века. М., 1972. С. 127. [↑](#endnote-ref-363)
363. *Блок А*. Собр. соч. М.; Л., 1963. Т. 8. С. 169, 170. [↑](#endnote-ref-364)
364. *Рудницкий К*. Режиссер Мейерхольд. С. 89. [↑](#endnote-ref-365)
365. *Дьяконов А. (Ставрогин)* Александр Блок в театре Комиссаржевской // О Комиссаржевской. Забытое и новое. Воспоминания. Статьи. Письма. М., 1965. С. 84. [↑](#endnote-ref-366)
366. Там же. С. 86. [↑](#endnote-ref-367)
367. *Вершина В*. Указ. соч. С. 105, 106. [↑](#endnote-ref-368)
368. Цит. по: *Рудницкий К*. Режиссер Мейерхольд. С. 93 – 94. [↑](#endnote-ref-369)
369. Там же. С. 94. [↑](#endnote-ref-370)
370. *Мейерхольд Вс*. О театре. С. IV. [↑](#endnote-ref-371)
371. *Родина Т. М*. Указ. соч. С. 134. [↑](#endnote-ref-372)
372. *Коган Д*. Николай Сапунов. С. 56. [↑](#endnote-ref-373)
373. *Мейерхольд Вс*. О театре. С. 198. [↑](#endnote-ref-374)
374. *Веригина В*. Указ. соч. С. 101. [↑](#endnote-ref-375)
375. Цит. по: *Родина Т. М*. Указ. соч. С. 138. [↑](#endnote-ref-376)
376. *Рудницкий К*. Режиссер Мейерхольд. С. 93. [↑](#endnote-ref-377)
377. *Родина Т. М*. Указ. соч. С. 135. [↑](#endnote-ref-378)
378. *Веригина В*. Указ. соч. С. 102. [↑](#endnote-ref-379)
379. Там же. С. 105. [↑](#endnote-ref-380)
380. *Блок А*. Письмо В. Мейерхольду // Блок А. Собр. соч. Т. 8. С. 169. [↑](#endnote-ref-381)
381. Там же. [↑](#endnote-ref-382)
382. *Вершинина И*. Балетная музыка // Музыка XX века. М., 1976. Кн. 1, ч. 1. С. 188. [↑](#endnote-ref-383)
383. *Грабарь И*. Моя жизнь: Автомонография. М.; Л., 1937. С. 159. [↑](#endnote-ref-384)
384. *Бенуа А*. Мои воспоминания. М., 1980. Кн. I – III. С. 644. [↑](#endnote-ref-385)
385. Там же. С. 642. [↑](#endnote-ref-386)
386. Бенуа должен был написать декорации к опере Вагнера «Гибель богов», Бакст — к античным трагедиям «Ипполит» и «Эдип в Колоне». [↑](#endnote-ref-387)
387. *Бенуа А*. Указ. соч. Кн. IV, V. С. 370. [↑](#endnote-ref-388)
388. *Теляковский В*. Воспоминания. М., 1921. С. 121. [↑](#endnote-ref-389)
389. *Грабарь И*. С. П. Дягилев // Сергей Дягилев и русское искусство: В 2 т. М., 1982. Т. 2. С. 288, 289. [↑](#endnote-ref-390)
390. *Бенуа А*. О Дягилеве // Сергей Дягилев и русское искусство. Т. 2. С. 228. [↑](#endnote-ref-391)
391. Там же. С. 229. [↑](#endnote-ref-392)
392. Там же. С. 225. [↑](#endnote-ref-393)
393. *Стернин Г*. Дягилев глазами оппонентов // Сергей Дягилев и художественная культура XIX – XX вв. Пермь, 1989. С. 125. [↑](#endnote-ref-394)
394. Сергей Дягилев и русское искусство. Т. 2. С. 362. [↑](#endnote-ref-395)
395. *Бенуа А*. О Дягилеве. С. 230. [↑](#endnote-ref-396)
396. *Маковский С*. Дягилев // Сергей Дягилев и русское искусство. Т. 2. С. 308. [↑](#endnote-ref-397)
397. {147} *Ремизов А*. Неуемный бубен: Из книги «Встречи». Кишинев, 1988. С. 523. [↑](#endnote-ref-398)
398. Там же. С. 526. [↑](#endnote-ref-399)
399. Из письма С. П. Дягилева — Н. А. Римскому-Корсакову от 11 июня 1907 г. // Сергей Дягилев и русское искусство. Т. 2. С. 102. [↑](#endnote-ref-400)
400. *Бенуа А*. Мои воспоминания. М., 1980. Кн. IV, V. С. 489. [↑](#endnote-ref-401)
401. *Бенуа А*. Беседы о балете: Книга о новом театре. СПб., 1908. С. 104. [↑](#endnote-ref-402)
402. *Нестьев И*. Музыкальная культура на рубеже веков // Музыка XX века. М., 1976. Кн. 1. С. 57. [↑](#endnote-ref-403)
403. *Бенуа А*. Беседа о балете. СПб., 1908. С. 103. [↑](#endnote-ref-404)
404. *Нестьев И*. Указ. соч. С. 57. [↑](#endnote-ref-405)
405. *Красовская В*. Русский балетный театр начала XX века. Л., 1971. С. 53. [↑](#endnote-ref-406)
406. Александр Бенуа размышляет. М., 1968. С. 211. [↑](#endnote-ref-407)
407. Сергей Дягилев и русское искусство. Т. 2. С. 183. [↑](#endnote-ref-408)
408. Там же. С. 418. [↑](#endnote-ref-409)
409. *Карсавина Т*. Театральная улица. Л., 1971. С. 172, 173. [↑](#endnote-ref-410)
410. *Стравинский И*. Хроника моей жизни. Л., 1963. С. 68. [↑](#endnote-ref-411)
411. Из письма В. А. Серова от 22 сентября 1910 г. в редакцию газеты «Речь». Петербург // Сергей Дягилев и русское искусство. Т. 2. С. 187. [↑](#endnote-ref-412)
412. *Карсавина Т*. Театральная улица. С. 179. [↑](#endnote-ref-413)
413. *Бенуа А*. Воспоминания о балете // Бенуа А. Мои воспоминания. Кн. IV, V. С. 503. [↑](#endnote-ref-414)
414. *Луначарский А*. Русский и американец в большом парижском сезоне // Луначарский А. В мире музыки: Статьи и речи. М., 1971. С. 248. [↑](#endnote-ref-415)
415. Сергей Дягилев и русское искусство. Т. 1. С. 28. [↑](#endnote-ref-416)
416. Там же. С. 27. [↑](#endnote-ref-417)
417. Там же. С. 28. [↑](#endnote-ref-418)
418. *Остроумова-Лебедева А*. Автобиографические записки. М., 1974. Ч. II. С. 255. [↑](#endnote-ref-419)
419. *Вершинина И*. Указ. соч. Кн. 1. Ч. 1. С. 204. [↑](#endnote-ref-420)
420. *Бенуа А*. Мои воспоминания. Кн. IV, V. С. 504. [↑](#endnote-ref-421)
421. *Бенуа А*. Воспоминания о балете «Русские записки». Париж, 1939. XV. С. 81. [↑](#endnote-ref-422)
422. *Вершинина И*. Указ. соч. С. 190. [↑](#endnote-ref-423)
423. *Пожарская М*. Русские сезоны в Париже. М., 1988. С. 50. [↑](#endnote-ref-424)
424. *Красовская В*. Указ. соч. С. 214. [↑](#endnote-ref-425)
425. Из письма А. Н. Бенуа — В. Н. Аргутинскому-Долгорукову от 2/15 июля 1909 г. // Сергей Дягилев и русское искусство. Т. 2. С. 185. [↑](#endnote-ref-426)
426. Из письма Л. С. Бакста — С. П. Дягилеву от 3/16 апреля 1911 г. // Сергей Дягилев и русское искусство. Т. 2. С. 114 – 115. [↑](#endnote-ref-427)
427. Из письма Л. С. Бакста — С. П. Дягилеву от 15/28 апреля 1911 г. // Сергей Дягилев и русское искусство. Т. 2. С. 116 – 117. [↑](#endnote-ref-428)
428. Из письма Л. С. Бакста — Л. П. Бакст от 10/23 мая 1911 г. // Сергей Дягилев и русское искусство. Т. 2. С. 189. [↑](#endnote-ref-429)
429. Сергей Дягилев и русское искусство. Т. 1. С. 21. [↑](#endnote-ref-430)
430. Цит. по: *Тугенхольд Я*. Марк Шагал // Аполлон. 1916. № 2. С. 14. [↑](#endnote-ref-431)
431. Сергей Дягилев и русское искусство. Т. 2. С. 277. [↑](#endnote-ref-432)
432. *Фокин М*. Против течения. Л.; М., 1962. С. 237. Впоследствии возник острый конфликт Бенуа с Дягилевым и Бакстом. Бенуа, сочинивший либретто балета, проявивший много фантазии в постановке мизансцен, был возмущен, не увидев своего имени в программе балета. После бурного объяснения последовал разрыв Бенуа с Дягилевым и Бакстом. Постановка «Петрушки», состоявшаяся в антрепризе в 1911 г., примирила Бенуа с Дягилевым и Бакстом. [↑](#endnote-ref-433)
433. *Фокин М*. Указ. соч. С. 243. [↑](#endnote-ref-434)
434. Там же. С. 245. [↑](#endnote-ref-435)
435. Цит. по: *Пожарская М*. Указ. соч. С. 105. [↑](#endnote-ref-436)
436. *Бенуа А*. Воспоминания о русском балете // Бенуа А. Мои воспоминания. Кн. IV, V. С. 519 – 520. [↑](#endnote-ref-437)
437. *Серов В. А*. В редакцию газеты «Речь» 22 сентября 1910 г. // Сергей Дягилев и русское искусство. Т. 2. С. 187. [↑](#endnote-ref-438)
438. {148} Из письма К. А. Сомова — М. Г. Лукьянову от 30 марта 1912 г. // Сергей Дягилев и русское искусство Т. 2. С. 195. [↑](#endnote-ref-439)
439. Из письма М. Пруста — Р. Ану от 20 февраля 1911 г. // Сергей Дягилев и русское искусство. Т. 2. С. 189. [↑](#endnote-ref-440)
440. *Пружан И*. Бакст. Л., 1975. С. 144. [↑](#endnote-ref-441)
441. Там же. С. 144. [↑](#endnote-ref-442)
442. Цит. по: *Красовская В*. Указ. соч. С. 338. [↑](#endnote-ref-443)
443. *Мамонтова О*. Французские фовисты и их творчество после первой мировой войны // Современное западное искусство XX века. М., 1982. С. 130. [↑](#endnote-ref-444)
444. Спектакли сиамского балета Бакст и Фокин видели еще в Петербурге. [↑](#endnote-ref-445)
445. *Красовская В*. Указ. соч. С. 400. [↑](#endnote-ref-446)
446. *Григорьев С*. Балет Дягилева. М., 1993. С. 56. [↑](#endnote-ref-447)
447. Цит. по: *Красовская В*. Указ. соч. С. 408. [↑](#endnote-ref-448)
448. *Нижинская Б*. Ранние воспоминания. М., 1999. Ч. 2. С. 113. [↑](#endnote-ref-449)
449. *Бенуа А*. Дягилевская выставка // Сергей Дягилев и русское искусство. Т. 2. С. 277. [↑](#endnote-ref-450)
450. *Эткинд М*. А. Н. Бенуа и русская художественная культура. Л., 1989. С. 30. [↑](#endnote-ref-451)
451. Там же. С. 49. [↑](#endnote-ref-452)
452. *Бенуа А*. Мои воспоминания. Кн. I – III. С. 181. [↑](#endnote-ref-453)
453. Там же. Кн. IV, V. С. 184, 185. [↑](#endnote-ref-454)
454. *Фокин М*. Указ. соч. С. 188. [↑](#endnote-ref-455)
455. *Бенуа А*. Воспоминания о русском балете. С. 509. [↑](#endnote-ref-456)
456. Там же. [↑](#endnote-ref-457)
457. Там же. [↑](#endnote-ref-458)
458. *Фокин М*. Указ. соч. С. 191. [↑](#endnote-ref-459)
459. *Нижинская Б*. Указ. соч. С. 18, 19. [↑](#endnote-ref-460)
460. *Бенуа А*. Мои воспоминания. Кн. IV, V. С. 206. [↑](#endnote-ref-461)
461. Цит. по: *Красовская В*. Указ. соч. С. 207. [↑](#endnote-ref-462)
462. Цит. по: Там же. С. 209. [↑](#endnote-ref-463)
463. *Эткинд М*. Указ. соч. С. 157. [↑](#endnote-ref-464)
464. *Головин А. Я*. Встречи и впечатления. Л.; М., 1960. С. 67 – 68. [↑](#endnote-ref-465)
465. Там же. С. 340. [↑](#endnote-ref-466)
466. *Сарабьянов Д*. Стиль модерн. М., 1989. С. 222. [↑](#endnote-ref-467)
467. Там же. С. 218. [↑](#endnote-ref-468)
468. *Головин А. Я*. Указ. соч. С. 244. [↑](#endnote-ref-469)
469. Там же. С. 99. [↑](#endnote-ref-470)
470. *Гофман И*. Александр Головин. М., 1981. С. 42. [↑](#endnote-ref-471)
471. *Головин А. Я*. Указ. соч. С. 244. [↑](#endnote-ref-472)
472. Там же. С. 247. [↑](#endnote-ref-473)
473. *Вершинина И*. Ранние балеты Стравинского. М., 1967. С. 63. [↑](#endnote-ref-474)
474. *Бенуа А*. Мои воспоминания. Кн. IV, V. С. 514. [↑](#endnote-ref-475)
475. *Ремизов А*. Указ. соч. С. 527, 528. [↑](#endnote-ref-476)
476. *Бенуа А*. Мои воспоминания. Кн. IV, V. С. 516. [↑](#endnote-ref-477)
477. *Фокин М*. Указ. соч. С. 256. [↑](#endnote-ref-478)
478. *Красовская В*. Указ. соч. С. 356. [↑](#endnote-ref-479)
479. *Фокин М*. Указ. соч. С. 256, 257. [↑](#endnote-ref-480)
480. Цит. по: *Красовская В*. Указ. соч. С. 342. [↑](#endnote-ref-481)
481. *Асафьев Б*. О балете. Л., 1974. С. 48. [↑](#endnote-ref-482)
482. Там же. С. 48. [↑](#endnote-ref-483)
483. Символическое начало будет присуще многим спектаклям Головина. В декорационном творчестве Бенуа, Бакста, Добужинского не так сильно выражено это тревожно-потаенное символическое звучание. [↑](#endnote-ref-484)
484. *Красовская В*. Указ. соч. С. 357. [↑](#endnote-ref-485)
485. Эскизы костюмов Жар-птицы принадлежали Баксту. [↑](#endnote-ref-486)
486. *Красовская В*. Указ. соч. С. 358. [↑](#endnote-ref-487)
487. {149} *Асафьев Б*. Указ. соч. С. 63. [↑](#endnote-ref-488)
488. Там же. С. 63. [↑](#endnote-ref-489)
489. *Красовская В*. Указ. соч. С. 359. [↑](#endnote-ref-490)
490. *Бенуа А*. Мои воспоминания. Кн. IV, V. С. 516. [↑](#endnote-ref-491)
491. *Красовская В*. Указ. соч. С. 359. [↑](#endnote-ref-492)
492. *Головин А. Я*. Указ. соч. С. 88, 89. [↑](#endnote-ref-493)
493. Там же. С. 92. [↑](#endnote-ref-494)
494. Из письма Д. С. Стеллецкого — А. Я. Головину от 13/16 июня 1910 г. // Сергей Дягилев и русское искусство. Т. 1. С. 428. [↑](#endnote-ref-495)
495. Бенуа так оценил эти качества композитора: «В отличие от других музыкантов, обычно равнодушных ко всему, что не есть их искусство, Стравинский интересовался живописью, архитектурой, скульптурой, и хоть он не обладал какой-либо подготовкой в этих областях, он все же являлся ценным собеседником для нас». (*Бенуа А*. Мои воспоминания. Кн. IV, V. С. 513.). [↑](#endnote-ref-496)
496. *Стравинский И*. Указ. соч. С. 70. [↑](#endnote-ref-497)
497. *Бенуа А*. Мои воспоминания. Кн. IV, V. С. 516. [↑](#endnote-ref-498)
498. *Вершинина И*. Указ. соч. С. 38, 39. [↑](#endnote-ref-499)