Пожарская М. Н. **Русское театрально-декорационное искусство конца XIX – начала XX века**. М.: Искусство, 1970. 411 с.

От автора 5 [Читать](#_Toc318281067)

**1. Русское декорационное искусство конца XIX века до возникновения Московского Художественного театра**

Введение 7 [Читать](#_Toc318281068)

Декораторы казенной сцены 16 [Читать](#_Toc318281070)

Частная русская опера С. И. Мамонтова и ее художники 32 [Читать](#_Toc318281071)

**2. Принципы изобразительной режиссуры Московского Художественного театра (1898 – 1905)**

Оформление спектаклей исторической и сказочной тематики 82 [Читать](#_Toc318281072)

Искусство психологической декорации 120 [Читать](#_Toc318281074)

Начало новых поисков (Студия на Поварской) 153 [Читать](#_Toc318281075)

**3. Распространение реформы Московского Художественного театра и Частной оперы С. И. Мамонтова и преобразование декорационного искусства начала XX века**

Художники группы «Мир искусства» на пути к театру 167 [Читать](#_Toc318281076)

Головин и Коровин 183 [Читать](#_Toc318281078)

Воздействие принципов изобразительной режиссуры Московского Художественного театра на декорационное искусство драматической сцены императорских театров 216 [Читать](#_Toc318281079)

**4. Декорационное искусство предреволюционного десятилетия**

Художники группы «Мир искусства» в антрепризе С. П. Дягилева 237 [Читать](#_Toc318281080)

Утверждение принципов сценической условности в работе Мейерхольда с Сапуновым и Головиным 279 [Читать](#_Toc318281082)

Новые искания Московского Художественного театра в области декорационного искусства 308 [Читать](#_Toc318281083)

**Примечания** 357 [Читать](#_Toc318281084)

**Список иллюстраций** 397 [Читать](#_Toc318281085)

# **{5}** От автора

Первые десятилетия XX века — период расцвета русского театрально-декорационного искусства. Это время, когда работали Коровин, Головин, Бенуа, Добужинский, Рерих, Сапунов, Судейкин, Н. Гончарова… Время, когда гастроли Московского Художественного театра в Европе, «Русские сезоны» с триумфами Шаляпина и балетной труппы Дягилева, поиски и открытия новых форм театрального искусства и принципов декораций Станиславского и Мейерхольда составили целую эпоху в истории мирового сценического искусства.

Но именно этот период развития русского театра в течение многих лет недостаточно привлекал внимание исследователей. В течение длительного времени последнее предреволюционное десятилетие рассматривалось односторонне, забывали о том, что театр и декорационное искусство, создававшееся в годы общественной реакции и тяжелого идейного кризиса, несмотря на все свои исторически ограниченные черты, рождало и ценности, не потерявшие своего значения в наши дни.

В своей работе я не ставила задачи дать исчерпывающую картину сложной и разнообразной жизни театра в период 1895 – 1917 годов, проанализировать творчество всех крупных художников сцены этого времени. В ряде очерков, составляющих содержание книги, я сосредоточиваю свое внимание на главных проблемах развития декорационного искусства этой поры, чтобы уяснить его основные закономерности. Ряд имен {6} и художественных явлении остаются за пределами рассмотрения. Не разделяя довольно распространенного взгляда, что работы художников театра могут исследоваться сами по себе, вне связи с практикой режиссуры, вне реального своеобразия театральных систем, сложившихся в тот или иной исторический период времени, я пишу не только об эскизах и их сценическом воплощении (в декорациях и костюмах), но и о самих спектаклях, о театральных направлениях, о проблемах *изобразительной режиссуры*. Именно с конца XIX века русское декорационное искусство органически спаяно с развитием режиссерского театра, неотрывно от идеи художественного ансамбля. Именно в этот период стала, как никогда ранее, ощутима роль художника в процессе создания спектакля, и художники превращаются в сотворцов, сорежиссеров, идейных интерпретаторов спектакля.

Искания художников театра не могут быть поняты и оценены изолированно от исканий Станиславского, Немировича-Данченко, Мейерхольда — крупнейших реформаторов театра. Все это закономерно заставило выделить в обильном и разнообразном материале именно тот, что в первую очередь связан с исканиями МХТ и так называемого условного театра; сосредоточить внимание на двух фигурах, во многом определивших развитие русского театра, в том числе и направление работы художников сцены, — на К. С. Станиславском и В. Э. Мейерхольде. В условиях реальной практики предреволюционного театра их творческий опыт позволяет наиболее выпукло осветить интересующие нас сегодня вопросы, понять их победы, открытия и ошибки в области искусства театральной декорации.

Приношу искреннюю благодарность научным учреждениям и отдельным лицам, на протяжении многих лет оказывавшим мне помощь в работе, предоставлявшим необходимые архивные и иконографические материалы, — сотрудникам Театрального музея имени А. А. Бахрушина и Ленинградского Театрального музея (в первую очередь Т. Э. Груберт, А. Н. Шифриной, К. Б. Семеновой), Музею МХАТ СССР имени М. Горького, ЦГАЛИ, ЦГИАЛ, а также И. С. Зильберштейну, любезно давшему мне возможность ознакомиться с работами театральных художников в его собрании. Моя особая признательность Н. Н. Чушкину, без повседневного руководства и поддержки которого моя книга не была бы написана.

# **{7}** 1. Русское декорационное искусство конца XIX века до возникновения Московского Художественного театра

## Введение

История декорационного искусства не сводится к истории сценической техники. Его развитие неотрывно от эстетических задач, выдвигаемых общественной жизнью своего времени, неотделимо от идей, которыми живет театр. Обновление, обогащение сценического оформления новыми средствами образного воздействия в конечном счете определяется ведущими тенденциями драматургии. Узловые, переломные моменты истории декорационного искусства подтверждают это.

Сложившаяся в Италии в XVII веке кулисно-арочная система декораций и сцена-коробка получают распространение в театрах всех стран Европы. В перспективных декорациях Л. Бурначини и Дж. Торелли, а позднее представителей знаменитого семейства театральных художников Галли-Биббиена сценическая живопись приобрела главенствующее значение. Эти художники создавали прежде всего зрелище, пленявшее глаз зрителей сказочным великолепием, сложностью перспективы, иллюзорной глубинностью. Эти «волшебники» и «маги» декорационного искусства работали более всего в оперно-балетном жанре в придворных театрах. Это и определяло пышность и парадность декораций, приподнятого, величественного фона, на котором развертывалось представление.

Драматургия Шекспира и Лопе де Вега пренебрегала роскошью постановки, сосредоточивала все внимание на игре актеров, на тексте, на сценическом действии и обходилась, как правило, скромными средствами оформления. Испанская и английская сцены {8} XVI – XVII веков обнаруживали свое кровное родство с народными зрелищами. Само строение сценической площадки шекспировского театра, позволявшее стремительно менять места действия, переключать его с нижней сцены на верхнюю, с задней — на далеко выступавший в зрительный зал просцениум, обусловливалось особенностями шекспировской драматургии, ее динамикой. И лишь влияние придворного искусства принесло с собой в испанский и английский театр подчеркнутое внимание к декорации, увлечение пышностью сценической обстановки, заимствование нововведений и изобретений в области театральной живописи и техники, сделанных итальянскими художниками и архитекторами.

Драматургия эпохи классицизма не требовала исторической и бытовой характерности декораций. Законы единства места и времени предписывали, чтобы декорация не менялась на протяжении всего спектакля. Оформление не было связано с определенной пьесой какими-либо индивидуальными чертами характеристики. Оно оставалось фоном игры актера, согласно эстетике классицизма освобожденным от всего «низкого», что может быть свойственно действительности, от всего случайного. В трагедии этот фон действия был особенно торжественным и парадным. Оформление комедии на протяжении XVII, XVIII и первой четверти XIX столетия, как правило, ограничивалось лишь самой общей и краткой характеристикой места действия.

Все эти черты ярко воплотились в XVII веке в театре «классической страны классицизма» — Франции. В одной и той же декорации могло протекать действие «Сида» и «Горациев» Корнеля, «Британника» и «Федры» Расина. Эта декорация, лишенная конкретной национальной и исторической характеристики, обычно изображала залу дворцового типа и получила своеобразное наименование «дворца вообще»[[1]](#endnote-2). В период классицизма декорации были также общезначимы, как и персонажи Корнеля и Расина, выражающие общечеловеческие страсти. Несмотря на отдельные попытки нарушения этой системы оформления, она остается в силе на сценах ведущих европейских театров до начала XIX века, когда на смену классицистским «дворцам вообще» явилась романтическая декорация.

Правдоподобие — вот могучий таран, с помощью которого Виктор Гюго в своем знаменитом предисловии к «Кромвелю» обрушился на условности классицизма, обвиняя его в искусственности, в рабском подражании античности. Фигурирующий обычно в ремарках, объясняющих место действия в трагедиях, «вестибюль дворца», или «перистиль», Гюго называет «опошленным помещением, где благосклонно развертывают свое действие» герои трагедии и куда «неизвестно почему являются заговорщики, поочередно, словно сговорившись заранее»[[2]](#endnote-3). «Что может быть более противоположного правдоподобию?» — возмущался Гюго, утверждая, что нелепость единства места ослабляет действенность {9} драмы; все то интимное и характерное, что нельзя показать в «передней» или на «перекрестке», остается за пределами пьесы. Зрителю приходится выслушивать бесконечные рассказы о том, что происходит в храме, во дворце или на городской площади, которых нет на сцене. «Сведите же нас туда!» — восклицает Гюго. «Точное определение места действия является одним из первых условий реальности», — заявляет он, требуя характерности места действия, переданного на сцене со всей исторической достоверностью и являющегося «немым персонажем», обогащающим сценическую картину. «Место, где произошла катастрофа, становится страшным и неотделимым ее свидетелем», — говорит он, требуя, чтобы на сцене воссоздавались и запруженная телегами и повозками улица Ферронери, где был убит Генрих IV, и площадь Старого рынка, на которой была сожжена Жанна д’Арк, и те конкретные места Лондона и Парижа, где казнили Карла I и Людовика XVI.

Борясь за правдоподобие и естественность, Гюго, Дюма и их соратники нарушают пресловутые единства, многократно перенося в своих драмах действие с одного места в другое, и дают пространные и детальные описательные ремарки. Следуя этим требованиям драматурга, художники Сисери, Лефевр, Сешан и другие в 1820 – 1840‑е годы создают на сценах французских театров невиданные дотоле картины — то это ночной Париж, то кладбище с таинственными руинами и рядами могил, залитое лунным светом, то дворцовые покои или городские площади, изображая которые, они стремятся соблюсти верность «местному» и «историческому» колориту.

Но романтическая драма уходила от отражения современных событий в историю прошлых веков, заменяла истинность страстей и характеров морализующими тенденциями, не раскрывая подлинной психологии человека, пользуясь резкими нежизненными контрастами. Точно так же было и в области оформления. Несмотря на то, что романтический театр сыграл большую положительную роль в движении театра вперед, в расширении его сценических возможностей, он все же не сумел раскрыть на сцене «правду», «жизненность». На место канонов классицизма он поставил внешнюю эффектность и искусственность, надолго завладевшие сценой.

Арсенал мелодраматических «эффектных» выразительных средств вскоре стал не меньшим препятствием развитию реалистического искусства, чем отвлеченность классицизма. Получили широкое распространение штампы романтизма, часто подменяя понятие «театральности». Станиславский в 1910‑х годах, в период формирования его «системы», писал: «Полюбились на сцене плащи, тоги, шпаги, гитары, кровь, подвиги, ходульные герои, картонные чувства, потрясание рук, зычные возгласы, мрачные замки, лунные пейзажи, горы, пещеры, скалы, водопады, восходы и заходы солнца, освещение его театральными лучами умирающих героев и другие красивости театра… Все, что {10} уходило в глубь веков и не поддавалось проверке, стало удобнее для сценических сюжетов… чем близкая, правдивая и хорошо знакомая всем современная жизнь. Все настоящее стало казаться некрасивым, мелким, прозаичным по сравнению с выдуманной ложью эффектного прошлого»[[3]](#endnote-4).

Станиславский здесь характеризует романтизм в период его упадка и деградации, и, конечно, его слова не дают оценки всего романтического направления, но тем не менее причины искусственности и ложной красивости, отделяющие театр от жизни, коренились в самой эстетике романтизма.

Требования исторической достоверности и характерности места действия сделались в практике романтического театра самоцельными. Романтические замки, руины, подземелья, монастыри, дворцовые залы и живописные бедные хижины заменили на сценах «перистили» и «вестибюли» театра классицизма. Не случайно французский драматург Ф. Пиа, представитель так называемой «социальной мелодрамы», еще в начале 40‑х годов XIX века восставал против чрезмерности увлечения зрелищной стороной театра, требуя «предоставить ее бутафорам», стремясь привлечь внимание к содержанию спектакля и не заслонять его внешней занимательностью.

Романтические «штампы» были жестоко осуждены Золя в его статьях «Натурализм в театре» и «Наши драматурги», появившихся в печати в начале 80‑х годов прошлого века. Эти статьи ценны не только блестящей критикой французской драматургии, образцом для которой стала «хорошо скроенная» пьеса Скриба, но и французского театра, где господствовало, говоря словами Станиславского, «искусство представления». Золя выдвигал и широкую положительною программу преобразования театра, призывая вернуться к традициям реализма Стендаля и Бальзака и бороться за создание современной социальной драмы.

В теории Золя, изложенной в этих статьях, очень большое место занимают вопросы оформления. Целая глава статьи «Натурализм в театре» называется «Декорации и аксессуары». Золя исходит из правильных позиций, связывая искусство театральной декорации с «эстетикой эпохи» («точные декорации представляют результат мучащей нас потребности в реальности», — пишет он). Лишенная характерности, «нейтральная» декорация классицизма отвечала драматургии Корнеля и Расина, но теперь она безнадежно устарела, ибо живые, индивидуализированные образы, созданные реалистической литературой, не могут существовать в ней. Золя утверждает, что герои скрибовских пьес, «вырезанные из картона», не нуждаются в жизненной обстановке, но «действующие лица из плоти и крови» должны принести с собой на сцену «атмосферу, которой они дышат». Золя не принимает и оформления романтических драм, с его пышными, искусственными эффектами и «чудовищным преувеличением реального». Он протестует против надоевшего {11} изображения на сцене приукрашенных, идеализованных исторических событий, предлагая находить поэтическое в современной жизни: «Больше поэзии в маленьких комнатках горожанина, чем во всех пустых и источенных червями истории дворцах».

Утверждая, что декорации в спектакле должны играть ту же роль, что описания в современном романе, являясь необходимой средой действия, вводя на сцену саму природу в ее влиянии на человека, он восклицает: «Как можно не почувствовать, какой интерес точная декорация придает действию. Точная декорация, например гостиная с ее мебелью, с ее жардиньерками, ее безделушками, дает сейчас же понятие о ситуации, определяет круг общества, который мы имеем перед глазами, рассказывает о привычках действующих лиц. И как легко себя чувствуют в этой обстановке актеры, как они живут той жизнью, какой они должны жить!»[[4]](#endnote-5)

Правда и театральность! Эта проблема, волнующая нас и сейчас, стояла перед театром на каждом этапе его развития. И Золя страстно отстаивал право художников его поколения на самостоятельное разрешение этой проблемы, в духе требований, выдвигаемых временем. Он хорошо понимал, что существуют и всегда будут существовать необходимые сценические условности, но он призывал к такому их преобразованию, которое позволило бы внести на сцену гораздо большую *интенсивность жизни*. Он горячо спорил с критиками, для которых понятие «театр» являлось чем-то раз навсегда определенным и неизменным, обязанным следовать образцам, освященным именами Шекспира и Мольера. Он писал: «Этим критикам кажется, что наши современные вкусы, наши заботы о верности обстановки, о сценической иллюзии, доведенной до крайнего предела, — все это только дело моды, только преходящее увлечение публики». И убежденно опровергал эту точку зрения: «Точная декорация возникла сама собой, мало-помалу… Виной тому совсем не мода, виной тому человеческая и социальная эволюция. Мы также не можем вернуться к вывескам театра эпохи Шекспира, как не можем опять жить в XVI веке… Несомненно, подлинные шедевры были созданы при этой условности декораций, так как они были здесь, как на родной почве. Но эта почва перестала быть нашей почвой, и я готов биться об заклад, что ни один современный драматург не создаст ничего живого, если его произведение не будет твердо стоять на нашей почве XIX века… Так расширяйте же дорогу и пропустите человечество, идущее вперед»[[5]](#endnote-6).

В своих высказываниях Золя неоднократно делал оговорку, что нельзя требовать на сцене буквальной копии природы, но его стремление к «точной» декорации, «доводящей сценическую иллюзию до предела», вступало в противоречие с этими утверждениями и давало повод к узко натуралистическому истолкованию его взглядов.

В последней четверти века большой след в развитии театра и декорационного искусства оставила деятельность труппы герцога Мейнингенского, развернувшаяся в 70‑х годах. {12} О роли и значении мейнингенцев, об их влиянии на европейские театры различных стран, в том числе на Московский Художественный театр, писалось много. Причем под «мейнингенством» понималось прежде всего и почти исключительно стремление постановщиков к исторической и бытовой достоверности. «Понятие “мейнингенство”… превратилось в ярлык, привешивавшийся в 90‑х и 900‑х годах ко всяким попыткам реалистического изображения истории и быта на театре. Нельзя было сделать ни одного шага в направлении к реализму, особенно при постановке исторических пьес, чтобы критика, в значительной своей части проникнутая духом консерватизма или идеями отрицания реализма, уже охваченная влиянием декадентства, не усмотрела в этом подражания или прямого заимствования у мейнингенцев»[[6]](#endnote-7).

Эта критика забывала, что стремление к исторической достоверности в характеристике места и времени действия не было изобретением мейнингенцев. Мы уже упомянули о соблюдении «местного» и «исторического» колорита в работах французских декораторов эпохи романтизма. В постановках Ч. Кина в Англии в 50‑х годах XIX века цикл исторических хроник Шекспира шел в декорациях, выполненных по музейным материалам со скрупулезной археологической точностью (для «Сна в летнюю ночь» использовались новейшие данные раскопок Шлимана в Малой Азии, а в «Генрихе VIII» была создана целая движущаяся панорама старинного Лондона). В самой Германии Ф. Дингельштедт, следуя примеру Ч. Кина, применял подобные же методы оформления и т. д.[[7]](#endnote-8). На сцене императорских театров Москвы и Петербурга в 60 – 70‑х годах, то есть еще задолго до приезда мейнингенской труппы в Россию, в целом ряде спектаклей отчетливо наблюдается стремление к документально точному воспроизведению исторического материала, и на помощь художникам М. А. Шишкову и М. И. Бочарову приходят русские историки и археологи[[8]](#endnote-9).

Преобразование всей постановочной системы, в том числе и оформления, в соответствии с требованиями реализма ощущалось как назревшая необходимость. Заслуга мейнингенского театра заключалась в том, что он своими гастролями широко продемонстрировал результаты своей практической работы в этой области. Его спектакли доказывали воочию, как необходима целостность режиссерского замысла, единой трактовки, охватывающей все стороны театрального представления, включая и изобразительную.

Невиданная дотоле полнота сценической иллюзии в постановках пьес Шиллера, Шекспира, Мольера волновала и восхищала зрителей, чувствовавших себя как бы очевидцами развертывавшихся перед ними — то на фоне горного швейцарского ландшафта, то в средневековых замках или мрачных башнях Тоуэра, то на шумном римском Форуме — исторических событий. Добиваясь этой иллюзии, мейнингенцы огромное внимание уделяли {13} декорациям, костюмам, бутафории, живописному построению группировок и придавали особое значение их пластической выразительности.

Однако в чрезмерном выпячивании на первый план этой стороны спектаклей была ограниченность и слабость мейнингенской труппы. Один из исследователей, говоря о работе мейнингенцев над массовыми сценами, справедливо замечает, что «они довели работу своих предшественников до большого совершенства и вместе с тем до того предела, за которым уже возникало сомнение в целесообразности их методов…»[[9]](#endnote-10). Жизнь толпы становилась столь бурной и «естественной», что не давала возможности главным персонажам обратить на себя должное внимание публики. Точно так же «до предела» доводилась и забота о достоверности сценической обстановки. Эффектной бутафории, подлинных предметов становилось на сцене так много, что «зритель решительно не знал, куда и на что ему смотреть»[[10]](#endnote-11).

Выдающийся актер и режиссер Московского Малого театра А. П. Ленский не разделял распространенного безоговорочного восхищения постановочной стороной мейнингенских спектаклей, справедливо отмечая, что в ряде случаев их пышные декорации не помогали, а вредили актеру: «Актер, увлекаясь гримом, неизбежно делает такой же промах, какой допускает мейнингенская труппа со своими тяжелыми, резными дверями, настоящим богемским хрусталем и другими аксессуарами, так что обстановка заслоняет игру актера, и зритель рассматриванием аксессуаров занят более, чем пьесой Шекспира или Шиллера»[[11]](#endnote-12).

Но как раз эта сторона деятельности мейнингенцев привлекала самое большое внимание и становилась примером для подражания. Поверхностное копирование постановочных приемов мейнингенской труппы характерно для многих европейских театров Этого времени. Но, как всякое подражание, оно не приобрело серьезного значения в развитии реалистических принципов искусства сцены. Такое подражание имело место и в России, в практике императорских, «казенных» театров.

Приведенные выше высказывания Золя, его борьба с обветшавшими консервативными традициями театра, борьба с внешней красивостью, фальшью, с нарочитостью сценических эффектов за утверждение «жизни на подмостках, жизни без лжи, жизни с ее добродушием и страстями», во многом перекликаются с теми требованиями, которые в эти же годы предъявляет к театру А. Н. Островский, а позднее К. С. Станиславский.

Мечтам Золя о реформе французской сцены в это время не суждено было осуществиться. В империалистической Франции конца прошлого столетия не было тех революционных сил и той общественной почвы, которые обусловили бы успешность борьбы за реализм. Станиславский в письме 1897 года к французскому критику Л. Бенару дает {14} суровую оценку современному французскому театру, говоря о вырождении когда-то великих традиций, превратившихся в «отжившие условности» и отгородивших сцену от всякого непосредственного влияния жизни[[12]](#endnote-13).

Деградация французского театра этой поры обусловливалась многими причинами: консерватизмом первого образцового привилегированного театра страны — Комеди Франсэз, наличием окостеневших форм классицизма и романтизма, превратившихся в препятствие для движения вперед, распространением развлекательного буржуазно-салонного репертуара и тем, что театры все более и более становились лишь коммерческими предприятиями.

Но основными причинами, которые сделали невозможным реалистическое преобразование театров и декорационного искусства во Франции, был разрыв между сценой и традициями большой реалистической литературы и реалистической живописи. Поток безыдейных «мелкотемных» пьес, картин второстепенных авторов захлестывал и театры и художественные выставки.

Французская сцена второй половины XIX века пользовалась услугами декораторов-ремесленников, ориентировавшихся на академическую живопись, варьировавших штампы романтических пейзажей, классицистских интерьеров в исторических пьесах или меблировавших сцену по модным образцам современных салонов. Французский импрессионизм, ставший в 70‑х годах в авангард западной живописи, не содействовал реформе сценической декорации, так как его достижения в области света и цвета в основном не получали доступа на театральные подмостки. Возможности, открытые импрессионизмом, были сделаны достоянием театра лишь много позднее, уже в первом десятилетии XX века, силами русских художников, декорации которых стали откровением для французской сцены. В 80‑х и 90‑х годах большие французские живописцы и графики не обращались к театральной работе. Единичные попытки крупных художников в этой области связаны лишь с отдельными спектаклями таких театров, как «Творчество» Люнье-По или Театр искусств Поля Фора, утверждавшими принципы символизма. Современный Золя французский театр не сумел использовать его теорию для широкого коренного преобразования постановочных принципов. А. Антуан, называвший себя «солдатом идей Золя», ставивший в организованном им Свободном театре и позднее в Театре Антуана инсценировки романов Золя и пьесы Толстого и Ибсена, добивался в декорациях фотографического приближения к жизни. Наличие в некоторых его постановках грубого натурализма дискредитировало программу Золя, акцентируя ее слабые стороны. В оформлении отдельных спектаклей использовались приемы импрессионистической живописи, достигалась сценическая иллюзия с помощью новых изобразительных средств. Но, сотрудничая с декораторами академического толка, воспринимавшими {15} его замыслы с оглядкой на старые приемы декорационного искусства, художниками, не отличавшимися смелостью и яркостью дарований, не умевшими обогатить эти замыслы, Антуан не добился создания новаторских работ в области театрального оформления, которые стали бы выдающимися событиями, открывали бы новую страницу в декорационном искусстве.

Золя понимал, что разрыв между сценой и большими литературными традициями был основным злом французского театра конца века. Он понимал, что французская сцена нуждается в гениальном драматурге, который продолжил бы дело Мольера, и мечтал о приходе творца, который «перешагнет через ухищрения ловкачей-ремесленников, разрушит навязанные рамки, расширит сцену до такой степени, что поставит ее на один уровень с залой, сообщит трепет жизни деревьям, нарисованным на кулисах, впустит через живописную заднюю завесу вольный воздух реальной жизни»[[13]](#endnote-14).

Русская литература и драматургия второй половины XIX века, верная заветам Чернышевского — «прекрасное есть жизнь», разрушила эти «навязанные рамки» и поставила перед сценой задачу не только стать в уровень с жизнью, но и раскрыть в жизни главное, увидеть далекие цели, вести в будущее. Она поставила перед театром задачу впустить на сцену «воздух реальной жизни». На эти требования ответила режиссура русского театра. В нем получили свое утверждение реалистическая реформа театрально-декорационного искусства и целое новое направление, новая школа художников театра, осуществлявших в своей практике поиски образной трактовки темы спектакля, органически связанные с новыми принципами режиссуры.

Но эти задачи были поставлены и решались не императорскими театрами, в распоряжении которых были огромные материальные средства и возможности, а силами тех частных театров, не зависящих от чиновно-бюрократической системы управления, которые возникли в России в конце века и создание которых сыграло огромную роль в истории не только национального, но и мирового сценического искусства.

Императорские театры в конце XIX века, так же как и в прежние годы, продолжали идти по проторенным путям подражаний и заимствований; их руководство, так же как и десятилетия назад, полагало, что все отечественное хуже иностранного. Располагая замечательными коллективами балетных, оперных, драматических сил, превосходными оркестрами, в области постановочного дела «казенная» сцена плелась в хвосте европейских театров. Самостоятельно, без помощи извне, императорские театры стать на путь реформы не могли, и лишь преобразования, воплощенные в жизнь МХТ, и кратковременная, но значительная по своим художественным результатам деятельность Частной русской оперы стали основой той трудной и медленной перестройки, которая наконец захватила и «казенную» сцену.

## **{16}** Декораторы казенной сцены

В дневниках А. Н. Островского, относящихся к его поездке в Щелыково в 1848 году, мы находим восторженные описания Волги. Острым глазом художника Островский охватывает живописною панораму города, сбегающего к реке, расстилающиеся под крутым берегом просторы Волги, полной жизни и движения, с беспрестанно снующими по ней судами, лодками, расшивами. Его поражает и вся эта картина в целом и отдельные ее детали, необыкновенно живописные и живые, — игра лучей заходящего солнца на зелени городских улиц, на стволах березовой рощицы, их мгновенное сверканье на крыльях стаи диких гусей, пролетавших высоко в небе. Островский потрясен всем, что он видит[[14]](#endnote-15).

Эти волжские впечатления не остались бесплодными, они воскресли в «Грозе», в «Бесприданнице» и в ряде других пьес. В «Бесприданнице» изображено другое время, чем в «Грозе», по-иному выглядят и представители «темного царства», которых уже коснулась «цивилизация». Но в городе Бряхимове, где убили Ларису Огудалову, царят те же жестокие нравы, что и в городе Калинове, где погибла Катя Кабанова. И тем же контрастом к этой жестокости, хотя и в другой «тональности», раскрывается могучая и вольная красота русской природы. Тупость и косность калиновских обитателей оставляют их равнодушными к этой красоте, «негоцианты» из Бряхимова и на природу и на человеческую красоту смотрят прежде всего как на предмет торговли. Но подлинного человека ширь и просторы Волги захватывают, зовут, заставляют мечтать об иной жизни, пробуждают мысли о воле. «Вид необыкновенный! Красота! Душа радуется! — восклицает Кулигин в “Грозе”. — Пятьдесят лет я каждый день гляжу за Волгу и все наглядеться не могу». Эта красота волнует душу Ларисы Огудаловой. «Я сейчас все за Волгу смотрела: как там хорошо, на той стороне!» — говорит она, стоя на крутом волжском берегу, любуясь беспредельной ширью, простором, открывающимся перед нею. Раздолье полей, леса, темнеющие на далеком горизонте, манят, притягивают, напоминают ей о другой, чистой жизни, которой она не знает в душном мире кнуровых и вожеватовых. И Катерина, так же как Лариса, глядя на Волгу, задумывается о том, «отчего люди не летают», отчего не могут они вырваться из тяжкой неволи. Поэтический фон в этих пьесах неотделим от развивающегося в них действия, от чувств и мыслей героев, от социальной драмы.

Зрители 70 – 80‑х годов прошлого века, кому посчастливилось видеть Федотову, великую Ермолову и других замечательных актеров той поры, несомненно ощущали благодаря их игре эту поэтическую среду действия пьес Островского. Но это достигалось лишь силой актерского гения или огромного таланта, силой, которая заставляла {17} забывать убогость сценической обстановки и прощать навязчиво выпиравшую из всех углов сцены бутафорскую фальшь. Скудные стандартные декорации казенной сцены, перекочевывавшие из пьесы в пьесу, не несли поэтической мысли и не давали иллюзии жизни, изображенной Островским. Оформлению драматических спектаклей в императорских театрах по давно укоренившейся «традиции» уделялось минимальное внимание, а на расходы по постановкам пьес на темы современной жизни, и в частности пьес Островского, дирекция была в особенности не щедра. Драматург неоднократно жаловался на невнимательность и полное равнодушие дирекции театров. «Пьеса моя поставлена была очень небрежно, — с горечью писал он в 1884 году по поводу постановки “Без вины виноватых” в Александринском театре, — репетирована мало; режиссерская постановка — рутинная и неумелая; декорации все старые; даже в 3‑м действии, вместо уборной провинциального театра, поставлена обыкновенная комната». Островский с благодарностью вспоминал декоратора П. А. Исакова, сумевшего в 70‑х годах сделать жизненную интимную декорацию простой и скромной мещанской комнаты к «Поздней любви», в которой актерам было легко и удобно играть. Эта простая обстановка, как с горячностью утверждал Островский, помогала актерам жить на сцене, «доставляя им возможность натуральных положений и размещений», а актеры «до восторга бывают рады возможности вести себя натурально»[[15]](#endnote-16).

Эти натуральность, интимность были редкостью в декорациях того времени, потому интерьеры Исакова и заслужили столь положительный отзыв Островского, которому не довелось испытать радости видеть свои пьесы воплощенными на сцене во всей целостности и полноте их реализма, их поэтической наполненности. На протяжении десятков лет его произведения шли в «сборных» декорациях[[16]](#endnote-17). Если «подходящих» декораций не находилось в запаснике театра и приходилось делать заново специальную декорацию, то ее затем использовали из года в год, из десятилетия в десятилетие, невзирая ни на возросшие реалистические требования, которым декорация давно не отвечала, ни на развитие сценической техники.

Жизненная обстановка, пейзаж, окружающие героев Островского и раскрываемые самим текстом его пьес, индивидуально своеобразны, конкретны, написаны той же кистью художника-реалиста, какой созданы и характеры действующих лиц. При чтении пьес ясно видишь такие не похожие друг на друга жилища, в которых протекает жизнь его персонажей. Ощущаешь их особое неповторимое «лицо» в каждой пьесе, то, что они хранят отпечаток сословия, благосостояния, характера и привычек своих владельцев и обитателей. Комната Шабловых в «Поздней любви» совсем иная, чем бедная комната Жадова в «Доходном месте», а купеческий дом Юлии Тугиной в «Последней жертве» не во всем схож с домом Мавры Тарасовны Барабошевой в «Правде хорошо, {18} а счастье лучше». Эти тонкие оттенки и различия, столь привлекательные для художника, открывающие простор его воображению, в те времена начисто игнорировались сценическим оформлением.

Сам Островский лишь в редких случаях насыщает свои ремарки метко найденными деталями, характеризующими купеческий, помещичий, чиновничий или актерский быт. В большинстве случаев он лишь в самой общей форме намечает обстановку действия и указывает на количество и расположение необходимых выходов. Такой характер носят ремарки к пьесам «Горячее сердце», «На всякого мудреца довольно простоты», «Бешеные деньги», «Последняя жертва». Когда читаешь эти ремарки, создается впечатление, что драматург, заранее зная по опыту, что ему не одержать победы в борьбе с косностью бюрократических порядков, как бы приноравливался к тем стандартам «богатых» и «бедных» комнат, которые были в ходу в качестве интерьерных декораций на сцене императорских театров. Точно так же и «экстерьерная» декорация в ремарках Островского часто лишена эмоциональной окраски и образной характеристики. Пейзаж в первом акте «Грозы» и в третьем акте «Горячего сердца» описан одними и теми же словами: «За Волгой (во втором случае — “за рекой”. — *М. П*.) сельский вид». Островский тут как бы говорит условным языком, наиболее привычным и понятным декораторам казенной сцены.

В середине 90‑х годов коренных изменений в постановке декорационного дела на сцене императорских театров не произошло. По-прежнему одна и та же декорация служила для несходных по характеру пьес, принадлежащих перу самых различные авторов. По-прежнему три стены театрального павильона с традиционными тремя дверьми, однотипными или просто одинаковыми обоями и симметрично развешанными по стенам картинами, смыкались и вокруг живых персонажей Островского, Грибоедова, Гоголя, Тургенева, Сухово-Кобылина и вокруг шаблонных картонных «героев» ремесленной драмы[[17]](#endnote-18). Фотографии со спектаклей Александринского и Малого театров, воспроизводившиеся в «Ежегоднике императорских театров» и сохранившиеся в фондах театральных музеев, говорят о том, что и в 90‑е годы на сцене этих театров продолжали господствовать декорации «богатых» и «бедных» комнат. Фотографии таких спектаклей 90‑х годов, как «Поздняя любовь», «Сердце не камень», «Трудовой хлеб», при сравнении с эскизами к этим пьесам, сделанными почти на двадцать лет ранее, показывают, что оформление оставалось почти неизменным. И то, что казалось интимным, камерным, по сравнению с огромными во всю сцену интерьерами, бытовавшими на сцене в середине XIX века, теперь давно уже потеряло прелесть новизны, превратилось в надоевший штамп[[18]](#endnote-19). Поэзия правдивых реалистических деталей, своеобразие обстановки, окружающей людей, которые так ясно чувствуешь и видишь внутренним зрением при чтении пьес Островского, {19} испарялись бесследно при их воплощении на сцене, нивелировались примитивными казенными трафаретами. Так обстояло дело и в конце 90‑х годов, в момент, когда Художественный театр начал свою преобразовательную деятельность.

Существовала и была даже довольно широко распространена точка зрения, что мастерство замечательных актеров Малого театра, их способность «живописать» словом были так велики и так могучи, что можно было не заботиться о сценической обстановке, не придавать ей значения. Так думали и многие актеры. Например, ярчайшая представительница великолепной плеяды мастеров «Дома Островского» О. О. Садовская относилась с полным безразличием к тому, что ее окружало на сцене. Более того, она была крайне решительно настроена против различных нововведений в этой области. Актриса Н. А. Смирнова, вспоминая об игре Садовской, пишет, что «она всегда стояла или сидела лицом на публику… Ей было безразлично, что мебель расставлена неестественно, не так, как в жизни, лишь бы зритель видел ее лицо. На сцене должен был быть полный свет. Никаких затемнений она не признавала»[[19]](#endnote-20).

Действительно, исключительно яркая и сочная игра Садовской могла заставить забыть обо всех недочетах оформления. Но тем самым игра актера в спектакле приравнивалась к исполнению на концертной эстраде. И как ни велико было обаяние таких актеров, как Ермолова, Федотова, Ленский, Садовские, Южин, Лешковская, окружавшая их на сцене безвкусица, банальность и нелепица, вступавшие зачастую в противоречие с доводами простого здравого смысла, бросались в глаза. Многие современники не могли уже без иронии относиться к типичным для казенной сцены постановочным ляпсусам.

В пределах самого императорского театра реформаторскую работу, которую не удалось осуществить Островскому[[20]](#endnote-21), продолжил выдающийся режиссер и актер А. П. Ленский. Как и Островский, Ленский резко критиковал всю систему постановочного дела и декорации, бытующие на казенной сцене. «Поднимается занавес, и на зрителя веет холодом, чем-то немилым. Нет того уюта, который всегда создавал для себя человек всех времен и народностей. Не чувствуется, что здесь этот король, лорд или простолюдин ест, пьет, спит, работает, отдыхает. В этой правде я вижу лучшую приправу к великим произведениям. Эта правда должна сделать более понятными, более близкими нам всех этих Генрихов, Ричардов и Фальстафов. Создайте вокруг артиста эту жизненную обстановку, и он незаметно для самого себя сойдет с приподнятого тона, на который он привык взлетать при одном имени “Шекспир”»[[21]](#endnote-22).

Показательно, что Ленский говорит об обстановке исторических пьес — обстановку пьес из современного быта можно было считать вообще отсутствующей, о ней трудно было говорить всерьез. Предполагая в 1898 году ставить в Малом театре «Венецианского купца», одновременно подготавливавшегося и в недавно возникшем Художественном {20} театре, Ленский выдвигает целый ряд реалистических требований реорганизации постановочной части. С горькой иронией высмеивает он те «манежи», которые на императорской сцене выдавались за «скромные обывательские гостиные и столовые», тогда как в любую из них могли бы вместиться две гостиные Зимнего дворца, и по своим размерам они более подходили к кафедральному собору.

Письма, заметки, статьи Ленского — свидетельство той упорной и часто безрезультатной борьбы, которую он вел с конторой императорских театров, чтобы добиться осуществления иногда самых элементарных требований.

Драматург и режиссер П. П. Гнедич, характеризуя постановки конца века, также писал о том, что «комната» на императорской сцене всегда равна величиною «хорошей танцевальной зале, — хотя бы и представляла комнату Хлестакова под лестницей… Гостиная же в помещичьем доме или кабинет петербургского чиновника всегда равны по величине площади в любом торговом итальянском городе». Гнедич указывал и на то, что все эти интерьерные декорации были построены по одному и тому же планировочному трафарету, имея вид «правильного четырехугольника», а мебель в них располагалась «престранно: сиденьями в одну сторону — по направлению зрителей». Не обходилось и без курьезов в освещении декораций, противоречившем смыслу и жизненной правде: «если изображен день, то в комнате оказывается гораздо светлее, чем за окном на улице, где светит солнце. Если изображен вечер, то, несмотря на горящую одиноко лампу, вся комната освещена равномерно во всех углах, а главное, из-под пола, от рампы. Даже если изображен сад или поле, и то вся сила света идет снизу, с земли…»[[22]](#endnote-23).

Вспоминая о постановочных «принципах» этой поры, Станиславский писал: «В то время декорационный вопрос в театре разрешался обычно очень просто: задник, четыре-пять планов кулис с арками, на которых написан дворцовый зал с ходами и переходами, с открытой или закрытой террасой, с видом на море и проч. … На сцене царил роскошный павильон ампир или рококо, писанный по трафарету, с полотняными дверями, шевелившимися при раскрытии и закрытии их. Двери сами отворялись и затворялись при входе артистов на сцену»[[23]](#endnote-24).

Различие видов и жанров произведений, как правило, не выявлялось в оформлении. Декорация к исторической драме или трагедии не разнилась от декорации оперного спектакля, если в том и в другом случае сюжет разворачивался в хронологически близкую эпоху. Декорации к опере и к драме могли быть написаны по одним и тем же Эскизам (как неоднократно и бывало). Оформление драмы, комедии и водевиля, по существу, ничем не отличалось, ибо в характеристике интерьера или пейзажа декоратор следовал принципу примитивного правдоподобия обстановки, не задумываясь о характере сценического действия, о различии его ритма, стиля, об образной трактовке его среды.

{21} В декорациях для оперы и трагедии или для «постановочных» исторических пьес основное внимание художников сосредоточивалось на писаных кулисах и задниках, изображающих арки, колонны и плафоны роскошных дворцовых залов в готическом, романском, мавританском или барочном стиле (в «иностранных» пьесах), своды и росписи русских палат (для отечественного репертуара) или пейзаж с соответствующей архитектурой. «Игровая» часть сцены обычно представляла собой пустое пространство передних планов с ровной обнаженной поверхностью планшета, на котором справа и слева от центра размещались немногочисленные предметы обстановки — трон, кресла, столы и стулья. Примерами подобного оформления в равной мере могут служить и декорации немецкой фирмы Лютке Мейера к спектаклю Александринского театра «Мария Шотландская» Бьернсона и «зал герцога Мантуанского» итальянского художника Цукарелли для постановки «Риголетто» в Мариинском театре, осуществленные в 1892 году.

Но этим же принципам создавались декорации к пьесам и операм на темы из истории допетровской Руси — «Князю Игорю» Бородина, «Опричнику» Чайковского, «Нижегородцам» Направника, «Князю Серебряному» Казаченко, «Дмитрию Самозванцу и Василию Шуйскому» Островского, «Каширской старине» Аверкиева, «Иоанну IV» Сумбатова, «Дмитрию Самозванцу» Чаева (кстати, для ряда картин двух последних пьес использовались одни и те же декорации), драме Полевого «из жизни XVI века» «За волю и правду» и многим другим. В большинстве этих исторических пьес фигурировал «русский павильон», внутренность которого имела вид дощатого сарая, слегка украшенного орнаментом в «ропетовском» стиле.

То, что в числе действующих, или, как было принято тогда говорить, «ходовых», декораций сохранялись декорации тридцатилетней (нередко и более того) давности, что копирование старых образцов сочеталось с копированием современных постановок французского или немецкого театров, а наряду с этим и с влияниями русской реалистической живописи и иллюстрации второй половины XIX века приводило к отсутствию стилистического единства. В театрально-декорационном искусстве в императорских театрах конца века господствовал эклектизм. В декорациях «Жизни за царя» Глинки зритель видел избу Сусанина, гигантские размеры которой свидетельствовали о ее кровном родстве с декорациями поры первой постановки этой оперы; в «Самсоне и Далиле» — декорацию тюрьмы, композиция которой сохраняла все приметы внешнего сходства с гонзаговскими декорациями тюрем начала XIX века, но начисто утратила красоту пропорций, живописную гармонию, живой почерк художника, свободную игру светотени, заменив их сухостью и зализанностью архитектурных форм. Наряду с ними в это же время на сцене бытовали многочисленные подражания работам русских декораторов Шишкова и Бочарова, осуществленных в 1860 – 1870‑х годах. Но в этих подражаниях характерные {22} для Бочарова попытки внести в театральную пейзажную декорацию живое поэтическое ощущение природы, стремление Шишкова дать на сцене исторически верные национальные формы русской архитектуры превращались в мертвые окостеневшие штампы. И рядом со всем этим соседствовали слащавые декорации псевдоромантического стиля, мотивы, заимствованные из живописи передвижников.

В середине 90‑х годов в императорских театрах работали опытные декораторы, имевшие в своем распоряжении штат помощников и учеников декорационной живописи. Большинство из них в течение многих десятилетий проходило школу практического освоения мастерства. Во главе декораторов стояли академик М. И. Бочаров, специалист пейзажной живописи, и М. А. Шишков, признанный мастер архитектурно-перспективной декорации, с 1878 года и до начала 90‑х годов возглавлявший мастерскую декорационной живописи в Академии художеств. Его учениками были многие из основного состава декораторов 90‑х годов, в их числе И. П. Андреев, К. М. Иванов, П. Б. Ламбин, О. К. Аллегри и другие. С 1888 года в императорские театры пришел художник передвижнического направления А. С. Янов, окончивший Училище живописи, ваяния и зодчества. Он писал декорации главным образом для драматических спектаклей Александринского театра. Основным декоратором и машинистом Московского Большого театра был знаменитый «волшебник сцены» К. Ф. Вальц, а в Малом — А. Ф. Гельцер.

Несмотря на многолетний опыт, который имели за плечами художники-декораторы, несмотря на то, что они были настоящими мастерами своего дела, они рассматривались как низшая категория работников театра, были менее обеспечены материально, чем артисты, музыканты и другие сотрудники, и пользовались меньшими льготами. Будучи Заняты подготовкой новых декораций, реставрацией и подбором старых для ряда крупнейших театров страны (Мариинский, Александринский, Михайловский — в Петербурге, Большой и Малый — в Москве) и нескольких дворцовых театров, в которых давались Закрытые придворные спектакли (Эрмитажный театр и театры пригородов Петербурга), художники были вынуждены работать в большой спешке и в трудных условиях[[24]](#endnote-25).

Постановка декорационного дела в императорских театрах заставляла смотреть на декораторов как на ремесленников, исполнителей чужих заданий. Однако сами художники далеко не все мирились с таким пониманием своей роли.

Для первого Всероссийского съезда художников, состоявшегося в Москве в 1894 году, академик М. И. Бочаров подготовил доклад «О декоративной живописи», в котором поставил ряд вопросов, волновавших театральных художников. Начав свое сообщение с того, что искусство декораторов многими не почитается за искусство и что большинство декораторов и сами готовы считать свое мастерство ремеслом, Бочаров рассказал, какой сложной и трудной является профессия театрального художника. Вспомнив о прошлом {23} театральной живописи в России, он нарисовал невеселую картину ее упадка в современных условиях. «Было и блестящее время декоративного искусства у нас, — говорил он, — между декораторами есть, и немало, выдающихся имен. Петербург знал Каноппи, Гонзаго, Роллера, Вагнера, Шишкова. Москва помнит Брауна, отца и сына, Серкова, Исакова и др. Но из всех поименованных два‑три имени русских, другие иностранцы, получившие образование за границей… которые явились сюда уже с полным запасом знаний и сил, — но есть среди них и русские, и слава им, этим труженикам искусства, в полном смысле этого слова, — они прошли тяжелую школу и подвинули декоративное дело далеко вперед»[[25]](#endnote-26). Бочаров говорил о низком уровне театральных декораций в провинциальных городах, о том, что молодые художники в большинстве своем не имеют достаточных знаний и что им негде получить их[[26]](#endnote-27). Он закончил свое выступление призывом позаботиться о «молодых силах», о тех, кто будет продолжать традиции большой театральной живописи.

О падении этих традиций, о забвении искусства писать, а не раскрашивать декорации, о том вреде, какой принесла декорационному искусству «поаршинная» оплата работы, писал К. М. Иванов заведующему монтировочной частью А. Б. Молчанову и управляющему петербургской конторой В. П. Погожеву. «Что было бы с драмой и оперой, если бы Вы установили плату за каждое слово и за каждый звук или ноту?! Ведь спектакли затянулись бы на неделю! А ведь там они стеснены рамками либретто и партитуры. А ведь в декорационной живописи декоратор не стеснен подобными условиями. Я знаю, что сами “во главе стоящие” поощряют к истреблению холста, указывая, как на образчик, как на пример: “Вы мало пишете, вот А. Б. В. Г. так те жарят не менее 10.000 аршин в год!” Я на это скажу с грустью: “Да, именно жарят!” А где же бедная живопись? Или это звук пустой?! Или эта старшая сестра музыки, поэзии и прочих искусств должна разменяться на императорской сцене на балаганную борзописность?! Скоро и горячо, а за вкус не берусь». Имея в виду Бочарова, К. М. Иванов спрашивал Погожева: «Знаете ли Вы, Владимир Петрович, что Б., когда не было аршинной оплаты, писал, как любящий дело художник, картины, доставлявшие истинное наслаждение; знаете ли Вы, что теперь этого нет, а есть фабрика однотонной зелени без рисунка?!»[[27]](#endnote-28) И в письме к Молчанову с горечью констатировал: «Я убедился, что весь тот запас знаний, с которым выходишь из альма-матер Академии на театральную арену, — составляет почти излишний балласт; при том взгляде на нашу живопись, который, к прискорбию, вырабатывается в настоящее время форсированных постановок и произведений “числом поболее — ценою подешевле!”»[[28]](#endnote-29)

Принадлежавший к старой школе декорационной живописи, К. М. Иванов часто мог быть пристрастен, резко осуждая работы своих молодых товарищей, и отдавал {24} предпочтение старому. Позднее, когда на сцену императорских театров придут Коровин и Головин, он будет их активным недоброжелателем, примкнув к лагерю тех консерваторов, кто встречал в штыки каждое новое начинание этих художников. Но он справедливо указывал, что в конце века декорационное искусство теряло многое, завоеванное ранее, идя на поводу у ремесленных западных образцов. «Волей-неволей я мрачно и безотрадно гляжу на то, к чему мы с искусством идем по наклонной плоскости, и с горечью вижу, что грубые с золотцем Лютке-Майеры идут на смену истинным “столпам” Шишковым! … Все, что дают молодые силы, так ординарно, так ясно заимствовано из заграничных изданий, что речь о творчестве и нашем успехе вперед падает сама собой»[[29]](#endnote-30), — писал он в 1898 году.

В 90‑х годах среди художников императорской сцены мы не встретим имен прославленных декораторов, европейских знаменитостей. Да их и не было уже в Европе. Но дирекция императорских театров и теперь не изменяла укоренившимся привычкам пользоваться услугами заграничных декорационных мастерских, где заглазно изготовлялись декорации и эскизы к любой пьесе или опере европейского репертуара и декорации «готических», «ренессансных» или «луикаторзных» зал для использования «по усмотрению».

Как и прежде, в практике императорских театров была обычной посылка служащих дирекции за границу для просмотра новых постановок. Работа над оформлением чаще всего ограничивалась воспроизведением декораций берлинских, мюнхенских, парижских, дрезденских, венских и иных театров и заимствованием отдельных постановочных приемов. В сохранившейся в архивах переписке чиновника особых поручений Н. Н. Петрова с А. Е. Молчановым мы находим материал, подтверждающий, что и в самом конце века Эта практика оставалась прежней. Немецкие фабриканты Брюкнер, Лютке-Майер, Бурхардт выполняли по заказам дирекции императорских театров декорации к целым операм или отдельным актам, так же как и декорации определенного стиля для использования в различных постановках[[30]](#endnote-31).

В письме от 13 мая 1898 года из Мюнхена Петров, после просмотра постановки «Тангейзера» с новыми декорациями и костюмами, сообщал, что «режиссерская часть прямо удивительна», «костюмы богаты и очень оригинальны, оставаясь исторически верными». Одобрительно отозвавшись о декорациях и освещении, он приходит к заключению, что «Брюкнер вполне достоин работать для нас».

Любопытно имеющееся в письмах Петрова описание мастерских фабрикантов декораций Брюкнера и Лютке-Майера в Кобурге: «Посещение мое Брюкнера и Лютке-Майера вышло очень удачным: застал обоих. Живут они оба превосходно. Оба имеют свои дома, мастерские и т. д., но с той разницей, что у Брюкнера всего раза в три меньше… {25} в отдельном здании всего 2 мастерских, в которых работают 3 – 4 человека, исключительно при дневном свете. Он показывал мне много макетов и рисунков, в том числе и “Лоэнгрина”. 2‑й акт совсем, как у нас. Он посылает его Вам на днях. По его словам, он теперь завален работой для Берлинского Королевского театра… и кроме того имеет другие заказы, так что в случае нашего заказа ему нужен срок месяца в 4 – 5, не менее. У Лютке-Майера богатейшая библиотека, 4 декорационные залы с освещением и мастерская театральной мебели и аксессуаров… Макетов декораций, им исполненных, масса… С каждой исполненной им декорации у него сохраняется рисунок в копии в особых книгах, а заказчику он также посылает копию»[[31]](#endnote-32).

Русские декораторы императорских театров, как правило, должны были довольствоваться теми материалами, которые предоставлял в их распоряжение чиновник дирекции. Его глазами они были вынуждены смотреть и на старинные памятники средневековой немецкой архитектуры и на пейзаж старых немецких городов. В письме Молчанову из Франкфурта-на-Майне Петров рассказывал о своем посещении нюрнбергского «Германского музея», коллекции которого, расположенные в 83‑х залах, по его словам, были «поразительны»: там хранились разнообразные виды вооружения, «целые резные комнаты из разных местностей» были «целиком перенесены в музей и меблированы подлинной же мебелью». Как пишет Петров, он «учился и умилялся». Но художники, которым предстояло делать декорации к спектаклям, не имели этой возможности учиться и обогащать свое воображение. Петров видел в Нюрнберге и старый «дом Дюрера» и «дом Ганса Сакса», в Кобурге, в музее, — подлинное вооружение Валленштейна, и сам решал, что может понадобиться театральным декораторам в их работе. Посылки самих художников за границу осуществлялись редко.

Вынужденные пользоваться чужими глазами и вкусом при выборе материала для будущих декораций, художники императорских театров не были свободны в их трактовке, начиная от общей композиции сценической картины и кончая деталями. Здесь все зависело от желаний и личных вкусов директора театров И. А. Всеволожского — в Петербурге, управляющего конторой или другого ближестоящего начальства — в Москве. Указания директора, вносимые им поправки были для художников непреложным законом[[32]](#endnote-33). И дело не в том, что эти указания обязательно были необоснованными, невежественными и шли во вред декорации: они могли быть и верными, могли способствовать более точной архитектурной логике сценической композиции, исправлять стилистические и исторические неточности. Но в существе своем это были замечания и поправки дилетантского, случайного характера, ни в коей мере не продиктованные какой-либо определенной общей режиссерской концепцией спектакля. Режиссерской концепции спектакля вообще не было.

{26} Основная беда декорационного искусства императорских театров и заключалась в том, что оно существовало вне связи с режиссурой, вне задач общей образной трактовки спектакля. Могли создаваться декорации более талантливо написанные, удачно задуманные композиционно, превосходно выполненные технически, но все это были отдельные, не связанные между собой, разрозненные картины. Не случайно «покартинный» метод оформления спектаклей, когда декорации писались целой группой художников, распределявших между собой исполнение их, согласно своей специализации в области пейзажной или архитектурной сценической живописи[[33]](#endnote-34), сохранялся в практике императорских театров вплоть до первого десятилетия XX века включительно.

В драматическом театре режиссура спектаклей, поскольку вообще в эту пору можно говорить о режиссуре, осуществлялась самим коллективом актеров-реалистов, выработавших ансамбль, общую целостность актерского исполнения. Но, как правило, эта «режиссура» не касалась изобразительной стороны постановок. Оперные и балетные спектакли были «дивертисментом в костюмах», и декорации в них играли роль статичного фона действия.

Гастроли мейнингенского театра, посетившего Россию в 1885 и затем в 1890 году, оставили свой след и в деятельности императорских театров. В своем дневнике за 1885 год Островский с горечью писал о том, что императорские театры не преминут «использовать» опыт мейнингенцев, приобретя волшебный фонарь и с его помощью пытаясь добиться эффектов в изображении бури, дождя и молнии и применив круглые колонны (как в «Юлии Цезаре») или резные двери (как в «Пикколомини») для постановки «какой-либо пошлой пьесы»[[34]](#endnote-35). Опасения Островского оправдались. Уже в следующем году после гастролей мейнингенцев дирекция императорских театров увеличила затраты на оформление спектаклей, пытаясь, и не без успеха, перещеголять мейнингенцев в роскоши, но не проникая в существо самого дела. В 1900 году П. П. Гнедич, вспоминая об этом воздействии мейнингенцев на казенную русскую сцену, писал: «Мы вообразили, что задачи герцога мейнингенского ограничивались археологической точностью в подборе бутафории, костюмов и в компоновке декораций, и проглядели самое главное — то настроение, которое умел Кронек придавать каждому явлению пьесы и которое составляло главную заслугу мейнингенцев. Образцовые сцены, обладавшие средствами, в значительной мере превосходящими те суммы, которые мог тратить на театр герцог мейнингенский, конечно, роскошью затмили труппу Кронека. Но главная душа всего дела осталась недосягаемой величиной для заправил сцены»[[35]](#endnote-36).

Просматривая эскизы и воспроизведения декораций 90‑х годов к операм и пьесам на исторические сюжеты, действительно можно заметить, что соблюдению верности исторического стиля уделяется все большее внимание. Однако, касаясь частностей, это {27} стремление не изменяет сути целого. Вводя в сценическую картину отдельные детали, скопированные с тех или иных увражей, художники по-прежнему остаются в плену старых представлений, следуют привычным канонам театральной композиции и не достигают подлинной исторической характерности, не умеют передать дух времени.

Иллюстрацией этому может служить хотя бы постановка новой оперы С. И. Танеева «Орестейя», осуществленная в октябре 1895 года на сцене Мариинского театра, в которой принимали участие самые выдающиеся художники императорской сцены — Бочаров, Шишков, Андреев и Иванов. В декорацию, изображающую «открытое место перед дворцом Атридов в Аргосе», И. П. Андреев вводит воспроизведение знаменитых микенских «львиных ворот» и в непосредственном соседстве с ними помещает сам дворец вымышленной нелепой архитектуры и, кроме того, развалины, существование которых рядом с роскошным жилищем Клитемнестры и Агамемнона совершенно необъяснимо. Не менее произвольна и принадлежащая тому же художнику декорация «внутренности Дельфийского храма Аполлона», представляющая собой гигантское здание, несколько напоминающее Московский музей изящных искусств (ныне Музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина). Малоудачной была и декорация М. А. Шишкова «Площадь в Афинах с видом на Акрополь». Вряд ли маститый художник не был знаком с историей архитектуры и культуры Древней Греции, но, трактованная в духе академической живописи. Эта его декорация напоминает идеализированную реконструкцию какого-то позднеримского помпезного общественного здания. В декорации «комнаты во дворце Атридов» художник К. М. Иванов несомненно продемонстрировал свое мастерство «перспективиста» и свою изобретательность. Но весь характер созданного им интерьера, обильно орнаментированного, украшенного мозаиками, росписями в манере помпеянских фресок и разнообразной лепниной, совершенно чужд духу древнегреческой архаики и воспринимается как «вольная вариация» на темы архитектуры и внутреннего убранства дома позднеримской эпохи.

Умение «компоновать» придавало многим декорациям театральных художников этой поры внешне «жнзнеподобную» форму, а использование отдельных элементов старинной архитектуры и быта — историческое правдоподобие, но в подавляющем большинстве на всех этих работах лежала печать эклектизма и ложной театральности. И, например, столь часто встречавшиеся в это время на сцене императорских театров декорации «готического» стиля приобретали своеобразный привкус, свидетельствовавший о том, что источником, питавшим фантазию художников, было не столько изучение подлинных памятников средневековья, сколько «московская готика», получившая воплощение в характере архитектуры многих купеческих особняков, построенных в Москве в конце века. Но дело не в этой «приблизительности» воспроизведения исторических стилей, {28} а в том, что правдоподобие деталей и даже следование «натуре» в отдельных пейзажных или интерьерных декорациях художников императорской сцены не было связано с задачами образной трактовки темы произведения, не преследовало цели раскрыть дух и характер музыки или стиля и особенностей творчества драматурга.

Отдельные декорации, вполне правдоподобно изображающие место действия, двор или сад помещичьей усадьбы, городскую или деревенскую улицу, появлялись и в постановках пьес из современной жизни. Так, например, декорации А. С. Янова к «драме из крестьянской жизни» Е. Карпова «Мирская вдова», поставленной на сцене Александринского театра в сезон 1897/98 года, говорят о стремлении художника перенести на сцену мотивы передвижнической живописи. В сцене мирской сходки Янов дал вполне правдоподобное и неприкрашенное изображение деревенской улицы, а в декорации первого действия пьесы показал крестьянскую пашню, с виднеющимся вдали, сквозь просвет между тонкими деревьями, селом. На первом плане в тени дерева привязана укрытая пологом люлька с ребенком и введена запряженная в соху лошадь, на которой пашет крестьянка[[36]](#endnote-37).

18 октября 1895 года после долгих цензурных мытарств на сцене Александринского театра была наконец осуществлена постановка «Власти тьмы» Л. Н. Толстого, после того как эта пьеса уже прошла в «Свободном театре» Антуана (1889) и в ряде других западноевропейских театров. Художником спектакля был маститый М. А. Шишков. Еще в 1887 году, когда Толстой ответил согласием на просьбу М. Г. Савиной дать в Александринский театр только что законченную им пьесу и труппа готовилась к ее постановке, Шишков начал работу над оформлением. Специально для этого он «был командирован в Тульскую губернию и привез оттуда целый ряд эскизов, по которым и написал все свои декорации»[[37]](#endnote-38). Но в 1887 году пьеса Толстого была запрещена, и декорации Шишкова увидели свет («в подновленном виде») лишь в спектакле 1895 года.

Шишков дал два эскиза интерьерных декораций (для первых двух и для третьего действия пьесы), показав либо одну и ту же комнату в избе Петра в различных ракурсах и несколько измененном виде, либо летнюю и зимнюю ее «половины». Оба эскиза говорят о том, что художник старался как можно более точно изобразить обстановку крестьянского жилья, показать характерные ее детали. В эскизе декорации для первых актов зритель видит «красный угол» избы с иконами, стоящими на оклеенной самодельным бумажным кружевом угольной полочке, и какими-то картинками, налепленными на стену; от угла вдоль двух стен, под окнами с широкими подоконниками, идут длинные лавки; рядом с непокрытым деревянным столом простая скамья на четырех ножках; в левом углу на лавке, под полатями, навален какой-то скарб, видимо, для спанья, на стене висит одежда, к лавке прислонен лежащий на полу хомут.

{29} В эскизе декорации третьего действия изображена часть избы с русской печью и примыкающей к ней перегородкой, отделяющей кусок комнаты; на перегородке небольшой висячий шкапчик, между нею и печью в углублении полка с посудой, за нижнюю ее перекладину зацеплен рукояткой ковш, висящий над кадкой с водой; слева стоит стол, покрытый скатертью и уставленный посудой, справа у двери деревянный ларь или сундук с запором. Если в первом эскизе художник дает почувствовать зрителю, что действие происходит летом, то во втором эскизе — все как-то «по-зимнему», более тесно и скученно.

Многое отличает эти эскизы Шишкова от традиционных типовых изб — и уменьшение масштабов, и большая верность пропорций, и наличие конкретно схваченных деталей, и общее более жизненное впечатление. Однако связь с традиционными декорациями еще явственно ощущается. И в однообразии композиции, и в том, как «живописно» свешиваются с полатей лохмотья, звучат эти отголоски старого, того, что не раз воспроизводилось Шишковым и в его прежних работах. Но, самое главное, в этих декорациях не чувствуется связи с характером пьесы Толстого. Наполнившись конкретными подробностями, в сущности они остались типовыми. Написанная Шишковым в том же году новая декорация «избы Сусанина» для «Жизни за царя» является почти буквальным повторением «избы Петра», лишь в левой ее части художник по-иному скомпоновал те же самые детали и, уменьшив количество окон, сделал более нарядными их наличники и более частыми переплеты стекольных рам. Желание художника использовать натурные зарисовки для оперной декорации, создать более правдивую обстановку несомненно было плодотворным, но оно не было связано с задачами проникновения в характер и жанр произведения. Любопытно, что и декорация избы, выполненная А. С. Яновым для упоминавшейся выше постановки «Мирской вдовы», чрезвычайно близка к эскизам Шишкова для «Власти тьмы»[[38]](#endnote-39).

В эскизах к экстерьерным сценам Шишков оказался более свободен, чем в интерьерных декорациях. В особенности в эскизе первой картины четвертого действия, на котором изображен крестьянский двор, освещенный луной. В нем многое было хорошо найдено художником — тонущие в темноте под навесом углы двора, пятна света, падающие на дощатую дверь с железным кольцом вместо ручки, ярко светящееся маленькое окно клети. Эскиз давал возможность построить правдивую и своеобразную по мизансценам декорацию. Однако современная пресса и очевидцы спектакля утверждали, что оформление не было удачным, что, вопреки «прекрасной игре актеров», костюмы и декорации были «плохо обдуманы», в них не был «соблюден характер местности». С критикой костюмов можно полностью согласиться. Несмотря на то, что они были вывезены из Тульской губернии специально посланным туда в 1887 году заведующим бутафорской {30} частью, они совершенно не отвечали духу пьесы Толстого. Отбиралось не жизненно характерное, что могло бы помочь актерам создать реалистические типичные образы, а старинные народные костюмы, зачастую уже вышедшие из повседневного крестьянского обихода. Как доказывают фотографии персонажей этого спектакля, костюмы и головные уборы, в особенности женские, носили этнографический характер, и благодаря им исполнители выглядели как экспонаты музея, а не действующие лица написанной Толстым народной трагедии. Что же касается отрицательной оценки декораций, которая была дана современниками и, в частности, женой писателя С. А. Толстой, то ее справедливость кажется менее очевидной, но, по-видимому, многое «живое», найденное художником в эскизах, было утрачено при переносе на сцену, когда в исполнении декораций сказалась обычная трафаретность, подгонка под привычные представления и формы. Но второй и главной причиной неудачи несомненно было разительное несовпадение между реализмом пьесы Толстого и той робкой «полуправдой», которая была характерна для декораций Шишкова.

Оформление постановки «Власти тьмы» на сцене Малого театра, состоявшейся спустя полтора месяца, в том же 1895 году, принадлежало К. Ф. Вальцу. Непонятно, почему оно было поручено этому признанному мастеру сценических чудес и «превращений» в балетах, операх и волшебных феериях. Решение темы «Власти тьмы» явно лежало вне возможностей художника. Декорация крестьянского двора, сделанная Вальцем, близка по композиции к декорации Шишкова для той же картины. Несомненно, Вальц был Знаком с оформлением петербургской постановки «Власти тьмы». «Обмен опытом», повторения и подражания были обычны в практике императорских театров, и чаще всего образцы для заимствований поставляла петербургская сцена, в распоряжении которой были большие материальные ресурсы и более обширный штат художников. Возможно также, что оба художника пользовались одним и тем же материалом.

Декорации к другим сценам пьесы, сделанные Вальцем самостоятельно, были слабы, несмотря на то, что ему выпало счастье пользоваться советами и указаниями Толстого, живо интересовавшегося постановкой своей пьесы. Вместе с режиссером Малого театра С. А. Черневским Вальц ездил в Ясную Поляну, где, как сообщает «Ежегодник»[[39]](#endnote-40), «под наблюдением самого графа и его дочерей» были закуплены «образцы одежды и утвари и сняты фотографии с деревенской улицы, с изб и других деревенских построек». Костюмы в постановке Малого театра были бесспорно более жизненны и характерны, чем в петербургском спектакле, но в декорациях Вальц не сумел использовать тот натурный материал, который был в его распоряжении. Копны, стоящие возле гумна и сараев, в декорации финального акта были схожи с какими-то экзотическими хижинами, а внутренность избы из-за искажения пропорций и неумения художника соединить отдельные {31} подробности быта в единое жизненно убедительное целое выглядела неестественно и возвращала к привычным трафаретам.

Характеристика, которую давали декорации художники императорских театров конца века, оставалась лишь характеристикой места действия, не зависевшей от того, какому автору принадлежала пьеса или опера. Бывали отдельные счастливые исключения, когда образный строй декорации совпадал со строем произведения, как было, например, с некоторыми картинами М. И. Бочарова в оформлении «Спящей красавицы», сделанном для постановки 1890 года в Мариинском театре. Даже такой придирчивый критик, как А. Н. Бенуа, спустя многие годы вспоминал о бочаровской движущейся панораме, как о поэтичной, созвучной музыке Чайковского, как об одной из самых «очаровательных» декораций, какие ему приходилось видеть. Но подобных примеров было немного. Примером типичным, ярко иллюстрирующим общее положение дела, была печально знаменитая постановка «Чайки» Чехова в Александринском театре в 1896 году. Пьеса Чехова шла в сборных декорациях, театр не почувствовал, не уловил того нового, что в ней содержалось, прошел мимо тех возможностей открытия поэтической жизни сценической обстановки, на которые пьеса наталкивала.

Приобретя многие качества «правдоподобия», внешнего сходства с жизнью, декорация все же оставалась безразличной к актерскому действию, была лишь его фоном, но не средой. Планировки по-прежнему были примитивны и трафаретны, существовали вне связи с актерской мизансценой, с работой режиссера над спектаклем. «Режиссер писал “монтировку”, то есть заполнял бланк с рубриками: “действующие лица, декорации, мебель, костюмы, парики, бутафория, эффекты” (рубрик 9 – 10). Под рубрикой, скажем, декорации, писалось: “тюрьма, лес, гостиная” и т. д., больше ничего. Под “мебелью” слова: “бедная или богатая”. Костюмы указывались “городские” или “исторические”. Парики — “лысые, седые, рыжие” и т. д. Выполняла все это контора. Режиссер и артисты, часто до генеральной репетиции, а иногда и до спектакля, обстановки в глаза не видали, ибо считалось, что раз им известен план сцены, то есть, что дверь будет тут, а письменный стол там, то этого и довольно»[[40]](#endnote-41), — рассказывал в своих воспоминаниях В. А. Нелидов, бывший чиновником особых поручений при московской конторе, а затем заведующим труппой Малого театра.

Эта ложная «независимость» декорации, ее нейтральность по отношению к происходящему в ней действию, так же как и к стилю, характеру и индивидуальным особенностям драматургии и музыки являлись препятствием к ее дальнейшему развитию. Нужна была коренная ломка десятилетиями слагавшейся системы ведения театрального дела. Отдельные попытки выполнить задачу внутри самих казенных театров были обречены на провал. Чиновно-бюрократическая машина подминала и перемалывала все начинания {32} и не поддавалась усилиям перевести ее на новый курс. В организации театров парил «образцовый» порядок, при котором не чиновники существовали для искусства, а искусство было досадным и беспокойным добавлением к образцовой службе чиновников. Тот же В. А. Нелидов писал со знанием дела: «… вся власть, даже художественная, сосредоточивалась не в театре, а именно в конторе. Не контора служила театру, а наоборот, и получалось, что для театра контора была чуть ли не бранным словом, а театр для конторы — элементом революционным»[[41]](#endnote-42).

Для того чтобы направить развитие театра в новое русло, нужны были новые свежие силы, не казенное «несение службы», а горячий молодой энтузиазм, творческое отношение к делу, стремление преобразовать сценическое искусство на основе всего лучшего, что было создано русской национальной культурой. Все это вложила в начатое ею дело реформы театра Частная русская опера, созданная С. И. Мамонтовым.

## Частная русская опера С. И. Мамонтова и ее художники

Так называемая Мамонтовская опера пережила несколько периодов своей деятельности. Домашние спектакли в московском доме С. И. Мамонтова на Садово-Спасской и в его имении «Абрамцево» были своеобразной предысторией будущего театра, школой театрального искусства. Они устраивались силами членов любительского кружка, в числе которых были такие художники, как В. Д. Поленов, В. М. Васнецов, И. Е. Репин, молодые В. А. Серов, М. А. Врубель, И. С. Остроухов, выступавшие как декораторы и актеры, а иногда объединявшие в одном лице обе эти роли[[42]](#endnote-43).

Большинство участников этого творческого содружества, к которым несколько позднее присоединился и юный тогда К. А. Коровин, ученик Поленова, составили тот художественный актив, на который опирался Мамонтов, создавая свой оперный театр.

Частная опера открылась 9 января 1885 года постановкой «Русалки» Даргомыжского, вслед за которой были показаны премьеры «Фауста» Гуно и «Виндзорских проказниц» Николаи. Симптоматичен уже самый выбор опер для первых постановок молодого театра, сюжеты которых принадлежали величайшим мировым поэтам — Пушкину, Гете и Шекспиру. Как справедливо было отмечено одним из исследователей, «за каждой партией любой из этих опер — “роль”, за каждой нотой — слово с его логическим, эмоциональным содержанием»[[43]](#endnote-44).

Авторами эскизов оформления спектаклей были уже широко известные своими станковыми картинами В. М. Васнецов и В. Д. Поленов. Исполнение самих декораций находилось в руках не «узких специалистов» декорационного цеха, а таких художников, как {33} И. И. Левитан и К. А. Коровин, впоследствии прославивший своими работами искусство русской театральной живописи; В. А. Симов, через тринадцать лет ставший постоянным сотрудником Станиславского и Немировича-Данченко в молодом Художественном театре; способный иллюстратор и живописец Н. П. Чехов, брат писателя, и А. С. Янов, в 1888 году ушедший из Частной оперы и вскоре поступивший в императорские театры. Первый театр Мамонтова[[44]](#endnote-45) просуществовал недолго — всего два с половиной сезона, но его деятельность этой поры имела значение важного подготовительного этапа для будущего. Мамонтовский театр поставил перед собой огромные задачи реалистического преобразования актерского исполнения и художественной стороны музыкального спектакля, пропаганды русской оперной музыки и утверждения ее на сцене. Одержать победу над привычными представлениями и пристрастиями публики было нелегко. Рядом находился Большой театр, с его великолепными певцами, оркестром и хором, все еще утверждавший веру в незыблемость канонов итальянской оперной музыки.

Декорации Поленова и Васнецова (прежде всего его «Снегурочка», которую Москва увидела впервые 8 октября 1885 г.) были подлинным откровением в искусстве сценического оформления. Именно так они и были восприняты представителями передовой художественной интеллигенции, оценившими их значение в этот ранний период деятельности Частной оперы. Но у широкой публики надо было еще завоевывать признание. Уже и в это время появлялось немало зрителей, с интересом следивших за новшествами молодого оперного театра, многие «Снегурочку» слушали по нескольку раз, но в массе своей любители оперы предпочитали постановки Большого театра.

В эти первые годы работы Мамонтов был вынужден, уступая привычным пристрастиям оперных завсегдатаев, ставить хорошо знакомые популярные произведения иностранного оперного репертуара, приглашая к участию в них итальянских певцов-гастролеров и других заезжих знаменитостей. С одной стороны, постановка итальянских опер была для Мамонтова средством покрыть громадные убытки и поддержать существование театра («залатать прорехи», как говорил он), с другой — в выступлениях на одних подмостках с прославленными мастерами, горячим поклонником которых был он сам, он видел великолепную школу для молодых актеров — певцов его труппы. Обычно эти постановки делались наспех и мало отличались от всегдашних «гастрольных» спектаклей того времени. Но тем большим контрастом к ним становились отдельные работы театра, которым уделялось главное внимание. Такими спектаклями были, например, «Аида», в декорациях Коровина, для которых Поленовым были предоставлены этюды и зарисовки, сделанные во время его поездки по Востоку, «Алая Роза» в декорациям самого Поленова. Остро ощущая «поразительною яркость и свежесть вдохновения» Даргомыжского и желая приобщить к нему публику, «побыстрее» воспитать ее вкус, Мамонтов смело {34} осуществил уже в 1885 году постановку оперы «Каменный гость». Здесь опять чрезвычайно характерен выбор Мамонтовым оперы, являющейся примером воплощения «драматической правды в звуках». Однако, несмотря на тщательность подготовки спектакля, на то, что он шел в «невиданном художественном оформлении» (особенно красива была сцена ужина у Лауры), публика еще не сумела оценить его достоинств. Спектакль проходил в полупустом зале, и Мамонтов с горечью писал В. В. Стасову: «… есть люди, которые захлебываются от удовольствия, но это такой малый процент, что грустно говорить»[[45]](#endnote-46).

Несмотря на краткость существования Первой Мамонтовской оперы, на неуспех или полууспех ее постановок, деятельность ее сыграла свою важною роль. Ее спектакли воспитывали в зрителе требования правды сценического действия, декорации привлекали не роскошью и эффектностью сценических трюков, а единством поэтического замысла. Это утверждение принципов простоты и правды на сцене приобщало зрителей к пониманию художественной целостности и содержательности оперного спектакля, подготавливало его к восприятию дальнейших шагов на пути реалистической реформы и помогало осознать пороки обветшавших господствующих на императорской сцене традиций. Как правильно указывал Н. А. Гейнике, главной заслугой Первой Мамонтовской оперы «были те удары, которые она наносила… разорванности музыкальных и зрительных впечатлений, пропасти между вокалом и сценическим действием, всей условности стиля оперного спектакля…»[[46]](#endnote-47). Уже этот первый период деятельности, закончившийся гастролями труппы в Харькове в апреле – июне 1888 года, заложил фундамент будущих успехов Частной оперы, и результаты этой деятельности сторицей сказались в ближайшем будущем.

В течение «великопостных» сезонов 1889 – 1892 годов Мамонтов продолжал субсидировать спектакли с участием Мазини, Таманьо и других выдающихся итальянских певцов. Эти спектакли прекратились в 1892 году, но Мамонтов непрестанно думал о возобновлении работы оперного театра. Последним толчком к новой организации Частной русской оперы послужили проходившие в Москве в сезоне 1892/93 года гастроли Товарищества под управлением бывшего певца Мариинского театра И. П. Прянишникова, показавшего постановки «Князя Игоря» Бородина и «Майской ночи» Римского-Корсакова — опер, никогда не шедших на сцене Большого театра и почти неизвестных московской публике. Прежде чем возобновить работу своей оперы в Москве, Мамонтов решил показать ряд спектаклей на устраивавшейся в Нижнем Новгороде Всероссийской промышленной и художественной выставке 1896 года. Летний сезон и был открыт в Городском нижегородском театре 14 мая постановкой «Жизни за царя» с участием Ф. И. Шаляпина. Здесь прошли «Снегурочка», «Самсон и Далила» Сен-Санса, «Фауст» Гуно, опера Гумпердинка «Гензель и Гретель» и др.

{35} «Снегурочкой» в возобновленных декорациях В. М. Васнецова открылся 8 сентября сезон в Москве. Начало этого нового периода деятельности было отмечено в прессе пожеланиями «полного и успешного процветания» и утверждениями, что «частная новая опера в Москве необходима»[[47]](#endnote-48).

И на этот раз успех был завоеван не сразу. Тон откликов печати на первые спектакли был еще несколько неуверенным и сдержанным. Отмечались главным образом достоинства или недостатки голосов и исполнения отдельных певцов, звучания оркестра и вообще музыкальной стороны спектаклей. Положительно оценивалось устройство утренников, позволяющих «посещать оперу лицам с небольшими средствами и учащимся». Эти утренние спектакли становились все более и более популярными. Дирекция настойчиво добивалась внимания к своим постановкам, создавая «своего» зрителя, рассылая билеты молодежи и установив, елико возможно, невысокие цены. Театр Мамонтова стремился быть «общедоступным». Эти старания постепенно увенчиваются успехом — уже в начале октября 1896 года в прессе все чаще говорится о «почти полном» зрительном зале Солодовниковского театра, где играла Частная опера, а иногда и о «полных сборах».

Однако на первых порах декорационно-постановочная сторона спектаклей еще часто вызывала нарекания. Рецензенты жаловались на чрезмерную затянутость антрактов, недостаточную слаженность постановок, «накладки», имевшие место во время действия. Сравнивая постановки «Евгения Онегина» и «Жизни за царя» с постановками этих же опер в Большом театре, некоторые критики отдавали предпочтение последним и даже советовали Частной опере избегать осуществления произведений, уже идущих на императорской сцене. Но для «Снегурочки», постановка которой называется «обдуманной» и «тщательно срежиссированной», делается исключение. «Конечно, можно привлечь публику и операми, находящимися в репертуаре нашей императорской оперы, но тогда нужно отнестись к их постановке без лихорадочной поспешности, так же заботливо, как и к постановке “Снегурочки”»[[48]](#endnote-49).

Многие упреки были справедливы, так как спектакли действительно выпускались не всегда достаточно подготовленными. Молодому творческому коллективу было нелегко справляться с огромной по объему работой. Но постепенно в печати все чаще отмечается положительная роль Частной оперы, развивающей в «массовой публике» любовь к русской музыке. 27 октября 1896 года газета «Русское слово» поместила довольно большую статью В. Гартвельда, говорившую о важной роли Мамонтовского театра, который «несмотря на могущественного соседа насупротив» (то есть Большой театр), успешно двигается вперед, делая свое большое и нужное дело. Отводя имевшие, по-видимому, место упреки в том, что Частная опера ставит не только оперы русских композиторов, {36} автор статьи писал: «Исключительно русские оперы ставить невозможно. Это слишком трудно. Их постановка сложнее, и она требует большого количества репетиций. Если в течение сезона поставят “Рогнеду”, “Игоря” и “Опричника”, как обещают, то это подвиг, который поймет только тот, кто близко знаком с внутренней техникой театрального дела».

Все эти «обещания» были выполнены: не только «Рогнеда» и «Князь Игорь», но еще и «Псковитянка» были поставлены до конца 1896 года, а «Опричник» был осуществлен в январе следующего. За исключением последней постановки, эти спектакли делали почти полные сборы, а по поводу «Псковитянки» в прессе говорилось, что ее осуществление явилось крупнейшим событием «не только в музыкальной жизни Москвы, но и в области всего музыкального русского искусства».

Этот успех был упрочен еще целым рядом выдающихся постановок, осуществленных в следующих сезонах: «Хованщины», «Садко», «Бориса Годунова», «Моцарта и Сальери», «Юдифи» и др. Огромное значение имело участие в спектаклях Частной оперы Ф. И. Шаляпина, создавшего в них целый ряд незабываемых в сценическом и вокальном отношении образов. Сила таланта замечательных русских живописцев и гений Шаляпина бесспорно сыграли огромную роль в том, что Частной оперой была одержана решительная победа в утверждении русского репертуара.

С 22 февраля по 19 апреля (с двухнедельным перерывом) 1896 года Мамонтовская опера гастролировала в Петербурге, где показала постановки «Садко», «Псковитянки», «Жизни за царя», «Снегурочки», «Русалки», «Рогнеды», «Майской ночи», «Опричника» и ряда опер западноевропейского репертуара — «Фауста», «Самсона и Далилы», «Богемы» и «Орфея» — все лучшее из осуществленного ею к этому времени на сцене.

Гастроли Мамонтовского театра стали бесспорным событием музыкальной жизни и в то же время, по удачному выражению одного из исследователей, «обвинительным актом против равнодушия» императорской оперной сцены, прошедшей мимо таких сокровищ русской оперной музыки, как «Садко» Римского-Корсакова, и допустившей уход из своей труппы таких певцов, как Шаляпин и Секар-Рожанский. Спектакли Частной оперы в Петербурге вызвали многочисленные отклики и острую полемику в печати. И если часть петербургской прессы высказалась в сдержанном тоне, с недовернем отнесясь к тому, чем восхищалась «увлекающаяся» Москва, а нововременский беспринципный и бездарный критик М. М. Иванов разразился статьей, принижающей значение постановки «Псковитянки» и даже исполнения роли Грозного Шаляпиным, то В. В. Стасов восторженно принял и защищал новаторство Мамонтовского театра. В широко известной статье «Радость безмерная» он приветствовал громадный талант Шаляпина, предсказав ему великое будущее, и утверждал значение плодотворной работы театра, раскрывающего {37} публике богатства музыки отечественных композиторов. Стасов отмечал и новаторство театральных художников Частной оперы, внесших в искусство декорации совершенно новую струю, свежие и своеобразные приемы театральной живописи. «Где, когда они так чудесно, так глубоко успели изучить народный русский дух, народные русские формы, кто их учил, кто их направлял — вот что поражает меня искренним изумлением и, конечно, поразит также и каждого, вникающего в это дело и любящего его»[[49]](#endnote-50), — писал он.

В 1899 году в Частную оперу был приглашен композитор и дирижер М. М. Ипполитов-Иванов, который всемерно стремился повысить качество музыкальной стороны спектаклей, вызывавшей до этого неоднократные и справедливые нарекания со стороны критики и музыкантов. Он увеличил оркестр, проводил большее количество репетиций, боролся с излишней поспешностью выпуска спектаклей. Но в этом же году Частную оперу постигают один за другим тяжелые удары — ее покидают К. А. Коровин и Ф. И. Шаляпин, приглашенные в Большой театр. Как вспоминает артист и режиссер В. П. Шкафер, «казенная Московская дирекция императорских театров проснулась. Взоры ее обернулись в сторону скромного соседа — в сторону частной оперы… Щупальца ее бюрократических рук потянулись за козырями частной оперы…»[[50]](#endnote-51).

Положение театра стало угрожающим, когда неожиданно разразилась гроза и над самим С. И. Мамонтовым, арестованным по обвинению в финансовых злоупотреблениях на управляемой им Ярославской железной дороге. Существовать без поддержки Мамонтова театру было трудно. Несмотря на успех и завоеванное уже признание, издержки на постановки и содержание труппы не покрывались сборами. Однако дело было настолько упрочено, что, как свидетельствует тот же Шкафер, работа в сезоне 1899/900 года успешно продолжалась и «художественная жизнь театра не только не замирала, а, напротив, развивалась…». Частная опера была преобразована в Товарищество артистов (на марках), во главе которого стал Ипполитов-Иванов.

Деятельность Товарищества явилась третьим и последним периодом Мамонтовской оперы. Оно просуществовало до 1904 года, продолжив дело Мамонтова и осуществив целый ряд постановок еще нигде не шедших опер Римского-Корсакова, Кюи, Ипполитова-Иванова и других русских и западноевропейских композиторов. Однако расцвет Частной оперы был уже позади. Товарищество шло по намеченному ею пути, закрепляло ее успехи, но в целом не достигало чего-либо принципиально нового.

Самым значительным и плодотворным, утвердившим и расширившим искания первых лет, был второй период работы Мамонтовского театра, с 1896 по 1899 год. Именно в это время художественное предприятие Мамонтова не только приобретает широкое общественное признание, но и выдерживает конкуренцию со своим мощным соседом, {38} императорской сценой, все более и более теряющей свое былое значение и нуждающейся в притоке новых свежих творческих сил и идей.

Организованный на частные средства, незначительные по сравнению с теми громадными суммами, которыми располагал императорский Большой театр, театр Мамонтова стал центром музыкальной жизни Москвы, несмотря на то, что далеко не все в его работе было безупречно и совершенно.

Причина этого в том, что смелость дерзаний и творческой инициативы в деятельности Мамонтовской оперы была созвучна той настоятельной потребности в реформе, какая ощущалась во всех областях национальной демократической культуры, стремившейся высвободиться из стеснявших ее развитие тесных рамок официального искусства. Мамонтовская опера выдвинула лозунг борьбы с рутиной, с устарелым репертуаром, с «костюмированным концертом», со сценическими шаблонами, царившими на императорских оперных подмостках. Театр Мамонтова — первый русский театр, основой репертуара которого стала русская музыка.

Во второй половине 90‑х годов русская опера занимает в репертуаре театра Мамонтова главенствующее место. Постановки опер Мусоргского и Римского-Корсакова, подлинного значения которых не понимала, а потому и не умела раскрыть императорская сцена, становятся этапами в развитии оперного искусства. Воплощая на своей сцене оперы русских композиторов, театр стремился передать драматизм их музыки и драматизм изображенных в них исторических событий. Опера-сказка получила в его спектаклях новое поэтическое воплощение. В своих постановках театр утверждал искусство сценического ансамбля, единство общего замысла, связь оформления с музыкальным содержанием, художественную правдивость трактовки. В театре появились режиссер-постановщик, художественный интерпретатор произведения, и артисты, которые не только пели, но и играли в опере. Вместо безликой, бездействующей массы хора, «поющих шеренг», постановщики стремились создать многоликую характерную действующую толпу. Большие художники наполняли образы декораций свежестью и непосредственностью поэтического восприятия жизни.

Как справедливо утверждается исследователем русской оперы, в театре Мамонтова складывалась и получала воплощение «эстетика музыкального театра», выросшая на национальной почве и позднее оплодотворившая своими идеями европейский театр, находившийся «под гипнозом внешне ослепительного и, казалось, неопровержимого итальянского стиля»[[51]](#endnote-52).

Необходимо отметить, что проводившееся Частной оперой обновление сцены было шире рамок лишь оперного искусства, оно способствовало обновлению балета, и не только музыкального, но и драматического театра, вырабатывая законы режиссуры. {39} И если в 80‑х годах начинания Первой Мамонтовской оперы, еще во многом незрелые, как и начинания целого ряда театральных антреприз, пытавшихся подойти к осуществлению тех же самых задач, еще не встречали безусловной поддержки публики, то во второй половине 90‑х годов эта поддержка была обретена. Повзрослел, окреп, утвердился на своих позициях сам театр, и вместе с ним вырос тот демократический зритель, успех у которого сделал очевидным широкое общественное значение Частной русской оперы.

«В театре… была уже другая публика, более непосредственная и восторженная, не стесняемая тем холодом, каким на премьерах в казенных театрах 80‑х годов сопровождалось появление новых опер русских композиторов»[[52]](#endnote-53). Сам С. И. Мамонтов писал уже в 1898 году композитору Ц. А. Кюи, что к его опере стали относиться «жизненно, даже горячо» и переполненный Солодовниковский театр, вмещающий две с половиной тысячи человек, стал явлением нередким. «Ранее я выносил потоки злобы, сплетен и разных заушений со всех сторон, никто не решался верить, что я работаю для искусства, — писал он. — Но время и выдержка берут свое, и масса публики почувствовала, что это не пустая затея, а что-то тут есть чистое и хорошее»[[53]](#endnote-54).

Многое в характере этого театра определялось чертами, свойственными его основателю, организатору и художественному руководителю, каким являлся сам С. И. Мамонтов. Широко известны высказывания о яркой и своеобразной личности этого человека выдающихся деятелей русской культуры, так или иначе встречавшихся с ним в жизни или втянутых им в орбиту художественного творчества. Станиславский, говоря о Мамонтове, не случайно называет его имя рядом с именами основателя Третьяковской галереи, «русского Медичи» П. М. Третьякова, театрального мецената С. Т. Морозова и целого ряда других представителей московского купечества, для кого развитие и процветание русской культуры стало кровным делом. Рост общественного сознания, подъем общественных сил выдвинули во второй половине XIX века немало ярких выдающихся людей, бывших исключением в той среде, в какой они родились, «выламывавшихся» из своего класса. К таким людям, как известно, особенно внимательно присматривался Горький, показавший позднее в образах Фомы Гордеева, Егора Булычова, Матвея Кожемякина, Вассы Железновой, Владимира Лютова, как уродовали человеческую личность условия капитализма, как гибли и глохли заложенные в ней силы ума, таланта и стремление к красоте.

С. И. Мамонтов не только не был революционером по своим политическим убеждениям, но даже не был склонен к какой-либо существенной критике общественного устройства российской действительности своего времени. Он не ощущал трагизма этой действительности, как его тезка Савва Морозов — промышленный туз, миллионер, {40} вызывавший войска для подавления беспорядков на своих фабриках и одновременно жертвовавший крупные суммы на нужды большевистской партии, субсидировавший Общедоступный Художественный театр, укрывавший революционеров и в конце концов только пулей в лоб смогший распутать тот клубок неразрешимых противоречий, в которых он запутался, живя «не на той улице». Но Мамонтов также был «белой вороной» в той промышленно-торговой среде, к которой он принадлежал. Делец, ворочавший миллионами, талантливый предприниматель, строитель крупнейших железнодорожных магистралей в России, он был страстным «любителем искусства», которому без остатка посвятил всю свою «вторую жизнь». «Дело искусства составляет радость моей жизни», — восклицал Мамонтов в письме к Кюи.

«Видел я Мамонтова — оригинальная фигура!»[[54]](#endnote-55) — писал Горький Чехову в октябре 1900 года. И именно Горький, характеризуя Мамонтова, определил главные его качества — безграничную любовь к искусству и умение распознавать подлинную одаренность, сплачивать и объединять вокруг себя все молодое, талантливое. «… Мамонтов хорошо чувствовал талантливых людей, всю жизнь прожил среди них, многих таких, как Федор Шаляпин, Врубель, Виктор Васнецов, — и не только этих — поставил на ноги, да и сам был исключительно, завидно даровит»[[55]](#endnote-56), — писал он. А. Я. Головин в своих мемуарах рассказывает, что Мамонтов «обладал умением окрылять людей»; ту же мысль высказывает, вспоминая о работе в «кружке», В. М. Васнецов: «Самая характерная его черта, как человека, — это способность возбуждать и создавать кругом себя творческий энтузиазм; работая с ним, немудрено взвиться в облака поднебесные»[[56]](#endnote-57). Левитан утверждал от имени всех своих друзей, работавших с Мамонтовым, что «не было более живительной атмосферы для художника, чем та, которая окружала» их в Амбрамцеве или в московском доме Мамонтова[[57]](#endnote-58).

В тяжелые дни ареста Мамонтова в 1899 году А. А. Санин, артист и режиссер Художественного театра, пропагандист реалистического метода режиссуры Станиславского, создатель ряда блестящих народных сцен в русском театре и в гастролях Дягилевской антрепризы за рубежом, писал сыну Мамонтова: «Незнакомый почти совсем с Вашим отцом я составил себе совершенно определенное представление о нем, сжился с этим представлением и изменить его не могу. В дни молодости и студенчества, в дни моего “Штурма и Дранга”, когда восторгам моим не было конца, Савва Иванович всегда широко и радушно открывал передо мной двери своей оперы, любовно глядел на наши бесчинства и неистовства в театре, с улыбкой взирал на племя младое и незнакомое… И вот с тех пор, с этой случайной жизненной встречи, он весь передо мной с своей открытой душой, неистощимой энергией и волей, теплотой и чуткостью существа… Я не могу забыть его отношения ко мне, ко всей молодежи, его собственную вечную {41} юность и свежесть души… Не могу забыть его этих черт потому, что они характеризуют для меня всю жизнь Саввы Ивановича, всю его культуру, все бытие, начинания, дела… Мне люб Савва Иванович, его талант, его инициатива, его юность, идеализм и смелость всех его мечтаний и практических осуществлений»[[58]](#endnote-59).

«Талантлив был, во все стороны талантлив!» — этими словами Мамонтова о Гарине-Михайловском можно было сказать и о самом Мамонтове. Актер, певец, музыкант, скульптор, как любитель-дилетант, проявивший себя во всех этих областях художественного творчества, Мамонтов бесспорно обладал многими качествами, которых требовала взятая им на себя роль руководителя и режиссера новаторского оперного театра. По особенно важной и значительной его заслугой было то, что он привлек в свой театр и сделал своими соратниками и советчиками в предпринятом им трудном деле выдающихся русских художников. Именно это сотрудничество талантливых живописцев помогло создать ту совершенно необычную для театров того времени атмосферу творчества, которая была отличительной особенностью Мамонтовского театра. Именно эта художественная среда, общение с людьми громадной одаренности, высокой культуры и профессионализма воспитывали новые качества в актерах оперного театра, помогали выработать и утвердить новые принципы создания музыкального спектакля.

«Перед каждой новой постановкой дядя Савва собирал всех участников и детально знакомил их с клавиром. Это сопровождалось объяснениями, по ходу которых он касался эпохи, стиля, художественной стороны произведения, либретто. Он заставлял художников, привлеченных к той или другой постановке, знакомить исполнителей с их общими замыслами в части декорационного оформления»[[59]](#endnote-60), — писал в своих воспоминаниях племянник Мамонтова, завсегдатай закулисной жизни его театра.

У Мамонтова были незаурядный вкус и чутье к сценической красоте и правде, он часто умел подсказать актеру, какие черты в исполняемом им образе помогут найти его характерность, указать, за что надо «зацепиться», чтобы раскрыть самую «суть». «Он блестяще умел показывать, перевоплощаясь в показываемую роль. Умел найти для каждой роли ее особенные характерные черты, внешние, мимические и голосовые, и коротко, но доходчиво создать рисунок образа в целом. Он умел показать какое-то характерное движение, свойственное этому лицу, и от этого движения, от интонации и мимики сразу раскрывался образ и становился понятным и доступным. Он умел своими особенными приемами рассказать об образе… Лицо Саввы Ивановича было огромной подвижности, лицо настоящего, несколько нервного художника, который голосом, телом и руками умел выразить все то, что ему хотелось показать»[[60]](#endnote-61). Эти качества Мамонтова подтверждаются свидетельствами знавших его людей искусства и работавших с ним артистов.

{42} Станиславский высоко ценил художественный вкус Мамонтова, называя его своим «учителем эстетики», и в своих воспоминаниях рассказывал, что в семье Алексеевых Савва Иванович считался «общепризнанным авторитетом в вопросах искусства»[[61]](#endnote-62). Угадав огромное дарование Шаляпина, Мамонтов тактично и мягко уводил его от шаблонных представлений о «прекрасном» в живописи, воспитывая его вкус. Шаляпин вспоминает, как в период первых встреч его с Мамонтовым на Нижегородской Всероссийской выставке в 1896 году последний сумел заставить его понять разницу между ординарными картинками академического толка, нравившимися ему, и непонятными, отталкивавшими его вначале картинами Врубеля «Микула Селянинович» и «Принцесса Грёза»[[62]](#endnote-63). «Скоро я заметил, что картины, признанные жюри, надоели мне, а исключенный Врубель нравится все больше. Мне казалось, что разница между его картинами и теми, которые признаны, та же, что между музыкой Мусоргского и “Травиатой” или “Риголетто”»[[63]](#endnote-64).

Но Мамонтов понимал, что миссию перевоспитания вкуса и шлифовки таланта еще лучше выполнят Поленов, Серов, Коровин, Врубель, и советовал Шаляпину как можно больше общаться с этими художниками, прислушиваться к их советам и указаниям. И это общение действительно имело определяющее значение не только для вкусов Шаляпина в живописи, но и для всего его формирования, как актера и будущего режиссера. Он сам неоднократно признавал это.

В своей книге «Маска и душа» Шаляпин посвящает благодарные строки своим учителям: «… московский период, в течение которого я нашел, наконец, свой настоящий путь в искусстве, отмечен благотворным влиянием замечательных русских художников. После великой и правдивой русской драмы влияния живописи занимают в моей артистической биографии первое место. Я думаю, что с моим наивным и примитивным вкусом в живописи, который в Нижнем Новгороде так забавлял во мне Мамонтова, я не сумел бы создать те сценические образы, которые дали мне славу. Для полного осуществления сценической правды и сценической красоты, к которым я стремился, мне было необходимо постигнуть правду и поэзию подлинной живописи. В окружении Мамонтова я нашел исключительно талантливых людей, которые в то время обновляли русскую живопись и у которых мне выпало счастье многому научиться»[[64]](#endnote-65).

Эстетические идеалы Мамонтова были, по сути дела, очень расплывчаты и неопределенны: наполнить мир «красотой», сделать «вечное» искусство своеобразной религией, помочь людям, погружаясь в мир «высокого художества», забыть о суетности всего преходящего, «низкого», с чем сталкивает их жизнь; Италия — обетованная земля этой «вечной красоты», в ее искусстве и природе воплотились гармония и совершенство образов античности, — вот круг представлений С. И. Мамонтова, самых ему близких и дорогих. Временами он вырывался за пределы этого круга. Близость с деятелями {43} русского искусства, художниками-реалистами увлекала его к другим темам, он искренне загорался, соприкасаясь с новыми воззрениями, которые выдвигало перед ним развитие русской общественной мысли.

Воздействие художников Мамонтовской оперы, которое испытывал на себе и Станиславский и которое во многом предопределяло формирование принципов театральной декорации и ее расцвета в последующие годы, несомненно не могло не сказаться на самом Мамонтове и характере деятельности его оперы. Это ощущалось уже современниками, очевидцами спектаклей Частной оперы. Музыковед Н. Кочетов в статье «Материалы для истории частной оперы» писал: «Красоту живописи, красоту творчества, проявлявшиеся в рисунке, красках… красоту скульптуры и пластики С. И. Мамонтов чувствует замечательно сильно и прежде всего… Хотя в театре Лианозова[[65]](#endnote-66) С. И. Мамонтов поставил и “Снегурочку” и “Каменного гостя”, но едва ли при намерении ставить эти оперы им руководили побуждения музыкальные. Относительно “Снегурочки” можно наверное сказать, что здесь художественная сторона представляла для С. И. Мамонтова главный интерес»[[66]](#endnote-67). Бесспорно, критик был нрав — главной побудительной причиной постановки «Снегурочки» были васнецовские декорации, в которые Мамонтов был влюблен с момента рождения эскизов для домашнего спектакля сказки Островского.

То, что сам Мамонтов более всего увлекался изобразительной стороной сценической интерпретации музыкальных произведений, и то, что его спектакли осуществлялись при участии замечательных живописцев, несомненно способствовало успеху реформы театральной декорации. Но значение творческого коллектива, созданного Мамонтовым, и громадное его значение заключалось и в другом. Серьезное, подлинно художественно-профессиональное отношение к делу крупных талантов, привлеченных Мамонтовым к работе, среди которых были не только художники, но и композиторы-дирижеры, как Рахманинов, певцы-артисты, как Шаляпин, становилось той силой, которая была направлена против дилетантизма, поверхностности, свойственных Мамонтову и накладывающих отпечаток на деятельность его антрепризы. Н. Кочетов в своей статье правильно отмечал, что в Мамонтове «всегда жил художник, но художник не специализировавшийся. Отсюда происходили и его разбросанность: то его внимание сосредоточивается на костюмах, то на декорации, то на группировках действующих лиц, то на движении; на музыке — меньше всего. Эта черта — сосредоточивать свое внимание и напряжение фантазии на отдельных моментах и элементах — сопоставлялась у С. И. Мамонтова с привычкой видеть быстрое осуществление своих намерений, которая создалась в силу его энергии и возможности распоряжаться большими средствами. Отсюда какая-то неуравновешенность всей работы: великолепные моменты чередовались с моментами, лишенными всякого интереса, на одно действующее лицо, на одно явление тратилось много времени, а тут же {44} рядом проходила сцена в редакции заурядного помощника режиссера, рутинера. Если инициатива исходила не от самого Мамонтова и чужая идея не умела в нем зажечь божественной искры, то он не соглашался на затраты»[[67]](#endnote-68).

Опера Мамонтова была частным предприятием со всеми вытекающими отсюда качествами — господством случайности, произвола фантазии владельца, открывавшего простор фаворитизму. В этих условиях наличие талантливых людей, которым Мамонтов, верил, к советам которых прислушивался, имело громадное значение.

В реформе театральной декорации, осуществленной Мамонтовским театром, главная роль принадлежала В. М. Васнецову, В. Д. Поленову, К. А. Коровину и М. А. Врубелю. Творчество каждого из этих художников различно преломилось в декорационном искусстве, каждый из них внес свой своеобразный вклад в утверждение новых принципов сценического оформления. Васнецов и Поленов были зачинателями; представители молодого поколения Коровин и Врубель каждый по-своему утверждали и развивали эти принципы.

Несмотря на то, что Васнецову на сцене Частной оперы принадлежало сравнительно небольшое число работ, их определяющее значение несомненно[[68]](#endnote-69). И прежде всего это относится к декорациям «Снегурочки», замысел которых был рожден и осуществлен их автором еще в мамонтовском кружке на заре деятельности Мамонтова и его соратников. Переработанные в связи с требованиями музыкального спектакля и условиями большой сцены, васнецовские декорации «Снегурочки», как и вся постановка «весенней сказки» Островского и Римского-Корсакова, стали воплощением нового подхода художника сцены к созданию декораций, поэтически-образной интерпретации темы, своеобразным символом всего нового направления. По возобновлении деятельности оперы Мамонтова в 1896 году и в течение всего дальнейшего ее существования «Снегурочка» шла в декорациях Васнецова.

Эти декорации, поэтичные и правдивые, производили огромное впечатление на современников, которое трудно было сравнивать с чем-либо виденным ранее на сцене. В. П. Шкафер рассказывает, каким откровением был для него этот спектакль, когда он впервые пришел в театр Мамонтова слушать «скучную» оперу Римского-Корсакова, какой она слыла после представлений на императорской сцене. «Перед моими глазами постепенно развертывалась чудесная, ароматная, удивительная весенняя сказка, внушающая необычно нежное чувство русской природы и глубоко поэтизирующая древнеязыческий крестьянский быт…». Шкафер в особенности подчеркивает, что «наслаждался» он не так, как обычно в опере — голосами, ариями и руладами певцов, — но «всем тем действием на сцене», которое разворачивалось перед ним. «Я видел на сцене художественную правду, — пишет он, — особенный лес, роскошные палаты Берендея с затейливо расписанными узорчатыми украшениями стен и потолка, богатство красок». Захватывала {45} прежде всего «совершенная гармония» поэтического сценического зрелища, где «слова, звуки, краски» — все «слилось воедино»[[69]](#endnote-70).

Сказочный мир пьесы Островского, естественная прелесть, нравственная чистота созданных им образов впервые предстали перед зрителем вне фальшивой бутафории и пошлой роскоши, в которые их облачало традиционное представление о сказочности. За двенадцать лет до Частной оперы артисты Малого театра при участии балета и хора казенной оперной сцены исполняли «Снегурочку» Островского на сцене Большого театра.

Однако, несмотря на участие Федотовой, Никулиной и молодой Ермоловой, спектакль не занял заметного места в театральной жизни. Как верно утверждает Н. Г. Зограф, поэтическая форма «Снегурочки», изображенные в ней наивные языческие верования, свадебные обряды, черты крестьянского быта не были раскрыты, народные сцены невыразительны, «волшебные превращения заповедного леса сделаны грубо и примитивно». Спектакль в целом был слаб режиссерски, и «лишь музыка Чайковского с ее тонкой поэтичностью завоевала признание публики»[[70]](#endnote-71). Достаточно сопоставить зарисовки персонажей, выполненные современником постановки, с образами, созданными Васнецовым на листах эскизов его костюмов к «Снегурочке», чтобы ощутить разительный контраст. Трафаретность представлений, отсутствие воображения сделали облик Берендея схожим с королем из карточной колоды и свидетельствовали о том, что у постановщиков даже не возникало мысли обратиться к изучению подлинных образцов народного искусства.

В эскизе декорации «Палаты Берендея» Шишкова к постановке оперы «Снегурочка» в Мариинском театре в 1882 году очевидно желание художника отойти от обычной для него сухости и жесткости цветового решения и мягкостью акварельных тонов передать ощущение поэтичности. Но общая композиция шаблонна, а в характере архитектуры, украшающей ее резьбы и орнаментов налицо все черты псевдорусского ропетовского «петушиного» стиля. И лишь Бочарову в декорации «Пролога» для этого спектакля удалось дать естественный и полный настроения зимний пейзаж. Вторично возвращаясь к постановке «Снегурочки» через десять лет после первого ее воплощения на сцене Частной оперы, Мариинский театр полностью прошел мимо того, что было достигнуто мамонтовцами. Сказочность оперы Римского-Корсакова заинтересовала даже директора императорских театров В. А. Всеволожского, и он предоставил все возможности, чтобы осуществить ее с наибольшей роскошью. Но, как известно, композитор отрицательно отозвался о декоративной стороне спектакля. В своей «Летописи» Римский-Корсаков писал, что «дорогие, изысканные» декорации и костюмы совершенно не шли к духу русской сказки, Мороз походил на Нептуна, а Лель на Париса, и «во всем сказывались непонимание задачи и французско-мифологические вкусы Всеволожского»[[71]](#endnote-72).

{46} Наивная эклектика и бессмысленное великолепие постановки были чужды поэзии музыкальных образов Римского-Корсакова, в рождении которых такую большую роль играло непосредственное восприятие естественного обаяния русской природы, слившееся с обаянием образов Островского. Сам композитор вспоминал, что он писал свою оперу, впервые живя летом «в настоящей русской деревне», где «все его восхищало», приводило в восторг и гармонировало с пантеистическим настроением и с влюбленностью в сюжет «Снегурочки» — огромный лес, бесконечные поля, близость большого озера, сад со множеством деревьев, полевых цветов и неумолчным пением птиц. «Какой-нибудь толстый и корявый сук или пень, поросший мхом, мне казался лешим или его жилищем; лес “Волчинец” — заповедным лесом; голая Копытецкая горка — Ярилиной горой; тройное эхо, слышимое с нашего балкона, как бы голосами леших или других чудовищ»[[72]](#endnote-73). Русская природа питала и фантазию Васнецова, потому так нераздельно сливались с музыкой и его декорации. Но замечательное постижение красоты, своеобразия, богатства, живописных возможностей русского пейзажа и народного творчества, которое дал Васнецов, было шире рамок одного спектакля. Васнецовская «Снегурочка» открывала в театре целую новую эпоху исканий, пользуясь выражением И. Э. Грабаря, — «Эпоху “искания Руси”, “русского миропонимания”»[[73]](#endnote-74). Очевидцы этого спектакля могли сказать, что впервые увидели в театре поэзию русской народной фантастики и красоты — «здесь русский дух, здесь Русью пахнет». На этом сходились представители самых полярных идейных лагерей. Стасов, увидев оригиналы эскизов декораций и костюмов. Васнецова на его выставке в Петербурге в 1899 году, восторгался самостоятельностью фантазии художника, раскрывшей «чудесный и красивый» облик древнего русского, народа, всех этих бояр и простонародья, «русских девиц и замужних баб в их картинных старых разноцветных одеждах из чудных узорчатых материй, и с ожерельями и всяческим дорогим убором на шеях, на руках». Он подчеркивал, что в эскизах представлено не «одно собрание красивых костюмов», — художник сумел дать типы и «даже душевные выражения веселья и печали, отчаяния прелестной оскорбленной Купавы, поэтичного настроения гусляров, или ликования бирючей и разудалых молодых парней». В эскизах Васнецова Стасов увидел целую галерею «картин из русской жизни», утверждая, что они «навеки останутся драгоценными образцами русского творчества нашего, времени»[[74]](#endnote-75).

С другой стороны, декорациями к «Снегурочке» восхищался и такой идейный антипод Стасова, как А. Н. Бенуа, особенно подчеркивающий то новое, подлинное, что внес Васнецов по сравнению с поверхностным эклектизмом официального «национального» искусства. Бенуа писал, что «Снегурочка» знаменовала освобождение от наслоившихся ложных представлений и шаблонов, что «только человек, беззаветно влюбленный. {47} в родную старину, глубоко понимающий ее особенную, своеобразную прелесть, мог снова открыть закон древнерусской красоты, отбросив в сторону все затеи и коверканья поверхностных националистов и легкомысленных представителей академического Эклектизма»[[75]](#endnote-76).

В своем исследовании русского театрально-декорационного искусства второй половины XIX века Ф. Я. Сыркина дает убедительный анализ эскизов Васнецова к «Снегурочке», указывая на целостность общего решения, найденного художником, его органическую связь с подлинным народным искусством, единство поэтического и жизненного в декорациях и костюмах к этому спектаклю. Автор справедливо утверждает, что реалистическая основа декораций Васнецова «стала отправным пунктом для развития национального декорационного искусства. Васнецовское решение русской темы вызвало к жизни целую школу декораторов и пустило глубокие корни не только на оперной, но и на драматической сцене»[[76]](#endnote-77).

Весь комплекс эскизов Васнецова к «Снегурочке» выступает как огромное художественное явление. Эти эскизы и декорации были не только качественным «скачком» по сравнению с театральными декорациями предшествующей поры, но и среди станковых работ самого Васнецова их отличает необычайно органичное, «естественное» слияние поэзии и жизни, тонкость поэтического претворения форм природы, народного быта, элементов народного искусства. В васнецовской «Снегурочке» впервые полно раскрылось то новое понимание русской сказки, тот новый взгляд на красоту русской природы, национальной архитектуры и русской старины, которые легли в основу и северных этюдов Коровина и его будущих декораций к «Коньку-Горбунку», «Золотому петушку» и многим другим русским операм; они по-своему воплотились в иллюстрациях Е. Д. Поленовой и нашли выражение в творчестве многих живописцев, графиков и декораторов. То, что делал позднее сам Васнецов в театре, уже не имело большого и принципиального значения — в «Снегурочке» он высказался до конца, выразил главное, обобщив устремления, волновавшие целый круг художников. Дорога, на которую он вышел первым, стала дорогой, идя по которой русские художники открывали все новые богатства, обращаясь к сокровищнице подлинно народного творчества.

В. Д. Поленова в кругу мамонтовцев называли «классиком». Еще в домашних спектаклях ему принадлежало оформление большинства пьес на «западные» и «восточные» исторические и сказочные сюжеты. Правда, здесь в 1891 году им были сделаны декорации и к спектаклю на современную тему — пьесе С. И. Мамонтова «На Кавказ», где в одной из картин он воспроизвел поросший травой зеленый, провинциально-уютный двор с колоколенкой на заднем плане — мотив, так знакомый по его «Московскому дворику».

{48} Наиболее значительными постановками Частной оперы в декорациях Поленова были «Фауст» Гуно (1885 и 1887), «Алая роза» Н. Кроткова (1886), «Орфей и Эвридика» Глюка (1897), «Орлеанская дева» Чайковского (1899). Но роль Поленова была неизмеримо шире и значительнее его непосредственного участия в спектаклях как автора эскизов декораций или даже их общего постановочного замысла. Ведь и тогда, когда он сам лично не участвовал в осуществлении спектаклей, он стоял близко к деятельности Частной оперы, живо интересовался ею и был одним из главных идейных соратников Мамонтова, дружба с которым продолжалась до конца его дней. Эта дружба была плодотворной для обоих. Поленов всегда признавал, что Мамонтов играл огромную роль в его жизни, увлекал обаянием своей личности, заражал творческим энтузиазмом, энергией. С другой стороны, Поленов влиял на Мамонтова тем, что, глубоко ценя и любя его, не закрывал глаз на его недостатки и направлял на более углубленный и последовательный путь художественного творчества.

Не случайно о Поленове часто говорили, как о художественном руководителе Частной оперы, — это мнение имеет свои веские основания. Он действительно руководил работой более молодых своих товарищей декораторов, большинство которых ранее было его учениками по Училищу живописи, ваяния и зодчества. Своим авторитетом Поленов воздействовал не только на декорационную часть, но и на общие постановочные замыслы спектаклей.

В художественной натуре Поленова были заложены многие качества, необходимые для режиссерско-постановочной деятельности в оперном театре. Он любил театр, неоднократно выступал как актер, участвуя в работе мамонтовского кружка, охотно брал на себя роль постановщика, увлеченно режиссировал, придумывал общие композиции живых картин, мизансцены в спектаклях, одевал и гримировал исполнителей; он был не только музыкально одаренным человеком, чувствовавшим и знавшим музыку, но и композитором-дилетантом. С юных лет и до конца жизни в Поленове не ослабевала эта увлеченность театром и желание приобщить к искусству как можно более широкие круги народа. Перед революцией и в особенности в советскую эпоху эти качества Поленова ярко раскрылись в его деятельности организатора и руководителя детского и народного самодеятельного театра.

В театральных работах Поленова со всей очевидностью прослеживается их органическая связь с его станковой живописью. Это единство отчетливо выступает и в трактовке сценического костюма, и в композиции декораций, и в построении мизансцен, изображение которых можно видеть на его ранних эскизах к спектаклям кружка.

Принципиально новый, реалистический подход, противоположный общепринятой идеализации академического плана, сказался в исторических полотнах В. Д. Поленова. {49} Ему пришлось выслушать немало упреков в натурализме, острога которых усиливалась тем, что реальную трактовку в его живописи получали темы так называемой «священной истории». Но поводу своей картины «Христос и грешница» Поленов писал: «Я вполне согласен, что она не каноническая, то есть не такая, как принято изображать. Действительно, я не придерживаюсь установившихся правил. Мне все хочется доискаться исторической правды… изображать предмет по возможности ближе к действительности, какая бы она ни была, для меня несравненно выше вымысла… внешний вид изображаемого предмета имеет несомненно огромное значение, и вот этого-то, правдивости во внешнем виде, я и доискиваюсь»[[77]](#endnote-78).

От внешней правдивости, исторической достоверности образа Поленов шел к его внутренней правде и художественному обобщению. Работая над своими картинами, он изучал самые разнообразные исторические исследования, материалы археологии и этнографии, памятники искусства, которые могли бы ему помочь восстановить страницы жизни прошлого во всей полноте живых конкретных бытовых деталей. Но самое большое значение для него имело изучение натуры. Поленов великолепно знал Западную Европу, неоднократно подолгу живал в Италии, Франции и других странах. В 1881 – 1882 годах им была предпринята поездка на Восток. Огромная коллекция этюдов и набросков, сделанных во время путешествия вверх по Нилу, посещения Палестины и Сирии, была источником, который питал вдохновение художника. Поленов искал конкретные черты своеобразия жизни прошлого, не отдаляющие от современности, но, наоборот, сближающие с нею. «В самих евангелиях есть очень ценные бытовые черты, рисующие картину того времени и указывающие на сходство тогдашней жизни и обстановки с настоящею, — писал он. — Но что, вероятно, не изменилось или если изменилось, то очень мало, — это природа: небо, горы, озеро, скалы, тропинки, камни, деревья, цветы — все это осталось приблизительно тем же. Тоже и постройки и одежда простого люда близки к теперешним. Все это я говорю на основании изучения и наблюдения, и вот всем этим я стараюсь воспользоваться в моих картинах»[[78]](#endnote-79).

Не ложная величавость, не пышность экзотической красоты Востока, «не котурны», подчеркивающие «пафос расстояния» между «героями» прошлого и живыми, обычными современными людьми, а правдивость переживаний, естественная жизнь окружающей природы, пейзажа, освещенного солнцем, игра света и теней привлекали Поленова и изображались им в его картинах.

И не случайно, защищая художника от нападок реакционной критики, В. Г. Короленко и В. М. Гаршин ценили в его картинах правду жизни, прямо противополагая ее лжи и ходульной красивости современного театра. Короленко считал главным достоинством картины Поленова «Христос и грешница», что она изображает Христа как {50} обыкновенного человека[[79]](#endnote-80). Гаршин особенно останавливал внимание на том, как показана Поленовым толпа — естественная, живая, разнохарактерная и разнообразная: «Это не группа с театральных подмостков, где есть главные персонажи, тщательно одетые и загримированные, с художественно выраженными чувствами на лицах, и есть толпа статистов, одетых с чужого плеча, нелепо расставивших руки и ноги и еще более нелепо и нецелесообразно корчащих шаблонно-актерскую гримасу». Гаршин оценил и необычную трактовку костюмов — «отсутствие сухой академической условности в одежде действующих лиц». Он писал: «В картине нет ни одной, что называется, драпировки; все Это настоящее платье, одежда; и художник, пристально изучавший Восток, сумел так одеть своих героев, что они действительно носят свою одежду, живут в ней, а не надели для подмостков или для позирования перед живописцем»[[80]](#endnote-81).

На основе этих же принципов создавались и театральные работы Поленова. Умению сочетать изучение широкого круга исторических материалов с непосредственностью и свежестью впечатлений, воспринятых собственным глазом, учил он и своих учеников. «Живопись Поленова явилась чем-то совершенно новым на общем сероватом, тусклом фоне тогдашней живописи. Его этюды — палестинские и египетские — радовали глаз своей сочностью, свежестью, солнечностью. Его палитра сверкала, и уже одного этого было достаточно для того, чтобы зажечь художественную молодежь»[[81]](#endnote-82), — писал, вспоминая о Поленове, один из самых его любимых учеников А. Я. Головин.

Именно эти «египетские» этюды были предоставлены Поленовым К. Коровину для декораций к «Аиде», осуществленных в 1885 году. И понятно, что эта работа, которую сам Коровин считал своим подлинным театральным «дебютом», была сочувственно встречена публикой, в целом тогда еще очень недоверчиво относившейся к декорационным нововведениям Частной оперы. «Изящная и даже художественная со стороны декоративной, обстановка оперы производит как нельзя более приятное впечатление на зрителя и обусловливает этим все возрастающий успех удачно и умело поставленной оперы. Молодой декоратор г. Коровин вполне талантливый художник. Его декорации, изображающие внутренность “Египетского храма” и “Преддверие в подземелье”, отличаются свежестью и оригинальностью художественного замысла, прекрасно выписаны, весьма живописны, а в подборе тонов и теней у художника сказывается изящный вкус и не рутинная фантазия»[[82]](#endnote-83).

Блистательный колористический дар Коровина, впервые с таким размахом раскрывшийся в декорациях, бесспорно мог вызвать восхищение зрителей, но совершенно очевидно, что в «оригинальности замысла» и «не рутинности фантазии», отмечавшихся рецензентом, немалая заслуга принадлежала Поленову. Не может быть сомнений в том, что его советы и консультация сыграли значительную роль в этой постановке. Свидетель {51} создания спектакля С. С. Мамонтов вспоминал о нем: «“Аида”, первая из опер, поставленных в частном оперном театре, добилась прочного успеха у московской публики, — декорации ее без преувеличения были великолепны. Коровин уже тогда сумел согреть поленовские классические замыслы своим огненным колоритом. Старожилы и теперь не могут не помнить исчезающей в таинственном сумраке колоннады храма, в котором молится Радамес, перед отправлением на войну; берега Нила с залитыми лунным светом пирамидами на заднем плане; высеченной в скале исполинской головой сфинкса, усугубляющей ужас подземной темницы…»[[83]](#endnote-84).

Постановку «Орфея и Эвридики» Глюка, осуществленную Частной оперой 30 ноября 1897 года, с полным правом можно назвать «поленовской». В разработке ее основного замысла Поленову принадлежала главенствующая роль. В. П. Шкафер вспоминает, как в момент его поступления в Частную оперу С. И. Мамонтов, знакомя с особыми задачами и творческой программой своего театра, говорил: «У меня в театре вы увидите замечательных художников, а большой мой друг, Василий Дмитриевич Поленов, покажет нам скоро “Орфея” Глюка, даст декорации и осветит нам ту классическую эпоху, в которой он большой знаток и мастер. Надо просить его прочесть нам лекцию по этому отделу искусства; он охотно это сделает, принесет нам все материалы и все нам объяснит, расскажет и покажет. Участвующие и режиссеры должны собраться, и мы получим правильное представление о нашей художественной задаче». Шкафер был поражен необычностью постановки дела в этом театре, где художники не только писали декорации, но и руководили актерами. «До сих пор мы, оперные певцы, знали капельмейстера, музыкальных репетиторов, проходивших с нами музыку, знали режиссеров-сценариусов, показывающих мизансцены, но о режиссере-художнике ничего не слыхали, и их я не видел ни в одном театре»[[84]](#endnote-85).

Декорации к «Орфею» были написаны по эскизам Поленова К. А. Коровиным и С. В. Малютиным. Картина второго действия — «Мрачная местность за пределами Стикса» («Аид») — была исполнена Коровиным по его собственному эскизу, который был уже готов к тому моменту, когда Поленов дал согласие оформлять постановку. Вместе с Поленовым художественное руководство спектаклем осуществлял Мамонтов. Однако, несмотря на желание достойно показать оперу Глюка и то, что он придавал принципиальное значение расширению репертуара постановками европейской классики, Мамонтов, как обычно, торопился, экономил на количестве репетиций, сокращал расходы и допустил множество недоделок и неполадок, раздражавших Поленова. Судя по письму Поленова к жене[[85]](#endnote-86), художник даже ушел до начала спектакля, сделав возможные исправления («загримировал, задрапировал Орфея, Эвридику, подрезал крылья Амуру, устроил гробницу, уложил Орфея…»), чтобы не присутствовать при провале. Опера действительно {52} не имела успеха и при последовавших после премьеры представлениях шла при почти пустом зале. Мамонтов объяснял этот неуспех тем, что публика, уже увлеченная музыкой русских опер, не интересовалась старинной оперой. Он писал Кюи, что «Орфей» прекрасно поставлен, «исполняется строго, выдержанно, но слишком наивен, и публика стала скучать и не пошла, но я все-таки давал его и заставлял учащуюся молодежь слушать Глюка по утрам в праздники. Я хотел было поставить “Альцесту”, да не хватило храбрости»[[86]](#endnote-87). Несомненно, однако, что музыкальные просчеты и недостаточная подготовленность спектакля также сыграли свою роль.

Тем не менее работа Поленова высоко оценивалась современниками. Эскизы к «Орфею», хранящиеся в Театральном музее имени А. А. Бахрушина и в Доме-музее В. Д. Поленова, позволяют судить о декорациях. Ф. Я. Сыркина дает поэтическое описание пейзажей, изображенных на эскизах: «Кладбище», со стройными кипарисами, выделяющимися на фоне неба в сгущающихся сумерках, с падающими на их верхушки отблесками заходящего солнца, и «Ущелье», которое художник нарисовал таким, «каким оно выглядит в действительности», с естественно нагроможденными скалами и открывающейся вдали «картиной безоблачного ликующего летнего дня». Сыркина подчеркивает реалистический характер этих пейзажей и соответствие их настроения развитию действия: «Если “Кладбище” по настроению — это уход в сумерки, то “Ущелье” — выход из мрака к счастью»[[87]](#endnote-88).

Вне всякого сомнения, таких «живых» гор, солнца, неба, моря, такого света и воздуха, какие были изображены Поленовым, зритель не мог ранее увидеть в театре. «Сверкание» поленовской палитры, воспроизведенное в масштабах сцены темпераментной кистью Коровина, должно было производить поражающее впечатление. Васнецов в своих воспоминаниях о Мамонтове писал, что он не мог забыть этой изумительной постановки и что «это было полное совпадение глубокого настроения гениальной музыки и дивных декораций Василия Дмитриевича»[[88]](#endnote-89).

Однако было бы неверным на основании этого утверждения В. М. Васнецова сделать вывод, что декорации Поленова давали «полное совпадение» с музыкой Глюка, были стилистически ей близки и какими-либо чертами выявляли особенности оперы XVIII столетия. Сила эскизов Поленова (как, по-видимому, и декораций, по ним написанных) была в свежести и непосредственности жизненного впечатления, в правдивости пейзажа, передаче солнечного света, воздушной среды, в поэтичности картины в целом. Состояние природы, изображенной Поленовым, действительно было созвучно настроению происходящего на ее фоне действия: сочетание холодных голубоватых, зеленых и бледно-лиловых цветов — элегичности сцены на «Кладбище», теплые краски «Ущелья» — радостному ощущению приближающегося освобождения. Но характеру музыки и оперы в целом эти декорации не отвечали — Поленов и не искал такого соответствия.

{53} Знаменитый реформатор, боровшийся с придворными традициями, превращавшими оперный спектакль в галантное и пышное развлекательное зрелище, Глюк, воплощая требования эстетики «третьего сословия» накануне буржуазной революции, создал героическую музыкальную драму. Раскрывая свои художественные принципы, Глюк писал, что «простота, правда и естественность являются единственными заповедями красоты для всех произведений искусства»[[89]](#endnote-90), — слова, под которыми спустя столетие с лишним мог бы охотно подписаться и Поленов. Но «правда», «простота», «естественность» в 1767 и в 1897 годах понимались различно. Глюк, следуя этим принципам, преобразовал оперу, но преобразовал по законам трагедии классицизма. Он стремился подчинить музыку драпе, придать всему строю оперы, всем ариям, хору, балету иной, осмысленный характер с точки зрения логики развития драматического действия. Созданные им образы приобрели большую психологическую убедительность и выразительность, сценическое действие, сюжетные коллизии — большую оправданность, но в целом они сохраняли свою отвлеченность, отсутствие подлинной индивидуализации, национальной характеристики, оставаясь в пределах искусства классицизма. И хотя современникам Глюка, когда они слушали и смотрели «Альцесту» или «Ифигению в Тавриде», и казалось, что они видят ожившую перед ними настоящую греческую трагедию, герои этих опер были очень далеки от людей древности, какими они были на самом деле, а изображенная в этих операх «Греция» не была такой, как она выглядела в действительности.

Мамонтов пытался нащупать особенность глюковской музыки и задумывался о средствах, какими можно было бы этот особый ее характер выявить на сцене. Обращаясь к Поленову с просьбой взять на себя оформление «Орфея», он просил сделать декорации в «строгом классическом стиле» и в «совершенно светлых, условных тонах», а в декорациях «Ущелья» ему виделось что-то «вроде Бёклина»[[90]](#endnote-91). Но Поленов пошел по иному пути.

В пейзажах к «Орфею», хотя они и были выполнены художником в основном «в светлых тонах», не было ничего условного. Подчинив все задаче жизненного воссоздания натуры, Поленов не стал интерпретатором Глюка. «Свободная» композиция его декораций, столь противоположная искусственности традиционных театральных построений, их мертвой «увражности», где-то была слишком свободной, приближаясь к станковой картине и теряя в истинной театральности. Эти пейзажи были естественны и поэтичны, но во многом безотносительны данному произведению. «Ущелье» было совсем таким, «как оно выглядит в действительности», а «Кладбище» в чем-то близко к виду современного кладбища южного города.

Подход к созданию декорации, как к созданию станковой картины, — характерная и существенная черта творчества Поленова. Выдвинутый им принцип декорации, как {54} «единой живописной картины», был противоречив. Применение этого принципа в самодеятельном театре[[91]](#endnote-92) было оправдано, как средство «упрощения» обстановки, средство избежать сложной и зачастую грубой поделки строеных декораций и объемных предметов, сохранив «иллюзию действительности» с помощью художественно выполненного живописного задника. Но этому принципу он следовал и в декорациях для профессиональной сцены. Сергей Мамонтов писал, что Поленов отрицал кулисы и слишком сложные перестановки, утверждая, что «безразличные сукна гораздо выгоднее обрамляют мотив декорации, изображенной на заднем холсте. Задний же холст, по его теории, должен быть настоящей художественной картиной, полной воздуха и света»[[92]](#endnote-93).

В принципиальном «станковизме» театрального творчества Поленова были и положительные и ограничивающие стороны. Его стремление приравнять театральную живопись к станковой имело громадное прогрессивное значение, когда он боролся за то, чтобы поднять уровень сценического оформления до высоты подлинного большого искусства, когда он противопоставлял узаконенному традицией членению на кулисы свободную композицию; зализанной и жесткой по письму детализации — широкую живопись, богатую цветом и переходами света и теней; следованию мертвым шаблоном — живое восприятие натуры; не связанным между собой отдельным «обстановочным» самоцельным эффектам — единство общего замысла. Но, борясь со всеми этими «дурными» условностями, он не задумывался о необходимой условности сцены и порою переступал границы театральности. Верно утверждая близость декорационной и станковой живописи, он порою не ощущал того, что их различало.

В большинстве случаев Поленов смотрел на обстановку, окружающую героев опоры, драмы или сказки, лишь с позиций своего собственного художественного восприятия, не соединяя это видение с задачами интерпретации различных тем, сюжетов и их авторской трактовки в различных «ключах». В созданных им декорациях несомненно прежде всего ощущался его собственный светлый взгляд на красоту природы, реального мира, в котором живет человек, и в этом единообразии подхода стирались грани между сказочным и реальным, историческим и современным, лирикой и трагизмом.

И, может быть, именно поэтому такой большой творческой удачей Поленова была его декорация к живой картине «Афродита», что в ее постановке ему не надо было смотреть через призму чужого замысла. Здесь он раскрыл свое восприятие, свои чувства, не вступая в противоречие с драматургическим материалом. Эта декорация была сделана в 1894 году для праздника в честь съезда художников, в зале Московского дворянского собрания[[93]](#endnote-94), а затем повторена для оперы «Призраки Эллады», написанной Н. С. Кротковым и Поленовым на текст С. И. Мамонтова. Режиссура осуществлялась Поленовым совместно с Мамонтовым. О. А. Лясковская в монографии, посвященной {55} Поленову, справедливо писала, что в этой декорации Поленов блестяще применил принцип пленера, что она, «вполне реальная в своей сущности», давала «обобщенный, героизированный образ эллинского мира»[[94]](#endnote-95). Может быть, нельзя согласиться с тем, что это был образ героизированный, но это действительно был поэтический и обобщенный образ Эллады.

Несмотря на простоту и даже обычность композиции (портик дорического храма с одной стороны и уравновешивающая группа кипарисов со статуей Афродиты на их темном фоне — с другой), декорация, как позволяет судить об этом эскиз, должна была давать поразительное по новизне и свежести впечатление. Реальное ощущение света, воздуха, белизны мрамора, прогретых солнцем камней и плит, ослепительная синева моря, тонущие в жаркой дымке горы — все сливалось в единый поэтический образ.

Поленов был зачинателем целой новой эпохи в области театральной декорации, сказал свое новое слово и воспитал плеяду замечательных декораторов, указав им дальнейший путь. Но, открыв этот новый, богатый возможностями путь, сам он в большинстве своих работ остановился в его начале. Если Васнецов в своей «Снегурочке» стал не только вровень со своими станковыми произведениями, но и поднялся выше, то театральные опыты Поленова еще не реализовали полностью тех принципов, которые он стремился утверждать. Выступая как постановщик и режиссер в Частной опере и в последующей своей деятельности в спектаклях народного театра, он подходил к сценической постановке прежде всего и почти исключительно как к изобразительному искусству. По сути дела, эта режиссура была для него непосредственным продолжением той режиссуры «живых картин», какие он устраивал еще в пору мамонтовского кружка. Поленов преобразовал традиционную старую декорацию в принципах художественной правды, но декорация, которую создавал он сам, еще не стала средой сценического действия, а оставалась лишь его фоном — поэтичным, подчиненным единому замыслу, реалистическим, исторически верным, — но фоном.

В Мамонтовской театре, в особенности в первый период его существования, в оформлении спектакля часто принимали участие не один, а несколько художников. Так, в 1885 году часть декораций к «Ивану Сусанину»[[95]](#endnote-96) писал по своим собственным эскизам Левитан, другую часть — В. А. Симов, пейзажные декорации в «Русалке» также были самостоятельно сделаны Левитаном, тогда как декорацию «Подводного терема» он выполнял по эскизу В. М. Васнецова, позднее оформление «Псковитянки» осуществлялось Васнецовым и Коровиным, в поленовском «Орфее», как уже говорилось, Коровин по своему эскизу писал картину «Аид» и т. д. Но эта совместная работа уже имела мало общего со старым, принятым на казенной сцене методом «покартинного» оформления. Общее руководство художественной стороной постановки обычно оставалось за каким-либо {56} одним художником, и его влияние приобретало определяющее значение; кроме того, при подготовке многих постановок, в особенности наиболее ответственных, объединялись силы всего творческого коллектива, и целостный взгляд на постановку вырабатывался совместно. И главное заключалось в том, что, несмотря на индивидуальность и своеобразие дарования и творческого почерка каждого из художников декорационной мастерской Мамонтовского театра, их связывало общее понимание задач театральной декорации, единство подхода к созданию образа спектакля. Кто бы ни был автором или исполнителем — Васнецов, Поленов, Коровин, Левитан или Симов, — в основе их работы лежали принципы реализма, верность исторической правде, целостность раскрытия темы в живописных декорациях.

Декорации к «Хованщине», осуществленной на сцене Мамонтовского театра 12 ноября 1897 года, были написаны по эскизам А. М. Васнецова художниками К. А. Коровиным и С. В. Малютиным. Уже сами по себе эскизы А. М. Васнецова, созданные художником на основе изучения огромного количества материалов по истории, искусству и быту Древней Руси, натурных зарисовок старинной архитектуры Москвы, давали интереснейшие, наполненные ощущением «подлинности» картины.

Если декорации старшего Васнецова к «Снегурочке» принесли на сцену дух русской сказки и поэзии народного творчества, были полны лиризма, то декорации А. М. Васнецова к «Хованщине» обладали своеобразным эпическим обаянием, погружали в исторически достоверную обстановку жизни Москвы XVII столетия. Но они были лишены того проникновения в музыку, слияния с ней, что было свойственно оформлению «Снегурочки», — им не хватало и суровой силы, страстности, глубокого драматизма, так характерных для оперы Мусоргского. Тем не менее они были поэтичны и создавали исторически убедительный фон для действия народной оперы. То новое, что несли в себе эти декорации, ощущается особенно явственно, когда сравниваешь их с декорациями для русских опер на сцене казенных театров, где исторические памятники старой Москвы, здания Кремля и Красной площади, палаты древних дворцов и теремов приобретали официально-парадный, мертвенный вид, и почти все картины с такими изображениями были безразлично схожи одна с другой. Достоверность, подлинность исторической обстановки в таких декорациях, сделанных по эскизам А. М. Васнецова, как «Красная площадь», «Летний кабинет Голицына», раскольничий «Скит» в глухом лесу, несомненно, помогали актерам почувствовать себя в обстановке Руси XVII столетия и проникнуться духом старины.

Но театр не удовлетворился только тем, что давало оформление, он хотел воссоздать драматические образы Марфы и Досифея, передать атмосферу народной трагедии, воплощенной в музыке, напитаться и живыми впечатлениями, найти живые «намеки», {57} «мазочки», «штрихи» быта, которые бы «взбудоражили ум и чувство». Шкафер рассказывает, как на одной из репетиций Мамонтов сказал: «Надо пойти к нашим теперешним старообрядцам, посмотреть, как они живут, поближе заглянуть, прикоснуться к этим людям. Что-то там еще, вероятно, дышит от старины…»[[96]](#endnote-97). По свидетельству П. Н. Мамонтова, инициатором этого предложения был сам основной художник спектакля — А. М. Васнецов[[97]](#endnote-98). И вот режиссеры, некоторая часть исполнителей, в том числе и Шаляпин, отправились на окраину Москвы, в село Преображснское, в единоверческую церковь, где шло богослужение по старинным обрядам, где пели по древним напевам («крюкам»), где вокруг еще сохранились «остатки былых времен» — маленькие домишки, почти что избы, немощеные грязные улочки, огромные пустыри. Но главное, что интересовало всех, были люди; участники театральной «экспедиции» выискивали характерные фигуры и лица, к которым воображение помогало добавить черты Марф, Сусанн или Досифеев. Это стремление «учиться у жизни» было важной чертой деятельности Мамонтовской оперы, непреложным принципом большинства ее художников.

Постановка «Садко», огромный и бесспорный успех которой сыграл решающую роль в утверждении популярности Мамонтовской оперы у широкого зрителя, готовилась в полном смысле всем коллективом театра. Художник И. Е. Бондаренко, близко стоявший к работе театра и к Мамонтову[[98]](#endnote-99), говорил, что создание этого спектакля было поистине «соборным деянием», в котором самое деятельное участие принимали и Мамонтов и все его соратники.

То, что новая опера Римского-Корсакова была отдана автором именно Мамонтовскому театру, а не императорской сцене, деятели которой не сумели оценить этого, одного из самых замечательных творений русской музыки, явилось настоящим событием в жизни театра. Шкафер вспоминает, что на прослушивание клавира собралась вся труппа, присутствовали режиссеры, художники, исполнители, во главе с Шаляпиным, Секар-Рожанским, Забелой, известные музыкальные критики и всех сразу захватила и музыка, и образы былины о «Садко — новгородском госте», ее русский характер, фантастика, музыкально-пластическое богатство.

Все это возбудило воображение, и, по словам Шкафера, «декоративно-постановочная часть могла предсказать выдающийся успех спектакля». Во время горячего обсуждения возникали образы и отдельные черточки будущей постановки. Коровин мастерски, с юмором рассказывает, какими представляются ему «купцы-обиралы» и «настоятели-дурачье» в сцене «Торжища», когда они идут на спор с Садко, «важно, медленно, спесиво, с прохладцей», снимая рукавицы, а потом стоят одураченные, когда в руках Садко живым огоньком загорается и бьется золотая рыба. «Молчаливый Серов», тоже задетый за живое, подсказывает Коровину, что в сцене «Подводного царства» морскому царю {58} надо сделать «отвислый животик», потому что он «подлец, рыбу жрет». Мамонтов волнуется, как показать на сцене сестер царевны Волховы — «ручейки зеленые и речки светловодные». Врубель набрасывает рисунок костюма Волховы для Н. И. Забелы[[99]](#endnote-100). Может быть, рассказ Шкафера неточен в мелочах, но то, что труппа Частной русской оперы встретила «Садко» с энтузиазмом и, объединив усилия, восторженно взялась за работу, — несомненно. О декораторах Шаляпин вспоминал позднее, что «все художники были горячо увлечены оперой “Садко” и относились к постановке ее, как к своему празднику»[[100]](#endnote-101).

Основным автором оформления «Садко» был Коровин, в осуществлении декораций ему помогал уже работавший в это время в театре С. В. Малютин и, по-видимому, М. А. Врубель, по свидетельству Шаляпина, «изумительно изобразивший морское дно»[[101]](#endnote-102). Врубелем же был сделан эскиз костюма Волховы для Забелы. Серовым — для Варяга-Шаляпина.

Премьера «Садко» состоялась 26 декабря 1897 года. Очевидец спектакля, музыковед В. В. Яковлев, писал, что «в “Садко” на сцене Частной оперы увлекала естественная подвижность толпы и разнообразие в ее поведении, небывалые до того времени на оперной сцене. Существенно важно было то художественное единство, то соответствие красок размашистой кисти К. Коровина, удивительно подошедших к былинному стилю сюжета и музыкальной задаче композитора, которые ощущались самым непосредственным образом». Яковлев отмечает также, что восторженный прием, который оказывала постановке «Садко» демократическая часть публики, особенно студенческая, растущий интерес к национальной русской музыке имели громадное значение и определяли успех творчества композиторов «Новой русской школы» и в первую очередь Римского-Корсакова[[102]](#endnote-103).

Декорация «Торжища» с готовым к отплытию красавцем «Соколом-кораблем» и другими судами, нарядно разрисованными, украшенными причудливой резьбой, с красочной толпой новгородского люда на берегу, провожающей в путь Садко и его «хоробрую дружину», создавала незабываемое, яркое, праздничное впечатление. Замечательна была и декорация «Подводного царства»: дно морское было затянуто водорослями, среди них покачивалось страшное «чудище», вращавшее выпуклыми глазами и распускавшее огромные плавники, между растениями светились морские звезды и проплывали затейливые рыбы. Чтобы подчеркнуть иллюзию колеблющихся глубин моря, Коровин и Мамонтов использовали смелый трюк, применив в общей пляске морского царства в сцене свадьбы Садко с Волховой так называемый «серпантин». Танцующие фигуры размещались на разных плоскостях сцены, развевающиеся складки шелковых тканей эффектно освещались светом прожекторов, преломлялись и принимали причудливые тона в их лучах. Вспоминая {59} эту сцену, Шаляпин писал: «Савва Иванович ввел серпантин, танец, истасканный по эстрадам кафе-шантанов, которому, казалось бы, нет места в серьезной опере. Но балеринам сделали прекрасные костюмы, и серпантин на дне морском вышел чудесно, явившись чем-то новым и великолепно передавая волнение морское». Шаляпин рассказывал также, что когда он одевался Варягом, в его уборную «влетел» взволнованный Серов, и по его указанию артист наметил краской мускулы на своих руках, так как они выглядели слишком «женственными» для могучего северного воина[[103]](#endnote-104).

В. А. Серов был автором оформления двух поставленных в Мамонтовском театре опер своего отца, А. Н. Серова, — «Рогнеды» в 1896 и «Юдифи» в 1898 году. Дебют Валентина Серова в качестве театрального декоратора состоялся еще в мамонтовском кружке, в спектаклях которого он также успешно выступал и как актер на комических ролях. Серов любил театр и глубоко его чувствовал. Театральные впечатления вошли в его жизнь с самого раннего детства наряду со знакомством с живописью: «Шестилетним ребенком Валентин Серов, следуя по пятам за своей матерью, бродит по картинным галереям Мюнхена, Парижа и Рима, нередко засыпает в ложе театра»[[104]](#endnote-105). Не только отец художника, но и его мать, В. С. Серова, писала оперы. Она мечтала видеть их воплощенными на сцене, и Серов разделял эти интересы. Ему нравились декорации Поленова к постановке «Уриэля Акосты» В. С. Серовой, осуществленной в 1885 году в Большом театре. Он писал об этом своему другу И. С. Остроухову, в основном положительно оценивая самую оперу и, естественно, несколько преувеличивая ее достоинства. Но особенно горячо и взволнованно относился он к сценическому осуществлению опер отца.

Как и в большинстве постановок в театре Мамонтова, в оформлении «Рогнеды» и «Юдифи» принимал участие и К. Коровин, но над последней Серов работал, по-видимому, более самостоятельно — эскизы для «Юдифи» были написаны им. Эта работа не была его первым обращением к «Юдифи» как декоратора. Еще в 1888 году, когда в ознаменование юбилея А. Н. Серова в Мариинском театре готовилась постановка «Юдифи», Серову было поручено нарисовать для нее эскизы костюмов. Художник с увлечением погрузился в изучение разнообразных материалов по археологии, истории быта и искусства Древней Ассирии, проводя долгие часы в Публичной библиотеке. Им был выполнен ряд рисунков костюмов, в том числе эскиз костюма Олоферна. Этот рисунок был одобрен директором императорских театров И. А. Всеволожским и нравился самому художнику (был, по его выражению, «недурен»). В связи с подготовкой спектакля Серову пришлось познакомиться с работой императорских декорационных мастерских и с декоратором Генрихом Левотом, автором множества безликих роскошных декораций для опер и балетов на казенной сцене. Левот ни слова не понимал по-русски, и Серов довольно успешно {60} объяснялся с ним «на французском диалекте», но совершенно не мог понять, что Левот делал с декорацией «Шатер Олоферна» для третьего акта оперы: «что-то балетное», — замечал Серов. «Трудно с ним, авось что-нибудь удастся (следовало бы очень многое) похерить совсем или заменить чем-нибудь более настоящим», — писал он Остроумову, надеясь, что тот сможет кое-чего добиться, так как в театре его «слушают»[[105]](#endnote-106). Однако предполагавшаяся постановка «Юдифи» в этом ходу не состоялась.

Таким образом, приступая к работе над «Юдифью» в Мамонтовской опере, Серов уже имел накопленный ранее материал. Он с увлечением взялся за дело, вникая во все детали постановки, заражая своим энтузиазмом окружающих и в первую очередь Шаляпина. По словам П. Н. Мамонтова, «ни одна мелочь не миновала ока Валентина Александровича», а на репетициях Савва Иванович и Серов «почти ежеминутно вскакивали на сцену», устанавливая группы и исправляя мизансцены. Серов рассказывал Шаляпину о духе искусства Древней Ассирии, ее истории, наталкивал на поиски новых красок роли. То, что до той поры создавалось артистами оперного театра, не могло удовлетворить: «Ассирийская бутафория плохо скрывала пустое безличие персонажа, в котором не чувствовалось ни малейшего дыхания древности», — писал Шаляпин, характеризуя обычное на оперной сцене изображение Олоферна в виде «волосатого размашистого чудовища», «страшного манекена». Шаляпину хотелось дать образ «древнего ассирийского сатрапа», не только «живой», но и «характерный». Он рассказывает, что, рассматривая в мастерской Серова альбомы по истории искусства Египта, Индии и Ассирии, он натолкнулся на профильные изображения «царей и полководцев, то сидящих на троне, то скачущих на колесницах, в одиночку, вдвоем, втроем…», которые поразили его воображение. Родилась мысль показать Олоферна, подчеркнув «ломаную линию рук с двумя углами в локтевом сгибе и у кисти», чтобы передать «великое спокойствие, царственную медлительность» и в то же время напряженную динамику, внутреннюю силу. По словам Шаляпина, Серов одобрил его мысль, но предостерег от преувеличений, которые могли бы произвести комическое впечатление.

Однако И. Е. Бондаренко, постоянный и близкий свидетель жизни мамонтовского коллектива в эти годы, несколько иначе восстанавливает историю рождения облика «злой, пятнистой Олоферны», как называл Серов Шаляпина в этой роли. Бондаренко пишет, что на одном из вечерних чаепитий у певицы оперы Т. С. Любатович (где артисты и художники обычно собирались, беседуя о планах будущих постановок и обо всех театральных делах) рассматривали приобретенные по указанию С. И. Мамонтова художественные издания — «Историю внешней культуры» Гюнтера и «Историю Ассирии» Перро. И тут Серов показал свое удивительное умение имитировать движения различных образов. Серов просто взял полоскательную чашку со стола и, обращаясь к Шаляпину, {61} сказал: «“Вот, Федя, смотря, как должен ассирийский царь пить, а вот (указывая на барельеф), как он должен ходить”. И, протянув руки, прошелся по столовой, как истый ассириец…»[[106]](#endnote-107). Но кто бы ни сделал первый шаг — артист, обладавший необыкновенным чутьем к сценической и жизненной правде, способный интуитивно ее схватывать по малейшему намеку, как «губка» впитывать и усваивать все, что могло обогатить и углубить его творения, или режиссер, каким бесспорно был в работе над «Юдифью» Серов, — важно, что между ними существовало взаимное понимание и что они двигались в одном и том же направлении.

Костюм и грим, сделанные по рисункам Серова, найденная им трактовка внешнего облика и самого образа Олоферна, помогли Шаляпину создать один из самых пластически совершенных образов его творчества. Современный критик писал, что Шаляпин в роли Олоферна развертывал «чудеса монументальной пластики», «громоздил один скульптурный момент на другой», но за каждой позой, за каждым жестом таился определенный смысл, содержание, подсказанное музыкой, и главной чертой образа все же оставалась понятность и простота[[107]](#endnote-108). Стилизация, к которой прибегали в трактовке этой роли артист и художник-режиссер, не была самоцельной, не противоречила убедительнейшему раскрытию внутреннего мира персонажа, но делала его необыкновенно впечатляющим, мощным, поистине монументальным. За угловатыми линиями, за суровым «каменным рельефом» угадывалось человеческое переживание и «клокотание страстей».

Любопытно сравнить фотографию Шаляпина — Олоферна в постановке Частной оперы с рисунком Серова, датируемым 1899 годом, который, видимо, является зарисовкой Шаляпина в костюме и гриме. Есть некоторые различия в костюме, которые могут объясняться тем, что фотография и рисунок Серова запечатлели Шаляпина в разных актах оперы. Но дело не в этих деталях, а в общем впечатлении, различия в котором были более существенны. На фотографии Шаляпин — Олоферн — величествен и почти «идеально» прекрасен, кудри его длинного «ассирийского» парика ниспадают на плечи красиво завитыми ровными локонами, так же красиво вьется его шелковистая борода, взгляд спокоен и «царствен».

В Олоферне на рисунке Серова тоже есть своя красота и живописность, но это другая красота, своеобразная, дикая. У него крупные и резкие черты лица, сросшиеся черные брови, раскосый удлиненный разрез глаз; черная борода и волосы трактованы единой массой, еще более подчеркивающей выразительность «маски». Царь сидит на троне, опершись рукой на выдвинутое колено, во всей его фигуре напряженная страстность, какая-то «пружинистость», сила, сдерживаемая, но готовая через мгновение прорваться. Этот Олоферн жесток и страшен. Конечно, это не «волосатое чудовище», каким его играли ранее и каким не хотели делать ни Серов, ни Шаляпин, но воплощение {62} деспотического варварства, его звериной сущности, силы, жестокости. Интересно, что Олоферн, каким играл его Шаляпин позже, стал обобщеннее, суровее, стал ближе к серовскому рисунку, чем это было при первом осуществлении роли. Созданный артистом образ уточнялся, совершенствовался, эволюционировал, но фундамент своеобразного прочтения роли был уже заложен в постановке Частной оперы, в совместной работе молодого Шаляпина и молодого Серова.

Декорации Серова к «Юдифи» были положительно оценены в некоторых отзывах прессы, где указывалось, что этот спектакль производил очень целостное впечатление и его можно считать «наилучше поставленной до сих пор оперой на сцене частной импрезы». Особо отмечались декорации внутреннего двора еврейской крепости и шатра, Олоферна «с проглядывающим сквозь разрезы навеса темно-синим звездным небом и пылающими вдали кострами»; говорилось, что в декорациях отсутствует «грубый протоколизм» и они переносят зрителя в «далекую, полулегендарную эпоху и страну»[[108]](#endnote-109). Однако в рецензиях встречались и высказывания о недостаточной сценической выразительности найденных художником красок и образов, несмотря на то, что он с «любовью и тщательностью» подошел к выполнению своей задачи. Этого мнения придерживался, в частности, С. С. Мамонтов, именно так оценивая оформление «Юдифи» в своих воспоминаниях.

Однако целиком положиться на эти отзывы трудно. В декорациях, в которых на первый взгляд Серов как будто бы только шел по стопам своего учителя В. Д. Поленова, создавая поэтический и достоверный пейзаж древней страны Востока, было свое, самостоятельное, новое. Эта новизна была в единстве приглушенной цветовой гаммы коричневатых и охристых красок, чрезвычайно сдержанной, почти суровой, в контрасте с цветом синего ночного неба, например, в первом акте оперы. Декорации Серова не обладали «эффектностью», какой поражали зрителя декорации казенной сцены, где, по выражению самого художника, все были «помешаны… на богатых постановках с блеском, треском»[[109]](#endnote-110), не захватывали темпераментом кисти, как это было у Коровина, поэтому в конце 90‑х годов воспринять и оценить их достоинства было не так легко.

Не всем художникам, привлекавшимся к оформлению спектаклей в Частной опере, помимо В. Васнецова и Поленова, принадлежала равная роль в ее деятельности. Несмотря на большой успех декораций, которые были написаны Левитаном как по его собственным, так и по чужим эскизам, в спектаклях «Снегурочка», «Русалка», «Иван Сусанин» и других, работа художника в театре была лишь кратким эпизодом его творчества. С. С. Мамонтов утверждает, что хотя театральные пейзажи Левитана были проникнуты чувством правды и были «превосходно написаны», они во многом шли «вразрез» с декорациями Васнецова и Коровина, что «Левитан не умел учитывать театральных условностей, {63} не мог им научиться и вскоре навсегда отказался от декоративных работ»[[110]](#endnote-111). В. А. Симова больше всего занимали исполнением декораций, лишь изредка давая самостоятельные работы, Н. П. Чехов вообще недолго и нерегулярно посещал декорационную мастерскую. Все эти художники были связаны с Частной оперой лишь в первый период ее существования: Левитан и Симов покинули ее в 1886 году, А. С. Янов — в 1888 и примерно в это же время — Н. П. Чехов.

Наиболее значительной для Частной оперы была деятельность двух художников — К. А. Коровина и М. А. Врубеля.

Молодой Коровин развивался и рос в живительной атмосфере мамонтовского кружка, а затем театра. Ученик Саврасова и Поленова, близкий друг и товарищ Серова, Левитана, Врубеля, он был, по выражению Нестерова, «общим баловнем» и привлекал к себе и сверстников и «старших» исключительным живописным дарованием, непосредственностью, ярким темпераментом. Относившийся к нему с отеческой нежностью Поленов ввел его в круг семьи Мамонтовых, где он вскоре стал своим человеком и, что называется, дневал и ночевал в их доме, являвшемся своеобразным художественным центром Москвы 80‑х годов.

В Частной опере Коровин начал путь театрального художника в качестве декоратора-исполнителя, работая вместе с Левитаном, Симовым, Яновым и Н. Чеховым над воплощением эскизов В. и А. Васнецовых, Поленова. Последний следил за театральными успехами своего ученика так же заботливо и внимательно, как и за его совершенствованием в станковой живописи. Как уже говорилось, он предоставил ему восточные Этюды для «Аиды», вместе с ним оформлял «Орфея». Высоко ценя декоративный талант Коровина, он привлек его к совместной работе по окончанию врубелевских панно на Нижегородской выставке 1896 года и восторженно отзывался о росписях, сделанных самим Коровиным для павильона Севера на этой выставке. Коровина и Головина Поленов называл своими «художественными детьми». Радуясь успеху Коровина и Серова на Всемирной Парижской выставке 1900 года, он говорил о них, как о самых «любимых художниках».

С такой же любовью и заботливостью относился к Коровину и Мамонтов. Он брал его с собой в путешествия за границу и на Север России и сделал ближайшим помощником в Частной опере. И сам Мамонтов и вся обстановка работы в его театре оказали определяющее влияние на формирование коровинского таланта, его взглядов на театр и искусство, основных принципов подхода к созданию декораций. Ко времени знакомства с Шаляпиным в 1896 году Коровин уже был «авторитетом», сам мог влиять на артиста, но до этого он уже прошел ту «художественно-преобразовательную школу», которую позднее с его помощью предстояло пройти и Шаляпину.

{64} Коровин был, пожалуй, наиболее близким человеком Мамонтову в театре. Но если в основе отеческой опеки Поленова над Коровиным лежала вполне бескорыстная забота о совершенствовании его мастерства и таланта, о необходимости для него более углубленно и последовательно работать, то Мамонтов, искренне привязанный к Коровину, в то же время учитывал и значение его деятельности в Частной опере, дорожил его участием в своем деле. Н. В. Поленова в письмах нужу, отвечая на его постоянные вопросы о Коровине, о том, работает ли он достаточно упорно над своими картинами, пишет: «Костенька… все продолжает еще обещать и хочет написать картину… только бы Савва Иванович его не увлек, а уж начал за ним ухаживать…»[[111]](#endnote-112). Эти «ухаживания» Мамонтова обычно увенчивались успехом: Коровин постоянно сотрудничал в Частной опере с момента ее возникновения и до 1899 года. За это время и как декоратор-исполнитель и как автор эскизов Коровин проработал громадный по объему и по широте диапазона репертуар. Не говоря уже о шедеврах русской оперной классики (здесь пришлось бы назвать основные произведения Мусоргского, Даргомыжского, А. Серова, «Князя Игоря» Бородина, «Ивана Сусанина» Глинки, «Садко», «Псковитянку», «Майскую ночь» Римского-Корсакова и т. д.), Коровин писал декорации ко многим операм Верди, «Самсону и Далиле» Сен-Санса, «Дон Жуану» Моцарта, «Фаусту» Гуно. «Кармен» Бизе, «Лакме» Делиба, «Богеме» Пуччини и целому ряду других опер западноевропейского репертуара.

Обо всех работах Коровина этого времени мы вынуждены судить главным образом по отрывочным заметкам в печати и воспоминаниям современников, так как эскизов сохранилось чрезвычайно мало. В Театральном музее имени А. А. Бахрушина имеется написанный маслом эскиз афиши к «Снегурочке», сделанный в 1883 году, видимо, для возобновления спектакля в мамонтовском кружке. Он представляет интерес как один из самых первых опытов работы Коровина для театра, но художественные его достоинства невысоки — живопись грубовата, сочетания красок слишком резки, и замысел всей композиции банален. В собрании того же музея хранится миниатюрный эскиз Коровина для второго действия «Кармен»[[112]](#endnote-113). Эта постановка была осуществлена Частной оперой в конце 1885 года, и Коровин писал к ней декорации по эскизам И. С. Остроумова и по своим собственным. Эскиз, пастозно написанный маслом, изображает террасу в центре испанского дворика. Главное внимание художника уделено контрасту ярко освещенного пространства в центре, оранжевых и красных пятен костюмов с окружающей полутьмой и синими и оливковыми тонами ночного неба. С. С. Мамонтов писал, что в декорациях к «Кармен» Коровин «обнаружил свою настоящую силу», что «залитая солнцем площадь в Севилье, испанская таверна с яркими разноцветными фонарями до сих пор сияют перед глазами тех, кто их видел в свое время».

{65} В «Лакме» под коровинской кистью на сцене оживали пейзажи тропической Индии, в «Богеме» — бесчисленные огни парижских ночных кафе, бульвары окраин с облетевшими, застывшими на зимнем холоде деревьями, мансарды, в окна которых виднелись крыши и трубы кварталов Монмартра и Монпарнаса. В декорации покоев Амнерис в «Аиде» сквозь двери был виден залитый солнцем пейзаж с высокими пальмами, отбрасывавшими синие тени. Замечательная иллюзия пространства открывающихся далей достигалась лишь средствами живописи, так как все было представлено лишь на одной плоскости холста. Такой же эффект давало и изображение фонаря, висящего на кронштейне в кабачке «Кармен». Как рассказывал сам художник[[113]](#endnote-114), он даже выиграл пари у дирижера Бевиньяни, утверждавшего, что фонарь в этой сцене «настоящий», объемный. Однако Коровин подчеркивал, что его самого меньше всего интересовали подобные эффекты, что его волновали другие задачи — общая цветовая гармония сценической картины, соотношение пятен костюмов с цветовым решением пейзажа и всей окружающей обстановки.

Уже здесь, в ранних театральных работах Коровина, начинали выявляться те темы и мотивы, к которым он и позднее будет неоднократно возвращаться, как к самым дорогим и излюбленным. Это — Испания, Париж, Восток в его разнообразных вариантах, русская сказка, русская история. Большей частью все они связаны с его станковыми Этюдами и картинами, с работой на натуре в его поездках. Как преломлялись эти жизненные впечатления в театральном видении Коровина, убедительнее и ярче покажут более поздние его декорации, сделанные уже для Большого и Мариинского театров, где талант Коровина раскрылся во всей широте и силе.

Но основные качества дарования Коровина проявились уже в Мамонтовской опере. Ученик «поленовской» школы, Коровин, опираясь на воспринятые им от Поленова принципы верности натуре, необходимости изучения подлинных памятников старины, архитектуры и быта прошлых эпох, стремления к целостности общего изобразительного решения спектакля, принес в театр живопись, какой до него сцена еще не знала. Живопись, насыщенную цветом, темпераментную, динамичною, театральную по самой своей сути и природе. В самом ударе коровинской кисти были укрупненность, приподнятость, отвечающие масштабности и приподнятости театрального зрелища. Эмоциональная живопись Коровина в своем богатстве красок, ритмов, переходов света и тени поистине могла быть «музыкой для глаз». Цвет, колористическая гамма зрительных образов в лучших декорациях Коровина становились пластическим воплощением образов музыкальных «Импрессионистичность», свойственная Коровину, в его театральных работах приобретала особую сценическую выразительность, раскрывая неисчерпаемое многообразие красочных переходов в сочетании с многообразной жизнью света и движения.

{66} Осенью 1889 года Серов познакомил С. И. Мамонтова с М. А. Врубелем. Сблизившись с семейством Мамонтова, Врубель подолгу живет и в его московском доме и в Абрамцеве и оказывается вовлеченным в орбиту широких художественных интересов, в том числе и театральных, которыми были увлечены все окружающие. С 1895 по 1902 год он уже постоянно связан с деятельностью Мамонтовского театра, к концу 90‑х годов, когда Коровин переходит на императорскую сцену, становится, по существу, основным художником Частной оперы, а затем Товарищества артистов.

Врубель и театр — тема обширная, глубокая, но, к сожалению, недостаточно исследованная в немногих книгах и статьях, посвященных творчеству этого гениального русского художника. Тема, далеко не ограничивающаяся лишь кругом материалов, непосредственно относящихся к произведениям, предназначавшимся для осуществления в театре. Стремление к возвышенной романтике, своеобразное преломление образов народной фантазии, монументальность, декоративность, эмоциональность колористической гаммы Врубеля таили огромные возможности, способные с необычайной силой раскрыться на сцене. С другой стороны, то, как взволнованно воспринимал явления театра сам художник, сказалось и в его внетеатральном творчестве. Созданное под впечатлением театра или им навеянное живет в искусстве Врубеля, тесно переплетаясь с возникавшими в его воображении замыслами станковых, монументально-декоративных или других произведений.

Способность волноваться сценическими впечатлениями, желание претворить их, слить с созданиями своей творческой мысли, своего видения были свойственны Врубелю с юношеских лет. Еще в гимназические годы он знакомится с актерами гастролирующей в Одессе труппы и делает с них зарисовки в костюмах и гриме. А позднее, уже в период работы у Мамонтова, будет так же увлеченно писать портреты с певиц Т. С. Любатович и Н. И. Забелы, запечатлевая их сценический облик[[114]](#endnote-115).

После премьеры «Демона», поставленного антрепризой Прянишникова в Киеве в первой половине 80‑х годов, Врубель набрасывает акварелью сцену из первого действия[[115]](#endnote-116) этой оперы, тема которой захватила его еще тогда, когда он не слыхал ее музыки. В 1875 году он пишет сестре из Петербурга, что сюжеты опер «Юдифь» и «Демон» производят огромное впечатление уже своим трагическим или лирическим характером, и называет обстановку их действия «потрясающей»[[116]](#endnote-117).

Под воздействием музыки Римского-Корсакова и работы над осуществлением его опер в Мамонтовском театре Врубелем созданы многие произведения 90‑х и начала 900‑х годов — картины и декоративные панно «Снегурочка», «Морская царевна», «Прощание Волховы с морским царем», «Царевна Лебедь», «Салтан», цикл майоликовых скульптур, поэтически воплотивших облик главных действующих лиц «Снегурочки» и «Садко».

{67} Но театральные темы живут в более скрытом виде и в других произведениях Врубеля. Когда смотришь на его «Гадалку» или «Испанию», в памяти невольно возникают драматические ситуации оперы Бизе — сцены в кабачке Лилас-Пастья, сцена гаданья, предсказавшего Кармен близость смерти… Но не в том испошленном виде, в каком они нередко предстают в посредственном исполнении в театре, а полные высокого драматизма, взволнованной сосредоточенности чувства. «Кармен» принадлежала к операм, надолго завладевшим воображением художника с момента его первого знакомства с нею. Он сам признавался, что эта опера была «самым видным происшествием» его артистической жизни зимой 1883 года: «Сколько я переораторствовал о ней и из-за нее… сколько увлек в обожание к ней и со сколькими поругался. Это — эпоха в музыке…»[[117]](#endnote-118) — писал он.

Настойчивая потребность самостоятельной интерпретации образов мировой литературы и драматургии подучила осуществление в известных ранних рисунках Врубеля к «Фаусту», «Моцарту и Сальери», «Анне Карениной», сделанных в университетские годы «для себя». Сестра художника вспоминает, что среди них были также образы Данте и Беатриче, Орфея, рисунки к «Гамлету» и «Венецианскому купцу» Шекспира, «Дворянскому гнезду» Тургенева. В начале 90‑х годов Врубелем были созданы его непревзойденные иллюстрации к «Демону», «Герою нашего времени», «Измаил-бею», в которых раскрылась глубина его проникновения в поэтический строй творений Лермонтова[[118]](#endnote-119).

Уже в иллюстрациях обнаруживается столь важная для художника театра способность погрузиться в глубины чужого замысла, быть потрясенным этим замыслом и, пережив его, приобщив к своему внутреннему миру, дать ему свое творческое раскрытие, новую творческую жизнь. Образы, созданные Лермонтовым, Гете, Шекспиром — Демон, Фауст, Мефистофель, Маргарита, Ромео, Джульетта, Офелия, Гамлет, — проходят в искусстве Врубеля, сплетаясь с внутренними темами его творчества или становясь, как лермонтовский Демон, их острейшим выражением.

К образу Гамлета Врубель обращался еще в юности и возвращался к нему не раз. «Я — Гамлет. Холодеет кровь…» — скажет через четверть века Александр Блок, так остро чувствовавший свое духовное родство, свою творческого близость к художнику. И Врубель также соединял со скорбью Гамлета о несовершенстве мира свою тоску, неприятие окружающего, сомнения и неудовлетворенность, воспроизводя в облике принца датского черты собственного лица.

Сопоставление имен Врубеля и Блока — не случайность. Оно делается не впервые, давно подсказанное и словами самого поэта о том, что он чувствует себя «жизненно» связанным с Врубелем[[119]](#endnote-120), и общностью как самого творчества, так и противоречий этого творчества. Мир врубелевской лирики, круг волновавших его образов был близок Блоку, {68} и его «Демон» — ближе всего. «Есть легенда, воспламеняющая сердце», — говорил Блок о «цветной легенде» Врубеля и «песенной» — Лермонтова. Раз увиденный образ врубелевского «Демона» жил в памяти Блока. Чуткий к живописной и пластической форме выражения чувства и мысли, поэт в прозе и стихах вспоминал «дымно-лиловые горы», отблески «закатного пожара», «плети изломанных рук» и «разлив синеющих крыл» поверженного Демона. Если же искать художника, который был бы способен уловить, не огрубив, хрупкие образы-символы блоковских драм — «Незнакомки», «Короля на площади» или «Песни судьбы», — то прежде всего назовешь Врубеля.

Говоря об искусстве Врубеля и Блока, исследователи закономерно затрагивают сходные проблемы, находят точки тесного соприкосновения. «Иной раз условности символического стиля в такой же мере мешают нам почувствовать человечную и простую основу мысли поэта, в какой они заслоняют от нас трагическую глубину живописи Врубеля и принуждают нас пробиваться сквозь эту форму и преодолевать ее»[[120]](#endnote-121), — отмечает Д. Максимов, говоря о мистической настроенности, не всегда внятной метафоричности языка, оставленных в наследие ранней прозе Блока эпохой модернизма.

Болезни буржуазной культуры конца века — символизм, сугубая индивидуалистичность и пессимизм, желание замкнуться в кругу эстетических задач, отгородившись от социальной правды, от всех вопросов, которые выдвигает общественная мысль, — ограничивали и ослепляли творческую силу художников и, может быть, ни на ком не сказались так губительно, как на Врубеле и его громадном таланте. Если Блоку удалось прорваться сквозь заколдованное кольцо и, ощутив реальную правду событий, прозрев, принять народную революцию, то творчество Врубеля трагически оборвалось, беспокойная мысль художника угасла, оставшись в плену глубоких противоречий.

Но, несмотря на то, что влияние модернизма накладывало свою печать на многие создания Врубеля, нет ничего более противоположного холодной манерности модерна, чем окрыленное, взволнованное, ищущее, окрашенное кровью сердца творчество гениального художника.

«Произведения Врубеля… раскрывают перед зрителем богатый мир мыслей и чувств, бурные порывы, глубокое отчаяние, любовь к природе, к красоте. Вдохновенные, страстные образы врубелевских созданий переданы с таким искренним горением и выстраданностью, такими выразительными средствами пластики, колорита, композиции, что они и по сей день продолжают жить, волновать ум и сердце зрителя»[[121]](#endnote-122). Нельзя не согласиться с этими словами автора небольшой монографии, посвященной Врубелю. Так же справедливо и утверждение, что, обращаясь к сказочным образам, Врубель «избавлялся от проклятия демонизма, раздвоенности, страдания, которые преследовали его во всех других замыслах»[[122]](#endnote-123).

{69} Здесь имеются в виду созданные Врубелем образы Микулы, Вольги, Богатыря, Пана и темы, родившиеся в его живописи под воздействием музыки Римского-Корсакова. Действительно, в образах «Сказки о царе Салтане», «Садко» художник находил «душевную опору», погружаясь в мир народной поэзии, нравственно высокой и чистой. Но важно и другое: условность изобразительного языка художника, невнятность символов, недосказанность замыслов в ряде его станковых произведений не проявлялись в его работах для театра, где он соединял свои искания с определенностью музыкальной трактовки сюжетов, выраженной композитором, и с постановочными замыслами всего театрального коллектива.

Принеся в театр все лучшее, чем был богат его громадный талант живописца, причудливый волшебный мир его фантазии, Врубель создал замечательные произведения, обогатившие искусство театральной декорации. Они не дошли до нас. Но чем были декорации Врубеля, рассказывают воспоминания тех, кому выпало счастье видеть их на сцене, немногие сохранившиеся эскизы художника и, может быть, в первою очередь его произведения, созданные не для театра, но органично и тесно с ним связанные.

Первой работой Врубеля, осуществленной в театре, были эскизы к трагедии С. И. Мамонтова «Саул», поставленной в январе 1890 года в кружке. Костюмы для спектакля делала Е. Д. Поленова по собственным рисункам, декорации были исполнены самим Врубелем совместно с В. А. Серовым[[123]](#endnote-124). Однако еще за несколько лет до этого Врубель уже предпринял попытку написать эскиз для театральной постановки. В письме к сестре от января 1884 года из Петербурга он сообщает: «… мать Серова, оперу которой “Уриэль Акоста” предполагают поставить на московской сцене, просила меня сделать масляный эскиз последней сцены: ученики, пришедшие за трупом побитого камнями Акосты, выносят его из развалин по тропинке холма, вдали Антверпен; брезжит утро. Акварель на 3/4 подвинута»[[124]](#endnote-125). Была ли продолжена Врубелем работа над этим эскизом и учитывались ли его замыслы, о которых он, вероятно, советовался с В. С. Серовой при создании поленовских декораций к спектаклю Большого театра 1885 года, остается неизвестным.

Не сохранились и эскизы Врубеля к «Саулу», но о них мы можем получить представление по трем фотографиям, помещенным в «Хронике» мамонтовского кружка[[125]](#endnote-126).

Два эскиза относятся к третьей картине мамонтовской «мистерии» на библейскую тему. На одном изображена терраса дворца, за парапетом которой, на заднем плане, раскрывается вид на восточный город с плоскими кровлями домов, кущами пальм и уходящими вдаль пологими линиями холмов, смыкающихся на горизонте с ночным звездным небом. Почти «геометрическая» простота и строгость архитектурных деталей (часть фасада дворца, ступени невысокого крыльца, каменная или мраморная скамья, парапет, {70} ограждающий террасу) смягчаются светом луны и игрой легких теней, падающих на светлые плоскости. Белые одежды Саула, стоящего на ступенях крыльца, мягко рисуются на фоне белой стены. Выделяются лишь темные волосы и смуглые руки Саула, экспрессивно поднятые вверх; правой он прикрывает глаза, левую протягивает к небу, как бы отталкивая от себя предвестие счастливой участи Давида и собственной гибели, которое он прочел по звездам.

На втором эскизе дана деталь той же обстановки, но с другой мизансценой: на скамье, под цветущим деревом, сидят Давид, играющий на арфе, и слушающая, склонившись к его плечу, Мелхола. На их лицах не только радость тайной встречи, но и тревожное ожидание подстерегающей их опасности — гнева неумолимого Саула. Оба Эскиза написаны широко и свободно, в особенности первый. Простая и четкая композиция его подчеркивает внутреннюю значительность и драматизм темы, которые ни в какой мере не были присущи слабой пьесе, но были привнесены и выражены художником. Интересно, что образы властителя, погруженного в мрачные думы, и прекрасного юноши певца, играющего на арфе, вновь появляются в иллюстрации к лермонтовскому переводу «Еврейской мелодии» Байрона, сделанной Врубелем в год постановки «Саула». Причем сходны не только сюжеты, но и трактовка, которая дается художником.

Контрастом светлой красоте ночного пейзажа третьей картины задумана следующая за ней декорация глухого ущелья. У подножия скалы, в темной расщелине которой должен появиться призрак грозного пророка Самуила, среди хаотического нагромождения камней сидит Аэндорская волшебница. Из кипящего котла с колдовскими зельями вздымается пар. В зловещей фигуре волшебницы есть что-то первобытное, «рериховское», и в то же время «врубелевское» — демоническое. Очертания скал и камней набросаны легкими, угловатыми штрихами, как будто небрежными, но уверенными, дающими впечатление объемов.

Как и в первых двух эскизах, мизансцена, образ персонажа связываются (по принципам контраста или соответствия) с внутренней темой и атмосферой действия. Любопытен сделанный Врубелем набросок головы пророка Самуила, которого в спектакле мамонтовского кружка играл К. С. Алексеев-Станиславский. Набросок датирован 1890 годом, и черты портретного сходства позволяют предположить, что он является зарисовкой актера в исполняемой им роли.

В первой половине 90‑х годов, еще до начала регулярной работы в Мамонтовской опере, Врубель был связан с театром не только как увлеченный зритель, но и как участник любительских спектаклей — актер и художник. Уже в первый год московской жизни Врубель сделал несколько эскизов костюмов для «Каменного гостя» Пушкина, поставленного Станиславским в 1889 году в Обществе искусства и литературы. В 1894 году {71} по его эскизам были выполнены костюмы и декорации для живой картины на тему «Отелло», которую он сам и ставил в мамонтовском кружке. Здесь же Врубель изображал Вергилия в живой картине «Данте и Вергилий» и играл роль трагика Хайлова-Раструбина в комедии С. И. Мамонтова «Около искусства». Самое деятельное участие принимал он и в домашних представлениях в семействе П. П. Кончаловского, с которым близко сошелся в эти годы. С. Яремич рассказывает со слов Е. П. Кончаловской, что Врубель «набрасывался на все с увлечением», в один день исполнил декорации к «Севильскому цирюльнику», был готов играть чуть ли не все роли в шекспировской «Комедии ошибок», много пел и увлекался операми «Руслан и Людмила» и «Кармен». Особенное впечатление произвела на него также прочитанная в это время драма Ибсена «Привидения»[[126]](#endnote-127).

В 1891 – 1893 годах, живя в Риме, Врубель написал не получившие потом осуществления на сцене эскизы к операм «Друг Фриц» и «Виндзорские проказницы». Они были сделаны по заказу Мамонтова, как предполагается, для Частной оперы, регулярную деятельность которой тот, видимо, все время не оставлял мысли возобновить[[127]](#endnote-128).

К первой половине 90‑х годов относится и работа Врубеля над занавесом для Частной оперы. Еще в 1890 году в письме к жене Серов сообщал, что Врубелем и им был написан занавес Мамонтовского театра: «Кончили мы с Врубелем, то есть Врубель со мной, затея его, я помогал ему как простой или почти простой поденщик. Каков занавес, расскажет мама. Она вчера была в опере у Саввы Ивановича»[[128]](#endnote-129).

Существует несколько эскизов занавеса, в которых, меняя эпоху действия и детали обстановки, художник дал варианты одного и того же сюжета: звукам музыки внимает группа слушателей, окружающих певца. Сам выбор темы был, по-видимому, связан с желанием, чтобы она подчеркивала музыкальный характер театра, для которого предназначался занавес.

На одном из эскизов сюжет развертывается как сцена из античной жизни: на площадке белой террасы перед фигурой с арфой в руках расположились слушающие; в глубине, на фоне тянущихся вдоль горизонта холмов, белеет статуя эфеба. Характер пейзажа несколько напоминает задник в декорации третьей картины «Саула», но в целом эскиз трактован как станковое произведение. Композиция другого варианта — более декоративна. Здесь действие переносится в конец средневековья. Поэт, судя по облику, — Данте, стоит с арфой рядом с погрудной статуей, на постаменте которой латинская надпись: «Истина в красоте». На заднем плане — верхушки линий и очертания морского залива. Этот же фон и основные детали обстановки повторены и в последующем варианте, где все персонажи одеты в костюмы позднего Возрождения и в центре композиции стоит певец с лютней. Видимо, этот эскиз и лег в основу окончательного решения {72} занавеса, только постамент с бюстом был заменен статуей Венеры Милосской, а на заднем плане дано изображение Неаполитанского залива. Вводя зрителей в волшебный мир театра, художник напоминал им о прекрасной природе Италии и о ее искусстве, воскресившем нетленные образы античности — замысел, сложившийся, по всей вероятности, не без влияния С. И. Мамонтова, во всяком случае, близкий его душе[[129]](#endnote-130).

Среди немногих сохранившихся эскизов Врубеля к постановкам Частной оперы почти нет тщательно отделанных и оформленных, выполненных в большом размере, словом, таких, какие мы привыкли называть «выставочными». В подавляющем большинстве это иногда более законченные, иногда написанные как бы наскоро и небрежно «рабочие» эскизы, нередко расчерченные на клетки для перевода их рисунка в масштаб декораций. Но во всех эскизах, какими бы черновыми они ни выглядели, всегда налицо колористическая «завязка» будущей сценической картины или будущего костюма персонажа.

Для спектаклей в петербургском Панаевском театре зимой 1895/96 года, предшествовавших открытию сезона в Нижнем Новгороде, Врубелем были сделаны эскизы и декорации к опере Э. Гумпердинка «Гензель и Гретель». Как пишет сестра художника, он был срочно вызван Мамонтовым для этой работы, чтобы заменить заболевшего К. А. Коровина. Эти декорации были первой работой Врубеля, осуществленной на сцене Частной оперы. Встреча с артисткой Н. И. Забелой, ставшей летом 1896 года женой художника, произошла во время подготовки этого спектакля, в котором певица исполняла партию Гретель.

Опера Гумпердинка, написанная на сюжет одной из немецких сказок братьев Гримм, почти одновременно была поставлена и в Московском Большом театре в декорациях К. Ф. Вальца, бонбоньерочно-слащавых и совершенно лишенных музыкальности и сказочности[[130]](#endnote-131). Маленькие эскизы Врубеля для этой оперы говорят о том, что именно дух сказки, мир детской фантазии привлекали его прежде всего. В эскизе сцены «В лесу», где детям снится волшебный сон, художник, сопоставляя различные тона синего цвета с белым, хочет передать ощущение таинственности ночного мрака, среди которого вырисовываются, мягко мерцая, белые фигуры ангелов и то тут, то там вспыхивают яркие огоньки. В эскизе финальной картины сочетание блеклых лиловато-коричневых, зеленоватых, оранжеватых, розовых и синих красок дает впечатление нарядности, но не пестроты пряничного домика, причудливо слепленного из разных сластей, с окнами из леденца и петушком на верхушке островерхой башенки.

«Моцарт и Сальери», «Царская невеста», «Сказка о царе Салтане» Римского-Корсакова, «Вильям Ратклифф» и «Кавказский пленник» Кюи, «Ася» Ипполитова-Иванова и несколько других постановок на сцене Частной оперы в последний период ее существования {73} шли в самостоятельном оформлении Врубеля. В «Рогнеде» и «Садко» он был лишь автором отдельных костюмов, которые создавались по его рисункам. «Чародейка» Чайковского, поставленная Частной оперой в 1900 году, в основном по эскизам В. М. Васнецова, сделанным еще в первой половине 80‑х годов для драмы Шпажинского[[131]](#endnote-132), была осуществлена также лишь при частичном участии Врубеля (для этого спектакля им был написан новый задник первого действия и создано несколько эскизов костюмов персонажей оперы).

Васнецовские эскизы декораций и костюмов «Чародейки» отличаются исторической точностью и своеобразной поэтичностью. Превосходны его женские образы, которым свойственна и психологическая выразительность и внутренняя сила. Но, предназначенные для драматического театра, его эскизы декораций не музыкальны, во многом описательны. В эскизе «Постоялый двор на берегу Оки» есть не только соответствие исторической эпохе, но и красота русского пейзажа, есть известное настроение. Однако в нем нет взволнованности, драматизма. Художник как бы неторопливо рассказывает, перечисляя детали, спокойно ведя внимание зрителя от одного предмета к другому.

На эскизе задника для этой картины, сделанного Врубелем, все преобразилось. Исчезли однообразная линия реки, вялый рисунок пологих холмов, множество крошечных строений, еле читавшихся на эскизе Васнецова. Высокий берег круто взметнулся вверх, река, огибая его, резко изогнулась влево, уходя в бескрайнюю даль; над четко очерченными высокими крышами старинных хором на вершине холма клубятся облака; извилистая дорога стремительно сбегает вниз к причалу где над водой красиво рисуются изогнутые, как лебединые шеи, носы лодок. Декорация конкретна, в ней нет ничего фантастического, и все-таки — все не «как в жизни». Все укрупнено, наполнено упругим внутренним ритмом, ритмом широкой, раздольной песни. В образах если и есть стилизация, то это стилизация не мертвая, искусственная, отчуждающая от жизни, а та, что ощущается в «старинном» ладе былинных сказов А. К. Толстого.

Врубелевские рисунки костюмов — целая галерея сказочных, фантастических и жизненно реальных, всегда сценически выразительных образов. В них нет и следа «увражности». Художник создавал впечатление исторической и национальной точности покроя, общей верности стиля, свободно претворяя реально бытовавшие формы одежды. Красивые сочетания красок, декоративность, которыми всегда отличались костюмы, сделанные по эскизам Врубеля, были связаны с общей гармонией, со всем колористическим решением декораций. В то же время они и усиливали характерность внешнего облика персонажей и оттеняли его индивидуальные черты и прежде всего подчеркивали сценическую выразительность.

{74} Почти всегда врубелевские эскизы театрального костюма дают представление не только о цвете и форме одежды, фактуре тканей, из которых она должна быть сделана, но и о гриме действующего лица, очерченном скупо, обобщенно и необыкновенно выразительно. Легко и свободно набрасывает Врубель коричневую с пестрой красивой отделкой длиннополую одежду косящегося исподлобья дьяка Мамырова, посконную рубаху и пестрядинные штаны насупившего мохнатые брови колдуна Кудьмы, богатый наряд своевольного князя Курлятева, неяркие краски костюма юношески-лиричного Княжича в эскизах костюмов «Чародейки»; плотной текучей линией контура обводит фигуру «Варяга с веслом», облаченную в неуклюжую кожаную одежду, варьирует цвет «чешуйчатых» или полупрозрачных тканей фантастических одеяний морских царевен в «Садко»; прерывистыми короткими мазками кисти подчеркивает фактору клетчатой ткани шотландских костюмов в «Вильяме Ратклиффе». В числе самых лучших эскизов нельзя не назвать эскиз тонкого по цвету (зеленоватого, с лиловой, орнаментированной золотым узором отделкой) костюма князя Владимира для «Рогнеды», к тому же чрезвычайно выразительный по психологической характеристике, и эскиз костюма Григория Грязного для «Царской невесты», где облику Грязного, с его курчавыми черными волосами и суровым взором «огненных» глаз, художник придал что-то восточное, «нерусское».

То, что было достигнуто Врубелем в его работе над сценическим костюмом, развивалось в последующие годы лучшими художниками русского театра. Нет сомнения, что, создавая свои замечательные костюмы для различных балетов, для «Князя Игоря», «Золотого петушка», «Сказки о царе Салтане», Коровин не раз вызывал в своей памяти сделанные быстро и как будто небрежно, но раскрывающие главное не только в облике, но и в образе персонажей, эскизы Врубеля.

В октябре 1899 года, уже без С. И. Мамонтова, состоялась премьера «Царской невесты», поставленной в оформлении Врубеля. Как рассказывает Н. И. Забела, исполнявшая партию Марфы, Врубель не любил «Царской невесты», ему был неприятен сам сюжет оперы.

Однако лиризм музыки был почувствован художником и передан в декорациях, в особенности в написанной в блеклых тонах картине Александровской слободы, где происходит второе действие оперы. Серо-лиловатое дерево старинных русских хором, буро-коричневатая листва, кое-где загорающаяся золотым осенним блеском, голубоватые нежные скользящие тени на белой поверхности высокой церковной стены, синие и красновато-фиолетовые краски шатровых покрытий колокольни, крыльца, вдруг иногда возникающее яркое пятно цветного наличника — все создает впечатление какой-то хрупкости, прозрачности, грусти. Об этом эскизе Врубеля можно сказать, что на нем {75} изображен не столько реальный мир, в котором живет Марфа до ее встречи с Грозным, сколько та ускользающая мечта о днях ее юности, которая будет ей грезиться в золотой клетке царского дворца.

Музыка Римского-Корсакова особенно пленяла Врубеля в «Садко» и «Сказке о царе Салтане». Н. И. Забела говорит, что, любя пение и музыку «чуть ли не больше всех других искусств», Врубель настолько был увлечен оперой «Садко» и партией Волховы, что слушал ее несколько десятков раз: «Я могу без конца слушать оркестр, в особенности море. Я каждый раз нахожу в нем новую прелесть, вижу какие-то фантастические тона»[[132]](#endnote-133), — признавался ей художник.

Способность Римского-Корсакова создавать звуком почти пластически осязаемые образы, соединение в них реального и фантастического были близки творчеству Врубеля. «Художник оказался чутким к природе музыкального звука, к вокальному образу и к оркестровому колориту. Подобно тому, как в области бытовой и пейзажа кисть Коровина соответствовала большинству сцен “Садко”, так и в области фантастической необычайное воображение Врубеля и его волшебные краски передавали острые впечатления художника От музыки композитора»[[133]](#endnote-134).

Увлеченность и чувство музыки раскрылись в замечательных декорациях, созданных Врубелем к постановке «Сказки о царе Салтане», осуществленной в 1900 году. Это была блистательная победа художника, к сожалению, одна из последних. Вспоминая спектакль, современники говорили о нем восторженно и как об одном из главных его очарований — о декорациях Врубеля. «Декорации к “Салтану” были изумительны по своей сказочной красоте, особенно “город Леденец”, чудесно появлявшийся из волн морских. Тут было откровение; художнику аплодировал единодушно весь зрительный зал, так захватывающе была эта картина»[[134]](#endnote-135), — пишет В. П. Шкафер.

Уже в декорации «Тьмутараканского царства» ощущается предчувствие чудес, атмосфера сказочности. В полумраке, подсвеченные снизу, белеют массивные, резного камня колонны крыльца, входы, обрамленные цветным узором, как бы из майолики и изразца; в пролете в глубине сцены видно волнующееся море, пристань и главки городских башен и церквей. Поразительно, каким современным кажется здесь подход художника, его театральное мышление, создающее декорации не иллюзорно, а свободной комбинацией выразительных сценических живописных и объемных деталей, которые дают целостное впечатление нарядной красоты русской архитектуры. Много лет спустя сходный принцип для своих декораций к «Великому государю» в постановке Театра имени Евг. Вахтангова изберет В. А. Фаворский, но его живописно-графические архитектурные сценические композиции будут более плоскостны, связанные с традициями изображения архитектуры в иконописи.

{76} Декорация царства Гвидона действительно была «откровением». В ней, как и в созданной в год постановки «Салтана» картине «Царевна-Лебедь», Врубель раскрывал свое понимание русской сказки, свою мечту о прекрасном.

На эскизе этой декорации художник изобразил момент чудесного появления города Леденца: за проемом белого расписанного тонким блеклым орнаментом портала возникает белый город. Он весь — воплощение чуда, поистине сказочное видение. Переливаются радужными переходами малиновые и голубые оттенки на куполах и крышах фантастических соборов, домов и башен, у самых стен города чуть колеблется синяя гладь моря, из глубин которого он только что вырос, как причудливое растение.

Массивные красноватые ворота по обеим сторонам портала на просцениуме, украшенные кованым орнаментом, особенно подчеркивают «воздушность» раскрывающегося за ними прекрасного царства народной фантазии, мира воплощенной в искусстве народа мечты, куда Царевна-Лебедь ведет, Гвидона[[135]](#endnote-136).

Картину Врубеля «Царевна-Лебедь» не назовешь портретом артистки Н. И. Забелы в роли, как можно назвать его «Морскую царевну», в которой запечатлелись многие конкретные черты облика певицы и ее театрального костюма. Но в фантастической сказочности и в особой тонкой одухотворенности образа Царевны-Лебедь как бы раскрылось врубелевское понимание театра, в котором художник искал и увлекающей глаз красоты поразительных по необычайности и богатству красок, и глубокой, волнующей «поэзии души».

Среди художников театра своей поры Врубель стоит особняком. Он принес на сцену ему присущую гамму красок, свое тонкое чувство декоративности, любовь к игре орнаментов, фактуры узорных тканей, одежд и драпировок, свое понимание архитектурных сценических форм. Поиски общей декоративной гармонии, богатства колорита в эскизах Врубеля нигде не идут в ущерб определенности стиля, характерности места и времени действия, но усиливают поэтичность, образность трактовки. «Текучесть» цветовых масс, узорная вязь орнаментов, «ковровость», «мозаичность» станковых произведений художника совсем в ином качестве проявляются в театре. Обогащая декоративность образов, разнообразие цвета, усиливая их выразительность, они не подавляют значения объемно-пространственной композиции, не стирают ее границ (как зачастую их стирал «динамичный мазок» Коровина).

Краток был срок работы Врубеля в театре, мало сохранилось эскизов его декораций. Но и то немногое, что дошло до нас, позволяет воспринять его не только как замечательнейшего театрального живописца, но и как «композитора» сценического пространства. Врубель компоновал, строил сценическую картину легко и свободно, укрупняя архитектурные детали, отбрасывая ненужное, сосредоточивая внимание на главном. {77} Вспомним хотя бы такую его декорацию, как «Город Леденец» в «Сказке о царе Салтане», по самому принципу построения далеко опережавшую свое время.

В работах для сцены раскрывались самые светлые черты дарования Врубеля. Для театра в нем таились огромные возможности. Болезнь трагически прервала творческий путь художника. Недописанной осталась одна из самых ярких страниц русского декорационного искусства.

20 февраля 1904 года спектаклем «Царская невеста» Товарищество Русской частной оперы закончило свою деятельность. Постановки, осуществленные на его сцене в последние годы, подготавливались тщательно, их музыкальная сторона была в центре внимания руководившего театром композитора и дирижера М. М. Ипполитова-Иванова. Тем не менее современники ощущали, что в творческой жизни театра в этот период уже не было какого-то возбуждающего «фермента», недоставало «взбалмошных», но талантливых и ярких «вспышек» С. И. Мамонтова, так умевшего почувствовать особую красоту и в «классическом» Поленове, и в «странном» Врубеле, и в темпераментной живописи Коровина, умевшего поддержать художников и актеров в их трудных, часто неожиданных, но плодотворных поисках новых путей в искусстве.

Театр прекратил свою работу тогда, когда это уже не имело большого принципиального значения, — новое слово в области художественного преобразования оперных спектаклей уже было сказано, реформа, начало которой положил Мамонтовский театр, уже получала свое дальнейшее утверждение и развитие. Завоевание широкого признания русской оперной музыки, которого добилась опера Мамонтова, заставило и императорские театры изменить свой репертуар — произведения Римского-Корсакова, Бородина, Мусоргского, Даргомыжского заняли теперь главное место и на сцене Большого и Мариинского театров. Шаляпин и другие выдающиеся певцы и певицы Частной оперы, ее режиссеры и художники, перейдя на казенную сцену, принесли с собой реалистические принципы создания музыкального спектакля.

Но воздействие Мамонтовской оперы было шире рамок лишь музыкального театра. Оно было несомненным и в деятельности Московского Художественного театра, один из основателей которого К. С. Станиславский в годы своей творческой юности близко соприкасался и с самим С. И. Мамонтовым и с его театральным окружением. Художественный театр и оперу Мамонтова роднило и объединяло многое: борьба с рутиной и штампами в сценическом искусстве, стремление к жизненной правде, идеи изобразительной режиссуры, задача создать общедоступный театр, нужный широкому демократическому зрителю. Реалистическое преобразование искусства сцены было их общей целью, И, борясь за достижение этой цели, Художественный театр опирался на многое, что уже было сделано талантливым коллективом Частной оперы, которая, по словам {78} Станиславского, дала «могучий толчок» развитию музыкальной культуры и декорационного искусства.

Но в то же время не все в практике Частной оперы могло быть принято Станиславским, от многого он отталкивался, приходя к убеждению, что оно противоречит законам подлинного творчества, мешает, вредит ему. Так же как спектакли мамонтовского кружка, которые не только «восхищали» его, но и «злили», излишняя спешка в подготовке постановок Частной оперы, их неровность, незавершенность должны были укреплять в нем убеждение в том, что в «хаосе не может быть искусства», что «искусство — это порядок, стройность». Можно с уверенностью сказать, что Станиславский был бы на стороне Римского-Корсакова и Рахманинова в их спорах и расхождениях с Мамонтовым, когда они негодовали по поводу недостаточной срепетированности и плохой музыкальной подготовки спектаклей. Станиславский поддержал бы Шаляпина, который говорил, что у него «скорбит душа», когда он должен быть свидетелем того, как «грандиознейшая» опера «Борис Годунов» идет на сцене после двух-трех репетиций и на генеральной большинство актеров еще не выучило как следует своих партии. Несомненно, во многом поспешность выпуска постановок допускалась в силу зависимости от кассы, объяснялась трудными условиями, в которых была вынуждена работать частная антреприза, конкурирующая с казенной сценой, получавшей правительственную субсидию, но в большой мере налет дилетантизма, свойственный работе Частной оперы, проистекал из свойств натуры самого С. И. Мамонтова.

Станиславский высоко ценил режиссерские качества Мамонтова, его способность давать артистам ценнейшие указания по поводу их грима, костюма, жеста, помогать созданию самобытного, выразительного образа. Не могли пройти мимо его внимания (и без сомнения впоследствии помогали ему в дальнейшей работе) поставленные Мамонтовым массовые сцены, в которых так правдиво и разнообразно жила ранее безликая толпа артистов хора и статистов. Таковы были многие мизансцены в «Снегурочке», «Хованщине» и в особенности в «Псковитянке», где в картине псковского веча Мамонтов нарушил традицию, поставив хор спиной к дирижеру, и сумел добиться живописности и реальности в движении народной толпы.

Однако рядом с подобными решениями, рядом с режиссерскими находками, дававшими на оперной сцене впечатления, полные жизни и правды, каких не всегда в те годы добивался в массовых сценах и драматический театр, имели место шаблонные мизансцены, поставленные режиссерами-рутинерами, случайными людьми в Мамонтовском театре, далекими от тех задач, которыми театр жил. Так, Мамонтов пригласил в Частную оперу М. В. Лентовского, умелого и находчивого администратора, режиссера, в течение ряда сезонов привлекавшего публику в театр сада «Эрмитаж», где он {79} изобретательно и с выдумкой ставил феерии и оперетты. Как характеризует Лентовского В. П. Шкафер, он был «весь пронизан прошлым», вкус его был банален и старомоден, он с большим трудом принимал все новые художественные искания, резко отрицательно относился к творчеству Врубеля. Мамонтов и сам понимал, что Лентовскому нельзя «давать воли», и тем не менее ему была поручена постановка массовых сцен в таких спектаклях, как «Юдифь», «Борис Годунов», «Орлеанская дева». Составленная Лентовским «по традициям» монтировка «Юдифи» была отвергнута Мамонтовым (как он сам рассказывал, Лентовский явился к нему с толстенной книгой и стал «читать вроде апостола в церкви на амвоне»: «Олоферну — одеяние из драгоценной ткани, пояс убран каменьями, меч… Юдифи — длинная рубашка» и т. д.). Серов самым резким образом возражал против участия Лентовского в этой постановке. Но, несмотря на то, что Лентовский был явно «не ко двору» в Мамонтовской опере, он продолжал в ней работать в течение нескольких лет. Поставленная им массовая мизансцена в картине выхода царя из Успенского собора в «Борисе Годунове» была сделана беспомощно, толпа толклась, по выражению Мамонтова, «как стадо баранов», перед Шаляпиным — Борисом, мешая ему пройти; участие Лентовского в постановке «Сказки о царе Салтане» привело к острейшему конфликту между ним и Врубелем, который, так же как и Серов, не хотел мириться с банальностями, вносимыми в оформляемый им спектакль.

Подобная случайность, непродуманность выбора лиц, допускавшихся к руководству спектаклями, произвол в области режиссуры были неприемлемы для Станиславского. Более того, разрыв между высокой художественностью декораций и несовершенством развертывавшегося в них сценического действия, усиленное внимание к обстановке действия в ущерб проработке внутренней жизни образов и правде актерской игры, которые он нередко мог наблюдать в спектаклях Частной оперы, все настойчивее укрепляли в нем убеждение, что в театре все должно существовать ради талантливого актера. Как для Римского-Корсакова в постановках его опер главным всегда была музыка, и он не мог простить невнимания к этому главному, испытывая даже раздражение против чрезмерного, с его точки зрения, увлечения работой художника, так и для Станиславского в театре основным был ансамбль, и самая художественная обстановка, самые красивые декорации представлялись ему бесполезными и ненужными, если они существовали вне связи с игрой актера.

Целый ряд требований, которые уже в ту пору Станиславский предъявлял к искусству театральной декорации, не мог быть осуществлен в практике Частной оперы, как в театре музыкальном, более условном по своей природе, чем театр драматический. Вспоминая впоследствии на страницах «Моей жизни в искусстве» о приходе в конце XIX и начале XX века в оперу и балет подлинных художников, больших живописцев, {80} Станиславский писал, что к ним не предъявлялось «никаких специфических требований актерского характера». По существу, художники были независимы, диктуя свои желания, по-своему изменяя планировки, не всегда задумываясь о логике развивающегося действия или ставя его в зависимость от замысла оформления. «Можно ли было нам давать художникам такую же самостоятельность и в области драмы?»[[136]](#endnote-137) — спрашивал Станиславский.

В противовес тому, что в Мамонтовской опере художник был хозяином положения, что режиссура в своих планах исходила прежде всего из «художнического» видения спектакля, живописной гармонии сценической картины, Станиславский в первые годы в Художественном театре сосредоточивал все свои силы не на создании красивого впечатляющего фона, но на создании среды действия актера, на разработке разнообразных и жизненно убедительных форм сценической площадки и объемные предметов, с которыми непосредственно соприкасается исполнитель. «Какое дело мне, актеру, что за моей спиной висит задник кисти великого живописца! — восклицал он. — Я его не вижу, он меня не воодушевляет, он мне не помогает. Напротив, он меня только обязывает быть таким же гениальным, как и тот фон, на котором я стою и которого я не вижу… Осязаемые и видимые нами на сцене предметы, возбуждающие нас художественно своей красотой, нужны и важны нам, артистам, на подмостках куда больше красочных полотен, которых мы не видим. Скульптурные вещи живут с нами, а мы — с ними, тогда как живописные полотна, висящие сзади, живут врозь с нами»[[137]](#endnote-138).

Борьба с «деспотией» художника в театре, с самоцельной декорацией, нарушающей законы театрального искусства, как искусства синтетического, стала одним из основных принципов режиссуры Станиславского, который он защищал упорно и категорически в течение всей своей жизни.

Будучи превосходно знаком с выдающимися живописцами мамонтовского круга не только по спектаклям Частной оперы, но и по отдельным попыткам собственного сотрудничества с некоторыми из них в Алексеевском кружке и в Обществе искусства и литературы[[138]](#endnote-139), восхищаясь их мастерством и талантом, Станиславский к работе в Художественном театре не привлек никого из них. В период, когда он сам вырабатывал и проверял на практике основные принципы своей режиссуры, ему нужен был художник, который всецело шел бы навстречу его исканиям и «умел приносить себя в жертву общей идее постановки». Таким художником и явился В. А. Симов. Он сумел стать «до известной степени и режиссером» не только в плане общехудожественных задач, но и в плане «актерском». В совместной работе с Симовым Станиславским было сделано много подлинных открытий, обогативших принципиально новыми чертами искусство театральной декорации.

{81} Деятельность Частной русской оперы и МХТ — явления родственные, тесно связанные художественно. Но значительность и широчайшее распространение реформы, совершенной МХТ, определяется тем, что все его начинания, в том числе и в области оформления, были обусловлены целостной идейно-эстетической программой, на какую до него не опирался ни один театр.

Сотрудничая с Мамонтовым, художники создавали замечательные произведения в историческом и сказочно-фантастическом жанре декораций, строили и расписывали храмы, изготовляли красивые предметы быта. В театр они принесли поэтическое восприятие подлинного народного творчества, русской архитектуры и русской природы. Но в мамонтовском кружке тематика спектаклей, над которыми они работали, замыкалась в пределах библейских, сказочных и шуточно-комедийных сюжетов[[139]](#endnote-140), а театр Мамонтова был, естественно, ограничен рамками оперного репертуара. Острота критического отношения к действительности не получала своего воплощения и в тех постановках русской классики, утверждение которой было главной заслугой Частной оперы. Справедливо было отмечено М. О. Янковским, что нельзя ставить знака равенства «между идейно-эстетическими позициями композиторов “Могучей кучки” и художников “абрамцевской группы”. Заветы революционно-демократической мысли 60‑х годов, стремление выдвигать глубоко современные проблемы были основой, на которой создавались такие оперы, как “Борис Годунов” или “Псковитянка”»[[140]](#endnote-141).

Именно эти заветы были и основой программы, выдвинутой Художественным театром. Стремление к правдивому воспроизведению и объяснению жизни, вера в высокое гражданское предназначение искусства, протест против социальной несправедливости, традиции общественного служения связывали деятельность МХТ с великими демократическими традициями русской литературы и живописи. Эта программа поставила новые задачи перед искусством сценической декорации.

# **{82}** 2. Принципы изобразительной режиссуры Московского Художественного театра (1898 – 1905)

## Оформление спектаклей исторической и сказочной тематики

Московский Художественный театр, созданный К. С. Станиславским и Вл. И. Немировичем-Данченко совместно с коллективом актеров-энтузиастов, стал центром исканий в сценическом искусстве начала XX века. Уже в первый период жизни, с 1898 по 1906 год, он не только широко распространил свое влияние на другие русские театры, но и завоевал после гастрольной поездки по Европе мировое признание.

С первых дней существования деятельность Московского Художественного театра была насыщена открытиями и завоеваниями, обогатившими изобразительный язык театра, расширившими круг возможностей сценического воздействия. До МХТ драматический театр не использовал так полно и всесторонне синтетическую силу театрального искусства, не умел слить воедино цвет, свет, звук на сцене и достичь того, чтобы декорация стала неотделимой от жизни действующих лиц и помогала раскрывать психологическую и социальную атмосферу пьесы, как подлинный *соучастник сценического действия*.

Та *полнота воспроизведения жизни*, которая захватывает читателя в творениях Толстого и Чехова, заставляя его даже при чтении «видеть», почувствовать живыми и близкими их героев, та жизненность «говорящих» деталей повседневной, окружающей людей обстановки, что так привлекала в картинах передвижников, то богатство ощущений, которыми проникался зритель, глядя на пейзажи Саврасова и Левитана, взволнованный чувством слившихся воедино правды и поэзии, — оказались теперь доступными театру.

{83} В одной из своих заметок, вспоминая о том, что Островский различал «артистов глаза», воспринимающих все явления действительности прежде всего с их пластической, зрительной стороны, и «артистов уха», более чутких к звукам, Станиславский называл Это деление умным, но утверждал, что истинный артист должен сочетать и то и другое, должен ощущать жизнь «всеми фибрами души и тканями своего тела». И он мечтал о том, чтобы гармония человеческих ощущений, полнота и многообразие их, которые рождаются под воздействием реальности, могли быть вызваны и средствами театра. Он призывал режиссеров и артистов как можно шире пользоваться той *собирательной* силой, которой обладает синтетическое искусство театра, более могучее в этом смысле, чем все другие искусства[[141]](#endnote-142).

В работе над пьесами Чехова складывался целый ряд творческих принципов Художественного театра, имевших определяющее значение и для реформы изобразительно-постановочных сценических средств. Художественный театр дал жизнь драмам Чехова, но и сам благодаря Чехову увидел и научился раскрывать глубокую внутреннюю правду за поверхностной корой жизненных явлений. Л. Андреев писал: «… Чехов *одушевлял* все, чего касался глазом: его пейзаж не менее психологичен, чем люди; его люди не более психологичны, чем облака, камни, стулья, стаканы и квартиры… Пейзажем он пишет жизнь своего героя, облаками рассказывает его прошлое, дождем изображает его слезы, квартирой доказывает, что бессмертия души не существует. Таков Чехов в беллетристике — но таков же он и в драме своей. И играть на сцене Чехова должны не только люди — его должны играть и стаканы, и стулья, и сверчки, и военные сюртуки, и обручальные кольца… И отсюда так понятно, почему все театры, где играют только люди, а вещи не играют, до сих пор не могут дать Чехова, не любят и не понимают его… И отсюда становится не только понятным, почему Художественный театр может играть Чехова, но и то, в чем сила и новизна и особенность Художественного театра: в нем играют не только люди, но и вещи. Он — театр психологический»[[142]](#endnote-143).

Новые принципы драматического искусства, необычная техника и приемы, особенная, неведомая ранее, сценичность, характерные для Чехова, «перевернули, — по словам Станиславского, — взгляд на самое искусство театра». Поиски «чеховского» сочетания предельно конкретного, реального плана с обобщенным, поэтическим помогали не только создавать на сцене *иллюзию жизни*, которая будила в актере чувство правды, облегчала ему путь к тому, чтобы жить жизнью пьесы, но и *одухотворенную* декорацию, полную настроения, раскрывающую *поэтическую атмосферу* действия.

Новшества МХТ в области режиссуры и декорационного искусства быстро усваивались. Их влияние в первой половине 1900‑х годов может быть прослежено и в деятельности казенной сцены Москвы и Петербурга, и в театрах других русских городов.

{84} Даже В. Э. Мейерхольд, в недалеком будущем один из противников Художественного театра, покинув его в 1902 году и организовав в провинции Товарищество новой драмы, в первое время еще следует принципам, воспринятым им в совместной работе со Станиславским и Немировичем-Данченко. Воздействие реформы МХТ несомненно не только в драматическом, но и в музыкальной театре, продолжающем во многом тот путь, который был начат Мамонтовской оперой.

Но уже к концу первого периода работы Художественного театра критика его реформы все более обостряется. Эта критика исходила из различных лагерей и в основном сводилась к двум моментам. С одной стороны, противники МХТ выступали с утверждением, что его режиссерские и декорационные нововведения якобы уничтожают «примат актера». Среди них были А. И. Южин, драматург и один из прославленных актеров Малого театра, А. Р. Кугель, театральный критик, «рыцарь» актерского театра, театра «свободного вдохновения», неподчиняющегося никаким законам и системам, и их довольно многочисленные сторонники, защитники старого театра, утверждавшие незыблемость традиций и канонов. Они заявляли, что ансамбль, основанный на продуманном режиссерском замысле, тщательная разработка сценической обстановки не нужны театру и вредят подлинным талантам. С другой стороны, с МХТ спорили В. Я. Брюсов и приверженцы символистского искусства, так называемого условного театра, провозглашавшие, что реализм в декорациях, режиссуре и игре актеров враждебен самой природе сценического искусства.

В обвинениях, направленных с различных сторон по адресу Художественного театра, было много несправедливого, необоснованного, того, с чем театр не мог и не хотел считаться в своем дальнейшем развитии. Так неприемлемы для него были позиции, утверждавшие самоцельность театра, отрицавшие его общественное значение, те идеи служения народу, на которых вырос Художественный театр и которыми жило его искусство.

Но были упреки, к которым МХТ не мог не прислушиваться. Упреки, относившиеся к ограниченным сторонам его творчества, касавшиеся вопросов, спорных и для самих деятелей МХТ, не удовлетворенных тем, что ими уже было осуществлено, стремившихся уточнять и совершенствовать свой метод. Утверждая искусство жизненной правды, чуждое парадности и идеализации, основатели МХТ объявили войну старой, ложной театральности. Но как приблизить театр к жизни, изгнать из него рутину и штампы, устаревшие приемы, фальшь и грубость бутафории и самодовлеющей «эффектности», не перейдя границ сценической условности, не нарушая законов самой природы театра? Эти вопросы волновали деятелей Художественного театра, над ними они думали, их решения искали в своих спектаклях. Еще в 1889 году, за девять лет до открытия МХТ, анализируя причины своих успехов и неудач, нащупывая законы актерского творчества, {85} Станиславский писал в «Художественных записях»: «… не следует путать рутину с необходимыми условиями сцены, так как последняя требует, несомненно, чего-то особенного, что не находится в жизни. Вот тут-то и задача: внести на сцену жизнь, миновав рутину (которая убивает эту жизнь) и сохранив в то же время сценические условия… Если удастся пролезть через это ущелье — между рутиной, с одной стороны, и сценическими условиями, с другой, — попадешь на настоящую жизненную дорогу… Не освоившись с этими необходимыми для артиста условиями, нельзя жить на сцене, нельзя забываться, нельзя отдаваться роли и вносить жизнь на подмостки»[[143]](#endnote-144).

То, что Станиславский писал об игре актера, может быть отнесено и к искусству сцены в целом. Правдивость и естественность сценической обстановки, которым уделяла такое большое внимание режиссура МХТ в ранний период его деятельности, иногда их излишне подчеркивая и утрируя, нельзя отрывать от принципов искусства «переживания», которые воплощались в игре актеров и стали основой последующей работы Станиславского над его «системой». Но в то же время внутри самого театра назревало сознание того, что, когда он вносил «на подмостки жизнь», *преступал условия сцены*, он не приближался к поставленной перед собой цели — высокому духовному реализму, — а удалялся от нее.

Художественному театру, искреннему и честному в своем творчестве, всегда было свойственно стремление идти до конца в утверждении тех принципов, которые он исповедует. Именно поэтому в искусстве МХТ с такой остротой и наглядностью была поставлена проблема соотношения *театральности* и *правды*, вопрос о границах «условности» и «жизненности» на сцене. Но именно поэтому же театр всегда был способен критически оглянуться на пройденный путь и, отделив подлинно ценное от ошибочного, преходящего, самоотверженно искать нового.

Решительно отвергая теории «театрализации театра» и «искусства для искусства», с которыми выступали поборники самодовлеющей сценической условности, Станиславский уже в конце первого периода работы МХТ ищет новых средств и возможностей, способных углубить и сделать еще более действенной силу реализма. Задумав в 1904 году создать серию филиальных отделений, которые распространили бы достижения Художественного театра во «всероссийском масштабе» и осуществили бы реформу театрального дела в провинции, Станиславский к моменту начала работы Театра-студии в 1905 году превращает ее в лабораторию новых исканий, мечтает об обновлении искусства МХТ и привлекает к работе в студии В. Э. Мейерхольда. Пути Станиславского и Мейерхольда разошлись, спектаклей студии не увидел зритель. Но, не приняв экспериментов Мейерхольда, Станиславский сам идет на новые поиски, чтобы, по его словам, разумно воспользоваться «результатами юных брожений».

{86} Что конкретно представлял собой тот вклад, который внес Художественный театр в декорационное искусство в 1898 – 1906 годах, в чем были его недостатки и ограниченность, от которых он стремился освободиться, и в чем то главное, ценное, что он сохранял и утверждал в своем дальнейшем творчестве?

С искусством Художественного театра неразрывно соединено имя Виктора Андреевича Симова. В период 1898 – 1906 годов, когда МХТ были осуществлены основные преобразования в сценическом оформлении, Симов являлся его единственным художником[[144]](#endnote-145). В декорациях Симова шли все чеховские и горьковские спектакли МХТ, так называемые историко-бытовые постановки — «Царь Федор Иоаннович», «Смерть Иоанна Грозного» А. К. Толстого и «Юлий Цезарь» Шекспира, весенняя сказка А. Н. Островского «Снегурочка», толстовская «Власть тьмы», пьесы Ибсена и Гауптмана.

Когда читаешь мемуары В. А. Симова[[145]](#endnote-146), в которых художник рассказывает о своем творчестве и о своей роли в создании этих: спектаклей МХТ, то бросается в глаза отсутствие анализа «изобразительных» приемов самих по себе. Симов всегда ведет рассказ о содержании пьесы, о задачах, поставленных перед ним Станиславским или Немировичем-Данченко, о том, насколько верно соотносился режиссерский замысел с замыслом автора, что должны были раскрывать отдельные детали декораций, как рождалась планировка, какой уклад жизни, какие человеческие, общественные взаимоотношения должны были быть выявлены и подчеркнуты в работе художника.

То, что сделано Симовым в постановках Художественного театра, действительно чрезвычайно трудно, а порой и невозможно рассматривать изолированно от задач режиссуры, выделить из целостной образной структуры спектаклей. Широко известны и неоднократно повторялись слова Станиславского, называвшего Симова «создателем новой эры в области художественного оформления, родоначальником нового типа сценических художников-режиссеров»[[146]](#endnote-147). Но таким художником-режиссером Симов стал в совместной своей работе со Станиславским и Немировичем-Данченко. В момент его прихода в Художественный театр он еще не обладал этими качествами, хотя в его творчестве имелись многие необходимые предпосылки, чтобы их приобрести.

В. А. Симов (1858 – 1935) окончил в 1882 году Училище живописи, ваяния и зодчества, являвшееся передовой художественной школой, воспитывавшей молодежь в духе передвижничества, был учеником В. Г. Перова и А. К. Саврасова. Товарищ Н. А. Касаткина и И. И. Левитана[[147]](#endnote-148), Симов ни в какой мере не может равняться с ними по силе своего дарования, но он, так же как и они, был «плоть от плоти, кровь от крови реального течения в русской живописи, школы так называемых “передвижников”»[[148]](#endnote-149), — как сказал о нем Вл. И. Немирович-Данченко. «Общность идейно-эстетических взглядов была той почвой, на которой объединились искания Станиславского и Симова… Воспитанный {87} в традициях передвижничества, Симов в театральных своих работах всегда стремился подчинить изобразительные средства основной, главной задаче — сделать доступной широкому зрителю большую внутреннюю идею произведения, “сквозное действие” пьесы. Этические, идейно-воспитательные цели театра, которые лежали в основе эстетического учения Станиславского, были близки Симову, который с юных лет видел в служении искусству высокую общественную миссию»[[149]](#endnote-150).

В недолгий период своей работы в Частной опере Мамонтова Симов не занял в ней значительного места. Но характеру своего дарования он не был художником музыкального театра, тем более трудно было ему выдвинуться рядом с такими живописцами, как Коровин и Левитан. Работа в Частной опере не удовлетворяла его, как он вспоминал об этом впоследствии в своих мемуарах: «Мы никогда не имели дела с режиссером, Левитан увозил куда-то наши эскизы, показывал кому-то и возвращался с известием, что, мол, одобрено, валяйте… Никакого режиссера, повторяю, Мамонтов к нам не присылал, а иногда неожиданно явится, поглядит, бросит на ходу несколько замечаний, веских, дельных, и затем исчезнет… Готовые декорации увозились, без нас “поделывались”, без нас освещались, и мы, присутствуя уже в качестве зрителей, часто испытывали смущение. Со сцены шло не то впечатление, на какое мы рассчитывали»[[150]](#endnote-151). Эти слова Симова никак не могут быть основанием для характеристики положения дела в Частной опере, где, как мы видели, художники были не только соучастниками режиссуры, но большей частью и ее главными вдохновителями. Симов говорит здесь со своих субъективных позиций декоратора-исполнителя, который не был вовлечен в творческие искания театра в той степени, как другие его товарищи-художники.

Хотя сам Симов и утверждал, что «мамонтовская полоса» в его творческой жизни «имела случайный и непродолжительный характер», тем не менее значения его работы в Частной опере нельзя недооценивать. Это было его первое непосредственное знакомство с театральной практикой, и творческое общение с замечательной плеядой «птенцов мамонтовского гнезда» не могло пройти для него бесследно. Пригласив Симова к сотрудничеству в Обществе искусства и литературы (для работы над оформлением «Потонувшего колокола» Г. Гауптмана) спустя десятилетие после того, как он оставил Мамонтовскую оперу. Станиславский нашел в нем художника, не только владеющего техникой декорационного дела, но и воспитанного на замечательных образцах театральной живописи, страстно ненавидевшего рутину, готового к творческим поискам.

Уже первый опыт совместной деятельности был успешным и по конкретным результатам, достигнутым в постановке «Потонувшего колокола» (1898), и по тому, что между; режиссером и художником наметилось взаимопонимание, многое сулившее в будущем. Симов был увлечен режиссерской фантазией Станиславского и самой его личностью, {88} почувствовав, как много даст работа под его руководством. Станиславский со своей стороны увидел в Симове художника, идущего навстречу его исканиям, доверявшего ему, способного стать не только его помощником, но и последователем.

Вступив в только еще складывавшийся Художественный театр, Симов сразу же был втянут в «единое русло коллективного творчества», почувствовал себя полноправным членом театрального организма. Его захватило стремление «изгнать из театра театр», показать жизнь с неизвестной дотоле в театре полнотой, психологически приблизить зрителя к развертывающимся на сцене событиям. «Молодая труппа чувствовала себя революционерами, передовыми бойцами: поскорее бы прорубиться сквозь дебри тогдашней рутины к настоящему воплощению живой действительности, — вспоминал потом Симов. — *Жизнь* — прежде всего жизнь — наша, чужая, мрачная, ласковая, жестокая, возвышенная, тусклая, но… жизнь»[[151]](#endnote-152), — так понял он одну из основных целей, вдохновлявших Художественный театр и ставшую определяющей в его собственном творчестве.

МХТ был театром передовой современной драматургии. Но первый бой «дурной театральной условности» им был дан в постановке исторической пьесы А. К. Толстого «Царь Федор Иоаннович». В работе над этим спектаклем Симов мог многое подсказать Станиславскому и натолкнуть его на интересный исторический материал. Эпоха XV – XVI столетий была для Симова, по его признанию, «открытой книгой». Художник-станковист, тяготевший к историко-бытовому жанру, он был хорошо знаком с искусством и бытом допетровской Руси.

Место действия трагедии — старая Москва, Кремль, достопримечательности которых с детства были родными и большинству создателей будущего спектакля. Обратились к их более тщательному изучению, подкрепляя его чтением исторических исследований, осмотром экспонатов Оружейной палаты, используя все, что могло углубить и расширить представление об эпохе. Однако ни Станиславский, ни Симов не хотели ограничиться впечатлениями только от тех памятников старины, которые находились у них «под боком», в Москве. Интерьеры кремлевских теремов в 1896 году были реставрированы и выглядели слишком обновленными, «музейно-прилизанными», в значительной степени потеряли свой жилой вид и утратили «патину» времени, которую как раз и искал Художественный театр. Кроме того, они именно во всей своей «парадности» археологически точно уже многократно были использованы в театральных декорациях, а МХТ менее всего стремился повторять опыт императорской сцены. Хотелось проникнуться подлинным духом прошлого, «схватить» неповторимые черточки, «подоплеку» навсегда ушедшего уклада жизни. Именно эта задача была близка Симову, который в своих картинах на исторические темы искал сюжетов, позволявших ему дать не приукрашенную, показную сторону старого русского быта (как это делал, например, К. Е. Маковский), {89} а простую, повседневную. Художнику «заманчивее налет беспорядка, пусть даже грубости, — говорил Симов, — лишь бы в этом сказывался отпечаток действительности»[[152]](#endnote-153).

Поиски таких «отпечатков действительности» и были главной целью тех своеобразных экспедиций для сбора жизненных впечатлений, которые предшествовали постановке «Царя Федора» и стали традицией в работе Художественного театра.

Припомнив, как обогащали его, художника, неоднократные посещения Ростова Великого, Симов посоветовал Станиславскому организовать туда специальную поездку. В неторопливом ритме провинциального обихода, с оживляющими его шумными базарами по утрам и сонным спокойствием рано затихающих вечерами, укутанных в сугробы улиц, не только подлинные памятники старины, но и более поздние постройки воспринимались как напоминания об эпохе Грозного: гостиный двор с массивными засовами и пудовыми замками казался сохранившимся от времен купца Калашникова и от него веяло старой «Русью торговой, неповоротливой, медлительной». Постановщики «Царя Федора» побывали в подмосковных монастырях, осматривая хранящееся в ризницах старинное церковное имущество в Ростове Великой, в Троице-Сергееве, Нижнем Новгороде. Позднее предприняли поездку по Волге — от Новгорода до Казани.

В июне 1898 года Симов показал сделанные им макеты, и они были горячо одобрены Станиславским. «Это настоящая старина, а не та, которую выдумали в Малом театре»[[153]](#endnote-154), — писал он Немировичу-Данченко. Упоминание о Малом театре не было случайным. Художественный театр создавал свои первые спектакли в особенно острой полемике с казенной сценой. Позднее, в «Моей жизни в искусстве», Станиславский еще раз это подчеркивал: «При постановке “Царя Федора” и “Смерти Грозного” мы прежде всего думали о том, чтоб отойти от боярского театрального шаблона старорусских пьес… этот штамп особенно неприятен, назойлив и заразителен»[[154]](#endnote-155).

Необычность планировок, новизну подхода отмечал и В. Э. Мейерхольд (бывший в эти годы актером МХТ) в своем восторженном отзыве о макетах Симова: «В оригинальности, красоте и верности декораций идти дальше некуда. На декорации можно смотреть по часам и все-таки не надоест. Какое не надоест, их можно полюбить, как что-то действительное»[[155]](#endnote-156), — писал он 8 июля 1898 года. Ему в особенности нравились: «уютностью и стильностью» макет «Палаты в царском тереме», «оригинальностью» и изобретательностью планировок «Сад Шуйского» и «Мост через Яузу».

Действительно, то, что увидел зритель в октябре 1898 года на сцене МХТ в «Царе Федоре», не походило на декорации казенной сцены. Смело и неожиданно была решена художником и режиссером уже первая картина спектакля — у князя Ивана Петровича Шуйского. Вместо традиционного интерьера, который предлагает авторская ремарка, в Художественном театре действие развертывалось на крытой террасе, выходящей на {90} крышу терема. В левой части сцены терраса на заднем плане загибала за угол и уходила налево в кулису. Прямо на зрителей, по линии рампы, шел скат крыши, а фигуры сидящих на террасе актеров были до половины скрыты балюстрадой, что уже само по себе было ново и подчеркивало остроту необычной композиции. На заднем плане раскрывался вид на Москву, с уходящими вдаль кровлями деревянных домов старинной русской стройки. Динамичность изобретательно найденной планировки, органически спаянной с мизансценой, с движением актеров, была жизненно оправданна, естественно и в то же время ярко театральна. Планировка Станиславского и Симова и сейчас увлекает Этими качествами.

Интересно и ново была задумана декорация сада у дома князя И. П. Шуйского, где происходило ночное свидание княжны Мстиславской с Шаховским. Симов стремился уйти от «назойливого трафарета» так называемой «садовой» декорации с традиционным размещением деревьев и кустов, ему хотелось втянуть зрителя в действие, заставить его позабыть «о театре, о своем стуле, своем соседе» и почувствовать себя в саду. На макете Симова тонкие стволы берез заполняют весь первый план, сквозь просветы между ними в полутьме виднеются хоромы с крыльцом, высокий тын и ворота, посеребренный лунным светом пруд. Деревья были устроены так, что актеры могли двигаться между ними, прятаться, скрываясь за стволами и вновь появляться из-за них. Декорация должна была восприниматься в единстве с переменами сценического освещения.

В этой декорации ее необычность, отказ от привычных традиционных решений были особенно подчеркнуты. Н. Е. Эфрос говорил, что Станиславский назвал планировку Этой декорации «упражнением в свободе от рутины». Он осуществлял свое право творить свободно, ломая узкие рамки узаконенных шаблонов в искусстве сцены, помогая и художнику отойти от рабского следования декорационным канонам. Декорация сада Шуйского с деревьями на переднем плане эпатировала публику. Симов писал, что «поклонники Малого театра, старомодные защитники декламации, “голого актерства”, ворчали на излишество деревьев, которые якобы мешают воспринимать игру артистов»[[156]](#endnote-157). Но Симов был здесь пристрастен и не во всем прав. Новизна приема действительно была многими не понята, и открывающиеся благодаря этому приему возможности — недооценены. Но в то же время интересная по замыслу декорация в своем осуществлении имела недостатки, не давала целостного поэтического образа. Демонстрируя своеобразие и остроту прежде всего именно приема планировки, Симов не сумел «сгармонизовать», объединить отдельные элементы и не избежал их огрубления. По живописным качествам эта декорация была ближе к традиционному оформлению домхатовского времени, чем интерьеры «Царя Федора», хотя в последних разрыв со старым не был выражен столь подчеркнуто и обнаженно.

{91} В декорациях царских палат Симов не копировал кремлевских теремов и не пытался давать точную реконструкцию их старинного облика, как это делал Шишков и другие декораторы второй половины XIX века. То, что он видел в натуре и знал по литературным источникам, говоря словами художника, «растворилось в суммировании наблюдений вообще над памятниками древности». Но свидетельству самого Симова, большое воздействие на его творчество оказали картины В. Г. Шварца. «Он научил меня проникаться духом старины», — вспоминал Симов в своих мемуарах. Стремление Шварца соединить глубокое знание исторических и археологических данных с правдивостью и искренностью восприятия, его умение вникнуть в материал прошлого, почувствовать себя современником людей, живших в далекие от нас времена, и изображать их так, чтобы даже складки их одежды хранили характерный отпечаток эпохи, — были близки душе Симова.

В симовских декорациях царских палат ничто не отдавало тем холодком, не вызывало той отчужденности, которая обычно охватывает посетителя превращенных в музей старинных зданий, где царит строгий порядок, где предметы старинного обихода, превратившись в «неприкасаемые» раритеты, сонно смотрят из витрин, и трудно себе представить их «в действии», «ожившими» в соприкосновении с человеком. В постановке «Царя Федора» вещи «жили» и «играли», как жили и играли декорации, ставшие не только убедительным историческим фоном, но и правдивой психологической атмосферой действия.

Низко нависшие своды палат, по стенам которых раскинулся причудливый, немного наивный орнамент из цветов и птиц, двери, в которые надо было входить согнувшись, железные скрепы под потолками, перечеркивающие верхнюю часть интерьеров, огромные неуклюжие изразцовые печи с лежанками, как бы наполняющие душным теплом тесное пространство, — все это давало ощущение интимности, обжитости. Декорации и жизнь вещей в них не только укрепляли веру зрителя в правдивость развертывавшихся перед ними событий, но и по-особому оттеняли их драматизм. Причем важно подчеркнуть, что в этой первой работе Художественного театра стремление к обжитости, убедительному показу будничной повседневности не снижало эстетической ценности оформления. Декорации были не только сценичны, но и живописно-выразительны. Интерьеры «Даря Федора» с вкрапленными то там, то здесь нарядными орнаментированными деталями — богатой утварью, полавочниками, скатертями — в соединении с парчовыми, расшитыми золотом царскими и боярскими костюмами были и жизненно убедительны и красивы. Из материалов, почерпнутых в музеях и книгах, для деталей обстановки, для головных уборов, покроя костюмов театр выбирал самое характерное, наиболее остро подчеркивающее стиль одежды и убранство отдаленной эпохи.

{92} Как вспоминал Станиславский, материи, вышивки, приобретенные по случаю у скупщиков старинных вещей, на базарах и во время поездок по Волге, часами разбирались и комбинировались, чтобы найти нужные сочетания и выразительные красочные пятна. «Старались если не скопировать, то уловить тон отдельных вышивок, украшений для “козырей” (воротники боярских костюмов), для царских барм и вышивок платен, для царских кик и пр. Хотелось уйти от театральной грубой позолоты и грошовой сценической роскоши, хотелось найти простую, богатую отделку, подернутую налетом старины»[[157]](#endnote-158), — писал он. Подлинные старинные материи не всегда оказывались сценически «выигрышными», и постепенно портнихи и актрисы МХТ («импровизированные костюмерши», как называл их Станиславский), занимавшиеся шитьем костюмов и поисками их формы, «навострились в передаче блеклого старинного тона костюмов и вышивок». Рядом с подлинными тканями и деталями старинной русской одежды стали применить и подделку, которая дополняла и подчеркивала театральную выразительность и «звучность» костюмов. С помощью простых пуговиц, отшлифованных камней и раковин, закрученных и окрашенных шнуров и веревок научились «приспособляться к сценическим условиям», добиваться того, чтобы костюмы начинали «играть» и хорошо смотрелись из зрительного зала.

Создавая костюм, думали не только о красивых сочетаниях и формах, но об образной его трактовке, соответствии психологии действующего лица. Желтый шелковый кафтан Бориса «с мрачным орнаментом кровавого цвета», его шуба лилового рытого бархата не только подчеркивали его энергичную голову татарского склада, но и резко отличали его от одетого в светлые тона князя Ивана Петровича Шуйского. Цветовым контрастом стремились зрительно выявить различие главных противоборствующих характеров пьесы.

Живые и естественные мизансцены в постановке «Царя Федора» сливались воедино с настроением, которое создавала обстановка, жизнь света и звука: «звуковая стихия — отдаленный тихий колокольный звон, световое оформление — рассвет в окнах, беспокойное мерцание свечей, тускло отсвечивавших от расшитых золотом и каменьями одежд действующих лиц; декоративное оформление… все это окружение наряду с игрой актерок составляло органический и стройный ансамбль, который явился одним из огромных завоеваний Московского Художественного театра»[[158]](#endnote-159). В этой целостности, слитности было очарование спектакля, которое, по словам Н. Е. Эфроса, растопило лед и подчинило себе и предвзято враждебно настроенную публику первого представления, которая не смогла «не поддаться обаянию картин, групп, многих подробностей, не почувствовать, что здесь пахнет Русью XVI века»[[159]](#endnote-160). Сочувственный гул пробегал по залу, когда в предрассветных сумерках под сводами галереи покоев Годунова появлялась царица {93} Ирина в сопровождении одетых в белое боярышень, освещавших ей путь свечами, когда царь Федор, зябко поеживаясь от утреннего холода, задумчиво ходил по своей палате, и во многих других моментах спектакля, где красота общего впечатления захватывала зрителя.

Огромный успех у публики имела массовая сцена «На Яузе». Новаторская для того времени разработка сценического пространства с пересекающей всю сцену диагональю горбатого бревенчатого моста через Яузу была оригинальной, необычной и позволяла с небольшим числом участвующих дать впечатление кипучей уличной жизни и расположить самые разнообразные группы обитателей Москвы XVI века не «театрально-условно», а естественно, жизненно и сценически убедительно. Здесь были и торговцы, и грузчики, и прачки, стиравшие белье на реке, рядом с баржей, и немецкий купец с супругой, следившие за переноской своих товаров, и гусляры, и толпа оборванных нищих и странников, и нарядные бабы-мордовки в ярко вышитых платьях и причудливых головных уборах.

По признанию Симова, он долго бился над планировкой декорации этой сцены, пока она удовлетворила и его самого и режиссуру. В решении первого плана художник еще прибегает к традиционным, характерным для кулисно-арочной декорации лиственным падугам, но уже пытается реалистически «оправдать» их, вводя на переднем плане несколько тонкоствольных берез, листва которых сливается с этими падугами. С большой изобретательностью Симов нашел неожиданный излом планшета, со строенным мостом и проходящим под ним люком, пересекающим сцену в обратном направлении. Для того чтобы создать иллюзию уличной тесноты и добиться впечатления глубинности, Симов наращивает один за другим несколько планов, на которых могли двигаться актеры. Узкие помосты и площадки, встречавшиеся под разными углами друг к другу, располагались на различной высоте и глубине. От объемно-живописного переднего плана, от пратикаблей и боковых кулис он создавал постепенный переход к живописному заднику.

Сохранился макет Симова, дающий представление об этой декорации. Правая кулиса за мостом изображала деревянный сруб высокого долга с маленькими окошками на самом верху; слева, по скату холма, спускался к реке кривоватый забор, а далее, за пригорком, виднелись перильца, идущие по краю круто сбегающей вниз дорожки. Живопись задника завершала всю эту панораму окраины древней Москвы, уходящих вдаль домов с высокими скатами крыш, окруженных заборами и зеленью садов и огородов. По расположению этих домов, то поднимавшихся по склонам холмов, то спускавшихся в овраги, зритель мог угадывать улочки и тупички старого города, дороги с рытвинами и ухабами. А вдали, за чертой города, расстилались луга и пашни, темнела полоска дальнего {94} леса, на фоне которого едва вырисовывались очертания островерхой церкви типа храма Вознесения в Коломенском.

На этом фоне, сочетавшем старинную архитектуру с чертами, наблюденными в пейзаже современных провинциальных городов и деревень, волновалась и шумела разношерстная толпа в разнообразных цветных одеждах, текла суетливая жизнь старой Москвы, сменяющаяся в финале сцены захватывающе сильным изображением стихийно возникшего народного бунта, настоящим «ураганом массовой страсти».

Декорация финальной картины, действие которой происходит в Кремле, на площади перед Архангельским собором, не удалась Симову. Первоначальное задание Станиславского — показать все три главных собора Кремлевской площади — было невозможно выполнить на маленькой сцене в театре «Эрмитаж», в Каретном ряду, где в первые годы играл МХТ, не нарушив масштабных соотношений между архитектурой и фигурами актеров. После различных проб и разработки нескольких вариантов Симов остановился на мысли дать в декорации только часть нижней половины Архангельского собора «с арочным главным входом, золоченым навесом и спускающимся фонарем». Судя по отзывам прессы и признанию самого художника, декорация получилась гораздо слабее оформления других картин спектакля. В эти годы задача создать сложную архитектурную декорацию финальной картины «Царя Федора» так и не была решена Симовым, а при возобновлении постановки в 1909 году, в котором принимал участие К. Н. Сапунов, эта декорация подверглась особенно значительной переработке[[160]](#endnote-161).

«Царь Федор Иоаннович» в постановке Станиславского и декорациях Симова просуществовал на сцене МХАТ пятьдесят один год. Тем, кто неоднократно видел этот спектакль в 20 – 40‑х годах, во многом были непонятны те упреки в «педантическом историзме» и «натуралистическом крохоборчестве», которые так часто бросались режиссеру и художнику в первые годы существования МХТ противниками нового реалистического направления. Верность духу истории, жизненность сценической обстановки, так поражавшие публику на первых спектаклях «Царя Федора», воспринимались теперь как нечто само собой разумеющееся, так как реформа Художественного театра давно уже претворилась в жизнь, стала всеобщим достоянием.

Но необходимо указать на то, что в течение своей полувековой истории спектакль не оставался неподвижным, менялись исполнители, были исключены целые картины («Пир у Шуйского», «Сцена на Яузе»), частично видоизменились декорации, и отдельные подлинные предметы старины, использовавшиеся в спектакле, давным-давно уступили место художественно выполненным копиям. Однако все эти изменения почти не коснулись существа режиссерско-художественного решения, основных принципов изобразительной трактовки. До последних лет жизни И. М. Москвин продолжал играть царя {95} Федора все в том же костюме, сшитом из старинной материи, который был на нем на премьере, и никому из зрителей уже не пришло бы в голову сказать, что этот исторически верный и художественно сделанный костюм, как и другие предметы, окружавшие актера на сцене, был натуралистичен, «самоцелен», «заслонял» игру, чем-либо мешал ей.

Как уже отмечалось, в спектакле не было педантического соблюдения исторической и археологической точности. Принципом Станиславского было: «Пусть на сцене будет исторически не совсем верно, — главное, сделать так, чтобы этому поверили»[[161]](#endnote-162). И Симов и режиссура отступали от скрупулезного следования источникам во имя художественной правды и сценичности. Живописная разработка интерьеров, умелое применение «цветовых пятен», «репинские гримы», смелость и своеобразие живых мизансцен, полное слияние синтетических средств театра в лучших картинах спектакля и крепкий связующий центр всего этого — трагическая сила игры Москвина — заставляли даже принципиальных противников МХТ признавать, что уже первый его спектакль стал значительным явлением в истории театра.

Как далек был МХТ от простого музейного историзма, нетворческого, натуралистичного «археологизма», убедительно подтверждает сравнение с теми постановками, в которых именно эти тенденции проявились особенно наглядно и играли главную роль. В постановке «Царя Бориса» А. К. Толстого на сцене Эрмитажного театра в сезон 1889/90 года в качестве реквизита служили музейные вещи и предметы, взятые из эрмитажных коллекций, — серебряная и золотая утварь, оружие; подлинное старинное седло, осыпанное бирюзой и драгоценными камнями, фигурировало в виде подарка, поднесенного турецким послом царю Борису, и т. д.[[162]](#endnote-163). Интерес подобных постановок, превращавшихся в выставку музейных экспонатов, этими «новшествами» и исчерпывался.

Как уже говорилось в первой главе книги, в спектаклях императорских театров 90‑х годов под влиянием постановочных принципов мейнингенцев начали в оформлении и постановках в целом добиваться большей, чем прежде, историко-бытовой убедительности.

Однако и здесь не было создано ничего, что производило бы впечатление «открытия», какое вызвала постановка «Царя Федора» на сцене МХТ. Даже в спектакле «Царь Федор Иоаннович», осуществленном Петербургским литературно-артистическим кружком одновременно с МХТ (премьера состоялась на два дня раньше — 12 октября 1898 г.), где стремились достичь исторического правдоподобия и, более того, в процессе подготовки спектакля пытались использовать новшества МХТ, ни в режиссерской трактовке, ни в декорациях и костюмах не было сделано ничего такого, что в какой-либо степени можно было бы сравнить с новаторством Художественного театра. А. С. Суворин, стоявший {96} во главе театра Литературно-артистического кружка, в сентябре 1898 года вместе с некоторыми участниками готовящейся в его театре постановки подробно знакомился с ходом работы в МХТ. Немирович-Данченко вспоминал: «Мы решили, ничего не утаивая, все показать им. Помню, Дестомб (исполнительница роли царицы Ирины. — *М. П*.) копировала вышивки с изготовленных в наших мастерских боярских платьев, снимала рисунки с бутафории, утвари, а секретарь Суворина с моих слов записывал всю монтировку и mise en scène пьесы…»[[163]](#endnote-164).

Петербургская пресса расточала похвалы тщательности и обдуманности постановки, распространяя их и на оформление. Писали, что художник И. А. Суворов[[164]](#endnote-165) блеснул знанием русской истории, декоративная и бутафорская обстановка была «почти безукоризненна», и с точки зрения «исторического» и «общежитейского правдоподобия» ее «решительно не в чем упрекнуть». Насколько преувеличены были подобные оценки, свидетельствует в своих воспоминаниях П. П. Гнедич, бывший в те годы заведующим постановочной частью Суворинского театра. Он пишет: «Гипноз публики доходил до того, что сад Шуйского, который изображала старая ходовая декорация леса, уже три года ходившая в нашем театре чуть не ежедневно, возбудил неистовый восторг не только зрителей, а и в печати. Берега Яузы были написаны так плохо, что на другой день после представления пьесы были размыты и написаны вновь. А последняя картина — Московский Кремль — на третьем и четвертом плане представляла собою только расчерченный холст, и Кремль появился во всей красе только на пятом представлении»[[165]](#endnote-166).

Сохранившиеся воспроизведения ряда картин спектакля говорят о том, что художник ни в планировках, ни в композиции, ни в общей живописной трактовке не пытался отойти от привычных приемов. Ничего новаторского по сравнению с широко известными декорациями М. И. Бочарова и М. А. Шишкова эти решения не обнаруживают. В картине «Площадь перед Архангельским собором» художник И. А. Суворов совершенно явно отталкивался от декорации Шишкова к «Борису Годунову» 1870 года, изображавшей соборную площадь в Кремле, но ухудшил ее, делая композицию более искусственной и произвольно искажая облик исторических памятников. Более того, замечания и конкретные описания деталей декораций и костюмов в высказываниях прессы свидетельствуют о том, что и оформление в целом отступало от того «приближения к правде», какое давно уже было сделано корифеями декорационного искусства императорской сцены. Отступало в сторону большей идеализации и помпезности в характеристике места действия исторической пьесы. Так, рецензент «Петербургского листка» писал, что по сравнению с декорациями первой постановки «Царя Федора» в любительском кружке С. М. Волконского в сезоне 1889/90 года, выполненными по рисункам М. А. Шишкова {97} (были использованы рисунки Шишкова к постановке «Бориса Годунова» Пушкина в Александринском театре в 1870 году), интерьеры суворинской постановки были более блестящи и эффектны: «Все декорации сделаны в увеличенном масштабе сравнительно с рисунками Шишкова, через что царские палаты лишены пещерного вида, не давят, так сказать, пониженными сводами действующих лиц на сцене, как это было прежде»[[166]](#endnote-167). А «Петербургская газета» отмечала, что с роскошью спектакля Литературно-артистического кружка «трудно конкурировать», что все аксессуары и костюмы, как и все остальное здесь, «блещет, сверкает, переливается всеми цветами радуги»[[167]](#endnote-168).

Как бы ни были неточны, произвольны и противоречивы высказывания современной прессы, они говорят о том, что в спектакле Суворинского театра не существовало той связи между игрой и оформлением, того единства всех средств воздействия, которые отличали спектакль Художественного театра. «На театре Суворина пьесу играли актеры, одетые в костюмы эпохи, среди нарисованных площадей, дворцов, палат, церквей — верных эпохе. А на театре московском пьесу играли краски, звуки, речи, жесты, позы — ровно и созвучно приведенные в одно целое. Созвучие позы, речи, краски, звука, шума, жеста, движения, один им общий, определяющий их темп, ритм, музыкальное — вот то новое, что принес сцене новый московский театр»[[168]](#endnote-169), — справедливо писал позднее П. Ярцев, видевший оба спектакля.

В 1899 году при постановке трагедии «Смерть Иоанна Грозного», являющейся первой частью трилогии А. К. Толстого, перед Станиславским и Симовым стояли (в области создания зрительного образа спектакля) задачи, близкие к тем, какие решались и в «Царе Федоре». Между действием первой и второй части трилогии проходит всего несколько лет и, следовательно, художник мог использовать почти тот же историко-бытовой материал.

В «Смерти Грозного» в подходе режиссера и художника сказалось стремление к большей скупости и целостности пластических образов, к обострению и углублению их сценической выразительности. И чрезвычайно интересно, как уже в самые первые годы существования МХТ на сходном материале, с помощью постановочно-изобразительных средств удавалось добиваться совсем иной сценической атмосферы, другого настроения, которые, но мнению постановщиков, диктовались идейным замыслом спектакля.

В рецензиях на спектакль отмечалось, что он «был пропитан духом русской старины со всей ее грубостью и резким отпечатком татарского влияния». Суровость колорита, конкретность и «обжитость» оформления разрушали «шиллеровскую» патетику и черты «оперной» театральности, имевшие место в драматургии А. К. Толстого, которые особенно сказались в первой части его исторической трилогии.

В одной из рецензий 1899 года на спектакль МХТ он сравнивался со знаменитой первой постановкой «Смерти Иоанна Грозного», осуществленной в Петербурге труппой {98} Александринского театра в 1867 году. Критик, восторженный поклонник этой первой постановки, вынужден был признать, что спектакль МХТ не проиграл от сравнения с нею, так как обладал новыми, неведомыми прежде средствами воздействия, полнее и ярче вскрывал основную драматическую коллизию пьесы.

Постановка «Смерти Грозного» 1867 года занимает важное место в истории русского декорационного искусства[[169]](#endnote-170). Участие в ней виднейших декораторов, получивших помощь со стороны крупных знатоков быта и материальной культуры, обусловило впервые на русской сцене появление спектакля, который отличался исторической достоверностью, тщательностью и вниманием к изобразительной стороне. Декорации М. А. Шишкова говорили не только о знании памятников русской архитектуры и искусства, но и о любовном отношении к материалу. Костюмы, выполненные по рисункам В. Г. Шварца, не только верно передавали мельчайшие подробности старинной русской одежды, но были сделаны с учетом характеристики каждого персонажа. В спектакле бесспорно сказалась тяга к художественному и точному воспроизведению обстановки действия в пьесе, посвященной отечественной истории, однако это стремление было ограничено требованиями, которые всегда выдвигались императорской сценой, трактовкой исторической темы в духе идей «православия и самодержавия». При всей внешней верности истории постановка не передавала духа эпохи, атмосферы времени, она была излишне парадной и помпезно-театральной. Попытки приблизиться к реализму в декорациях заслонялись чрезмерным подчеркиванием пышной и торжественной обрядности быта. В большинстве своем декорации были слишком нарядными, дворцовые интерьеры, хотя и поражали зрителей исторической документальностью, не имели обжитого вида, росписи стен сияли, как будто только накануне они вышли из-под кисти мастера. Думная палата была убрана коврами, сверкала позолотой, залитая ярким солнечным светом, а бояре были разодеты в парчу и пышные одежды.

Симов в мемуарах раскрывает совершенно иное понимание трагедии, с которым он и Станиславский подошли к ее воплощению: «Основной тон — сгусток мучительных, зловещих настроений. Мы с режиссером вернулись к той же эпохе (что и в спектакле “Царь Федор”. — *М. П*.), но разглядели там иное: почти непереносимую тяготу надвигающегося развала, который постепенно втягивает в водоворот кризиса истощенные силы страны. Всюду чудится неизбывная беда… Общая неустойчивость, поголовная неуверенность относительно завтрашнего дня. Преддверие смуты»[[170]](#endnote-171). Это понимание определило и эмоциональный тон изобразительного решения спектакля, выбор средств выражения.

Уже первая картина вводила в эту мрачную, давящую атмосферу событий. Глубокой ночью в палате с низкими массивными сводами собирается боярская дума. Должен решаться важнейший вопрос государственной жизни — избрание нового царя. При слабом {99} мерцании свечей, горящих на столе, крытом красным сукном, в колеблющемся полумраке вырисовываются фигуры бояр. Палата уходит вглубь, и за аркой, отделяющей ее дальнюю часть, помещается приказ, где за столом что-то строчат приказные дьяки. Здесь, в правом углу, в самой глубине, дверь на улицу. Когда она отворяется, слышно хриплое повизгиванье блока. Доносится отдаленный благовест. За маленькими слюдяными окошками чуть виднеется слабо загорающаяся полоска утренней зари. Близок рассвет, но еще темно. Постепенно кровавые отсветы зари становятся ярче, выхватывая на стенах красноватые узоры плетеных орнаментов. Тени по углам сгущаются. Общее настроение сцены тревожное, настороженное.

Симову хотелось создать такую обстановку заседания думы, чтоб за стенами палаты ощущалась Москва XVI века, «биение просыпающихся улиц». Станиславский и художник добивались, чтобы каждый вновь прибывший не просто выходил на сцену, но приносил с собой что-то от «домашней обстановки». «Пусть почувствуется, будто он только что ехал по темным улицам, ныряя при ухабах, ежась от крепкой стужи, — писал Симов. — Мне даже рисовалось, как вельможи торопливо ехали верхом на сытых долгогривых конях, укрытых попонами ковровыми, или в колымагах тяжелых, цугом»[[171]](#endnote-172).

Спор о местах, с которого начинается действие пьесы, в спектакле МХТ вспыхивал во время рассаживания бояр, когда часть их уже обосновалась на лавках, другая еще стояла, шепотом озабоченно переговариваясь, а иные еще входили. В прежних постановках спор о местах возникал сразу же после поднятия занавеса, когда все бояре уже находились на местах, и это, конечно, противоречило логике происходящего. Точно так же в домхатовских постановках в первой картине в думной палате не было царского места, на том основании, что Иоанн не участвовал в этой сцене. В спектакле МХТ царское место — возвышение о двух уступах, обитое красным сукном, украшенное свисающим над троном балдахином, — пустовало. Это давало нужный психологический штрих.

В картине «Царской опочивальни» не было того ощущения покоя и уюта, которыми отличалась «Царская палата» в «Федоре», где все, казалось, было пропитано запахом кипариса и лампадного масла, напоено «церковной благостностью», окружавшей «блаженного» царя-пономаря. Эмоциональная окраска этой сцены была иной. Станиславский и Симов сознательно добивались этого. «У нас не допускалось, чтобы разные спектакли шли при одинаковых или даже похожих декорациях. Театр был настолько требователен, что каждому павильону придавался особый отпечаток… Я накопил достаточно исторического материала, в запасе хранились новые и новые варианты»[[172]](#endnote-173), — писал Симов в мемуарах.

Сохранившийся в Музее МХАТ симовский макет царской опочивальни является образцовым произведением декорационного искусства, где проявились планировочное {100} мастерство художника, его особое умение найти «говорящие» детали обстановки. В ней действительно есть то чувство жизни и тот «налет старины», которыми так дорожил МХТ в исторических спектаклях.

Симов дал не одну палату, а как бы целый уголок дворца, где могла протекать большая часть повседневного обихода Грозного. Вещей в макете немного, но уже сама планировка и своеобразная архитектура опочивальни дают ощущение и исторической характерности и «обжитости». В основе плана лежит треугольник, образуемый линией рампы и двумя от нее идущими линиями стен, сходящимися в правом углу, в глубине. Эти стены расчленены выступами и впадинами — то амбразурой окна, то глубокой нишей, то дверью, то каким-то «закоулком» комнаты. Характерно схвачена Симовым форма сводчатого потолка с распалубками и скосами, как бы нависающего над палатой. Потолок и верхняя часть стен покрыты позолотой, но не яркой, а тусклой, потемневшей, с тенями и переливами. На стенах — роспись на темы Священного писания, а под нею плетеный орнамент. Самые стены напоминают стены храма.

Макет Симова и режиссерский экземпляр Станиславского позволяют представить, как жила в спектакле декорация. Действие начиналось ранним утром. Как и в первой картине, за окнами синела предутренняя мгла. Из открытой двери молельни в окружающий полумрак лился красноватый свет лампад и доносилось молитвенное бормотанье царя. Красные отблески падали на пол опочивальни. Светлым пятном вырисовывалась белая нарядная изразцовая печь, очертания пышного золоченого балдахина, задернутой шелковым пологом кровати и налоя рядом.

Постепенно светлело, авансцена освещалась солнцем, все яснее проступали предметы, явственнее становились детали росписи — странное апокалипсическое чудовище со змеевидным хвостом, стоящее перед крепостной стеной объятого пламенем и дымом города, всадник на вздыбленном белом коне. На столе, за которым, видимо, накануне допоздна трудился Грозный, — оплывший огарок свечи в кованом плоском подсвечнике, книги, свитки, белеющее узенькой полоской гусиное перо. Наступал день.

Продуманные художником детали подчеркивали и «отречение от земного величия», к которому прибегает Иоанн, и «суету сует» — пышность, внешний блеск, его окружающие и ему привычные, сопутствующие той беспредельной власти, от которой он не в силах отказаться.

Симов построил сценическое пространство этой картины так, что даже в макете палата воспринимается как часть царского дворца, и зритель угадывает, что должно находиться за ее пределами. В правом углу палаты — широкая дверь, сквозь открытые створки ее виднеется длинный коридор с высокими окнами и лавками по стене. Приходящие к Иоанну гонец, бояре, стольник могли быть видны зрителю ранее, чем они {101} войдут в саму опочивальню. Толщина стен сразу давала представление о массивности всей постройки. Другие архитектурные детали заставляли зрителя представить старинное здание с низкими сводами и толстыми стенами, со множеством палат, соединенных между собой коридорами и внутренними переходами.

Как и в постановке «Царя Федора», главным действующим лицом «Смерти Иоанна Грозного», по замыслу Станиславского, должен был быть «страдающий народ». Важнейшими кульминационными сценами, где эта гена раскрывалась, были уже описанная сцена на Яузе и «Площадь в Замоскворечье» в «Смерти Грозного».

Так же как и в картине «На мосту через Яузу», в сцене в Замоскворечье режиссура тщательно разработала отдельные характерные образы толпы, но сознательно приглушала имевшее место в первом спектакле стремление к «жанровости». Пестрота и многообразие жизни народной толпы не выступали здесь на первый план. Была бóльшая цельность, собранность. Образ народа — обездоленного, голодного, страдающего — наиболее полно раскрывался именно в этой сцене.

Когда читаешь разработку этой картины в режиссерском экземпляре Станиславского, на память невольно приходит скорбная и горькая жалоба Юродивого в «Борисе Годунове» Мусоргского — «Плачь, плачь, земля русская…». Горе, нищета, бесправие народа — основной мотив этой сцены. Станиславский пишет: «*Настроение*. Зима, 30 градусов мороза, толпа понурая, полураздетая, замерзшая и голодная, одетая в тряпье. Почти все нищие, много женщин и детей, которые жмутся к матерям, — безотрадное клянчанье хлеба, слезы, стоны, вой баб… Нужен тон придавленности, *люди бродят, как сонные мухи, бел сил*. Вспыхнут и от бессилия сейчас же присмиреют. В контраст им — лабазник и его рабочие — молодцы, а равно и пристава — бары, нахалы, эксплуататоры»[[173]](#endnote-174). Любопытны эпитеты, которыми наделяет Станиславский представителен этой противостоящей толпе голодающего народа группы: лабазник — «толстый, красный, нахальный», его подручные — «здоровенные, коренастые», боярин-покупатель в бархатной шубе — «страшно упитанный», лавочник — «толстый» и т. д. Требованиями социально заостренной реалистической режиссерской трактовки обусловливалось и оформление этой сцены.

Картина «В Замоскворечье» должна была контрастировать с предшествующими ей в трагедии «боярскими» и «царскими» сценами. Симов в своих мемуарах пишет: «Оформление пьесы строилось на четкой параллели: внизу население — темное, забитое, суеверное, растерянно ждет напасти, склонив шею, точно под невидимым ударом, а наверху — своекорыстное боярство жадно грызется за классовые выгоды и привилегии»[[174]](#endnote-175). В сцене «Площадь в Замоскворечье» режиссура и художник особенно хотели уйти от показа лакированной, парадной жизни Древней Руси, от какой бы то ни было идеализации, и {102} стремились дать эту жизнь не просто во всей ее неприкрашенной повседневности, но и во всей резкой подчеркнутости социальных контрастов.

Поэтому пошли и на коренное изменение авторской ремарки. У А. К. Толстого сказано: «Площадь наполнена возами. В стороне хлебные лабазы. За рекой виден Кремль. Вечереет. Толпа народа волнуется перед лабазом». Казалось бы, что прежде всего и больше всего должна была здесь привлечь художника панорама Кремля, завершающая живописный вид потонувших в сугробах улиц древней Москвы. Это и было выразительно осуществлено М. А. Шишковым в первой постановке 1867 года. Однако Станиславский и Симов отказались от этого заманчивого, но ставшего уже традиционным, решения и искали других средств, которые помогли бы раскрыть напряженную драматичность этой сцены.

В спектакле МХТ не было «площади», не было и пестрой нарядной толпы — возможность блеснуть стильными, колоритными костюмами эпохи Грозного не соблазнила постановщиков. «В декорации площади в Замоскворечье, — писал один из рецензентов, — допущено сильное видоизменение. Площадь заменена внутренним двором лабаза. Только через ворота виден Кремль. Двор полон оборванцев. Это — лохмотья в полном смысле слова. Живого места ни на ком нет. И вся эта толпа простирает дрожащие руки к лабазнику в огромном тулупе и шепчет мольбу о хлебе»[[175]](#endnote-176).

Хлеб и народ — в этом был для режиссера и художника ключ к изобразительной трактовке сцены голодного бунта. Панорама Кремля не доминировала, златоверхие главы кремлевских соборов виднелись лишь через глубокие проездные ворота между лабазами и лавкой, которые находились не «в стороне», как указывала ремарка, а прямо против зрителей. Разыгрывавшаяся у дверей лабаза народная сцена была центром всей композиции. Симов в декорации давал лишь часть торговых рядов, но давал их, так сказать, крупным планом: фасады лабаза и лавки шли параллельно рампе, их разделяли проездные ворота, сквозь которые на заднем плане видны палатки и столы торговцев.

Эта планировка позволяла построить острые и динамичные народные сцены с небольшим числом исполнителей. Стремительное действие разворачивалось на авансцене, на площадке перед лавкой и лабазом, в проездных воротах, и за зданиями, откуда появлялась и куда уходили люди. В самый разгар бунта толпа ломает ворота в задней стене лабаза и проникает внутрь. Деревянный дощатый скат для подъема и спуска бочек и различных товаров, перекинутый через ступени помоста к дверям лабаза, обглоданная лошадьми кормушка, какие встречались на провинциальных городских и на деревенских базарах, сани, заваленные мешками и связками сена, укрытые домоткаными сермягами, половичками и цветными кошмами, пустые ломаные ящики, рваные рогожи — таковы детали обстановки этой картины.

{103} Толпа и в этой массовой сцене была дифференцирована, но по-иному, чем в «Царе Федоре». Режиссер и художник стремились добиться впечатления слитности, единообразия, искали объединяющей тональности, красочных оттенков и переходов в пределах одной суровой и мрачной серо-коричневой цветовой гаммы.

«Юлий Цезарь», поставленный Вл. И. Немировичем-Данченко на сцене МХТ в 1903 году, — крупнейшее событие русской сценической шекспирианы первого десятилетия XX века. В некоторых рецензиях на спектакль писалось, что постановка МХТ была грандиозным поединком между Римом Немировича-Данченко и Цезарем Качалова. Именно так и стремился раскрыть свое понимание этой трагедии Шекспира Художественный театр. Реалистическая глубина и сложность образа, созданного Качаловым, становились тем убедительнее, выступали тем рельефнее, чем более конкретным и живым в своем разнообразии был исторический фон. Театр ставил перед собой задачу — обнажить основной конфликт трагедии и показать, что главным ее действующим лицом является не только стремящийся к полновластной диктатуре Цезарь или защитник республиканских свобод благородный «последний римлянин» Брут, но именно весь Рим, то есть народ; его судьба определяет судьбы и Цезаря, и Брута, в трагедии которого сказывается трагедия исторического периода. «… Постановку мы трактовали, как если бы трагедия называлась “Рим в эпоху Юлия Цезаря”. Главным действующим лицом был народ»[[176]](#endnote-177), — писал Немирович-Данченко, вспоминая об этом спектакле в своей книге «Из прошлого».

В постановке трагедии Шекспира Художественный театр стремился показать *народ* как *действенную силу истории*, судьбы человеческие во всей неразрывности с судьбой народной, раскрыть трагедию целого исторического периода, всемерно приблизив средства сценической выразительности к тем требованиям, которые были выдвинуты русской реалистической литературой и живописью второй половины XIX века. Театр стремился представить на своей сцене античность вне холодных, обескровленных рационалистических форм, унаследованных от классицизма, вне идеализации, а как *живую жизнь* и тем самым по-новому воплотить трагизм шекспировских образов.

Режиссура МХТ отнюдь не считала, что избранный ею конкретно-исторический подход к воплощению Шекспира, «возможно более близкому к историческим источникам», является единственно правильным. Наоборот, Вл. И. Немирович-Данченко уже тогда признавал плодотворным и иное решение, более условных постановок, подобных приемам театра, современного Шекспиру. В период осуществления «Юлия Цезаря» Художественный театр еще не был достаточно подготовлен, чтобы встать на путь предельно обобщенного, условного в своем лаконизме раскрытия Шекспира, но и те задачи, какие он ставил и разрешил в своем спектакле, были достаточно сложны.

{104} Показать «Юлия Цезаря» как народную трагедию — это значило раздвинуть рамки скупых ремарок, дополнить и развить мотивы, имеющиеся у Шекспира, воплотить на сцене жизнь «буйного» Рима, его многоликой, изменчивой, бурно чувствующей толпы. «Внешне-постановочная» часть должна была играть в спектакле важную роль. Немирович-Данченко считал декорации к «Цезарю» одной «из самых великолепных работ Симова»[[177]](#endnote-178) и приводил их в качестве примера того, как умел «перевоплощаться» этот подлинный художник театра.

Чем же была значительна эта работа Симова?

Прежде всего ему удалось дать то живое ощущение прошлого, которое не может быть достигнуто лишь одним изучением увражей, фотографий и других исторических пособий, но лишь непосредственным соприкосновением с почвой, на которой когда-то развертывались изображенные в пьесе события.

После тщательного ознакомления с книжными и музейными материалами, имевшимися в Москве, Симовым весной 1903 года были сделаны первоначальные пакеты, которые и были пущены в работу ввиду спешности подготовки спектакля[[178]](#endnote-179).

Затем, следуя установившейся традиции Художественного театра совершать поездки на место действия, в котором происходят события готовящейся к постановке пьесы, Немирович-Данченко и Симов поехали в Италию. Живые впечатления, зарисовки, выполненные в Риме, Неаполе и Помпеях, и стали основой, на которой сформировалось окончательное решение зрительного образа спектакля. При этом наибольшее значение для Симова имели не музеи Рима и Неаполя (хотя и они обогатили его интереснейшим материалом), а посещение Помпеи и римский Форум.

В Помпеях Симов и Немирович-Данченко бродили по улицам, среди домов, почти полностью сохранивших свой облик таким, каким он был две тысячи лет назад, изучали исчезнувший быт, пытаясь «игрой воображения воссоздать предпоследний день» жизни теперь «мертвого города». Здесь перед их глазами воочию предстала древность, «не только осязаемая, но ощущаемая, конкретная до мелочей». Уютные атриумы и перистили, украшенные постаментами для ваз и портретных бюстов хозяев дома, характер расположения комнат, фрески и стенные мозаики, панели цветного мрамора, украшения водоемов — все это подсказывало художнику массу мотивов, которые могли быть претворены в живые, характерные и своеобразные детали декорационного решения.

«Мы с Симовым так зарылись в древность, в статуи, к обломки, в топографию, в снимки, в картины и пр., что больше ни о чем не говорим. Если у него и у меня есть хоть какой-нибудь сценический талант и если у нас хватит времени и сил, то наш “Юлий Цезарь” должен быть прекрасен по постановке»[[179]](#endnote-180), — писал Немирович-Данченко О. Л. Книппер из Рима.

{105} Долгие часы режиссер и художник проводили на римском Форуме, тщательно изучая его топографию. Они хотели уяснить для себя, где в действительности находились дом Цезаря, жилища Брута, Кассия, Каски; какой дорогой следовал Цезарь в праздничном шествии к Большому цирку в первом акте; где произошла остановка носилок Цезаря, когда прозвучало грозное предостережение: «Ид мартовских остерегайся, Цезарь». Какой ракурс надо было взять, чтобы не только Форум предстал на сцене театра в своей неповторимой характерности, но чтобы и сценическая площадка была наиболее удобной актерам и режиссеру, помогая четко и выразительно раскрыть смысл происходящего. Повторяем, подобная конкретизация обстановки места действия не только не была обязательной для постановки трагедии Шекспира, а даже во многом была противопоказана ей, но она диктовалась той трактовкой трагедии из жизни Древнего Рима эпохи Цезаря, которую хотел воплотить театр.

Переполненный впечатлениями, разбудившими его творческую мысль и режиссерское чувство, собрав огромный изобразительный и подсобный документальный материал, возвратился Симов в Москву, чтобы внести необходимые изменения и коррективы в первоначальные макеты, исправить допущенные в них ошибки или подвергнуть коренной переделке.

Работать пришлось напряженно. Сделанное ранее не удовлетворяло Симова. Ему казалось, что его макеты и наброски не передают истинного духа античности и многое надо начинать чуть ли не сызнова. «Рассматриваю макеты. Разве это Рим, который глядел на меня из обломков Форума? Мне стало жалко не макеты ломать, а жалко самого себя от сознания, что мне не хватит сил и времени, чтобы воссоздать большую часть продуманного, прочувствованного в Италии»[[180]](#endnote-181), — рассказывает он в своих мемуарах. Однако, несмотря на то, что самому Симову созданные им декорации к «Цезарю» во многом казались лишь бледной копией того величавого Рима, который возникал в его воображении из-под обломков Форума, зритель не мог не уловить в них живое своеобразие античности, тот аромат ее подлинной жизни, который так стремился передать художник.

Уже первая картина спектакля, изображающая «Улицы — от Форума к Большому цирку и на Палатин», четко раскрывала характер мхатовского толкования трагедии Шекспира. Перед зрителем вставал Рим — древний город, во всем своеобразии своего южного колорита, знойного неба, архитектуры, узких кривых улиц, поднимавшихся по крутым склонам холмов, и в то же время Рим как образ целой исторической эпохи. «Раздался первый занавес, — и зашумел, загудел сотнями голосов Рим — пестрый, наглый, кишащий грубою чернью, до лохмотьев износивший идеалы и чувства республики, бросающийся очертя голову в тесные объятия единовластия, захлестываемый волнами {106} политических честолюбий. Рим, над которым скоро взойдет кровавая звезда Неронов и Калигул и начнется его страшная агония»[[181]](#endnote-182), — писал Н. Е. Эфрос под непосредственным впечатлением спектакля. Ярко и разнообразно была показана в этом действии жизнь римской толпы, высыпавшей на улицы и ожидающей в день священного праздника Луперкалий торжественного шествия Цезаря. С самого начала спектакля МХТ, с момента открытия занавеса вступало в свои права главное действующее лицо трагедии — народ.

Планировка данной картины по своим задачам была сложной. На сцене был изображен как бы перекресток улиц — двух узких, уходящих в глубь сцены, и перпендикулярной к ним, более широкой, идущей по первому плану, вдоль рампы, и сворачивающей направо (от зрителя) за кулисы. Правая улица (по замыслу режиссуры это Clivus Palatinus, ведущая на Палатин) — это улица-лестница, крутыми уступами поднимающаяся вверх. Левая, по существу, является продолжением улицы, идущей по авансцене, — Vicus Tuscus, которая ведет от Форума к Большому цирку. Но ней-то и должно следовать праздничное шествие Цезаря. Она не поднимается, а, наоборот, с помощью сценического люка понижается от авансцены вглубь. По ее левой стороне расположен ряд лавок: книжная, где будет происходить сцена с Кассием; оружейная, убранная щитами, шлемами и мечами; лавка фруктовщика, увешанная гирляндами, пучками лимонов, апельсинов и т. д. Дома этих улиц — высокие. В верхней части, почти под самыми черепичными плоскими крышами, гладь стен перебивается небольшими окошками; кое-где по стенам идут расчленяющие их узорные орнаменты, а иногда вся стена выложена цветной шахматной кладкой.

В центре сцены, между двумя улицами, помещается одноэтажный дом с крышей-террасой — цирюльня. Над входом в нее, завешенным цветной драпировкой, полосатый тент. По сравнению с домами боковых улиц это здание выглядит более нарядным благодаря крыше, украшенной узорной металлической оградой с мраморными столбами.

Симов стремился, насколько возможно, «усложнить рельеф» местности для этой сцены: «видоизменил площадь пола так, что на нем почти не осталось ровного места. Люк мы опустили на 4 аршина — выявили естественный подъем, — пишет он. — Всякий знает — Рим расположен на семи холмах; одна из таких возвышенностей и раскрывалась перед зрителями»[[182]](#endnote-183).

В своем режиссерском экземпляре Немирович-Данченко создал сложнейшую партитуру действия огромного количества участников этой картины — около двухсот человек. Он выдвигал требование, чтобы все исполнители точно разобрались в топографии местности, сжились с нею, чувствовали себя на этих улицах как дома. Каждый кусок декорации в сочетании с естественной и живой группой исполнителей давал реальную живописную картину жизни древнего города. «Точно жизнь вдохнули в древность»[[183]](#endnote-184), — писала О. Л. Книппер А. П. Чехову об «Юлии Цезаре».

{107} Перед зрителем разворачивались одна за другой картины уличной жизни Древнего Рима. Мускулистые, подвижные, энергичные юноши в цветных плащах и туниках толпились на улице, у лавок, у входа в цирюльню; пожилая матрона, крикливая, как торговка, сопровождаемая молчаливой рабыней, шествовала за покупками; кутилы на крыше цирюльни пили и играли в кости; молодая сириянка под аккомпанемент своей подруги-арфистки танцевала прямо на улице, окруженная толпой зрителей; рабы в широких ошейниках несли тяжелою амфору с вином, сзади шел их хозяин, хлеща их ремнем; по улице, ведущей с Палатина, спускались носилки с сидящей на них знатной матроной. Люди разных профессий и положении, свободные римляне, граждане «Великого города», иноземцы, ремесленный люд, рабы, куртизанки, воины заполняли созданный на сцене «кусочек» Рима; каждый должен был найти себе место, сообразно его характеру и общественной категории, к которой он принадлежал.

В декорации Симова было много исторически точных и конкретных бытовых деталей, которые были «возбудителями жизненной правды» для актеров, помогали им найти органическую линию поведения и в то же время, содействуя общему впечатлению характерности и правдивости всей картины, приближали к зрителю веками от него отдаленную жизнь. В этой первой сцене Симов наиболее полно использовал материал своих помпейских впечатлений, где античный мир открылся для него с будничной, прозаически-деловой стороны. «Только в Помпее удалось выяснить для себя характер разных лавчонок, кофеен, вообще мелких помещений с их прилавками, затворами, особым способом перекрытий. Выигрышные штрихи натолкнули меня на мысль прибавить к декорации 1‑го акта лавку букиниста»[[184]](#endnote-185), — пишет он в мемуарах. По переднему плану сцены вдоль рампы тянулась каменная дорожка из полуразбитых плит. Это тоже «помпейское впечатление». Высокие тротуары (часто до одного метра высоты) характерны для античных городов, они спасали от грязи и потоков дождевой воды, так же как и камни на уличных перекрестках для перехода с одной стороны улицы на другую. Эти большие обтесанные камни, положенные с таким расчетом, чтобы между ними могли проехать колеса повозки, имелись и в декорации — в двух местах на Vicus Tuscus. Очень типичной чертой Помпеи, как и всех городов античности, были водоемы, фонтаны и фонтанчики, устраивавшиеся повсюду, и то более скромно, то пышно украшавшиеся скульптурой. Углубление, вытоптанное сотнями тысяч подошв у одного такого помпейского уличного колодца, вызвало в воображении Симова оживленную картину прошлой жизни города — «колодец — это женский клуб», — замечает он. Такой фонтан находился в декорации первого акта, на стыке двух улиц справа, у цирюльни. Стена крайнего углового дома у правой кулисы испещрена надписями — это своеобразная стена-афиша с объявлениями самого разного рода. Стены помпейских домов сохранили множество таких надписей.

{108} Весь первый акт трагедии шел в одной этой, описанной нами декорации[[185]](#endnote-186). Знойный, душный солнечный день постепенно омрачался. Небо заволакивалось темными грозовыми тучами, первые редкие зарницы сменялись яркими слепящими молниями. С наступлением темноты разражалась гроза с дождем и ветром. Декорация во время сцены грозы приобретала совершенно иной вид, чем в начале акта. Праздничные, освещенные южным солнцем, украшенные зеленью гирлянд улицы покрывались густым мраком, из которого молнии выхватывали то тот, то другой кусок опустевшей улицы. И темноте лишь кое-где пробивались тонкие полоски света из-за ставен окон или дверных щелей.

Первый акт в целом и оформление Симова имели у публики огромный успех. Л. Я. Гуревич писала, что всякого, кто бывал в Риме, видел остатки античной старины, не могли не волновать «эти узенькие, поднимающиеся в гору и причудливо изворачивающиеся переулочки, эти виллы, окруженные южной растительностью, эти холмы на горизонте»[[186]](#endnote-187). Привлекало верно схваченное и художественно выраженное своеобразие римского пейзажа, общая тональность постановки, выдержанной в характерном для Италии желто-коричневом цвете. Но в общем хоре похвал звучали и голоса, протестующие против реализма симовских декораций. Вызывали возражения в декорации первого акта и теснота римских улиц, и простота расположенных на них зданий, отсутствие простора, блеска, сверкания мрамора, то есть той «привычной» античности, которая обычно воспроизводилась в театре и была свойственна художникам салонно-академического толка.

Немирович-Данченко считал оформление картины «У Цезаря» лучшим в спектакле: «Мы долго не могли расстаться с этой декорацией, — писал он, — даже после снятия “Юлия Цезаря” с репертуара берегли ее в декорационные сараях. Не знали, для чего. Просто жаль было уничтожать такой перл декоративной живописи»[[187]](#endnote-188).

Немирович-Данченко и Симов находили более интересным предположение, что Цезарь, став диктатором, жил не в своем старом доме, а в Regia — жилище верховного жреца и дворце римских царей, небольшом здании, помещавшемся в конце Форума. «Цезарь — жаждущий власти в сильнейшем смысле этого слова и убежденный в своем великом призвании, мнящий о себе, как о самом великом человеке, — такая мощная по внутренней силе фигура находит себе более художественную раму в скромном — сравнительно, конечно, — дворце былых царей, чем в роскошных палатах, которые нужны будут императорам, чтоб ослепить чернь и скрыть от них внутреннее убожество властелинов. Человек огромного вкуса, он, конечно, наполнит свое жилище великолепными произведениями искусства, но не загромоздит ими. Его величие — там, в городе, где его статуи почитаются чуть не рядом со статуями богов. В доме же все должно говорить о мощном, непоколебимом духе его обитателей, а отнюдь не о стремлении к роскоши»[[188]](#endnote-189).

{109} Комната, изображавшая рабочий кабинет Цезаря, была взята в диагональном разрезе, так что зритель видел один левый угол и две стены. Симов отмечает в мемуарах, что прототипом для этой декорации ему послужила одна из комнат знаменитого дома Корнелия Руфа в Помпеях. Однако окончательное решение декорации возникло в результате синтеза целого ряда помпейских и римских впечатлений.

Выразительный материал для характеристики того мастерства «перевоплощения», каким владел Симов, может дать сравнение этой его декорации с описанной нами выше «Опочивальней Грозного».

У Грозного — мрачные, давящие своды, тускло мерцающий свет лампад, массивность стен, их изломанность, выступы, ниши, закоулки, сгустившиеся в них тени. В «Цезаре» — строгость и гармония простых четких линий, на фоне красноватой и золоченой мозаики[[189]](#endnote-190) белый мрамор статуй, общее ощущение воздуха, простора, холодноватой пустоты, несмотря на врывающиеся в комнату потоки солнечного света. И та и другая декорация создают нужный фон для выражения насыщенного драматизма, которого требует передача происходящих в пьесе событий.

Планировку сцены на Форуме Немирович-Данченко хотел построить так, чтобы наиболее ярко и выразительно прозвучали для зрителя речи Брута и Марка-Антония. «Дать площадь на сцене нетрудно, даже если сцена не очень большая, — писал Немирович-Данченко в режиссерском плане IV акта. — Но дать площадь и сберечь все внимание зрителя для того, кто говорит на этой площади… задача совершенно неразрешимая. Отодвиньте трибуну в самую глубину сцены — вы удалите оратора на такую даль, с которой нельзя играть роль. Поставьте трибуну сбоку — как это и делается обыкновенно, — вы отнимаете у актера одно из важнейших его средств — мимику, отдавая всю роль во власть голоса»[[190]](#endnote-191).

Режиссура пришла к решению представить на сцене не самый Форум, то есть городскую площадь, которая в эпоху республики была центром всей общественной и политической жизни Рима, а лишь ту часть ее, где происходили похороны Цезаря, показав ее крупным планом. Установка была четкой: сохранить исторические данные и, опираясь на хорошо изученною топографию Форума, найти ракурс, наиболее выгодный для актеров. Первоначальный план этой декорации после возвращения из Италии был подвергнут переработке[[191]](#endnote-192).

Композиционным центром декорации была ростра Юлия — высоко поднятая над уровнем сцены и занимающая большую ее часть мраморная трибуна, с которой и обращались к народ; Брут и Антоний. На ростру с обеих сторон вели лестницы, ее сквозная мраморная ограда была украшена гирляндами. В центре ростры на пьедестале из желтоватого мрамора с барельефами стояли носилки с трупом Цезаря. За объемной рострой {110} на заднике были написаны прилегающие к Форуму здания: Regia, где жил Цезарь, жилище весталок, храм Весты с куполообразной характерной крышей, храм Кастора и Поллукса и пр. Так как ростра Юлия отделяется от самой площади Священной дорогой (Via Sacra), которая по данной планировке оказывалась на линии авансцены, то, следовательно, сам Форум должен был предполагаться находящимся в зрительном зале. Таким образом, сценическая толпа, заполнявшая первый план и всю правую часть сцены, как бы сливалась со зрителями. Данная планировка позволяла создать иллюзию, что лишь передние ряды огромной массы народа, столпившейся на Форуме, выплеснулись сюда, к подножию ростры.

Сцена на Форуме производила сильное впечатление. Пестрая, экспансивная толпа, которую зритель видел в ее повседневном мирном облачении в первой картине спектакля, здесь разгоралась, как раздуваемый ветром пожар, и вся разнообразная гамма ее настроений передавалась в зрительный зал. «Вот та римская античная толпа, которая рисовалась мне на Форуме, когда я стоял среди величавых руин и оживлял их в своем воображении. Сейчас она воплотилась и живет»[[192]](#endnote-193), — писал Симов.

Однако эта сцена, великолепная по глубине режиссерского замысла, была далеко не совершенной с точки зрения ее оформления. Хороша была ее объемная часть и слаба — живописная. Симовский задник получился слишком плоским и невыразительным, в нем не было воздушной перспективы, характерности окружающих Форум зданий. Задача передать панораму античных дворцов и храмов и убедительно включить этот живописный фон в единую композицию вместе со «строенной» частью декораций, оказалась Симову не под силу, как это случилось и с финальной декорацией «Царя Федора». Большую роль в этой неудаче художника сыграло то, что изображаемый им пейзаж, по существу, был вымышленным, архитектура республиканского Форума не сохранилась, и всегдашний принцип — «опираться на натуру» — не мог быть осуществлен.

Станиславский предвидел, что дать живописное изображение архитектурного ансамбля Форума будет трудным для Симова и его может постигнуть неудача. «Боюсь, что Симов опять слишком рассчитывает на свою перспективу и воздух, — это ему не всегда удается и именно поэтому он любит испытывать себя на этой задаче», — писал Станиславский Немировичу-Данченко 15 июня 1903 года. Переработка первоначального макета также вызывала у него опасения. Ему было жаль потерять величавость, типичность большой свободной площади и вытекающую отсюда возможность создать «богатство группировок». «Боюсь, нет ли увлечения топографией местности, — продолжал он. — По-моему, надо найти характерность Рима и ею окрасить уже установленную планировку, которую мы признали сценичной»[[193]](#endnote-194). Основная причина неуспеха этой декорации Симова заключалась именно в том, что великолепный изобретательный конструктор, умевший добиваться {111} впечатляющей сценической иллюзии средствами объема и света, он не владел тем блистательным мастерством декоратора-перспективиста, которое было необходимо, чтобы написать сложный архитектурный комплекс на плоскости холста, расположенного близко к первому плану сцены.

Исключительный интерес по замыслу и выполнению представляла декорация пятого, последнего акта трагедии. Перед постановщиками стояла задача показать различные участки одного и того же поля, где разыгрывается битва при Филиппах и свершаются трагические события финала. В трех картинах пятого акта перед зрителями последовательно являлись — равнина при Филиппах, где встречаются, становясь друг против друга, обе враждебные армии и где затем происходит прощание Кассия и Брута перед боем; поле сражения, где войска Кассия терпят поражение и он приказывает своему рабу умертвить его; наконец, другая часть равнины, где остатки разгромленных легионов Брута спасаются бегством и сам Брут оканчивает жизнь самоубийством. Для оформления этого акта постановщики прибегли к принципу единой панорамы, используя для смены картин вращающийся круг сцены.

Когда распахивался занавес, перед зрителем открывалась далеко уходящая в глубину сцены унылая равнина, которой, казалось, не было ни конца, ни края. Это не была равнина в полном смысле слова, так как вся она состояла из набегающих друг на друга, как волны, пологих скалистых холмов; кое-где гребни этих отдельных возвышенностей поднимались и застывали более резкими контурами. Так, вдали, справа от зрителей, возвышалась седлообразная вершина горы, заканчивающаяся двумя острыми зубцами, а слева у первого плана громоздились скалистые уступы.

С помощью открытого люка по второму плану, параллельно липни рампы, Симов показывал глубокую расщелину, по которой в первой картине передвигались войска. Это ущелье казалось целиком заполненным массой воинов и давало возможность подчеркнуть расстояние, лежащее между вождями двух враждебных армий при их встрече. Брут и Кассий стояли на уступах скалы слева, на первом плане, тогда как Октавиан и Марк-Антоний находились на холме, правее центра, в глубине за рвом, из которого поднимались древки штандартов, боевых значков, блестящие шлемы и пики проходивших там войск. Прототипом этой идущей по дну ущелья дороги Симову послужила часть знаменитой Via Appia. Симов вспоминает: «Via Appia идет местами в выемках; театральная композиция повторила удобный мотив, чтобы показать войско не целиком, а только головы, концы копий, края щитов и блестящие гордые шлемы римских солдат»[[194]](#endnote-195).

За ущельем-люком Симов давал одну за другой объемные гряды холмов, тянущиеся среди них вдали стены военного укрепления, уводя глаз зрителя все дальше и дальше к линии горизонта. И там, как огромная туча, заслонившая небо, возвышался пологий {112} скат какой-то очень далекой и высокой горы. Ее темный могучий, поднимающийся к небу контур заставлял воспринимать холмистый пейзаж, раскинувшийся внизу, как равнинный. Повороты круга изменяли ракурс этого пейзажа, показывали его с новых точек зрения, и только огромные горы вдалеке оставались неизменными, объединяя все три картины.

Камни, обломки известняковых плит, какие-то чахлые колючки или полынь — вот все, что мог уловить глаз на выжженной, высушенной солнцем и ветром почве. Фактура этих деталей дополняла впечатление убедительности и верности натуре, которые были присущи всей декорации. «Как верно передан характер печальных лысых гор нынешнего Фелибе! — восклицал один из рецензентов. — Глядя на сцену, я с печальным удовольствием вспомнил серые, безрадостные утесы Черногории, Албанского побережья и Битолийского вилайета. Так и ждешь, что вот поползут по скалам, как вши, противные, унылые желтые овцы и выглянет откуда-нибудь косматая феска и ружье получабана, полуразбойника»[[195]](#endnote-196). Л. Я. Гуревич также особо выделяла декорацию финального действия: «… широкая скалистая равнина с снежными скалами на горизонте, выжженные солнцем желтовато-розовые бугры во мгле рассвета, движущиеся по глубокой узкой лощине ниже уровня сцены темные массы войск; потом отрезок той же равнины, замыкаемый стеной военного укрепления, в сумерки и ночью — с медленно восходящей полной желтоватой луной — все это ряд волшебных художественных картин»[[196]](#endnote-197). А Н. Е. Эфрос, считая, что декорации «Поля битвы под Филиппами» представляют «истинные образцы режиссерской изобретательности и вкуса», даже называл их лучшими в спектакле «по смелости и оригинальности режиссерской выдумки и по красоте декоративного выполнения»[[197]](#endnote-198).

Рассмотренные нами спектакли «историко-бытовой» линии в репертуаре раннего МХТ неоднократно сближались с творческой практикой мейнингенского театра. А зачастую к «мейнингенству» сводились и все их достоинства. Влияние мейнингенцев на режиссуру молодого Станиславского и формирование принципов сценического оформления спектаклей Художественного театра не подлежит сомнению. Станиславский усердно посещал и внимательно изучал их постановки, стараясь воспринять все то, что помогало в борьбе с театральной фальшью, сближало сценическое действие с правдой жизни.

В архиве Станиславского в Музее МХАТ хранится известный альбом рисунков немецкого художника Аллерса с зарисовками отдельных сцен из спектаклей и закулисного быта мейнингенской труппы[[198]](#endnote-199). Этот альбом переплетен в одну нанку с фотографиями актеров в ролях и листами, на которых помещены цветные зарисовки декораций, деталей обстановки и планировки «Смерти Валленштейна», «Пикколомини», «Двенадцатой {113} ночи» и др. Но свидетельству К. К. Алексеевой, эти зарисовки были сделаны для Станиславского художником-архитектором В. А. Мазыриным (принимавшим участие в работе Общества искусства и литературы) во время гастролей мейнингенской труппы в 1890 году. К альбому Аллерса приложены также три небольших блокнота с собственноручными записями и заметками Станиславского и зарисованными им планировками декораций спектаклей, виденных во время этих гастролей («Орлеанская дева», «Заговор Фиеско», «Смерть Валленштейна», «Кровавая свадьба»)[[199]](#endnote-200).

Внимание Станиславского привлекают выразительность неожиданных для того времени планировок, изюм сценического пола (именно это новшество было им высоко оценено), сочетание живописных и строенных частей декораций. В целом ряде зарисовок большое внимание уделено тем моментам спектаклей, где важную роль играло освещение: то это вырисовывающаяся в сумраке за аркой каменная лестница, на площадку которой из отворенной двери падает яркий луч света, то сводчатый коридор, освещенный луной, то мрачная комната, озаренная мерцанием канделябров. Наброски сцен и планировки Станиславский снабжает подробными описаниями наиболее выразительных режиссерских приемов и эффектов освещения.

Но, изучая опыт мейнингенского театра, Станиславский отбрасывал то, что было ему чуждо, вооружаясь лишь теми средствами, которые он считал пригодными для своих целей. А именно цели, идейная и эстетическая направленность, само содержание деятельности МХТ и театра мейнингенцев не только не совпадали, но во многом были кардинально противоположны[[200]](#endnote-201).

Мейнингенцы создавали декорации на основе тщательнейшего изучения исторических памятников. Для «Юлия Цезаря», например, декорации писались по эскизам Висконти, руководителя археологических раскопок в Риме. Нередко обращались они и к живой натуре. Для постановок «Вильгельма Телля» делались зарисовки в Швейцарии, для «Марии Стюарт» совершались поездки в Англию, для «Орлеанской девы» — в деревушку Домреми, где родилась Жанна д’Арк. Но эти жизненные впечатления наравне со старинными гравюрами были главным образом источником необходимых точных данных о месте действия. Поэзия подлинной жизни, живая непосредственность и естественность натуры в большинстве случаев ускользали при перенесении на сцену. Жизненные впечатления подвергались преобразованию в духе парадной академической или романтической живописи. Герцог Мейнингенский Георг II, по эскизам которого чаще всего писались декорации и делались костюмы в постановках его театра, руководствовался произведениями таких немецких художников, как Каульбах, Корнелиус, Пилоти[[201]](#endnote-202). Именно им он нередко подражал и при создании общей композиции сценических картин и мизансцен.

{114} Глядя на эскизы декораций и костюмов к спектаклям мейнингенцев[[202]](#endnote-203), рассматривая альбом Аллерса, планировки Станиславского или зарисовки юного Александра Бенуа[[203]](#endnote-204), обращаешь внимание прежде всего на то «шиллеровское», приподнятое, что уже не столько связывает, сколько отделяет их от искусства Художественного театра и часто воспринимается как его противоположность. То, что восхищало зрителей 80‑х и 90‑х годов прошлого столетия, кажется нам по сравнению с реализмом МХТ уже искусственно помпезным, «оперным». Планировки спектаклей мейнингенцев производят впечатление однообразия, нежизненности. Нарочитая картинность, отсутствие естественной простоты декораций отвечали пафосу Шиллера, декламационно-патетическому стилю игры немецких актеров, но были неприемлемы в постановках современной реалистической драмы, показывающей жизнь вне романтических котурн.

Именно поэтому отношения МХТ к мейнингенцам не исчерпываются лишь отношениями преемственности. Многое в практике МХТ создавалось в прямой полемике с их искусством[[204]](#endnote-205).

В оформлении своих «историко-бытовых» спектаклей МХТ опирался не на образцы академической живописи типа картин «из боярской жизни» К. Е. Маковского (Станиславский и Немирович-Данченко причисляли их к худшим видам «штампов»), а на произведения художников реалистической школы.

Авторы некоторых рецензий на постановку «Юлия Цезаря» в Художественном театре считали зрительные образы, созданные режиссурой и художником, сценической параллелью к произведениям Г. И. Семирадского или П. А. Сведомского. Однако эти сравнения основывались на чисто внешней ассоциации; как известно, большинство картин этих художников посвящено античным сюжетам. Но если говорить по существу, то между творческим методом МХТ и методом названных мастеров больше различия, чем сходства. Не случайно один из критиков, сказав, что симовская декорация первого акта «Цезаря» напоминает ему «Улицу в Помпее» Сведомского, сразу же был вынужден внести оговорку: «… с тою разницей, что Сведомский свои великолепные античные декорации всегда портит мертвыми фигурами, похожими на манекены в трагических масках, а тут — все живо…»[[205]](#endnote-206).

Если уж проводить параллели между мхатовской постановкой и произведениями живописи, то закономерным и оправданным будет сравнение не с Семирадским и Сведомским, живописцами, у которых блеск виртуозного мастерства и эффектность красок почти всегда превалируют над глубиной и значительностью сюжета и верностью натуре, а с работами В. Д. Поленова.

Конечно, сопоставление любой из декораций «Цезаря» с картинами Поленова покажет громадное и неоспоримое преимущество Поленова как живописца над Симовым {115} (хотя несовершенство технических условий воспроизведения замысла на сцене часто ограничивает декоратора). Но вопрос заключается не в степени таланта художников, а в единстве их творческих принципов. Например, анализ первого акта «Цезаря» в совокупности всех компонентов: и мизансцены, и жизни толпы, и декораций, и колорита, и сценического освещения, — одним словом, всего целостного воплощения режиссерского замысла в театре, и его сравнение с поленовской картиной «Христос и грешница» позволяют говорить, что МХТ и Поленов ставили и решали близкие художественные задачи, обусловленные единством их реалистического метода и трактовки исторической темы. Поднимающаяся в гору улица восточного города, с запыленными корявыми кипарисами, вытянувшими свои вершины к синеве знойного неба; игра теней и солнечных бликов на стенах и ступенях лестницы храма, у подножия которого разыгрываются события; живая, страстная волнующаяся толпа; композиционное деление участников сцены, подчеркивающее контраст между ними и помогающее раскрыть конфликт происходящего; простые и жанровые фигуры, характеризующие течение повседневной уличной жизни — все это в картине Поленова близко и родственно образам, которые воссоздавал в своей постановке МХТ.

Творчество В. Д. Поленова с Художественным театром роднило и связывало стремление представить исторические события вне холодной академической идеализации, показать «героев» истории как живых людей и правдиво передать окружающую их обстановку, сохранив те черты быта, те характерные жизненные штрихи, «отпечатки действительности», которые приблизили бы эти далекие события прошлого к жизни современного человека.

24 сентября 1900 года в МХТ состоялась премьера «Снегурочки» Островского. Той самой «Снегурочки», постановка которой в васнецовских декорациях составила славу и гордость мамонтовского кружка и ознаменовала начало подлинной реформы театральной живописи на русской сцене. Станиславский и Симов высоко ценили декорации Васнецова, оба были превосходно знакомы со спектаклем Частной оперы, а Станиславский к тому же был и живым свидетелем рождения этих декораций в доме Мамонтова. Васнецовскую «Снегурочку» знала вся музыкальная и театральная Москва. Сравнения были неизбежны. Режиссура МХТ, как и художник, не могла не предвидеть этого. И тем более настойчиво искали *своего* подхода к воплощению сказки Островского. Симов подчеркивает это в своих мемуарах. Особенности этого «своего» подхода не исчерпываются тем, что драматический театр предъявлял к художнику требования, отличные от театра музыкального. Но и это чрезвычайно важно. Как мы знаем, декорации Васнецова не претерпели принципиальных изменений при перенесении на оперную сцену. Уже это для МХТ было неприемлемо. Станиславский ставил перед собой сложные {116} режиссерские задачи. На опыт спектакля мамонтовского кружка он в этом плане опираться не мог, так как там главной ценностью было великолепное оформление, а все остальное лишь его сопровождением. Игра исполнителей не выходила за рамки дилетантизма, а режиссура, по сути дела, была не более, чем режиссурой «живых картин». В оперном спектакле декорации имели право на известную независимость, и уже поэтому Станиславский в своем спектакле искал иного.

Но отличие от васнецовской трактовки заключалось и в другом. Декорации Васнецова впервые раскрыли на сцене поэзию русской сказки, овеянную дыханием поэзии жизни. Жизненное в декорациях и костюмах было претворено художником в сказочные образы, гармоничные в своем едином эпичном «песенном» строе. Конкретно-реальные формы национального искусства, русского быта, пейзаж — все преобразовывалось по законам красоты. Питаясь соками жизни, фантазия художника рождала новый, живой, но идеальный мир сказки, легенды, предания.

Станиславский и Симов искали сказочного в реально существующем народном творчестве, в сохранившихся еще обрядах и обычаях. В их интерпретации сказка обретала реальную плоть и яркую характерность. Было бы неверно думать, что МХТ не почувствовал поэзии «Снегурочки». Режиссер и художник были влюблены в сказку Островского. Симов писал, что среди пьес драматурга, «насыщенных бытом», она выделяется «как подснежник, голубеющий среди плотной массы прошлогодних листьев», стоит особняком и «вся светится разгорающимся блеском весеннего солнышка, звенит голосами прилетных птиц и первыми девичьими песнями… Ценю и люблю родную, овеянную поэзией сказку потому, что сам издавна присмотрелся к природе и волнующе-пленительному ее пробуждению…»[[206]](#endnote-207). Станиславский, как рассказывает Симов, был пьесой «увлечен до самозабвения» и долгими часами говорил о том, как хотелось бы ему дать на сцене такое ее воплощение, где будет «чудесный музыкальный язык, картины природы и рисунок живой человеческой страсти, сон и явь, чудеса и рядом деревенские будни»[[207]](#endnote-208).

Но в тексте сказки воображение режиссера и художника особенно цепко схватывало ее «реальный элемент». Это потребовало и большей определенности «адреса» таинственных владений царя Берендея. Их решено было искать на севере России, у самого Белого моря. Туда и отправились Симов, художник Н. Н. Сапунов и брат Станиславского, В. С. Алексеев, в то время актер МХТ.

Из поездки по деревням Вологодской в Архангельской губерний, в результате розысков на городских базарах были привезены старинные парчовые сарафаны, узорчатые душегреи, женские головные уборы, разноцветные треухи и колпаки, отороченные выворотной овчиной, берестяная свирель для Леля, берестяные бураки и пр. Много живых штрихов для будущей постановки было подмечено в обиходе северной деревни, {117} запомнились архитектура изб, их внутреннее убранство, своеобразная по цвету толпа в дубленых полушубках, с яркими вкраплинами цветных бабьих платков и одежд. Художник сделал множество зарисовок.

В Москве закипела увлекательнейшая работа, которой Станиславский отдавался со страстью. «Живую берендеевщину», «сказочную действительность севера» сделать «действительностью сказки» Островского — такова была цель огромного труда, захватившего весь коллектив. Более ста репетиций, тщательнейшая отработка массовых сцен, долгие часы работы над макетами, выверка всех деталей оформления и костюмов, световых эффектов.

С волнением, усугублявшимся тем, что одновременно постановка «Снегурочки» подготовлялась и дружественным конкурентом А. П. Ленским в Новом театре, подошел МХТ к премьере. С волнением и в то же время с тайной верой в успех, в то, что не может не вызвать ответного отклика труд, в который вложено столько сил, любви, энергии. Но успеха, на который надеялся театр, «Снегурочка» не имела, в репертуаре не удержалась, за постановкой закрепилась репутация «неудачной».

Была ли справедлива такая оценка? С нею и в те годы соглашались далеко не все. Симов пишет, что театральная Москва раскололась на два враждебных лагеря: «давно никакой пьесе не удавалось в большей мере завладеть вниманием публики. “Снегурочка” — преимущественная тема светских разговоров в салонах; яблоко раздора между отцами и детьми; предмет ожесточенного препирательства главарей критики. “Снегурочку” разбирали по косточкам. Глубокомысленно затрагивали попутно общие вопросы искусства, анализировали режиссерский подход у Ленского и Станиславского…»[[208]](#endnote-209), обсуждали все детали оформления, игры исполнителей, сравнивали музыку Чайковского (в Новом театре) и Гречанинова (в МХТ). «Незлобивая “Снегурочка” стала злобой дня».

То, что в связи с постановками сказки Островского попутно затрагивались общие проблемы сценического искусства, было закономерно. Принципиальное значение замысла Станиславского было шире вопроса об удаче или неудаче одного спектакля. В «Снегурочке» обнажились противоречия метода Художественного театра той поры, его сила и его ограниченность. Обнажились наиболее выпукло именно в режиссуре, так как она предопределяла все стороны спектакля и была самым смелым, ярким и талантливым его элементом.

И приверженцы спектакля Художественного театра и его противники отмечали успех Пролога, в котором, как писал Н. Е. Эфрос, проявились «восхитительные порывы гения» Станиславского[[209]](#endnote-210). Распахивающийся занавес открывал зрителям картину зимнего леса с деревьями, занесенными снегом, с ветвями кустов, обглоданными непогодой, качающимися при порывах сурового ветра. В момент приближения Деда-Мороза весь {118} лес оживал, начинали шевелиться и передвигаться неподвижные до того коряги на первом плане, превратившись в «непонятных существ с бесформенными, кривыми, косыми туловищами, покрытыми древесной корой, с квадратной, точно обрубок, головой, подобно пню или срезанному дереву», с торчащими в стороны руками-сучьями. Появлялся черный мохнатый медведь и другое зверье, разбуженное шумом, завозилось и забегало целое семейство леших и лешенят. Разыгрывалась пурга с треском и скрипом деревьев, писком лесной нечисти. С гиканьем и свистом спускался с высокой горы Мороз в одежде, расшитой разноцветными мехами. Фантастические образы по цвету сливались с пейзажем: сероватые одежды Весны делали ее схожей с проталиной, Дед-Мороз казался громадной снежной глыбой, а Снегурочка в его объятиях терялась, как комочек снега и как снежинка блестела в черных лапах медведя. Вся эта картина была необыкновенной, неожиданной, никогда еще невиданной на сцене.

«Фантастика хороша тогда, когда зритель не сразу понимает, как сделан трюк»[[210]](#endnote-211), — писал Станиславский. И в «Прологе» «Снегурочки» вначале нельзя было догадаться, что в шкуре медведя спрятан человек, что коряги и кусты — актеры, что от самой рампы до задних колосников на сцене размещены помосты со всевозможными площадками, на которых лежали набитые сеном белые мешки. «Пролог» принимался публикой восторженно. Как вспоминает Симов, «овации затмили, пожалуй, раскаленный успех “Федора”, но, добавляет он, “дальше очарование шло на убыль”»[[211]](#endnote-212).

Это было следствием многих причин. Замысел был перегружен. Расплескавшаяся во всю ширь фантазия режиссера утомляла зрителя. Не случайно, восхищавшийся почти готовым спектаклем, В. Э. Мейерхольд называл постановку изумительной, писал Чехову, что «красок», найденных режиссером, «хватило бы на десять пьес»[[212]](#endnote-213). Подлинные режиссерские находки были слишком противоположны привычным представлениям о «красивом», «поэтичном», казались слишком «дерзкими» и поэтому не были оценены зрителем, но имела место и чрезмерность увлечения бытом, действительно утяжелявшая, огрублявшая сказку, вступавшая в спор с поэтикой «Снегурочки» Островского. Несомненную роль сыграли здесь и ограниченные возможности Симова как художника. Поэтическая красота васнецовских декораций и костюмов, конечно, осталась непревзойденной Симовым. Увлеченный задачами, которые ставил Станиславский, он с полной отдачей всех своих сил стремился найти их сценическое воплощение. Был активнейшим помощником режиссера в разработке своеобразных планировок. Разрешал сложнейшие технические трудности постановки в условиях неудобной маленькой сцены (помогал ему специально приглашенный для этой цели К. Ф. Вальц). Но обогатить пластически замысел Станиславского, как смог бы это сделать большой художник, Симов был не в состоянии. Собрав богатейший материал для постановки, он не сумел возвыситься над ним, перевести его в сценически {119} яркие образы, оставаясь во многом в плену характерных подробностей быта и этнографии, В то же время, вопреки стремлению «идти своим путем», в ряде деталей и образов Симов невольно подражал Васнецову и в этих случаях оказывался неизмеримо слабее последнего.

Если судить по рисункам Симова, декорация Берендеевой слободки была недостаточно сказочной. Восстановленный им уже в советские годы макет дворца передает своеобразие северной деревянной архитектуры с характерным для нее узорочьем резьбы. Излом планшета с лесенками и возвышающимися площадками удобен для разнообразного расположения групп. Макет любопытен, но впечатления большой художественной самостоятельности он не оставляет[[213]](#endnote-214). Эскизы костюмов в большинстве своем «мельчат» образы свойственной Симову дробной манерой рисунка и не всегда достаточно выразительны по цвету. В них есть выдумка, но в ряде случаев художнику изменяет вкус, как, например, в костюме Мизгиря, резко выделяющемся среди остальных своей «оперностью», или Весны, одежда которой представляет собой эклектичное сочетание самых разнородных элементов — подобия хитона белого цвета, розовой паневы или плахты и наброшенного на плечи меха.

Изобразительный материал, сохранившийся от постановки «Снегурочки» в МХТ, — скуден. Помимо одного макета 1900 года (Пролог)[[214]](#endnote-215) и эскизов Симова до нас дошли лишь фотографии отдельных исполнителей и групповых мизансцен, сделанные не на сцене, а в фотоателье. Полного представления о самом спектакле это не дает. Тем большую ценность представляет интереснейший режиссерский экземпляр Станиславского, к сожалению, до сих пор не опубликованный, и свидетельства очевидцев. Они говорят о том, что, несмотря на имеющиеся недостатки, сила спектакля была в пронизывающей его динамике живого сценического действия. В этом было новаторство постановки Станиславского, это принципиально отличало ее от всех предшествующих постановок «Снегурочки», где на фоне прекрасных декораций декламировали или пели, но само действие было статичным. В этом живом действии и декорации Симова приобретали сценическую выразительность, о которой не дают представления его эскизы.

Широко известна восторженная оценка спектакля МХТ Горьким в письме Чехову: «Я хоть и плохо понимаю, но почти всегда безошибочно чувствую красивое и важное в области искусства. Чудно, великолепно ставят художники эту пьесу, изумительно хорошо!»[[215]](#endnote-216) Этот отзыв был дан Горьким после того, как он первый раз увидел «Снегурочку» не на сцене, а в репетиционном помещении, без костюмов и декораций. Режиссерский замысел, игра исполнителей захватывали и вне оформления.

Горячими сторонниками спектаклей МХТ были Сулержицкий, Пятницкий, Поссе, Бунин, С. Васильев (Флеров), С. Глаголь и многие другие писатели и журналисты. Сам {120} Станиславский, всегда с наибольшей критичностью относившийся к собственным работам и безоговорочно признававший свои заблуждения, не хотел примириться с неуспехом «Снегурочки» и с горечью утверждал, что спектакль «заслуживал лучшей участи»[[216]](#endnote-217). С ним был согласен и Немирович-Данченко. Анализируя результаты прошедших сезонов, он писал в июле 1902 года, что зритель, обладающий истинно художественным чутьем, будет вспоминать «Снегурочку» в числе художественных заслуг театра, что в ней было то трудно уловимое, что принадлежит «возвышенной мысли и таланту», воспоминаниям «об истинно прекрасном»[[217]](#endnote-218).

Показательно, что Н. Е. Эфрос, в рецензии 1900 года осудивший промахи постановки Станиславского, которого полет фантазии временами «уносил за пределы пьесы», и в противовес этому благожелательно отметивший спектакль Ленского, в 1918 году счел необходимым внести коррективы в свою старую оценку. Он писал теперь, что в этой постановке «Станиславский-режиссер был везде на очень большой высоте. Никакие отдельные недочеты, все больше из области “преувеличений”, не могут ее умалить сколько-нибудь существенно и значительно. Когда мне, после спектакля, пришлось писать о “Снегурочке”, я набрал немало таких недочетов. Но должен был тут же прибавить: “… это показано с такой могучей силою (речь шла о царстве Мороза), с такою захватывающей красотою и *гениальною дерзостью*, что и сам подчиняешься этому замыслу и вымыслу. Забываешь о всяких ремарках, логике и сидишь завороженный”. Теперь, когда я перечитал свою старую рецензию, сопоставил с тем, что осело в памяти и живет там после стольких лет, я ясно вижу: в этой оговорке о гениальной дерзости и о завороженности зрителя было куда больше правды и значительности, чем во всей моей тогдашней “критике”. Со всею откровенностью признаюсь в этом»[[218]](#endnote-219).

## Искусство психологической декорации

В работе над современной драматургией, над Чеховым и Горьким наиболее полно осуществилось то принципиально новое, что внес Художественный театр в искусство декорации. Именно здесь особенно неразрывной стала связь между игрой актера и окружающей его обстановкой, связь, которая раскрывалась то как созвучие, то как контраст, но всегда свидетельствовала о поисках психологической атмосферы действия.

Художественный театр осуществил целый цикл чеховских постановок, от «Чайки» (17 декабря 1898 г.), ставшей подлинным рождением новаторского театра, до «Иванова», поставленного уже после смерти Чехова (19 декабря 1904 г.). Молодой театр дал подлинную сценическую жизнь драматургии Чехова. Станиславский писал в «Моей {121} жизни в искусстве»: «… только Художественному театру удалось перенести на сцену кое-что из того, что дал нам Чехов, и притом в то время, когда артисты и труппа находились в стадии формации. Это случилось благодаря тому, что нам посчастливилось найти новый подход к Чехову. Он — особенный. И эта его особенность является нашим главным вкладом в драматическое искусство»[[219]](#endnote-220). В. Э. Мейерхольд в 1906 году, уже споря с Художественным театром, с его реалистическим методом, все же признавал, что в первых чеховских постановках «Чайки» и «Дяди Вани» было постигнуто «чеховское»: «секрет чеховского настроения скрыт был в ритме его языка. И вот этот-то ритм услышан был актерами Художественного театра… И услышан он был через влюбление в автора “Чайки”»[[220]](#endnote-221). Симов в своих мемуарах также писал: «Чехова, можно сказать, мы “открыли”, раскрыв ту жизненность, которой не хватало до сих пор, по которой артисты тосковали инстинктивно». Новизна подхода была уже в первом чеховском спектакле, и, как пишет Симов, «сцена зажила по-новому», «по-иному глядели и декорации»[[221]](#endnote-222).

Не понимая новаторского характера чеховской драматургии с ее особой сценичностью, не имеющей ничего общего со сценичностью «хорошо скроенных» пьес Шпажинского или В. Крылова, критика конца XIX и начала XX века предъявляла Чехову обвинения в бездейственности его пьес, считая, что им по ошибке придана драматическая форма, ибо они «просятся в повести или рассказы». Эта критика не ошибалась лишь в том, что между рассказами и повестями Чехова и его драмами действительно существует глубокое единство. Для того чтобы воплотить эти драмы на сцене, сохранив их поэтическую одухотворенность, раскрыть затаенную в них красоту повседневного, надо было понять и почувствовать Чехова-писателя.

Когда-то Э. Делакруа писал в своем «Дневнике»: «Если мы бросим взгляд на окружающую нас обстановку, будь это пейзаж или интерьер, мы заметим, что между вещами, представляющимися нашему взору, существует своеобразная связь, созданная окутывающей их атмосферой и разнообразными отражениями света, которые, так сказать, вовлекают каждый предмет в некую общую гармонию»[[222]](#endnote-223). Как колорист-живописец, решая цветовую гамму картины, раскрывает гармонию цвета в изображаемом им куске жизни, так и Чехов подчиняет единому психологическому строю детали описываемых им событий и обстановку, в которой они происходят. Простые предметы обихода, «мертвая» природа, с которыми соприкасается человек, радующийся или тоскующий, любящий или ненавидящий, оказываются способными оттенять эти переживания.

Творчество Чехова подсказывало новые сценические приемы режиссеру и художнику, обязывало их искать это новое. «Чехов заставил приглядеться к драме внутренней, выражаемой не воплями и биением в грудь, а скупым жестом — красноречивее {122} потока слез, — писал Симов в мемуарах, рассказывая, что именно чувствовал он в Чехове, что стремился передать как художник при постановке чеховских пьес на сцене. — Преобладание психологизма, который пронизывает собой все — от декораций до безмолвного статиста или звуков закулисных. МХТ понял, что тут играют одинаковую роль и люди, изображаемые на сцене, и стены, в которых живут они, и вещи, которые их окружают, и звучание мира, долетающее до них извне»[[223]](#endnote-224).

Многие образы и мотивы драматургии Чехова мы встречаем и в его рассказах и не можем не ощущать их близости. И сцена грозы во втором акте «Дяди Вани» не может быть трактована старыми банальными театрально-эффектными средствами, если постановщики вспомнят описания грозы в таких рассказах, как «Соседи», «Дом с мезонином». Одна фраза о старинном барском доме, который «звенит от грома, как шкап с посудой», уже подскажет иные краски. Образ старого сада, видевшего на своем веку множество печальных событий, хранящего память об ужасах крепостничества, встречается во многих рассказах Чехова и стал поэтическим собирательным образом его последней пьесы.

Для того чтобы создать жизненно убедительные интерьеры в «Чайке» и «Дяде Ване», наполнить их психологическим содержанием, или картину весеннего рассвета в «Вишневом саде», тоскливого сырого вечера в старой, угрюмой усадьбе («совином гнезде») Иванова, режиссуре и художнику надо приблизить язык декораций и театральной бутафории к той беспрестанно изменяющейся «текучести настроения» и в то же время к той точности характеристики, которые так свойственны жизни вещей в описаниях Чехова. Театр поставил себе задачу не «подравнивать» и «подстригать» Чехова в угоду так называемым условиям сцены, но изменить эти условия, по-иному подойти к ним, чтобы выразить «чеховское».

Симов был лично знаком с Чеховым еще с 80‑х годов, со времен встреч в редакции «Будильника» и работы в Мамонтовской опере (Чехов был частым гостем в декорационной мастерской, где работал его брат). Симову были близки темы Чехова, глубокая внутренняя лиричность их трактовки и чеховский юмор[[224]](#endnote-225). Ему даже казалось, что его «тональность» как живописца отвечает тональности чеховского творчества. Работе над пьесами Чехова Симов отдался с подлинной влюбленностью.

И здесь раскрылось самое ценное, что было создано Симовым как художником театра. В том, что чеховские спектакли МХТ покоряли зрителя правдой чувств, волновали и захватывали, показывая близкую знакомую жизнь современников, ту жизнь, которой жил и сам этот зритель, была и большая заслуга Симова. Именно в постановках пьес Чехова, в их декорациях воплотились те основные принципы Художественного театра, которые имели не временное, не преходящее значение, а сохранили свою ценность {123} и для искусства театра наших дней, принципы изобразительной режиссуры. Но в то же время в этих спектаклях с наибольшей очевидностью обнаруживалось и то ограниченное, что было свойственно искусству Художественного театра ранних лет. С помощью Чехова МХТ оторвался от старых ложно понимаемых традиций, порывал с устаревшими приемами, но не всегда и не во всем шел вровень с Чеховым, открывавшим такие возможности, которые смогли быть осуществлены лишь спустя десятилетия, уже в советский период.

В интерьерах, созданных Симовым в чеховских спектаклях, ему удалось найти для каждой пьесы своеобразный и характерный сценический облик. Задача была сложной для художника, ибо в «Чайке», «Дяде Ване», «Вишневом саде», «Иванове» надо показывать сходный по теме материал — дворянскую усадьбу, приходящую в оскудение, теряющую черты прежней богатой жизни ее владельцев. Этот мотив привлек Симова уже в работе над «Чайкой». Он писал в мемуарах: «Во мне, как художнике, чеховский сюжет будил массу откликов, накопленных от прежних времен. Поэтическая запущенность старых, клонящихся к упадку помещичьих усадеб давно, еще до театра, привлекала мое внимание; да и не одного меня. Достаточно вспомнить “Бабушкин сад” Поленова, “Все в прошлом” Максимова… Сколько таких стародворянских домов доживало свои век в Москве, под Москвой, в провинции… Я наблюдал еле поддерживаемый уклад барской жизни, зачерчивал интересные уголки “дворянских гнезд”»[[225]](#endnote-226).

Эта тема особенно остро ощущалась Станиславским и Симовым и в остальных пьесах Чехова, и ее акцентирование могло привести к некоторому однообразию трактовки. Но ни одна из изображенных в спектаклях усадеб не походила на другую, все имели свой облик. И дело не только в том, что Симов накопил множество материала, который он мог использовать. Разнообразие достигалось тем, что Симов совместно со Станиславским находил опорные точки изобразительного решения, зрительные образы, органически связанные с действием каждой пьесы, которые помогали раскрыть ее художественное содержание и «работали» на ее основную идею.

Декорации пейзажных актов «Чайки» с их новаторскими планировочными моментами (скамья, расположенная параллельно линии рампы, на первом плане сцены, на которой исполнители сидели спиной к зрительному залу) в смысле живописного целостного художественного образа не были удачей Симова. Уже тот факт, что в «Чайке» пьеса Треплева разыгрывалась на фоне реального живого пейзажа, ко многому обязывал театр и художника. Это было нужно не только для пьесы Треплева, но прежде всего для пьесы Чехова. Вне поэтичной, создающей настроение передачи пейзажа и всей обстановки действия постановка «Чайки» теряет нечто существенно важное. Достаточно вспомнить текст. После провала треплевской пьесы отдергивают ранее спущенный {124} занавес и вновь открывается вид на «колдовское» озеро, освещенное уже высоко поднявшейся луной. Сцена эта написана Чеховым так, что вы как будто слышите сдержанный, прерываемый длинными паузами разговор, когда собеседники боятся спугнуть тишину летнего вечера, чуть доносящееся откуда-то издалека стройное пение; вы видите вспыхивающие в темноте огоньки папирос. Банальная олеографичность традиционной декорации «лунной ночи» может убить эту полную лиризма, поэтической простоты и правды сцену.

В спектакле МХТ эту поэзию несла игра актеров. В первом действии оформление помогало поэзии, так как недостатки его были скрыты освещением, декорация выглядела более лаконичной: в вечернем сумраке рисовались темные стволы деревьев, поблескивала в лунном свете поверхность озера. Но во втором действии, которое шло в этой же декорации, все ее недочеты обнажались. Симов не сумел написать пейзаж и освещенное солнцем озеро так, чтоб создавалась поэтическая картина, отвечающая требованиям Чехова. Эта задача для Симова была особенно трудно выполнимой на тесной сцене театра «Эрмитаж», где шел спектакль. Художник сам признавался позднее, что сад не сливался с основным тоном пьесы. Настоящей удачей Симова в «Чайке» был интерьер четвертого действия, где уже расстановка мебели носила отпечаток какой-то «походности», неуютности, а за стенами ощущался холод осенней непогоды.

В «Дяде Ване» в декорации зала в третьем действии Симов искал трактовку, которая помогла бы передать скуку и бездушность «серебряковщины», холодную чинность парадной комнаты старого дома, где «нет веселья» и «медлительно тают тягучие дни и вечера». В финальной, самой сильной декорации он давал в обстановке рабочего кабинета Войницкого «изнанку серебряковского благополучия». Обыденность всего окружающего контрастно оттеняла тоску по лучшей жизни, которую не могут заглушить заботы повседневности. Прозаически-деловито развешанные на стенах хомуты были оправданы рабочим назначением комнаты-конторы и в то же время, по мысли Симова, ненавязчиво символизировали тот унылый, безрадостный труд, «хомут жизни», скучной и бесцветной, которую вынуждены влачить дядя Ваня и Соня.

В обстановке действия «Трех сестер» основной целью режиссуры было показать облик провинции, где «краски выцветают, блекнут, мысли снижаются, энергия облачается в халат, влюбленность кутается в капот, талантливость сохнет, как растение без поливки». В первых трех действиях зритель видел на сцене не просто ту или иную комнату, но как бы целый кусок квартиры Прозоровых: из гостиной первого действия сквозь арку виднелась маленькая столовая, сквозь двойные стеклянные двери — передняя с ведущей вниз лестницей, за другой дверью — терраса; во втором действии, чтобы дать «впечатление зимней поры», дверь на террасу закрывали щитом, обитым солдатским сукном. Симов {125} писал: «… сразу пропала солнечность, утерялся горизонт, стало теснее, более замкнуто. В передней затопили печку. Жизнь спряталась в четырех стенах»[[226]](#endnote-227). Комнаты эти были и «милы» и «уютны», но на всем лежала печать невзыскательного провинциального комфорта, мелочной ограниченности провинциальной жизни. Особенно это было подчеркнуто в декорации четвертого действия, где двор и палисадник дома имели типично уездный вид. Режиссура стремилась дать здесь такую провинцию, из которой хочется «бежать без оглядки». Симов вспоминал, что Станиславский поставил перед ним задачу воплотить в этом особняке «на Дворянской улице» самую сущность «провинциального духа», чтобы как в фокусе предстала «уездная обывательская Россия»[[227]](#endnote-228).

В наше время известно, что в своих постановках пьес МХТ нередко расходился с автором, который не принимал перенасыщенности мелочными подробностями, с его точки зрения ненужной. МХТ в ряде случаев нарушал авторские ремарки, настаивая на собственной, иной интерпретации места действия. Сейчас, через шестьдесят лет, рассматривая эти столкновения в исторической перспективе, мы не можем не признавать, что в большинстве случаев художественная правда была на стороне Чехова. Но в то же время нельзя не видеть и того, что в момент сценического рождения чеховских пьес, открывая новую красоту и поэзию правдивости, МХТ ошибался и отступал от Чехова с такой громадной силой убежденности, что покорял и заражал своей верой зрителя, а иногда и самого автора.

Вл. И. Немирович-Данченко писал: «… новые краски, новые ритмы, новые слова, которые находил для своих рассказов и повестей Чехов, волновали меня с особенной остротой. Мы как будто пользовались одним и тем же жизненным материалом и для одних и тех же целей, потому, может быть, я влюбленно и схватывал его поэзию, его лирику, его неожиданную правду, — неожиданную правду!»[[228]](#endnote-229) Последние слова не только повторены автором дважды, но и выделены в особую строку. Это умение видеть *неожиданную правду* стало важнейшим характерным качеством МХТ. Постижение этой правды давалось нелегко, ему препятствовали та «прямолинейность» восприятия, предвзятость суждений, которые даже Станиславскому мешали, по его словам, первоначально понять, почему Тригорин носит дырявые башмаки и брюки в клеточку, а Астров свистит.

Симов любил и умел отыскивать эту неожиданную правду, улавливать в жизни ее причудливые формы. Умел подмечать ту театральную выразительность, которая не нарушала верности действительности, но, наоборот, подчеркивала, как он любил говорить, «выпуклость бытовых отношений». Он видел ее и в различных бытовых несуразностях, архитектурных нелепицах, в занятном вторжении позднейших добавлений в стильную старинную обстановку и т. д. «Я люблю их, эти характерные неожиданности, — писал он в мемуарах. — Они уносят от обычного»[[229]](#endnote-230). Найденные режиссурой и Симовым детали {126} сценической обстановки, предметы быта важны были не сами по себе, а потому, что за ними видели характерность человеческой жизни. И нельзя забывать, что подобная трактовка *среды* действия была нова и в те годы имела иное эстетическое звучание, воспринимаясь как *открытие*. А главное — правдивость убедительного до мельчайших деталей показа обстановки жизни была для театра путем к большим социальным обобщениям, к постановке больших идей. Она заставляла зрителя ненавидеть современный общественный строй с его грубостью, пошлостью, бесталанностью, ощущать необходимость его изменить.

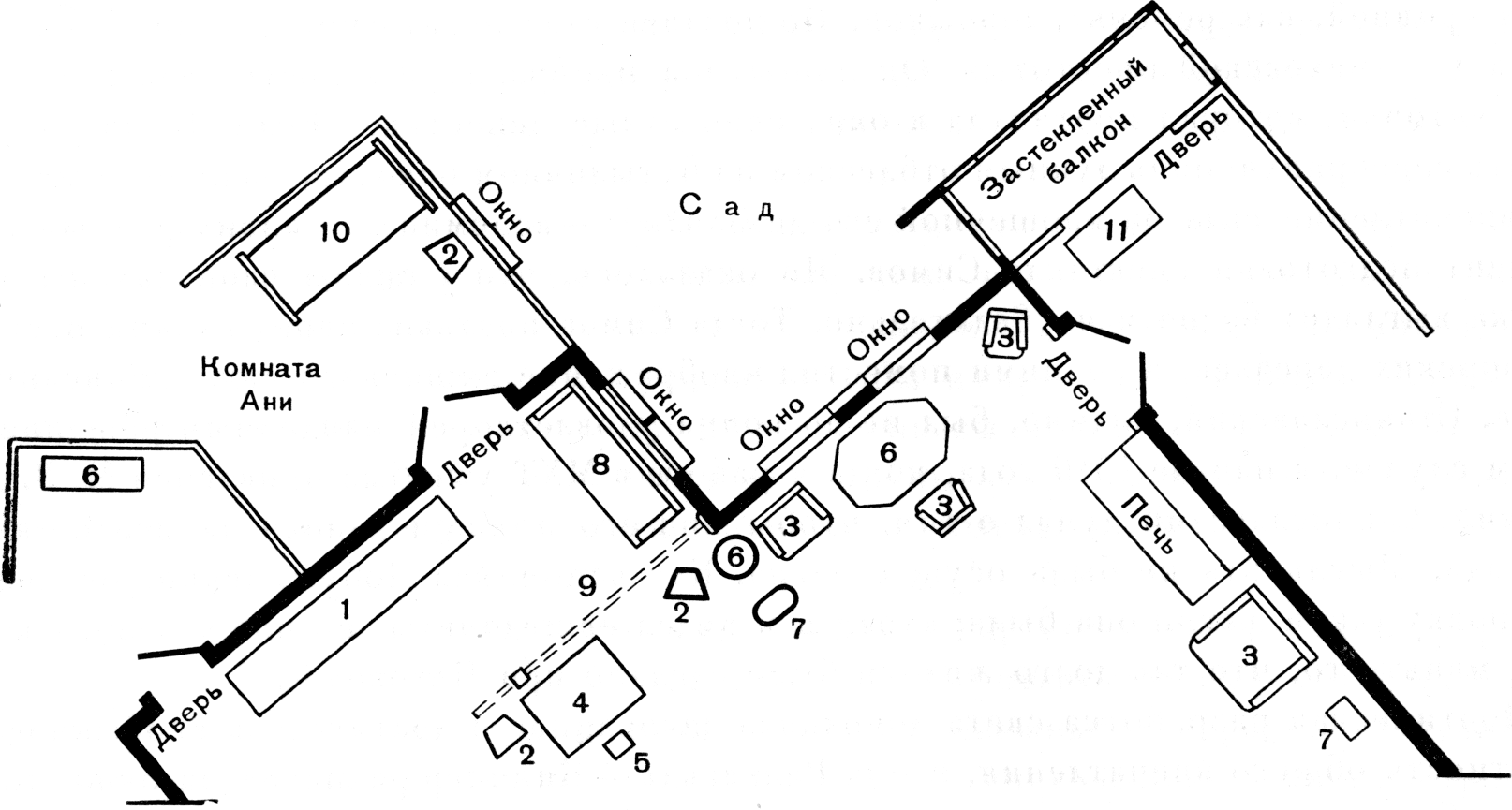
Но, добиваясь характерности, точности и конкретности изображения действительности в пьесах Чехова, театр не всегда умел подняться до *поэтичности* чеховских обобщений. Самоограничение, так свойственное Чехову, скупость средств выражения при огромной глубине, емкости мысли ставили перед театром задачи, которые еще решает и современное нам сценическое искусство второй половины XX века.

Симов ощущал особенности чеховского письма, его способность несколькими верно схваченными частностями дать представление о целом. «Никогда у него нет лишних подробностей, всякая или нужна, или прекрасна»[[230]](#endnote-231), — говорил о Чехове Л. Н. Толстой.

Чеховское творчество подсказывало театру новые приемы. Чехов упомянет в рассказе о том, что в комнате отчетливо слышится стук колес, и дрожащий, тонкий, как лезвие, луч бьющего в окна солнца играет на графине, — и вы почувствуете; что за стенами дома наступила весна; две‑три детали — темный образ, по сторонам которого тянутся полки с колодками, оконное стекло, в котором дрожит отражение огонька свечки, — и вы видите комнату сапожника Алехина, где Ванька Жуков пишет письмо «на деревню дедушке». МХТ овладевал такими деталями, связывал воедино сценическую жизнь актера, окружающих его предметов, света, звука. Но прийти к *обобщенности образа спектакля в целом* в то время он еще не всегда умел.

Ближе всего и режиссура и художник подошли к решению этой задачи в последнем спектакле, осуществленном при жизни Чехова, — «Вишневом саде». Расхождения с автором были и здесь, и, как известно, очень серьезные, остро ощущавшиеся Чеховым. Они относились и к главному — трактовке театром пьесы как драмы, в то время как Чехов считал, что он написал комедию, почти фарс, и к оформлению, которое не вполне совпадало с тем, о чем думал автор. Тем не менее поэзия Чехова и то новое, что она принесла в театр, раскрылись в этом спектакле с покоряющей силой. Те, кому довелось видеть его в те годы, пронесли эти воспоминания через всю жизнь.

Немногословная ремарка Чехова, в которой говорится, что время действия май, цветут вишневые деревья, но в саду холодно, утренник, стала основой создания одной из самых замечательных декораций Художественного театра. Переход от темноты раннего {127} часа, когда начинается действие пьесы, к предрассветным сумеркам, а затем к восходу солнца, сначала чуть трогающего своими лучами белые гроздья, прижимающиеся к оконным стеклам, но постепенно заливающего ослепительным светом все кругом, был замечательно осуществлен театром.



Планировка декорации I действия к пьесе А. П. Чехова «Вишневый сад».  
*Московский Художественный театр. 1904*

1 — книжный шкаф, 2 — стулья, 3 — кресла, 4 — детский столик, 5 — детский стульчик, 6 — столы, 7 — рабочий и туалетный столики, 8 — диван, 9 — штанга от занавески на стойке, 10 — кровать, 11 — сундук

Здесь было схвачено и передано именно то «движение жизни», которое так характерно для Чехова, и передано не просто «реально», но поэтично, сценически ярко. Созданной здесь партитуре сценического света, являющегося мощным возбудителем чувства правды не только в зрителе, но и актере, Станиславский придавал громадное значение. В 1914 году, через десять лет после премьеры, в протокольной записи после спектакля он негодовал: «… сегодня в первом акте “Вишневого сада” умудрились устроить прежде полный рассвет в комнате, а потом уже довели до полной силы за окном. И пусть не отговариваются, что я спутал, недосмотрел. Нет. Я отвлекся от роли, забыл все задачи и думал только о свете… Кто не любит этого {128} художественного эффекта — зарождения света за окнами, — тот не артист… Но больно, когда из красивой картины вырезают лучшее пятно»[[231]](#endnote-232).

Симову декорация первого действия далась не сразу. Вместе со Станиславским он долго искал и саму планировку комнаты и иллюзию сада за окнами. Вначале он думал показать через окна и балконную дверь «цветущий сад в полной красе», с протянувшейся «ровной, как ремень», дорожкой. Но позднее стал искать иного целостного решения «в духе чеховской простоты». Он попытался изобразить близость сада видом лишь одной веточки, которая протянула к окну свои белые лепестки. «Если Чехов умел изобразить серебряную ночь лунным отблеском на бутылочном осколке, то почему же нельзя дать впечатление сада на крошечной его детали?»[[232]](#endnote-233) — вспоминал о своих размышлениях в момент подготовки спектакля Симов. Но оказалось, что у сцены свои законы и одна веточка выглядит бедно и неубедительно. Тогда Симов поставил перед окнами несколько бутафорских деревьев, а за ними поместил изображение вишневого сада, написанное на холсте. Станиславский, видимо, был не до конца удовлетворен найденным решением. Во всяком случае, в начале 1910 года, когда к работе в МХТ уже был привлечен М. В. Добужинский, Станиславский думал о том, чтобы при его помощи заново написать «вишневый сад». Мысль эта не была осуществлена. Как вспоминал Добужинский, он полюбил постановку такой, какой она была; «хотя я и видел ее недочеты, но мне казалось кощунством менять то, что так долго жило и было сделано при Чехове»[[233]](#endnote-234).

Поэтическая разработка света дополняла декорацию, и достигалась необыкновенная целостность общего впечатления. Когда Раневская — Книппер распахивала окно, то усыпанные белыми цветами ветки тянулись прямо в комнату, слышалось пение птиц и казалось, что веет чистотой, свежестью, бодростью этого раннего весеннего утра. «Подокном и в саду зашумели птицы, туман ушел из сада, все кругом засияло, заблестело; скоро весь сад, согретый солнцем, обласканный, ожил, и капля росы как алмазы засверкали на листьях; и старый сад в это утро казался таким молодым, здоровым», — зритель МХТ угадывал за окном бывшей детской, изображенной Симовым, именно такую картину чудесного весеннего пробуждения природы, какую рисует это описание в чеховском рассказе «Невеста»[[234]](#endnote-235), так перекликающемся многими мотивами с «Вишневым садом». В 1905 году «Вишневый сад» был осуществлен на сцене Александринского театра в декорациях Коровина, который тщательно готовил эту постановку, несомненно учитывая опыт спектакля МХТ и желая противопоставить ему свое, иное решение. Но созданные Коровиным интерьеры первого и третьего действий с нарядными обоями, с медальонами на бордюрах, в которые вписаны корзины роз, давали впечатление не старой барской усадьбы, а модного коттеджа с намеками на ампир. Они были слишком «придуманы» и лишены того чувства жизни, которое наполняло декорации Симова.

{129} И. Я. Гремиславский, сравнивая планировку первого акта в оформлении Коровина и Симова, справедливо указывает на «архитектурную несуразицу» в декорации Александринского театра, где центральная часть стены с окнами глубоко вдается в фасад дома, что уже дает впечатление нежизненности. Он отмечает также, что непродуманной планировка Коровина была и с точки зрения мизансцен: актриса, исполнявшая роль Раневской в Александринском театре, была вынуждена говорить о саде, либо не глядя на него, чтобы зрители видели ее лицо, либо обернувшись спиной в зрительный зал. Планировка Симова давала возможность Книппер произносить монолог, стоя в естественной позе, лицом к окну, вполоборота к публике[[235]](#endnote-236).

Чехову не понравился пейзаж второго действия в Художественном театре. Резкий отзыв о декорации второго действия объясняется тем, что пейзаж не передавал характера местности, «сгонной полосы», которую видел своим внутренним взором автор, когда писал пьесу. И виднеющиеся вдали телеграфные столбы, и город на горизонте несут в чеховской ремарке определенную и важную для существа пьесы смысловую нагрузку. И только в степи можно услышать тот звук лопнувшей струны (сорвавшейся бадьи в шахтах), который, хотя и полон глубокого символического смысла, не мистичен, не выдуман Чеховым.

Станиславский и Симов дали «знакомую каждому» картину среднерусской природы и шли от живописи Левитана, в которой справедливо усматривали черты, родственные творчеству Чехова. Симов сделал одну из лучших своих пейзажных декораций, получившую единодушное одобрение в печати. Она бы да действительно «чеховской» в своем настроении, хотя совсем не совпадала с замыслом Чехова. Но Художественный театр так убедил своей трактовкой, что и в последующие годы, когда несогласие с ней Чехова было уже достаточно широко известно, многие театры у нас и за рубежом все же продолжали следовать за МХТ в решении этой картины. И даже сам Художественный театр при возобновлений «Вишневого сада» в 1958 году[[236]](#endnote-237) дал вариацию прежнего решения и не учел пожеланий автора.

Справедливыми были и возражения Чехова против того, что «барство» было недостаточно выражено в обстановке дома. Замечания Чехова были направлены на то, чтобы усилить звучание большой социальной темы — гибели уходящего в прошлое целого уклада общественной жизни. Но, может быть, его недовольство было бы смягчено, если бы театр, идя своим путем, создал яркую и убедительную декорацию третьего действия. Но она далеко не во всем удалась. В ней была и удобная планировка, дающая возможность построить многообразные мизансцены, и ряд метко схваченных бытовых штрихов жизни дома, но в целом Станиславский и Симов, отступая от указаний Чехова, подчеркивая «оскудение», не нашли достаточно выразительного образного решения. Оформление гостиной {130} и зала, где происходил затеянный некстати бал, было лишено и той поэзии и той жизненной теплоты, которые сделали такой пленительной декорацию первого действия.

Но находкой театра было перенесение действия финала в декорацию, с которой начинался спектакль. И хотя Чехов предполагал, что его пьеса будет заканчиваться в другой, еще не показанной зрителю комнате дома, он согласился с редакцией театра, принял ее, так как в ней таился глубокий смысл. Та же бывшая детская, но опустевшая, загроможденная ящиками, тюками, приготовленными к отъезду, была контрастом овеянной дыханием весны декорации первого действия, несла тему кончившейся старой жизни, которая навсегда уходит из этого дома. Сила впечатления дополнялась светом ясного осеннего дня, проникавшим сквозь щели закрытых ставен, голосами уезжающих, постепенно удаляющимися, все глуше доносящимися извне сюда, в полутемную комнату. На диване безмолвно и неподвижно лежал забытый человек. Отдаленный, «точно с неба», звук лопнувшей струны, прозвенев, замирал, и в наступившей тишине становились слышны далекие удары топора по дереву.

В этом общем решении финала были строгость, освобождение от всего лишнего, почти музыкальность. В этом решении театр поднимался до Чехова. И это особенно важно потому, что в «Вишневом саде» сценичность Чехова уже иная, чем в остальных его пьесах. Прав Н. В. Петров, когда он говорит, что в «Вишневом саде» Чехов искал иной идейно-эстетической концепции и вырабатывал новую драматургическую форму[[237]](#endnote-238). Пусть театр не во всем успевал следовать за своим драматургом, который шел впереди, указывая путь к новому, очищенному, высокому искусству реализма, отточенного до символа. Но в некоторые моменты спектакля МХТ гениальным постижением добивался слияния с этой новой поэтической формой.

Станиславский причислял постановки пьес Чехова в Художественном театре к линии *интуиции и чувства*. Но эти определения применялись им условно, и чем ярче, наполненнее была линия интуиции и чувства, тем глубже и действеннее становилась и общественно-политическая линия, тем ближе, доступнее зрителю — идейное богатство искусства МХТ.

Найденное в работе над Чеховым легло в основу подхода театра и к постановкам пьес других современных авторов.

Одно из самых значительных мест в репертуаре Художественного театра в 1898 – 1905 годах занимает Г. Ибсен. В это время были осуществлены постановки: «Гедда Габлер», «Доктор Штокман», «Когда мы, мертвые, пробуждаемся», «Дикая утка», «Столпы общества», «Привидения». Художником всех этих спектаклей был Симов.

В статье 1928 года, в связи со столетием со дня рождения Ибсена, Станиславский писал, что Немирович-Данченко был одним из лучших истолкователей этого драматурга и настойчиво {131} вводил его пьесы в репертуар МХТ[[238]](#endnote-239). Немирович-Данченко в своих статьях и высказываниях, посвященных театру Ибсена[[239]](#endnote-240), разъяснял, какие особенности творчества писателя увлекали и будили его режиссерскую мысль. Первостепенное значение он придавал внутренней динамике пьес Ибсена, тому, что движение в них заключается не в нагромождении событий, а в психологическом развитии драматической коллизии. Найти сценическое выражение для этого внутреннего действия, передать свойственные Ибсену «могучий полет общественно-философской мысли», реализм возвышенных образов, суровую простоту и монументальность форм — эта задача увлекала Немировича-Данченко, и ею он увлекал коллектив театра. «Мы поняли, — писал Станиславский, — что к глубочайшему символизму Ибсена, к снежным вершинам человеческого духа лежит только один путь — через предельный реализм, через правдивое и искреннее постижение человеческой жизни и быта»[[240]](#endnote-241).

В 1900 году МХТ поставил «Когда мы, мертвые, пробуждаемся». Спектакль не стал удачей театра. Путанность и искусственность символической идеи, положенной в основу пьесы, схематичность и неясность образов — все это не отвечало запросам демократического зрителя и было глубоко чуждо направленности самого Художественного театра. Увлеченный творчеством Ибсена, Немирович-Данченко, стремясь дать реалистическое толкование драме, которую он считал «глубоко человечной и полной философского смысла», по существу, подменял пьесу Ибсена другой, привнося в нее иное содержание.

Работа Симова в этом спектакле получила единодушную положительную оценку и представляет интерес для нас, выявляя его возможности как изобретательного конструктора сцены. В особенности заслуживают в этом смысле внимания декорации второго и третьего актов.

Немирович-Данченко писал Станиславскому: «Симов, кажется, захотел покорить и меня. В неделю готов макет 2‑го действия. (Макет 1‑го мы отложили до Вашего разрешения.) И какой макет! Все решительно в восторге от него. Бездна настроения и реальной красоты»[[241]](#endnote-242). Не менее восторженно об этом макете сообщала Чехову О. Л. Книппер. В письме Станиславскому Немирович-Данченко особенно подчеркивал, какое важное значение имеет возможность демонстрировать актерам перед началом репетиций уже готовый макет и дать им полное представление о настроении акта и о решении сценической площадки, на которой они будут играть.

Макет Симова ко второму действию сохранился и показывает, как виртуозно художник владел игрой объемов, как изобретательно умел строить сценическую площадку. Декорация довольно точно воспроизводила место действия, указанное в ремарке, но у Ибсена «плоская возвышенность на горном хребте, лишенная растительности», тянется далеко по направлению к горному озеру, а у Симова не было ничего плоского, давалась, так {132} сказать, самая «квинтэссенция» гористости. Всю сцену, заполняли скалистые утесы и холмы, разделенные глубокими впадинами и обрывами, поросшие корявыми, поломанными бурей соснами, елями и кустами. С высокой скалы в левой части заднего плана падал вниз водопад, образующий ручей, который пересекал нею сцену по диагонали, слева направо, и скрывался под бревнами, лежащими на первом плане. Несколько камней слева, на втором плане прикрывали люк, из которого круто взбегала наверх тропинка, поднимавшаяся к небольшому деревянному мостику, перекинутому через ручей. Она продолжалась и по другую его сторону, скрываясь в правой кулисе. В самой глубине этот суровый и дикий пейзаж завершался спокойной гладью горного озера. Оно казалось лежащим где-то гораздо ниже и замыкалось встающими за ним контурами снеговых вершин.

Тщательно были разработаны и все переходы света. Предзакатное освещение вначале ровно белое, постепенно окрашивалось слегка розоватым цветом. Тени должны были, поднимаясь от рампы, постепенно заволакивать сцену, левая часть которой все время оставалась затемненной, тогда как на левой стороне ручья солнце еще освещало мостик и камни. К концу акта сумерки сгущались сильнее, и только на озере и снежных вершинах дальних гор еще горели розовые отблески, а затем и они погасали.

Ремарка Ибсена к третьему действию обязывала Симова дать еще один горный пейзаж, не повторяя в нем того, что было найдено в предыдущей декорации. Симову удалось найти и другое настроение и иной характер пейзажа, передать «холодное безмолвие, мудрое молчание гордыни высот» дикого ущелья среди снеговых вершин. Скалистые глыбы теснились крутыми уступами, вздымая свои остроконечные верхушки. Их разделяла глубокая пропасть, снеговые горы замыкали весь пейзаж. Актеры должны были двигаться между скал, в расщелинах, по тропинкам, расположенным на разной высоте. Они то исчезали в них, то вновь показывались, скрытые наполовину камнями, повисали над пропастью, перебирались со скалы на скалу.

Немирович-Данченко писал Станиславскому, что в макете этой декорации «Симов отменно схватил настроение *холодного утра* в горах. Масса воздуха, несмотря на то, что сцена загромождена скалами, и воздуха, именно близкого к снежным вершинам»[[242]](#endnote-243). В рецензии на спектакль Н. Е. Эфрос также отмечал, что «декорации великолепны, особенно дикий скалистый пейзаж третьего акта». И что «вообще живописная часть — группы, позы, свет очень хороши, иногда — шедевры»[[243]](#endnote-244). Таким образом, изобразительная часть спектакля была на высоте, но это не могло компенсировать его идейной неполноценности. Понимал это и Немирович-Данченко, который, рассказывая о состоявшейся постановке, резюмировал: «Обвал сделал громадное впечатление. Тем не менее summa sumraarum зала была равнодушна, хотя меня и вызывали много раз и шумно»[[244]](#endnote-245).

{133} В марте 1905 года Художественный театр поставил «Привидения» — одну из самых социально заостренных пьес Ибсена, беспощадно срывавшую маску узаконенного общественного лицемерия с буржуазной семьи и морали. Дневниковые записи Станиславского, позволяющие восстановить процесс рождения зрительного образа и всей атмосферы спектакля, документ уникальный в своем роде. Их значение тем более велико, что они необычайно четко рисуют активную роль режиссера в поисках планировки и изобразительного решения. А это характернейшая черта метода работы МХТ в течение всего первого периода его существования.

Выработка макета началась с того, что были установлены, как их называл Станиславский, «тезисы для декоратора», то есть сформулированы те требования, которым должно было отвечать оформление. Определяющим в этих тезисах было стремление создать на сцене не только убедительный и характерный норвежский интерьер (хотя характерность и играла большую роль в исканиях постановщиков), но и *образ* старого дома Альвингов, в котором привидения умершего прошлого имеют власть над живыми, где «во всех углах гнездится порок»[[245]](#endnote-246).

Показать мрачность этого дома режиссура хотела не «впрямую», используя в декорации темные тона («это банально и слишком средневеково», — замечает Станиславский), а направив внимание на поиски нужного психологического настроения, применив более тонкие приемы выразительности. Существенным было требование построить декорацию так, чтобы фиорды, дальние ледники, пожар, восход солнца были хорошо видны из зрительного зала. Отсюда следовало, что декорация не могла быть слишком низкой, хотя Это и способствовало бы ощущению придавленности. Помимо этого, естественно, планировка должна была учитывать основное — наиболее выгодные и удобные для актеров места для главных моментов пьесы — разговоры фру Альвинг с пастором и Освальдом, финал и т. д.

Следующим этапом было погружение Станиславского и Симова в тщательнейшую проработку имеющихся в их распоряжении изобразительных материалов (ни Симов, ни Станиславский не бывали в Норвегии), которые помогли бы передать норвежский характер интерьера. Все, что казалось подходящим, Станиславский зарисовывал в свой альбом, то же самое делал и Симов. Затем намеченные архитектурные планы сравнивались, подвергались придирчивому анализу, и отбиралось лучшее. Такой же принцип был применен и при клейке макетов.

Работа не ладилась, и лишь после многих неудачных попыток, разочарований и еще более настойчивых поисков Станиславскому удалось набросать приблизительный план комнаты, где было предусмотрено расположение дверей, окон и мебели, дающее намек на нужное настроение. Постепенно пририсовывая различные предметы, Станиславский {134} усиливал это настроение до тех пор, пока оно не было почувствовано всеми. Однако характер интерьера был слишком русским и его следовало «обнорвежить». Это внесение «норвежского духа» увлекло Симона, ощутившего, что планировка дает «простор для воздуха и пейзажа». Он набросал карандашом подробный эскиз интерьера со всеми деталями, который и был положен в основу дальнейшей работы над макетом.

По сути дела, эта работа только теперь и начиналась по-настоящему, когда был найден устойчивый контур общего решения. Еще и еще раз вчитываясь в пьесу, Станиславский находил новые характерные детали, переставлял мебель, уточнял планировку. Действенная линия пьесы, выявляемая режиссером, диктовала необходимые опорные пункты в декорации. Подчеркивая эту связь, Станиславский писал в дневнике: «Надо… чтобы характеры в общих чертах и главные идеи автора были ясны. Они сыграют роль путеводной звезды, которая освещает план в должном свете. К этой конечной идее стремишься, и всякая мелочь, дозвукового эффекта, должна исходить от этой главной идеи»[[246]](#endnote-247).

Своеобразие декорации «Привидений» заключалось в том, что она давала комнату, вытянутую по горизонтали почти во всю длину сцены, но очень узкую — задняя ее стена, параллельная линии рампы, была незначительно удалена от авансцены. Благодаря этой планировке сквозь находящиеся в этой стене стеклянную дверь на балкон и большое широкое окно был хорошо виден и живописный задник: фиорд, строящийся приют, горный ландшафт — цепь снеговых вершин. Для игры актеров использовался и балкон-терраса. Удобным планировочным местом был уютный прямоугольный фонарь с цветными стеклами в правой части сцены. Сужение пространства сцены, приближение ее игровой части к зрителю диктовались и тем, что в пьесе мало участвующих (4 – 5 лиц «играющих у самой рампы, выйдут рельефными», — говорил Станиславский).

Не «играющих» мест в планировке не было, в каждом из уголков интерьера — у фонаря, за письменным столом, около углового дивана, у балконной двери, на лестнице, у окна — проходил какой-либо из ответственных кусков сценической жизни. На какой-то момент данный участок наиболее активно включался в действие: «наметились два пункта, где просится, чтоб застревал в раздумье Освальд: на лежанке рядом с камином и около колонны (то есть под колонной, точно приговоренный и привязанный к позорному столбу)»[[247]](#endnote-248).

Жизнь, протекавшая в доме, воспринималась в сочетании с тем, что происходило за его стенами. Мелкий моросящий дождь и молочно-белый туман почти скрывали контуры отдаленных гор за фиордом, но резкий звук колокольчика на пристани, гудок и шум подползающего к ней парохода явственно отдавались в тишине дома и позволяли зрителю представить себе и мокрую пристань, расположенную где-то неподалеку, и берег фиорда, и спешащих укрыться от дождя пассажиров, приехавших в это ненастное хмурое утро. По ходу действия туман временами рассеивался, иногда проглядывало солнце. Но, скользнув {135} робкими лучами по мокрой поверхности предметов, оно вновь заволакивалось тучами. К концу разговора фру Альвинг с пастором, когда подводятся итоги ее долголетнего упорного труда, вдруг, как из ведра, опять начинал лить дождь. Его потоки стекали на террасу, капли барабанили по мокрому блестящему полу[[248]](#endnote-249). Длящееся ненастье, сумеречная гамма, в которой в основном решался спектакль, отвечала теме Освальда, его угнетенности и его репликам, неоднократно подчеркнутым в тексте пьесы («… эта темнота здесь! И этот беспрерывный дождь. Так может тянуться недели, месяцы…»). Но эта же гамма должна была контрастно оттенять и сделать более впечатляющим восход солнца в финале пьесы.

Можно было бы привести еще целый ряд примеров, показывающих, что уже в первый период жизни МХТ Симов сформировался в замечательного мастера сценической композиции. Цикл созданных им с 1898 по 1906 год декораций развертывает многообразную картину поисков в области сценической формы, организации пространства сцены, необычайной изобретательности в планировках. Чтоб добиться динамичности всякий раз своеобразного композиционного решения, отвечающего задачам режиссерской трактовки пьесы, Симов применял всевозможные формы сценической площадки, различные ее ракурсы и планы. Он проявил совершенно исключительные способности конструктора сцены, но в его декорациях их конструктивная основа не была подчеркнуто обнаженной, а всегда была облачена в реальную плоть и кровь, казалась куском подлинной жизни, воскрешенной на сцене. Художник и режиссер осваивали сценическое пространство во всех трех его измерениях: открывали люки, строили площадки на различной высоте сцены, используя ее по диагоналям, вертикалям и горизонталям всеми возможными способами, вводили лестницы, подъемы и спуски. И все это приобретало характерный, живой, реальный облик то улицы Рима, то леса в «Прологе» «Снегурочки», то холла гостиной в «Столпах общества», комнаты с чердаком в «Дикой утке», горного пейзажа в «Бранде» и т. д. и т. п.

«Чем реальнее обстановка, тем вернее, жизненнее и прочувствованнее должна быть игра артиста. В противном случае беда ему. Над ним будут смеяться»[[249]](#endnote-250), — пишет Станиславский в своих записных книжках. И развивает эту мысль в «Работе актера над собой»: «… внешняя обстановка получает нередко еще более важное значение на сцене, чем даже в самой действительности. Настроение, вызываемое ею, если оно отвечает требованиям пьесы, прекрасно направляет внимание на внутреннюю жизнь роли, влияет на психику и переживание исполнителя. Таким образом, внешняя сценическая обстановка и настроение, ею создаваемое, являются возбудителями нашего чувства»[[250]](#endnote-251).

Станиславский и Симов искали естественности, обжитости не только для того, чтобы помочь органическому самочувствию актера на сцене, но и чтоб убедить зрителя {136} в правдивости, истинности происходящего. В результате на сцене МХТ возникали в декорациях вместо «комнат» «квартиры», где протекала жизнь героев пьесы. Так было в «Докторе Штокмане». И если части зрителей подобная правда казалась уже «ненужной», то другая часть принимала и понимала эти поиски театра. В рецензии на «Доктора Штокмана» мы читаем: «… находятся лица и среди них лица из причастных к сцене и к искусству, которые хотят в постановке видеть лишь “ненужную” выдумку, “фантазию” режиссера и т. п. Нет, в современной новой драме, рисующей нам *будни* жизни, каждая деталь обстановки, начиная от входной двери и кончая подсвечником, стоящим на письменном столе, должны быть проникнуты общей таинственной связью с порывами и стремлениями живущих в этой обстановке будничных людей. Только тогда повеет со сцены настоящей неприкрашенной жизнью, только тогда с театральных подмостков ярким лучом заблещет *душа* самой драмы»[[251]](#endnote-252).

Исходя из «живой натуры», режиссер и художник проделывали сложнейшую работу, *организуя* жизненный материал, создавая *композиционное решение* в соответствии с главной идеей пьесы и спектакля. Искали разнообразных путей и способов выявить связь внешней обстановки с внутренней линией действия. В своей работе, посвященной планировочному искусству Симова, И. Я. Гремиславский верно утверждает, что, вчитываясь в пьесу, анализируя ее, Симов «раскрывал ее содержание, ее смысл, настроение и применял открытые Станиславским и Немировичем-Данченко законы, получившие позднее наименование “сквозного действия”, “второго плана” и “сверхзадачи”»[[252]](#endnote-253). И. Я. Гремиславский прав, показывая, что в декорациях Симова «ни одна мизансцена не пропадала» и «важнейшие пункты в развитии действия» подавались в наиболее выгодном положении.

В органическом слиянии конструктивной основы изобразительного решения спектакля, связи образа декорации с внутренней темой — огромное завоевание МХТ и то главное, что отличало его декорационное искусство от большинства опытов в этой области современного ему театра. Достаточно перелистать страницы «Ежегодников императорских театров» за 1898 – 1906 годы, чтобы увидеть воспроизведения декораций, в которых были налицо и характерность, и бытовое правдоподобие, и копирование подлинно существующих зданий и интерьеров. Так, например, одна из декораций П. Б. Ламбина, осуществленная в Александринском театре в 1905 году, абсолютно точно воспроизводила конференц-зал Академии художеств; пейзажные декорации того же Ламбина и интерьеры А. С. Янова в «Чайке» (1903) неприкрыто следовали примеру спектакля МХТ; Лавдовский в оформлении пьесы «Нефтяной фонтан» в Малом театре (1902) давал вполне убедительные, почти фотографически схожие изображения зданий кисловодского курорта и т. д. Но связь всех этих декораций с внутренней линией действия пьес обычно была слишком незначительной, определялась чисто внешними приемами — присутствием в декорации {137} тех или иных «примет», обозначающих место действия. Декорация и ее планировка по-прежнему были слитком независимы от режиссерской интерпретации, от мизансцен и игры актеров.

Не случайно именно поэтому в 1940‑х годах, когда наше советское искусство сценической декорации обнаружило тенденцию к иллюстративности, для некоторых художников «Ежегодник императорских театров» оказался бесценным источником «вдохновения», кладезем декорационной премудрости. Воспроизведенные в нем декорации легко становились объектом заимствований, их «безликость» обладала широким диапазоном применения. Декорации Художественного театра нельзя было использовать с такой же гибкостью: они были слишком индивидуально своеобразны, обязывали к определенной интерпретации, диктовали рисунок мизансцен и были трудно отделимы от тех произведений, для которых предназначались.

Художественный театр в рассматриваемый период создал искусство *психологической декорации*, какой не существовало до него. На ряде примеров мы уже видели, как одна и та же декорация жила и изменялась в течение спектакля, благодаря взаимодействию со светом, звуком, слиянию с игрой актера, различному включению отдельных элементов в сценическое действие. Декорационное искусство МХТ овладело изобразительным языком *контрастов* и *созвучий*, пользуясь им как приемом психологического воздействия.

Театр сумел сделать декорацию средством *социальной характеристики*. И не путем поисков отдельных резко подчеркнутых социальных контрастов, какие были, например, применены в «Венецианском купце» (1898), где затрапезно-торгашеский деловой облик Венеции был противопоставлен пышности аристократической виллы Порции. В каждом спектакле, добиваясь жизненной правды, театр подходил к выявлению правды социальной. МХТ смело расширял общепринятые рамки понимания эстетического, обнажая эту социальную правду. Так, во «Власти тьмы» он со всей неприкрашенностью подчеркивал в оформлении нищету и убожество крестьянской жизни, сознательно утверждая глубокое идейное родство своего искусства с тон критикой отрицательных сторон современности, которую в живописи осуществляли Перов, Репин и другие передвижники.

Нельзя не видеть, а увидев, нельзя недооценить того огромного значения, которое имеет подлинный переворот, совершенный МХТ в области декорационного искусства. Но в то же время было бы глубочайшей ошибкой игнорировать противоречивость происходившего в театре процесса, не учитывать моментов ограниченности, которые были свойственны его исканиям. Без понимания этой ограниченности нельзя разобраться в последующем направлении его деятельности. Эта ограниченность была осознана в первую очередь самими руководителями Художественного театра, Станиславским и Немировичем-Данченко. {138} Именно это заставило их пересматривать богатейший накопленный театром опыт, анализировать его результаты, искать путей дальнейшего развития.

К концу первого периода своей деятельности Художественный театр исчерпал те возможности, какие давало стремление к подробному и точному воспроизведению действительности. Театр все более и более понимал, что чрезмерное обилие жизненно характерных деталей делает сценическое произведение дробным, *описательным*, заставляет переходить ту грань, которая отделяет художественное творчество, искусство от жизни, нарушает законы сценичности. Поиски жизненной подлинности зачастую стали приводить к *нивелировке стиля* драматургии. И самое важное — вступали в конфликт с *главной идеей* пьесы, не усиливали, а ослабляли ее. Но ведь ради этой главной идеи театр и прибегал к этим жизненным деталям! Работа над Чеховым сделала для театра особенно очевидным это противоречие, отчетливо поставила перед ним задачу поисков новых путей *поэтического обобщения*.

С неменьшей очевидностью обнаружились и сила и слабость метода раннего МХТ в опыте его работы над драматургией Горького.

1902‑й год был ознаменован в жизни МХТ постановкой двух пьес Горького. В марте, во время гастролей в Петербурге, театр показал премьера «Мещан», а в декабре в Москве — «На дне». Обе эти первые пьесы были написаны Горьким для Художественного театра.

В. И. Ленин отмечал, что Горький крепко связал себя «своими великими художественными произведениями с рабочим движением России и всего мира»[[253]](#endnote-254). Драматургия Горького принесла на сцену МХТ новое содержание, насыщенное духом социального протеста и революционной борьбы, она требовала четкости социально-исторических оценок, решения важнейших проблем современной жизни. Горький в своих пьесах гневно разоблачал мещанство как социально опасную силу, являющуюся опорой буржуазного строя, протестовал против всей системы классового угнетения, выбрасывающей людей «на дно жизни». Горьковские спектакли МХТ получили большой общественный резонанс, заключавшаяся в них критика социального устройства современной действительности, призыв к свободе объединяли вокруг театра широкие круги демократического зрителя. В период подготовки первой русской революции, в годы все нарастающего освободительного движения, на которое правительство отвечало жесточайшими репрессиями, Художественный театр соединил свой голос с голосом великого художника пролетариата. «Брожение и нарождающаяся революция принесли на сцену ряд пьес, отражавших общественно-политическое настроение, недовольство, протест, мечтания о герое, смело говорящем правду, — пишет Станиславский. — Главным начинателем и создателем общественно-политической линии в нашем театре был А. М. Горький… Горький, пришедший к нам от земли, был нужен театру»[[254]](#endnote-255).

{139} Общеизвестно, что постановка «Мещан» не была полной удачей МХТ, что основным ее недостатком было нечеткое понимание театром (и слабое исполнение актером Судьбининым) центрального образа пьесы — пролетария Нила. Идейный центр постановки оказался смещенным. Замысел Горького не получил полноценного осуществления, и драматический конфликт пьесы был ослаблен, на первый план неправомерно выступали бытовые детали. Это сказалось и на изобразительной трактовке.

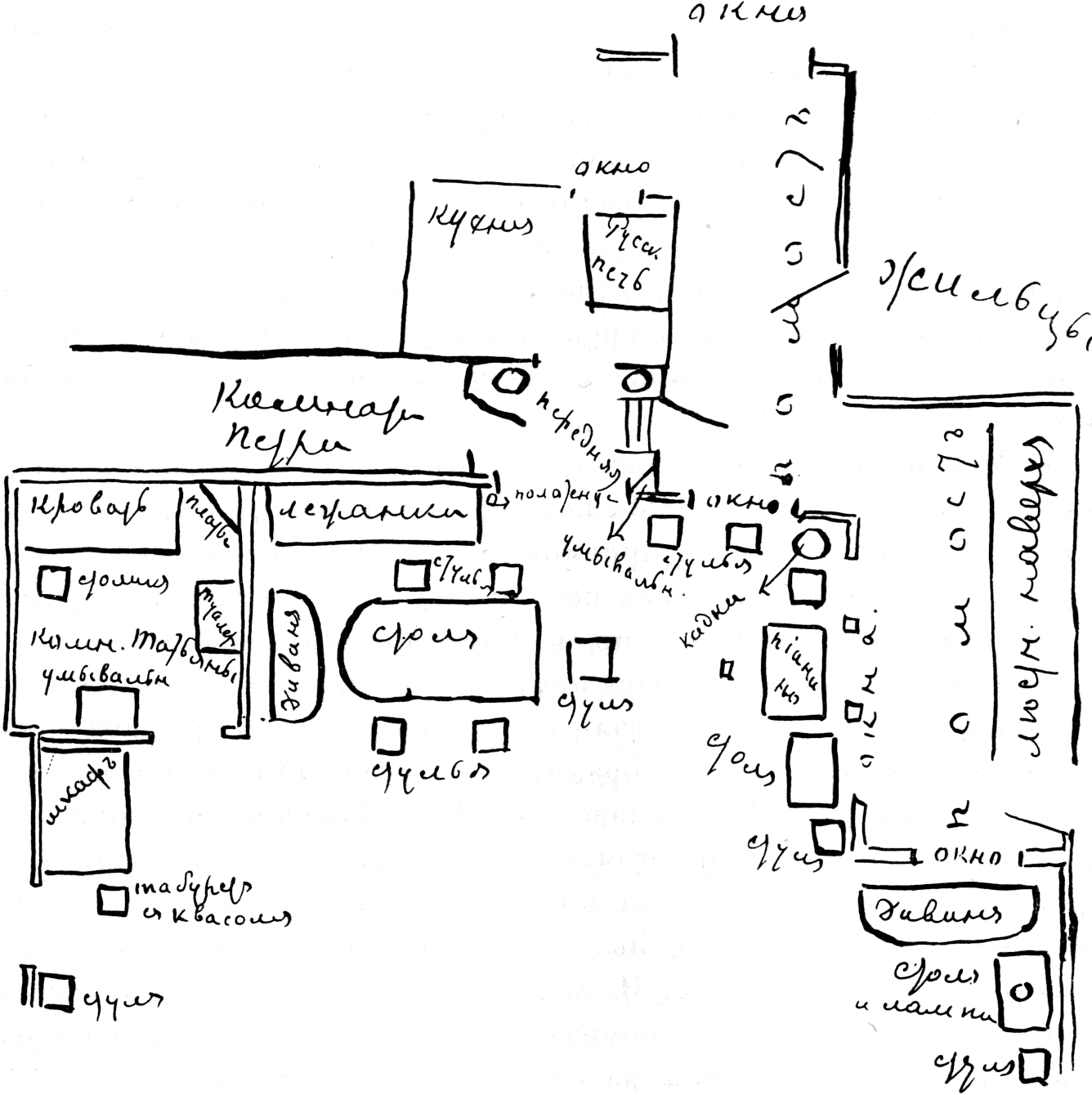
Симов верно определил значение этой первой встречи театра с горьковской драматургией, закончив главу своих мемуаров, посвященную постановке «Мещан», словами: «Первая горьковская пьеса послужила ступенькой, по которой мы поднялись выше в своем развитии»[[255]](#endnote-256).

Декорация «Мещан» не принадлежит к лучшим работам художника, и причина этого в том, что театр еще не ощутил особенностей горьковского подхода к изображению действительности и не искал новых приемов для его воплощения. Симову казалось, что подробная горьковская ремарка, которая не только точно обозначала определенное, предназначенное для каждой вещи место, но и самый предмет обрисовывала «ярко и вразумительно», — уже сама по себе являлась почти «словесным макетом», по которому можно было строить декорацию, и не требовала собственных исканий художника.

Однако это не означает, что декорация спектакля МХТ точно следовала горьковской ремарке. Режиссура (К. С. Станиславский и В. В. Лужский) изменила план квартиры Бессеменовых, по-иному разместив ее обитателей. Так же как и в других своих постановках, театр по-своему перепланировал жилье, менял расположение дверей и окон, расширял «жизненное пространство» сцены, вводил свои испытанные приемы для передачи иллюзии жизни и социальной среды. На чертеже режиссерского экземпляра Станиславского мы видим не только большую комнату бессеменовского дома, которую описывает ремарка автора, но и находящуюся за ней переднюю, из которой одна дверь ведет налево, в комнату Петра, другая — направо, к выходу, и третья — прямо, в кухню с большой русской печью. С правой стороны квартиру охватывал помост, на котором располагалась застекленная галерейка, откуда деревянная лестница вела во второй этаж, к Елене.

Разумеется, театр был вправе внести все эти изменения, по-своему «расшифровать» ремарку, поскольку все это не противоречило существу пьесы и помогало более убедительно раскрыть замысел автора. Однако театр не вполне уловил те характерные черты, которые были для Горького определяющими в обстановке бессеменовского дома.

«“Мещанство” — это строй души современного представителя командующих классов. Основные ноты мещанства — уродливо развитое чувство собственности, всегда напряженное желание покоя внутри и вне себя, темный страх перед всем, что так или иначе {140} может вспугнуть этот покой, и настойчивое стремление скорее объяснить себе все, что колеблет установившееся равновесие души, что нарушает привычные взгляды на жизнь и на людей»[[256]](#endnote-257), — писал Горький в «Заметках о мещанстве» в 1905 году.



Страница режиссерского экземпляра К. С. Станиславского.  
Планировка декорации к пьесе А. М. Горького “Мещане”.  
*Московский Художественный театр. 1902*

Спектакль Художественного театра больше раскрывал характерное для мещанского быта погрязание в мелочах и никчемных заботах повседневной обывательской жизни, жалкое «убожество вкуса», чем ту вредоносную силу мещанства, которую заключают {141} в себе его уродливое собственничество и косность. Но именно эти черты акцентировались как в ремарке, так и в тексте пьесы Горького. Театр допустил ошибку, не поняв этих горьковских указаний, пройдя мимо них.

«Слева от двери — огромный, тяжелый шкаф для посуды, в углу сундук, справа — старинные часы в футляре. Большой, как луна, маятник медленно качается за стеклом, и, когда в комнате тихо, слышится его бездушное — да, так! да, так!» Любопытно сравнить эти строки ремарки Горького к «Мещанам», написанные в 1901 году, с позднейшими из статьи «О мещанстве», относящейся к 1929 году. «Основной лозунг мещанина: “Так было — так будет”. Звуки этих слов напоминают механическое качание маятника»[[257]](#endnote-258).

Как мы видим, часы с маятником, «большим как луна», не были случайной деталью в ремарке Горького. Эти часы, добротные и массивные, в деревянном устойчивом футляре, с огромным, блестящим, мерно качающимся маятником — символ устойчивого распорядка, размеренности и застойности мещанского быта. Но в спектакле МХТ на стене, оклеенной крикливо-веселенькими обоями с рисунком «позабористее», висели дешевенькие «ходики» с белым циферблатом, также разукрашенным цветочками. Они сливались с узором обоев, маятник между длинными гирями казался лишним.

Точно так же и шкаф для посуды, стоящий в комнате Бессеменовых, Горький не напрасно называет огромным. В тексте пьесы есть такое место. «Петр. По вечерам у нас в доме как-то особенно… тесно и угрюмо. Все допотопные вещи как бы вырастают, становятся еще крупнее, тяжелее… и, вытесняя воздух, — мешают дышать. *(Стучит рукой в шкаф.)* Вот этот чулан восемнадцать лет стоит на одном месте… восемнадцать лет… Говорят — жизнь быстро двигается вперед… а вот шкафа этого она никуда не подвинула ни на вершок… Маленький, я не раз разбивал себе лоб о его твердыню… и теперь он почему-то мешает мне. Дурацкая штука… Не шкаф, а какой-то символ… черт бы его взял!»

Через два хода в постановке «Вишневого сада» в симовской декорации первого акта будет стоять подобный «шкаф-символ», правда, противоположный по своему смыслу. Громадный книжный шкаф с бронзовой отделкой, свидетель многих лет, протекших в стенах барского дома, сдвинутый со своего законного места где-то в кабинете или библиотеке и случайно помещенный в обстановку бывшей детской, будет говорить не о незыблемости устоев, а о навсегда ушедшем прошлом, о разрешении старых форм жизни. Но в «Мещанах» театр просто не заметил этого «символа». Стоящий в комнате шкаф не только не доминировал в ее обстановке, но вообще не занимал в декорации сколько-нибудь заметного места и ютился в углу. Он совсем не был огромен, его нельзя было назвать «чуланом».

{142} В декорации, как и в световом и звуковом оформлении спектакля, было много найденного — верного, характерного. Как обычно, Художественный театр усиленно собирал в жизни нужный для постановки материал. Еще до получения пьесы от автора, в декабре 1901 года, Немирович-Данченко писал Чехову: «Жду от Горького пьесу. Черкни ему, пожалуйста, чтоб выслал как можно скорее… Пока набираем материал. Я сам пересмотрел три квартиры, из которых две — разжившихся маляров. Кроме того, поручил Баранову, Тихомирову и ученику режиссерского класса Савинову собирать внешний материал мещанской жизни»[[258]](#endnote-259). И олеографии, висящие на стенах, и изразцовая печь с лежанкой, и фикус в кадке, и безделушки на пианино — все было типично. Хорошо была задумана «галдарейка» за окнами, отделяющая их от непосредственного соприкосновения с окружающим миром: в ясный день солнце могло преодолевать эту преграду, но когда оно скрывалось, комната должна была казаться загороженной со всех сторон, замкнутой. Кроме того, правый верхний угол комнаты был срезан нависающим прямым выступом, заставляющим зрителя представить, что над потолком проходит лестница, ведущая наверх, во второй этаж дома.

Симову казалось, что он сумел передать в оформлении «квинтэссенцию» мещанства, «прилизанную безразличность», «душок российской обывательщины». «Комната получилась занятная: на зрителя смотрела типичная мещанская берлога, тяжелая, сытая, смачная, устойчиво-неподвижная»[[259]](#endnote-260), — писал он. Однако отзывы современной прессы, макет и фотографии говорят о том, что декорация не вполне отвечала этой характеристике. Декорация несла больше «иллюстрирующую», чем действенную функцию, удачные выразительные штрихи, найденные в ней, не соединялись в целостный образ, не было ударных, определяющих деталей, все они читались как равнозначные.

Постановка «На дне» не только заняла исключительное место в жизни самого Художественного театра, но и явилась огромным событием общественного значения. Замечательная высота художественного исполнения сочеталась с воздействием революционных идей пьесы. Накануне первой русской революции, когда все поднимавшаяся волна революционного движения охватывала страну, тот «сигнал к восстанию», который, по словам Горького, можно было услышать в монологе Сатина о человеке, находил горячий ответный отклик.

Сам Горький принимал непосредственное участие в постановке, помогал режиссуре своими указаниями и советами и прислал в театр богатый фотоматериал, который был использован при создании декораций, актерских гримов и костюмов.

Общеизвестно, что перед постановкой «На дне» режиссеры, художник и группа актеров МХТ совершили поход в район Хитрова рынка, где помещались мелкие лавчонки, трактиры, водогрейки, притоны и ночлежные дома, в которых ютились так называемые {143} «лишние люди». Быт этого страшного мира впечатляюще описан в изданных в советские годы автобиографических очерках «старомосковского быта» Вл. Гиляровского[[260]](#endnote-261), писателя и журналиста, который и был «гидом» экскурсии, предпринятой МХТ. Эта экспедиция в самый центр старой Москвы (район Хитрова рынка находился между Солянкой и Покровкой) привела ее участников в мир, поистине более отдаленный от их повседневной жизни, чем самая дальняя из их «разведывательных» поездок. Представшая перед ними действительность была страшнее самого чудовищного вымысла. Станиславский в «Моей жизни в искусстве» писал, что экскурсия на Хитров рынок лучше, чем любые беседы о пьесе, разбудила его фантазию и творческое чувство. Не только замысел изобразительного решения, планировка пространства получили реальное обоснование и возник ряд совершенно неизвестных ранее образов, но было достигнуто главное — был схвачен внутренний смысл пьесы, осязаемо и зримо выявилось «зерно» будущего спектакля: стремление к свободе. «Свобода — во что бы то ни стало! — так определил Станиславский духовную сущность пьесы. — Та свобода, ради которой люди опускаются на дно жизни, не ведая того, что там они становятся рабами»[[261]](#endnote-262).

Это понимание пьесы стало основой и работы Симова. То, что для постановки был взят новый тон — «бодрый, быстрый, крепкий, не загромождающий пьесу лишними паузами и малоинтересными подробностями»[[262]](#endnote-263), как писал Немирович-Данченко Чехову незадолго до премьеры, сказалось и на декорациях — образ спектакля был скупым и обобщенным. Эволюция работы режиссуры заключалась в максимальном *очищении* плана постановки от всего, что не было органически необходимо для выявления основного замысла, и в том же направлении шла работа Станиславского и Симова над макетом.

Постановщики располагали богатейшим жизненным материалом. В их руках были и собственные зарисовки Симова, сделанные с опасностью для жизни во время путешествия в хитровские ночлежки, и фотографии, рисунки, присланные Горьким. Им представлялась возможность дать множество необычайных подробностей о жизни «дна» общества. Но именно в этом спектакле они пошли по пути самоограничения и, полностью избежав иллюстративности, не распыляли силу впечатления на отдельные частности, но максимально ее сосредоточивали.

На премьере «На дне» раздвинувшиеся складки мхатовского занавеса в первый раз в истории театра позволили зрителям заглянуть в чудовищный мир нищеты, где не живут, но существуют люди, у которых «отняты честь, человеческое достоинство, возможности любви, материнства, семьи, всякая вера и надежда, все стерто, втоптано в грязь»[[263]](#endnote-264). Никогда еще на подмостках не возникала подобная, неприкрашенная в своей суровой правдивости, картина. «Со сцены впервые глянула в зрительный зал жуткая правда о нечеловеческой жизни человека, — вспоминал Симов. — Публика до тех пор {144} ни разу не сталкивалась с неприкрытым ужасом тесноты, неудобства, темноты, грязи, духоты, сырости… Наверно, никто из сидящих в партере и бельэтаже даже не предполагал, куда отправлялся ночевать тот босяк, мимо которого с брезгливой осторожностью проходил чистенько одетый обыватель»[[264]](#endnote-265).

Подвал-«пещера» с низкими каменными сводами, толстыми стенами, потемневшими от грязи и сырости, щелястыми дощатыми временными перегородками, отделяющими «углы» семейных или более «состоятельных» постояльцев, и широкие грубые деревянные нары для всех остальных, кто спит здесь вповалку. Окошко, смотрящее в землю, сквозь которое еле проникает тусклый свет. И само помещение, и лохмотья одежды, и любой из немногих предметов, на которых может остановиться тут глаз — от керосиновой висячей лампы под железным абажуром до жестяного погнутого чайника, — все имеет тот «окаянный» вид, к которому люди могут притерпеться лишь на крайней степени падения.

Готовясь к постановке, наблюдая быт босяков, завсегдатаев московских трущоб, Симов приходил к заключению: «Здесь все растеряно, ниже опуститься нельзя, человеческое прозябание доведено до предельной приниженности»[[265]](#endnote-266). Эта мысль была выражена и в декорации. «Костылевское подворье», как того и хотелось Симову, «мало чем отличалось от сибирских этапов».

В статье, посвященной Симову, Н. Н. Чушкин писал, что в декорации ночлежки не было «ни одной детали, ни малейшей черты, которая говорила бы о желании скрасить, принарядить суровую нищету. На этом уровне “дна” нет ни мещанских олеографий, ни бумажных цветов, нет стремления к “уюту”. Человеку здесь отпускается тот минимум удовлетворения жизненных потребностей, который уже не может быть уменьшен. Меньшим может обходиться только труп. Ни в одежде людей, ни в предметах нет свежих ярких красок, выделяющихся хоть сколько-нибудь броским пятном на окружающей серости. Все сливается в “угрюмую сероватую муть”, все — линялое, выцветшее, потертое. “Бывших” людей окружают и “бывшие” вещи, потерявшие свою окраску и форму»[[266]](#endnote-267).

Цветового разнообразия Симов искал лишь в пределах этой мутной серой гаммы, почти нигде не позволяя ее себе нарушать. Исключением было лишь горяще-красное платье Василисы, что подчеркивало грубую чувственность ее натуры.

Обшарпанные камни брандмауэров, грязные стекла подслеповатых окон, хлам задворок, «безнадежно-унылый» фасад дома — такова была декорация третьего действия (двор ночлежки). «Мне хотелось показать нагромождением стен и заборов полную замурованность, отчужденность зловещей клоаки от остального мира, — писал Симов. — … Мусорно, бесхозяйственно, даже и солнце здесь ничего не скрасит, а скорее подчеркнет убогость этого гиблого места»[[267]](#endnote-268).

{145} И все же именно с помощью освещения Симов добивался в этой картине впечатления того, что и на эти захламленные и замызганные задворки пришла весна и заглянуло солнце, к теплу которого потянулись выползшие из подвальной сырости обитатели ночлежки.

Спектакль Художественного театра имел совершенно исключительный и необычайный успех. Но наряду с восторженной поддержкой прогрессивной общественности в печати, главным образом петербургской, откликнувшейся на гастрольные спектакли МХТ, зазвучали голоса из вражеского лагеря. Реакционная критика обрушилась на театр за «натурализм постановки».

«Московская Мельпомена явилась к нам совсем не в праздничном платье… Она в лохмотьях и отрепьях, босая, с подбитым глазом. Богиня из ночлежного дома… Наш театр опустился “на дно”… Московская труппа приехала к нам, словно странствующая ватага ночлежников, и привезла свой специфический “дух”. На сцене продранные локти, галоши на босу ногу, подвязанные щеки, брань, драка и мордобитие… Босяк закурил “цыгарку” в храме Аполлона»[[268]](#endnote-269), — возмущался рецензент «Петербургского листка». «Зачем понадобилась эта пьеса, где все грязно, цинично… Много, слишком много грязи для сцены»[[269]](#endnote-270), — вторил ему другой защитник «чистоты» искусства из газеты «Слово». Как мы видим, обвинения в «натурализме» здесь были вызваны прежде всего неприятием самого материала пьесы. Сторонники искусства, стоящего «над жизнью», «не беспокоящего», охраняющего устои буржуазного устройства общества, полагали, что этот материал выходит за рамки эстетического. Эти крики протеста и заклинания именем Аполлона были совершенно аналогичны тем выпадам реакционной критики, которыми она в свое время встретила передвижников, и тем воплям о «тирании лаптя и сермяги», на которые по адресу тех же передвижников не скупились эстеты мирискуснического толка. Совершенно очевидно, что так, под прикрытием борьбы с «натурализмом», осуществлялась борьба с реализмом Художественного театра и в первую очередь — с идеями Горького.

Но обвинения спектакля МХТ в натурализме исходили и из другого лагеря. Точку зрения, что пьеса Горького должна быть осуществлена на сцене подчеркнуто романтически, вне быта, условно, защищал Е. Б. Вахтангов, утверждавший, что постановка МХТ не раскрыла Горького-романтика и являлась «чистым натурализмом»[[270]](#endnote-271). Однако нельзя забывать, что эти высказывания Вахтангова имели место два десятилетия спустя после премьеры «На дне» в Художественном театре, пять лет спустя после уже совершившейся Великой Октябрьской социалистической революции. И это очень важно.

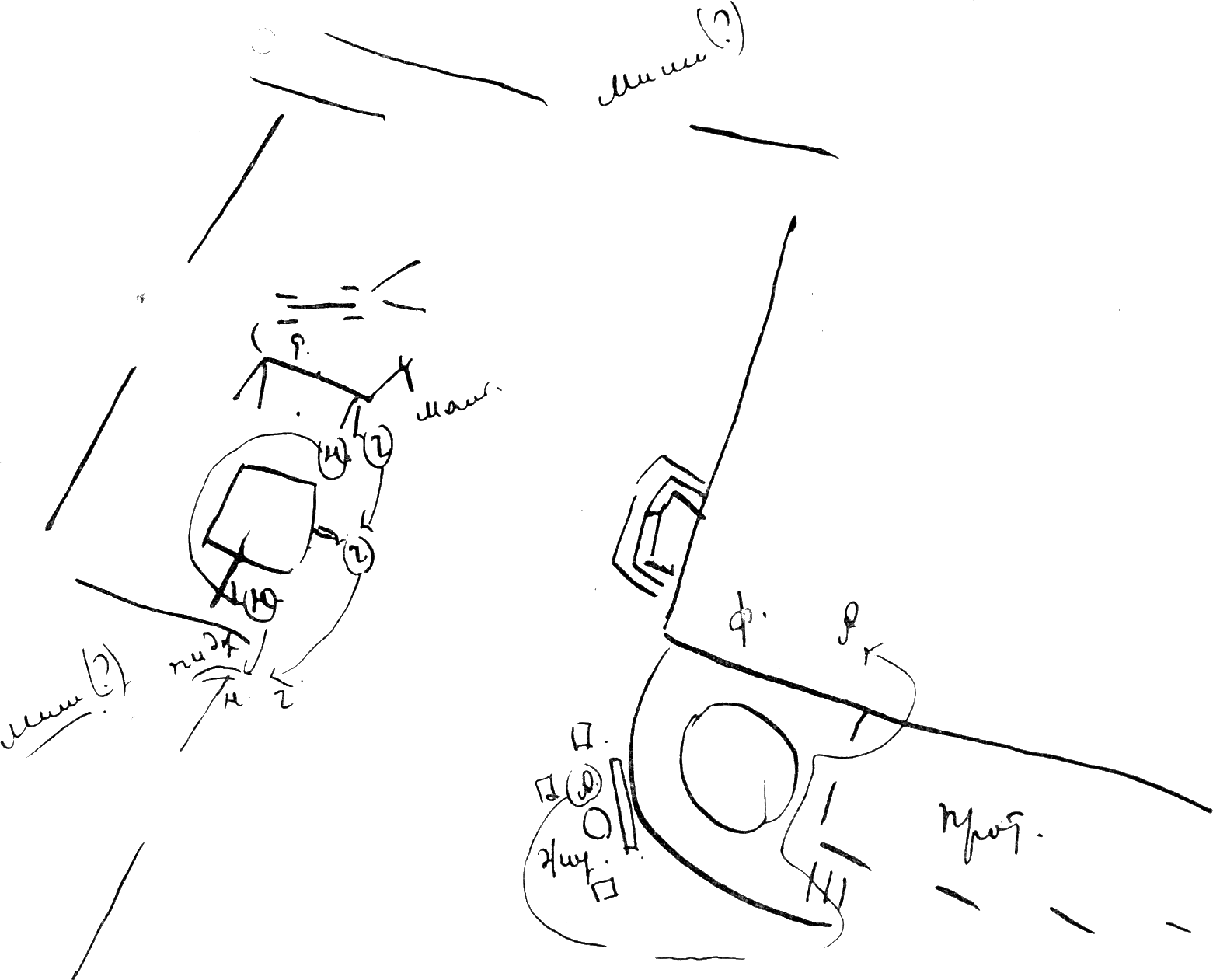
Спектакль МХТ создавался накануне первого выступления русского пролетариата, в годы подготовки первой русской революции, когда откровенно правдивое, жуткое в своей достоверности изображение «каторжной мерзости» окружающей действительности уже само по себе воспринималось как призыв к борьбе и протесту. Страшную {146} правду жизни театр, следуя непосредственным советам и указаниям Горького, показывал средствами строгого трезвого реализма, и на этом фоне горьковское гневное обличение буржуазного строя звучало с особенной силой.

Иные подходы к пьесе и ее оформлению — возможны. Декорации могут быть созданы средствами подчеркнуто романтической живописи, с интенсивными цветовыми акцентами, взволнованным почерком: художника, напоминающим о ритмах и образах «Буревестника» и «Песни о Соколе». В спектакле может быть и обнаженная условность, и приобретающие значение символов резко выраженные контрасты. И все это может не противоречить идейной сущности пьесы Горького и ее стилистике, так как «На дне», как и всякое подлинно великое произведение драматургии, допускает широкие пути сценического истолкования. В. В. Дмитриев в эскизах к «На дне» для Большого драматического театра (1944) искал цветовой насыщенности, раскрывающем эмоциональную силу чувств, которые пробуждает пьеса. Укрупненно, живописно-обобщенно решал декорации постановки «На дне» в Ленинградском театре драмы имени А. С. Пушкина (1956) художник Г. Н. Мосеев.

Так и должно быть. Театр не может не подходить к произведению драматургии с идейно-эстетических позиций своего времени. Так решал спектакль и МХТ в 1902 году, когда конкретность изображения среды в «На дне» воспринималась как откровение, как вопль, призывающий остановиться, задуматься над мерзостью окружающей жизни, возмутиться ее бесчеловечностью. И романтика в спектакле была. Были взволнованность, глубокая внутренняя патетика, потрясенность. И на страшном своей достоверностью фоне призыв к человеческому достоинству — «Человек — это звучит гордо!» — обладал особой силой воздействия.

Декорации к «На дне», как и к «Вишневому саду», — лучшее, что было создано в искусстве оформления МХТ и Симовым в эти годы. В изобразительном решении «На дне» театр пришел к сдержанности, мужественной простоте, социальной заостренности. Влюбленность в Чехова, в произведениях которого по-новому раскрывалась, по-иному расценивалась такая близкая, знакомая до мелочей жизнь, — обострила, возвысила творчество театра. Но за утверждение «горьковского начала» МХТ еще предстояло бороться, оно не вошло еще в его «плоть и кровь», не было усвоено так органически, как «чеховское». Следующая постановка пьесы Горького «Дети солнца», над которой театр работал в 1905 году, со всей очевидностью это доказывает.

В распоряжении исследователя почти нет материалов, относящихся к спектаклю МХТ «Дети солнца». Те единичные высказывания, которые опубликованы в прессе, связаны главным образом с известным происшествием, имевшим место на премьере, когда публика приняла актеров, изображавших участников холерного бунта, за банду черносотенцев, {147} порвавшихся в театр, и спектакль был прерван.



Страница режиссерского экземпляра Станиславского.  
Планировка декорации II действия к пьесе А. М. Горького «Дети солнца»  
*Московский Художественный театр. 1905*

Отдельные высказывания Качалова и о Качалове в роли Протасова, несколько абзацев в «Моей жизни в искусстве» Станиславского и «Из прошлого» Немировича-Данченко, скудные упоминания в письмах и мемуарах — вот и все, что может помочь получить представление об этой постановке. Иконографический материал также почти отсутствует. Не существует ни эскизов Симова, ни фотографий декораций и мизансцен. Сохранившийся макет интерьера лишен обстановки, каких-либо деталей и позволяет судить лишь об общей планировке. Таким образом, основным и почти единственным источником наших суждений об оформлении {148} «Детей солнца» в МХТ является режиссерский экземпляр Станиславского, хранящийся в Музее МХАТ и содержащий подробные планировки всех действий, с описаниями и чертежами. Вероятно, так, как это было и в других спектаклях, не все, что предполагал Станиславский, было осуществлено. От многого отказывались, что-то меняли. Тем не менее режиссерский экземпляр Станиславского — документ, свидетельствующий о том направлении, в каком шла работа над пьесой Горького.

Значения этой постановки нельзя преуменьшать. Самый факт нового сближения Художественного театра с Горьким в период наивысшего подъема революционных событий говорит о том, что театр стремился приобщиться к революционным идеям горьковского творчества и нести их широким кругам зрителя.

«Дети солнца» принадлежат к целому циклу пьес Горького, написанных в период 1902 – 1906 годов, в котором показаны все основные слои русского общества накануне первой русской революции. Горький говорил, что в «Детях солнца» он разрабатывал тему трагического отрыва интеллигенции от широких народных масс: «Тревожное ощущение духовной оторванности интеллигенции — как разумного начала — от народной стихии всю жизнь более или менее настойчиво преследовало меня… Постепенно это ощущение перерождалось в предчувствие катастрофы… Если разрыв воли и разума является тяжкой драмой жизни индивидуума, — в жизни народа этот разрыв — трагедия»[[271]](#endnote-272). В «Детях солнца» и раскрывается эта трагедия народа, обреченного в условиях капитализма на почти животное существование, темного, далекого от культурных запросов, от науки и искусства, которые создает интеллигенция его страны. В то же время Горький бросает гневное обвинение и этой интеллигенции в забвении интересов народа, в отказе от политической борьбы, которая привела бы к изменению его бесправного положения.

Исследователи горьковской драматургии указывают и на близкую связь «Детей солнца» с предшествующей пьесой Горького «Дачники» и на существующие между ними различия. Против «дачников», представителей интеллигенции, пошедшей на службу к буржуазии, растерявшей свои либеральные «идеалы» в погоне за «тепленькими местечками», за сытым и обывательским благополучием, Горький обращает острое жало своей сатиры. В «Детях солнца» он разоблачает иллюзии, во власти которых находятся честные и бескорыстные деятели культуры, полагающие, что они могут смотреть на жизнь со стороны, находясь «вне схватки», погружаясь в мир «чистой» натки или «чистого» искусства.

Таким образом, и эта пьеса Горького, созданная им в каземате Петропавловской крепости, затрагивала насущные проблемы политической борьбы. В условиях общественного подъема в стране эта пьеса имела самый конкретный идейно-политический смысл. {149} Ставила вопрос об отношении интеллигенции к народу, о ее месте в революционной борьбе. Ни трагический, ни комический элементы пьесы не должны выступать на первый план и могут быть верно поняты только тогда, когда будет ясна эта ее основная политическая направленность. Но, по-видимому, спектакль МХТ, сосредоточив главное внимание на остропсихологических переживаниях героев, не нашел правильного решения основной темы.

С. Н. Дурылин в статье «Горький на сцене» утверждал, что «Дети солнца» были одной из «самых неудачных постановок» МХТ; в противовес ей он указывал на острое публицистическое звучание и огромный общественный успех этой пьесы, поставленной почти одновременно в театре В. Ф. Комиссаржевской. С. Н. Дурылин писал, что спектакль МХТ был осуществлен в чеховских тонах, «как драма-элегия на тему о скорбной доле русской интеллигенции», что театр «не прочел в пьесе Горького ни единой иронической строчки, не нашел в ней ни одного сатирического мотива, направленного *против* интеллигенции», и оказался вне той «общественно-политической линии», которая была начата «Мещанами» и продолжена столь блестяще пьесой «На дне»[[272]](#endnote-273).

Не вступая в подробный разбор всей режиссерской работы над спектаклем, мы должны признать, что в изобразительном его решения, по-видимому, действительно имели место и «чеховские тона», и «элегичность», и не было того нового подхода, который уже сказался в оформлении «На дне». Об этом говорит и отношение Горького к трактовке его пьесы МХТ, проявившееся еще в период работы над постановкой: «Горький остался у меня в памяти, каким был на одной из репетиций “Детей солнца”, — раздражительный, потерявший всякий интерес к этому спектаклю и присутствующий только из чувства какой-то ответственности, а вообще захваченный совсем другими интересами»[[273]](#endnote-274), — писал Вл. И. Немирович-Данченко. Навряд ли можно объяснить эту раздражительность и отсутствие интереса к подготовке его пьесы только тем, что Горький всеми помыслами был погружен в происходящие революционные события. Интерес к спектаклю Горького-трибуна, стремившегося нести свои идеи широкой аудитории, был бы совсем иным, если бы он разделял и одобрял толкование его пьесы.

Анализ плана постановки, намеченного в режиссерском экземпляре Станиславского, подтверждает, что в нем имелось много моментов лишних, мешающих четко донести идейный смысл пьесы, способных вызвать самые резкие возражения Горького.

Упрек театру в том, что в постановке «Детей солнца» не было новаторства, использовались средства и приемы, найденные в работе над Чеховым и применявшиеся во многих других спектаклях, был справедлив. Режиссера часто увлекала демонстрация уже найденного метода, а не поиски своеобразия, присущего именно данному произведению. Так, разработка «настроения» дождливого пасмурного дня в третьем акте — повтор того, {150} что уже было в «Привидениях», настойчиво подчеркиваемая тема «старого барского дома», приходящего в ветхость, попавшего в руки нового «хозяина жизни», кулака, перекликается с темой «Вишневого сада» и т. д. Тема «оскудения» семьи Протасовых имеет место в пьесе Горького, но место подчиненное: она нужна автору лишь для того, чтобы подчеркнуть бескорыстие ученого, его чуждость буржуазному практицизму. Проводя эту тему в оформлении, Станиславский опирался на текст пьесы, но придал всему *элегическое* звучание, совершенно Горькому несвойственное.

Непонимание главной темы привело к тому, что конкретные детали режиссерского замысла, подробности оформления не помогали родиться ярким образным сценическим обобщениям, а оставались иллюстративными, перегружая и отяжеляя действие.

Первый акт пьесы происходил в комнате (гостиной или библиотеке), рядом с которой в зимнем саду, где еще «уцелели чахлые деревья», Станиславский разместил лабораторию Протасова. Здесь на столах, заваленных книгами, стояли различные принадлежности для химических опытов, из горящей жаровни валил дым, который изображался с помощью тюля. Сам Протасов, спасающийся от чада, работал в гостиной, где также повсюду были разбросаны книги и на небольшой конфорке что-то кипело. В основном все это отвечало тексту и авторской ремарке. Но помимо этого уже в первом акте Станиславский собирался внести множество таких подробностей, о которых не только нет упоминания в пьесе, но которые могли бы быть оправданы еще в меньшей степени, чем пресловутые «комары» в «Дяде Ване», вызвавшие протест Чехова. Главным образом все Это относится к звуковому оформлению[[274]](#endnote-275).

Но с наибольшей очевидностью ненужная перегрузка обнаружилась в режиссерском решении второго действия. Здесь тема вторжения жизни, чуждой протасовскому дому, получает чрезмерное развитие. У Горького главным местом действия является терраса, выходящая во двор, и в тексте неоднократно упоминается сад, отделенный старой зеленой решеткой, в который удаляются и из которого приходят действующие лица. Основным объектом внимания Станиславского в декорации становится именно двор. Изобретается множество подробностей, привносятся различные мизансцены с целью показан, самое течение жизни — суетливое, засоренное повседневными мелочами обывательского существования. Именно с этой целью время действия переносится с вечера (как у Горького) на утро, «время до завтрака», — когда можно дать большее оживление.

Описание и чертеж этой сцены в режиссерском экземпляре дают целую жанровую картину жизни двора. Помимо стены дома и террасы вводятся: колодец, из которого накачивают воду; «у ворот сабашник и на цепи живая собака гремит цепью»; за углом вход в хозяйскою квартиру и за ним — в подвальный этаж, над которым прибита вывеска с изображением кастрюли, самовара и молотка с надписью: «Слесарь Егор Резвов»; {151} у забора слева — козлы с положенной на них доской, вокруг разбросанные куски дерева, стружки, пила и топор; рядом с террасой жаровня, окруженная кастрюлями и банками, на ней нянька варит варенье: у сарая протянута веревка с бельем; Около окна Протасова должны были валяться бумажки, скорлупа яиц, куски ваты и «разный химический сор».

Нее это связывалось с введением дополнительных, иллюстрирующих текст мизансцен: через двор должны были проходить люди, направляющиеся в ссудную кассу домовладельца, из подвального этажа время от времени должен был появляться слесарь, чтобы поточить о тротуар свой инструмент, из кухни — кухарка с помойным ведром; горничная на крыльце должна была чистить одежду и выколачивать ковры, а за колодцем, на заднем плане, собирались развернуть целую сцену осмотра ветеринаром Чепурным больной лошади.

Многое из этих намерений, вероятно, не было осуществлено. Известно, что лошадь, видимо, была удалена еще в процессе репетиций, так как недовольство Горького введением этого «дополнительного персонажа» было очевидным[[275]](#endnote-276). Но сам режиссерский Экземпляр является документом, который говорит о том, что Станиславский как бы стремился *довести до последней грани*, испытать пределы возможностей сценического иллюзионизма.

Конечно, было бы неверно думать, что обилие бытовых подробностей в плане Станиславского не было связано с определенной режиссерской мыслью, определенным истолкованием пьесы. Станиславский хотел создать впечатляющий фон, контрастный развивающейся драче. П. А. Марков писал в 1934 году: «Режиссерски спектакль строился на противоположении мелкой повседневной жизни обостренным переживаниям интеллигентских героев пьесы… Среди дикого животного смеха, кудахтанья, криков, беспрерывного дачного шума совершалась драма Лизы и Протасова. К этом спектакле театр делал шаг к тому психологизму, который затем стал на долгое время основой его творчества»[[276]](#endnote-277).

Однако со всей определенностью надо сказать, что ошибка, совершенная театром, была двойной; те приемы психологизации окружающей среды, которые были найдены в работе над Чеховым, не отвечали требованиям драматургии Горького, но, помимо того, в том выражении, какое они получили в этом спектакле, — они не отвечали и Чехову.

Театр отклонился от основной темы пьесы и в самих постановочных приемах не выразил горьковского своеобразия. Существеннейшим свойством образов Горького является их подчеркнутая эмоциональная окрашенность — приподнятость, патетика или ирония, — в которой всегда выступает *авторская оценка* (причем это качество не отодвигает и чисто «объективно-зрительные» элементы характеристики). Несомненно герои Горького, {152} так же как и герои Чехова, живут в чрезвычайно конкретной, реальной обстановке. Но вовлечены в этот реалистический фон они по-иному. Фон пьес Горького не требует той утонченной психологизации социально-бытовой среды, какая была необходима для пьес Чехова. Драматургия Горького нуждается в более четких, более подчеркнутых средствах, помогающих резче выделить *мысль*, которую несут горьковские герои. Кроме того, она предъявляет особые требования к режиссуре — найти конкретные и в то же время интенсивные сценически-изобразительные приемы, чтобы со всей определенностью раскрыть и отношение создателей спектакля к тому, что они воплощают на сцене. Художественный театр овладеет таким подходом к драматургии Горького лишь много позднее, в советскую эпоху, когда «горьковское начало» органически войдет в существо его творческого метода. В. В. Дмитриев писал о своем оформлении «Врагов», поставленных в 1935 году в МХТ: «Основной темой оформления была передача контрастов эпохи со всей возможной социальной остротой… “Враги” по принципу планировки декораций, может быть, ближе всего к почти натуралистическим павильонам чеховских спектаклей, но, мне кажется, им свойственна подчеркнутость, резкость контрастов, сгущение светотени, передающие остроту горьковской пьесы и создающие уже обобщенный образ… Общий же характер и стиль предметов, окраски и прочее мы подчеркнули: может быть, нет таких больших берез, может быть, не было на фабрике такого законченного модерна, но сгущение этих элементов сообщало спектаклю приподнятость, остроту, подчеркивало глубину горьковской темы»[[277]](#endnote-278). В этих словах одного из самых замечательных художников театра советской эпохи верно отмечена и близость драматургии Горького к Чехову и то особенное, что ее отличает, иной характер требований, которые она предъявляет к режиссуре и художнику.

В 1905 году театр этих требований в «Детях солнца» осуществить еще не смог. Здесь вновь обнаружились противоречия метода МХТ этого времени.

Средства, которые должны были вести к наибольшей яркости выражения идейного содержания, сделались препятствием на пути к этой главной цели. Борясь с ремесленничеством, консерватизмом, рутиной, добиваясь глубокого и всестороннего изображения жизни, МХТ слишком увлекался новым характерным жизненно бытовым материалом и приходил в результате этого к измельченности режиссерски-изобразительных решений.

Когда бытовых подробностей в сценической обстановке оказывалось слишком много, зритель мог лишь «прочитать» их глазами, но не мог воспринять театральной выразительности целого. Обстановка выполняла описательную, так сказать, эпическую функцию, но теряла функцию действенную — драматическую. «Декорация — то же, что описание в романе», — говорил когда-то Золя. Но подлинная реформа, совершенная МХТ в оформлении, в том-то и заключалась, что на таком понимании роли декорации он {153} не остановился. Там, где его декорации были только «описанием», театр был лишь на полпути к своей цели — созданию обобщающего зрительного образа. В лучших своих работах он этого достигал, умея отобрать, укрупнить жизненные детали, дать их в соотношении со светом, звуком, игрой актера и прежде всего в единстве с той внутренней линией сквозного действия, которая раскрывает главный идейный смысл пьесы. Но там, где театр не удерживался на высоте этих задач, убивалась подлинная театральность и ослаблялась сила идейного воздействия.

В 1909 году Немирович-Данченко, оглядываясь на пройденный путь, настаивал на том, что художественная сила театра, высота его творческих открытий и достижений в области новой формы непосредственно связаны с утверждением больших, ярких и сильных идей. Ни в коей мере не снижая огромных завоеваний МХТ, не отступая от основного направления, он отстаивал необходимость движения вперед, поисков путей к высокому реализму: «Все должно идти от жизни… Жизнь должна быть самым первым источником сценического воплощения», — говорил он. Предостерегая театр от повторения ошибок, от «мелкого натурализма», в углублении в содержание видел он возможность преодоления ограниченности: «… если же подходить с большой идеей и возвышенно налаженной душой артиста, то мелочи отпадут, и жизнь сама поможет создать высшее»[[278]](#endnote-279).

С жестокой требовательностью анализировал и Станиславский все, что было им сделано, отделяя в искусстве МХТ и в своем собственном то подлинное, что обогащало реализм, от крайностей, рождавшихся в результате временных односторонних увлечений, превращавшихся в штампы. Искренне и честно писал Станиславский в «Моей жизни в искусстве» о том, как остро он осознал кризис МХТ. Выход для Станиславского был в новых самозабвенных творческих поисках.

## Начало новых поисков (Студия на Поварской)

В 1904 году Станиславский предпринял ряд шагов для того, чтобы организовать Товарищество на акциях, целью которого должно было быть образование нескольких коллективов для пропаганды метода МХТ и повышения профессионально-художественного уровня театров провинции. Станиславский пытался практически подойти к осуществлению всегда волновавшей его мечты о создании общедоступных театров. Руководителем первой из задуманных будущих групп первоначально намечался актер и режиссер И. А. Тихомиров, ранее работавший в МХТ, друг А. М. Горького, совместно с ним организовавший и 1903 – 1904 годах Общедоступный театр на рабочей окраине Нижнего Новгорода.

{154} Станиславский предполагал, что под руководством актеров МХТ, хорошо усвоивших его творческие принципы, группа нового театра будет готовить в непосредственной близости к МХТ ряд спектаклей, используя его репертуар и постановочные приемы (макеты, планировки и пр.), а затем выступать в провинциальных городах и «играть на фабриках».

В то же время Станиславским несомненно владела мысль сделать возникающий молодой театр не просто филиалом МХТ, но и Театром-студией, *театром искании*, в постановках которого можно было бы экспериментировать как в области постановочных изобразительных средств, так и в области внутренней техники актерского творчества. Чем бóльшую неудовлетворенность испытывал Станиславский, разочаровываясь в прежних, приемах режиссуры, чем более хотел он уйти от «мелкого реализма», иллюстративности, тем более крепло его внутреннее стремление расширить диапазон искании Студии, направить их к открытию новых путей сценического творчества.

Как научиться передавать на сцене обобщенные образы и возвышенные переживания? Станиславским вновь и вновь задавал себе этот вопрос и, отвергая заношенною фальшивою патетику старой сцены, как и излишества «приземленного», «мелкого» реализма, обращался за помощью и ответами к искусству живописи, танца, пения. Он подолгу смотрел на картины Врубеля, пытаясь понять, какими средствами может актер подойти к изображению нематериальных, «сверхсознательных» образов. Он раздумывал о великолепном мастерстве прославленных балерин, помогающем им казаться «бесплотными», о Шаляпине, голос которого был послушен артисту, выражая в музыке, ритме, слове глубокий возвышенный смысл и внутреннюю силу чувства. Станиславский был готов вновь вернуться к трудностям созидания театра, но уже на основе того огромного опыта и завоеваний, которые были приобретены МХТ.

Выбирая помощников для работы в Студии, Станиславский теперь искал их среди молодежи, которая особенно сильна была в «отрицании» старого и была готова ринуться в осуществление смелых экспериментов. Встреча с Мейерхольдом, освободившимся в это время от работы в провинции, окончательно укрепила в Станиславском мысль создать Студию — лабораторию сценических опытов. «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 решил помогать Мейерхольды в его новых работах, которые, как мне казалось, во многом совпадали с моими мечтаниями»[[279]](#endnote-280), — вспоминал Станиславский. В качестве заведующего литературным бюро был приглашен поэт В. Я. Брюсов, автор критической статьи «Ненужная правда», направленной по адресу МХТ и обвинявшей {155} его в натурализме[[280]](#endnote-281); в бюро входил также издатель символистского журнала «Весы» С. А. Поляков. Этот состав литературной части Студии бесспорно оказал воздействие и на выбор репертуара и в особенности на его интерпретацию. Для Станиславского было интересно «взять на проверку» те положения, которые противопоставляли МХТ его противники, учесть их, чтобы отточить искусство сценического реализма; Мейерхольд же в Брюсове видел своего союзника по созданию условного театра.

В качестве заведующего сценой был приглашен один из молодых актеров МХТ — Б. К. Пронин, человек «насквозь» театральный, будущий инициатор и «душа» многих артистических кружков и кабаре, игравших значительную роль в жизни художественной богемы 1910‑х годов. Музыкальная часть была поручена композитору и дирижеру И. А. Сацу позднее создавшему замечательную музыку к ряду спектаклей Художественного театра, о котором Станиславский сказал, что он первый показал пример, как надо относиться к музыке в драматическом искусстве. Третьим директором (вернее, консультантом) Студии (помимо Станиславского и Мейерхольда) стал С. И. Мамонтов, несмотря на свою принадлежность к старшему поколению., остававшийся в рядах энтузиастов, открывателей новых путей и работавший (как и некоторые другие участники Студии) без вознаграждении.

И состав Студии вошли молодые художники — Н. Н. Сапунов, С. Ю. Судейкин, Н. П. Ульянов, В. И. Денисов. Ф. Г. Гольст, И. Г. Гугунава, В. Е. Егоров и позднее Н. А. Андреев. Трем первым из этих художников и было суждено сыграть наиболее значительною и во многом даже определяющую роль в краткой истории Студии 1905 года, или, как ее часто называли, Студии на Поварской.

5 мая 1903 года состоялось первое общее собрание труппы, на котором выступали ее директора. Державший речь первым В. Э. Мейерхольд говорил о назначении молодого театра нести в провинцию новое искусство, но, как отмечает его биограф Н. Д. Волков, не раскрывал конкретно характер художественной программы деятельности. В то же время в его речи большое место заняли утверждения негативного порядка: он говорил об «изживании современных форм драматического искусства», о неудовлетворенности зрителя существующими видами театров[[281]](#endnote-282).

К письму, посланному Станиславскому месяцем ранее, Мейерхольд присоединил нечто вроде тезисов «вступительного слова к проекту» программы Студии. Главную задачу нового театра он видел в том, чтобы помочь МХТ не потерять права быть передовым театром своего времени, идущим рядом с современной драматургией и живописью в их «стремительном авангардном движении». Свежие, смелые искания юных сил Студии должны были, по мнению Мейерхольда, возродить атмосферу творческого запала, фанатизма, дух борьбы, без которых неосуществимо искание новых путей и искусстве. Мейерхольд писал: {156} «Театр должен быть *скитом*. Актер всегда должен быть *раскольником*. Всегда не так, как все. Творить одиноко, вспыхивать в экстазе творчества на глазах у всех. И потом опять в свою келью! Келья не в смысле отчуждения от общества, а в смысле умения священнодействовать в творческой работе. Презирать толпу, молиться новому божеству с каждым приливом, забывать его с каждым отливом. И как море менять свою краску каждый час! Как хорошо смеяться толпе и лицо, когда она нас не понимает»[[282]](#endnote-283). Пафос этих строк Мейерхольда в утверждении того, что человек искусства должен уметь все без остатка отдавать творчеству, жертвовать для дела всеми «меркантильными и личными» радостями. И все же, вопреки оговорке, что разговор о «келье» идет не в плане «отчуждения от общества», слова Мейерхольда дают основание для упрека в противопоставлении позиции художника, стоящего «над толпой», требованиям, которые предъявляет к нему общество.

Станиславский в своей речи также говорил о необходимости «обновления драматического искусства новыми формами», о том, что МХТ «с его натуральностью игры» не хочет удовлетворяться достигнутыми результатами, и Студия должна продолжать его дело, но он связал эти задачи с общественным призванием театра, о котором настойчиво напоминают назревавшие в России революционные события: «В настоящее время пробуждения общественных сил в стране театр не может и не имеет права служить только чистому искусству, — он должен отзываться на общественные настроения, выяснять их публике, быть учителем общества»[[283]](#endnote-284).

Речь Станиславского, яркая и убежденная, захватила слушателей. Как это было ему свойственно, ставя конкретные вопросы развития искусства, он выводил их решение за рамки узкопрофессиональных задач, соединяя с большими конечными целями.

Вместе с тем нельзя не указать на то, что выбранные для постановок Студии пьесы не соответствовали тем задачам, о которых говорил Станиславский. «Смерть Тентажиля» Метерлинка, «Сфинкс» Тетмайера, «Шлюк и Яу», «Коллега Крамптон», «Ганнеле» Гауптмана — этими пьесами было трудно ответить на запросы передовой, революционно настроенной части публики. Но отвлеченные от жизни, призрачные, символические сказочные образы большинства этих пьес казались организаторам Студии наиболее подходящими для того, чтобы осуществить поиски новых сценических форм, уйти от «натуральности» и достичь обобщенной выразительности.

Станиславский был захвачен исканиями Мейерхольда и его талантом. «Мейерхольд умно и красиво говорил о своих мечтах, мыслях и находил для них меткие слова»[[284]](#endnote-285), — вспоминал он в «Моей жизни в искусстве». Станиславскому казалось, что их стремления в основе были близки, и прошло длительное время, пока для него стало очевидным существовавшее расхождение. В начале деятельности Студии он, по его собственному {157} признанию, был увлечен и, «на собственную голову, поджигал других»[[285]](#endnote-286). Немирович-Данченко не без основания упрекал Станиславского, что в исканиях Студии и высказываниях Мейерхольда он иногда принимал за открытия многое, о чем ему не раз приходилось слышать от самого Немировича в работе над спектаклями МХТ: «все это прошло мимо Вас, не задевало Вас. И вдруг все это в устах Мейерхольда оказалось новым словом»[[286]](#endnote-287).

Станиславский горячо откликнулся на бунт Мейерхольда против старых форм, пленялся его остротой мысли и глаза, его способностью рождать «взрывчатые» художественные идеи. Ему импонировали эрудиция Мейерхольда, его интерес к смежным с театром областям творчества, умение связать новые течения в современной живописи, скульптуре и других изобразительных искусствах с поэзией, драматургией, музыкой. Потерпев только что неудачу при воплощении на сцене МХТ трех маленьких драм Метерлинка[[287]](#endnote-288), понимая, что он сам не сумел найти сценического «ключа» к этой особой драматургии, Станиславский почувствовал в Мейерхольде режиссера, который улавливает ее необычный строй, ее новые, незнакомые, музыкальные ритмы.

Вероятно, увлечению Станиславского во многом способствовало и то, что новые принципы в работе Студии воплощались в конкретные изобразительные формы при участии ярко одаренных художников. Эта сторона всегда была ему близка.

Работая бок о бок с Мейерхольдом и художниками в декорационной мастерской, при начале репетиций, Станиславский долгое время не воспринимал направление, которое было взято в подготовке спектаклей, как уводящее в сторону от его собственных целей. Так или иначе, но показ подготовленных Студией работ 11 августа в Мамонтовке, где летом обосновались студийцы, прошел более чем благополучно. На просмотре отрывков из спектаклей присутствовали Мамонтов, Горький, Андреева, Качалов, Книппер, Вишневский, многие другие артисты МХТ и кое-кто из молодых художников и скульпторов «со стороны». Показ заслужил полное одобрение Станиславского. На следующий день он писал о своих впечатлениях М. П. Лилиной: «В 12 часов начали со “Шлюка и Яу” — свежо, молодо, неопытно, оригинально и мило. Среди молодежи Баранов играет великолепно — успех, оживление и чудесное впечатление… В 6 часов “Комедия любви”, это слабо, по-детски, но и тут надо было признать, что в труппе есть хороший материал. “Смерть Тентажиля” — фурор. Это так красиво, ново, сенсационно!»[[288]](#endnote-289) По-видимому, студийцы покорили не только Станиславского. В письме к административному работнику Студии С. А. Попову, который не присутствовал на просмотре по болезни, Станиславский писал, что он радовался за Мейерхольда, так как и «пессимисты стали верить в успех и признали первую победу Студии над предрассудками»[[289]](#endnote-290).

После 20 августа студийная труппа перебралась в Москву[[290]](#endnote-291). И теперь, бывая на репетициях, Станиславский постепенно все более осознавал, что Студия во многом {158} уклоняется в сторону от намеченных задач, начинал испытывать неудовлетворенность художественными результатами, достигнутыми в подготавливаемых спектаклях.

Осенью 1905 года в Москве развернулись революционные события. 14 октября Художественный театр присоединился ко всеобщей забастовке — театры временно прекратили свою деятельность. Открытие Студии откладывалось. Материальное положение самого МХТ было почти катастрофическим, и все более затруднительным было для Станиславского финансирование работы Студии. В то же время становилось очевидный, что ее репертуар не отвечает тем запросам, которые предъявляет к театру революционная действительность, и то, что Студия не может стать пропагандистом искусства МХТ. Как вспоминают участники Студии, ее судьба была уже и значительной степени предрешена, когда, наконец, состоялась генеральная репетиция. Спектакль не вызвал одобрения Станиславского, и, оплатив все расходы по Студии и выдав жалование студийцам за несколько месяцев вперед, он решил театра не открывать.

Каковы же были результаты работы художников Студии и в чем заключались художественные расхождения Станиславского с Мейерхольдом? «Смерть Тентажиля» Метерлинка и «Шлюк и Яу» Гауптмана — две постановки, в которых наиболее четко обнаружился характер художественных поисков Студии; Уже в мае 1905 года, еще до начала репетиций, режиссеры (Мейерхольд и Станиславский) были заняты подготовкой оформления «Смерти Тентажиля» с Судейкиным и Сапуновым и «Шлюка и Яу» с Ульяновым.

Художники усердно занимались клейкой макетов в мастерской, и Станиславский принимал деятельное участие в их работе, помогая и уча, несмотря на свою двойную занятость и в Студии и в самом Художественном театре. Н. П. Ульянов рассказывает в своих воспоминаниях, что Станиславский «с большим вниманием и каким-то наивным любопытством» следил за тем, что делали художники, осматривал макеты «не иначе, как с линейкой в руках, измеряя, подсчитывая, сокращая». Еще неопытным художникам театра надо было решать технически сложные задачи, так как сценическая площадка в Студии была мала и необорудована, «карманы», куда можно было убирать декорации, отсутствовали. Ульянов, по его словам, не знал, как ему быть, как «городить» на такой сцене для «Шлюка и Яу» и комнату с башней, и улицу с большим горизонтом, и огромные ворота. Но Станиславский, улыбаясь, поправлял детали в макете, где устанавливались сели, беседок на фоне неба в облаках-барашках, успокаивал, повторял, что именно маленькая сцена развивает в художниках изобретательность, ловкость, наталкивает на интересные открытия. «Страсть Станиславского прислушиваться к юным душам и ждать от них откровенна осталась за ним навсегда. В те дни, когда идея нового театра завладела им, он, казалось, готов был забыть нее — и свой опыт и свои навыки, чтобы засесть вновь за азбуку и вместе с нами начать все сначала»[[291]](#endnote-292), — пишет Ульянов.

{159} «Шлюк и Яу» обычно причисляется к «символистским» пьесам Гауптмана. Действительно, это произведение резко отличается от его социальных драм на темы современной жизни; в нем писатель отдает дань неоромантизму и влияниям символизма. Однако наряду с поэтической стилизацией в основе пьесы лежит также подчеркнутый социальный кон грает нищеты и богатства и звучит тема сострадания к обездоленным. Действие развертывается во времена средневековья. Богатый владелец замка со своими придворными устраивает себе развлечение: подобрав пьяницу-бедняка Яу, они переценивают его во дворец и внушают ему, что он обладатель княжеского титуле и несметных богатств, а вся его действительная прошлая жизнь — только плод его расстроенного воображения. Когда Яу входит в свою роль и теряет представление о различии между явью и выдумкой, его вновь выбрасывают в ту канаву, где он был подобран.

Этот сюжет (истоки которого прослеживаются еще в арабских сказках «Тысячи и одной ночи», и позднее использованный многими драматургами) в основном был навеян Гауптману шекспировским «Прологом» к «Укрощению строптивой» и был им трактован как полуреальная, полуфантастическая пьеса-шутка, почти буффонада. Но уже в русском издании 1908 года И. А. Котляревский в предисловии к пьесе отмечал, что, несмотря на облик «беззаботной шутки», пьеса содержит «серьезную философско-обличительную идею»[[292]](#endnote-293). Несомненно, что именно эта сторона пьесы привлекла внимание Станиславского, и не случайно, что и в последующие годы он называл «Шлюка и Яу» в числе пьес, предлагаемых им к постановке в «общедоступных» театрах, об организации которых он продолжал мечтать.

Станиславскому принадлежала мысль перенести действие из средневековья (обстановка которого, по его мнению, сделала бы спектакль громоздким и скучным) в XVIII век. Здесь сыграло роль то огромное впечатление, какое оказала на Станиславского выставка исторических портретов, устроенная С. И. Дягилевым в Таврическом дворце в Петербурге в 1905 году. Станиславский, занятый подготовкой «Горе от ума», видел ее во время гастролей весной 1905 года, непосредственно перед началом работы Студии. В письме к дочери и сыну он отмечал, что эта выставка «самое интересное теперь в Петербурге» и что он будет ездить на нее «каждый день и все рисовать»[[293]](#endnote-294). Вспоминая о своей первой работе со Станиславским над «Шлюком и Яу». Ульянов пишет: «Трельяжи, павильоны на этой выставке в характере боскетов, портреты напудренных дам и кавалеров в замысловатых париках, в пышных нарядах, казались ему единственно подходящим фоном для пьесы, в которой герцог со своей свитой издевается над двумя бедняками, найденными у ворот замка». Ульянов, не будучи, по его признанию, большим «охотником до стиля Людовика XV», побывав на выставке, сам «загорелся» и согласился со Станиславским, что «лучшего стиля для пьесы придумать нельзя»[[294]](#endnote-295).

{160} Одновременно шла и работа Мейерхольда с Судейкиным и Сапуновым над оформлением «Смерти Тентажиля». Как справедливо указывает Н. Д. Волков, это была первая встреча Мейерхольда-режиссера с подлинными художниками: в провинции он имел дело с обычными декораторами старого ремесленного типа и, чтобы осуществить на сцене поиски «новых настроений», ему приходилось действовать, более опираясь на искусство электротехника, затемняя декорации с целью заглушить их несоответствие режиссерскому замыслу.

И вот здесь в макетной мастерской МХТ, где готовились постановки студийного театра, которым не суждено было увидеть света, впервые с такой обнаженностью, остротой и непримиримостью начало выявляться и «оформляться» противоречие между сутью сценического искусства, как искусства синтетического, в центре которого стоит актер, и живописью, претендующей на первенствующее значение, пытающейся диктовать свои законы. Этот спор, к которому практика театра будет возвращаться еще не один раз, в течение последующих лет был особенно заострен и одновременно затруднен тем, что постижению законов сценического искусства, сложному самому по себе, мешало воздействие идей декаданса. То рациональное, что было в критике Мейерхольда, обращенной против ограниченности метода раннего МХТ, соединялось в те годы с защитой идей мистицизма и символизма, самодовлеющей условности, мирискуснических принципов стилизации, теории «искусства для искусства».

Сапунов и Судейкин были живописцами по преимуществу. Работа в качестве декоратора в МХТ, а затем помощника Коровина и Головина, исполнителя их оперных декораций, не ставила перед Сапуновым задач, связанных со сложным решением сценического пространства. И если Ульянов признавался, что его «злили» вечные сверки с масштабом, которых требовала работа над макетом, то у Сапунова и Судейкина она вызвала открытый протест. В своей статье «К истории и технике театра» Мейерхольд рассказывает, что именно эти художники «отказались наотрез» от клейки макетов и дали первый толчок «к окончательному разрыву с макетом».

Этот бунт художников в восприятии Мейерхольда был выражением открытого вызова принципам МХТ и первым шагом к коренной их ломке. Мейерхольд писал: «… вертя в руках макет, мы вертели в руках современный театр. Мы хотели жечь и топтать макеты; это мы уже близились к тому, чтобы топтать и жечь устаревшие приемы натуралистического театра»[[295]](#endnote-296). Однако Н. Д. Волков не без оснований утверждает, что «на самом деле это означало, что молодым живописцам, не владевшим техникой заполнения сценического трехмерного пространства, было гораздо легче представить декорацию сначала как картину и потом, написав эскиз, указать расположение полотен и планировочных мест»[[296]](#endnote-297). Но для Мейерхольда здесь возникло гораздо большее: основа для {161} создания целой режиссерской концепции, получившей во многом талантливое и яркое выражение не только в постановках Театра-студии, но и в спектаклях, осуществленных в сезоне 1906/07 года в театре В. Ф. Комиссаржевской на Офицерской.

В постановках Студии Мейерхольд принял сторону живописцев, диктующих театру законы своего искусства, и с их позиций стал отыскивать новые приемы режиссуры, соединяя их с требованиями театра, в основе которого лежала подчеркнутая демонстрация *принципа условности*. В оформлении спектаклей Студии все то, что утверждалось в течение семи лет на сцене МХТ, отвергалось: ниспровергались все симовские открытия, целью которых было создать жизненную иллюзию, помочь естественному и органическому самочувствию актера на сцене: ликвидировалось все многообразие планировок и мизансцен, многочисленные углы, изломы планшета. Вся сценическая картина должна была решаться по принципу живописных панно, на плоскостях, уравновешенных композициях.

Бунт против макета, замена макета эскизом не были здесь следствием стремления повысить живописные достоинства оформления и заставить живопись служить целям театрального искусства. Живопись явилась на сцену самовластной хозяйкой, заняла самоценное, доминирующее положение, подавляя актера и подчиняя его игру своим законам.

Чтобы все на сцене сделать подчеркнуто и нарочито условным и разрушить жизненную иллюзию, принципы двухмерной живописи переносились в трехмерное пространство сцены, живого актера также пытались «стилизировать», искусственно распластывая на плоскости, превращая в живописное пятно или барельеф. С этой целью действие максимально приближали к авансцене, сценическое пространство сужалось, уничтожалась глубинность, и актер должен был превратиться в своего рода «придаток декорации». Сцена становилась декоративным панно, на плоскости которого все меньше оставалось возможностей для движения, естественный живой жест должен был уступить место размеренным условным музыкально-ритмически сменяющимся позам и неподвижности.

В постановке «Смерти Тентажиля» именно эти идеи получили наиболее полное воплощение. Подчеркнутая условность, «барельефный принцип» были направлены к тому, чтобы средствами «неподвижного» театра раскрыть мистический смысл драмы Метерлинка, превратить театр в «мистерию», призывающую зрителей к «мудрому созерцанию» величия «могущественного Рока», управляющего судьбой людей[[297]](#endnote-298).

Иконописная условность, архаизированные образы итальянских живописцев раннего Возрождения, симметрия композиции и мягкая лирическая созерцательность Перуджино вдохновляли Мейерхольда в работе над оформлением пьес Метерлинка.

{162} Эскизов декораций «Смерти Тентажиля» в Театре-студии мы не знаем. Известный эскиз Сапунова к этой пьесе относится к периоду работы Мейерхольда в театре В. Ф. Комиссаржевской[[298]](#endnote-299). Его нельзя рассматривать как реконструкцию спектакля 1905 года, но он удивительно близок той интерпретации Метерлинка, которую дает Мейерхольд в своей статье «К теории и технике театра», написанной в том же (что и эскиз) 1907 году.

Общее впечатление старинного гобелена. Серо-коричневато-лиловатая гамма. Условно, плоскостно трактованная архитектура, в которой странно сочетаются детали наружного облика замка (скорее, напоминающего храм) и внутренней галереи. За большим окном в ночном сумраке виден серп месяца на темном таинственном небе и силуэты зданий, схожих с руинами. Узкие окна, темные удлиненные входы, ступени лестниц, уводящие в глубь сводчатых коридоров. Художник не стремился здесь следовать логике архитектурной постройки, но как бы воплощал свое представление о замках, в которых протекает действие многих пьес Метерлинка. Декорация была задумана так, чтобы очертания архитектуры слабо вырисовывались в приглушенном освещении, возникая как призрачное видение. В ней бесспорно было передано «метерлинковское», но она не соответствовала требованиям пьесы, для которой, по-видимому, предназначалась. «Смерть Тентажиля» с большой определенностью рисует иную атмосферу и иной характер действия. Замок, в котором протекают события этой пьесы, — не хрупкая мечта, не бесплотная греза, растворяющаяся в окружающей, такой же нереальной среде. Это — мрачный черный замок-тюрьма, замкнутая от мира тяжелыми засовами железных дверей и непроницаемой толщей стен. Не мягкий лиризм, но ужас внушают эти «безжалостные» стены, низкие мрачные своды и двери «тяжелее городских ворот».

Атмосфера гнетущего страха, ожидания неведомой, но неотвратимой опасности должна была бы особенно подчеркнуть те ноты протеста, которые на мгновение зазвучат в самом финале пьесы, прийдя на смену ужасу и покорности. Но Мейерхольд хотел, чтоб «мистерии» Метерлинка производили «примиряющее» впечатление, искал «простоты, уносящей от земли в мир грез», «гармонии, возвещающей покой», и «трагизма с улыбкой на лице»[[299]](#endnote-300). Знаменательно, однако, что после закрытия Студии, в постановке «Смерти Тентажиля», осуществленной в 1906 году в провинции, он сделал попытку, несомненно под воздействием революционных событий, несколько иначе трактовать пьесу, усиливая мотивы неприятия, протеста и осуждения несправедливости. Во вступительном слове перед спектаклем в Тифлисе Мейерхольд говорил: «Не Смерть, а тот, кто несет с собой Смерть, вызывает негодование. И тогда Остров, на котором происходит действие, — это наша жизнь, замок там, за наводящими тоску мертвыми деревьями, замок в глубине долины, откуда не видны ни горы голубые, ни море, ни луга по ту сторону у скал, замок этот — тюрьма. Тентажиль — юное человечество, доверчивое, прекрасное, идеальное, {163} чистое. И кто-то беспощадно казнит этих юных, прекрасных людей… На нашем острове стонут и гибнут тысячи таких юных, таких прекрасных, как Тентажиль»[[300]](#endnote-301). Однако в спектакле Театра-студии эта тема, видимо, не звучала.

Отрывки из «Смерти Тентажиля», показанные труппе летом в Мамонтовке, шли на фоне простого холста, на котором четко читались скупые жесты и статуарные позы актеров и выявлялся «внутренний диалог с помощью музыки пластического движения». Режиссерский замысел произвел большое впечатление на Станиславского. В Москве же декорации вызвали его сомнение еще до показа на окончательном просмотре. По свидетельству С. А. Попова, уже в конце сентября Станиславский делился с ним этими сомнениями, говоря, что «все это не то», и хотя постановка и «прекрасна», но в таком виде она не нужна. На вопрос, что же нужно, по его мнению, он ответил: «на переднем плане нужен просто светлый занавес, и на этом фоне в темных костюмах, как силуэты, актеры должны разыгрывать пьесу»[[301]](#endnote-302).

На генеральной репетиции медленно развивающееся в полумраке на фоне плоскостной декорации действие «Смерти Тентажиля» было прервано требованием Станиславского дать свет, так как «“публика не может долго выносить мрак на сцене, это не психологично, нужно видеть лица актеров!” Вопреки возражениям художников-авторов, было дано полное освещение. Н. П. Ульянов рассказывает, что декорация сразу погибла, началось расхождение, разнобой живописи и фигур действующих лиц»[[302]](#endnote-303). Репетиция была вновь остановлена, и постановка не принята. В. П. Веригина (тогда актриса Студии), присутствовавшая на просмотре, полагает, что виной неудачи была неопытность молодых художников, что Судейкин не учел возможностей изменения освещения: «В его чудесном зелено-голубом тоне, при освещении, которое изменяло цвета, тонули и расплывались фигуры действующих лиц, волосы и лица принимали неожиданные оттенки». Веригина высказывает также мнение, что вообще «прекрасные сами по себе и в высшей степени подходившие к пьесе, декорации все же не помогали выявиться рисунку сценического движения»[[303]](#endnote-304).

В. Н. Соловьев писал по поводу набросков Судейкина (хранящихся в настоящее время в Театральном музее имени А. А. Бахрушина), что «предумышленная статика», свойственная этим «зарисовкам отдельных сценических положений», предназначенных для режиссера, раскрывает их связь с «театром марионеток» Метерлинка: «Напрасно было бы искать в этих эскизах законченности рисунка и четко означенных линий. Все их очарование составляет прозрачность, нежность красок и таинственная расплывчатость. Как бы в сновидении, с веткой зелени в руках, нездешней поступью шествуют Тентажиль и Игрен по лестницам и скалам с неопределенными очертаниями… В фигурах мало движения; можно сказать, оно и совсем отсутствует»[[304]](#endnote-305).

{164} В постановке «Шлюка и Яу» получил наиболее отчетливое выражение принцип *стилизации*. Первоначальное намерение строить на сцене сложные архитектурные сооружения, воспроизводить по фотографиям и увражам облик дворцов и залов XVIII века был отвергнут. Давая довольно подробное описание оформления, Мейерхольд указывает, что для того чтобы показать «век пудры», решили давать «вместо большого количества деталей — один-два крупных мазка»[[305]](#endnote-306).

В первой картине главной деталью, определяющей характер декорации, были громадные пышные ворота, увенчанные статуей амура, за которыми виднелись уходящие в глубину боскетные ширмы. Зритель сразу должен был воспринять стиль эпохи и богатство тех, кто живет за подобными воротами. Рядом с этой пышностью — лохмотья оборванцев Шлюка и Яу; нужный для пьесы контраст, вводивший в «плоскость трагикомедии, сатиры». В декорации второй картины (спальня замка) все масштабы были нарочито преувеличены, опять-таки для того, чтобы подчеркнуть сатирические ноты, дать впечатление «пышности и комически чопорного богатства»: роскошная кровать была огромных размеров, ее балдахины — «невероятны». Перед началом третьей картины (в которой, по мнению Мейерхольда, условность приема была «доведена до высшего предела») слышались звуки дуэта в стиле XVIII века. Музыка к спектаклю была написана молодым композитором Р. М. Глиэром.

Когда поднимался занавес, зритель видел семь боскетных беседок трельяжа на фоне голубого неба со стилизованными облаками. По линии горизонта тянулся ряд пунцовых роз. Принцесса Зидзелиль в центре, ее придворные дамы по бокам, сидя каждая в своей беседке-корзине, вышивали одну и ту же лежавшую у них на коленях широкую ленту иглами из слоновой кости. Игравшая одну из фрейлин, Веригина рассказывает, что по указанию Станиславского они «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. Это был очаровательный блик, выражавший манерность, присущую дамам в преувеличенных кринолинах и париках, напоминавших фантастические облачные башни»[[306]](#endnote-307). Вся эта сцена в целом должна была выражать настроение «праздности и затейливости». В замысле Станиславского было желание придать сатирическое звучание изображению аристократической знати, в известной мере даже отступая от той поэтической идеализации, которая у Гауптмана присуща образам герцога, его возлюбленной и его приближенных.

Однако в спектакле Студии эти сатирические ноты, видимо, были приглушены, на первое место выступила эстетизированная, изумительная в своей изысканности и утонченности стилизация. На сцене ожил круг образов, непосредственно сближавший ее с излюбленными темами произведений А. Н. Бенуа и К. А. Сомова, с их эстетизированной {165} и стилизованной трактовкой быта королей и маркизов XVII – XVIII веков. Пышные робы с огромными кринолинами, высокие пудреные парики, грациозно-жеманные позы заменяли психологическую характеристику персонажей. Встреченная аплодисментами декорация третьей картины перекликалась с мотивами «Вечера» К. А. Сомова, написанного за три года до создания Студии. Это «сомовское» возникало в спектакле не случайно. «Кринолины, белые парики, костюмы действующих лиц скомбинированы в цветах декораций» и «выражают одну живописную задачу: перламутровую симфонию, обаяние картин К. А. Сомова»[[307]](#endnote-308), — писал Мейерхольд. Тот XVIII век, который так привлек Станиславского на выставке исторических портретов, где он искал характерные черты для обрисовки на сцене крепостнического мира Фамусовых и Хлёстовых, — здесь предстал преображенным, рафинированным, изысканным.

Спектакль «Шлюк и Яу» был доведен до конца на просмотре, не вызвав возражений Станиславского, которому бесспорно многое в постановке не могло не нравиться. Тем более, что его собственное участие в ней было значительно. Он оценил и красоту декораций и костюмов и тонкий рисунок мизансцен Мейерхольда. Но он понял главное: в работах Студии «талантливый режиссер пытался закрыть собою артистов, которые в его руках являлись простой глиной…». Он понял, что опасения, волновавшие его и ранее, оправдались — новаторство формы, которое продемонстрировали спектакли Студии, шло «не изнутри, не от внутреннего переживания, а просто от глаза и уха, от внешнего подражания новым формам». Рассказывая впоследствии о причинах, которые заставили его не открывать Студии, Станиславский писал, что вне задач актерского творчества его в это время уже не интересовали ни сценическая работа художников, ни полотно, ни краски, ни картон, ни любые постановочные средства и трюки режиссеров. Он не хотел открывать Студию, чтобы не погубить идею, ради которой он ее создавал: «плохо показать идею — значит убить ее»[[308]](#endnote-309).

Несмотря на все ошибки и отклонения от верного пути, совершенные Студией, новые приемы, найденные в оформлении ее спектаклей художниками и режиссурой, имели большой принципиальный интерес. Вопреки тому, что этих новшеств не увидела широкая публика, в развитии декорационного искусства они сохраняют значение определенного важного этапа.

Станиславского и Мейерхольда объединяли поиски сосредоточенной, немногословной выразительности декораций. И в некоторых студийных исканиях намечались верные ходы в этом направлении. Так, художник В. И. Денисов в декорации мастерской живописца в «Коллеге Крамптоне» Гауптмана не показывал комнаты во всю величину, со множеством подробностей. Он ограничивался несколькими самыми характерными и яркими «пятнами»: кусок окна с виднеющимся в нем небом, большая тахта, стол, заваленный {166} этюдами, складная лестница и огромное, в половину сцены полотно картины, которую начал писать владелец мастерской. Не *показать* мастерскую художника, а *выразить* ее настроение — такая задача решалась в данном случае. К «укрупненности» деталей, как мы видели, стремились и в «Шлюке и Яу». Плодотворными были поиски единства оформления и сценического действия с музыкальным сопровождением.

Станиславский не принимал эстетизм, самодовлеющую условность, режиссерский деспотизм, поборником которых выступал в работе Студии Мейерхольд, но его привлекли талантливость Мейерхольда, его чуткость к подлинной театральности, способность, и ошибаясь, совершать открытия, обогащающие искусство сцены. Все эти открытия вне актера не интересовали Станиславского, но были в высшей степени важны для него *в связи* с актером и *ради него*.

Станиславский вовсе не отказался от поисков новых постановочных приемов для передачи глубочайших человеческих переживаний. Наоборот, именно в это время он мечтает о создании экспериментальной лаборатории, разрабатывающей вопросы декорационного оформления и постановочной техники. И с этой точки зрения он тщательно фиксирует в записных книжках все, что привлекает его внимание в спектаклях Студии: его занимает применение тюлей в декорациях «Смерти Тентажиля», эффекты освещения Этих тюлей и живописных задников волшебным фонарем, использование транспарантов, цветных сукон, низких ширм, которые ввел Ульянов в «Шлюке и Яу», и т. д. и т. п. Все, что может расширить и усилить изобразительные возможности сцены, Станиславский внимательно изучает и бережно коллекционирует, чтобы использовать в дальнейших исканиях, но не ради мистического условного театра, а для создания театра высокого поэтического реализма.

В период реакции, последовавший за подавлением революции 1905 года, в общей противоречивой картине борьбы различных художественных течений все более трудными станут поиски синтеза правды и поэзии, постижение законов истинной театральности.

# **{167}** 3. Распространение реформы Московского Художественного театра и Частной оперы С. И. Мамонтова и преобразование декорационного искусства начала XX века

## Художники группы «Мир искусства» на пути к театру

«Мир искусства», как сложившаяся художественная группировка, начинает свою деятельность одновременно с Художественным театром. Первый номер журнала «Мир искусства» вышел в конце 1898 года. На рубеже двух столетий формировались новые силы будущего века — не только различные, но и в существе своем во многом резко противоположные друг другу.

Встав на путь империалистического развития, Россия, страна, в которой гнет капитализма сливался с деспотией царизма, в последние годы XIX и начале XX века стала средоточием империалистических противоречий, и именно в ней созревал самый революционный в мире пролетариат и его подлинно революционная партия. Партия высоко несла на своем знамени имена великих русских мыслителей и писателей-демократов — Белинского, Чернышевского, Добролюбова, Некрасова. Все, что было создано передовой русской культурой, чего коснулась печать народного гения, было источником, из которого лучшие представители народа черпали силы для борьбы и веру в великое будущее страны. В то же время на поверхности российской действительности всплывают декадентские течения, враждебные революционному движению, и в плен их ложных идей попадают многие деятели искусств и литературы.

В журнале «Мир искусства» печатались статьи Д. Мережковского, Н. Минского, Л. Шестова, развивались ницшеанские идеи, пропагандировался уайльдизм, принципы {168} неоидеалистической философии и эстетики. Устами Мережковского, З. Гиппиус, Белого, Брюсова и других «Мир искусства» объявил реализм устаревшим, пройденным этапом истории искусства. Декаденты утверждали, что реализм неспособен проникнуть в сущность явлений, «открыть просвет в царство прекрасного высшего мира». Они открыто провозгласили себя воинствующими идеалистами. Кант, Шопенгауэр, Ницше, Вл. Соловьев, французские символисты, Метерлинк — таковы главнейшие точки опоры в формировании теории и практики русского символизма. В нем получили выражение неразрешимые противоречия буржуазного сознания — отношения личности и общества, стремление к идеалу и невозможность его воплощения.

В 1892 году появилась статья Мережковского, в которой он попытался раскрыть основы идеализма конца XIX века. Отмечая, что теория познания, начиная с Канта, воздвигла непреодолимую преграду между постигаемой человеком «твердой землей» и тайнами мира, лежащими за пределами человеческого разума, Мережковский писал, что «никогда еще пограничная черта науки и веры не была такой резкой и неумолимой», как в конце века. Достижения современной материалистической науки со всей непреложностью опровергали любые доводы религии. Как говорит Мережковский, «последний догматический покров сорван, последний мистический луч потухает», и «беззащитные и одинокие» люди ощущают себя оказавшимися перед ужасающей бездной небытия. «С этим ужасом не может сравниться никакой порабощенный мистицизм прошлых веков. Никогда еще люди так не чувствовали сердцем необходимости верить и так не понимали разумом невозможности верить… Наше время должно определить двумя противоположными чертами — это время самого крайнего материализма и вместе с тем самых страстных идеальных порывов духа. Мы присутствуем при великой многозначительной борьбе двух взглядов на жизнь, двух диаметрально противоположных миросозерцании. Последние требования религиозного чувства сталкиваются с последними выводами опытных знаний»[[309]](#endnote-310). Статья достаточно самокритична и может служить иллюстрацией положений, высказанных В. И. Лениным в его труде «Материализм и эмпириокритицизм», раскрывающем гносеологические корни современного идеализма в философии.

Общеизвестно, что состав создателей журнала «Мир искусства» с начала его существования был чрезвычайно разнороден, авторы помещавшихся в журнале статей зачастую преследовали различные цели и противоречили друг другу. Группе художников, во главе которых стоял А. Н. Бенуа, во многом были чужды философские умствования представителей «литературной» группы журнала. Д. Философов впоследствии писал, что «Мир искусства» прежде всего хотел бороться за «новые идеалы» в области «пластических искусств» и если бы имелись литературные периодические издания, на страницах которых могли бы выступить символисты, то «борьба велась бы с двух фронтов». {169} По его словам, журнал «Мир искусства» объединил «друзей разного рода оружия»[[310]](#endnote-311). Но самый факт объединения говорит о том, что ощущалась необходимость в консолидации всех сил идеалистического фронта.

Какова же была программа Бенуа и других представителей «пластических» искусств, осуществляемая в журнале?

Теоретические статьи по вопросам искусства в подавляющем большинстве принадлежали А. Н. Бенуа и С. П. Дягилеву. Ни Бенуа, ни Дягилев, несмотря на то, что они безусловно имели претензии быть теоретиками движения, не создали какой-либо оригинальной эстетической теории и не систематизировали сколько-нибудь полно своих воззрений. Свои взгляды они высказывали, как правило, в связи с оценками и характеристикой тех или иных конкретных художественных произведений. Тем не менее статьи Дягилева и многочисленные критические и искусствоведческие работы Бенуа, включая его исследования по истории западноевропейского и русского искусства, позволяют составить вполне определенное представление об эстетических принципах их авторов.

Наиболее отчетливо эти принципы сформулированы во вступительной статье, открывающей первый номер журнала «Мир искусства». Она была написана Дягилевым, но с ней солидаризировались участники группы, воспринимая ее как своего рода декларацию и эстетическое кредо. В отличие от символистов Дягилев основывался на откровенно эстетских позициях и рассматривал искусство как абсолютно свободное и самоцельное проявление человеческой личности. Все это аллегорически было выражено и в эмблеме «Мира искусства», изображенной Л. С. Бакстом на обложке: орел, сидящий на снеговой вершине, должен был служить символом мира искусства, который «выше всего земного, у звезд, там он царит надменно, таинственно и одиноко».

Крайний индивидуализм мирискусников, их понимание искусства как незаинтересованной, чуждой всякой тенденциозности деятельности, источником которой является «божественная природа» человека, — все это не было новым. Воззрения эти являлись Эклектическим сплавом положений, высказывавшихся ранее и Теофилем Готье, и Бодлером, защитником теории «абсолютной свободы», и многими другими. Но чаще всего в своих статьях Бенуа и (в особенности) Дягилев ссылаются на Джона Рёскина, называя его «могучим эстетом нашего времени» и необычайно высоко ценя за то, что в основу своего учения он положил принцип красоты.

Джон Рёскин выступил в 40‑х годах XIX столетия со своим оплакиванием уходящей из жизни красоты и протестом против цивилизации, эту красоту разрушающей. По мнению Рёскина, буржуазная культура обезображивает все существующее, на ней как бы лежит проклятие Мидаса, к чему бы она ни прикасалась, она убивает живую {170} красоту искусства. Природа, по мнению Рёскина, является высшим проявлением божественной силы, воплощением идеала, и искусство должно ей следовать, у нее учиться.

Но Рёскин отнюдь не ратует за реализм. Наоборот, он осуждает современную ему реалистическую школу, так как она делает предметом изображения «все, что создано людьми; заводы, тротуары, локомотивы, фиакры, бициклы, трактиры и железнодорожные откосы». «Естественная» природа и «естественный», не испорченный цивилизацией человек — вот объект художника, по Рёскину. «Как бы хорошо мы ни думали о современной жизни, какого бы высокого мнения мы ни были о ее завоеваниях и прогрессе, во всяком случае есть такая область, на которой следы прогресса незаметны, и где наш век ничего не прибавил к общечеловеческому наследию. Это область красоты. С каждым днем живописность наших жилищ, наших одежд, наших празднеств, наших полей, красота нашей утвари и даже нашего оружия исчезает из жизни и встречается только на сцене театра или сохраняется в музеях»[[311]](#endnote-312), — горестно восклицал Рёскин.

Всю свою жизнь он посвятил эфемерной цели — предотвратить вторжение «цивилизации» в «естественные» формы быта. Возражая против фабричного труда, превращающего работу в неодухотворенный механический процесс, он пытался восстановить ручное ремесло, производство красивых вещей, любовно сделанных от начала до конца мастером-художником. Он мечтал создать общество «на небольшом клочке земли», где не будет ни железных дорог, ни паровых двигателей, и люди будут использовать лишь естественные силы природы.

«Панэстетизм» Рёскина, созданная им «религия красоты» встречали горячий сочувственный отклик у мирискусников.

Однако теория Рёскина принималась ими не безоговорочно. В очень существенных моментах она подвергалась критике, которая шла по линии вытравления всех социальных и нравственных элементов, имевших важнейшее значение в эстетике Рёскина, усматривавшего в поклонении красоте природы путь к нравственному совершенствованию человека. Главная ошибка Рёскина, полагал Дягилев, состоит в том, что он природу ставит выше искусства.

Те поправки, которые стремились внести в эстетику Рёскина мирискусники, были уже сделаны ранее «наследником» и «преемником» эстетической теории Рёскина, его младшим соотечественником Оскаром Уайльдом. Уже в начале 80‑х годов, читая лекции об искусстве в Англии и Америке, пропагандируя искусство прерафаэлитов и идеи Рёскина об эстетизации жизни, Уайльд выступает совсем не в роли последовательного ученика. Вслед за Рёскиным он твердит о необходимости наполнить жизнь красотой, но ему вовсе несвойственно отрицание современной цивилизации, он несогласен с тем, что она делает все окружающее безобразным. Наоборот, Уайльд утверждает, что «паровозный {171} свисток не испугает художника», который не должен пользоваться только готовой красотой, но должен уметь находить и творить ее[[312]](#endnote-313).

Самое главное расхождение Уайльда с Рёскиным в том, что он неуклонно развивает идею о самодовлеющей ценности искусства в жизни и самодовлеющем значении формы в искусстве. Уайльду глубоко чужда вся нравственная сторона учения Рёскина. Он принимает идею эстетизации жизни, но стремится освободить искусство от каких-либо моральных критериев (поэтому он отвергает сближение задач искусства с религиозными идеями, имевшее место у Рёскина). Знаменитая фраза художника Берн-Джонса, последователя Рёскина: «Чем больше будет материализма в науке, тем больше ангелов буду я рисовать: их крылья — мои протесты в защиту бессмертия души», — воспринимается Уайльдом сочувственно лишь как пример независимости искусства от господствующих идей эпохи.

К концу 80‑х годов эстетические взгляды Уайльда складываются в систему, совершенно противоположную основным принципам эстетики Рёскина. В противовес культу «естественного», рождается культ «искусственности»[[313]](#endnote-314). Если у Рёскина природа была высшим образцом для художника, то, по мнению Уайльда, художники открывают в природе лишь то, что сами в нее привносят: «искусство — это наш живой протест, наша галантная попытка указать природе ее настоящее место»[[314]](#endnote-315), — заявляет он. Основную ценность произведений искусства определяет не их содержание, не сюжет, не идея, но лишь «темперамент художника».

Все эти положения Уайльда перепеваются на разные лады в статьях Дягилева, который вслед за английским эстетом неустанно твердил, что искусству нельзя навязывать никаких миссий, оно должно подчиняться лишь требованиям красоты. «Социальная идея в искусстве… не в сюжете, а в форме, — в очаровании линий, в чуде красок, в радующей прелести рисунка»[[315]](#endnote-316), — эту мысль Уайльда Дягилев восторженно приветствовал. Однако дело вовсе не в близости формулировок в высказываниях Уайльда, Дягилева и Бенуа, а в том, что самое существо эстетики Уайльда было близко «Миру искусства» и вообще представителям русского декадентства. Произведения Уайльда, известные лишь единицам русских читателей в 80‑х годах, приобретают все большую популярность к концу века, а в 1900‑е годы его имя уже начертано на знамени декадентского искусства наряду с именами Ницше и Метерлинка. Томик Уайльда делается признаком «презрительного эстетизма», как это отмечено Блоком.

Интересно, что эволюция эстетики от Рёскина к Уайльду имеет аналогию и в самой английской живописи. Если Данте-Габриэль Росетти, Берн-Джонс и особенно Гельмант Гёнт, которого Бенуа считал наиболее подлинным прерафаэлитом из всей группы, воплощали в своем искусстве эстетические заветы Рёскина, то эстетика Уайльда нашла {172} адекватное выражение в творчестве художника, которого Бенуа называл «самым душистым, самым ядовитым цветком упадочного конца века»[[316]](#endnote-317), — Обри Бердслея. С. Маковский в статье о Бердслее прослеживает его эволюцию от «целомудренно-религиозного» Росетти к воплощению «порочного, демонического» начала. Маковский пишет о Бердслее, что он ищет красоту в противоестественности, что он «оргиаст порока», что атмосфера его творчества (которому свойственны эпикурейство, парадоксальность, манерное щегольство иронии, дерзость аристократизма) — это «теплицы порока»[[317]](#endnote-318). В среде «Мира искусства» творчество Бердслея имело большое влияние (здесь прежде всего следует назвать К. А. Сомова).

Вполне закономерно, что мирискусники с позиций самодовлеющего эстетизма, на которых они стояли, вели ожесточенную борьбу с идейным демократическим искусством.

Пропагандируя на страницах своего журнала, в статьях, монографиях и на выставках художественное наследие Западной Европы и Востока, памятники русской живописи, скульптуры и архитектуры XVIII и первой половины XIX века, искусство таких современных мастеров, как В. Васнецов, Левитан, Репин, Суриков и Серов, мирискусники оценивали произведения лишь с точки зрения достоинств формы, профессионального мастерства, полностью игнорируя их идейную направленность и социальное содержание. Лишь с этой меркой подходили они равно к Веласкесу и Гойе, Пюви де Шаванну и Бердслею, Репину и Сурикову.

Основным пафосом деятельности «Мира искусства» в первые годы существования объединения была борьба с передвижничеством. В качестве главных обвинений передвижникам выставлялись «забвение формы» и «навязчивая тенденциозность», которым противопоставлялись искания «чистой» живописной формы, характерные для западного искусства этого времени.

Если можно назвать оценку передвижничества мирискусниками «ошибкой», то эта «ошибка» была трагичной для них, так как она предопределила судьбу «Мира искусства» как направления, оторванного от больших идей всенародного значения, и через десять лет это будет осознано ими самими как глубочайший кризис их творческой деятельности. Но и задолго до этого, уже в 1902 году, Бенуа в русском издании «Истории русской живописи» написал несколько строк, которые показывают, что и в период «наступательных боев» он уже сознавал угрожающую мирискусникам опасность — стать оторванными от интересов народа, замкнуться только в кругу узкоэстетических проблем. Он писал: «… передвижникам удалось установить ценою художественности мосты между русский обществом. Художники, явившиеся на смену передвижникам, не пожелали идти на такие уступки, и мостам этим угрожает теперь опасность быть разрушенными навеки»[[318]](#endnote-319).

{173} Мирискусники стремились к пропаганде русского искусства за рубежом, хотели содействовать его расцвету, бороться с его недостатками, с мертвым академизмом, слабостью профессиональной техники, «грубостью вкуса», но ограниченность их идейных позиций изолировала их деятельность от тех больших задач, которые ставила перед искусством и художниками общественная Россия, нарастающее в стране революционное движение.

Необходимо еще раз подчеркнуть, что «Мир искусства» как художественная группировка представлял собой сложный конгломерат. Идеологи «Мира искусства» постоянно говорили о широте своей художественной программы, стремясь объединить вокруг себя возможно большее число талантливых деятелей различных областей искусства. Членами или экспонентами выставок «Мира искусства» были Серов, Левитан, Нестеров, Рябушкин, Рылов, К. Коровин, Головин, В. и А. Васнецовы и многие другие художники.

Для художников-реалистов, соединявших свою судьбу с «Миром искусства», дальнейший процесс их творческого развития был обусловлен тем, сумеют ли они преодолеть принципы самодовлеющего эстетизма. Одни порывали с «Миром искусства» вскоре, другие надолго оставались членами группировки. Многие, как, например, Серов, Левитан, Васнецов, кровно связанные с передвижничеством, принимая участие в выставках «Мира искусства», по существу, не разделяли его идейных позиций. Однако их участие в выставках усиливало «Мир искусства» и расширяло диапазон его влияния.

Но если даже говорить об основном «ядре» группы, об А. Н. Бенуа, К. А. Сомове, Е. Е. Лансере, М. В. Добужинском, Л. С. Баксте, то следует учитывать, что и они в своем творчестве никогда не порывали с зрительно-чувственной достоверностью образов действительности, не приходили к явной и нарочитой деформации реальности. Никто из этих художников не отрицал необходимости наблюдать жизнь и исходить в своем искусстве от натуры.

Все названные художники были ярко одаренными, талантливыми людьми, владевшими и техникой рисунка и мастерством композиции, прошедшими основательную школу. Неприятие буржуазной действительности было им свойственно, но ограниченность эстетической программы не позволяла разобраться в истинных противоречиях социальной жизни, уводила от постановки общезначимых проблем. Этим был обусловлен их ретроспективизм, уход в прошлое. Апологетика формы приводила к стилизаторству. Но и ретроспективизм и стилизаторство Бенуа, Лансере, Добужинского, Бакста базировались на их огромной эрудиции, обширных знаниях культуры, быта, искусства различных стран, народов и эпох.

Мирискусники обладали точным и верным чувством стиля искусства прошлого, способностью поэтично воспроизводить старинный быт. Журнал «Мир искусства», а за ним, продолжая его деятельность в этом направлении, журналы «Художественные {174} сокровища России», «Старые годы», «Столица и усадьба» как бы открывали заново многие памятники старины. Многочисленные публикации и статьи, фотографии, гравюры, литографии и рисунки Бенуа, Лансере, Браза, Добужинского, Остроумовой-Лебедевой и других художников запечатлевали величественные и стройные здания русского ампира, поэзию запущенных дворянских усадеб, дворцы и парки XVIII – XIX веков, старинные постройки провинциальных городов. Мирискусники по-новому заставили почувствовать красоту Петербурга и на длительное время приучили смотреть их глазами на его дворцы и площади, на Неву и горбатые мостики через каналы. После того как Пушкин воспел «Петра творенье» в середине века наступил период, в течение которого красоту города как-то разучились видеть, и он стал казаться не только казенным и чопорным, но даже «бесстильным».

В акварелях, литографиях и рисунках Остроумовой-Лебедевой, Лансере, Браза, Бенуа вновь воплотились очарование одного из прекраснейших городов мира и «пушкинская влюбленность» в него[[319]](#endnote-320). Н. Э. Радлов писал: «Как-то катастрофично рушилось старое восприятие Петербурга. Плоское болото с безличной архитектурой… Нева опять приобрела державное течение, адмиралтейская игла пронзила фабричную копоть и серое сукно нависшего неба, и архитектура вдруг нашла стиль, прекрасный и цельный петербургский стиль»[[320]](#endnote-321).

Деятельность художников «Мира искусства» захватила самые разнообразные виды творчества — графику, книжную иллюстрацию, живопись, скульптуру, архитектуру, прикладное искусство и театр.

Основным средством характеристики изображаемого человека, в портрете или в картине, у мирискусников является окружающая его обстановка. Н. И. Соколова замечает, что у них «антураж исчерпывает характеристику героя»[[321]](#endnote-322). Действительно, у Бенуа, Бакста или Добужинского выразительность антуража настолько акцентирована, что создается иногда впечатление — не обстановка дополняет образ человека, но сама человеческая фигура не более как последний штрих, дополняющий обстановку. В свое время М. Волошин так и написал о Бенуа: «… его живые персонажи повествовательны; они не содержание картины, а только подпись к ней»[[322]](#endnote-323). В работах Бенуа «Петр I» и «Пушкин» в первом случае тема решается как «брег пустынных волн», во втором — «брег Невы широкой», одетой в гранит. Видный за окном пейзаж Петербурга, не парадного с дворцами и башнями и узором чугунных оград, а окраинного, будничного, с пустырями, слепыми брандмауэрами и дровяными складами, не только дополняет характеристику «Человека в очках» Добужинского, но и доминирует в этом произведении. Окружающая обстановка конкретизирует атмосферу действия, выразительность предметов подчеркивает и выявляет общее настроение.

{175} В своих иллюстрациях и станковых произведениях на исторические темы, погружаясь в «эстетику истории» (выражение Д. Философова), мирискусники давали свои блистательные комментарии, свою интерпретацию той или иной эпохе и стилю искусства, синтезируя их главные черты. Все это вместе взятое — широкая культура, владение методом синтеза и декоративного обобщения, способность создать соответствующее настроение, сделав выразительной среду действия, — открывали художникам «Мира искусства» большие возможности для применения их сил в области театра.

Театральные образы нашли свое воплощение во внетеатральном творчестве мирискусников ранее, чем Бенуа, Бакст, Добужинский, Лансере и другие начали работу непосредственно для сцены. Когда пишешь о произведениях Бенуа и Сомова, трудно избежать театральных терминов, эпитетов и ассоциаций. Н. И. Соколова называет всю версальскую серию Бенуа спектаклем, созданным им, как режиссером: «Четырехугольник холста трактуется как сценическая площадка. Авансцена так и остается свободной. Сюда уже пришли или еще придут актеры, марионетки, изображающие живых людей. Справа и слева симметрически расположены кулисы. В глубине задник… Даже и тогда, когда фигурки отсутствуют, а дается чистый пейзаж, построение пространства сохраняет характер подготовленной сцены»[[323]](#endnote-324).

Еще ранее сходные положения высказывал и С. Маковский, говоря, что мир прошлого, который воскрешает в своей версальской серии Бенуа, это «какой-то игрушечный, кукольный, загадочный мир марионеток, разыгрывающих маленькие смешные комедии»[[324]](#endnote-325). М. Волошин, рассматривая «Прогулку короля» 1905 года, утверждал, что это «не живые люди, это марионетки той эпохи, но марионетки, созданные сознательно и с полным совершенством…»[[325]](#endnote-326).

Уходя от современности, погружаясь в прошлое, мирискусники как будто бы следовали заветам своего учителя эстетики Джона Рёскина и изображали человека, «каким он был». Но хрупкие сомовские петиметры и маркизы, обитатели Версаля Бенуа менее всего могли бы быть восприняты Рёскиным как идеал его «здорового и целомудренного» естественного человека.

Нет, несмотря на все отсутствие изображения современности на картинах художников «Мира искусства», Рёскин обратил бы против них гневную тираду, подобную той, которую он адресовал всем, кто ищет красоту в мире искусственного, в «порождении цивилизации» — театре: «… они идут искать природу в театр, освещенный не солнцем, а газом, обрисовывающим не голые тела, а трико субъектов, ходящих не по земле, а по полу, дышащих не под облаками, а под разрисованными потолками, шагающих не босиком и свободно, а перебирая ногами, изуродованными танцами, и к тому же не безыскусственными танцами, свободно заимствованными у предков на гумнах под {176} звуки дудок, а какими-нибудь пиччикато. Вот она, природа, говорят они, усвоенная из действительной жизни, и вот вам красота! Но если это природа, то где же искусственность?!»[[326]](#endnote-327)

Театрализация жизни — вот, что увлекает мирискусников и раскрывается в их произведениях. На портретах современников обычные «сегодняшние» люди надевают старинные платья, как театральные костюмы. Уходя от современности в ретроспективные мечтания, художники «Мира искусства» ищут тем и образов в самых «театральных» эпохах прошлого. И потому такой излюбленной становится эпоха Людовика XIV, «Короля-Солнца», обладавшего, по словам Бенуа, «удивительным даром ежедневно и без передышки исполнять… свою роль так, как только играют первоклассные актеры на сцене»[[327]](#endnote-328).

В театральной обстановке придворного быта Людовиков, петровских, аннинских, елизаветинских и екатерининских времен Бенуа, Сомов, Лансере и другие искали самого ярко выраженного «театрального». Потому так часты у них — «Праздники», «Фейерверки», «Карнавалы», «Итальянские комедии» и т. д. Потому их любимые персонажи — веселые и нарядные комедианты, таинственные, улыбающиеся или испуганные маски — пьеро, арлекины, коломбины. Театральные и театрализованные персонажи населяют интерьеры и парки Сомова и Бенуа. Целый ряд карнавальных масок хлынул с их полотен, когда они подняли занавесы своих маленьких живописных «театров». В самых различных формах в их творчестве возникают образы, связанные со сценой.

В 1904 году вышла «Азбука» А. Н. Бенуа. Изобретательно и остроумно он иллюстрирует все буквы алфавита. Где только есть малейшая возможность выбрать слова, относящиеся к театру или наиболее ярким проявлениям «театральности» в жизни, художник не преминет ею воспользоваться. Так появляются: «Рыцари», «Шут», «Карлик», «Фокусник», «Звездочет», «Въезд» и т. д. — в «Азбуке» почти нет картинок на современные темы. И какое иное слово, как ни «Театр», мог бы дать Бенуа на букву «Т»?

Это «Театр» со всеми театральными чудесами: кулисы — деревья, задник — море и скалы; из люка показывается зеленое чудовище с огромными горящими глазами — от него в ужасе бегут маски комедии дель арте (тут и Панталоне, и Труффальдино, и Пьеро, и Доктор, и Солдат), и только смелый и грациозный Арлекин в традиционном костюме, в полумаске и с дубинкой в руках бросается на защиту Коломбины, ярко освещенной лучами прожектора.

Любовь Бенуа, Сомова, Бакста к маскам комедии дель арте пришла к ним не только в результате ученых изысканий в области истории сцены. Она родилась и под воздействием непосредственных живых впечатлений детства. Балаганы Егарева и Берга на Дворцовой площади в Петербурге, с их немыми и говорящими арлекинадами, навсегда заставили их полюбить образы Коломбины, Арлекина, Пьеро и Панталоне.

{177} В той же «Азбуке» Бенуа можно обнаружить еще одну небольшую фигурку, которая стала излюбленным мотивом Бенуа и в его живописных и театральных работах (и не только одного Бенуа).

Эта фигурка тоже пришла к нему со сцены. В своих «Воспоминаниях о русском балете» Бенуа рассказывает, что на него в раннем детстве произвела огромное впечатление одна деталь в постановке балета «Баядера»: «… что обворожило меня больше всего остального, больше, чем воины в их золотом вооружении, больше, чем прекрасные, покрытые вуалями девушки, чьи руки и лодыжки позвякивали браслетами, — была группа арапчат, которая приближалась, танцуя, вертясь и позванивая колокольчиками. Извивающаяся линия арапчат так мне понравилась, привела меня в такой восторг… что я бесстыдно лгал и хвастал моим друзьям… что я принимал деятельное участие в негритянском танце»[[328]](#endnote-329).

Эта ранняя встреча надолго приковала фантазию художника к образу маленького «черного амура». Такой арапчонок — одно из самых активных действующих лиц в «Азбуке» Бенуа. Мы видим его — нарядного, в зеленых штанах и куртке, красных туфлях и чалме с огромным пером — ухмыляющегося в центре толпы персонажей «Азбуки» на обложке. На заглавном листе он изображен вновь — лежащим на животе и погруженным в изучение азбуки, его голые пятки задраны вверх. Первая буква, конечно, иллюстрирована словом «Арап» — веселый, нарядный, вооруженный до зубов арапчонок размахивает огромной кривой саблей на фоне ярко-желтого занавеса; затем мы видим гордо шагающую крошечную фигурку в великолепной процессии золоченых карет в картинке «Въезд», а для последней буквы алфавита «Фиты» Бенуа изобразил фимиам, который курится в честь арапчонка, выучившегося читать и писать. Наконец, закрывая «Азбуку», мы вновь встречаем знакомую рожицу арапчонка, выглядывающую из-за надписи — «цена 3 рубля».

Но Бенуа знакомил со своим любимцем не только маленьких читателей «Азбуки». В салонах и купальнях маркиз Бенуа и Сомова, в свите Елизаветы у Лансере арапчонок чувствует себя как дома.

Скоро он станет одним из самых частых гостей и на сцене и займет там гораздо более значительное положение, чем это было при нервом знакомстве с ним Бенуа. Мы встретим его и в «Павильоне Армиды», и в «Петрушке», балетах, созданных Фокиным при непосредственном участии Бенуа, и в «Дон Жуане» Мейерхольда — Головина, и во многих других постановках.

Ретроспективно-экзотический круг образов, наполнявший картины художников «Мира искусства», появлявшийся на страницах журнала, в многочисленных заставках, фронтисписах, концовках разнообразных изданий, все эти маркизы, петиметры, арапчата, {178} вся изощренная роскошь, жеманная эротика становятся обильной пищей для театральной практики.

Этот круг тем живет и в музыке, поэзии, драматургии. Творчество таких режиссеров, как В. Э. Мейерхольд, Н. Н. Евреинов, Ф. Ф. Комиссаржевский, тесно соприкасается с «Миром искусства», при всем различии исканий каждого из них. «Мирискусничество» в театре проявлялось не только там, где Бенуа, Бакст, Добужинский, Лансере или Рерих непосредственно становились участниками спектаклей. И как это ни парадоксально, но часто работы режиссеров «условного» театра были более «мирискусническими», чем театральные работы самих членов этой группы.

Мирискусники стремились в театр задолго до того, как они практически стали театральными художниками. Бенуа и участники его кружка жили театральными интересами своего времени, и в жизни Петербурга был ряд явлений, которые сыграли значительную роль в их взглядах на современное искусство сцены. Это особенно очевидно на примере А. Н. Бенуа, показательном и для всего объединения, во главе которого он стоял.

А. Н. Бенуа родился в 1870 году. Первое его посещение настоящего театра (которому уже предшествовали увлекательные походы на балаганные представления на Дворцовой площади) относится к 1875 году. И с этого времени Бенуа — постоянный посетитель оперы (главным образом итальянской) и балета, так что к 1885 году, когда он видит в театре спектакли, оказавшие на него особенное влияние, он уже превосходно знает репертуар музыкальных театров Петербурга.

Бенуа пишет о себе, что он был одержим настоящей страстью к театру. То же самое было и с маленьким Бакстом. И тот и другой с жаром, забывая обо всем на свете, устраивали кукольные театры и всякого рода домашние представления, объединяя в собственной персоне актера, режиссера и художника, а иногда и зрителя. Но если Бакста в детские годы почти не пускали в театр и ему приходилось питать свое воображение рассказами старших, то Бенуа с самого раннего возраста — зритель, жадно и надолго вбирающий в себя впечатления, которые дает ему волнующая и манящая атмосфера театра. Бенуа пишет, что эти впечатления он сохранил в течение всей своей жизни. Причем он отмечает, что именно его исключительная поглощенность театром в качестве зрителя и заставила его впоследствии серьезно посвятить себя театру.

Этот первый период как для Бенуа, так и для большинства его сотоварищей продолжался до 1901 года, когда почти все они объединились в работе над постановкой балета Делиба «Сильвия» для Мариинского театра. Однако идо этого Бенуа делает попытку стать больше, чем зрителем.

Еще не окончив гимназию, Бенуа поступает в вечерние классы Академии художеств, одержимый идеей стать художником сцены и (как он с юмором вспоминает в своих {179} мемуарах) «создать новую эру в театральном искусстве». Эта идея зародилась давно под влиянием рассказов отца о виденных им в молодости, в 20 – 30‑х годах XIX века, декорациях знаменитых итальянских художников Корсини, Квальо и великого Пьетро Гонзаго, вызывавших бурные овации публики. Волновало воображение Бенуа также имя Биббиены; работы одного из семьи знаменитых декораторов были ему хорошо известны (они имелись в коллекции его отца)[[329]](#endnote-330).

Таким образом, уже в эти далекие времена юному Бенуа были знакомы мечты о продолжении больших традиций монументальной декорации сцены, о возрождении «большого стиля» в театральной живописи. И если самому Бенуа, как театральному художнику, в будущем не удастся разрешить эту проблему, то все же его искания и деятельность «Мира искусства» сыграют роль в творческом формировании художника, который станет продолжателем монументальных традиций декорационного искусства: в непосредственной близости к «Миру искусства» будет расти и крепнуть громадное дарование одного из самых замечательных художников театра XX столетия — А. Я. Головина.

Большое значение для Бенуа имели спектакли с участием Т. Сальвини и особенно приезды в Петербург (в 1885 и в 1890 годах) труппы мейнингенцев. Впервые он понял, как велика может быть роль режиссера в создании спектакля, и бурные восторги по адресу Кронека, аплодисменты, потрясавшие зал театра, возбудили ревнивый пыл в сердце пятнадцатилетнего «будущего Биббиены». Быть только «Биббиеной» казалось теперь недостаточным: «… с этого времени моим стремлением — и это продолжалось и в течение моего пребывания в Академии художеств — было сделаться “вторым Кронеком”. Я хотел стать театральным художником только для того, чтобы иметь возможность “все делать в театре”, быть совершенным мастером и режиссером сцены»[[330]](#endnote-331).

В этом сочетании стремлений быть и Биббиеной и Кронеком выразилось не только своеобразие творческой индивидуальности Бенуа, но и своеобразие момента, когда рождалось новое понимание задач режиссуры, как режиссуры изобразительной.

Не ужившись в холодных академических стенах, Бенуа покидает Академию. На время в нем ослабевает желание стать театральным художником. Однако он не перестает быть ревностным и неутомимым посетителем театра, и его друзья разделяют со своим «мэтром» его театральную одержимость.

В этот период «накопления» складываются вкусы и театральные пристрастия будущего режиссера и декоратора. Бенуа указывает на несколько спектаклей, которые были восприняты им как «явления», обозначили определенные этапы в формировании его взглядов и тех требований, которые он предъявлял к искусству сцены. Такими спектаклями были «Коппелия» Делиба и «Жизель» Адана, поставленные Петербургским Большим театром в сезон 1884/85 года. Первый из них заставил Бенуа понять, какое {180} громадное значение в балете имеет музыка, второй — «открыл ему глаза» на драматические возможности балета.

В «Коппелии» Бенуа, по его словам, впервые слышал больше, чем видел, и он становится горячим поклонником Делиба и в последующей своей театральной деятельности неоднократно пытается обратиться к работе над его произведениями. Помимо музыки само исполнение роли Коппелиуса артистом Н. Л. Стуколкиным произвело огромное впечатление своей «гофманской» манерой. Несмотря на то, что Бенуа в то время еще не читал ни строки, написанной Гофманом, эта «гофманиана» оказала на него такое сильное воздействие, что впоследствии, создавая балеты «Петрушка» и «Павильон Армиды», он всегда как бы возвращался к идеям, возникшим под влиянием «Коппелии». В «Жизели» Бенуа привлекли другие качества, воплотить которые он также всегда стремился в дальнейших своих работах: простота и ясность сюжета, поэзия романтики, определяющие драматическое воздействие балета. Впечатление от «Жизели», как говорит Бенуа, было причиной того, что он всегда давал в созданных по его замыслу балетах «печальные концы».

Первые работы в театре Бенуа и других художников «Мира искусства» были связаны с балетом и оперой. Их влекло в этой области все, что могло бы вывести театр из того «мумифицированного» состояния, в каком он находился во второй половине XIX века, все то, что позволяло наполнить спектакли большим драматическим содержанием.

В 1889 году в Петербурге состоялись гастроли немецкой антрепризы Неймана, привезшего «Кольцо Нибелунга» Вагнера. Бенуа с нетерпением ожидал этих спектаклей, стремясь увидеть столь жадно чаемое «новое». Но пухлые немочки в роли богинь, русалок и волшебниц, их пузатые сотоварищи, изображающие мифических гигантов, рыжий клоунский парик Логе и особенно дракон Фафнер (по выражению Бенуа — «достойный собрат знаменитого льва в нашей собственной отечественной “Дочери Фараона”»), быстро разрушили все иллюзии. Декорации были грубее, безвкуснее и более перегружены ненужными деталями, чем те, что делались русскими художниками в императорских театрах. Но хотя постановка не оправдала ожиданий, потрясающее действие на Бенуа произвела музыка Вагнера, оставив впечатление стихийной мощи и еще раз подчеркнув драматические возможности музыкального театра. Событием в жизни петербургского балета был приезд итальянской танцовщицы Цукки. Бенуа был одним из первых, кто стал восторженным почитателем ее блестящего виртуозного мастерства и, главное, ее естественной и живой игры.

В 1890 году в Мариинском театре был поставлен М. Петипа в декорациях художников Бочарова, Шишкова и Иванова балет Чайковского «Спящая красавица». Бенуа, {181} под влиянием музыки Вагнера несколько охладевший к балету, попадает лишь на второе представление, но после этого ни он, ни его друзья уже не пропускают ни одного спектакля. Дело было не в блистательном составе исполнителей и не в декорациях. Музыка Чайковского вдохновила и Петипа, и художников, и артистов и сделала, по мнению Бенуа, «Спящую красавицу» «поворотным пунктом» в истории балета. Бенуа пишет: «“Русские балеты” никогда не увидели бы света, если бы “Спящая красавица” не пробудила в группе русской молодежи яростного энтузиазма, который превратился в род помешательства»[[331]](#endnote-332).

Идея балета «Спящая красавица» принадлежала И. А. Всеволожскому, которому особенно заманчивым казалось сопоставление двух эпох — XVI и XVII столетий, причем более ранняя должна была быть представлена в фантастической обстановке волшебной сказки, а последующая быть более историчной. Чайковского увлекла эта мысль, и в написанной им музыке первая часть также более лирична и свободна, тогда как вторая более классична и навеяна произведениями Люлли и Куперена. Бенуа считал, что «Спящая красавица» типично русское создание. Это типично русское он видел в гениальной музыке Чайковского, лиричности и поэзии, которые она сообщает балету, в традициях и виртуозном мастерстве классического танца, воспитанных и сохраненных русской балетной школой.

Чайковский был близок и понятен Бенуа и его кружку, захватил их прежде всего потому, что его балетная музыка отвечала тем исканиям и тем требованиям, которые волновали их в искусстве балета. Это была не «музыка для балета», и не музыка для танцев в быту. Исследователь творчества Чайковского А. Будяковский писал, что в произведениях композитора «танцевальная музыка приобретает драматическое напряжение, свойственное музыке симфонической. Симфонизация танца приводит Чайковского к балету как форме, в которой симфоническое развитие балетной музыки оправдывается драматическим замыслом хореографического спектакля»[[332]](#endnote-333).

Притягательной для Бенуа была и вся атмосфера этого балета, погружающего в пышный придворный быт Франции XVII столетия. Он писал, что никакая музыка никогда так успешно не воскрешала далекое прошлое, как в охотничьей сцене и в последнем дивертисменте «Спящей красавицы». Музыка Чайковского, декорация Бочарова соединялись в нечто чрезвычайно целостное и уже поэтому необычное на балетной сцене. Но к этому следует еще добавить то впечатление, которое производил замечательный танцовщик П. А. Гердт в роли принца Дезире. Бенуа казалось, что в искусстве Гердта воплотились живые традиции придворного балета, усвоенные от балетмейстеров Иоганнсена и Петипа и восходившие к тем временам, когда сам Король-Солнце «удостаивал появляться в качестве танцора балета». Короткая вариация Гердта в последнем {182} акте, по словам Бенуа, была штрихом, который заставил его почувствовать что-то самое характерное не только для придворного танца, но и для всего стиля придворного искусства XVII – XVIII веков, к которому он будет питать такое пристрастие позднее. Бенуа пишет, что хотя эта вариация «была совершенно проста и длилась менее минуты», она пробуждала «видения далекого прошлого» даже в людях, мало знакомых со временем Людовика XIV[[333]](#endnote-334).

В том же 1890 году была поставлена «Пиковая дама» — опера, которую и сам Бенуа и его кружок считали вершиной творчества Чайковского и «венцом» всей деятельности Всеволожского как директора императорских театров. И особенно дорогой и близкой их сердцам была эта опера потому, что действие ее происходило в Петербурге XVIII столетия.

С. П. Дягилев, вошедший в кружок Бенуа с 1890 года, разделял общее увлечение театром, много занимался музыкой и даже собирался стать композитором, но в первые годы мало уделял внимания живописи и неохотно посещал музеи и выставки. С 1893 года Это положение меняется, Дягилев начинает живо интересоваться изобразительным искусством, коллекционирует картины западноевропейских художников и выступает в печати со статьями. Со второй половины 90‑х годов развертывается его деятельность как организатора художественных выставок. Если в «приобщении» Дягилева к искусству сыграл большую роль Бенуа, то Дягилев, со своей стороны, познакомил участников кружка с музыкой Мусоргского, страстным поклонником которой он был. Вначале совершенно равнодушный к балету, Дягилев постепенно проявляет к нему все больший интерес.

Однако на страницах первых выпусков «Мира искусства» балету уделялось наименьшее внимание — основные статьи, помещавшиеся в журнале, посвящались опере (главным образом Вагнеру) и драме. В течение всего своего существования «Мир искусства» пристально следил за деятельностью Художественного театра. В 1900 году в нем была опубликована большая статья П. П. Гнедича, жестоко критиковавшая рутину, царившую на казенной сцене, и противопоставлявшая ей новаторство МХТ. Восторженные отзывы помещались о чеховских постановках, положительно был оценен «Юлий Цезарь» и ряд других работ Художественного театра.

Статья В. Я. Брюсова «Ненужная правда», напечатанная в 1902 году, в которой автор выступил против реализма МХТ с позиций защиты принципа условности в сценическом искусстве, была инспирирована и поддерживалась «литературной» группой редакции и довольно холодно воспринималась «художниками». В статьях, появившихся позднее, например по поводу метерлинковского спектакля МХТ в 1904 году, Дягилев и другие авторы меньше акцентировали внимание на неудаче, постигшей МХТ, стараясь отметить то положительное, что было в спектакле.

{183} Бенуа писал в своих воспоминаниях, что он с самого начала был «ревностным почитателем» Художественного театра. Опыт МХТ подсказывал пути реформы и в других областях сцены, и его влияние на взгляды и искания мирискусников было настолько велико, что впоследствии Дягилев утверждал, что «некоторые тенденции и принципы МХТ отразились в “Русском балете”»[[334]](#endnote-335).

В 1898 году во время гастролей Частной оперы Мамонтова в Петербурге Бенуа (только что приехавший из Парижа, где он пробыл длительное время) и его товарищи познакомились с театральными декорациями Коровина, которого и ранее как живописца высоко ценили по его станковым произведениям. В особенности их привлекла свободная манера письма, свойственная Коровину, ее соприкосновение с приемами современной французской живописи.

Декорации Коровина произвели громадное впечатление. Несмотря на то, что в исполнении их была и небрежность и некоторая «грубость техники» и бедность планировок, как писал Бенуа, все же было очевидно, что путь, выбранный Коровиным, верен и нужно только развивать и совершенствовать его. Подлинной сенсацией в кругу мирискусников были декорации Головина к «Ледяному дому», увиденные Дягилевым в 1900 году, когда он, проездом побывав в Москве, посетил Большой театр. Приехав в Петербург, Дягилев восторженно описывал оформление этого спектакля, называя его «откровением». С неменьшим энтузиазмом были встречены и декорации Головина к «Псковитянке» в Большом театре, в особенности к сцене псковского «веча».

Художественный театр, Коровин, Головин — все это было в Москве (Головин перебрался в Петербург лишь в 1901 году), и кружок Бенуа все более убеждался в необходимости начать аналогичную работу и на сцене петербургских театров, взяв ее осуществление в свои руки.

## Головин и Коровин

Весной 1898 года управляющим московской конторой императорских театров был назначен В. А. Теляковский. При вступлении в должность он был уверен, что казенная сцена является действительно образцовой во всех отношениях, а Частная опера Мамонтова и Художественный театр (начавший функционировать с осени 1898 г.) — несерьезные и недолговечные любительские предприятия.

Но при ближайшем рассмотрении деятельности московской конторы Теляковский убедился в своем глубоком заблуждении, увидев, что «на сцене господствует та же рутина и та же безграмотность, которая существовала десять-двадцать лет тому назад. Это {184} небрежное отношение казенной администрации к императорским театрам и особенно к монтировочной и бутафорской части, эта безграмотность, косность и неподвижность, характеризующие вообще московские сцены, возбуждала уже не раз негодование публики, печати и людей, преданных театрам и искусствам»[[335]](#endnote-336). Успех МХТ, где в труппе не было таких выдающихся опытных артистов, как на сцене Малого театра, заставил Теляковского задуматься над тем, что «постановочная и художественная часть» других театров опередила императорскую сцену.

Попытавшись выяснить, кто руководит художественно-постановочной стороной казенных московских театров, Теляковский с удивлением обнаружил, что «художника нет и не было, и в нем даже едва ощущалась необходимость. Художеством руководил машинист, подрядчик Вальц, ему заказывали целиком постановки, он сам, не владея кистью, писал 54 000 аршин декораций»[[336]](#endnote-337). Познакомившись с работами художников-декораторов П. Ф. Лебедева, И. Ф. Савицкого и других, Теляковский был ими неудовлетворен, рекомендованный ему и принятый на службу художник Гославский также не оправдал его ожиданий и оказался профессионально слабо подготовленным[[337]](#endnote-338).

Теляковским был привлечен как научный консультант, необходимый в театре, археолог В. И. Сизов, по рекомендации Поленова и В. Васнецова был приглашен К. Коровин, а затем вскоре и Головин, ученик Поленова, близко стоявший к мамонтовскому кружку художников и к Частной опере, а также работавший в керамической мастерской Мамонтова «Абрамцево». Головин вспоминает, что Сизов посоветовал ему последовать примеру Коровина и начать работу в Большом театре[[338]](#endnote-339). Познакомившись с Теляковским, Головин принял предложение написать декорации к опере А. Корещенко «Ледяной дом».

Однако очень скоро Теляковский убедился, что приучить работников монтировочной части пользоваться советами подлинных художников не так легко. Возникало множество неприятностей и недоразумений. Как пишет Теляковский, особенно затруднительным было то обстоятельство, что Коровин (помощь которого была крайне необходима и полезна), «как все талантливые художники», отличался «неаккуратностью, непостоянством, увлечением, словом, всеми качествами, которые мешают правильному течению административной службы. Ему посылают одну, две, три, пять повесток явиться к такому-то часу, а о нем ни слуху, ни духу, ни ответа, ни привета. И вот пошли наветы и недоразумения. “Коровин не ходит”, “Коровин не отвечает”, словом, Коровин не служака. Вместо того чтобы сходить к нему и спросить совета, начали поступать жалобы…»[[339]](#endnote-340). Наряду с этим Теляковский недоумевает, почему же работники монтировочной части не обращаются к Сизову, «неутомимому труженику», который всегда находится на месте, всегда готов помочь и лишний раз явиться в мастерскую. С помощью Сизова всякая безграмотность легко могла бы быть устранена.

{185} Возмущаясь инертностью, равнодушием и поистине «казенным» отношением к своим обязанностям и к искусству, царившими в императорских театрах, Теляковский пишет в дневнике о том громадном влиянии, которое имело на него самого общение с Коровиным: «Одно появление Коровина, его беседы об искусстве и театрах для меня имели громадное значение, эта польза трудно измеряется на аршин, она открывает известный взгляд на современное искусство, его цели и стремления, словом, дает то, что может дать только талантливая натура, но для администрации польза Коровина сводилась почти к нулю, ибо в нем искали аккуратного чиновника исполнителя, а не художника. Как им пользоваться монтировочной части объяснить я не могу, ибо первое условие для этого, Это чувствовать потребность в художественности и желать во что бы то ни стало воспользоваться его дарованиями… Все это понятно всякому человеку, который имел дело с талантливыми художниками, их надо брать, какие они есть, со всеми их достоинствами и недостатками, а не такими, какими мы желаем, чтобы они были»[[340]](#endnote-341).

Этого последнего принципа Теляковский и придерживался по отношению к Коровину, Головину и Шаляпину, в талант которых он поверил сразу и безоговорочно. И все эти три «варяга», одновременно появившиеся в императорских театрах, имели неоспоримое и очень сильное влияние на Теляковского в течение всей его деятельности.

Огромные возможности казенной сцены, блестящий состав труппы и оркестра Большого театра, высокое качество музыкальной стороны спектаклей (обычно страдавшей в Частной опере) сыграли основную роль в ряде причин, побудивших Коровина покинуть Мамонтовский театр. Его несомненно увлекало желание развернуть в полную силу свой дар декоратора-живописца на громадной сцене Большого театра, с ее технической оснащенностью, обширными штатами работников постановочных частей, хорошо оборудованными мастерскими и поделочными цехами.

В 1899 году Коровин и Головин были заняты подготовкой оформления кустарного отдела Русского павильона на Всемирной Парижской выставке и планомерной деятельности в театре могли отдаться только с начала 1900 года. Над многими спектаклями первое время оба художника работали совместно. Так было и до конца 1901 года, пока Головин жил в Москве, и несколько лет (примерно до 1905 г.) после его перехода на петербургскую сцену.

К числу совместных работ Коровина и Головина принадлежат декорации к операм «Русалка» (1900), «Демон» (1902), «Руслан и Людмила» (1904), балетам — «Дон-Кихот» (1900), «Лебединое озеро» (1901). «Поактность» оформления в известной мере была следствием еще неизжитой традиции. Но одновременно в эти же годы оба художника в целом ряде постановок уже выступали каждый самостоятельно как авторы целостного замысла всех декораций спектакля.

{186} Декорации Коровина и Головина представляли разительный контраст привычным декорациям старой школы, появлявшимся еще в течение нескольких лет рядом с ними на императорской сцене. Когда сейчас сопоставляешь даже ранние работы этих художников с эскизами, например, К. М. Иванова, сделанными в эти же годы, то кажется, что их разделяют целые десятилетия, что это — другая эпоха. И действительно, здесь выступает совершенно иной взгляд на задачи декорации в спектакле, обнаруживаются другие средства выражения, другая техника. Вместо наивного археологизма, скрупулезно точного воспроизведения старинной архитектуры, предметов быта, «увражности» в декорациях Коровина и Головина является стремление к постижению духа исторических эпох, стремление воспеть творчество народа, раскрыть живую красоту природы. Вместо цветовой разобщенности, «раскраски», сухости рисунка, стандартности композиций — богатство тональной живописи, связь с натурой, свободное владение техникой, отличающее подлинных больших художников. Вместо «обстановочной», внешне эффектной, но бессодержательной декорации, по существу лишь «обозначающей» место действия, — декорация, не просто изображающая красивые предметы, нарядный фон, но связанная с музыкой, созвучная или контрастная внутренней теме произведения, исполненная эмоциональной силы. Оба художника продолжали и утверждали на императорской сцене идеи и принципы, на которых основывалась деятельность Частной оперы Мамонтова.

Ломка привычных, десятилетиями складывавшихся приемов оформления, желание вдохнуть свежую струю в театральное дело на казенной сцене встретили сопротивление и внутри императорских театров, со стороны чиновников конторы и ряда актеров, работников постановочных частей, художников, и извне — со стороны прессы и части зрителей. И прошло несколько лет трудной борьбы, прежде чем Коровин и Головин добились заслуженного признания.

Отдельные попытки поддержки и одобрения в начале 900‑х годов тонут в потоках издевательств и прямой брани, которую обрушила пресса на декорации Коровина и Головина к постановкам Большого и Мариинского театров. Особенно резкой критике подверглись декорации к балетам. Присяжные балетоманы (в особенности петербургские), приверженцы неприкосновенных традиций старинного балета, негодовали и восставали против новшеств, вводимых балетмейстером А. А. Горским, который боролся с бессмыслицей и штампами, добивался единого стиля режиссуры, психологической оправданности танца, исторической верности и художественности декораций.

«Балет — это красота и изящество, в нем нет места для реальных неприглядностей», — заявляли рецензенты, обвиняя в излишней мрачности декорацию Коровина для сцены «Среди мельниц» в «Дон-Кихоте». «Драматизация» балета, к которой стремились Горский и художники, вызывала протесты и внутри самого театра, где многие полагали, {187} что балет, как изящное развлечение, должен всегда развертываться на «светлом» и «радостном» фоне.

С другой стороны, град упреков вызывала тональная живопись художников, непривычная глазу театральных завсегдатаев и многих сценических деятелей, полагавших, что искусство декорации имеет свои задачи и ни в какой мере не связано с уровнем развития и задачами современной станковой живописи.

Коровина и Головина обвиняли в том, что они не умеют рисовать, не могут точно изобразить архитектуру и различные предметы, что их декорации «недоделаны» и «недописаны», что они представляют собой лишь «проекты», «намеки» на декорации. Газетные рецензии тех лет наполнены нелестными сравнениями работ Коровина и Головина с выписанными до мелочей декорациями таких «настоящих» декораторов, знатоков своего дела, какими полагали К. Ф. Вальца, А. Ф. Гельцера и других художников, умеющих дать на сцене «точную иллюзию» действительности. Бранные эпитеты по адресу Коровина в отзывах печати появлялись рядом с нарочито восторженными похвалами по поводу искусной машинерии, автором которой был Вальц (так расхваливалось хитроумное устройство движения лебедей во втором акте «Лебединого озера», парусных кораблей, маневрирующих у самой рампы в «Моряке-Скитальце» Вагнера, и т. д.). «Серятина в тонах», «употребление вместо красок грязи и сажи», «безобразное малеванье» и «мазня» — такими выражениями пестрели отзывы на спектакли первых лет деятельности Коровина и Головина, шедшие в их декорациях[[341]](#endnote-342).

Лишь отдельные голоса раздавались в защиту «художественных полотен», переносящих зрителя в строго определенный стиль и «правдиво воспроизведенную местность», и решались предсказывать, что наступит время, когда эти «новые веяния» в декорации сделаются такими же родными и близкими, как музыка Римского-Корсакова и живопись Репина, и «непризнанные новаторы превратятся в непогрешимые авторитеты».

При единстве своих общих целей Коровин и Головин уже в ранние годы своей деятельности раскрываются как во многом совершенно несхожие творческие индивидуальности. Это различие, так ясно выявившееся и четко оформившееся впоследствии, прослеживалось уже в совместных работах начального периода их творчества.

По недостатку материалов нам трудно составить полное представление о «Русалке» Даргомыжского — самом первом опыте художников на императорской сцене, но мы имеем возможность сопоставить некоторые из найденных каждым из них решений в «Дон-Кихоте», «Лебедином озере» и других ранних постановках. Наиболее сильные, удавшиеся авторам декорации являются и наиболее показательными для сравнения.

«Площадь Барселоны» — декорация Головина к первому действию балета — сразу захватывала темпераментным, праздничным решением. В основном это впечатление {188} достигалось живописью заднего плана, где художник изобразил нарядные, разукрашенные суда, трепещущие на ветру флаги на фоне южного знойного неба. Но хотя центром декорации являлся задник, в компоновке зданий, окружающих площадь, уже так же ощущался разрыв с господствовавшими ранее стандартами, стремление найти ритм архитектурных деталей, чередование освещенных и затемненных частей, характерное подчеркивание вертикалей. Ю. Беляев, вразрез с направленностью большинства критических высказываний, писал: «“Площадь Барселоны” г. Головина по своим поющим краскам, по радостному настроению, по резким теням южного солнца, по гармонии пестрой праздничной толпы — сама прелесть. А на нее-то главным образом ополчилась критика. Говорят, что это грубый подмалевок, художественная неряшливость, лентяйство. Требуют больше мягкости, больше выписки нюансов. Я же скажу, что это смелое и на первый взгляд грубое письмо много помогает общему впечатлению жанровой картины. Указывают на серый тон неба, но вспомните цвет южного неба, особенно подле моря. Он именно серовато-синий — от зноя и морских испарений». В заключение своего обзора декораций Головина и Коровина к «Дон-Кихоту» Беляев указывал, что в этих декорациях «замечается согласие в настроении и тонах с характером действия», что они разрывают с гнетом старых условностей, приближаются к правдивости и естественности впечатлений и, наконец, «обходят традиционное обязательство писать красками, не существующими в природе: зелень цвета медной окиси, дома — разведенного кирпича, небо кузнецовского фарфора и т. д.»[[342]](#endnote-343).

При возобновлении «Дон-Кихота» на сцене Большого театра в 1906 году все декорации выполнялись по эскизам Коровина. В декорации первого действия «Площадь Барселоны» он изобразил не столько площадь, сколько кусок улицы, где в узком просвете между домами виднеется море, и придал всей картине более интимный характер. Композиция лишена той приподнятости, зрелищности, которая сразу дает ощущение театральности в декорации Головина; группы домов с белыми плоскими или украшенными лепниной стенами соединены, скорее, по принципу «жизненной случайности».

Лучшей декорацией Коровина к «Дон-Кихоту» была «Таверна», в особенности в редакции 1906 года. В декорации первой постановки была излишняя дробность и перегруженность (в правой части — решетчатые окна, деревянная балюстрада балкона, удлиненные разноцветные фонарики и пр.) при большей статичности композиции. Но и в том и в другом случае Коровин создавал впечатление не псевдотеатральной, фальшивой, а настоящей Испании, представив простой и нарядный дворик таверны, окруженный высокими белыми каменными стенами, увитыми плющом, с ярко горящими фонарями, окнами, аркой, уходящей в глубину, и темным синеющим ночным небом вверху. Контрасты красок и контрасты света, их динамика, яркость, насыщенность делали {189} декорацию поэтичной и естественной, наполняли ее настроением радости, веселья, отвечающим бурным, стремительным народным танцам, поставленным Горским.

И действенным, полным драматизма контрастом должна была восприниматься следующая картина — «Среди мельниц». С помощью сопоставления масштабов, выразительности цвета создавалось впечатление фантастичности, жутковатости, несмотря на то, что мельницы в ней были вполне похожими на реальные (кто-то из рецензентов особенно возмущался этим обстоятельством, заявляя, что таким «безобразным» мельницам не место на сцене, они слишком напоминают те, что «украшают весь наш степной юг»). В эскизе, хранящемся в Третьяковской галерее, выполненном в темной серо-голубоватой гамме, громады деревянных мельниц с широко раскинутыми, как гигантские руки, крыльями вздымаются на фоне зеленоватого с голубым отливом неба, их освещенные изнутри окна зловеще горят, как глаза рассерженных великанов. Ровный белый круг луны стоит в небе; у подножия одной из мельниц, в центре, смутно различается фигура в красном.

В декорации второго действия «Лебединого озера» Коровий изобразил простой, даже слишком будничный в своей естественности пейзаж на берегу озера. Один из критиков в рецензии назвал ели, стоящие по бокам сцены в этой картине, «суровыми», но когда смотришь на фотографию этой декорации, никакой суровости не ощущаешь, и развалины замка, проглядывающие сквозь стволы деревьев справа у озера, не помогают воспринять пейзаж как «романтический» или «волшебный».

Головин, наоборот, в декорациях первого и в особенности третьего актов стремился подчеркнуть сказочность. В декорации «Зала в замке» ему удалось уйти от пассивного воспроизведения элементов готической архитектуры и дворцового убранства, но отчетливое выражение получило влияние модерна конца XIX – начала XX столетия. Оно особенно очевидно в рисунке причудливой арки, поддерживаемой шестигранным столбом, за просветами которой в спектакле чернело небо, усыпанное звездами. Узор, украшающий арку, сама ее форма вызывают в памяти врубелевские майоликовые камины и мотивы модерна, характерные для собственных работ Головина в области декоративно-прикладного искусства.

В оформлении «Руслана и Людмилы» Головину принадлежали декорации «Пещеры Финна», «Садов Черномора» и огромное количество рисунков костюмов. Остальные декорации были выполнены по эскизам Коровина. Своеобразие индивидуального почерка обоих художников в этом спектакле особенно обнаженно раскрывается в трактовке пейзажа.

«Лесные» декорации Коровина во втором, третьем и пятом актах опять воспринимаются как картины живой, естественной русской природы, недостаточно преображенные художником в соответствии с законами музыкального жанра, со строем и характером {190} музыки. В одном случае — дикая чаща, бурелом, в другом — редкие тонкие ели с сухими ветвями, сквозь которые просвечивает гладь реки, в третьем — могучие стволы сосен и пышная зелень листвы деревьев на втором плане — все это поэтично и правдиво, но вне сказки Пушкина и музыки Глинки.

Головин также исходит из реально наблюденного в природе, но стремится к подчеркнутой декоративности изображения, придает образам монументальный характер, раскрывает в них сказочное, легендарное. И не случайно над исполинскими, сросшимися, как гигантские сталагмиты, скалами «Пещеры Финна» сверху спускаются складки узорной падуги, как робкое предвестие тех узорчатых, расписных, аппликационных занавесов, которые так щедро будет разворачивать перед глазами зрителей художник в «Орфее», «Маскараде» и других своих позднейших работах.

Недостатки названных пейзажей Коровина, где за «этюдностью», следованием натуре не вполне ощущалась связь с музыкой, приглушалась театральность, были преодолены в декорациях первого и финального актов «Руслана и Людмилы»[[343]](#endnote-344).

«Гридница Светозара» — одна из первых в целой серии русских палат, созданных Коровиным для опер Глинки, Римского-Корсакова, Бородина, в которых и следа не осталось от того смешения псевдорусского и ложновизантийского тяжеловесного стиля, какой обычно воспроизводили декорации XIX века. Вдохновляющим первоисточником для Коровина послужила васнецовская интерпретация народного творчества, открытая в «Снегурочке», но она была самостоятельно претворена, обогащена собственными живыми впечатлениями, почерпнутыми во время путешествий на Север, воображением художника, свойственным ему неповторимым, «коровинским» поэтическим постижением музыкального звучания живописи.

Написанные на холсте, части деревянной архитектуры давали впечатление обширной палаты со сложным переплетением балок и подпор, поддерживающих перекрытие, с узорными вырезами окошек и проемов. Серебристо-лиловатый цвет дерева создавал благодарный фон для звучания массы разнообразных красочных костюмов артистов и хора, наполняющих сценическую площадку. Пятна росписи на стенах и столбах, цветные занавески и портальное обрамление с узором из роз подчеркивали нарядность палаты в сцене свадебного пира. Когда занавес поднимался, праздничная, торжественная, проникнутая духом русской старины декорация должна была восприниматься как зрительное воплощение глинкинской увертюры к «Руслану». И вполне закономерно она была позднее выбрана в качестве декоративного оформления сюиты русских танцев для первого сезона «Русских балетов» антрепризы Дягилева в Париже в 1909 году[[344]](#endnote-345).

Виртуозно изменяя отдельные изобразительно-архитектурные элементы декорации, укрупняя детали, Коровин в финальной картине оперы дал не менее убедительную и {191} поэтичную декорацию другой палаты во дворце Светозара, с яркой росписью витых колонн и открытыми пролетами галереи, в которые на заднем плане виднелись башни и крыши нарядной панорамы старинного русского города.

Коровин и Головин были воспитаны в реалистических традициях русской живописи. Но жизненные восприятия, на основе которых они создавали свои произведения, претворялись каждым из них по-особому. Проявившиеся уже в ранних работах индивидуальные свойства Коровина и Головина, постепенно формируясь, определили в дальнейшем своеобразие творческого облика этих замечательных реформаторов театральной декорации XX века, по праву занявших самое значительное место в ее истории.

Головин, никогда не порывая связи с натурой, не отдавался во власть жизненных впечатлении. Характерными качествами его декораций являлись строгая архитектоника уравновешенных форм, преобладание плоскостной их трактовки, подчеркнутость ритмов, получающих выражение в крепко очерченном рисунке, отграничивающем красочные поверхности, в орнаментальности, узорчатости линий. На этой основе вырастал его декоративизм, стилизация жизненных образов.

Коровин ближе к живой естественности образов действительности, которую он воспринимал со всей силой непосредственности своей жизнелюбивой натуры. Он тоже претворял по-своему жизненные явления, но прежде всего его глаз колориста воспринимал их красочную взаимосвязь, многообразие и богатство игры цвета и светотени. В декорациях Коровина главное — колористическое единство их общей цветовой гаммы, беспрерывно меняющееся, движущееся, вне четких линейных разграничений формы, как поток, искрящийся бесконечными переливами красок, раскрывающий неисчерпаемость возможностей цветовых сочетаний. Темпераментность его живописи, разнообразие градаций и переходов цвета и тона, игра света и тени, взаимосвязанные, взаимопроникающие, помогали Коровину в лучших его работах достигать впечатления полного слияния с музыкой. В противоположность некоторой рассудочности Головина Коровину были присущи яркая эмоциональность и острота творческой интуиции, которая позволяла ему иногда глубоко проникать в дух исторических эпох, в характер музыки, находить верные штрихи стиля, минуя педантичное штудирование увражей.

Распространение в конце XIX – начале XX века идей, утверждавших самоценность формы, отрицательно сказалось и в искусстве обоих художников. Коровина постигали неудачи, когда он скользил по поверхности явлений, когда живописность и богатство цвета приобретали в его декорациях самостоятельное значение, безотносительное к теме и характеру музыкального или драматического произведения, и он не умел стать его интерпретатором, глубоко и верно раскрыть его идейно-художественное содержание. Те же ошибки совершал и Головин, когда чрезмерно увлекался самоцельной игрой {192} орнаментов и узорных линий, условностью декоративных форм. Но в лучших своих работах Коровин и Головин преодолевали это, опираясь на традиции реалистической школы мастерства, идейное богатство русской и мировой классики, принципы сценического искусства, воспринятые ими в соприкосновении с деятельностью Мамонтовской оперы. Именно на этой основе уже в первый период творчества ими были созданы произведения, обогатившие русское театрально-декорационное искусство, раскрывшие его новые возможности.

Наиболее целостно и с наибольшей внутренней силой связь театрального творчества Головина с принципами, утверждавшимися художниками-реалистами на сцене Частной оперы, раскрылась в двух его работах московского периода — в декорациях к операм «Ледяной дом»[[345]](#endnote-346) и «Псковитянка». На особый характер этих произведений в искусстве Головина исследователи указывали неоднократно. В этих декорациях полностью отсутствовали черты изощренности формы, преувеличенной пышности обрамления спектакля, которые станут излюбленными для Головина в конце 1900‑х годов.

Оформление «Ледяного дома» помогало воспринять драматическую силу событий, изображенных в опере. Этот драматизм ощущался не только в знаменитой декорации «Эшафота» для одной из сцен финального акта, но и в декорации «Площади перед Зимним дворцом», где пятна света, падающего из ярко горящих окон и от тусклых фонарей, чередуются с тенями на снегу и создают тревожный ритм, определяющий общее настроение пейзажа; и в декорации дворцового зала, где ряды узких удлиненных окон, чинно расставленные стулья и сверкающий паркет (планшет сцены был устлан специальной блестящей клеенкой) дают впечатление холодного, официального великолепия.

Автор заметки о постановке «Ледяного дома», помещенной в журнале «Мир искусства», писал: «Площадь перед дворцом в темную зимнюю ночь. С обеих сторон серые здания дворца, занесенные снегом, у подъезда ряд заснеженных тусклых фонарей, в глубине часовые в красных плащах, и надо всем этим черно-синее, ясное звездное небо. Сюда прибегают гадать Мариорица со своими подругами. Эффект удивительный, когда с крыльца сходят в обшитых цехом накидках, с огромными муфтами, в широких фижмах раскрасневшиеся девушки. Какой прелестный контраст этого веселого, нарядного рая с леденящей природой и холодом угрюмых часовых»[[346]](#endnote-347).

Эпитет «прелестный», вероятно, здесь неточен и остается на совести автора, но Головин несомненно добивался резкой подчеркнутости контрастов, помогающих ощутить жестокие противоречия жестокой эпохи, в которой развиваются события. По собственному признанию художника, музыка Корещенко его не увлекала, не отличаясь достоинствами, но сюжет взволновал, и он «с увлечением взялся за воспроизведение мрачной Эпохи Бирона»[[347]](#endnote-348).

{193} Интерпретация этого сюжета Головиным полно и ярко выражена в декорации одной из последних картин спектакля (сцена видения Мариорицы — казнь Волынского): низко опустились, затянув почти все небо, тучи над Петербургом, сине-лиловатая мгла окутала город, в ней смутно угадываются очертания домов, силуэт Петропавловской крепости, и прямо перед зрителем, на первом плане, встает, как трагический символ эпохи, эшафот с виселицей.

Скупость выразительных средств, полнота чувства, острота мысли, смело обобщающей главное в едином действенном образе, — эти качества получили дальнейшее развитие и раскрылись с еще большей силой в декорации знаменитой картины псковского веча в постановке «Псковитянки», осуществленной в оформлении Головина в Большом театре 10 октября 1901 года.

В декорации площади в псковском Детинце, с его белыми соборами, на плоскостях стен которых дрожат отблески пламени горящего костра и, колеблясь, возникают громадные тревожные тени, с темными силуэтами куполов, рисующимися на бурном небе, Головин создал действенный драматический фон, отвечавший теме народного возмущения и гнева, звучащей в музыке Римского-Корсакова. Из нескольких вариантов эскизов (основной хранится в Третьяковской галерее) наиболее динамично и впечатляюще эта тема раскрыта в эскизе, находящемся в одном из частных собраний Ленинграда. Здесь подчеркнутость контрастов света и теней, динамика свободного живописного мазка придают декорации особую выразительную мощь, заставляют как бы слышать несущийся над площадью гудящий звон набатного колокола.

Эта декорация была одним из самых высоких достижений Головина, и не только в его ранней практике. Жизненная конкретность здесь возвышалась до больших образных обобщений, выразительность масштабных театральных форм служила раскрытию передовых социальных идей. Головин здесь опережал искусство своего времени на целые десятилетия.

Яркость и значительность головинского оформления сцены веча всегда в первую очередь привлекала исследователей, заставляла забывать о декорациях к другим картинам «Псковитянки», хотя и они заслуживают внимания. Эти декорации также представляли собой разительный контраст трафаретному оформлению опер на императорской сцене и в них тоже раскрывалось то новое, что принесли с собой в императорские театры Коровин и Головин.

В декорациях «Сада князя Токмакова» и «Большой площади во Пскове», окруженной деревянными строениями, с открывающимся на заднем плане видом на реку Великого и белыми крепостными стенами псковского кремля на другом ее берегу, в пейзаже «Ставки Грозного» на реке Медедне были и монументальность, и поэтичность, {194} и характерность. Перед зрителем вставали Древняя Русь, древний Псков. В интерьере палаты в доме князя Токмакова стены были покрыты затейливой резьбой, и несмотря на то, что в убранстве и в рисунке узоров было опять ощутимо воздействие модерна, которым Головин увлекался в своих декоративно-прикладных работах, декорация производила художественно-целостное впечатление, не разрушая исторической правды.

Постановка «Псковитянки» была целиком перенесена на сцену Мариинского театра 28 октября 1903 года. Достоинства оформления Головина были настолько очевидны, что и московская и петербургская печать была вынуждена их признать. Тон большинства отзывов прессы переменился: «С.‑Петербургские ведомости», писали, что постановка «Псковитянки» делает честь вкусу дирекции и «во всем чувствуется заботливая рука и талант художника Головина»; «Новое время» называло эту постановку «совершенно оригинальной», а «Петербургская газета» заявляла, что декорации к «Псковитянке», написанные Головиным, «заставляют простить этому художнику все его прежние прегрешения»[[348]](#endnote-349). В наиболее обстоятельной и серьезной статье, написанной некоторое время спустя после премьеры, Э. Старк писал, что возобновление «Псковитянки» явилось праздником для всех любителей искусства, и дал подробный разбор декораций. «До сих пор Мариинский театр приучал нас к чему? — спрашивал он. — К роскоши, великолепию, яркости, бьющей в глаза, нарядности, чистоте декораций, обстановочных предметов, костюмов; сложился даже особый термин: казенное великолепие. Именно казенное!.. Теперь перехожу к г. Головину, который до сих пор удостаивался со всех сторон единодушного лая и змеиного шипения — вероятно, главным образом за то, что имеет маленькое несчастье быть талантливым и не руководствоваться в своих стремлениях рутинной узостью взглядов и слепым преклонением перед шаблонами… Конечно, у этого художника есть и промахи и недочеты; встречается у него некоторая как бы недосказанность, иногда вместо определенного художественного целого — одни лишь намеки, причем, однако, эти намеки сплошь и рядом гораздо красноречивее, чем многие и многие совершенно законченные, даже до тошноты, произведения… Я не берусь решить, вполне ли созрел талант Головина, стал ли он на свою настоящую дорогу и кончился ли для него период исканий; скажу только одно, что своими декорациями к “Псковитянке” он может заткнуть рот всем, решительно всем зоилам… Честь и слава художнику, сумевшему силой своего таланта, силою проникновения в давно отжившую старину, воскресить перед нами кусочек древней Руси»[[349]](#endnote-350).

Творчество Головина с начала его совместной работы с В. Э. Мейерхольдом в 1908 году приобретает принципиально новые черты. Таких резких изменений мы не наблюдаем в творческой эволюции Коровина. Они относятся к самому характеру его живописи, {195} но конструктивная основа декораций, принципы сценической композиции на протяжении всего периода его работы на императорской сцене остаются почти неизменными.

В течение более чем двух десятков лет (до своего отъезда за границу в начале 20‑х годов) Коровин создал множество декораций к операм, балетам и драмам, и самыми близкими ему были темы, связанные с Россией, русским бытом, позволявшие воплотить на сцене черты горячо любимой им родной природы. В них наиболее ярко раскрывалось типично «коровинское».

Уже в «Коньке-Горбунке», поставленном Большим театром в 1901 году, вопреки эклектичной музыке и сумбурному нелепому либретто, вопреки установившимся канонам псевдонациональной трактовки этого балета, Коровин шел к целостности поэтического образа от народных форм архитектуры, от живых впечатлений. Ярче и убедительнее всего оказалось решение декорации первой картины балета «Торговая площадь в Град-столице», органически связанной с многочисленными «северными» этюдами Коровина, родственной его станковым и монументально-декоративным работам.

Такой балетной декорации не бывало ранее — и сказочной и поэтически-реальной. Серебристо-серая, лиловато-коричневая гамма красок, в которой Коровин так часто решал главные элементы своих декораций, — бревенчатые стены русских палат и хором, лепящиеся друг к другу постройки на улицах и площадях старых городов, — образует тот благородный общий фон, который загорается то тут, то там киноварью, изумрудной зеленью в узорах цветных орнаментов, поблескивает золотом и серебром на островерхих перекрытиях и куполах, сверкает праздничным нарядом раздуваемых ветром парусов на расписных кораблях, оживляется постоянно изменяющимися переливами цвета в костюмах. Сказочность декораций «Конька» подчеркивалась и росписью портальной арки, на серебряном поле которой, как на крышке старинного сундучка, прихотливо раскинулся узор из стилизованных гроздей винограда, листьев и фантастических птиц.

Впоследствии, вспоминая об этой декорации Коровина, В. Д. Поленов писал ему: «… особенно я любил первую картину из “Конька-Горбунка”, созданную Вами под впечатлением Архангельска и по чудным этюдам, привезенным оттуда»[[350]](#endnote-351). Восточная линия балета также полнила опору в живых впечатлениях, вынесенных Коровиным из его поездки в Самарканд, но в «Коньке» она еще не воплотилась так осязаемо, как в ряде позднейших работ художника[[351]](#endnote-352).

В самых, разнообразных сочетаниях темы Руси и Востока разрабатывались Коровиным в «Руслане и Людмиле» (1907), «Сказании о невидимом граде Китеже» (1907), «Князе Игоре» и «Золотом петушке» (1909), «Хованщине» (1911). Сопоставление этих тем привлекало художника, но он одинаково свободно ощущал себя и в каждой из них «порознь», {196} погружаясь в былинно-сказочный мир «Садко», образы отечественной истории в «Сусанине» или романтический Восток «Корсара» и «Раймонды».

Источником живописно-театральных образов для Коровина всегда было увиденное, воспринятое и прочувствованное им в жизни. На этой основе возникали многообразнейшие вариации его любимых тем и мотивов. Он всегда повторял своим ученикам и помощникам: «… для того, чтобы выразить, надо полюбить» и надо «уметь видеть», «растопырить глаз». Коровин был не в состоянии глубоко осмыслить явления действительности, вскрыть их социальные противоречия, но его способность видеть красоту природы, красоту окружающего мира во всем его конкретно-чувственном многообразии заставляла любить жизнь, ее поэзию, воспитывала в человеке чувство прекрасного. Он не подчинял стройной логической системе свою интерпретацию того или иного произведения, не умел последовательно и «научно» изложить, в чем состоит необходимый подход художника к задаче сценического воплощения, но обладал необычайной чуткостью к образной ткани балета или оперы, видел внутренним глазом художника их содержание, и это подсказывало ему краски, тона, ритмы, весь общий настрой его декораций.

Готовясь к исполнению декораций для какой-либо оперы, Коровин со своими помощниками нередко, если это было возможно, совершал экскурсии на места действия. Так, в начале 1910‑х годов (как рассказывал мне работавший под руководством Коровина, тогда еще молодой, начинающий художник, С. Ф. Николаев) они ездили в село Домнино, Костромской губернии, в связи с подготовкой декораций к «Сусанину». Ноне для того, чтобы что-то срисовывать и потом скопировать, а чтобы «набраться духу», «пропитаться» им.

Несмотря на то, что каждой новой работе Коровина предшествовало погружение в гущу материалов соответствующей эпохи, изучение которых он связывал с живыми натурными наблюдениями, его лучшие декорации были далеки от послушного следования найденным источникам и от простого копирования картин, наблюденных в реальной действительности. «Я не признаю в живописи… прозаической протокольности… фотографичности»[[352]](#endnote-353), — говорил Коровин в одной из бесед с рецензентом «Русского слова» в 1909 году. В гармонии красок, их приподнятости, бесконечной симфонии цветовых сочетаний и контрастов Коровин искал «звучания», отвечающего музыке оперы или балета. Если, как это, к сожалению, неоднократно имело место в его практике, музыка была слабой, не использовала возможностей, предоставляемых темой, сюжетом, поэзия и «музыка» коровинских декораций заставляли ощутить эти возможности. И нередко художник оказывался сильнее композитора (так было и в «мимической драме»-балете «Дочь Гудулы», 1902; в балетах «Золотая рыбка», 1903; «Аленький цветочек», 1907; «Саламбо», 1910[[353]](#endnote-354) и т. д.).

{197} В постановках балетов Коровин сотрудничал с балетмейстером А. А. Горским, который в этой области шел по тому же пути, что и С. И. Мамонтов в опере, так же искал возможностей превратить балет из костюмного дивертисмента в подлинный спектакль с единой драматической основой. Коровин оказывал Горскому огромную помощь в этой реформаторской деятельности и разделял стремления балетмейстера к монументальной Эпической форме многоактного балета, его яркой зрелищности, динамичности, художественной цельности.

Главной сферой Коровина бесспорно был музыкальный театр. Его декорации к драматическим спектаклям не становились событиями художественной жизни, «открытиями» в области сценической живописи, как это было в опере и балете.

Созданные Коровиным декорации к «Демону» Рубинштейна (постановка в Мариинском театре в 1902 году, в которой часть декораций делал Головин, и в Большом в 1904 году) порывали с салонной трактовкой образов оперы. И в декорациях и в костюмах хора, выдержанных в коричневатой гамме, осуществилось стремление художника быть «ближе к правде», передать суровый характер быта народа и природы Кавказа (работая над декорациями к «Демону», Коровин специально ездил в Грузию, привез оттуда этюды и зарисовки). Но в оформлении «Пролога» и сцен «У монастыря» и «Ущелье» достигалась романтическая приподнятость, отвечающая высокой поэтичности темы, воспетой Лермонтовым и Рубинштейном.

Сохранилось множество взволнованных воспоминаний о бенефисе Шаляпина в 1904 году, об его исполнении партии Демона, оставившем глубокий след в памяти всех, кто присутствовал на этом спектакле. И наряду с победой, одержанной Шаляпиным, в мемуарах и рецензиях отмечалось значение декораций Коровина, создававших достойный фон для артиста. «Ущелье, заваленное снеговым обвалом. Дикое и мрачное. От его Кавказа веет действительно Кавказом — мрачным, суровым. И среди этих скал действительно мерещится призрак лермонтовского Демона»[[354]](#endnote-355), — писал В. Дорошевич. В облике Демона Шаляпин и Коровин вдохновлялись образами Врубеля, и это было почувствовано зрителями.

Оформление опер и балетов Чайковского, с их тонким лиризмом, не вполне удавалось Коровину. Ни «Евгений Онегин», ни «Спящая красавица», ни даже «Лебединое озеро», над которым он работал не однажды, не могут быть причислены к лучшим созданиям художника. Эпическая широта Мусоргского, Бородина, Римского-Корсакова была созвучна его творчеству; музыка этих композиторов выдерживала напор его темперамента, смелой размашистости, внутренней энергичности и мажорности его живописи.

Событием в жизни музыкальной Москвы была постановка на сцене Большого театра в 1906 году «Садко» Римского-Корсакова. Здесь темпераментная звучная живопись Коровина расплеснулась во всю свою мощь и ширь. Недаром художник был так захвачен оперой {198} еще во времена ее первого осуществления в театре Мамонтова. Реальная фантастика этой оперы-былины была сродни Коровищ. Просторы Ильмень-озера, торговые площади Новгорода, заполненные бурливой, цветистой толпой, морские глубины с причудливыми водорослями, камнями, чудищами полечили своеобразное и яркое воплощение в его Эскизах и декорациях.

Теляковский в дневниковой записи от 25 сентября 1905 года писал, что на совещании о постановке «Садко» Коровин предлагал поставить оперу «более сказочно», на что Римский-Корсаков изъявил свое полное согласие. В то же время было решено, чтобы декорации сохраняли и характер исторической достоверности, так как совсем «отделиться от истории» было бы неверно.

В декорациях Коровина «история» раскрылась в ее «песенно-былинном» складе. Близость к народному искусству ощущалась в орнаментах и цветах росписи, покрывавшей сверху донизу стены «Хором новгородской братчины», в боковых занавесах, расшитых, как полотенца. Укрупненными, широкими, стремительными мазками изображает художник в эскизе «Торжище» раздутые паруса уплывающих кораблей, движение шумной толпы. Также свободно и широко написан и эскиз «Окиян-море» с несущимся по морю кораблем Садко. Выдержанный в красивой серовато-голубой гамме, этот эскиз также полон динамики, удары кисти художника передают и порывы ветра, взбудоражившие волны, рвущие парус, и беспредельную ширь неба и морских просторов, над которыми несется раздольная песня дружины Садко. Пластичность, изобразительность музыки Римского-Корсакова подсказывали Коровину ее зрительное, сценически-живописное воплощение. «Коровин… — душа постановки корсаковского творения в Большом театре», — писал С. Кругликов о спектакле, который, по его словам, «сиял, как солнце». И, сравнивая его с мамонтовской постановкой, добавлял: «… все разрослось, похорошело, разукрасилось, раздвинулось вширь и вглубь»[[355]](#endnote-356).

В большинстве оперных спектаклей, над которыми работал Коровин, новое исходило главным образом от художника, так как режиссура в лице П. И. Мельникова, Р. В. Василевского и других не шла по пути реформы дальше тех принципов, которые в свое время разрабатывались Мамонтовым. Исключением была постановка «Хованщины», осуществленная Ф. И. Шаляпиным в 1911 году в Петербурге, а в 1912 году повторенная на сцене Большого театра. И зрители и печать восторженно приняли этот спектакль, отмечая его целостность, слияние приемов режиссуры с музыкой и декорациями — удивительное в своем единстве трио «Мусоргский, Шаляпин, Коровин». Восхищались ожившей старой Москвой, мрачными постройками стрелецкой слободы и залитыми ярким солнцем башнями Кремля и собором Василия Блаженного, европейским характером убранства кабинета Голицына и смесью русского стиля с восточной пышностью в хоромах Хованского, {199} где роскошь орнаментики сочеталась с прихотливыми переливами красок. Одной из лучших по настроению находили финальную картину раскольничьего скита в глухом лесу.

7 февраля 1907 года на сцене Мариинского театра была осуществлена постановка «Сказания о невидимом граде Китеже» в декорациях Коровина и А. М. Васнецова. Здесь музыка Римского-Корсакова не была понята Коровиным, не увлекла его. Ему были чужды элементы религиозности, отрешенности от земной жизни, которые звучат в опере и ее сюжете, и он работал неохотно. Хотя в прессе и отмечалось, что превращение леса в райский сад было им удачно передано в декорации, в целом, видимо, оформление как у Коровина, так и Васнецова было слишком прозаично реальным. Так А. Оссовский писал, что в коровинской декорации «Похвалы пустыни» он «не нашел на сцене нужного настроения… Какая очаровательная в своей истинности лесная идиллия изображена в музыке первого действия “Китежа”! Застенчивая и нежная красота северной природы, даже в ликовании своих сил сохраняющая отпечаток сдержанности и задумчивости. Между тем декорация г. Коровина в этой сцене дает слишком сильную и нарядную природу, пейзаж скорее южный, едва ли не переходящий в своем реализме за ту черту, которая требуется в произведении по существу своему мистическом». Оссовский писал, что здесь ближе подходил бы пейзаж нестеровского «Отрока Варфоломея», и, отметив, что декорации Васнецова, по его мнению, более совпадавшие с музыкой и содержанием оперы, тоже не вполне улавливают ее характер, положительно оценивал картину преображающегося леса у Коровина: «Вырастающий из земли райский сад, невиданный в своем великолепии и фантастичности, его красивые и гармонические краски, удачно брошенное освещение — все сливается здесь с музыкой в одно очаровательное целое, поэтической выразительности которого нет сил противостоять»[[356]](#endnote-357).

В 1909 году на сцене Большого театра, в том же сезоне, что и в частной опере С. И. Зимина, способным, вдумчивым, музыкальным режиссером В. П. Шкафером была поставлена в коровинских декорациях последняя опера Римского-Корсакова «Золотой петушок». Частная опера опередила императорскую сцену. Спектакль в оформлении И. Я. Билибина уже с большим успехом шел у Зимина в Солодовниковском театре, а чиновники конторы императорских театров и цензурный комитет все еще продолжали вытравлять крамолу из либретто и приглаживать оперу, дабы не допустить нелестных для самодержавия и оскорбительных для «трона» сравнений и аналогий[[357]](#endnote-358). Страх чиновничьей бюрократии вызывало и само имя Римского-Корсакова, который в 1905 году проявил принципиальность и гражданское мужество, открыто выступив в защиту прав революционного студенчества. «Одно имя Римского-Корсакова, связанное с освободительным движением, возбуждает страх цензуры»[[358]](#endnote-359) — записал Теляковский в своем дневнике 1 марта 1908 года.

{200} Спектакль Большого театра прошел с триумфальным успехом. Большинство критиков в отзывах о нем говорили о декорациях Коровина, как о явлении исключительном, поражаясь их «ослепительной красотой», «глубоко поэтической обрисовкой русской сказки», и отдавали предпочтение коровинскому «фантастическому реализму» перед «схематичной плоскостью рисунков и красок» стилизованного оформления Билибина. Однако в отдельных статьях высказывались мнения, что Коровин слишком «всерьез» отнесся к своей задаче, что в трактовке этой оперы была бы желательна «некоторая аляповатость народно-лубочного тона» и вместо «сказочной прелести» палат Дадона было бы уместнее представить «что-нибудь более убогое, несуразное». Надо учитывать, что критика была вынуждена говорить о «Золотом петушке» «эзоповым» языком. Поэтому, по существу, в приведенных замечаниях таился глубокий смысл: они заключали серьезный и справедливый упрек Коровину в том, что он побоялся сделать свое оформление более сатиричным. Это действительно было так. Ослепительная роскошь коровинских декораций должна была завуалировать сатиру Пушкина и Римского-Корсакова. Боязнь доноса со стороны управляющего московской конторой черносотенца фон Бооля вынуждала Коровина сглаживать все «острые углы» своего оформления, удалять и смягчать все, что могло бы выглядеть насмешкой над самодержавием. Об этом красноречиво свидетельствуют письма Коровина Теляковскому. В одном из них он, под впечатлением генеральной репетиции, состоявшейся 26 октября 1909 года, совершенно откровенно признавался: «Удивляюсь, как разрешили ставить эту оперу… опера груба и карикатурна… Я думал, что красотой я убью грубую тенденцию, но оказалось, что мало. Ее можно ставить с большими купюрами, и я даже думаю убрать русские костюмы…»[[359]](#endnote-360). В эскизах бутафории и некоторых костюмов — царя Дадона и его приближенных — намечалось ироническое подчеркивание нелепицы и несуразицы[[360]](#endnote-361). Однако Коровин не решился акцентировать Эти черты в спектакле, и они потонули в действительно безудержной пышности и экзотической роскоши.

Для спектакля был сделан специальный занавес, в центре которого были изображены причудливые цветы, и соответствующее ему портальное обрамление с орнаментом из стилизованных треугольников (один из любимых мотивов Коровина). Поднимавшийся занавес открывал зрителю в первой картине спектакля пестро расцвеченную палату во дворце царя Дадона. Эта декорация, как и ее эскиз, отличаются по характеру письма от других «палат» Коровина. Она более плоскостная, вся как бы не «написанная», а «вышитая». Расплывчатый, переливающийся мазок, сочетания пятен цвета, лепящих форму, сменились прерывистыми «пунктирными» линиями, очерчивающими контуры архитектуры и ее деталей, как «стежки» на узорном ковре. И только яркие красные и белые цветы с зелеными листьями в росписи стен и виднеющиеся в арке галереи на заднем плане {201} пестрые строения, окруженные деревьями в лиловом цветении, сделаны пятнами растекающейся формы. Этой декорации отвечало и оформление финальной картины, изображавшее фантастический дворец Дадона с высокими, сильно сужающимися кверху крышами, весь изукрашенный дробным цветным узором. Совсем иной характер носила декорация второго акта, подчеркивавшая его центральное положение между действиями в царстве Дадона и контрастность им: романтически-таинственное ущелье в горах, где раскинут расшитый шелками высокий, но кажущийся небольшим рядом с громадами скал, шатер Шемаханской царицы, освещенный внутри каким-то таинственным волшебным светом.

Неистощимую фантазию Коровин проявил в костюмах, особенно в финальной картине, где для знаменитого шествия свиты Шемаханской царицы он сделал огромное количество рисунков, составляющих целую сюиту, необычайную по прелести и разнообразию красочной гаммы. Рабыни с опахалами из павлиньих перьев, музыканты в широких шароварах с огромными бубнами в руках, арапчата в белых тюрбанах и одеждах, вспыхивающих цветным, золотым или серебряным узором, с сверкающими подносами, наполненными фруктами, и драгоценной утварью в руках, одноглазые и рогатые чудовища, великаны, «дикие», воины в серебристых фантастических латах и шлемах — все это на сцене давало необыкновенную живописную картину, непрестанно изменяющуюся в своих красочных сочетаниях.

Работа Коровина над театральным костюмом, в частности над костюмом балетным, заслуживает специального исследования. Сохранилось много его эскизов к самым различным произведениям, которые позволяют оценить тот вклад, который внес художник в утверждение нового подхода к костюму в музыкальном спектакле. С первых шагов своих в Большом театре, начав совместную работу с Горским, Коровин боролся за танцевальный костюм, не только точно охарактеризованный в своей национальной и исторической определенности, но отвечающий специфике танцевального движения актера и являющийся необходимым элементом в общей цветовой гармонии декорации. В коровинских рисунках костюмов нет детализации и орнаментальности, присущих костюмам Головина, они не вызывают ассоциаций с известными произведениями живописи, что нередко бывало с эскизами костюмов А. Н. Бенуа, как нет и подчеркнутого эротизма и стилизиции Л. С. Бакста. Они привлекают своей «естественной» прелестью.

Не все эскизы костюмов, на которых стоит подпись Коровина, равноценны. Многие из них страдают небрежностью рисунка, сделаны наспех. Другие нарисованы его помощниками и только «расцвечены» самим художником. В этих случаях часто не приходится говорить об образной характеристике персонажа. Но лучшие, подлинно «коровинские» эскизы костюмов различны по характеру образов, бесконечно разнообразны по краскам и точно отвечают стилю постановки.

{202} Исторический и национальный характер и стиль одежды Коровин легко и свободно претворяет в разнообразнейшие формы театрального костюма, с великолепным мастерством улавливая и выявляя выразительность окраски, покроя, деталей, движения складок. Создавая театральный костюм, находя его цветовое решение, Коровин всегда видел его не изолированно, но в сочетании с другими костюмами, образуя целостные колористически объединенные группы, учитывая смены их движения в единстве с общей гаммой красок декорации. Решающую роль в работах Коровина играет сопоставление цветов, с помощью которого художник то «вызывает» особую звонкость красок, то приглушает ее, подчеркивает или смягчает звучание того или иного цвета.

В «Аленьком цветочке» Ф. Гартмана (1911) в сцене «Базара в Алжире» на фоне декорации южного города, под ярким голубым небом, в слепящих лучах солнца проезжали и проходили участники религиозной процессии, сновала толпа простого люда. Выцветшие лохмотья уличных мальчишек в красных фесках или бритоголовых, белизна бурнусов и холщовых рубах подчеркивали смуглый тон обнаженных рук и ног. На чалмах всадников покачивались пышные плюмажи, на их лошадях сверкала нарядная сбруя, украшенная бирюзой и блестящими бляхами. И в противовес всему этому в «венецианских» актах балета участники и участницы («дамы», «родственницы» и т. д.) были в парчовых и шелковых одеждах, ниспадавших тяжелыми складками до полу, украшенных жемчугом и золотом и оставлявших открытыми лишь шею и кисти рук.

Коровин нередко прибегал к изображению на одном листе нескольких костюмов, не только соединяя и колористически связывая цвета одежд, но и подчеркивая характерность общего танцевального ритма и движений. Так для «Конька-Горбунка» им был сделан целый ряд таких групповых костюмов для танцев различных народностей («мингрельцев», «уральцев» и др.), нарисованных свободно, легкими, как будто небрежными штрихами, но очень выразительно. Такие групповые эскизы костюмов были выполнены также для «Снегурочки», «Князя Игоря», «Сказки о царе Салтане» и многих других оперных, балетных и драматических постановок. Они совершенно разные по характеру и цвету, ибо в основе их создания всякий раз лежит новый подход художника.

В «Снегурочке» Коровин в характеристике одежды идет от васнецовской традиции, но разнообразит цветовую гамму, придает ей еще более «певучий» характер. В костюмах к «Салтану» он сопоставляет «лирически-мечтательную» линию, получившую выражение в одеждах в царстве Гвидона, в которых «радужные» переливы красок сочетаются с преобладанием белого, и «ироническую» — в характеристике «Тьмутараканского царства». В «Князе Игоре» в русских костюмах превалирует плавная линия контуров, мягкие лиловатые, зеленоватые, розоватые и серые цвета, костюмы половецких танцев загораются яркими оранжевато-желтыми красками. В основе костюмов к «Спящей красавице» {203} лежит тщательное изучение подлинных рисунков французских придворных художников XVII – XVIII веков, которые фантазия Коровина претворяла в балетные формы.

Коровин великолепно чувствовал в костюме не только его цветовую выразительность, но и возможности разнообразных фактур, умел их соединить между собой и подчеркнуть узором, украшениями. Цветовые сочетания в коровинских костюмах воспринимались как органичные потому, что он не просто их «придумывал», «изобретал». Они подсказывались художнику его большими знаниями и любовью к народному искусству — тканям, вышивкам, орнаментам утвари. Н. И. Комаровская в своих воспоминаниях пишет, что в оформлении «Снегурочки», «Сказки о царе Салтане», «Золотого петушка» Коровин использовал мотивы из своего собрания русских набоек, кустарных игрушек и расписных пряников, а «пленивший его написанный акварелью букет полевых цветов на ярко-голубом фоне севрской вазы ожил в удивительных сочетаниях красок в костюмах гостей на балу в “Лебедином озере”»[[361]](#endnote-362).

Умение видеть красоту окружающего мира и претворить ее в новые сценические формы и краски было отличительной чертой Коровина. «Под коровинской кистью… самое простое становится сверкающим. Почти в каждом холсте Коровина есть своя — пусть маленькая — цветовая “находка”»[[362]](#endnote-363), — пишет Д. Сарабьянов. И такие «находки» были во многих декорациях и костюмах, сделанных по эскизам художника.

С 1910 по 1917 год Коровиным было создано множество декораций и эскизов. Среди произведений, над которыми он работал, были такие, с которыми он встречался впервые (мимодрама-балет «Саламбо» на сюжет Флобера и музыку Арендса, «Корсар» Адана, «Карнавал» Шумана, «Шубертиана», «Спящая красавица», «Хованщина», «Сказка о царе Салтане», «Ночь перед Рождеством», «Млада» и для драматического театра — «Макбет», «Живой труп», «Мария Стюарт» и др.) и новые воплощения опер и балетов, над которыми он уже работал ранее (среди них — «Руслан и Людмила», «Иван Сусанин», «Князь Игорь», «Конек-Горбунок», «Лебединое озеро» и т. д.).

Театральное творчество Коровина неотделимо от его станковой живописи. Свойственная его декорациям живая непосредственность жизненных впечатлений все время подкреплялась неустанной работой художника на натуре. Однако характерные для некоторых станковых произведений художника и зачастую снижавшие их достоинства незавершенность, этюдность, стремление остановиться на первом, поразившем глаз красочно-световом впечатлении, нежелание идти в глубь явлений отрицательно сказывались и в некоторых его декорациях. Сосредоточивая главное внимание на богатстве цветовых сочетаний и светотеневых эффектах, Коровин не проявлял достаточного интереса к композиционным задачам, удовлетворяясь немногими традиционными планировками.

{204} Импрессионистичность его эскизов и декораций возрастала с течением времени. В конце 1900‑х годов его живописная манера изменилась. Обобщенная серебристая гамма прежних лет уступила место все большей интенсивности цветовых «мазков», подчеркнутости контрастов в игре света и тени и в красочных сочетаниях. Очертания предметов все более расплываются, растворяются в буйстве красочной стихии. Эскизы и декорации Коровина и в этот период сохраняют свою эмоциональную силу, иногда она даже становится более действенной: зыбкость неуловимых оттенков, игра красочных поверхностей, переливающихся, взаимопроникающих, то светящихся, то погружающихся в темноту, приобретают особое музыкальное звучание, рождают особую театральность жизни цвета на сцене, открывают новые возможности, особенно в балетных спектаклях. «Константин буйствует в ослепительном вихре красок»[[363]](#endnote-364), — замечал В. А. Серов о декорациях Коровина к балетам.

Когда говорят о театральных красках Коровина и его декорациях, не случайно так часто называют их «поющими», «звонкими». Коровин искал именно их музыкального звучания. Художник так сформулировал цель своих поисков в театральных работах: «Краски и формы в своих сочетаниях дают гармонию красок… Краски могут быть праздником для глаз, как музыка — праздник уха, души. Глаза говорят вашей душе: радость, наслаждение… Краски — аккорды цветов, форм. Вот эту задачу я поставил себе в декоративной живописи театра, балета, оперы. Мне хотелось, чтобы глаз зрителя тоже эстетически наслаждался, как ухо, душа музыкой. Неожиданностью форм, фонтаном цветов мне хотелось волновать глаза людей со сцены, и я видел, что я даю им радость…»[[364]](#endnote-365).

Коровин хотел, чтобы зритель не сразу при открытии занавеса постигал все задуманное художником, но чтобы постепенно его захватывала красочная гармония, игра цветовых пятен и линий: «Если зритель при первом поднятии занавеса уже очарован, ценности здесь мало. Это — только эффект… художественная красота — только в проникновении»[[365]](#endnote-366), — говорил он. Иногда Коровин слишком увлекался этой игрой красок, возникновением все новых и новых сочетаний. А в эскизе, стремясь запечатлеть волновавшее его «мимолетное мгновение» в бесконечных этих цветовых изменениях, приходил к тому, что самый образ становился все менее ясным, конкретным, менее уловимым.

Постановка «Корсара» в Большом театре в 1912 году вызвала восторженные отклики зрителей. Теляковским была получена телеграмма от публики: «Благодарим за невиданный праздник красок, созданный Коровиным…» Рецензент «Русских ведомостей» писал, что Коровин был главным героем постановки, и «прекраснейшим из прекрасного» была созданная им картина «Восточные грезы», «где и в декорации райского сада и особенно в костюмах балерин — истинно безумная роскошь красок, целые их симфонии, ласкающие и чарующие глаз»[[366]](#endnote-367). Представление о декорациях Коровина могут дать эскизы {205} первой картины, хранящиеся в Третьяковской галерее и Театральном музее имени А. А. Бахрушина. В эскизе Театрального музея ощущается близость к крымским и кавказским Этюдам Коровина, где в приглушенных охристых тонах изображены татарские домики или горские сакли. Эскиз Третьяковской галереи завораживает глаз интенсивностью красочных сопоставлений ослепительного зеленого моря и синего неба, глубоких лиловых теней на земле и ярких костюмов.

Такого единодушного одобрения, как «Корсар», не вызвали декорации к «Снегурочке», осуществленной в Большом театре в 1911 году. Наряду с одобрениями в печати высказывались упреки в излишней пестроте красок, не отвечающей лирическому характеру оперы, отмечалось несоответствие «будничного реализма» ряда картин и «лубочно-пряничного», «псевдосказочного» стиля оформления других.

Особое место среди работ Коровина этого периода занимают декорации к «Саламбо», грандиозной мпогокартинной постановке Горского в Большом театре (1911). Балет не удержался в репертуаре, так как в нем было мало танцев, и постановка была излишне загроможденной, музыка Арендса особых достоинств не имела и не давала той основы, которая была необходима для полноценного воплощения поставленной балетмейстером задачи, — раскрыть драматизм сюжета средствами хореографии. Эскизы Коровина к этому спектаклю сильно отличаются от его эскизов к другим постановкам большей четкостью рисунка и некоторой графичностью. Контуры архитектуры, занавесов и отдельных предметов даны черной обводкой, их формы не растворяются, не «перетекают» одна в другую, как это обычно было характерно для Коровина. В этой работе значительное участие принимал его сотрудник, художник Г. И. Голов, что было отмечено самим Коровиным. В письме Теляковскому он писал: «Как я рад, что вам понравилась “Саламбо”. Отовсюду слышу об этом неожиданном для меня успехе. Вышла эта неожиданность отдаленности эпохи, оригинальность красоты этого страшного мира… Не могу взять на себя всего успеха. Голов явился большим выразителем задуманного. Кажется, только много бутафории и картонажей. Что-то очень Вальц постарался»[[367]](#endnote-368).

То огромное количество декораций, которые создавал Коровин, могло получить свое осуществление только при участии его помощников и учеников. Здесь в первую очередь должны быть названы такие одаренные художники, как Н. А. Клодт, Г. И. Голов, П. Я. Овчинников, В. С. Внуков. Сплотив их вокруг себя, Коровин создал свою мастерскую, которая стала своеобразной школой театральной живописи. Когда его помощники усвоили его метод, требования, предъявляемые им к оформлению, он сам все реже стал писать декорации, ограничиваясь внесением поправок и указаниями, сопутствовавшими сдаче эскизов в работу. Коровин считал, что декоратор, воплощающий эскизы на сцене, отнюдь не должен являться лишь пассивным исполнителем, но должен быть {206} самостоятельным художником, способным активно разрабатывать данный ему замысел в правильном направлении. У Клодта, Голова, Овчинникова, Внукова и других помощников Коровина, исполнявших декорации по его эскизам, всегда было то общее, что сохраняло его почерк, его понимание произведения, что заставляло почувствовать типично «коровинское». Однако там, где Коровин уделял недостаточное внимание работе над декорациями, все же возникал разрыв между его эскизами-замыслами и их воплощением. И он был тем больше и резче, чем хаотичнее, незавершеннее были эскизы.

Коровину, связанному необходимостью сдать постановку в срок, часто приходилось многое делать наспех, совмещая работу над декорациями с работой над пейзажами, натюрмортами, портретами, которой он никогда не оставлял. Эти сложности усугубились, когда в 1914 году пожар на складе Малого театра (где хранились и декорации к оперным и балетным спектаклям) уничтожил огромную часть всего созданного Коровиным в течение пятнадцатилетней деятельности и восполнять утраченное надо было особенно спешно и интенсивно. В интервью, данном корреспонденту «Биржевых ведомостей», Коровин рассказывал, что заплакал, когда увидел свои «погибшие сказки», сгоревшие и подмоченные холсты, «Меня утешают, что я смогу написать копии старых декораций, — говорил он. — Но все забывают, что я художник-импрессионист, живу своим восприятием, краски подбирая под тона музыки. Декорации — это не копии с чего-либо, а вдохновение и пульс художника. Пусть это будет не совсем естественно, но зато праздник глаз! И вот теперь я буду писать новые эскизы, но это уже будут совсем новые тона, новые песни и новые краски»[[368]](#endnote-369).

Оглядываясь на обширное творческое наследие Коровина, чтобы верно оценить его громадную реформаторскую роль в искусстве театральной декорации, видишь и черты, ограничивающие его творчество. «Моей главной, единственно непрерывно преследуемой целью в искусстве живописи всегда служила красота, эстетическое воздействие на зрителя, очарование красками и формой, — говорил сам художник. — Никогда, никому никакого поучения, никакой тенденции…»[[369]](#endnote-370). В этом сужении задач, в скольжении по поверхности явлений действительности, в нежелании дать им оценку, осмыслить их и заключалась трагедия художника. Стремление замкнуться в узких рамках «чисто эстетического» любования гармонией эмоционально-цветовой стихии препятствовало углублению и расширению возможностей его исключительного по силе дарования. Как в своих портретах он не часто заглядывал в психологию, душевный мир человека, так и в некоторых театральных произведениях он не затрагивал их «глубинных слоев», не пытался раскрыть во всей остроте и социальной четкости их содержание. С помощью интуиции постигал он художественную правду, но не был в своих созданиях художником-мыслителем и сделал меньше, чем было по силам его таланту.

{207} Но в то же время именно в театральных работах Коровин менее всего замыкался ограниченным кругом только гармонии красок и форм. Здесь его творчество оплодотворялось идеями, заложенными в основе произведений русской оперной классики. Мощь музыкальных образов Глинки, Римского-Корсакова, Мусоргского воплощалась в театральной живописи Коровина в волнующих зрительных образах, полных глубокого и искреннего чувства. Придя на императорскую сцену, когда декорационная живопись по сути дела почти перестала быть живописью, находилась в упадке и в полной зависимости от ремесленных иностранных образцов, Коровин способствовал ее расцвету, раскрыл ее громадные возможности, указав дорогу будущим поколениям художников сцены.

С начала 900‑х годов Коровин и Головин по праву заняли главенствующее место в области декорационного искусства. С их именами не сопоставишь имени ни одного из художников, работавших рядом с ними на сцене императорских театров в первое десятилетие века. Их воздействие бесспорно прослеживается и в творчестве старых опытных мастеров, как П. Б. Ламбин, О. К. Аллегри, и в работах художников младшего поколения, как Г. И. Голов, В. С. Внуков, Б. И. Гейкблюм, М. П. Зандин и другие, многие из которых являлись их непосредственными помощниками, но иногда выступали как авторы декораций. Здесь рождались и удачные решения, но серьезного принципиального значения они не имели, так как в большинстве своем жили лишь отраженным светом искусства Коровина или Головина, свидетельствовали лишь о том, что их авторы стремились усвоить уроки этих двух корифеев театральной живописи.

Одновременно с Коровиным и Головиным к участию в спектаклях императорской музыкальной сцены привлекаются и художники группы «Мир искусства». Реальная возможность осуществить давнишние мечты о театре представляется им в 1899 году, когда С. П. Дягилев, став чиновником особых поручений при директоре С. М. Волконском, добился наконец того, что декорации двух небольших постановок на сцене Эрмитажного театра в Петербурге были поручены Бенуа и Баксту.

Для пантомимы «Сердце маркизы» Бакст исполнил эскиз декорации (белый ампирный салон) и рисунки костюмов в стиле французских литографий XVIII столетия. И то и другое было сделано со вкусом, твердым знанием исторического материала, но яркостью самостоятельного его претворения не отличалось.

Эскиз Бенуа к опере А. С. Танеева «Месть амура» на сюжет Т. Л. Щепкиной-Куперник не говорит о каких-либо новаторских устремлениях автора. Площадка в парке перед нарядным белым павильоном, замкнутая со всех сторон увитыми зеленью трельяжами, статуя амура, замок с островерхими башенками, виднеющимися на заднем плане сквозь просветы между стволами и ветвями деревьев, — все это близко Бенуа, навеяно его недавними впечатлениями от Франции, Версаля. Но в этой декорации Бенуа не обобщает {208} и не стилизует материал. Его планировка вполне традиционна. И только отсутствие Эклектики и большее изящество деталей отличает это решение от обычных декораций казенной сцены конца века.

Как и у Бакста, это еще первая робкая попытка подойти к театральному решению тех тем, которые будут занимать такое место в их творчестве позднее, получат тонкое и своеобразное сценическое претворение. Оба художника еще были практически совершенно незнакомы с театром и, по признанию самого Бенуа, их первый опыт не был удачен. Декорация по эскизу Бакста была выполнена Аллегри, который предварительно внес в нее некоторые изменения; декорация «Мести амура» выполнялась Ламбиным под непосредственным наблюдением Бенуа (обе постановки были осуществлены лишь в феврале 1902 года).

Художникам группы «Мир искусства» было поручено С. М. Волконским и оформление балета «Сильвия» (на сюжет пасторали Торквато Тассо «Аминта») для Мариинского театра. Предложение было принято с энтузиазмом (идея постановки была подсказана директору через Дягилева), увлекала музыка Делиба — не просто танцевальная, но полная лиризма, и сама работа над спектаклем представлялась началом прочной связи с театром, которая вылилась бы в целую серию блистательных образцовых художественных постановок казенной сцены, осуществленных с участием Бенуа, Бакста, Лансере и других художников, близких кружку.

К оформлению «Сильвии» были привлечены также Коровин и Серов. Общий план постановки принадлежал Бенуа, но замысел обсуждался и вырабатывался всеми. Как пишет биограф Бенуа С. Эрнст, было решено «идти от музыки» и дать картину не древней Эллады, а «некую мечту»[[370]](#endnote-371).

Оформление первой картины должен был делать Бенуа. В акварельном эскизе, написанном более легко и свободно, чем эскиз к опере Танеева, ему удалось выразить элегическое настроение. Лунный свет легко освещает группы деревьев с тонкими стволами, белую мраморную скамью и статую амура на высоком круглом постаменте. Поросшие травой камни разнообразят рельеф пейзажа, уходящего в глубину и смыкающегося на горизонте с ночным небом, на котором мерцают редкие звезды. Пятна света растворяются в легких прозрачных тенях, сгущающихся в листве и между стволами деревьев. В этом эскизе уже есть что-то, предвещающее романтика-Бенуа, раскрывшегося в декорациях к «Жизели», которые были осуществлены спустя десятилетие в спектакле «Русских балетов».

Бакст и Коровин трудились над декорациями второй и третьей картины («Грот Ориона» и «Пробуждение») и над костюмами, Лансере над финальной картиной — «Приморский город», задуманной «в стиле Клода Лоррена». Серов рисовал гримы и костюмы сатиров[[371]](#endnote-372). {209} Дружная общая работа художников была внезапно прервана в связи с увольнением Дягилева из императорских театров и уже не была вновь возобновлена. Из солидарности со своим товарищем мирискусники отказались от заказа, хотя и с большим сожалением и не совсем охотно.

Вскоре вынужден был покинуть пост директора и С. М. Волконский. Назначенный на его место В. А. Теляковский в начале своей деятельности обычно шел навстречу желаниям художников «Мира искусства» работать на казенной сцене. Он оставил в силе уже ранее предложенный Баксту заказ на оформление балета «Фея кукол» и поручил Бенуа декорации к постановке «Гибели богов». Согласие художников принять эти заказы было воспринято Дягилевым как предательство с их стороны (так как он ставил обязательным условием свое возвращение на казенную сцену), но стремление в театр оказалось сильнее, и обе работы были осуществлены.

Переговоры Теляковского с Бенуа о поручении последнему оформления «Гибели богов» начались уже ранней весной 1902 года, однако Бенуа долго колебался, не будучи, видимо, уверен, что справится с техническими трудностями устройства декораций и сумеет выразить то, что его волновало в музыке Вагнера. Более простой и близкой его дарованию Бенуа представлялась задача создать декорации для балета в духе традиций придворного французского искусства XVII века[[372]](#endnote-373). Наконец он решился принять предложение и в течение лета работал над эскизами и макетами декораций «Гибели богов», а осенью подготовил и рисунки костюмов.

Внутри труппы Мариинского театра работа Бенуа проходила далеко не гладко: некоторые артисты вначале резко недружелюбно встретили изменения и привычных для них мизансценах и отступления в декорациях и костюмах от оформления вагнеровских опер, принятого за границей, и, в частности, в театре в Байрейте[[373]](#endnote-374). Всегда экспансивный Бенуа спорил, горячился, доказывал, что заграничные декорации устарели, безвкусны, «конфетны».

Премьера спектакля состоялась 20 января 1903 года, декорации по эскизам Бенуа выполнил К. А. Коровин со своим помощником Н. А. Клодтом. Отзывы печати на постановку не были единодушны — в одних резко критиковались «серый и унылый тон декораций», «тусклое освещение», живописная манера, присущая Коровину, и самый замысел Бенуа; другие, наоборот, говорили об оригинальности, новизне этого замысла и высказывали предположения, что, может быть, подобные спектакли окажутся способными «перевоспитать вкус публики».

Художники, товарищи Бенуа, по окончании спектакля поднесли ему пенок, но статья Дягилева, появившаяся в журнале «Мир искусства», содержала существенные критические замечания. Они были тем болезненнее для Бенуа, что касались не частностей, {210} а, наоборот, самой основы его работы — Дягилев утверждал, что декорации не соответствуют духу и характеру образов Вагнера. Отмечая художественные достоинства эскизов Бенуа, он называл их «прелестными акварелями», не имеющими, однако, никакого отношения ни к Вагнеру, ни к гибели богов, ни ко всей той «невероятной фантастике, которая составляет сущность вагнеровского творчества». По мнению Дягилева, Вотан, Брунгильда, Валгалла несовместимы с теми художественными правдивыми пейзажами, которые изобразил Бенуа в декорациях: «Мы видим красивый уголок северной природы с зелеными елочками и грудой камней, тех бутафорских камней, которым на сцене никто больше уже не верит и которые расставляются в виде мебели то там, то сям, бог весть для чего. Этот уголок откуда-то из нашей Пермской губернии, изображает ту объятую священным ужасом скалу, на которой бог Вотан усыпляет свою крылатую дочь. Здесь происходят великие подвиги, действуют боги и герои…»[[374]](#endnote-375).

А. П. Остроумова-Лебедева в своих воспоминаниях, написанных уже в советские годы, рассказывает о премьере «Гибели богов», на которой она присутствовала вместе со всеми друзьями Бенуа. Она пишет, что декорации производили впечатление большой убедительности и правды, и зрителю казалось, что «реальная жизнь проходит перед его глазами», но в то же время она не почувствовала, чтобы эта «реальность» и «убедительность» противоречили возвышенности вагнеровских образов и музыке. «Сцена, когда убитого Зигфрида несут в лесу под звуки погребального величественного марша, вызывала мурашки в спине, и слезы закипали на глазах. Сцена гибели богов и Валгаллы была сделана ярко и сильно»[[375]](#endnote-376).

Бенуа, несомненно, хотел уйти от искусственности, слащавости оформления рутинных постановок, наполнив свои декорации ощущением реальной природы. Его эскиз к «Берегу Рейна» изображает чащу с седыми стволами и рыжеватой листвой деревьев, отблесками солнца, горящими на поросших лесом холмах за рекой, золотящими поверхность воды. Этот эскиз заставляет согласиться с замечаниями Дягилева, действительно вызывая в памяти природу преддверья Урала, прикамские леса.

Но в других эскизах («Дворец Гибихунгов», «Зал во дворце», «Скала Валькирии»), сохраняя живые черты пейзажа и жилища, художник пытается заставить зрителя проникнуться чувством «седой старины», погрузиться в «глубь веков», где действуют легендарные герои. Громадны высокие древние сосны, как стражи стоящие по бокам перед скалой Валькирий, голы и пустынны утесы, грубо вырублена в подножии скалы пещера, где живут Зигфрид и Брунгильда, примитивны формы зала и внешнего облика дворца Гибихунгов. Эта примитивность, неуклюжесть, может быть, даже перекликается с позднейшими декорациями Рериха к «Тристану и Изольде» и образами других произведений этого художника. Но декорациям Бенуа к «Гибели богов» не были свойственны звучность {211} эмоционально-насыщенных красок, грандиозность и мощь величественных эпических образов, все, что так ярко раскроется в рериховских работах. В музыке Вагнера Бенуа прежде всего привлекал ее лиризм, который он и пытался сообщить своим декорациям, трактуя их мягко, в приглушенной гамме серых, голубоватых, коричневых красок.

Бенуа первым из «настоящих» художников, работавших на русской сцене в начале XX века, обратился к Вагнеру, и для него самого декорации к «Гибели богов» были первой большой работой в театре. Он искал правдивости впечатления и сумел его добиться, как сумел и придать изображаемым им картинам музыкальный характер. Но к постижению своеобразия музыки Вагнера Бенуа не пришел. В сценической композиции он был также еще неуверен и несмел; в трактовке костюмов придерживался излишней детализации и наивного археологизма.

Одноактный балет И. Байера «Фея кукол» был поставлен в оформлении Бакста в феврале 1903 года на сцене Эрмитажного, а затем Мариинского театров. Действие балета приурочено ко второй четверти XIX века, и Бакст впервые встретился здесь с задачей сценического воспроизведения стиля этого времени, задачей, которой он даст в дальнейшем такое блистательное разрешение в балетных спектаклях дягилевской антрепризы.

Декорация первой картины изображала магазин игрушек в петербургском Гостином дворе. За двумя большими окнами виднелась аркада наружной галереи, по которой сновали мужчины в высоких цилиндрах и дамы в широчайших кринолинах, а далее — «вся линия Невского проспекта, приходящаяся визави Гостиного двора, причем особенно рельефно вырисовывалось здание Пассажа». Дома рядом являлись «точной копией с домов того времени», а вывески — «буквальным воспроизведением» вывесок 50‑х годов XIX века[[376]](#endnote-377). Художник добился стилистической цельности характеристики, более смело и свободно решал сценическое пространство, чем это было в «Сердце маркизы». Правда, «Фея кукол» давала ему и большие возможности.

Во второй картине, где действие происходит в царстве игрушек и где куклы оживают, Бакст придал различным предметам, окружавшим артистов, преувеличенные масштабы: рядом с огромными ящиками и коробками фигуры танцоров казались маленькими, кукольными.

Но главный интерес представляли костюмы. Для «Феи кукол» Бакст, будущий замечательный мастер сценического танцевального костюма, сделал целую серию рисунков. В них со вкусом, меткостью характеристик и мягким юмором были изображены и «живые» персонажи балета (англичанка-покупательница с дочерью, изящная модница-горничная, веселый добродушный денщик, почтальон и другие) и куклы различных {212} национальностей (японка, китаянка, испанка, француженка)[[377]](#endnote-378). Для танца деревянных солдатиков и для многих других кукол, наполнявших магазин (ямщики, бабы, мужики с медведем и козой и пр.), художник использовал превосходную коллекцию народной игрушки А. Н. Бенуа.

В этой первой значительной работе Бакста для балета еще не было того колористического единства цветовой гаммы костюмов, какое будет так поражать в позднейших театральных произведениях художника, но в общем замысле оформления, выдержанности стиля определенной эпохи была цельность, почти неизвестная до той поры петербургской сцене.

В рассмотренных работах Бенуа и Бакста еще не раскрылось то, что составляло силу и обаяние этих художников в станковых произведениях и в графике, как не проявлялась и индивидуальная неповторимость их как художников театра, которая так ярко скажется уже в недалеком будущем. Самый их приход на императорскую сцену отнюдь не имел того шумного общественного резонанса, какой вызвало появление здесь Коровина и Головина. И положение их внутри театра было совсем иным.

Взаимоотношения между Коровиным и Головиным, с одной стороны, и Бенуа, совокупно с его группой, — с другой, развивались далеко не благоприятно, вопреки тому, что всех их объединяла близость взглядов и требований, предъявляемых к искусству сцены. Мирискусники всеми возможными путями и средствами добивались овладения «командными высотами» в императорских театрах, но эти «высоты» уже были достаточно прочно заняты Коровиным и Головиным, пользовавшимися неограниченным доверием Теляковского.

В первое время вступления Теляковского в должность директора он неоднократно встречался с Дягилевым и близкими ему художниками, прислушивался к их советам[[378]](#endnote-379). Но постепенно энергия и натиск Дягилева все более настораживают Теляковского. Уже в период работы Бакста и Бенуа над постановками «Сердце маркизы» и «Гибель богов» отношения стали натянутыми. Если в общении с Коровиным и Головиным Теляковский был прост и доступен, уважая их талант, считаясь с их мнениями, то в отношениях с Бенуа и Бакстом он превращался в директора-чиновника, которого раздражало любое нарушение «субординации».

Это усугублялось тем, что, искренне стремясь к улучшению постановочно-декорационного дела на казенной сцене, Теляковский слабо разбирался в изобразительном искусстве и почти никогда не мог составить собственного мнения о той или иной декорации. В его дневниках сплошь и рядом встречаешь противоречащие друг другу оценки. Осведомленный о претензиях Дягилева на значительный пост в императорских театрах (а позднее и на его собственное директорское место[[379]](#endnote-380)), Теляковский был не в состоянии {213} преодолеть предвзятость в своем отношении к Бенуа и Баксту, и их деятельность не встречала более поддержки с его стороны.

А. Н. Бенуа не одобрял тех, далеко не всегда разборчивых, а иногда и просто нечистоплотных методов, к которым прибегал Дягилев в борьбе с дирекцией[[380]](#endnote-381). Однако сам, выступая в печати, подвергал критике почти каждую появлявшуюся новую постановку императорской сцены. Критика эта также не отличалась объективностью, что еще более усиливало враждебность Теляковского.

Основной пафос полемики Бенуа был направлен по адресу балетных постановок. Именно здесь сосредоточивались главные интересы Бенуа, хотя сам он ни одной декорации для этого жанра на сцене еще не осуществил. Несмотря на полемическую заостренность, в критических высказываниях Бенуа довольно широко раскрывается и его положительная программа, те принципиальные требования, которые предъявлял к искусству балета и роли в нем художника он, один из будущих главных вдохновителей и создателей спектаклей дягилевской антрепризы.

Наиболее полно высказался и аргументировал свои позиции Бенуа в статьях на страницах журнала «Мир искусства» по поводу постановок «Руслана и Людмилы» и балета Корещенко «Волшебное зеркало»[[381]](#endnote-382).

«Главный смысл театра заключается в убедительности, в иллюзии», — писал Бенуа, утверждая, что либретто «Волшебного зеркала» заключает в себе ряд бессмысленностей, противоречащих элементарной жизненной логике, а постановка превратила балет в феерию — «гибель балета», восклицает Бенуа, указывая, что именно феерия погубила балетное искусство в Западной Европе. Как на пороки, обнаружившиеся за последние годы и в русском балете, он обрушивается на «злоупотребление головоломными фокусами», на «рутинность мужских танцев» и «слишком большое внимание к ногам», игнорирование разработки движений и выразительности торса и рук, на потерю общей пластичности и шаблонность мимики.

Бенуа не одобряет тех опытов реформы балета, которые осуществил уже А. А. Горский, так как видит в его работах замену балета «кинематографом», излишний натурализм, противоречащий сути балетного искусства. Верно указывая на ряд ограниченных моментов в исканиях Горского, Бенуа был слишком односторонен. Он недооценил положительного значения деятельности Горского и не захотел узнать в нем союзника, во многом подготовившего почву для успеха «Русских балетов».

Ряд серьезных обвинений Бенуа предъявил декорациям Головина. Главные из них — отсутствие логики условного изобразительного языка, недостаточная определенность стиля. «Мне кажется, что главное требование, которое следует предъявлять ко всякой постановке, — писал он, — это ее близость к сюжету, ее совпадение с ним. Постановки, {214} отличающиеся этим качеством, имеют то же значение, что прекрасно вышколенный оркестр… Если при этом они очень талантливы, то это идеал, но они не должны быть непременно талантливы. Я хочу сказать, что не так важно, чтобы декорации были написаны первоклассными мастерами, а важно то, чтобы в постановке царила одна мысль, один дух — дух пьесы. Вот почему следует считать классическими постановки Кронека, И. А. Всеволожского и Станиславского, несмотря на то, что декорации в этих постановках написаны очень ординарными художниками. В них есть стиль, в них есть смысл, в некоторых из них (например, в “Пиковой даме”) даже подлинная поэзия».

Те же положения высказаны Бенуа и в отзыве на спектакль «Руслан и Людмила». Здесь они сопровождены кратким историческим обзором, где Бенуа вновь упоминает о положительном воздействии мейнингенцев, деятельности Всеволожского, говорит о неосуществившихся попытках Волконского и, наконец, о приходе Теляковского и удаче первых работ Коровина и Головина. Но, как пишет он, надежды, возлагавшиеся на последующие постановки, не оправдались, хотя «прелестные краски, красивые пятна» заменили «скуку и казенщину», а в костюмах явились «фантасмагории великолепия и красоты».

Упреки художникам Бенуа спешит смягчить множеством оговорок и комплиментов. «Не Коровин и Головин виноваты в “бессмысленности” постановки, — пишет он в статье о “Руслане и Людмиле”, — … первый из этих художников отнесся даже на сей раз к своей задаче строго и серьезно (и благодаря этому подарил нас идеальной гридницей и прекрасной “Головой”, навеки заменившей собой смехотворную “Голову” Роллера), а Головин дал в некоторых отдельных костюмах и целых ансамблях удивительно остроумные и безусловно прекрасные образцы своего декоративного дарования». Однако, по мнению Бенуа, все это не связано с сутью действия, все это лишь «какая-то прекрасная феерия, в которой люди, все действие тонут в переливах роскошного калейдоскопа», в постановке нет «державной руки», нет «идеи, проходящей через всю пьесу и всю ее освещающей», нет «души».

В конце статьи Бенуа уже откровенно адресует свои обвинения дирекции: «… постановка в общих своих чертах опять так же легкомысленна и вздорна, как и все затеи нашей дирекции. При огромных затратах денежных, при огромном штате талантливых и деловитых людей новая дирекция наша не поднимается до степени серьезного театра. Дух дилетантизма проникает ее всю и это более чем опасно для нашей сцены…».

В этих, как и в последующих статьях Бенуа по поводу постановок императорских театров всегда имеются нечеткие формулировки, преувеличенные оценки, и положительные, и отрицательные — следствие его личных пристрастий; есть замечания, вызванные обидой на необъективное отношение, множество оговорок, проистекавших из того {215} обстоятельства, что Бенуа хотелось и резко выступить против дирекции и положения дел на казенной сцене, и сохранить для себя возможность еще участвовать в ее работе. Но за всем этим наносным нельзя не видеть, что в основе взглядов Бенуа, его стремления к целостности сценического произведения лежали прогрессивные принципы, усвоенные под воздействием Частной оперы и Художественного театра. Его критика методов работы казенной сцены была справедлива в главном, хотя могла быть ошибочной в частностях.

Бенуа был бесспорно прав, когда писал об отсутствии на императорской сцене руководящего начала, иначе говоря — режиссуры, способной и работу художника направить на решение сценических задач, одухотворенных подлинным новаторством. Заслуживает особого внимания и то, что уже в 1904 году (то есть до того, как были осуществлены опыты Мейерхольда в Студии на Поварской и его постановки в театре В. Ф. Комиссаржевской) Бенуа с такой остротой поставил вопрос о роли и месте живописи в синтетическом искусстве театра.

В постановке этих вопросов — заслуга Бенуа. Но ему казалось, что достаточно посадить в дирекцию по-настоящему культурных, широко образованных людей и положение сразу изменится. Наивность подобных убеждений видел уже бывший соратник Бенуа Д. В. Философов, перешедший в «символистский» лагерь литераторов и часто вступавший в полемические пререкания с Бенуа в печати. Он с иронией писал, что Бенуа все время колеблется между двумя крайностями — мрачным отчаянием и слишком легкой верой в предлагаемые им средства для излечения болезни, связывая свои мечты с заменой Теляковского другим «более просвещенным “маленьким деспотом”»[[382]](#endnote-383).

Как покажет будущее, наличие весьма «просвещенного» деспота в антрепризе Дягилева не спасло искусство «Русских балетов» от острых внутренних противоречий, и в их деятельности были повторены многие из тех ошибок, на которые так ополчался сам Бенуа. Искусство оставалось связанным и в казенно-бюрократических путах феодальной системы императорских театров и в рамках «свободной» антрепризы, зависимой от требований и вкусов аристократически-капиталистической элиты.

Теляковский никогда не простил Бенуа его нападок на казенную сцену. Тем не менее еще одна попытка участия в ее работе была сделана Бенуа в постановке «Павильона Армиды». Но подготовка этого спектакля сопровождалась цепью непрерывных конфликтов. Задуманный еще в период создания декораций к «Гибели богов», балет «Павильон Армиды» увидел свет лишь в 1907 году.

## **{216}** Воздействие принципов изобразительной режиссуры Московского Художественного театра на декорационное искусство драматической сцены императорских театров

На рубеже XIX – XX веков дело реалистического преобразования декорационного искусства сдвигается с мертвой точки и на драматической сцене императорских театров. Общественный резонанс спектаклей Художественного театра, каждый из которых ставил в центр внимания требование органической связи работы художника с задачами режиссерского истолкования пьесы, настойчиво приводил к пониманию того, что продолжать дело «по старинке» более невозможно. Как мы видели, это стало очевидно и лицам, стоявшим во главе бюрократической машины управления казенной сценой.

В Москве А. П. Ленский в Малом и возникшем в 1898 году его филиале — Новом театре[[383]](#endnote-384) — получает наконец возможность как режиссер частично осуществить давно волновавшие его идеи.

В Петербурге, в Александринском театре, в деятельности которого особенно сильны были консервативные устои, также происходят изменения. В 1901 году на пост управляющего труппой был назначен П. П. Гнедич, человек разносторонне образованный и объединяющий в своем лице способности драматурга, режиссера, художника, критика и историка искусств, резко осуждавший рутинные порядки, царившие в императорских театрах. В своих постановках Гнедич ставил перед собой задачу использовать опыт Московского Художественного театра. В 1902 году им был приглашен в качестве режиссера и актера А. А. Санин, следовавший принципам режиссуры Станиславского, в особенности в разработке массовых сцен.

Таким образом, в императорских театрах в конце 90‑х и начале 900‑х годов появляются драматические спектакли, в которых режиссура ищет не только исторической точности и жизненного правдоподобия декораций, но и связи декораций и костюмов с режиссерским замыслом, их образной трактовки. Добиться этого в условиях бюрократического режима правительственных театров было делом большой сложности. Развращающее влияние этого режима сказывалось не только на деятельности самого чиновничьего аппарата, но и на отношении многих актеров к делу преобразования. Разобщенность режиссуры и работников декорационно-постановочной части затрудняла процесс перестройки.

Стремление к обновлению постановочных принципов проявилось прежде всего на материале классики и пьес с исторической тематикой. А. П. Ленский в конце 90‑х годов в письме к В. П. Погожеву (управляющему делами дирекции императорских театров), {217} сообщая о своих планах по поводу предстоящей работы, писал, что «нигде так ярко, так назойливо не лезет в глаза… шаблон, как в пьесах исторического характера»[[384]](#endnote-385).

Основной базой исканий Ленского стал Новый театр, возникновение которого одновременно с МХТ воспринималось как усиление фронта прогрессивных новаторских сил в театральном искусстве. В ответ на поздравление, полученное МХТ в день его открытия от «молодежи Малого театра», Немирович-Данченко писал руководителю этой молодежи, Ленскому: «Даст бог, упорным, общим трудом всем нам удастся внести в сценическое искусство свежую струю и поднять театральное дело, падение которого ни для кого не составляет тайны»[[385]](#endnote-386).

Принципы режиссуры Станиславского и Немировича-Данченко были близки Ленскому. Но, идя к тем же целям, в своих собственных работах он не только утверждал то, что было найдено МХТ, а и спорил с ним. Наиболее принципиальные постановки Ленского на сценах Малого и Нового театров с 1899 по 1908 год создаются как бы в творческом соревновании с Художественным театром. Условия этого соревнования были неравными, так как Ленский, стесненный сохранявшими свою силу бюрократическими порядками казенной сцены, по сути дела вынужден был в одиночку бороться за новые методы. Конкретные результаты его практики ослаблялись и тем, что, осуществляя широкие планы обновления принципов постановки, работы с актером и декорационного оформления, он не был равно силен в каждой из этих граней режиссуры.

Талантливый педагог и режиссер, Ленский имел основания не считать себя дилетантом и в изобразительном искусстве: он некоторое время учился у Крамского, был членом Общества любителей художеств, экспонируя на его выставках свои произведения — главным образом натюрморты. Занимался скульптурой, выполнил проект памятника Гоголю, интересный по замыслу, а также бюсты выдающихся актеров и свои автопортреты в ролях. На протяжении десятков лет сделал множество зарисовок актеров в костюме и гриме, запечатлев галерею образов, созданных на сцене такими его современниками, как В. Самойлов, С. Шумский и другие. В области грима Ленский был подлинным мастером и знатоком; написанные им «Заметки о мимике и гриме» и сейчас сохраняют свое значение. Не случайно в 1891 году Немирович-Данченко, высоко ценя знания Ленского в этом деле, просил его преподать ему несколько практических уроков.

Способности Ленского-живописца и рисовальщика несомненно обогащали Ленского-режиссера. Но как самостоятельный автор декораций он был уязвим. Недостаточное владение цветом, не всегда тонкий вкус снижали ценность его своеобразных и интересных режиссерских исканий. Неудовлетворенный декораторами казенной сцены, негибкой, неоперативной работой монтировочных и декорационных отделов, встречая с их стороны сопротивление своим новаторским устремлениям, Ленский был вынужден ставить {218} спектакли по собственным эскизам и макетам. К тому же, не замечая своих недостатков как живописца, он отдавался этой деятельности с энтузиазмом и болезненно относился к критическим замечаниям.

Еще до открытия МХТ, в 1896 году, Ленский бесплодно хлопотал о разрешении к постановке на сцене Малого театра «Царя Федора Иоанновича», запрещенного цензурой. Ленского особенно привлекало, что царь в этой трагедии является перед зрителем «не в торжественной обстановке приема послов и царской думы, не в полном царском облачении, а именно в своей простой домашней обстановке, со своей Аринушкой, тут же вышивающей в пяльцах». Ему виделся «стародавний», «словно из потускневшего золота» фон действия — тесные, жарко натопленные покои, с «пузатыми» печками, с «запахом лампадного масла и ладана»[[386]](#endnote-387). Пьеса в то время так и не была разрешена, и то, о чем мечтал Ленский, он увидел в первом спектакле Художественного театра, который в свою очередь «заразил» его, натолкнув на новые поиски, в частности, в трактовке массовых народных сцен. Попыткой осуществить эти поиски стала поставленная им 31 августа 1899 года в Новом театре драматическая хроника Островского «Козьма Захарьич Минин-Сухорук».

Пресса положительно отозвалась об этом спектакле, отмечая удачу режиссера в мастерской разработке народных сцен, «полных жизни, разнообразия и характерности», совершенно новой для Малого театра. Но, идя по пути утверждения тех же принципов, что и МХТ, Ленский не смог столь же остро раскрыть тему народа, как это сделал Станиславский в «Царе Федоре» и еще более обнаженно — в трагедии «Смерть Иоанна Грозного», поставленной почти одновременно (спустя месяц) со спектаклем Ленского. На императорской сцене подобная острота трактовки не могла иметь места. Не смогли в полной мере осуществиться и те требования, которые Ленский предъявлял к оформлению. В интерьерных декорациях спектакля — комнате в воеводском доме, в избе богатой вдовы Марфы Борисовны, в избе Минина — он намеревался дать разнообразные детали, подчеркивающие положение, привычки и характер их владельцев. Замыслы, возникавшие ранее в связи с «Царем Федором», ему хотелось осуществить теперь: в бревенчатой светлице Марфы Борисовны должны были ощущаться богобоязненность, любовь к порядку ее хозяйки — будущей монахини. «Чувствуется словно бы запах лампадного масла и ладана, какой бывает в кельях женских монастырей»[[387]](#endnote-388), — писал Ленский в монтировочном плане спектакля. Большие возможности для создания новых и своеобразных декораций представляли места действия, где происходят события пьесы Островского, — гостиный двор в Нижнем посаде, близ новгородского кремля, площадь в самом кремле, у собора, сначала в сумерках, а затем — ранним утром, когда начинает светать. Но Ленский был лишен возможности осуществить задуманное, получив в свое распоряжение традиционные {219} павильоны и старые декорации. Новаторства, в особенности по сравнению с тем, что зритель уже видел на сцене МХТ, в оформлении спектакля не ощущалось.

За полтора года до премьеры «Юлия Цезаря» в МХТ, в конце января 1902 года, Ленский в Малом театре поставил трагедию Шекспира «Кориолан». В своем плане постановки он разрабатывал принципы, сходные с теми, что осуществлялись Станиславским в Обществе искусства и литературы и в «Царе Федоре», и применил их к материалу шекспировской трагедии на античную тему, прежде чем это сделал сам Художественный театр. Однако более ранняя по времени постановка Ленского не заняла в истории театра того места, какое занял «Юлий Цезарь», не стала столь же значительным событием театральной жизни.

Отзывы печати и режиссерский экземпляр «Кориолана» с планировочными чертежами и описаниями мизансцен свидетельствуют, что главное внимание Ленский и здесь уделял разработке массовых сцен. Центром действия спектакля была жизнь римской толпы, главной темой — взаимоотношение героя и народа. В годы, предшествовавшие первой русской революции, эта тема не случайно привлекала деятелей театра и вызывала сочувственный интерес со стороны зрителя. Именно эти сцены в постановке Ленского получили наибольшее признание у публики и были благоприятно оценены в прессе. Однако в целом Ленский сам, видимо, не был удовлетворен результатами, которых ему удалось добиться, в частности, в декорациях. После того как он увидел «Юлия Цезаря» в МХТ, он отдал предпочтение этой постановке и ее «великолепным декорациям», узнавая в них многое, что было ему близко, о чем он мечтал, но чего не смог осуществить[[388]](#endnote-389).

Декорации к «Кориолану» были написаны по эскизам самого Ленского художником императорской сцены Ф. А. Лавдовским. Фотографии со спектакля, эскизы и планировки Ленского позволяют составить впечатление об оформлении. Нельзя сказать, что они свидетельствуют о разрыве с привычными декорационными решениями, скорее, они убеждают в том, что опять Ленский вынужден был идти на компромисс. Хранящийся в Театральном музее имени А. А. Бахрушина эскиз Ленского к заднику сцены на Форуме показывает, что ему хотелось уйти от холодной академической выписанности деталей пейзажа, дать более сгармонированный в цвете, естественный и жизненный его облик. Изображенные на эскизе два холма, на вершинах которых высятся белые многоколонные здания, даны неяркими красками, пейзаж как будто выжжен солнцем, и только в глубокой расщелине видны зеленые пятна кипарисов и пиний. Здания у подножия холмов расположены свободно, без намерения дать строгую парадность и торжественность архитектурного ансамбля, подчеркнуть величественность античности. Но эскиз Ленского не играл значительной роли в зрительном образе сценической картины. Он предназначался для задника, многие части которого плохо просматривались, закрытые объемными {220} и полуобъемными декорациями первых планов. Решение же самой декорации, в которой развертывалось действие (четырехколонное здание дворца или храма справа, несколько построек и дерево слева), не было ново ни по изобразительной трактовке, ни по планировке. Вся композиция даже в общем близка к декорациям Шишкова 80‑х годов (в частности, к его декорации 1‑го действия балета «Пигмалион» 1883 года), с той разницей, что Ленский приблизил здание храма к первому плану и, сделав объемными степени и колонны, дал возможность (как это показывает его чертеж планировки этой картины) действующим лицам располагаться на ступенях, рядом с колоннами, и за ними. Не спорит с традиционными решениями и декорация сцены «У ворот Кориоли» — сами ворота, постройки, деревья и военная палатка рядом с ними никак не характеризуют времени и места действия.

Заметки Ленского в режиссерском экземпляре, общая направленность его трактовки, его сочувственное отношение к декорационным находкам в спектакле «Юлий Цезарь» говорят о том, что он искал иных, результатов, чем те, которые получило оформление его постановки «Кориолана». И чрезвычайно любопытно, что одна из декораций, сделанных по эскизу Ленского, наиболее живая и своеобразная, обнаруживает черты сходства с этюдом Поленова «Портик Харам-эш-Шериф», относящимся к 1882 году. Сходство это трудно счесть случайным. Этюд Поленова экспонировался на Передвижной выставке 1885 года, и Ленский мог его видеть. Но дело даже не в том, использовал ли Ленский непосредственно этот этюд как мотив для своей декорации, а в том, что общий ее характер и в композиции и в стремлении передать жизненный кусок городского пейзажа, освещенного солнцем, мог оказаться близким восточным этюдам Поленова. Это подчеркивает направленность исканий Ленского, которые не были полностью реализованы в созданном им спектакле.

Бесспорно, самые значительные результаты в области оформления, какие были достигнуты в спектаклях, осуществленных Ленским, связаны с его постановкой «Бури» Шекспира в Малом театре 31 октября 1905 года. Художником этого спектакля был К. А. Коровин, но принцип, положенный в основу оформления, настолько не характерен для его творчества, что без всякого сомнения основное авторство в его замысле принадлежало А. П. Ленскому.

Используя своеобразное «единство» места действия (которое в «Буре» разворачивается в различных частях одного и того же острова), Ленский применил принцип единой установки на вращающемся круге сцены, сооруженном по его инициативе в Малом театре в 1900 году. Основой декорации было ее объемное решение: скалистый рельеф острова появлялся перед зрителем в разнообразных ракурсах, меняя свои очертания при повороте круга и воспринимаясь каждый раз по-новому, как иная часть острова {221} и новое место действия. В некоторых сценах изменение ракурса дополнялось введением в декорацию изображения деревьев — то нескольких тонких стволов (как во 2‑й картине III акта), то целого «леса», прозрачного, как кружево (в 1‑й картине III акта и в IV акте). Трудно судить, располагая лишь фотографиями со спектакля, о решении декораций в цвете. Сейчас мы воспринимаем как более целостные и композиционно законченные те из них, где нет деревьев, и нагромождение скал рисуется на фоне моря и неба с облаками, написанными на горизонте. Возможно, что «движение» облаков подчеркивалось и с помощью проекционного фонаря, как это уже было сделано Ленским в постановке «Кориолана».

Связь оформления «Бури» с решением декораций финального акта «Юлия Цезаря» в Художественном театре очевидна. Но, используя тот же принцип единой вращающейся объемной установки, которому в будущем предстояло сыграть такую большую роль в декорационном искусстве, Ленский создал целостный зрительный образ спектакля, где декорация воспринималась и воздействовала в единстве с музыкальным сопровождением и тщательно разработанными эффектами освещения.

И музыка, специально написанная для постановки «Бури» А. С. Аренским, и изобразительно-технические приемы, введенные Ленским, должны были отвечать особой поэтичности «сказочной трагедии» Шекспира. По мысли Ленского, картины спектакля должны были возникать и исчезать перед зрителем как волшебные видения. После поднятия основного занавеса все находящееся на сцене, погруженной во мрак, некоторое время оставалось скрытым от глаз публики. Постепенно за тюлевой завесой, отделяющей сцену от зала, благодаря усилению освещения все явственнее прояснялась сценическая картина. В своих «Заметках» к постановке «Бури» Ленский подробно описывает, какого впечатления он стремился добиться. В начале спектакля, по окончании увертюры и подъема занавеса, во время исполнения оркестром музыкальной картины «Буря» «сквозь тюль мало-помалу начинает вырисовываться силуэт корабля с порванными парусами и снастями и подкидываемого бешеными волнами океана. При блеске молний огромный силуэт корабля резко выделяется на мрачном грозовом фоне неба… Звуки эти должны расти, по мере того как картина становится более и более определенной… Затем, мере того, как картина постепенно теряет свою определенность, то есть становится туманнее… и звуки оркестра становятся тише и тише»[[389]](#endnote-390). Так и в каждом действии образы возникали постепенно из окружающего мрака и приобретали полную четкость, после того как тюлевая завеса убиралась.

«Скульптурность» декорации, излом планшета сценической площадки, примененные Ленским (подобно тому, как это было сделано в таких спектаклях, как «Потонувший колокол», осуществленный Станиславским еще в Обществе искусства и литературы, или {222} «Когда мы, мертвые, пробуждаемся», поставленный Вл. И. Немировичем-Данченко в МХТ в 1900 году), влияли и на приемы актерской игры. Декорация не была безразличным к действию актера фоном, но именно площадкой действия, которая и режиссеру помогала найти разнообразные и непривычные мизансцены. Здесь, среди скалистых обломков и утесов, мог неожиданно являться и исчезать, легко скользя среди них, воздушный Ариэль, по ним мог карабкаться неуклюжий Калибан. Даже на фотографии видно, как живописны были море и небо в оформлении «Бури», как это было несхоже с обычными декорациями, фигурировавшими в те годы в драматических спектаклях. И это понятно, так как декорации создавались К. А. Коровиным и его помощником, превосходным пейзажистом и декоратором Н. А. Клодтом. Коровин внес гармонию, музыкальность в живописно-пластические формы, декорация приобрела черты поэтичности[[390]](#endnote-391).

Постановка «Бури» — единственный случай, когда соучастником исканий А. П. Ленского был Константин Коровин. О том, что такое сотрудничество не было более частым и длительным, приходится только сожалеть, так как оно могло бы быть плодотворным и для художника и для режиссера. Работа под руководством Ленского, несомненно, обогатила бы Коровина, помогла бы ему переломить ту склонность к «рутинности» планировки, которая (как это было отмечено Станиславским) была ему свойственна. С другой стороны, художник такого огромного живописного дарования и безукоризненного вкуса, как Коровин, был необходим Ленскому. При содействии Коровина он достиг бы более совершенных результатов при воплощении своих смелых режиссерских замыслов. Однако обстоятельства сложились так, что оба больших мастера, стремившихся к реформе постановочных принципов и декорационного искусства, — один в области драматического театра, другой — музыкального, не только не соединили свои усилия, но, наоборот, в условиях той сложной внутренней борьбы, какой характеризуется этот период в жизни императорской сцены, оказались во враждебных друг другу лагерях.

В течение ряда лет Ленский добивался того, чтобы изобразительная сторона спектакля была неотъемлема от режиссерского истолкования пьесы, и резко критиковал рутинное устройство старой сцены с «никому не нужной покатостью пола», с кулисами, не дающими возможности показать и обыграть сценическое пространство в пейзажных картинах, с «мятыми тряпками грязно-голубого цвета» — небесными падугами и «намозолившими глаза арками из зелени». Но, стремясь улучшить декорации, вытравить обезображивающие «дурные условности» сцены, Ленский всемерно подчеркивал центральное положение, принадлежащее в театре актеру, и говорил о недопустимости деспотии художника. Еще в 1898 году он писал В. П. Погожеву: «Фантазия декоратора работает в рамках, назначаемых режиссером. Декоратор обязан считаться с удобствами для артистов… Хочешь блистать — делай отдельную выставку своих декораций, отдельный {223} спектакль, там ты главный, а в драме — ты для актера… не артисты и режиссер подчиняются фантазии декоратора, а наоборот. Декорация может быть изумительно роскошна и красива, но неудобна для артистов»[[391]](#endnote-392). Отметим попутно очевидную близость этих высказываний Ленского высказываниям Станиславского.

Ни Головина, ни Коровина Ленский не рассматривал как своих союзников. Их гегемония в оперных и балетных спектаклях противоречила тем принципам, которые он утверждал как режиссер драмы. К тому же он видел в них ставленников и «фаворитов» Теляковского, враждебно воспринимавшего все новаторские искания Ленского, и только Этим объяснял критическое отношение Коровина и Головина к своим собственным эскизам и декорациям, которые больших художников, конечно, удовлетворить не могли. Со своей стороны и Ленский отрицательно оценивал их работы, полагая, что импрессионистическая живопись на театре не уместна. Даже успешное сотрудничество с Коровиным в «Буре» не сгладило остроты взаимоотношений.

Резкие столкновения возникли в 1900 году в работе над «Ромео и Джульеттой» между постановщиком спектакля Ленским и художником Н. В. Досекиным, также приглашенным Теляковским. Вскоре после конфликта, в результате которого Ленский чуть не подал в отставку, он опубликовал в газете «Новости дня» статью «По поводу декоративной живописи», в которой подробно излагал свои взгляды на место художника в театре. Ряд бесспорно справедливых положений Ленского процитирован выше. Но в этой же статье раскрылись и слабые стороны воззрений Ленского.

Поясняя, какую живопись он хотел бы видеть на сцене, и приводя конкретные примеры, Ленский обнаруживает пристрастие к старомодным средствам создания сценической иллюзии, непонимание того нового, что принесли с собой в театр современная живопись и ее большие мастера. Ему кажется, что декорации, написанные свободно, обобщенно, тонально, с игрой света и тени, не помогают, а мешают актеру. «Я не могу согласиться с этой небрежностью рисунка и письма, с этой аляповатостью орнамента в зданиях, где один завиток более другого, словно строители изображенных сооружений делали все от руки и не имели в своем распоряжении ни линейки, ни циркуля», — пишет Ленский. Он считает необходимым, чтобы художник тщательно выписывал и «темно-зеленую листву дуба и мелкие листочки березки», чтобы зрителю не приходилось самому дорисовывать их своим воображением, «чтобы написанный мрамор казался бы мрамором, дерево — деревом; чтобы настоящая балюстрада с точеными балясинами настолько сливалась с балюстрадой, написанной на холсте, что зрителю трудно было бы отличить, где кончается одно и начинается другое». С точки зрения Ленского, «иллюзия правды» может быть достигнута «при наличности мельчайших подробностей в декорациях, хотя бы трактованных художником с фотографической точностью»[[392]](#endnote-393).

{224} В качестве примеров, на которых должны учиться русские художники, Ленский приводит декорации, виденные им в Мюнхене во время его командировки в Германию, где он знакомился с постановкой театрального дела летом 1900 года. Там на него произвели «чарующее впечатление» декорации весеннего и зимнего леса, в которых были замечательно выписаны детали листвы, камней и древесной коры, поросшей мохом, «поразил написанный снег на крыше хижины, на сучьях деревьев и в трещинах древесной коры». Но надо сказать, что именно в театрах Мюнхена прочно укоренились банальные приемы театральной живописи, остановившейся в своем развитии на уровне достижений середины XIX века и проходившей мимо того нового, что появилось в более поздние годы[[393]](#endnote-394). Окончательно раскрывает представление Ленского об идеальной сценической декорации то, что в качестве ее образца он приводит картины-панорамы типа «Голгофы» польского художника Яна Стыки, то есть произведения, главной целью которых является создание «обманывающей» зрение иллюзорности, слияние объемного предметного плана, включающего человеческие фигуры, с живописью на горизонте[[394]](#endnote-395).

Характеризуя принципы натуралистического театра, где «художник творит в тесном сотрудничестве со столяром, плотником, бутафором и лепщиком», Мейерхольд в 1906 году приравнивает их к принципам панорам Яна Стыки[[395]](#endnote-396). Уйдя из МХТ, вступая на путь новых поисков стилизации и приемов «условного театра», Мейерхольд «сжигал» то, чему недавно поклонялся, и сравнением с панорамами Яна Стыки намеренно принижал постановочные приемы Художественного театра и Станиславского, относя их к натурализму. Полемическая заостренность этого сравнения несомненна. Несмотря на то, что МХТ, борясь за «режиссерскую» и «актерскую» декорацию, не обратился в первый период своей деятельности к помощи больших мастеров изобразительного искусства (и это снижало результаты его исканий в оформлении спектаклей), все же ни Станиславского, ни Немировича-Данченко, ни Симова нельзя упрекнуть в отсутствии понимания задач, стоявших перед современной живописью, и в недооценке ее завоеваний. И в этом различие между МХТ и Ленским.

Не случайно в декорационной мастерской МХТ под руководством Симова помимо его постоянного помощника Н. А. Колупаева декорации писали такие живописцы, как Клавдий и Николай Сапуновы. Последний пробыл недолго, так как, по словам Симова, «не особенно охотно справлял чисто исполнительский труд, неизбежный для помощника декоратора», и «быстро выделился как многообещающий новатор в декоративном мастерстве»[[396]](#endnote-397). Но все же он был привлечен в МХТ. Точно так же через несколько лет Станиславский остановит свой выбор на молодых художниках В. Е. Егорове и Н. П. Ульянове, представителях новых течений в искусстве. В «Юлии Цезаре» статую Помпея, у подножия которой совершалось убийство Цезаря, лепил молодой С. Т. Коненков.

{225} Надо сказать, что и в самой технике писания декораций Симов и его помощники отнюдь не культивировали старую дробную манеру исполнения со скрупулезной вырисованностью деталей: «Наша мастерская, — пишет Симов, — предпочитала манеру широких мазков и сочных заливов краски. В ходу у нас были большие плоские кисти, которыми и старались добиваться виртуозности передачи фактуры стены, штукатурки, листвы на деревьях, плесени на заборе и пр. Шириной кисти щеголяли друг перед другой, и Н. Н. Сапунов всех превзошел, вооружась грунтовальной щеткой (“дилижансом”, как мы ее прозвали). Применял он свой неповоротливый инструмент больше в живописи воздуха, туч… Чтобы уйти от сухости и скучной невыразительности (первые и задние планы не имели бы отличия), художник должен контуры прорисовывать с оттенками тона: синим, лиловым, зеленым или сразу в нескольких тонах, смотря по мотиву передачи. Потом уже декорация заливалась тонами или “прописывалась”»[[397]](#endnote-398).

Таким образом, в МХТ стремление к «иллюзии», точности в передаче предметов сочеталось с поисками живописности. И сам Симов, не будучи крупным художником, именно Это качество очень высоко ценил в своих помощниках. Уступая в степени одаренности таким мастерам, как Головин или Коровин, он прошел ту же школу, что и они, и их искания были ему близки в той же мере, в какой были далеки рутинная выписанность старой декоративной манеры, культивируемой в императорских театрах.

Различие подхода к оформлению у Ленского, а с другой стороны, у Станиславского и Симова с особенной наглядностью выявилось в их работе над одним и тем же материалом. Как уже говорилось выше, «Снегурочка» Островского была осуществлена в МХТ и в Новом театре почти одновременно — в сентябре 1900 года. «Снегурочка» МХТ не имела успеха, спектакль Ленского делал полные сборы, подучил многочисленные хвалебные отзывы в прессе, «сломил лед» в отношении зрителей к молодому Новому театру.

Что же противопоставляла спектаклю МХТ постановка Ленского и, в частности, ее оформление?

Н. Г. Зограф, анализируя постановку «Снегурочки», утверждал, что Ленский нашел верный ключ к сказке Островского, и ее успех был обусловлен «ясностью и точностью режиссерского замысла», а «частные недостатки спектакля — не совсем последовательным воплощением этого замысла»[[398]](#endnote-399).

Ленский хотел прежде всего передать поэзию Островского и внутренние переживания Снегурочки, не заслоняя этого главного фееричностью внешних постановочных приемов, эффектами разнообразных превращений и чудес сценической техники обилием фантастического элемента; стремился воплотить на сцене поэзию сказки и одновременно «обыденный быт ее героев», где «чудесное принимает… формы действительного»[[399]](#endnote-400). Как мы видели, эти же задачи ставил и МХТ. Но внутренний спор Ленского со Станиславским {226} заключался в том, что он, по его собственному признанию, всемерно старался освободить, очистить свой план постановки от имевших первоначально в нем место режиссерских «умствований» и «отсебятины», от всего того, что гало от выдумки режиссера, а не от фантазии Островского.

В этом, несомненно, выражалась полемика с методом Станиславского, который в ряде своих постановок, увлекаясь введением дополнительных эпизодов и деталей, смелой, порою вольной интерпретацией текста, вступал в противоречие с автором. Основания для такой полемики имелись, и цель была поставлена верно.

Но в том, как осуществил «Снегурочку» Ленский, было снижение поэтики весенней сказки Островского, и его собственная режиссерская фантазия воплощала образы драматурга приемами банальной красивости и «дурной» театральности. Это вынужден был признать и Н. Г. Зограф, который писал: «Добиваясь ярко театрального, поэтического воплощения русской сказки, Ленский, однако, на практике не во всем последовательно придерживался выработанных им самим принципов и прибегал все же к таким шаблонным приемам, как вставные балетные номера, живые картины. Так, в четвертом акте, явно побуждаемый стремлением к пышности, Ленский одел в костюмы небывалых фантастических болотных цветов детей, фигуры и лица которых были тщательно скрыты от зрителей. Эти цветы, скользя по водной поверхности, окружают Весну и Снегурочку “и под звуки мелодекламации составляют вокруг них как бы движущиеся гирлянды, венки и букеты”.

Такой же прием применил Ленский в прологе, где, воссоздав поэтическую картину зимнего пейзажа, достигнув полной иллюзии искрящегося снега и птичьего гомона, он не удовлетворился и поставил еще вставную, как бы балетную, сцену танцующих птиц»[[400]](#endnote-401). Совершенно очевидно, что подобные приемы, отличаясь от приемов, найденных для «Снегурочки» Станиславским, были шагом не вперед, а назад.

Большая вина в просчетах постановки, в ее отступлениях от духа русской сказки лежит на Ленском-художнике, который не поднимался до уровня возможностей Ленского-режиссера. И здесь результаты его работы не идут ни в какое сравнение не только с васнецовской «Снегурочкой», но и с оформлением этой пьесы, сделанным в спектакле МХТ Симовым. Сохранившиеся эскизы декораций, рисунки костюмов к «Снегурочке», выполненные Ленским, это подтверждают. Уже эскиз к «Прологу» говорит о том, что Ленский уходил от передачи живой прелести русской природы и русской, хотя бы и сказочной, архитектуры в надуманную фантастику. Он не показывал ни леса, ни его опушки, поставив на первом плане лишь два ствола обнаженных деревьев (из дупла одного из них должен был появиться Леший). Непосредственно за этими стволами, а не вдали, вырастал дворец Берендея — сооружение псевдорусского стиля, одновременно и «архитектурный {227} ансамбль» и какое-то «чудище» с глазами, носом и оскаленным ртом. Это скорее пряничный дворец, наподобие тех, что появлялись в декорациях сказочных представлений «в немецком вкусе», чем произведение, связанное с русским народным творчеством, русским эпосом. Он эклектичен по формам и резок по цвету, хотя в его «постройке» Ленский проявил изобретательность и выдумку.

Так же произвольны по трактовке рисунки костюмов. В них нет подлинно национальной характерности, но есть банальная «балетная», а подчас и «опереточная», красивость. Берендей с золотым обручем-короной на лысине, обрамленной волнистыми седыми кудрями, одетый в розовую рубаху, похож на Менелая из оперетты Оффенбаха. Костюм Весны слащав и грубоват по краскам и т. д.[[401]](#endnote-402).

Декорации и костюмы мхатовской «Снегурочки», как мы видели, создавались на основе огромного исторического и жизненного материала. Симов погружался в изучение народного быта, любовно собирал драгоценные крупицы искусства, сотворенного крестьянами-умельцами, чтобы воссоздать на сцене живой мир сказки, где небылица срослась бы с явью. Эта задача, поставленная перед художником Станиславским, оказалась для Симова во многом непосильной: реальное затяжелило, приглушило сказку. Ленский же в своем оформлении практически ее попросту и не ставил. Анализ изобразительного материала, сохранившегося от его постановки, заставляет прийти к выводу, что он, как художник, в основном положился на свою фантазию, не вырывавшуюся из привычного круга театральных представлений о «красивом» и «поэтическом». Его декорации и костюмы имели успех у зрителей, но это не был успех открытия. Он был приобретен ценой уступок укоренившимся вкусам и пристрастиям.

Оформление «Снегурочки» представляло для Ленского-художника слишком, большие трудности, которых он с его ограниченными возможностями в области живописи преодолеть не смог. Но в тех спектаклях, где основой декорации был «объемно-архитектурный» принцип, Ленский добивался интересных результатов, открывая новое.

В известной мере это можно сказать о макетах к «Франческе да Римини» Д’Аннунцио, последней постановке, осуществленной Ленским в Малом театре в сентябре 1908 года. Их воплощение на сцене не удовлетворило режиссера, в декорациях не был передан «контраст между лучезарностью Равенны и мраком Римини», которого он искал. Но в сделанных самим Ленским макетах была найдена строгость архитектурно-скульптурных форм и выразительность сценических планировок. Мизансцены и движение актеров могли свободно строиться на ступенях широкой лестницы, между стройными колоннами, поддерживавшими легкие пролеты арок, в прорезах которых могли красиво вписываться фигуры. В архитектурной основе декораций художник-режиссер делает попытку прийти к обобщенности образа, к торжественности и монументальности, которые отвечали бы {228} не столько модернистской пьесе Д’Аннунцио, сколько самой трагической теме Данте, положенной в ее основу.

В Театральном музее имени А. А. Бахрушина хранится макет Ленского к постановке пьесы С. Юшкевича «Король», подготовленной им в 1907 году, но запрещенной цензурой и снятой со сцены после генеральных репетиций. Этот макет — яркое свидетельство поисков Ленским острого решения социальной современной темы. Весной 1907 года Ленский специально ездил в Одессу, чтобы познакомиться с бытом фабричных рабочих и еврейской бедноты. Полуразрушенные хибарки, каменные, но убогие, с покривившимися стенами и смотрящими в землю окнами подвальных этажей, оголенность унылого городского пейзажа рабочей окраины со скучной фабричной трубой на заднике совершенно непохожи на то «условно-театральное» правдоподобие, которым отличались декорации Малого театра в пьесах, изображающих быт людей «бедного класса». Такое оформление, какое предлагал макет Ленского, вполне могло появиться на сцене МХТ и в своей правдивости и жизненности не уступало декорациям Симова.

В Петербургском Александринском театре первые шаги по пути усвоения реформы Художественного театра были сделаны П. П. Гнедичем (1855 – 1927), о котором Немирович-Данченко в 1891 году писал, что он принадлежит «к новейшей школе реалистов»[[402]](#endnote-403). Но, придерживавшийся умеренно-либеральных и «мягкооппозиционных» политических взглядов, Гнедич, беллетрист и драматург, никогда не поднимался до высот современной ему реалистической литературы, оставаясь в пределах эпигонского следования ее приемам, не ставя больших художественных и социальных проблем. Как режиссер он также далеко не был революционером в театральном искусстве. Отрицая рутинную условность старого театра, Гнедич добивался исторической верности в мельчайших деталях сценической обстановки, точного следования авторским ремаркам, уделяя главное внимание декорациям и всему внешнему облику спектакля.

Заслугой Гнедича было настойчивое внедрение в репертуар западноевропейской и русской классики. На сцене Александринского театра он осуществил постановки целого ряда пьес Шекспира («Сон в летнюю ночь», «Венецианский купец», «Много шума из ничего», «Зимняя сказка»), «Фауста» Гете, «Недоросля» Фонвизина, «Горе от ума» Грибоедова, «Дела» Сухово-Кобылина. Но, пытаясь пропагандировать новшества МХТ, Гнедич не шел дальше реформы внешнепостановочных средств и приемов. В. Н. Прокофьев в статье «Историко-бытовая линия в Александринском театре» справедливо утверждал, что эти «умеренные реформы» Гнедича ограничивались созданием «верного реалистического фона постановки, с уклоном в некоторую живописность и эстетизацию действительности» и были внешним формальным новшеством, выхолащивающим демократические черты реализма МХТ[[403]](#endnote-404).

{229} Для большинства своих постановок Гнедич сам делал эскизы оформления (в художественном отношении малоинтересные, чаще всего неприятные по цвету и иллюстративные в смысле общего композиционного решения). Декорации по ним писали О. К. Аллегри, П. Б. Ламбин, К. М. Иванов и другие художники императорской сцены. По-прежнему очень часто использовались старые декорации. Так, для постановки «Зимней сказки» Иванов лишь слегка видоизменил «вид на Мессинский залив», сделанный им же ранее для «Много шума из ничего», приписав в нем несколько пальм; для «Фауста» Гете были взяты декорации Лютке-Майера и Брюкнера из опер «Фауст» Гуно, «Мефистофель» Бойто и «Волшебный стрелок» Вебера и т. д.

Если оформление создавалось заново, Гнедич стремился к педантичному соблюдению точности исторической обстановки и уделял большое внимание разработке эффектов освещения. Так, в спектакле «Горе от ума» (1903) при поднятии занавеса в начале первого акта на сцене было почти темно, затем, когда отдергивали опущенную портьеру окна, в комнату вливался синеватый рассвет зимнего утра, постепенно солнечные лучи становились все ярче и ярче, бросая блики на предметы, играя на потолке. Первые два акта шли в одной декорации, изображающей комнату с двойной, слегка запушенной снегом дверью на балкон и виднеющимся за стеклами двором со львами на воротах. За другой дверью, ведущей на половину Фамусова, раскрывалась целая анфилада залов, где на самой дальней стене висела большая гравюра «Свидание трех императоров», связывающая время действия с недавними событиями Отечественной войны 1812 года. В третьем акте эта же самая комната показывалась с другой стороны, так что зритель видел ту стену, которая была от него скрыта в первых двух актах. На этой стене висела гравюра «Вступление союзников в Париж». Новшеством было и введение клеенчатого паркета, блестящая поверхность которого отражала стоящие в комнате предметы. В вестибюле IV акта (эту декорацию писал А. С. Янов) Гнедич изобразил приземистые толстые колонны, подчеркивая «замоскворецкий» характер ампира дома Фамусова. После того как слуги гасили лампы и опустевшая сцена погружалась во мрак, эффект освещения строился на сочетании отблесков углей в догорающем камине и лунного света, проникающего в окна и застекленный тамбур двери[[404]](#endnote-405).

Дальше подчеркивания характерности сценической обстановки Гнедич не пошел и в последующей своей режиссерской практике, сосредоточивая главное внимание на различных «исторических курьезах» в декорациях к собственным пьесам на сюжеты петровской или екатерининской эпох (например, «Ассамблея», «Светлейший» и т. д.).

В спектаклях, поставленных в период 1902 – 1907 годов на сцене Александринского театра А. А. Саниным, получила непосредственное продолжение историко-бытовая линия раннего МХТ. Не столько даже продолжение, сколько повторение, так как Санин {230} не вносил ничего принципиально нового по сравнению с тем, что уже было достигнуто в спектаклях Художественного театра. В ряде случаев он создавал не более чем «варианты» приемов, применявшихся в режиссуре Станиславского и Немировича-Данченко, выбирая для этого пьесы, близкие по характеру, времени и месту действия. Так, «Царь Федор» был для Санина «ориентиром» в работе над «Дмитрием Самозванцем и Василием Шуйским» А. Н. Островского (первой его постановкой в Александринском театре в 1902 г.); в спектакле 1904 года «Калигула» А. Дюма-отца он делал попытку показать картину Рима эпохи упадка, подобно тому как Немировичем-Данченко была создана картина из жизни Рима эпохи Цезаря, и т. д. В 1906 году Санин поставил «Антигону» Софокла — пьесу, режиссером которой в 1899 году он был в МХТ, а в 1906 году работал над «Смертью Иоанна Грозного», то есть той пьесой, в осуществлении которой в МХТ он участвовал как сорежиссер Станиславского.

Принципы режиссуры Художественного театра Санин применяет и в целом цикле постановок пьес Островского («Не в свои сани не садись», «Правда хорошо, а счастье лучше», «Горячее сердце», «Не все коту масленица» и др.), в «Месяце в деревне» Тургенева и в ряде пьес современных драматургов. Новые изобразительно-сценические приемы, введенные МХТ, широко использовались Саниным во всех этих спектаклях и несомненно сыграли свою роль в борьбе с рутиной и шаблоном, в повышении художественно-постановочного уровня в работе казенной сцены.

Стремление к бытовой характерности, верности истории, зачастую излишне педантичное, сближало оформление спектаклей, осуществленных Саниным, с постановками Гнедича, но, как верно указывает В. Н. Прокофьев, деятельность такого значительного режиссера, как Санин, в отличие от Гнедича, «не ограничилась только областью внешнего сценического оформления, но затрагивала самую душу спектакля — актерское исполнение»[[405]](#endnote-406). Сценическая обстановка, планировки Санина были в гораздо большей степени связаны с внутренней логикой действия, с игрой актера и выразительностью мизансцен (в особенности массовых народных сцен, признанным мастером которых он был). Сильнее звучали в его спектаклях и социальные моменты, благодаря чему в императорских театрах он приобрел даже репутацию «оппозиционера», в действительности им незаслуженную, так как Санин был человеком весьма умеренных политических воззрений.

Ограничив свое творчество рамками «историко-бытового реализма», Санин ни в одной своей постановке не достигал той идейной и художественной глубины, какая была свойственна лучшим спектаклям МХТ. Именно поэтому к коренным преобразованиям в сценическом искусстве Санин не пришел, хотя его деятельность и сыграла свою положительную роль на определенном этапе.

{231} И в области оформления в постановках Санина не было резкого разрыва с устаревшими традициями, больших открытий и смелых завоеваний. В основном его работа с художником исчерпывалась «усвоением пройденного», того, что неизмеримо более ярко, по-новому осуществлялось в практике МХТ. В большинстве санинских спектаклей по-прежнему сохранялся «покартинный» метод оформления, часто фигурировали старые декорации.

Сотрудничая с опытными декораторами, владевшими мастерством перспективной живописи, Санин не задумывался об использовании их возможностей в единстве с новыми принципами оформления, не сумел их натолкнуть на поиски какого-либо своеобразного пути, а скорее приспосабливал воспринятые от искусства МХТ приемы к прежним традициям. Трафаретные горницы и палаты наполнялись предметами быта, точно соответствующими изображаемой эпохе, в костюмах актеров старались до мельчайших подробностей следовать указаниям музейных и исторических источников и т. д. Создавая гримы актеров, избирали в качестве прототипов персонажи картин известных художников (так, в спектакле «Дмитрий Самозванец» грим атамана Куцько, которого играл Санин, был заимствован у одного из репинских «Запорожцев», облик дьяка Осипова, обличающего Грозного, был подчеркнуто «нестеровским» и т. д.). Но из всех этих частностей не складывалось принципиально нового искусства, одухотворенного высокими идеями и открывающего новаторские приемы и формы. И если в декорациях, например, И. Б. Ламбина, сделанных в это время для Александринского театра, появляется большая живописная свобода, стремление обрести самостоятельную манеру письма, в этом сказываются не результаты работы с Саниным, а влияние декораций Коровина и Головина, уже создавших ряд произведений в казенных театрах Москвы и Петербурга.

Художником, наиболее близким «по духу» Санину, был А. С. Янов, также тяготевший к бытовому правдоподобию и подчеркнутой характерности сценической обстановки. Ему принадлежат декорации к «Горячему сердцу», одной из наиболее целостных, в смысле связи оформления с режиссерским замыслом, постановок Санина.

С весны 1904 года по начало 1905 года Санин работал над «Антигоной» Софокла, декорацию для которой делал Головин. Эта работа не была первой творческой встречей Санина с Головиным, так как художник уже исполнял эскизы костюмов для «Калигулы» в сезоне 1903/04 года. «Антигона» была третьей в цикле пьес греческих драматургов V века на сцене Александринского театра (режиссером Ю. Э. Озаровским 14 октября 1902 года был поставлен «Ипполит» Еврипида, 8 января 1904 года — «Эдип в Колоне» Софокла; оба спектакля шли в декорациях Л. С. Бакста).

Обращение к подлинной драматургии классической древности было фактом небывалым на казенной сцене и имело несомненное значение как в «очищении» репертуара, {232} засоренного никчемными, малохудожественными пьесами современной псевдореалистической драматургии, так и для поисков более обобщенных приемов оформления. Но свойственные античной драме глубокая человечность, высота нравственных критериев, богоборческие мотивы, имевшие место у Еврипида, — все это трактовалось с мистико-символических позиций, характерных для декадентского направления в литературе и театре начала XX века. «Вместе с античной драматургией в Александринском театре появился Мережковский, а античная драма появилась вместе с его религиозно-философскими концепциями, выросшими под крылом символизма и символистического миросозерцания»[[406]](#endnote-407), — писал К. Н. Державин. Мережковский был автором переводов и инициатором постановки античных пьес в Александринском театре, принимал живейшее участие в репетициях и разработке постановочных замыслов и предпосылал началу первых спектаклей обширные рефераты, которые он сам читал перед публикой. В «мистической сущности» античной драмы он видел ее главную ценность для современного зрителя.

Ю. Э. Озаровский, актер на эпизодические роли, по словам Ю. М. Юрьева, «большой знаток эллинской культуры», окончивший ранее Археологический институт и не раз посетивший Грецию, был привлечен к постановке «Ипполита» еще С. М. Волконским в 1899 году, тогда же предложившим оформление ее Баксту. Озаровский, по его собственному утверждению, не хотел заниматься реконструкцией приемов «примитивного» античного театра и сцены V века, стремясь к сохранению археологии пьесы, а «не археологии самого театра и тех обычаев, которые сопутствовали в то время театральным представлениям»[[407]](#endnote-408). Тем не менее «реконструкция» греческой сцены в поставленных им спектаклях играла свою роль. На следующий день после премьеры «Ипполита» рецензент «Биржевых ведомостей» писал, что в спектакле была проявлена та мера, которая «дает зрителю значительную иллюзию афинской сцены и вместе не впадает в возможные при этом крайности. Обычно поднимающийся занавес был заменен раздвигающимся в стороны стильным занавесом. Пространство за оркестром, отделенное от возвышающейся над ним сцены, являлось как бы заменою древней оркестры. Сюда по устроенным на обеих сторонах ступеням спускался хор, и здесь был устроен алтарь Дионису с курящимся над ним фимиамом»[[408]](#endnote-409).

Для Бакста постановка «Ипполита» была первым обращением к античной трагедии, и он с увлечением погрузился в изучение археологического материала. Ю. Беляев рассказывал, что он встречал Бакста в «полутемных нижних залах Эрмитажа, где он корпел над обломками седой старины, зарисовывая нужный материал отовсюду: с гробниц, с ваз, и из специальных изданий». В результате в спектакле, как отмечает Беляев, «на сцене не было обычных греков в стиле ампир или, что еще хуже, греков из оперетки, но были греки этрусских ваз, надмогильных барельефов…»[[409]](#endnote-410).

{233} Но тщательное изучение подлинников и погружение в материал стало основой стилизации, проведенной Бакстом в декорации с гораздо большей определенностью, чем в «Фее кукол». Изображая шестиколонное здание «скены» на заднем плане и стоящие перед ним громадные статуи Артемиды и Афродиты (около которых происходило действие), Бакст подчеркивал их плоскостность, не стремился выявлять живописью объемные формы скульптуры и архитектуры, давать на сцене их имитацию. Этот непривычный характер декорации вызвал нападки критики. Ю. Беляев, в целом благожелательно оценивший работу художника, упрекал его в том, что «Дом Тезея с плоскими колоннами, без всякой тушевки, лишает декорацию всякой перспективы. Статуи Артемиды и Афродиты необходимо представить именно статуями, а не вырезками из бумаги»[[410]](#endnote-411). К этим упрекам присоединялись и другие рецензенты, заявлявшие, что статуи «просто нарисованы». В этом не видели определенного условного приема. Много позднее Гнедич в «Книге жизни» продолжал утверждать, что «гигантские статуи богинь на первом плане» были написаны «очень плохо, по-детски, плоско, безо всякого рельефа»[[411]](#endnote-412). Почти единодушный протест вызвали стилизованные облака, трактовку которых высмеивали и в прессе и внутри театра. В дни, предшествующие последней генеральной репетиции, Бакст был болен, и пресловутые облака по поручению Теляковского были записаны Коровиным, что послужило поводом к довольно серьезным разногласиям и пикировке между художниками[[412]](#endnote-413).

В период подготовки «Эдипа в Колоне», весной 1903 года, Бакст побывал в Фивах, куда, как сообщала «Петербургская газета», он «ездил с целью изучения на месте античных памятников и видов древней Эллады»[[413]](#endnote-414). Вряд ли можно сказать, что в декорации к «Эдипу» эти следы непосредственного знакомства с «греческой почвой» были выражены очень ярко. Как и в «Ипполите», на первом плане стоял жертвенник, а далее развертывался на приподнятой (но не так резко) площадке пейзаж с деревьями и обломками скал, заполнявшими основное место действия. На заднем плане вздымались написанные обрывистые утесы и холмы. В отзывах прессы говорилось, что пейзаж этот не был «ни греческим», «ни классическим», что деревья были написаны, скорее, «во вкусе Бёклина», а горы вдали напоминали «ледники» или «глетчеры»[[414]](#endnote-415). Один из рецензентов отмечал, что «артисты не могли, даже если бы хотели, проявить подлинной пластики в своей игре, блеснуть великолепием своих костюмов, потому что прекрасная, но угрюмая романтическая декорация давила их своей сложностью и неприветливостью. Сцена Полиника с Эдипом вышла бы куда художественнее, если бы происходила на фоне условной архитектурной декорации и если бы сцена не была так загромождена статистами и бутафорией». Автор утверждал, что «тенденция мейнингенского романтического реализма испортила все дело», лишив постановку трагедии Софокла единства стиля, что {234} «трагические хоры, классические костюмы и романтические декорации ссорились все время между собою»[[415]](#endnote-416).

Стилистическим единством декорация Бакста, по-видимому, действительно не обладала. Общий принцип решения спектакля вплоть до деталей вырабатывался в процессе многократных совещаний своеобразной «режиссерской коллегии», каждый из членов которой (Мережковский, Гнедич, Санин, Озаровский, Теляковский и другие) отстаивал свои требования, во многом противоречившие друг другу. Бакст был вынужден сочетать и примирять эти разноречивые пожелания и был лишен самостоятельности в воплощении своего замысла.

Бесспорно заслуживает быть отмеченной высказанная рецензентом мысль, что действие «Эдипа в Колоне» выиграло бы «на фоне условной архитектурной декорации». Позднее, в своей книге, посвященной Баксту, А. Левинсон усматривал в самой конструкции сцены в «Ипполите» и в «Эдипе в Колоне», с ее делением на «просцениум-оркестру» и заднюю возвышенную площадку действия — «провидение» художника, обогатившего последующие искания в сценическом оформлении. Левинсон писал: «Прошли годы, прежде чем немец Макс Рейнгардт придумал монументальную лестницу и просцениум в “Лизистрате”, и еще дольше, прежде чем он привел дикую вопящую толпу на цирковую арену. Бакст первый не только в России, но и в мире попытался разработать сцену и пластические приемы выражения, которые соответствовали бы нашему современному пониманию древнего искусства»[[416]](#endnote-417). Однако это неверно.

Во-первых, роль Бакста здесь сильно преувеличена. Принцип следования (очень относительного) традициям греческой сцены был предложен и разрабатывался в Александринском театре не только художником. (Кстати сказать, уже в постановке «Антигоны» в МХТ в 1898 году имели место и жертвенник на переднем плане и высоко приподнятая за ним часть сценической площадки.) Но помимо того, в отличие от постановок Рейнгардта, декорации Бакста в их главных элементах решались средствами живописи и были иллюстративно-иллюзорными, описательными. В декорациях имелись стилизация, декоративность, элементы условности, но основной принцип оформления не был условен.

В гораздо большей степени новаторскими были в этих спектаклях костюмы Бакста. Здесь можно говорить о его поисках изобразительного ритма, рисунка, отвечающего условности древнего греческого театра и в то же время ярко индивидуального, по-«бакстовски» декоративного. Эти поиски были начаты Бакстом уже в «Ипполите» («несгибающиеся косы» трезенских жен, золотой парик Юрьева — Ипполита и его короткий хитон, столь удивлявшие и шокировавшие публику). В «Эдипе в Колоне» темные плащи хора старцев, составлявшие как бы траурное обрамление мизансцен исполнителей основных ролей, облаченных в одежды более интенсивных цветов, начинали ту линию театральной {235} стилизации реально-исторических форм сценического костюма, которую так неповторимо разнообразно Бакст продолжит в своих работах для балета. Одежды видоизменяли привычный облик «античных» персонажей на сцене. «Прилизанные фигуры в белых хитонах с закругленными жестами (школьный рисунок с Фидия)» сменились фигурами «с угловатыми плечами воинов Эгинских барельефов, в конических шлемах с “визорами”, прикрывающими лоб и нос»[[417]](#endnote-418), — вспоминал Левинсон. Этот исполненный необычного ритма костюм обязывал и актера менять пластику своих движений.

«Антигону», художником которой был Головин, решено было ставить «не в архаическом стиле, а в стиле расцвета греческого искусства эпохи Перикла», чтобы спектакль не имел «ничего общего» с двумя первыми постановками греческой трагедии на сцене Александринского театра, не повторял их приемов. «Надо ввести больше простоты», «больше Греции», — говорилось на совещаниях в дирекции. Архитектурно-объемный принцип в декорациях Головина к «Антигоне» получил гораздо более четкое выражение, чем у Бакста. В черновом эскизе, сделанном пастелью и цветными карандашами, это ощущается еще не очень сильно. Эскиз трактован мягко, лирично, архитектура в нем смотрится недостаточно цельно, в отдельных ее элементах больше декора, чем в окончательном воплощении на сцене. В спектакле художник слил здание «скены», расположенную перед ним возвышенную площадку и прилегающие к ней боковые стены в одно целое. Ступени лестниц, соединяющих площадку с просцениумом-оркестрой, он расположил не по бокам помоста (как в «Ипполите»), а в центре. Этим подчеркивалась строгая симметрия сценической композиции. Все формы в декорации были максимально упрощены. Среди работ Головина, обычно отличающихся изобилием орнаментально-декоративных форм, это, пожалуй, единственная, где господствует такая сдержанность и строгость. Видный за зданием «скены» пейзаж (живописный задник, изображающий верхушки скалистых утесов, поросших деревьями) существенной роли в общем решении декорации не играл. В конструкции оформления, вероятно, были использованы расписанные под фактуру камня холсты, но в целом весь облик декорации несомненно носил архитектурный характер.

В «Антигоне» Головину пришлось столкнуться с иными требованиями построения сценического пространства, чем это было в постановках оперы и балета. Одновременно с этим спектаклем он работал и над «Дочерью моря» Ибсена (режиссер М. Е. Дарский, до этого бывший актером МХТ), где также решались новые постановочные задачи. Гнедич в «Книге жизни» пишет об этом оформлении: «Оригинальность этих декораций была та, что падуг не было. Отсутствие переходных мостиков (колосников) позволило декоратору написать пейзаж с беспредельным воздушным пространством, уходящим ввысь»[[418]](#endnote-419). Во второй картине спектакля на фоне широко раскрывавшейся панорамы фьордов и {236} раскинувшегося над ними неба на первом плане сцены возникал сложный рельеф пейзажа с утесами, провалами, прорубленными в скалах ступенями извилистых лестниц, по которым передвигались актеры. В известной мере эту работу Головина можно считать параллельной исканиям Коровина в «Буре», осуществленной в том же году.

Рассмотренные примеры из практики драматической сцены императорских театров в период 1898 – 1906 годов говорят о том, что с утверждением режиссуры сценического ансамбля новые требования начали предъявляться и к сценическому оформлению. На казенною сцену пришли и большие художники, отвечавшие каждый по-своему на запросы, характерные для театра начала XX века. Результаты, достигнутые в оформлении отдельных постановок, не были равноценными, но самый факт движения по пути реформ был несомненен. Однако если на музыкальной сцене декорации Коровина и Головина, сделанные в этот период, были громадным, подлинно новаторским шагом вперед, не только продолжившим традиции Частной оперы С. И. Мамонтова, но и опередившим все созданное ранее в русском оперно-балетном театре, то драматическая сцена в области декорационно-постановочного искусства еще только усваивала опыт раннего МХТ, в то время как Станиславский и Художественный театр уже ушли дальше в своих поисках новых средств сценической выразительности.

Открытия пришли тогда, когда в императорских театрах в течение целого десятилетия искания самого выдающегося театрального художника А. Я. Головина оказались неразрывно спаянными с новаторскими экспериментами Вс. Э. Мейерхольда. Это было такое же органическое сращивание задач режиссуры и декорационного искусства, ставшего в подлинном смысле изобразительной режиссурой, какое было достигнуто Станиславским и Симовым. Одновременно с деятельностью Мейерхольда и Головина в это же последнее предреволюционное десятилетие работы художников «Мира искусства», не нашедших должного применения на казенной сцене, завоевали в антрепризе Дягилева признание европейского зрителя и обогатили музыкальный театр многими находками и открытиями.

# **{237}** 4. Декорационное искусство предреволюционного десятилетия

## Художники группы «Мир искусства» в антрепризе С. П. Дягилева

События первой русской революции 1905 – 1907 годов имели громадное значение для общественной и культурной жизни России. Революционное движение охватило всю страну. Его сила и размах со всей категоричностью доказали несостоятельность позиции быть «вне политики». Сочувствие к народу, стремление бороться с произволом царских чиновников, с косностью административных правительственных учреждений получают широчайшее распространение, в том числе и среди деятелей культуры и искусства, и захватывают даже наиболее консервативную часть актерства — привилегированные труппы императорских театров[[419]](#endnote-420).

Актеры, художники, писатели выступают с требованиями защиты гражданских и творческих свобод. Увольнение из консерватории Римского-Корсакова, поддержавшего требования революционного студенчества, вызывает волну возмущения и коллективных протестов. Серов и Поленов подают заявление в Академию художеств, выражая негодование по поводу того, что во главе ее стоит вел. кн. Владимир Александрович, командовавший расстрелом рабочих 9 января, и Серов выходит из состава действительных членов Академии. За упразднение драматической цензуры, за свободу печати, собраний и другие конституционные права борются деятели московских и петербургских театров. Художники группы «Мир искусства» принимают активное участие в создании ряда сатирических журналов и в их работе. На страницах «Жупела», «Адской почты» и других {238} изданий появляются острые политические карикатуры Серова, Лансере, Добужинского, Билибина, Анисфельда и других художников[[420]](#endnote-421).

Но революция 1905 года была первой русской *народной* революцией, в которой, как указывает В. И. Ленин, велись две войны. «Одна — общенародная борьба за свободу (за свободу буржуазного общества), за демократию, т. е. за самодержавие народа, другая — классовая борьба пролетариата с буржуазией за социалистическое устройство общества»[[421]](#endnote-422). Ненависть к старому режиму, полицейскому гнету объединяла широкие круги интеллигенции, вовлекала ее представителей в общедемократическое революционное движение. Среди них были люди самых различных политических взглядов и убеждений. Рядом с писателями, художниками, актерами, неразрывно связавшими свою жизнь и свое творчество с революцией, были люди, демократическая настроенность которых ослабевала с ростом пролетарских, социалистических сил. «Основная масса художественной интеллигенции той поры — писатели, работники театра, музыканты, художники пребывали в кругу либеральных иллюзий»[[422]](#endnote-423), — писал М. Янковский в статье «Театральная общественность Петербурга в 1905 – 1907 гг.». Общенародный характер революции создавал видимость всеобщего единства в борьбе. Буржуазии было выгодно удерживать революционную настроенность интеллигенции в рамках общедемократического движения и насаждать идеи беспартийности. В. И. Ленин указывал, что «увлечение происходящей борьбой… заставляет идеализировать… ближайшие элементарные цели, рисует их в розовом свете, облекает даже их иногда в фантастический костюм; простой демократизм, дюжинный буржуазный демократизм, принимается за социализм и зачисляется “по ведомству” социализма. Все и вся как будто сливается в одном “освободительном” (на деле: освобождающем все буржуазное общество) движении; все и вся приобретает легкий, легонький налет “социализма”, особенно благодаря передовой роли социалистического пролетариата в демократической борьбе»[[423]](#endnote-424). В ходе конкретных революционных событий обнажались подлинные классовые позиции. Вскрывались острые идейно-художественные противоречия. Революция не только объединяла, но и четко размежевывала.

Московский Художественный театр корнями своего творчества был связан с широкими демократическими слоями общества и его прогрессивным мировоззрением. Несмотря на то, что у МХТ, как на это позднее указывал Немирович-Данченко, «не было ясного, определенного *политического* лица»[[424]](#endnote-425), направленность его деятельности, принципиальность и честность его искусства, стремление осуществлять в нем связь с интересами народа, горячее сочувствие к нему были очевидны. Вокруг Художественного театра группировались представители передовой части интеллигенции. Не говоря уже о таком борце революции, как М. Ф. Андреева, в среде деятелей МХТ были и многие другие, самоотверженно {239} помогавшие революционному движению (например, В. И. Качалов, скрывавший на своей квартире преследуемого полицией Н. Э. Баумана).

В Петербурге театром, активно и сознательно боровшимся за репертуар, созвучный идеям революции, был театр В. Ф. Комиссаржевской, окруженный горячим сочувствием революционной молодежи. Одну за другой ставил театр Комиссаржевской пьесы Горького и Ибсена, раскрывая заключенные в них освободительные идеи.

Осуществленный накануне революции, спектакль «Дачники» превратился в политическую демонстрацию, схватку между правой, реакционной частью публики и прогрессивной во главе с Горьким. Среди яростных и бессильных противников Горького, намеревавшихся организовать провал его пьесы и начавших скандал, первое место принадлежало Мережковскому вкупе с другими членами редакции журнала «Мир искусства» (в том числе и Дягилевым), нововременцами, кадетами и т. д. Зал раскололся на два враждебных лагеря, свистящих, шикающих и бешено аплодирующих. Горький в письме к жене назвал премьеру «Дачников» в театре Комиссаржевской «лучшим днем» своей жизни. Он писал: «Никогда я не испытывал и едва ли испытаю когда-нибудь в такой мере и с такой глубиной свою силу, свое значение в жизни, как в тот момент, когда после третьего акта стоял у самой рампы, весь охваченный буйной радостью, не наклоняя головы перед “публикой”, готовый на все безумия — если б только кто-нибудь шикнул мне. Поняли и — не шикнули. Только одни аплодисменты и уходящий из зала “Мир искусства”»[[425]](#endnote-426). Горький признавался, что чувствовал себя «укротителем зверей», и свидетель его схватки с озверевшими «дачниками» А. Серебров, рассказывая о происшедшем, также прибегает к этому образному сравнению: «Театр рванулся ему вслед, как звери за вышедшим из клетки укротителем… Эстеты свистели, ругались, топали ногами. Амфитеатр и галерка заглушали их аплодисментами и приветствиями по адресу Горького… Заговорщики один за другим покидали зал посрамленные: вместо провала получился триумф»[[426]](#endnote-427).

В. И. Ленин в статье «Партийная организация и партийная литератора», опубликованной 13 ноября 1905 года в газете «Новая жизнь», являвшейся центральным органом РСДРП, обнажил лицемерие лозунгов «беспартийности», «аполитичности» и «надклассовости» искусства, противопоставив им подлинно пролетарскую идею партийности. Статья Ленина четко и ясно раскрывала сущность положения художника-творца в буржуазном обществе, показывая мнимость свободы там, где произведение искусства является предметом купли и продажи. Ленин писал: «Выйдя из плена крепостной цензуры, мы не хотим идти и не пойдем в плен буржуазно-торгашеских литературных отношений. Мы хотим создать и мы создадим свободную печать не в полицейском только смысле, но также и в смысле свободы от капитала, свободы от карьеризма — мало того: {240} также и в смысле свободы от буржуазно-анархического индивидуализма»[[427]](#endnote-428). В свете этих положений ленинской статьи вся эстетика «Мира искусства» представала в своей подлинно буржуазной ограниченности.

С помощью буржуазии, испугавшейся восставшего пролетариата и пошедшей на сделку с монархией, революция была подавлена. В период реакции в литературе и в искусстве вновь звучат голоса идеологов буржуазного ренегатства, призывающие к уходу от социальной борьбы в мистику, в мир «чистого искусства». Распространяются эротические и просто порнографические темы, и раздается проповедь безудержного, неограниченного индивидуализма. Антиобщественная, антигуманистическая сущность декадентства получает выражение в воспевании личности, стоящей «над толпой», отрицающей все законы человеческой морали, оторванной от коллектива и противопоставляющей себя ему. На страницах черносотенных газет, в постановках такого театра, как Петербургский Малый (Суворинский) театр, поливается грязью все, что носит малейший отпечаток прогрессивности, любое проявление свободной общественной мысли.

В. И. Ленин писал об этом времени: «Средневековые зубры не только заполнили авансцену, но и наполнили сердца самых широких слоев буржуазного общества настроением веховским, духом уныния, отреченства… потеря веры в какое бы то ни было преобразование, дух “смирения” и “покаяния”, увлечение антиобщественными учениями, мода на мистицизм и т. п. — вот что оказалось на поверхности»[[428]](#endnote-429).

Революция была подавлена, но ее идеи продолжали жить в умах представителей лучшей части русской интеллигенции. В обстановке жесточайшего контрреволюционного террора, разгула политического ренегатства большевистская партия, используя все возможности легальной и нелегальной печати, всемерно помогала сохраниться всему жизнеспособному, утверждала подлинно реалистическое искусство, разоблачала антинародный смысл буржуазного эстетизма, различных «религиозно-философских» исканий, всяческой пошлости, бульварщины, получивших широкое распространение.

Статьи В. В. Воровского, обличающие декадентство, как отступничество от идей передовой русской реалистической литературы, давали глубокий анализ произведений Л. Андреева, Ф. Сологуба, М. Арцыбашева. А. В. Луначарский еще в период революции призывал писателей, художников и всех деятелей искусства «окунуться в жизнь», «побродить по великой, новой взбаламученной России». В одной из своих статей он писал: «… дай тому общественному пламени, которое сейчас гуляет по жилам твоей родины, обжечь твое сердце и потом берись за карандаш, кисть…»[[429]](#endnote-430). Вынужденный эмигрировать за границу, Луначарский и в годы реакции (вопреки ряду ошибок и срывов, имевших место в его философских взглядах) продолжает вести огромную плодотворную работу, выступая как противник формализма, защищая идеи ленинской партийности.

{241} В статьях, печатавшихся в журналах «Театр и искусство» и других периодических изданиях, Луначарский пропагандировал все лучшее, что было создано культурой России и Запада. М. Горький в своих художественных произведениях (именно в эти годы в повести «Мать» и в пьесе «Враги» им были выведены ярчайшие образы пролетарских революционеров и дана острейшая политическая оценка современных событии), в очерках и памфлетах последовательно боролся с искусством и философией реакции, с идеями социального пессимизма.

Очищающий огонь революции коснулся лучших деятелей русского искусства, обострив их зрение, заставил их увидеть всю мерзость окружающего, заронил в их души искры стремления высвободиться из пут прошлого, идти навстречу новой, свободной жизни. Это нашло свое воплощение в творчестве таких поэтов, как Брюсов и Блок, принадлежавших к лагерю символистов. Луначарский писал о Брюсове, что он «мог политически заблуждаться, когда было темно», но «тотчас же оглядывался к свету, когда тот начинал пылать», и каждый раз, как поэт «слышал призыв революции, сердце его трепетало, как от соприкосновения с родной стихией»[[430]](#endnote-431).

Для Блока события первой русской революции стали не только обжигающим воспоминанием, но и предвестием, давшим новые силы всему его творчеству. Чуткая встревоженная совесть поэта уже в первые годы реакции заставляет его ощущать, что Россия, «вырвавшись из одной революции, жадно смотрит в глаза другой». Блок порывает с лагерем символизма. Все его творчество наполняется глубокой верой в то, что та «громада», та «буря», о которой Чехов словами Тузенбаха в «Трех сестрах» говорил, что она сметет с общества лень, равнодушие, скуку, презрение к труду, уже приблизилась. Блок уже чувствовал ее освежающее дыханье: «… на небе уж грозовые тучи, — писал поэт, — … идет на нас Гроза, плывет дыхание сжигающей страсти и стало нам душно и страшно. Не сегодня-завтра постучится в двери наших театров уже не эта пресыщенная толпа современной интеллигенции, а новая, живая, требовательная, дерзкая». Эти слова были написаны Блоком зимой 1908 года в его статье «О театре»[[431]](#endnote-432), во многом перекликающейся с высказываниями Станиславского. Блок в ней смело поднимал насущные проблемы современного искусства, говорил об ответственности писателя, драматурга, театра в целом, об их долге перед народом. Гневные слова он обращал против современной сцены и современной публики, заостряя внимание на господстве в этой среде равнодушия, потере критериев добра и зла, губительном отношении к театру, как к развлечению, на требованиях, которые предъявляют к театру рабочий и крестьянин — народ. Он называет формулу «искусство для искусства» кощунственной и настойчиво говорит о необходимости быть готовыми ответить на насущные запросы народа.

{242} Оглянуться на пройденное, проверить себя, искать новые пути — этим наполняется жизнь и творчество передовых деятелей искусства и театра. В эти годы создает свою систему Станиславский. Он, как и Немирович-Данченко, не оставляет мысли об организации общедоступных театров. «Художественный театр — мое гражданское служение России»[[432]](#endnote-433), говорил он. Ищет новых путей Комиссаржевская, ошибается, связав свои опыты с символизмом, разрывает с ним и вновь устремляется на поиски.

Сложен и противоречив путь русского искусства в эти годы, сложен и противоречив и путь отдельных его творцов — писателей, драматургов, художников. Осмысление задач и законов своего искусства — характерная черта их художественной деятельности этой поры. Но если эти поиски не вдохновлялись верой в народ, чувством своей ответственности перед ним, а порождались стремлением уйти от современности в «тихую заводь» искусства, боязнью народа или враждебностью к нему — они приводили к погружению в прошлое, в пессимизм, в мистику, в самодовлеющий эстетизм, в эксперименты, утверждающие самоценное значение искусства.

Участники «Мира искусства» (и в первую очередь сам А. Н. Бенуа, как историк искусства и критик, более других занимавшийся теоретическими обоснованиями своей деятельности) в ближайшие годы будут вынуждены прийти к осознанию краха основополагающих принципов своего объединения и связанного с ним художественного направления. К этому осознанию мирискусников привела именно революция 1905 – 1907 годов, хотя высказывания Бенуа по этому поводу будут относиться к несколько более позднему времени. Период 1907 – 1915 годов — время наибольшего их влияния в области театра и расцвета их практической деятельности для сцены, но это и время острого кризиса мирискуснических идей, когда наряду с утверждением их силы со всей очевидностью обнаруживалась их ограниченность.

### \* \* \*

В период революционных боев Бенуа находился во Франции, куда уехал накануне событий. Он создает ряд картин своего «версальского цикла», сотрудничает в журнале «Золотое руно» и других русских периодических изданиях, заканчивает работу над «Русской школой живописи». С 1906 года давно лелеемая «Миром искусства» мечта о пропаганде русского искусства за границей получает воплощение в ряде практических мероприятий, последовательно проводимых одно за другим. Главная организационная роль принадлежала Дягилеву. В 1906 году им была устроена в Париже при «Осеннем Салоне» выставка русской живописи и скульпторы, причем особое внимание было уделено современным художникам и прежде всего работам Врубеля, Коровина, Серова и участникам «Мира искусства» во главе с Бенуа, Бакстом, Добужинский и другими.

{243} Успех выставки укрепил стремление к более широкому показу русского искусства. В следующем, 1907 году в Париже были организованы «Исторические русские концерты». Это был «сезон русской музыки»; его подготавливал целый комитет, в состав которого входили Римский-Корсаков, Глазунов, Рахманинов, Никиш, принимавшие участие в качестве дирижеров и в самих концертах. Дягилев привлек лучших исполнителей — в их числе были Шаляпин, Смирнов, Фелия Литвин, Збруева и другие.

Колоссальный успех музыки Мусоргского определил характер и следующего «парижского сезона» — было решено показать постановку оперы «Борис Годунов» с участием Шаляпина.

Премьера этого спектакля 6 мая 1908 года и была началом русских театральных сезонов в Париже. К нему долго и тщательно готовились. Как пишет, со слов Дягилева, в своих воспоминаниях С. Лифарь, «хотелось представить Парижу подлинную Русь конца XVI – начала XVII века», для чего Дягилев изъездил «всю крестьянскую Россию, собирая настоящие русские сарафаны, настоящий старинный русский бисер и старинные русские вышивки»[[433]](#endnote-434). Об этом свидетельствует и Бенуа, вспоминая, что в поисках материалов для постановки совершались экспедиции на Александровский и Щукинский рынки Петербурга, где попадались старинные вещи. Режиссером постановки был А. А. Санин. Автором декораций был А. Я. Головин, польского акта — А. Н. Бенуа, сцены «Под Кромами» (и исполнителем) — К. Ф. Юон при помощи художников Б. И. Анисфельда, С. П. Яремича, Е. Е. Лансере и других. Декорация «Замка Сандомирского воеводы» Бенуа — «таинственный ночной сад, с громадой освещенного замка под клубящимися облаками, овеваемый легким серебром луны», как отмечено биографом художника С. Эрнстом, раскрывал «романтические пристрастия» Бенуа[[434]](#endnote-435), которые в последующие годы получили дальнейшее воплощение в, ряде его балетных декораций. С некоторыми изменениями декорации к этой постановке были повторены Головиным в 1911 году в спектакле «Борис Годунов» Мариинского театра.

Спектакль «Борис Годунов» имел громадный успех, стал подлинным триумфом Ф. И. Шаляпина. Перед организаторами «Русских сезонов» встал вопрос о показе Парижу замечательного искусства русского балета. Этому способствовало и то, что первый, созданный самими мирискусниками балет «Павильон Армиды» уже был осуществлен на сцене Мариинского театра, и в работе над этой постановкой их устремления соединились с творчеством М. М. Фокина, яркое и своеобразное дарование которого сулило многие победы в будущем.

Первые постановки Фокина относятся к 1905 – 1906 годам. До знакомства с Бенуа им были поставлены балеты «Ацис и Галатея», «Евника», «Шопениана» и многие отдельные танцы, в том числе «Лебедь» Сен-Санса для Анны Павловой.

{244} Замечательное природное дарование Фокина, как танцовщика, сочеталось с талантом хореографа, блеском технического мастерства, широкой образованностью, интересом к смежным искусствам. Фокин обладал обширными знаниями в области литературы и музыки, с «самого раннего возраста обнаружив исключительную любовь и способности к рисованию, он был постоянным посетителем Эрмитажа и картинных галерей Русского музея, где, вполне владея кистью, копировал картины русских и иностранных художников»[[435]](#endnote-436). В лице Фокина мирискусники нашли балетмейстера, с которым их объединяла общность художественных задач, стремление к борьбе с рутиной и обновлению классического балета новыми средствами выразительности на основе образов музыкальной классики. Роднило их и горячее признание Художественного театра. Бенуа позднее в своих воспоминаниях подчеркивал это единство исканий[[436]](#endnote-437).

С момента знакомства Бенуа и его товарищей с Фокиным они стали принимать посильное участие во многих его постановках вне императорской сцены, а таких было много, так как в большинстве случаев замыслы Фокина осуществлялись сначала в программах различных благотворительных концертов, вечеров и спектаклей и потом лишь попадали в репертуар Мариинского театра. Бенуа вспоминает, что для постановки «Шопенианы» именно он предложил в качестве декорации выбрать часть «панорамы» Бочарова к «Спящей красавице» (как указывает Бенуа, в этом спектакле он в последний раз видел эту «очаровательную» картину, так как вскоре она была уничтожена). Для «Египетских ночей» были использованы декорации из старых балетов, несколько дополненные О. К. Аллегри, костюмы были взяты из «Аиды» и «Дочери Фараона», а некоторые сделаны по рисункам Бакста.

Для одного студенческого вечера Фокиным в сотрудничестве с Бенуа был поставлен балет на музыку сонат Клементи, персонажами которого были маски комедии дель арте — Коломбина, Пьеро, Арлекин. Дирекция не разрешила артистам Мариинского театра принять участие в этом спектакле, но такие ветераны балета, как Мария Петипа, Чекетти и Бекеффи согласились. Маленькая безделушка, крошечный балет прошел без особого успеха, почти незамеченным среди других номеров сборной программы концерта. Но факт создания этого балета следует отметить: впервые Бенуа принимал участие в воплощении на сцене столь дорогих для него образов, так часто воспроизводившихся им и Сомовым в живописи.

Но самой объемной и во многом принципиальной работой Бенуа с Фокиным в эти годы была постановка «Павильона Армиды»[[437]](#endnote-438). Интересно, что именно Фокин дал толчок к осуществлению этого балета на императорской сцене. Весной 1907 года один из его актов (под названием «Оживленный гобелен») был представлен на экзаменационном спектакле балетного училища. Балет так понравился, что решено было его поставить {245} целиком, что полностью отвечало «театральным» настроениям Бенуа, который, как пишет его биограф С. Эрнст, с «жаром» принялся за работу, возвратившись в июне 1907 года в Россию.

«Павильон Армиды» был первой крупной работой Бенуа, где смогли с достаточной полнотой воплотиться те принципы, об осуществлении которых он мечтал, так как в его создании он выступал не только как художник, но и как автор либретто и во многом сопостановщик Фокина. В статье, опубликованной за несколько дней до премьеры, он писал, что главный интерес и главная трудность спектакля заключаются в том, что хореограф Фокин, композитор Черепнин и художник Бенуа «захотели создать нечто в совершенстве гармоничное», и утверждал, что эта цель ими была достигнута: «Черепнин сочинил превосходную музыку. Давно уже на нашей сцене не слыхали такой подходящей к действию “оркестровой иллюстрации”. Танцы полны чарующих красок, “психологическая” сторона разработана с большим умом и проникновенным чувством. Что касается Фокина, то он обнаружил себя прямо *гениальным* балетмейстером! У этого человека в голове целые “планы баталий”, и изобретательность его неисчерпаема»[[438]](#endnote-439).

Но это первое осуществление мечтаний о завоевании императорской сцены со всей очевидностью показало, что расхождения с дирекцией достигли такой остроты, которая исключала возможность плодотворного взаимного сотрудничества. Дягилев после премьеры «Павильона Армиды» заявил: «Это надо показать Европе». И с осени 1907 года все силы мирискусников были направлены уже не на «атаки» дирекции императорских театров, а на подготовку заграничных гастролей. Однако эта подготовка отнюдь не исключала дальнейших столкновений с дирекцией, так как и актерские силы антрепризы Дягилева были силами императорских театров, и во всех других вопросах (изготовление декораций, использование имеющихся в фондах дирекции костюмов и пр.) организаторы «Русских сезонов» не могли обойтись самостоятельно[[439]](#endnote-440).

«Русские балеты» антрепризы Дягилева просуществовали за границей (временами прерывая свою деятельность в годы первой мировой войны) до 1929 года — года смерти их организатора. За этот длительный период времени изменялся и состав артистов и самый характер искусства «Русских балетов». Было бы неверно утверждать, как это делают некоторые критики, что после пяти первых сезонов своей жизни «Русские балеты», по существу, перестали быть русскими. Это не так; в основе их деятельности лежало высочайшее мастерство русских артистов и русской классической школы танца. Но уже с 1912 года в репертуаре антрепризы Дягилева появляются балеты на музыку иностранных композиторов, а новейшие течения в живописи, графике, скульптуре оказывают свое влияние на хореографию. Период деятельности «Русских балетов» с 1909 по 1914 год, связанный с творчеством М. М. Фокина и художников группы «Мир искусства», {246} являлся периодом их наибольшей славы. Именно спектакли этих лет произвели переворот в музыкальном театре Западной Европы и обусловили подлинное возрождение находившегося в упадке искусства хореографии.

Сезон 1909 года, когда зрители Парижа впервые увидели спектакли «Русского балета» («Павильон Армиды», «Половецкие пляски» из «Князя Игоря», «Пир», «Клеопатра» и «Сильфиды»), проходил в театре «Шатле», так как русское министерство двора добилось того, что министр искусств Франции отказал труппе Дягилева в предоставлении театра «Гранд-Опера». Убогий сараеобразный театр «Шатле» был переоборудован к моменту премьеры. Публика не верила своим глазам, увидев его преображенным. Был не только изменен внешний вид зрительного зала, обтянуты бархатом кресла, украшены цветами коридоры и фойе, но расширен оркестр, заменен планшет сцены, и в нем устроены трапы.

Уже после генеральной репетиции, состоявшейся 18 мая 1909 года, пресса была переполнена восторженными отзывами, и спустя многие годы зарубежные исследователи балета продолжают считать эту дату знаменательной в его истории. Победа была одержана совместно: русской музыкой, высочайшим мастерством Павловой, Карсавиной, Нижинского и других артистов русского балета, хореографией Фокина, раскрывшей возможности искусства ансамбля (танцы и игра кордебалета были подлинным откровением для зарубежного зрителя), великолепными, доселе невиданными за границей декорациями, созданными Бенуа, Бакстом, Рерихом и Коровиным. Целостность, взаимосвязь всех сторон, осмысленность сценического действия балета произвели громадное впечатление уже в первом сезоне. Успех был закреплен и многократно усилен постановками двух следующих сезонов, когда были показаны «Жизель» и «Карнавал», «Шехеразада» и «Жар-птица» в 1910 году, «Призрак розы», «Нарцисс и Эхо», акт в подводном царстве из «Садко» и «Петрушка» в сезоне 1911 года, проходившем уже на сцене «Гранд-Опера».

Если в первом сезоне дягилевский балет еще демонстрировал спектакли, созданные Фокиным для Мариинского театра и лишь несколько видоизмененные (так, «Клеопатра» была переработкой «Египетских ночей», «Сильфиды» — «Шопенианы», а «Пир» — дивертисментом танцев из различных балетов, поставленных не только Фокиным, но и другими русскими балетмейстерами, главным образом Петипа), то в последующие годы уже работы, осуществленные в антрепризе Дягилева, оказывают воздействие на русскую казенную сцену.

Дирекция императорских театров то целиком отмежевывалась от «Русских балетов», заявляя, что никакого отношения к их организации не имеет, то утверждала, что все ими достигнутое есть лишь результат многолетней деятельности русской сцены и Дягилев {247} работает «на всем готовом». Действительно, актеры, танцоры и певцы, балетмейстеры, создававшие спектакли у Дягилева, принадлежали к труппам Мариинского и Большого театров, но они представляли русское искусство в его самых совершенных образцах и в таких качествах, которые не могли так полно раскрыться на императорской сцене. То сотрудничество артистов, балетмейстеров, художников, музыкантов, которое стало своеобразным режиссерским «штабом» и обусловило успех «Русских сезонов», оказалось возможным лишь тогда, когда частная антреприза вырвала русское искусство из тисков казенщины правительственных театров. Как писал в своих отчетах о парижских спектаклях Бенуа, в коллективе, руководившем деятельностью русского балета, не было «ни одного чиновника, а все участники, от директора до последнего помощника, были *художниками или людьми, близкими к искусству*… Парижане увидели театр таким, каким он должен быть…». Говоря об успехах русских гастролей, ставших событием в жизни зарубежных театров, Бенуа утверждал, что триумфаторами в Париже были не отдельные участники спектаклей — Шаляпин, Головин, Рерих — или композиторы, создавшие музыку, как Бородин и Римский-Корсаков, но «вся русская культура, вся особенность русского искусства, его убежденность, свежесть и непосредственность»[[440]](#endnote-441). Бенуа и в эти годы и позднее в своих мемуарах признавался, что, несмотря на все свои «западнические» пристрастия, любовь к Версалю, Парижу, чувствовал, что русские принесли на суд в мировую столицу самое лучшее искусство, какое существовало во всем мире.

Создатели «Русских сезонов» ставили себе задачу показать не только богатство русской национальной культуры, но и свойственную ей глубокую и тонкую интерпретацию культуры Запада. «Павильоном Армиды» и начиналась эта вторая линия, продолженная затем такими «романтическими» балетами, как «Сильфиды», «Жизель», «Карнавал», «Призрак розы». Балет, которым открывались гастроли, должен был стать своеобразным экзаменом на понимание французского искусства XVII – XVIII веков. Первый «бой» давался на «завоевываемой» территории.

Сюжет «Павильона Армиды» был заимствован Бенуа из новеллы Теофиля Готье «Омфала». Но, создавая либретто, Бенуа окрасил его в «гофмановские» тона, наполнил его фантастику смутными, хрупкими видениями, соединяющими сон с явью, пробуждающими неясное томленье по исчезающим при свете дня ночным миражам. Молодой аристократ, застигнутый бурей на пути к любимой невесте, останавливается на ночлег в старом замке. Его владелец, «старомодный» маркиз, сообщает гостю, что в заброшенном павильоне, где он будет спать, когда-то жила красавица, прозванная Армидой, чары которой сильны и после ее смерти. В виде Армиды она изображена на гобелене, висящем над камином. В сновидении молодой человек видит, как оживает гобелен, {248} старый павильон превращается в роскошный сад, а он сам в роли рыцаря Ринальдо клянется Армиде в любви. Но наступает утро, и волшебное видение, воскресившее образы прошлого, исчезает. Однако таинственный хозяин замка указывает покидающему его и отправляющемуся в дальнейший путь юноше на шарф Армиды, оставленный ею на камине в залог верности своему возлюбленному.

В декорациях Бенуа к «Павильону Армиды» получило воплощение все то, что он так любил воспроизводить в своих живописных работах. На сцене ожили картины, пронизанные точным ощущением стиля и духом придворного искусства Франции XVII – XVIII веков. Павильон, украшенный барочной лепниной, с пышными, застывшими в причудливом движении, складками занавеса, обрамляющего гобелен Армиды, казался ожившим напоминанием о блестящей, но угасшей эпохе прошлого. В первой картине балета он выглядел мрачным, жутковатым, за громадными его окнами сгустилась ночная тьма и гремели раскаты грома. Но он совершенно преображался в финале балета, залитый яркими лучами солнца, когда окна были открыты, и за ними проходили пастухи и пастушки, гоня свои стада, а все в целом напоминало одну из галантных пасторалей в духе Ватто или Буше. Волшебные «сады Армиды» Бенуа изобразил в виде версальского парка с аллеями подстриженных деревьев (каждое из которых, по выражению В. Я. Светлова, походило на «застывший материализованный мадригал»), с зелеными беседками, боскетами и белыми статуями. Декорация была несколько изменена, по сравнению с петербургской постановкой — теперь вместо одного фонтана стало два, и над ними немало потрудился «чародей» К. Ф. Вальц, горячий приверженец Дягилева, специально им приглашенный для устройства всевозможных технических «чудес» и полного переоборудования сцены.

На чуть блеклом, «акварельном» фоне декораций (здесь Бенуа также кое-что «успокоил» в цвете, так как в Мариинском театре оформление этой сцены ему казалось «пестроватым») разворачивалось театральное зрелище, воскрешавшее блистательные празднества времен Людовика XIV. В костюмах Бенуа тонко и с огромным вкусом соединил пышность моды XVII столетия с чертами «восточного великолепия», каким оно представлялось в ту же пору французским актерам и художникам. (В 20‑е годы Бенуа вновь вернется, хотя несколько в ином плане, к разработке этих же мотивов для драматического театра в постановке «Мещанина во дворянстве».) Раззолоченные, украшенные множеством лент и бантов, платья балерин сочетались с чалмами, сверкающими «драгоценными» камнями, украшенными перьями; пышные плюмажи покачивались и на серебряно-голубых шлемах Ринальдо и его рыцарей, одетых в подобие балетных «римских» костюмов мольеровских времен; группы арапчат в белых костюмах, белых чалмах и с громадными белыми опахалами из страусовых перьев как бы разделяли и нейтрализовали отдельные цвета во всей этой многоголосой красочной гамме нарядной толпы.

{249} Изобретательно придуманные Фокиным и Бенуа группы танцоров сливались в затейливые гирлянды, неожиданно исчезали и вновь так же внезапно выплывали из люков. «Много придумал Бенуа, а я еще прибавил», — вспоминал впоследствии Фокин, подчеркивая, что у Бенуа «все краски, все линии… непременно имели пряное отношение к задуманному сценическому моменту. Костюмы, декорации, освещение — все имело у него задачу выразить содержание пьесы»[[441]](#endnote-442). В парижской постановке некоторые излишества были сняты, но зрелище продолжало оставаться эффектным и ярко театральным.

Придирчивый противник фокинской балетной реформы, А. Левинсон писал, что любовь Бенуа к эпохе Людовика XIV, напоминающая «тоску по родине», заставляла его слишком дорожить каждой типической и диковинной мелочью, найденной им с пытливостью исследователя и любовного собирателя старины, и потому возникала некоторая мозаичность общего красочного впечатления: «Декорация и костюмы главной сцены — картины “Сновидения” — выдержаны в богатой, но несколько грузной гамме. Основная зеленая нота декорации сада Армиды продолжает звучать и в некоторых костюмах, сочетаясь со всеми оттенками красного цвета, от малинового до vieux rose, сталкиваясь с яркостью желтых пятен и нежно сливаясь с бледно-голубыми одеждами “плененных рыцарей”. Много перьев, галунов, блесток, столь льстивших театральным вкусам мольеровской аудитории. Все эти детали, подсмотренные с менцелевскою остротою и мелочностью, не всегда уловимы для глаза и несколько испещряют картину»[[442]](#endnote-443). Критик видел в декорациях и костюмах Бенуа «не цветущую и своевольною мечту колориста, зажигающую холсты декораций пламенной игрой красок», а прежде всего «воссоздание прошлого».

Чувствуется, что в основе этого суждения уже лежит знакомство с той высокой культурой живописного оформления, которую демонстрировали в русских театрах Коровин и Головин. Но в отзывах французской прессы, в числе авторов которой были многие известные писатели и художники, восторженно отмечались достоинства декораций Бенуа к «Павильону Армиды», их связь с колористическим решением костюмов, единство общего замысла оформления и хореографии балета, то есть все то, что было совершенно непривычно глазу французского зрителя и так резко контрастировало с господствовавшими на французской сцене произведениями специалистов-декораторов. Так, художник Жак Бланш писал, что декорация Бенуа не ставит себе целью копировать «настоящую» зелень, «настоящий мрамор», но создает мягкий акварельный тон танцевального действия, помогает выделить гамму красок в костюмах, то сливающихся, то контрастирующих друг с другом: «Превосходные темно-серые, черные и нейтральные тона заставляют в нем играть розовые, красные, ярко-зеленые и голубые… Негритята, коричневые платья некоторых танцовщиц, мантия и панталоны из черного бархата, {250} в которые одет волшебник с его пудреным париком, — все это заставляет как бы петь светлую и резкую тафту ослепительных “звезд”, причесанных так, как причесывались дамы при старом дворе»[[443]](#endnote-444).

Декорация Бенуа к «Сильфидам» — залитый лунным светом романтический пейзаж с мраморной гробницей и руинами замка на заднем плане — отвечала лирическому характеру танцев Фокина, которые были поставлены на музыку грациозных мазурок и задумчивых вальсов Шопена, исполнявшихся танцовщицами в белых прозрачных классических тальониевских туниках 30‑х годов XIX столетия. К ней близко решение декорации второго акта «Жизели», балета, в 1910 году возвращенного русскими на европейскую сцену, где он более полстолетия находился в забвении. Мягкий лиризм, музыкальность «пастельных» красок Бенуа вдохнули новую жизнь в традиционную композицию оформления первого акта «Жизели», с симметрично расположенными по бокам переднего плана низенькими деревенскими хижинами и видом на замок, возвышающийся на холме над окружающей его долиной (на заднике). В 1924 году Бенуа дал новый вариант этой декорации для постановки в «Гранд-Опера», где балет шел в течение многих лет.

Иное претворение получили реминисценции романтизма 30 – 40‑х годов в декорациях и костюмах Бакста к балетам «Карнавал» и «Бабочки» на музыку Шумана и «Видение розы» на музыку веберовского «Приглашения к танцу». Поэтичность здесь рождалась в сочетании с наивными формами немецкого бидермейерского стиля. Темы, с которыми Бакст впервые соприкоснулся в «Фее кукол», получили в этих работах свою дальнейшую разработку и развитие.

Основой либретто «Видения розы» послужили несколько строк одного из стихотворений Теофиля Готье. Девушка, вернувшаяся с бала, прижимает к губам принесенный с собой цветок и, вдыхая его аромат, погружается в смутные волнующие грезы. Сквозь огромное открытое окно бело-синей девичьей комнаты влетает «дух розы», вовлекающий ее в танец, и с последними звуками вальса вновь исчезает за окном в ночной темноте. Балет с участием Карсавиной и Нижинского, восхищавшего зрителей воздушностью танца, в особенности своим полетом в финальном прыжке, пользовался громадным успехом.

Этого нельзя сказать о «Карнавале» и являвшихся его продолжением «Бабочках». Французских зрителей и критику больше увлекали в интерпретации Бакста и Фокина экзотические темы, а их трактовка шумановской романтики не была воспринята, вызвав даже упреки в том, что русским не удалось раскрыть нежность и мечтательность Шумана, что его образы в исполнении русских артистов лишены «очаровательной естественности, составляющей ценность великого Ватто и маленького Гварди». Эта оценка не была справедливой. Тонкий, ново и своеобразно осуществленный замысел балетмейстера {251} и художника не был понят и оценен, может быть, именно вследствие его тонкости и новизны, порывавших с привычными представлениями и о романтике Шумана, и о том, как в ней преломились образы итальянской комедии масок. Фокин и Бакст очень точно уловили особенности шумановского музыкального романтизма — и его лирическую мечтательность, и страстность, и ироничность, воплощенные не в бесплотных абстрактно-красивых, а в реально-конкретных, поэтических образах. Интересно, что, говоря о внутренней близости Фокина и художников «Мир искусства», Бенуа приводил в пример именно постановку «Карнавала»[[444]](#endnote-445).

Костюмы к «Карнавалу» и «Бабочкам» должны быть отнесены к лучшим работам Бакста по точности проникновения в стиль воспроизводимой эпохи и свободной легкости его претворения. Комбинируя различные элементы бытового костюма 30 – 40‑х годов XIX века, все эти шляпки-«корзиночки», завязанные под подбородком широкими лентами, цветные шарфы, набрасываемые на плечи или на голову, пелерины из ткани «в горошек», колоколообразные широкие юбки, придающие такое своеобразие всему силуэту фигуры, Бакст создает многочисленные вариации сценического костюма, поэтичного, женственного, подчеркивающего характер танца. Особенно хороши костюмы для главных женских персонажей «Карнавала», белые или голубоватые, со множеством воланов, оборок и кружев.

В «Бабочках» бакстовские костюмы сочетались с романтической декорацией М. В. Добужинского, изображавшей освещенный луной парк, с симметрично расположенными ампирными павильонами, деревьями и кустами, с подчеркнутой игрой света и теней.

«Клеопатрой», одноактным балетом, явившимся измененным вариантом «Египетских ночей» Аренского (с добавлением отрывков из музыки Глинки, «Млады» Римского-Корсакова, «Времен года» Глазунова и «Плясок персидок» из «Хованщины» Мусоргского), был начат обширный и разнообразный восточный цикл работ Бакста для «Русских сезонов». Уже первое знакомство парижской публики с Бакстом произвело сенсацию и стало началом огромной, все возрастающей от постановки к постановке его популярности на Западе.

Декорация к «Клеопатре» не несла с собой новизны, не порывала с композициями исторических декораций XIX века, но традиционное в ней было гораздо более четко подчинено определенности строгого величественного ритма архитектурно-скульптурных форм, воспроизведенных средствами живописи, воздействующего в единстве с общим колористическим решением и эффектами света и тени. Она изображала внутренний двор египетского храма на берегу Нила, с громадными красновато-желтыми статуями фараонов на коричневатых плоскостях боковых стен. Падающие на них пятна света казались кровавыми и придавали зловещее звучание всей цветовой гамме.

{252} Главная новизна впечатления была не в самой декорации, а в той жизни, которую она обретала в сценическом действии, когда сцена наполнялась вереницей участников балета в костюмах, поражавших своей характерностью и невиданной звучностью необычных красочных сочетаний. Шествие служительниц храма с амфорами в руках, а затем рабов Клеопатры, несущих ее паланкин, в сопровождении многочисленной свиты царицы, танцы еврейских женщин в их полупрозрачных, прикрытых лиловато-коричневыми, испещренными золотыми точками плащами, и вкрадчивые, извивающиеся движения укротительницы змей, сменяющиеся ее стремительным кружением, исступленная пляска вакханок и вакхантов, одетых в античные туники и звериные шкуры, — во всем этом Бакст был соавтором балетмейстера, находившим зрительные формы воплощения хореографических замыслов, казавшиеся неисчерпаемыми в их декоративно-этнографическом богатстве.

В этом произведении Фокина очень большое место занимала пантомима. «Клеопатра» принадлежала к тем балетам, в которых он особенно подчеркнуто противопоставлял рутине свободные от канонов живую мимику, эмоциональный жест, выразительность характерного танца и своеобразие его национальных черт. Эти новые моменты запечатлевались в сознании зрителей с особенной силой, когда они представали перед ними воплощенные в образах, которым бакстовское чувство цвета и линии сообщало такую притягательность. Через многие годы очевидцы первых выступлений «Русского балета» проносили воспоминание об элементах поразительной зрелищной красоты, щедро разбросанных в этой постановке. Например, вызывал восхищение эпизод, когда рабы, одетые в «топаз» и «изумруд», усыпали розами большой лазурный ковер. Художник раскрывал неизведанные возможности сценического зрелища, и смелость, с какою он это делал, заставляла одних кричать о «варварстве», других — о «чуде».

В. Светлов в своей книге «Современный балет» приводит отзыв одного известного французского критика о «Клеопатре» Фокина — Бакста: «В этой хореографической драме могучий темперамент русской нации как-то чудовищно прекрасно сочетался с восточной чувственностью, с египетской стилизацией, и из всего этого появилась картина изумительной красоты. Здесь нет педантизма ученого, восстанавливающего по фрескам полуразрушенных храмов архитектонику египетской пластики. Здесь только целый ряд деликатных художественных намеков, данных в костюмах и декорации, в сгибе руки танцовщицы, в наклоне головы, в движениях»[[445]](#endnote-446).

Действительно, археологизма, скрупулезного, договаривающего все до конца, с прямыми «цитациями» искусства прошлого, не было ни в постановке в целом, ни в работе Бакста. Такой археологизм, историчность, нередко проскальзывавшие у Бенуа, дорожившего точностью отдельных мельчайших «черточек» излюбленного им прошлого, был {253} чужд Баксту. Материал, почерпнутый в изучении памятников древности, преображался в его творчестве и стилизовался в духе новых требований модернистского искусства XX века. Эти веяния в «Клеопатре» получили свое выражение уже хотя бы в том, что заглавную роль исполняла танцовщица-дилетантка Ида Рубинштейн, своеобразие облика которой с такой остротой было воплощено в портрете В. А. Серова. Одной из сцен, наиболее восхитивших пресыщенного зрителя Западной Европы, была сцена, когда рабы, кружась вокруг запеленутой, как мумия, фигуры Клеопатры, разматывают скрывающие ее покровы, и она является «полуобнаженная, нечеловечески-высокая, с волосами, покрытыми голубой пудрой». Древность представала здесь проникну тая несвойственным ей духом утонченного, изощренного, почти гротескного изыска, и не случайно Рубинштейн — Клеопатра казалась, по словам А. Левинсона, «сколком с графических видений Обри Бердслея».

«Шехеразада», показанная Парижу в следующем, 1910 году, явилась триумфом «Русских балетов» и прежде всего Бакста. Все эскизы его к этой постановке были сразу же приобретены парижским Музеем декоративных искусств. В программе имя Бакста значилось не только как художника, но и как автора либретто, и «Шехеразада» была более всего зрелищем, в котором, несмотря на всю слитность его изобразительных элементов с драматическим действием, воплощенным в танце и пантомиме, задачи балетмейстера определялись задачами, поставленными художником. Балет был создан на музыку симфонической поэмы Римского-Корсакова, но сюжет его расходился с ее программой, что вызвало протест со стороны вдовы композитора, послуживший толчком к бурным дебатам в печати о том, допустима ли подобная вольная интерпретация симфонических произведений[[446]](#endnote-447).

Каковы бы ни были расхождения между «программами» Римского-Корсакова и Бакста — живописно-пластические формы бакстовской декорации необыкновенно сливались с музыкой. Уже контраст ярко-зеленых драпировок, спускающихся сверху мягкими, округлыми складками, с оранжево-красной плоскостью пола, устланного ковром, ошеломлял своей смелостью. Как только распахивался занавес на премьере «Шехеразады», зал рукоплескал, ослепленный и захваченный великолепием красок. «Вибрирующие» переливы цвета в декорации казались живым воплощением основной восточной темы Римского-Корсакова, то затихающей, то усиливающейся, и с каким-то страстным томлением «дрожащей» на высоких нотах.

Французская критика верно отметила отличительную особенность декорации Бакста — простоту ее планировки, сведенной к своим основным элементам. Восточное великолепие покоя в ханском гареме воспроизводилось немногими декоративными элементами: драпировки, на зелени которых сверкали чернь и золото персидского орнамента {254} и розоватые пятна узора из мелких роз, широкие низкие диваны, причудливые люстры, выступающий в глубине угол стены, на которой в сгущающемся сумраке сине-зеленоватых теней вырисовывались очертания трех дверей, — все это жило на сцене игрой цветовых поверхностей. Архитектурно-объемная структура предметов, контуры самой декорации тонули в мерцании и живописной «слиянности» красок.

Костюмы отдельных персонажей и целых групп, возникая, сменяя друг друга или сливаясь в цветовые аккорды, подчеркивали и дополняли мотивы основной гаммы декораций. Перед шахом (в сине-зеленых с розово-лиловатых одеждах) танцевали смуглые одалиски в оранжевых шароварах. Как пламя, горел желто-красный костюм главного евнуха. В сцене оргии вереницы розовых алмей в темно-красных и зеленых чадрах, бронзовых индусов и негров в серебряной парче вели переливающийся хоровод вокруг сверкающих золотом жены шаха Зобеиды и мулата, ее возлюбленного.

«Я не сделаю смелой попытки описывать зрелище, исполненное такого небывалого великолепия»[[447]](#endnote-448), — восклицал французский критик, восхищаясь тем, что в «Шехеразаде» балет становился драмой, в которой искусство танца неразрывно сливалось с блистательным по выразительности искусством мимики. Тонкой, меткой, не навязчивой «экспозицией драмы» называл декорацию Бакста А. Бенуа. Однако уже тогда среди хора восторженных похвал звучали голоса, утверждавшие, что зрелище в этом балете не только преобладало над танцем и музыкой, но и погружало в атмосферу чувственных страстей. Следует прислушаться и к мнению А. Левинсона, высказанному несколько позднее, который писал, что яркая насыщенность бакстовского эскиза вызывала в его памяти другое видение, полное «всесильных и таинственных чар», — «Восточную сказку» Врубеля, близкую по композиции и так же пленяющую «гармоничной пестротой персидского ковра», но пленяющую языком красок совсем «иного благородства»[[448]](#endnote-449). Здесь верно было уловлено то, что отличало духовно чистое искусство Врубеля от пресыщенной чувственности, дразнящей цветистости, а иногда и манерности, стоящей на грани вульгарности, которые проявлялись в работах Бакста.

Совсем «иного благородства» был полон и занавес Серова, написанный художником в 1911 году для «Шехеразады». В изображенной на занавесе сцене царской охоты оживала старинная персидская миниатюра: среди плоскостного пейзажа с условно трактованными причудливыми силуэтами серо-голубых и розовато-лиловатых утесов и оливково-коричневых деревьев мчатся всадники с соколами в погоне за грациозной газелью, их одежды вспыхивают яркими оранжевыми, красными, синими пятнами на фоне матовых, приглушенных красок пейзажа. Игра текучих линий, мягкость колорита придают всей декоративной композиции музыкальность и тонкое обаяние, чуждое холода стилизации, несмотря на всю ее изысканность[[449]](#endnote-450).

{255} В том же 1910 году, что и «Шехеразада», была показана «Жар-птица», имевшая не менее грандиозный успех, причем во многих отзывах печати последнему балету даже отдавалось предпочтение, как представлявшему собой «чудо восхитительного равновесия» всех элементов сценического действия, гармоничное слияние музыки Стравинского, танцев Фокина и живописи Головина.

Для второго сезона в Париже Дягилев решил во что бы то ни стало подготовить совершенно новый балет на темы национальных русских сказок. Таким балетом и стала «Жар-птица» Игоря Стравинского, тогда молодого, совсем неизвестного композитора. При выборе художника долго колебались. Злая фантастика Кащеева царства могла бы увлечь К. А. Сомова, но в силу острой личной неприязни к Дягилеву он не принимал в антрепризе никакого участия. Кандидатуры И. Я. Билибина и Д. С. Стеллецкого были сочтены неподходящими, так как эти художники, большие знатоки русского стиля, были склонны придерживаться хотя и стилизованных, но реально существовавших форм в древнерусском искусстве, а сказочность «Жар-птицы» требовала более легкого и творчески свободного дарования. Было решено поручить декорации и костюмы А. Я. Головину.

Блеск оркестровки, сложная красочная мозаичность звуков музыки Стравинского своеобразно претворялись в пестром фантастическом узорочье созданной Головиным декорации, во многом перекликающейся с его более ранними «Садами Черномора» в «Руслане». Причудливый рисунок переплетающихся ветвей волшебных деревьев, сказочные цветы, узорчатые очертания куполов и башен замка Кащея таинственно возникали перед зрителем в постепенно редеющей мгле уходящей ночи. Сначала слегка загорались золотые отблески на волшебных яблоках заповедного сада и в сумраке, как яркая вспышка, проносилась через всю сцену Жар-птица в огненном оперенье. Все яснее вырисовывались, переливаясь зеленовато-коричневыми красками, фантастические деревья и растения и разгоралось золото хором Кащея, пока вся декорация не представала как великолепный, мерцающий ковер. «Отливающая темно-золотистым цветом декорация заднего плана как будто сделана тем же способом, как и полная оттенков ткань оркестра, — писал один из французских критиков. — … Когда пролетает птица, то кажется, что ее несет музыка. Стравинский, Фокин, Головин — я вижу в них одного автора»[[450]](#endnote-451).

А. Левинсон писал, что в костюмах, сделанных по рисункам Головина, как и в декорациях, преобладал «колорит Востока», и «лишь белые сорочки плененных царевен, так живо напоминающие сказочные картинки Поленовой, да кафтан и шапка Ивана-царевича носят чисто национальный русский характер»[[451]](#endnote-452). Действительно, заколдованному саду, самому Кащею и всей его свите придавался восточный сказочный колорит. В оформлении темы «Востока» и «Руси» получали то же соотношение, что и в музыке. Но и тогда, когда Головин ставил себе задачу дать русский костюм (например, для {256} «витязей»), он не стремился к точному воспроизведению исторически существовавших форм русской одежды, а давал собственное свободное их претворение. Можно сказать, что здесь нашла своеобразное продолжение «врубелевская» линия в создании театрального костюма, но у Головина, в отличие от так же следовавшего ей Коровина, цвет, покрой, орнамент, разнообразные украшения и общий силуэт, который дает фигуре одежда, имели большую строгость, четкость, плоскостность.

Никак нельзя согласиться с утверждением Бенуа, что костюмы Головина к «Жар-птице» были «этнографичны». Вообще оценка, которою Бенуа в своих воспоминаниях дает оформлению этой постановки, предвзята и слишком расходится с большинством отзывов очевидцев этого спектакля. Бенуа продолжает те же нападки, которые содержались в его критике головинских декораций к «Руслану», но гораздо менее обоснованно, не пытаясь понять замысел художника, вникнуть в его особенности. Упрекая декорацию в плоскостности, в том, что «лес» или «сад», изображенные Головиным, не являются ни «лесом», ни «садом», что они «лишены глубины» и в них «нельзя проникнуть», Бенуа судит декорацию не по тем законам, которые предопределил в своем замысле ее автор, а лишь с точки зрения тех требований, с которыми подошел бы к ее созданию сам он, Бенуа.

«Жар-птица» была единственным балетом, в котором зарубежные зрители увидели декорации Головина, но созданное им «ускользающее видение» таинственного царства злого чародея произвело большое впечатление. И несмотря на огромные триумфы и популярность Бакста за границей, некоторые критики настойчиво утверждали, что можно было бы поступиться несколькими работами этого художника, чтобы более полно показать творчество таких — менее «пышных», но более «проникновенных» мастеров, как Бенуа и в особенности Головин.

Тем не менее Бакст безоговорочно признавался непревзойденным мастером театрального костюма. После «Шехеразады» воздействие его «экзотического стиля» распространилось далеко за пределы сцены, портные заимствовали у него фасоны дамских туалетов, в моду вошли восточные ткани и тюрбаны, а в салонах появились низкие диваны со множеством ярких подушек.

По эскизам Бакста в «Жар-птице» были выполнены два женских костюма: для исполнительницы заглавной роли и для царевны Ненаглядной красы. Костюм Жар-птицы был сложной и необыкновенно красивой комбинацией белых, золотых и кое-где ярко-зеленых и красных перьев. В сочетании с нарядными украшениями этих же цветов, пышным высоким головным убором, золотым париком с длинными косами этот костюм превращал танцовщицу в сказочное существо, женщину-птицу, сверкающую ярким радужным оперением.

{257} Эскиз костюма Царевны, хранящийся в Ленинградском театральном музее, — свободная белая одежда (что-то среднее между сарафаном и рубахой), расшитая сложным орнаментом из роз и геометрического узора.

В 1911 году оформлением балета Черепнина «Нарцисс» Бакст начал свой «античный цикл» работ в дягилевской антрепризе. В этой постановке впервые воплотились мечты о балете на античный сюжет, лелеемые всеми мирискусниками еще со времен «Сильвии» и особенно волновавшие Бакста после его недавней поездки в Грецию[[452]](#endnote-453). Балет не имел того шумного лепеха, как прошедший в ртом же сезоне «Петрушка». Возможно, причиной тому была недостаточно сильная и своеобразная музыка. Хореография Фокина, содержавшая много ярких и смелых находок, не была в достаточной мере оценена. Ряд эскизов Бакста и сделанных по ним костюмов к этой постановке принадлежат к подлинным шедеврам художника. Таков эскиз костюма нимфы Эхо для Карсавиной, построенный на сочетании темно-фиолетового с золотыми пятнами плаща и бледно-лилового цвета туники с орнаментом из серебряных листьев. Левинсон назвал эти печальные «гиацинтовые» одежды «более траурными, чем черные». В самом эскизе Бакста запечатлена медлительность движений, как бы застывающих в момент превращения нимфы в холодную статую. Этому эскизу свойственно благородство интерпретации, не всегда отличающее бакстовские эскизы, в которых художник нередко допускает чрезмерность в передаче динамики танцующей фигуры и придает подчеркнуто чувственный характер ее формам. Примером может служить эскиз костюмов беотиек к тому же балету, хотя сочетание лиловато-синей с зелеными пятнами одежды одной из женщин с пламенно-оранжевым цветом одежд другой сильно и красиво. К числу лучших костюмов Бакста надо отнести эскиз костюма беотийца, фигура которого дана в сложном ракурсе, подчеркивающем стремительность танца-бега, а одежды, бледно-зеленоватые, с коричневыми кругами, дают тонкую переработку мотивов греческого орнамента.

Декорация, изображавшая «скалы, осененные изумрудной, струящейся листвой», и луга, виднеющиеся сквозь скалистые ворота, представляла собой плоскостный ярко-декоративный фон, в который смело вписывались разнообразные цвета костюмов. Вначале она предназначалась для другого балета — «Дафниса и Хлои» Равеля, но так как он не был готов, была использована для «Нарцисса».

Сезон 1912 года проходил под знаком увлечения античностью. Для «Дафниса и Хлои» Равеля и «Полуденного отдыха фавна» Дебюсси Бакст сделал серию выразительных костюмов, близких, к костюмам «Нарцисса», в которых он оставался верным своеобразному архаизму, воскрешавшему мотивы искусства Греции в стилизованных формах модерна.

Но в этих балетах уже не было того единства музыки, хореографии и живописи, которое отличало прежние спектакли «Русских сезонов». Балет на тему «Дафниса и {258} Хлои» был задуман Фокиным еще в 1904 году, он долго мечтал о его постановке. Новая музыка, написанная по заказу Дягилева Морисом Равелем, увлекла Фокина, и он с радостью взялся за выполнение задачи воплотить на сцене формы античной пластики, создать группы, движения, позы, жесты танцоров, основываясь на изучении греческой скульптуры, изображений чернофигурных и краснофигурных ваз. Эта радость омрачалась тем, что частично свои замыслы Фокин был вынужден уже раскрыть в срочно подготовленном год назад «Нарциссе», балете того же стиля, где действовали те же пастухи и нимфы, и декорация которого повторяла сходные мотивы. Бакст, влюбленный в искусство Греции, особенно в его архаический период, активно помогал Фокину, многое подсказывал ему в поисках материала для разработки движений и жестов.

Но, по признанию Равеля, он «менее всего заботился об архаизме и верности исторической Греции», а мечтал о верности Греции своих «грез», близкой той, что «воображали и рисовали французские художники конца XVIII века»[[453]](#endnote-454). Этому, конечно, не отвечали ни бакстовские декорации, ни костюмы. Живые впечатления от греческого пейзажа, иссушенной зноем земли, покрытой скудной растительностью, со стадами бурых овец, бродящих среди холмов, и длинных стволов запыленных кипарисов, претворялись Бакстом в декоративные стилизованные формы, по-своему притягательные, но далекие тем формам французского искусства, которые представлялись Равелю. В эскизе декорации второго действия острые, удлиненные, как громадные башни, красновато-рыжие скалы и выжженные солнцем, поросшие тускловатой зеленью холмы вставали на фоне белых облаков, разбеленной голубизны неба и интенсивной темной синевы моря. Как писал А. Левинсон, в оформлении «“Дафниса и Хлои” мраморно-бледную Элладу академических преданий» Бакст заменил «необычайно пестрой и резкой полихромией», «калейдоскопическим сопоставлением чистых тонов», порождавшими резкость красочных звучаний. Однако и он признавал, что «красные отвесы скал во второй картине все же сильно впечатляли»[[454]](#endnote-455).

Декоративно-плоскостный принцип построения декораций, возникший у Бакста, вероятно, не без воздействия головинской «Жар-птицы», использовался им не только в «Нарциссе», «Дафнисе и Хлое», но и в ряде последующих работ — «Полдне фавна», «Синем боге» и «Играх»[[455]](#endnote-456).

В «Дафнисе» и «Полдне фавна» фигуры нимф, пастушек, в узоре одежд которых Бакст давал разнообразные комбинации элементов древнегреческих орнаментов, образовывали как бы живые барельефы и фризы. В некоторых из этих костюмов Бакст по-новому развивал то, что было им найдено еще в давние времена работы над «Ипполитом» и «Эдипом в Колоне». Своеобразный костюм и грим был сделан Бакстом для Нижинского — Фавна — получеловека-полуживотного, в пятнистом трико, переходящем {259} в смуглость обнаженного тела, и золотистом курчавом парике с маленькими рожками. Шарф интенсивного синего цвета с зелено-золотым узором создает красивую игру извилистых линий на эскизе Бакста.

«Полдень фавна» был первым балетом, поставленным В. Ф. Нижинским, и роль Бакста в создании этого балета была весьма значительной. Тем не менее в балете имело место различие между возникающими в хореографии элементами конструктивизма и декорациями Бакста, сохранявшими свою импрессионистическую декоративною иллюстративность.

В той же мере шумный, сколь и скандальный успех «Полдня фавна»[[456]](#endnote-457) оттеснил на второй план остальные постановки 1912 года. Не завоевал признания и быстро сошел со сцены балет Фокина «Синий бог» на музыку композитора Рейнальдо Хана и либретто молодого Жана Кокто, входившего в состав группы художников, поэтов и музыкантов модернистского направления, все теснее сплачивавшейся в это время вокруг Дягилева. Декорация, изображавшая преддверие индийского храма у подножия громадной скалы, поросшей тропическими лианами с обвивавшими их клубками гигантских змей, была близка по композиции к декорации второго акта «Дафниса и Хлои». В костюмах, стилизуя формы индийской одежды, характерных орнаментов и тканей, Бакст создал поразительные по линиям и оригинальности сопоставления цветов, новые причудливые вариации своего собственного «восточного» стиля.

Последней работой Бакста для «Русских балетов» в довоенный период была обширная и уникальная в своем роде серия костюмов к «Легенде об Иосифе» Рихарда Штрауса. Либретто для этого балета было написано Гофмансталем, автором декорации был Хосе-Мария Серт — испанский художник, живший в Париже, один из наиболее близких людей в окружении Дягилева[[457]](#endnote-458). Балет, поставленный Фокиным с участием молодого танцовщика Леонида Мясина в роли Иосифа, впервые выступившего в дягилевской антрепризе, и известной певицы М. Кузнецовой в роли жены Нотифара, был почти лишен танцев. В «Легенде об Иосифе» была использована мысль показать балет в «стиле Веронезе», родившаяся у Бенуа еще в 1912 году, которую он и воплотил в своих эскизах для «Праздников» Дебюсси, оставшихся неосуществленными на сцене[[458]](#endnote-459).

Библейский сюжет разворачивался в обстановке пышности и блеска быта венецианских патрициев XVI столетия. Торжественная парадность, сверкание колорита, смелые цветовые сочетания, великолепие сложных многофигурных композиций, смешение восточные и западных одежд, придающее такое своеобразие толпе, — все это привлекало постановщиков балета у Веронезе. Но они не искали той праздничности, звонкости красок, того жизнеутверждения, которые были свойственны творчеству Веронезе периода его расцвета (что больше всего импонировало Бенуа и получило отражение {260} в его замысле), а усиливали черты пессимизма, сумеречности настроений, тяжеловесной роскоши и холодной риторичности.

В общей композиции декорации Серта мы не увидим тех просветов в сияющую голубизну неба, что так радуют в картинах Ренессанса (и у того же Веронезе), как не найдем и гармонии стройных архитектурных форм. Тяжелая архитектура дворца с двухъярусным рядом грузных витых колонн закрывает весь задний план, лишая сцену простора и воздуха. На этом фоне разворачивается действие-пантомима, главным образом состоящее из торжественных шествий ритуального характера. Помпезность и холодная роскошь, окружающие пресыщенною жизнью жену Потифара, должны были противопоставляться чистоте помыслов скромного юноши Иосифа, одетого в драные шкуры.

В костюмах Бакста просто потрясает способность художника на канве исторических стилей вышивать свои собственные узоры. Используя элементы моды XVI века, столь знакомые по картинам Веронезе, Тициана и других художников этого времени, Бакст создает нечто совершенно новое, свое, похожее и непохожее на вдохновивший его источник. Он использует и столь типичные «веронезиевские» сочетания сине-зеленых и лиловых красок, и сопоставление «полосатых» и «цветочных» тканей, но все это у него приобретает особую декоративную плоскостность и почти болезненно-напряженную интенсивность цвета, получающего трагическое звучание.

Глубокие синие цвета Бакст соединяет с пронзительно зелеными, фиолетовые — с черными. Европейский покрой одежд особенно колоритно оттеняет черную кожу негров-пажей и стражников. Но основной цвет, превалирующий в гамме костюмов, это красный в различных его переходах и оттенках. И этот кровавый отсвет определяет главное цветовое звучание всей гаммы. Извилистая, барочная линия силуэтов фигур является характерной чертой костюмов Бакста к этому балету.

В области сценического костюма дарование Бакста как художника театра бесспорно раскрылось с наибольшей полнотой и силой. Если в декорациях он был менее самостоятелен, не сделав больших открытий в области сценической композиции, то именно, создавая театральный костюм, он выступал как новатор, как мастер, обнаруживая неповторимость и оригинальность присущего ему почерка.

Трудно представить себе более великолепное зрелище, чем то, что было воссоздано в «Легенде об Иосифе». Но оно было настолько самоцельно, настолько переизбыточно в своем изобилии, что публика уже не могла им восхищаться. Оно истощало и утомляло, не увлекая, и балет не имел никакого успеха.

К «Легенде об Иосифе» близки две другие работы Бакста, выполненные также в начале 1910‑х годов, но не для антрепризы Дягилева. Это декорации и костюмы для балета «Мучения святого Себастьяна» на музыку Дебюсси, либретто для которого было {261} написано Габриэлем Д’Аннунцио, и для его же драмы «Пизанелла». Балет шел в «Гранд-Опера», драма, поставленная Вс. Э. Мейерхольдом в театре «Шатле». Исполнительницей главных ролей в обоих спектаклях была Ида Рубинштейн (покинувшая антрепризу Дягилева), причем «Пизанелла» была написана автором специально для нее[[459]](#endnote-460). Головин причислял оформление этой пьесы к лучшим работам Бакста. И надо признать, что ее материал действительно дал широкий простор фантазии художника и богатую почву для применения его познаний в области исторических стилей.

Д’Аннунцио, обращаясь к эпохе раннего средневековья, использовал весь пышный стаффаж и цветистую бутафорию быта прошлого, рисовал «картинные» сцены жизни пестрой, разнузданной толпы на улицах средиземноморских городов и при дворах распутных, слабых и жестоких королей и королев. Созданные им образы, болезненно чувственные, извращенные, в которых тяга к благочестию смешивалась с грубостью порочных страстей, окрашивались манерной искусственностью и холодным эстетизмом.

Подробно рассказывая об оформлении «Пизанеллы», в массовых сценах которой участвовало по нескольку сот человек, А. Левинсон писал, что Бакст оживил «гиератический строй византийских святилищ простодушной простотой миниатюристов ранней готики», в фигурах генуэзских торгашей и венецианских патрициев дал «спокойные ритмы» живописи треченто, а на суровых доспехах крестоносцев — «сияние азиатского солнца». Описывая краски, которыми сверкали роскошные одеяния баронов, тамплиеров, греческих епископов и латинских прелатов за пышным королевским столом, придворных дам, прислужниц и чернокожих нубийских невольниц в золоченых покоях королевы, разношерстной толпы в кипрской гавани, стены укреплений которой были сложены как будто «из бурого камня и крови», критик не может не прибегать к сравнениям с драгоценными камнями и металлами, именуя цвета и их оттенки «бирюзовыми», «аквамариновыми», «аметистовыми», «золотыми». И все это безудержное великолепие декораций и костюмов, специальных занавесов, отделяющих картины (черный с золотыми кругами, пурпурный, нежно-зеленый, муаровый с серебристым кружевом), он называет «избыточно пряным», «обильным до одури», а тревожную насыщенную атмосферу, создаваемую в спектакле, — «парами красочного гашиша», среди которых движутся, а «иногда и задыхаются», актеры[[460]](#endnote-461).

Большой талант Бакста питался здесь нездоровыми соками упадочной литературы, и при всей безудержной расточительности, с которой художник создавал пиршество красок, его искусство приобретало черты декадентской манерности, холодного «уайльдизма», лишенного жизненной теплоты и человечности.

В числе художников, «представленных» Западной Европе «Русскими сезонами», был и Н. К. Рерих, уже широко известный в России картинами из жизни славянской {262} языческой и княжеской дотатарской Руси, пейзажами, запечатлевшими облик памятников древней архитектуры, старых русских или итальянских городов, иллюстрациями к драмам Метерлинка и другими произведениями. Страстность исследователя, обширные знания ученого-археолога Рерих сочетал с образной силой художника-поэта, замечательной способностью заставлять зрителя поверить своему творческому вымыслу, внушить настроение, которым проникнуты воскрешаемые художником легенды далекого прошлого.

В работах для дягилевской антрепризы Рерих не впервые обратился к искусству сцены. В 1907 году он принимал участие в постановках петербургского Старинного театра и одновременно написал «для себя» три эскиза-картины к «Валькириям» Вагнера («Жилище Гундинга», «Ущелье», «Заклятие огня»)[[461]](#endnote-462). Этот выбор не был случаен, наоборот — «нибелунговский цикл», монументальные образы природы и человека, созданные народным эпосом, патетика вагнеровской музыки целиком входят в круг тем, наиболее близких художнику. И они получили яркое воплощение в циклонической, «стихийной» мощи пейзажа в его эскизах, и их драматически насыщенном патетическом цвете.

В следующем, 1908 году Рерих подготовил цикл эскизов для постановки «Снегурочки» Римского-Корсакова в парижском театре Комической оперы. В них художник совершенно по-своему развивал васнецовские мотивы. Его хоромы и избушки более цветисты и затейливы, все краски звонче, общий ритм динамичнее, строй декораций праздничнее.

Через несколько лет, в 1912 году, Рерих вновь вернулся к теме «Снегурочки», также бывшей для него своей, «рериховской», но на этот раз к сказке Островского, которой открылся петербургский драматический театр Рейнике. Как вспоминают современники, театр этот не приобрел «выдержанной» физиономии и «качался между стремлением быть очень серьезным театром и в то же время потрафлять вкусам публики»[[462]](#endnote-463). Ставил «Снегурочку» Е. П. Карпов, и его обытовленная трактовка пьесы шла вразрез с ее поэтичностью и совершенно не вязалась с оформлением Рериха[[463]](#endnote-464). Декорации были выполнены крайне плохо, хотя рериховские эскизы представляли собой замечательные образцы театральной живописи.

В композиции «Пролога» Рерих в самых общих чертах следовал васнецовской традиции (восходившей к еще более раннему решению, найденному для этой картины М. И. Бочаровым), но он совсем по-иному трактовал все содержание пейзажа, укрупнив его детали и придав ему более декоративно-монументальный и сказочный облик. В холодном сумраке зимней ночи, под ясным небом с ярко сверкающими звездами, среди снегов затаился маленький посад Берендеев. Из‑под «купольных» перекрытий домов, как из-под белых круглых шлемов, поблескивают в окошках одинокие огоньки. А напротив, {263} слева, ближе к зрителю громоздится вверх по склону горы массив леса, как другой, сказочный, «посад» Деда-Мороза, закутанный белым покровом, утонувший в сугробах, с тесно прижавшимися друг к другу елями, нахлобучившими снежные шапки. Сияние белых поверхностей, игра голубых теней, прозрачная синева общей цветовой гаммы сливаются воедино, создают впечатление поэтичной «зимней сказки». Столь же сильно передано другое, весеннее ощущение в эскизе «Урочище», с рощей белоствольных кудрявых берез, яркой зеленью пологих холмов, усеянных желтыми цветами, с белыми облаками на бледном, чуть зеленоватом небе. Это — свое, самостоятельно найденное, новое решение, не похожее на театральные пейзажи ни Васнецова, ни Коровина, ни других художников, работавших над «Снегурочкой».

С 1907 года, времени первого опыта Рериха в области сценической декорации, его связь с театром в течение последующего десятилетия становится непрерывной.

Приобщение к театру не изменило сколько-нибудь существенно характера живописи Рериха, ее композиционных принципов. Биограф художника С. Эрнст справедливо указывал, что, отдавшись театральной деятельности, Рерих не стремился вникать в специфические сложности сценического механизма, в тайны постановочного дела и не интересовался деталями режиссерского замысла. Эскизы-картины Рериха увеличивались декораторами-исполнителями до размеров сцены, не претерпевая изменений, сам же Рерих своих декораций не писал никогда.

Между станковыми работами Рериха и его театральными эскизами нет существенных различий. И дело не только в том, что еще до прихода в театр художник применял в своих картинах принцип «кулисного» построения, четкого членения композиции на «планы» (причем, всемерно упрощая первый план, всегда наибольшее внимание уделял разработке «задника»), но прежде всего в яркой сценичности, присущей образам живописи художника. Изобразительный язык Рериха-станковиста заключал в себе большие потенциальные возможности театрального воздействия. Динамика внутреннего ритма композиции, эмоциональность пейзажа, раскрывающая настроение темы, выразительная смелость цветовой гаммы, декоративной по самому своему существу и сообщающей театральную приподнятость общему строю произведения, — эти особенности своего творческого почерка Рерих принес и на сцену. Так же как принес он и свои излюбленные сюжеты, отдельные детали и мотивы, характер их трактовки и приемы композиции. В театре, как и в живописи, Рерих — мыслитель-философ и поэт «первозданной» красоты земли, неба, могучих стихийных сил природы. Его пейзажи — раздумья над историческими судьбами древней земли. Как и в картинах Рериха, в его декорациях — огромные небеса с грядой облаков, гористые хребты и холмы, застывшие в волнообразном движении, могучие глыбы скал и седые валуны, молчаливо хранящие память {264} о пронесшихся над ними тысячелетиях. Известные картины Рериха «Ункрада», «Дары», «Песнь о викинге» создавались как проекты декораций к «Трагедии о Иуде, Принце Искариотском» А. М. Ремизова, его картина «Три радости» могла бы стать декорацией Берендеевой слободки, ритмический рисунок громады скал и замка Тристана в эскизе к «Тристану и Изольде» повторяется в картине «Тайник», а композиции декораций «Снегурочки» и «Весны священной» перекликаются со многими пейзажами станковых работ художника.

В антрепризе Дягилева, как и во всей своем театральном творчестве, Рерих не выходит из круга дорогих ему образов и сюжетов: Русь времен похода князя Игоря и дикий вольный быт половецких кочевников, эпоха Грозного, темные поверья языческих славянских племен.

«Половецкие пляски» в постановке Фокина и декорации Рериха создавали впечатление полной слиянности сценического действия и зрелища. Но, как свидетельствует Фокин, это не было следствием длительной совместной работы хореографа и художника, а родилось потому, что каждый из них глубоко проникся музыкой оперы. Фокин впоследствии вспоминал: «… гораздо больше, чем книги и библиотеки, мне помог Бородин. Своей музыкой он вдохновил мое воображение»[[464]](#endnote-465). Живым воплощением музыки Бородина казалась и декорация Рериха, цветовая гамма которой была исполнена такой же яркой силы и звучности. Воображение художника питалось не только его чувством, но и большими знаниями, однако Рерих не стремился к использованию археологических данных, относящихся именно к половцам, а дал свое обобщенное представление о диком приволье быта кочевых племен.

В декорации «Половецкого стана» кулисы отсутствовали. На пространстве огромного холста-панорамы были написаны горящими красками расплавленных золота и меди небеса и желтовато-зеленоватые просторы степи, уходящей далеко к горизонту. Кирпично-красные узорные объемные шатры первого плана смыкались с шатрами на заднике, связывая отдельные планы в единое целое; их округлым контурам вторили очертания степных Курганов, видневшихся вдали, сообщая всей композиции общий плавный ритм.

Головин восторгался этой декорацией Рериха как «сплошным очарованием», говоря, что в его памяти она вызывала персидские миниатюры и «ослепительные в своих безумных красках индийские шали», цветные стекла собора Парижской богоматери и яркость сочетаний зелени сада с цветущей в ней геранью[[465]](#endnote-466). Французская публика восторженно приняла рериховскую декорацию, не только как контраст обычному в этой области ремесленничеству, но как воплощение в смелых до дерзости красках — подлинной страстности, бодрости, мощи.

{265} Рерих написал эскизы и ко всем остальным действиям «Князя Игоря», но они не были осуществлены, так как в 1909 году был поставлен лишь один второй акт оперы. Характер образов в этих эскизах Рериха совсем иной, чем у Коровина. Его интерпретации Древней Руси свойственны черты большой мужественности, суровой монументальности и, если можно так сказать, «первобытности». Четкие определенные контуры предметов создают крепкий, полный внутренней силы ритм, архитектура, которую изображает Рерих, каменная или деревянная, ближе к конкретным, реальным памятникам древнерусского зодчества. Русь В. Васнецова и Коровина была, скорее, сказочной. Русь Рериха — былинная, эпически-торжественная, величавая. Почти всегда за Русью княжеской, поры христианства, ощущается еще более древняя, языческая, о которой рассказывают раскопки городищ и степных курганов. Цветовая гамма эскизов к «Князю Игорю» — празднично-приподнятая и в то же время драматически-напряженная. Горит на солнце золото купола собора в Путивле, зеленеют бархатистые холмы за оградой города, круто извивается, поблескивая стальной голубизной река, в небе то тихо плывут в воздушной синеве белые пушистые облака, то собираются, заволакивая весь горизонт, грозные тучи.

В 1914 году для постановки «Князя Игоря» в Лондоне, осуществленной А. А. Саниным, Рерих дал новый цикл эскизов, отличавшихся еще большей звучностью красок. С. Эрнст причислял эти эскизы, «столь же сильные и одушевленные» в своих «ликующих красных, синих, зелено-золотистых тонах, как и волнение древней повести о делах тайных и грозных», к лучшим произведениям художника[[466]](#endnote-467). Но в этом варианте оформления, по сравнению с первым, усиливаются моменты стилизации. Так, в групповом эскизе костюмов «Боярыни», в ярких сопоставлениях различных оттенков красных, оранжевых и зеленых цветов, нарядных сочетаниях орнаментов и узоров плоскостно трактованных одежд, в позах и жестах фигур особенно отчетливо выступает сознательное стремление художника использовать мотивы иконописи. Цветовая гамма «Половецкого стана» в редакции 1914 года изменилась в сторону преобладания холодных синевато-зеленых тонов.

К 1911 году относится эскиз «Сеча при Керженце», написанный Рерихом для занавеса, на фоне которого во время музыкального антракта исполнялась симфоническая картина Римского-Корсакова[[467]](#endnote-468) (позднее этот эскиз был использован художником при работе над росписью Казанского вокзала в Москве). Стилизуя приемы иконописи, условно трактуя цвет и фигуры сражающегося воинства, Рерих дал декоративное панно, поражающее глаз интенсивностью звучания красок, своеобразной игрой плоскостных, по-своему динамичных форм. Среди зеленых холмов, «вышитых» золотым узорочьем цветов и листьев, сошлись две рати — русская и татарская. В беспокойном ритме вздымаются {266} хоругви и знамена, на фоне серой и лиловой массы воинства ярко сверкают алые одежды и щиты. Этот цвет отвечает такому же горящему алому цвету облаков, клубящихся в небе и отражающихся в водах озера. Сочетание зеленого и красного определяет цветовую гамму всего панно и сообщает ему одновременно и нарядную декоративность и тревожное драматическое звучание.

Из всех работ, осуществленных Рерихом в театре, сапой для него характерной, «рериховской из рериховских», была работа над «Весной священной» Стравинского. Этот балет был поставлен в Париже 29 мая 1913 года. В нем все было непривычно и странно слуху и глазу публики: и музыка, «пронизывавшая слух нестерпимыми неблагозвучиями, тяжкими повелительными ритмами», и хореография Нижинского — не виданные никогда ранее на сцене пляски, в которых исполнители, точно под гипнозом, «чуждые индивидуальных побуждений», передвигались «стесненными группами локоть к локтю», держа ступни носками внутрь, повторяли одни и те же «тупо-упорные» движения, пока внезапный «спазматический толчок» не изменял их однообразия[[468]](#endnote-469).

Премьера ознаменовалась разразившимся в зрительном зале неслыханным скандалом. Зрители свистели, шикали, топали ногами, заглушая оркестр и мешая артистам слышать музыку. Нижинский, стоя в кулисах, громко отсчитывал танцорам такт, Дягилев из своей ложи уговаривал публику дать возможность довести спектакль до конца, что с трудом и удалось сделать.

Бурный протест зрителей против «немузыкальной» музыки и «нетанцевальных» танцев не распространялся на оформление Рериха, лишенное каких-либо крайностей «левизны», доступное, образное, поэтичное. Однако было бы неверно отрицать его тесную связь и с музыкой и с хореографией балета, одним из соавторов которого был художник.

Либретто, написанное Рерихом совместно со Стравинским, не заключает в себе какого-либо развивающегося психологического сюжета — это ряд следующих одна за другой сцен жизни «языческой Руси», как и указывается в его подзаголовке. В первой части, названной авторами «Поцелуй земле», молодежь славянских родов у подножия священного холма водит весенние хороводы, гадает, юные «щеголихи» пляшут, парни умыкают девушек и состязаются в играх. Эти игры прерываются приходом Старейшего-мудрейшего, который совершает обряд поклонения расцветшей весенней земле, заканчивающийся всеобщим «выплясыванием». Во второй части, наименованной «Великая жертва», в тайных девичьих играх среди «заклятых» камней происходит избрание, а затем величание жертвы. Священная пляска Избранницы, вокруг которой все теснее смыкается круг старейшин, одетых в медвежьи шкуры, становится все неистовее и исступленнее и, наконец, обрывается смертью.

{267} А. Левинсон утверждал, что в этом балете за маской дохристианского славянства отчетливо обозначался «смятенный и таинственный древнейший лик первобытного человечества, искаженный ни с чем не сравнимым стихийным ужасом перед тайной вещей». Он дает колоритное описание последнего танца жертвы, которым заканчивался спектакль, подчеркивая, что ему были присущи черты «мучительного гротеска»: «… бледная под белой повязкой, она пляшет предсмертную пляску обреченной. Колени сдвинуты, носки повернуты внутрь. Внезапная конвульсия бросает в сторону окостеневшее в резком изломе тело. Под свирепыми толчками ритма, оглушенная пронизывающими звучностями оркестра, она мятется и корчится в экстатической и угловатой пляске»[[469]](#endnote-470).

Здесь на сцене оживали излюбленные образы Рериха — мудрые старейшины племен, колдуны в звериных шкурах «праотцев человечьих», согбенные старушки-ведуньи, заповедные рощи и холмы, усеянные вековечными валунами, весь первобытный мистицизм и панпсихизм, наделяющие окружающую человека природу таинственными силами, заставляющие всюду ожидать приближения неведомой, но неизбежно подстерегающей опасности. «Я люблю древность, высокую в ее радости и глубокую в ее помыслах», — писал Рерих Дягилеву, рассказывая о своем замысле «Весны священной». Его увлекала и музыка Стравинского, в которой он слышал «древние зовы», и та стилизация «примитива», которую дал Нижинский в танцах[[470]](#endnote-471).

Угловатость изломанных движений, черты болезненного мистического экстаза бесспорно ощущаются в рисунках костюмов, являвшихся и образами персонажей и заключавших определенный подсказ художника балетмейстеру. Ракурсы, позы, жесты фигур нарочито неестественны, «остранены», глаза девушек преувеличенно огромны, изгибы их кос, завитков на шкурах одежд подчеркнуто стилизованы. В костюмах преобладает белый цвет, но они ярко расцвечены красными, зелеными орнаментами, вышивками, окаймляющими подолы юбок, вороты и рукава рубах. Лапти и народные костюмы сочетаются с «изыском» примитива, налетом манерности поз и жестов.

В эскизе «Поцелуй земле» формы обобщены. Как и обычно у Рериха, в них живет внутренний ритм — упругий и крепкий, сообщающий всей картине музыкальную целостность. Это движение, внешне как будто скованное, ощущается в наплывающих друг на друга, как медленные волны, рядах серых облаков, в линиях светло-зеленых холмов, сбегающих к стальной синеве озера, повторенных мерным ритмом темных масс деревьев. Искривленный ствол дерева в центре, с растопыренными угловатыми ветвями и расширяющейся кроной, своим силуэтом и противостоит общему движению форм всей композиции и как бы утверждает это движение, вырастает из него. В декорации улавливается и та упорная мерность и та внезапность резких переходов, которые так характерны для музыки Стравинского к этому балету.

{268} «Весна священная» была последней работой Рериха в «Русских сезонах», но почти одновременно с ней и в ближайшие годы он написал еще целый ряд эскизов для спектаклей других театров. В 1912 году в его оформлении была поставлена драма Ибсена «Пер Гюнт» в МХТ и закончены оставшиеся неосуществленными эскизы к «Тристану и Изольде» Вагнера (для оперы Зимина), в 1913 — эскизы к «Кащею Бессмертному» Римского-Корсакова (для Свободного театра). В 1914 году в петроградском Театре музыкальной драмы в декорациях Рериха шли опера А. А. Давидова «Сестра Беатриса» и симфоническая поэма М. Штейнберга «Принцесса Малэн»[[471]](#endnote-472). Каждая театральная постановка, в которой участвовал Рерих, приобретала черты особой масштабности, монолитности, которые ей сообщала декоративно-обобщенная живопись декораций, их внушительная образная сила. Но и сами по себе рериховские проекты театральных декораций обогащали новыми ценностями искусство сценической живописи. Золотые волны моря, глубокие синие тона суровых стен замка и прибрежных скал, ограждающих его, как воинственный строй каменных великанов, насыщенный красный цвет тяжелых складок пышного шатра на корабле — в «Тристане и Изольде», сверкающая самоцветами живопись замшелых каменных стен и сводов тюрьмы — в «Принцессе Малэн», витражей — в «Сестре Беатрисе», — «поют», «говорят» и на плоскости эскизов. Они навсегда остаются в памяти, связывая образы Вагнера или Метерлинка с той интерпретацией, какую дал им Рерих, несмотря на то, что некоторые из его эскизов не получили осуществления в театре, а сценическая жизнь других была слишком коротка.

Уже в 1912 году началось, в дальнейшем усиливавшееся, охлаждение между Дягилевым и его старыми соратниками, художниками «Мира искусства». Причиной послужили и возраставший деспотизм главы антрепризы и его увлечение современными европейскими модернистскими направлениями в музыке и в живописи, отражавшееся на характере репертуара «Русских сезонов». В этом же году всемерное выдвижение Нижинского в качестве балетмейстера привело к разрыву с Фокиным, творчество которого Дягилев объявил «устаревшим». Однако уход Нижинского из группы в 1913 году заставил вновь привлечь Фокина к участию в подготовке спектаклей 1914 года. Одновременно активно возобновил свою работу и Бенуа, в двух предшествующих сезонах уже сильно отдалившийся от деятельности антрепризы. Это восстановление отношений и сотрудничества вряд ли могло стать длительным, если бы даже и не разразилась мировая война, надолго разъединившая многих создателей и участников «Русских сезонов».

В последнем, предвоенном, сезоне 1914 года помимо «Легенды об Иосифе», о которой уже говорилось выше, в числе новинок репертуара были постановки двух опер — «Соловья» Стравинского в декорациях Бенуа и «Золотого петушка» Римского-Корсакова в оформлении Н. С. Гончаровой, привлеченной к работе по совету Бенуа.

{269} «Золотой петушок» явился своеобразным опытом балетно-оперного спектакля, в котором сценическое действие осуществлялось танцующими и «играющими» артистами балета, а вокальные партии исполнялись солистами-певцами, неподвижно сидящими (так же как и хор) на скамьях, возвышавшихся одна над другой по бокам сцены, в виде своеобразных «пирамид». Это разделение функций имело целью добиться наибольшего совершенства не только вокальной, но и мимико-пластической сторон действия. Применяя подобный «дубляж», постановщики полагали, что этот прием допустим именно при воплощении «Золотого петушка» — оперы-сказки, причудливой «небылицы в лицах». По словам постановщика спектакля Фокина, певцы, одетые в костюмы малиново-коричневой гаммы, сливались с кулисами и образовывали «чудесную раму» представления, напоминая о старинных иконах, где «святые писались рядами один над другим». Бенуа был горячим энтузиастом самой оперы, таланта Гончаровой и постановочного приема, острота и новизна которого увлекли также и Дягилева.

Стилизованной пластике движений, «кукольности» и фантастике танцев отвечали декорации и костюмы Гончаровой, которая использовала условные приемы иконописи, русского народного лубка, образы, подсказанные формами кустарных игрушек, сопоставляя все это с яркой красочностью Востока. Как на расписном подносе, расцветали на алом полотнище занавеса к «Золотому петушку» фантастические желтые, синие, зеленые и лиловые листья и кисти винограда, а среди них пестрели разноцветным опереньем две крылатые «Птицы-Феникс» в золотых коронах и с «яблочками» румянца на щеках. Когда-то в постановке «Конька-Горбунка» такой же сюжет был взят Коровиным в росписи обрамления декораций. Но как несхожи с его тональной живописью, с его декоративностью живопись и декоративность Гончаровой! В основе ее театральных композиций, ярких, «варварски» цветистых, лежит графическая строгость условного рисунка, четко отграничивающего друг от друга красные, желтые, зеленые и голубые поверхности. Открытый цвет ложится на плоскостно трактованные предметы, росписи, орнаменты, не испытывая воздействия светотени и нигде не «перетекая» в соседствующие с ним цвета. В декорации третьего акта, как игрушечные, вырезанные из картона, выстраивались на малиновом «поле» площади светло-желтые хоромы дворца Дадона. Затейливые у крашения крыш и высоких башен, роспись, покрывающая узором и цветами стены этих фантастических строений, заставляют вспомнить о каких-то сказочных растениях, выросших «во саду ли, в огороде». Совсем «игрушечны» и колесница, на которой едет Дадон с Шемаханской царицей, и следующий за ней верблюд, возглавляющий шествие свиты.

По словам одного из зарубежных исследователей, декорации Гончаровой к «Золотому петушку» были «открытием радостного мира насыщенных красок, сверкающих красным и золотом»[[472]](#endnote-473). Благодаря интенсивности цвета и отсутствию теней сценическое {270} пространство, казалось, утверждалось заново, обретало новую неожиданную выразительность. Дебют Гончаровой в «Золотом петушке» был началом ее прочной связи не только с антрепризой Дягилева (одним из основных художников которой она станет во все последующие годы), но и ее работы с крупнейшими зарубежными балетмейстерами[[473]](#endnote-474).

Однако Бенуа, инициатор привлечения Гончаровой к оформлению «Золотого петушка», несмотря на ее огромный успех, не был вполне удовлетворен достигнутыми результатами, в особенности решением декораций третьего акта. Он утверждал, что, безукоризненно выполнив свою задачу с точки зрения станкового художника, Гончарова как художник театра не проникла в глубину содержания сказки Пушкина и музыки Римского-Корсакова, не сумела передать «причудливую таинственность» подтекста, заключенную в теме Шемаханской царицы — влекущей к себе загадочной прелестью эфемерной «возбудительницы зла». Элемент «мистической тайны» всегда привлекал романтика Бенуа, поклонника «гофманианы», и в «Петушке» его волновали именно «пугающая нереальность», «предчувствие зла», ощущаемые за сатирой и комизмом оперы.

Но следует сказать, что сатирический смысл сказки-оперы в спектакле был несомненно приглушен. Аляповатость и сусальность дадоновского царства, неповоротливость и тупость его обитателей оборачивались лишь нарядной стороной цветистости быта, яркая звучность красок радовала глаз, игрушечность — забавляла, а все вместе представляло собой прежде всего пышное и изысканное экзотическое зрелище, приправленное остротой «левизны» живописи, выразительностью нарочитого «примитива».

Декорации к опере Стравинского «Соловей» исследователи причисляют к лучшим произведениям Бенуа, а сам художник — к своим любимейшим. Действительно, это одна из наиболее целостных и по существу своему театральных работ художника, в которой археологический и исторический педантизм, нередко ставивший Бенуа преграды в его поисках подлинной сценичности, почти совершенно отсутствовал. Отказавшись от первоначального намерения выдержать декорации в духе «забавной китайщины» модных салонов XVIII века, Бенуа сумел в них выразить свой собственный своеобразный стиль. Его огромные знания и любовное отношение к искусству Китая помогли ему создать гонкий и поэтичный образ сказки Андерсена, сохранявший свою наивность и нежную трогательность и в облачении причудливой ткани музыки Стравинского.

На первый взгляд декорации Бенуа к «Соловью» могут показаться лишь хрупкой и необыкновенно изысканной фарфоровой безделушкой. Но художник сумел сделать их эмоциональными, пронизать настроением, отвечающим сути каждого действия.

Берег моря в первой картине, изображающей «место, где поет соловей», с его стилизованными серыми утесами, с белыми гребнями синих волн, тонким рисунком «плакучих» ветвей на фоне розовеющего утреннего неба полон удивительно проникновенного {271} лиризма. Как контраст этой картине должны были поражать помпезным великолепием тронный зал дворца с синими фарфоровыми стенами, сверканием нарядных украшений и фонариков и золотая парадная спальня императора, где так красиво сочетались желтые, розовые и зеленые цвета. В блеске этой торжественной и холодной придворной пышности необычным должно было казаться задушевное пение скромной серой лесной птички. Над этими двумя «дворцовыми» картинами Бенуа сверху приспускал совсем «головинские» узорные арлекины.

Бенуа признавался, что балетмейстеру Б. Романову в постановке китайского марша удалось с удивительной чуткостью уловить то, о чем он мечтал, как художник и постановщик, и что его собственная работа в воплощении второй картины оперы дала ему редкое удовлетворение. Он писал в мемуарах: «Уже до того как артисты надели костюмы, эта длинная сцена выходила удивительно волнующей. На спектакле же, когда все это повторилось во всей яркости причудливых одежд, под огромными фонарями-люстрами, на фоне белых с синим фарфоровых колонн, когда из-под зонта выступило все сверкавшее золотом и драгоценностями Богдыханское величество, собравшиеся же подданные поверглись перед ним ниц, то эффект получился такой силы, какой я и сам не ожидал. И, пожалуй, в первый раз тогда за всю мою театральную карьеру я почувствовал какое-то “умиление” перед собственным произведением… Меня даже стали “душить слезы”…»[[474]](#endnote-475).

Эта авторская оценка подкрепляется и отзывом А. В. Луначарского, который утверждал, что в спектакле «Соловей» Бенуа помимо замечательной красоты и живописности декораций удалось достичь и «эффектов психологических», что некоторые картины и эффекты света производили «глубоко волнующее впечатление»[[475]](#endnote-476).

Рассмотренный период, связанный с творчеством Бенуа, Бакста, Головина и Рериха, Фокина и Шаляпина, был временем расцвета искусства «Русских сезонов». Несмотря на проявление модернистских тенденций, сказывавшихся уже с 1912 года, все лучшее, что было в эти годы создано, питалось традициями русской культуры, воспринятыми под воздействием реформ Частной оперы Мамонтова и Художественного театра. Сила «Русских сезонов» была силой их творческого коллектива, общности стремлений их организаторов. В процессе работы над спектаклем каждый из участников вносил свою лепту не только в собственную область — художника, хореографа или музыканта, но и в работу своих товарищей. Фокин дает красноречивое свидетельство той атмосферы «сотворчества», какая была характерна в большинстве случаев для процесса подготовки постановок «Русских сезонов». Он пишет: «… 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»[[476]](#endnote-477).

{272} Споры о том, кто первый произнес «направляющие слова», выразил «новую идею», возникали уже потом, когда спектакль был завершен и когда слишком трудно было сказать о каком-либо моменте сценического действия — «это мое», если по справедливости следовало бы говорить — «это наше». Роль всех участников коллектива была важна и существенна, так как каждый был мастером, обладал особым дарованием, собственным видением, творческим почерком. Уход любого — лишил бы галерею спектаклей и образов, созданных «Русскими сезонами», доли индивидуальных ценностей, совокупность которых и обусловливала многообразие и широкий диапазон влияния их деятельности.

Необходимым и неотъемлемым соучастником общей работы был и Дягилев. Может быть, без него в истории мирового музыкального театра и вообще не было бы явления, известного под названием «Русских сезонов», сыгравшего такую громадную роль. Возможно, прав и Фокин, говоря о том, что за рубежом значение Дягилева в создании «Русских балетов» чрезмерно преувеличено, что С. Лифарь в своих книгах о балете неосновательно приписывает Дягилеву талант балетмейстера и решающее соавторство в ряде балетов. Но Фокин ошибается, сводя роль Дягилева к роли организатора-антрепренера и, по существу, зачеркивая его воздействие на художественною сторону спектаклей «Русских сезонов». Дягилев действительно не был профессионалом-живописцем, декоратором, музыкантом, балетмейстером или режиссером. Но он был блестящим критиком, причем не только обладавшим широкими познаниями и почти безошибочным вкусом во всех этих областях деятельности, но и — достояние немногих — способностью творческого «подсказа» художнику, композитору или балетмейстеру, умением видеть образ будущего произведения в целом. Эта способность, это умение были творческими. Потому-то и было так велико влияние Дягилева, с которым считались его товарищи — художники и музыканты. И именно потому в деятельности «Русских сезонов» с такой очевидностью сказались не только большие достоинства Дягилева, но и его не меньшие недостатки.

Бенуа называл Дягилева «фатальной» фигурой. Действительно, в нем сочетались одновременно самые противоположные качества — обаяние, перед которым трудно было устоять, и отталкивающие черты деспотического эгоизма, склонность к фаворитизму, жестокая способность, взяв все, что ему было нужно от любого художника-творца, соучастника его работы, отбросить его «за ненадобностью». Ради успеха своего предприятия он был готов использовать любые средства, проявить полную беспринципность. (Например, в 1911 году он пригласил к участию в гастролях М. Ф. Кшесинскую, прекрасно понимая, что этот шаг имеет весьма неблаговидною политическую окраску и что к тому же дарование этой актрисы совершенно чуждо тем принципам нового балета, которые утверждают «Русские сезоны».)

{273} Этот поступок вызвал резкое осуждение В. А. Серова, несмотря на то, что последний бывал обычно склонен многое прощать Дягилеву.

Для Дягилева не было обвинения страшнее, чем упрек в том, что он «не идет в ногу со временем», но его постоянное стремление «эпатировать буржуа», изобретать все новые приемы, чтобы «будоражить» публику, было оборотной стороной угождения Этой публике, у которой он настойчиво, во что бы то ни стало добивался успеха. По сути дела, он шел на поводу у той самой пресыщенной буржуазной толпы, вкусы которой он собирался «перевоспитывать» и «просвещать». Ценою громадных усилий, преодоления казавшихся непреодолимыми препятствий финансового, организационного, творчески-художественного порядка, Дягилев создал свою антрепризу и высвободил целый коллектив деятелей русской культуры из мертвящих рамок казенной сцены. Но обретенная «свобода» была мнимой. История дягилевской антрепризы — яркая иллюстрация ленинских положений о невозможности быть свободным художнику при господстве капитализма. Уже в предвоенные годы это со всей убедительностью показал в своих статьях о парижских спектаклях «Русских сезонов» А. В. Луначарский. Он утверждал, что «основной порок дягилевских постановок носит одновременно и личный и общественный характер». Общественный заключался в том, что блистательные, дорогостоящие спектакли предназначались не для народной и серьезной интеллигентной трудовой публики, но для «золоченой черни», для международных снобов, не знающих, куда девать свое время, для «наихудшей, наипустейшей, наиизвращеннейшей среды». Эта публика валом валила на дягилевские спектакли, но, чтобы угодить ей, надо было всякий раз подготавливать для ее развлечения все новые «сюрпризы». Раскрывая эти жестокие закономерности положения искусства в буржуазном обществе, Луначарский высказывал мнение, что талантливый человек, обладавший таким размахом, как Дягилев, мог бы сделать попытку противостоять разлагающему влиянию, «удешевить материально» и «углубить духовно» свои постановки, не гнаться за «шумихой и огромными доходами». И личную вину Дягилева Луначарский видел именно в том, что он не хотел стать на такой путь, а потому и превращал «благородное русское искусство… в шута, кривляющегося на забаву людям, могущим выбросить несколько сот франков за ложу»[[477]](#endnote-478).

Другими словами и с других позиций о том же говорил и А. Н. Бенуа, резко отрицательно относившийся к большинству спектаклей, созданных «Русскими балетами» в 20‑х годах. Он утверждал, что уже с 1914 года, оставшись «без сдерживающих удил», Дягилев всецело встал на путь погони за последней сенсацией. Оговариваясь, что не все в совершаемых на этом пути экспериментах было «чистым шарлатанизмом», наоборот, многое было ярко талантливо, Бенуа настаивал на том, что тем сильнее сказывалось отравляющее воздействие этого искусства. Он писал, что Дягилев, оторвавшись от {274} родной почвы, страны и среды, в которой он вырос, решив стать «лидером движения», запутался и оказался во власти водоворота множества формалистических течений и теорий[[478]](#endnote-479).

Художественные итоги деятельности «Русских сезонов» за 1907 – 1914 годы во многом превзошли все самые смелые мечты кружка художников, объединившихся вокруг Бенуа. Ограниченность идейных принципов мирискусничества несомненно сказалась и в этой их работе, но в пределах музыкального театра, в особенности балетного, с его сказочной и ретроспективно-романтической тематикой, им удалось создать большие ценности. Они показали спектакли, в которых творческие устремления всех участников объединялись общностью трактовки. Высокое мастерство сценической живописи, содержательной в своей эмоциональности и поэтичности, убедительность воплощения стиля изображаемой эпохи утвердились как необходимые качества театрального зрелища. В течение последующих лет декорации и костюмы, созданные по эскизам Бенуа, Бакста, Рериха и Головина, сохраняют значение классических образов сценического изобразительного искусства.

Получила ли в практике «Русских сезонов» осуществление та идея «Gesammtkunstwerk’а» (то есть идея синтетической, в полном смысле слова гармоничной, целостности театрального произведения), которая, по словам Бенуа, была «главной заботой» его и его товарищей? Идея, воспринятая от лучших традиций русского театра, во имя которой Бенуа боролся с «бессмыслицей» постановок императорской сцены, так жестоко ополчаясь даже на работы Головина и Коровина, художников, которые были скорее его единомышленниками, чем противниками. Эта идея бесспорно утверждалась спектаклями антрепризы Дягилева. Но одновременно она ими и отрицалась. Слишком часто главную и исключительную роль в этих спектаклях играли декорации, пышность и чрезмерный блеск зрелища по преимуществу, нередко подчинявшего себе драматическое действие, глубину человеческих чувств, ради которых и была призвана на сцену живопись.

И в музыкальных жанрах есть определенная грань, преступая которую художник-декоратор делает танцующего или поющего актера почти излишним придатком великолепной, но статичной самодовлеющей картины. Вот почему даже в зарубежной критике, полной безудержных восторгов и похвал по адресу «Русских сезонов», звучали и предостережения, и их создателей называли «благодетельными и опасными джинами» (это выражение приводит в статье о парижских гастролях Луначарский).

Анализируя декорации спектаклей дягилевской антрепризы, мы сознательно еще не упоминали о постановке балета Стравинского «Петрушка», явившейся «гвоздем» сезона 1911 года. Нам хотелось бы закончить рассказ о «Русских сезонах» разбором работы, в которой наиболее полно и целостно воплотилось то лучшее, к чему стремился коллектив их участников.

{275} «Петрушка» — любимое детище Бенуа. К этому балету он неоднократно возвращался и позднее, сохранив увлеченность им до конца своих дней[[479]](#endnote-480). Но и весь коллектив «руководителей» антрепризы Дягилева был влюблен в «Петрушку», и это ощущалось в результатах совместной работы. Как писал В. Светлов, балет был весь «согрет и пронизан лучами этой творческой любви его авторов»[[480]](#endnote-481).

Кому принадлежала разработка основной сюжетной завязки и линии развития действия, кто и в какой момент обогащал первоначальный замысел новыми конкретными мотивами и деталями, впоследствии определить было нелегко. Стравинскому казалось, что когда он набрасывал музыку на тему «паяца» (еще без всякой мысли о каком-либо сценическом действии), он уже представлял себе что-то весьма близкое к тому, что потом воплотилось в «Петрушке» на подмостках; Дягилев полагал, что, слушая «наброски» Стравинского, именно он угадал основные образы будущей постановки[[481]](#endnote-482). Дать жизнь в балете персонажам народной комедии масок в их русском варианте, создать «памятник любимцу детских лет» — Петрушке, воскресить на сцене картины масленичного гулянья в старом Петербурге — все это были идеи, так долго вынашивавшиеся Бенуа, что он, естественно, стал не только соавтором Стравинского в создании либретто «Петрушки» и декоратором спектакля, но и его художественным руководителем, вдохновлявшим всех остальных участников. Не случайно, закончив партитуру «Петрушки», Стравинский посвятил балет Бенуа.

Работа над «Петрушкой» протекала сначала в Петербурге (здесь Бенуа даже снял для себя отдельное помещение, неподалеку от своей квартиры, чтобы без помех погрузиться в подготовку эскизов декораций и множества костюмов), а затем в Риме, где проходили гастроли труппы Дягилева. Тут Стравинский дописывал музыку, и начались первые репетиции, продолженные в Париже. Декорации по эскизам Бенуа писал Б. И. Анисфельд в Петербурге, откуда они уже в почти готовом виде были перевезены в Париж.

Сюжет балета незамысловат. Но в «Петрушке» дело не во внешней линии развития действия, а в его внутреннем содержании, в его подтексте. По признанию Фокина, одним из самых тонких и проникновенных творений которого стал «Петрушка», он «не сразу, но скоро и надолго» полюбил музыку Стравинского и в особенности заключенные в ней характеристики Петрушки и Арапа. Фокин нашел новые необычно выразительные средства танца, внушенные ему музыкой Стравинского, способной, «терзая слух, ласкать душу». Бенуа выразил эти же темы в живописи декораций и костюмов. Передать словами, в чем заключалось неповторимое очарование этого спектакля, так пленявшего современников, чрезвычайно трудно — в нем совершенно нераздельно сливалось красноречие звуков, красок, линий, форм, движений, раскрывая поэзию глубокого и трогательного чувства.

{276} В каждой детали общего замысла «Петрушки» и его конкретного воплощения в самой постановке балета узнаешь излюбленные образы Бенуа.

Среди пестрой, непрерывно движущейся толпы масленичного гулянья на Адмиралтейской площади Петербурга 1830‑х годов, среди балаганов, каруселей, ларьков со сластями Фокусник в одежде мага заставляет своих кукол делать различные упражнения на металлической палке, а затем танцевать на потеху зрителей. Петрушка, Балерина и Арап искусно, но «механически» выполняют заданные им уроки. Вначале постановщики думали сделать главными персонажами балета лишь Петрушку и его возлюбленную, но затем родилась мысль добавить третью, типичную для представлений уличного кукольного театра фигуру — Арапа. Так возникла основа для более сложного драматического конфликта: Петрушка стал воплощением духовного страдающего человеческого начала, Балерина — вечной женственности, Арап — начала «властно-мужского», тупого, грубого, но влекущего своей силой и «незаслуженно побеждающего». Сохраняя свою «кукольную» сущность, эти персонажи должны были жить истинными чувствами, разыгрывать живую человеческую драму. Скрытые от глаз людей, они любят, ревнуют, страдают, смеются и плачут.

Пестрая картина ярмарки сменялась следующей, где декорация изображала внутренность палатки, на черных стенах которой, как на таинственном ночном небе, был рассыпан узор из золотых звезд. Сюда Фокусник грубым пинком вталкивал Петрушку. Оставшись один, безнадежно влюбленный в Балерину, Петрушка тоскует и в бессильной ярости осыпает бранью своего жестокого хозяина, который смотрит на него гипнотизирующим взглядом с портрета, висящего на стене[[482]](#endnote-483). Балерина равнодушна к страдающему, смешному и жалкому Петрушке. Ее увлекает Арап, одетый в зеленый, украшенный блестящими галунами нарядный костюм. Он живет в палатке с яркими красными стенами, на которых изображены роскошные зеленые пальмы с лиловыми фантастическими плодами и всякие другие экзотические чудеса. Любовный дуэт Арапа и Балерины нарушает появление врывающегося Петрушки, затевающего драку.

Финальная сцена вновь переносит зрителя на ярмарочную площадь, где уже спустились ночные сумерки и гулянье в полном разгаре. Веселые хороводы, пляски ямщиков и пышных кормилиц, пестрых цыганок и подвыпившие купцов прерываются жалобными криками Петрушки, преследуемого Арапом. Настигнутый его кривой саблей, Петрушка падает с расколотой головой. Возмущенная толпа призывает Полицейского, но Фокусник, смеясь, спокойно объясняет, что преступления не совершено — «погибла» только простая кукла. Любопытствующие постепенно расходятся, площадь пустеет, тихо падает снег. Фокусник, зажав под мышкой Петрушку, из которого сыплются опилки, тащит его восвояси. Но внезапно над балюстрадой балагана появляется «дух» Петрушки, его {277} двойник. Жалостно и страстно жестикулируя, он обвиняет свою злосчастную судьбу и своего создателя и властителя, так жестоко вложившего в уродливую кукольную оболочку страдающую, глубоко чувствующую душу.

Композиция декорации Адмиралтейской площади была навеяна известной картиной К. Е. Маковского «Балаганы», единственным произведением этого художника, которое Бенуа высоко ценил как верное изображение быта старого Петербурга. Сохраняя общие контуры большого балагана в левой части, как и на картине Маковского, повторяя даже некоторые ее характерные «ярмарочные» детали, Бенуа упорядочивает и «облегчает» композицию и совершенно неузнаваемо изменяет ее цветовой и образный строй, делает ее театральной, не лишая черт жизненной убедительности.

Все происходящее на площади он заключает в портальную арку матово-синего цвета с нарисованными на ней «для красоты» красно-зелеными, расписанными, как подносы, фальшивыми окошками. Эта арка сохраняется весь спектакль, являясь как бы «вводом» в театральное представление. Прием — обычный для глаза современного зрителя, но в 1910 году — совершенно новый. Выступая из-под складок красного занавеса, Эта портальная арка сразу создает праздничное мажорное настроение балаганного народного гулянья. Ситцевые занавески площадных театров, синие в красную полосу, серо-голубые в мелкий горошек, пестрые платки и юбки баб, толкущихся на площади, — все это под серо-зеленоватым холодным петербургским небом сливалось в театрально-зрелищную, но вполне реальную картину. Бенуа давал впечатление «лубочности» без всякой нарочитости подчеркивания приема, без «примитивизации», которая позднее была так характерна для декораций Гончаровой.

Готовясь к первой постановке «Петрушки» и возвращаясь к этой теме впоследствии, Бенуа в эскизах к картине площади часто изменял расположение и характер некоторых построек, украшения на арке, иначе группировал толпу, но всегда оставался верен общему композиционному решению.

В громадном числе эскизов костюмов и гримов разношерстного ярмарочного люда Бенуа любовно и тщательно воссоздавал разнообразные «петербургские типы» прошлого столетия: тут и светские дамы и нарядные офицеры, купчихи в салопах и купцы в поддевках, тут и «простонародье» — балаганные зазывалы, сбитенщики, торговцы, мальчишки с покрасневшими на морозе носами, кучера и лакеи, ямщики и кормилицы. Здесь сказалась не только любовь Бенуа к старинному быту, но и зоркость глаза художника-реалиста, умеющего в живой жизни подметить ее характерные штрихи. В то же время, чрезмерно увлекаясь курьезными подробностями быта и одежды 30‑х годов прошлого столетия, Бенуа-театральный художник иногда делал уступки Бенуа-иллюстратору, становился излишне описательным, терял в сценической выразительности.

{278} Фокин утверждал, что чем реальнее была толпа в первой и последней картинах, тем фантастичнее становилось главное содержание балета — «человеческая трагедия, выраженная в куклах-символах». Нижинский точно уловил и воплотил суть образа Петрушки, крикливого, угловатого, так ярко охарактеризованного Стравинским; Карсавина сумела вложить особую прелесть простоты в свое исполнение партии Балерины. Такая же наивная простодушность вместе с глубочайшим проникновением в сокровенный смысл внутренней темы были в высокой степени свойственны оформлению Бенуа.

Реальность ярмарочного балагана и балаганная фантастика в «Петрушке» соседствовали в сочетании, может быть, гротесковом и с оттенком трагизма, но вне каких-либо черт модерна. Декорации «палаток» Петрушки и Арапа Бенуа построил, применив простейший композиционный прием (две стенки, смыкающиеся под углом), и нашел точные цветовые соответствия их красок с синей портальной рамой спектакля. Эти декорации с простотой их композиции, эмоциональностью цвета, яркой образностью балаганной фантасмагории как будто воплощали давнишние мечты Бенуа о притягательной магической силе театра, о которых он с таким увлечением поведал в картинках своей детской «Азбуки». Здесь Бенуа был полностью свободен от всего лишнего — увражности, археологического педантизма, ненужной пышности, дав подлинно сценичное образное решение.

Одна картина балета от другой отделялась занавесом, на котором Бенуа первоначально изобразил Фокусника с флейтой в руках, окруженного облаками. В последующих вариантах оформления художник заменил его другим занавесом, где на фоне темного ночного неба в стремительном полете неслись черные черти. Бенуа очень хотелось включить в спектакль занавес с написанными на нем опустевшими балаганами Адмиралтейской площади глухой ночью, но этот замысел не был осуществлен.

В «Петрушке» Бенуа сумел соединить и в то же время разграничить жизненно конкретное и фантастическое, реально человеческое и кукольное. Эти черты общего стиля, найденного Бенуа для всей постановки, ярко сказались и в его эскизах главных персонажей. Здесь фантазия художника, питаясь глубоким изучением искусства и быта XIX столетия, не была стеснена стремлением послушно следовать источникам. В этих эскизах прежде всего разработаны театральные образы и характер их танцевального движения — обезличенного, механического, кукольного или индивидуального, живого, человеческого. Выпученные глаза Арапа смотрят из-под чалмы (с пышным лиловым плюмажем) без мысли, без выражения, эффектный наряд, в который он облачен (подобие зеленой ливреи с лиловыми рукавами, расшитой золотыми и серебряными галунами, шаровары из золотой парчи), придает ему неуклюже-напыщенный вид. Изящна, но скованна грация Балерины в красной шапочке и такой же безрукавке, белой кофте и {279} розовой юбке, из-под которой выглядывают полосатые панталончики с кружевом. В ее фигурке угадывается мотив статуэтки гарднеровского фарфора. Полна живого движения уличная танцовщица, ловко стоящая на носке. Ее пестрый наряд напоминает традиционную одежду Арлекина, но в то же время это и женский костюм 30‑х годов прошлого века. Повязав ей на шею теплый шарфик, Бенуа заставляет вспомнить и о холодных февральских ветрах, сопутствующих петербургской масленице.

В «Петрушке» Стравинского — Бенуа — Фокина была большая искренность и задушевность, тонкий мягкий юмор и острота новых необычных приемов.

А. Левинсон, заканчивая свое описание этого спектакля дягилевской труппы, холодно резюмировал, что либретто Бенуа не заключало в себе каких-либо новых мотивов: «закулисная психология кукол, в жилах которых “клюквенный сок” смешивается с настоящей кровью, исчерпана издавна, а гофмановский прием их оживления слишком использован в балетах “Фея кукол” и “Щелкунчик”, в известной опере Оффенбаха, а особенно в “Коппелии”»[[483]](#endnote-484).

Думается, что критик напрасно не захотел заметить того нового, что отделяло «Петрушку» от перечисленных им произведений. Однако намек на Блока, заключенный в словах о «клюквенном соке», появился если и неосознанно, то — во всяком случае — не случайно. Многое, связывало идейную основу этого балета со временем рождения блоковского «Балаганчика» и сценических опытов Вс. Мейерхольда. «Петрушка», несомненно, был одним из характернейших проявлений искусства конца 1900‑х годов. Но, в отличие от ряда модернистских постановок той поры, не болезненная гофманиана определяла сущность этого спектакля, а влюбленность его создателей в стихию русского национального народного творчества. Не случайно полстолетия спустя, уже в советскую эпоху, Ленинградский Малый оперный театр и Большой театр в Москве, обратившись к «Петрушке» Стравинского, возобновили его вновь в постановке М. М. Фокина и декорациях А. Н. Бенуа.

## Утверждение принципов сценической условности в работе Мейерхольда с Сапуновым и Головиным

Одновременно с деятельностью в дягилевской антрепризе Бенуа и другие художники «Мира искусства» разнообразно участвовали в работе русских театров как драматических, так и музыкальных в Петербурге и Москве. Привлечение крупных живописцев и графиков в качестве декораторов теперь уже воспринималось не только как факт обычный, но и как необходимый залог спеха сценических постановок.

{280} Еще в 1907 году Бенуа, Добужинский, Лансере, Рерих содействовали своими декорациями популярности кратковременной (но оставившей след в истории дореволюционной русской сцены) деятельности Старинного театра, организованного в Петербурге бароном Н. В. Дризеном и Н. Н. Евреиновым[[484]](#endnote-485).

Сама идея реконструкции старинного спектакля по сути своей была мирискуснической. Основной инициатор Старинного театра, режиссер, драматург, композитор Евреинов, известный как автор претенциозных декадентских теорий «театра для себя» и «театрализации жизни», отрицавший «серую обыденность» современности, теснейшим образом соприкасался с эстетизмом и романтикой мирискуснического толка.

Старинный театр поставил себе задачей воскресить забытые формы театральных представлений прошлого, показать, как игрались литургическая драма XI века, миракль и пастораль XIII, моралите, фарсы и другие «уличные жанры» XV – XVI веков. Эпоха средневековья влекла к себе в особенности примитивизмом, «зачаточностью» будущих форм западноевропейского театра. Организаторы спектаклей собирали ценные материалы по истории театра в Париже, Кёльне, Мюнхене, Нюрнберге и других старых европейских городах; участникам спектаклей — любителям и актерам — читались лекции о средневековой литературе, музыке, сцене.

Главная цель заключалась в том, чтобы воскресить старинные, когда-то существовавшие приемы игры, дать «реконструкцию актера» в декорациях, выполненных точно в стиле и характере соответствующей эпохи, восстанавливающей старинные формы театра и сценической площадки и той обстановки, в которой давались спектакли времен средневековья.

Скупая простота жестов и однотонность реплик актеров в «Действе о Теофиле» (миракль, написанный трувером XIII века Рютбефом, шел в переводе А. Блока) сочетались с плоскостностью и архаизмом декорации Билибина, выдержанной в стиле миниатюры XII века, изображающей традиционные места действия средневековой мистерии — «рай», «землю» и «сад» в виде пасти дьявола. Декорации В. А. Щуко для моралите «Нынешние братья» повторяли характерные для итальянской ученой комедии формы сценической площадки с отдельными «кабинами», из которых появлялись действующие лица — персонифицированные аллегории.

Наибольшим успехом у публики из всего средневекового цикла постановок пользовалась пасту рель Адама де ла Аля «Робей и Марион», для которой декорация, бутафория и костюмы были сделаны по эскизам М. В. Добужинского. Вначале художник предполагал дать декорацию двора рыцарского замка, где на каменных плитах площадки, замкнутой глухими высокими стенами, установлена скамья для высокопоставленных зрителей и разостлан пестрый ковер для комедиантов. Но затем решили перенести {281} действие в зал замка, увешанный расшитыми золотом разноцветными тканями. На полу зала устанавливались предметы, используемые во время представления, — игрушечный картонный дом — крестьянское жилище, бутафорские стада баранов и лошадь на колесиках, на которой приезжал и уезжал Рыцарь, увозя с собой пастушку Марион. Э. Старк в монографии о Старинном театре писал, что Добужинский сумел «крайне колоритно передать дух старины» и блеснуть «на редкость чарующим подбором красок, полных значительнейшего неповторяемого мастерства»[[485]](#endnote-486). Это подтверждается эскизом к постановке (хранящемся в Театральном музее имени А. А. Бахрушина), на котором дано изображение не только самой декорации, но и персонажей пастурели. Полосатое длинное одеяние и красный плащ Ведущего, синее платье и оранжево-красные чулки Робена, горящие золотом узоров одежда Рыцаря и попона его деревянного коня, малиновая с блестящим орнаментом занавеска и шашечный пол зала создают пеструю гармонию «примитива». Применив в качестве одного из материалов фольгу, Добужинский искусно использовал в эскизе игру апплицированной фактуры.

В постановке фарсов «О чане» и «О рогаче» главное внимание публики привлекали шуты, непосредственно не участвовавшие в сюжетной канве действия, но оживлявшие его, все время появляясь на сцене, выделывая забавные прыжки, задевая актеров и гремя своими бубенцами. Для виз автором декорации В. Я. Чемберсом были устроены специальные ложи по бокам балагана, в котором шло представление фарсов.

Но кроме задачи показать, «как играли» в старину, ставилась также задача показать, «как смотрели», — «реконструкция актера» сочеталась с «реконструкцией зрителя». Молящаяся толпа была главным действующим лицом литургической драмы «Три волхва», написанной Евреиновым, чтобы воспроизвести на сцене подобие представлений, происходивших в XI столетии на паперти церквей. Декорация Рериха, изображавшая портал собора с широкими ступенями лестницы и часть прилегающей площади, огражденной «угрюмыми безглазыми башнями» городской цитадели, придавала зрелищу впечатляющую монументальность. Пастурель «Робен и Марион» демонстрировалась в качестве представления, разыгрываемого во время вечернего пиршества в рыцарском замке. По такому же принципу строились и постановки староиспанского цикла в сезоне 1911/12 года, которым Старинный театр продолжил свою деятельность: «Благочестивая Марта» Тирсо де Молины давалась как выступление бродячей труппы комедиантов во дворе трактира, «Фуэнте Овехуна» — как постановка в народном уличном театре, а драмы «Великий князь Московский» Лопе де Вега и «Чистилище святого Патрика» Кальдерона — как спектакли при дворе испанских королей.

Любопытно отметить, что идея реконструкции старинных представлений со всем им соответствующим антуражем, утверждавшаяся Старинным театром, по сути дела, {282} лежит в основе особого жанра спектаклей западноевропейского театра, получившего к середине XX века довольно широкое распространение. Но если деятельность Старинного театра предназначалась для узкого круга «избранных» эрудитов и поклонников старины, а спектакли проходили на сцене обычного современного театра, где декорации воспроизводили когда-то ел шествовавшие формы и виды сценических площадок, то Жан Вилар и другие режиссеры используют в качестве места действия и декоративного фона подлинные памятники старинной архитектуры и организуют массовые театральные представления во дворах аббатств и феодальных замков, папского двора в Авиньоне, на паперти собора Парижской богоматери и других сохранившихся средневековых церквей.

Бенуа принимал деятельное участие в подготовке сезона 1907/08 года в качестве консультанта, знатока искусства и автора эскиза занавеса с аллегорическими фигурами, которые должны были воплощать самую идею средневекового театра. Из‑за складок синего гобелена с вытканным на нем изображением девушки, ласкающей единорога, выглядывали персонажи литургической драмы — Адам и Ева, Ангел, держащий в руке свиток. Бенуа были также сделаны эскизы костюмов для предполагавшейся постановки пьесы Евреинова «Ярмарка на индикт святого Дениса», которая не была осуществлена. Этот спектакль должен был показать уличные представления XIV века. Эскизы декорации площади, окруженной типичными зданиями европейского города, ярко залитой солнцем, были написаны Е. Е. Лансере.

В Старинном театре своеобразно сочетались мирискусническая стилизация и эстетизированная театральность со специфическими устремлениями к «театру как таковому». Самые колоритные «экзотические» экспонаты, отобранные из истории театра всех времен и народов, облекались в изысканные одежды мирискуснического эстетизма. Один из авторов, писавших об Евреинове, дал довольно точное определение Старинному театру, сказав, что он был воплощением уже «не музейности в театре, а музеем театральности»[[486]](#endnote-487).

Старинный театр возбудил интерес к «игровому» театру в самых разнообразных проявлениях и жанрах, к средневековому, староиспанскому, староитальянскому театру маски, жеста, движения, интриги, к «низовым» формам сценического искусства. Но в народном театре прошлого деятелей искусства начала века интересовали не присущие этому театру демократические черты, реализм, острота социальной сатиры. Наоборот, эстетизация примитива, любование подчеркнутой условностью выдвигались как противоядие против современного реалистического театра, разрабатывающего актуальную общественную проблематику. Это было сознательным бегством в прошлое от современности.

{283} Для конца 1900‑х годов необычайно характерно, что поток старинных пьес все более и более захлестывает театры. В новом репертуаре господствуют испанская драма, итальянские комедии и интермедии, всяческие арлекинады и клоунады, балаганные представления, словом, все, что отвечало идее возрождения старинного «антипсихологического», игрового театра.

Тяга к прошлому, стремление уйти от вопросов, с которыми сталкивает сегодняшняя жизнь, осуществляется не только воскрешением старинного репертуара (в конце 1900‑х – начале 1910‑х годов делаются многочисленные опыты постановок забытых пьес Сумарокова, Екатерины II, Загоскина, Хмельницкого, воскрешаются балетные спектакли первой четверти XIX века и т. д.[[487]](#endnote-488)), но и созданием новых произведений «в духе старины». Возникает особый жанр пьес, подделывающихся под стиль и манеру драматургии прошлого. Современная литература облекается в модный наряд старинного покроя. Стилизацией драматургии прошлого являются и упоминавшиеся пьесы Евреинова для Старинного театра и многие другие произведения, продолжающие этот жанр: мистерии А. М. Ремизова, «Ванька Ключник и Паж Жеан» Ф. К. Сологуба, подражание староиспанской драме «Обращенный принц» Е. А. Зноско-Боровского, пасторали М. А. Кузмина, интермедии в духе итальянской комедии масок В. Н. Соловьева и т. д.

Вс. Э. Мейерхольд в этот период также выдвигает значение примитива старых театров Англии, Франции, Испании, Италии, где «театр звенит бубенцами чистой театральности», противопоставляя *театральный традиционализм* современному театру психологического реализма. Отдавая дань мирискусничеству, Мейерхольд не ограничивает своих исканий восстановлением старинных форм театра. Его пристальное внимание в театре старины привлекают условные формы сценического выражения, из которых можно извлечь уроки в решении проблем современной сценичности. Усвоение опыта, почерпнутого из истории театра, он соединяет с изучением новейших теорий, выдвинутых в западноевропейском театре А. Аппиа, Г. Крэгом и Г. Фуксом. С книгой последнего «Сцена будущего» он познакомился накануне своего прихода в театр В. Ф. Комиссаржевской.

Несмотря на то, что Мейерхольду была близка тяга к «простоте и наивности старой сцены», он критически относился к практике Старинного театра, утверждая, что Этот театр не был последователен в своем возрождении театральных традиций. Эту непоследовательность Мейерхольд видел в том, что постановки Старинного театра не давали верной сценической реконструкции, восстанавливая лишь подлинный текст, но не старую технику актерской игры, дополняя к тому же мистерии, пастурели и фарсы декорациями художников XX века, создаваемыми на совсем иной идейно-эстетической основе[[488]](#endnote-489).

{284} В собственных постановках, осуществленных в Териокском театре, Башенном театре Вяч. Иванова, Доме интермедий и других студийных спектаклях, Мейерхольд пошел по иному пути возрождения старинных приемов на основе «свободной композиции». Не пассивное любование «наивностью» и «курьезностью» форм и приемов, почерпнутых в истории театра, а активное и свободное использование и претворение этих форм и приемов в создании нового современного сценического языка, своеобразного стиля действенной, внепсихологической «игры». На этом основывались его режиссерские искания в таких постановках, как пантомима «Шарф Коломбины» Шницлера в декорациях Н. Н. Сапунова, «Арлекин — ходатай свадеб» — «арлекинада» В. Н. Соловьева, и многих других. В Александринском театре Мейерхольд выдвигает лозунг применения приема стилизации к произведениям мировой классики, так как, по его мнению, «ни “Ревизор” ни “Горе от ума”, ни “Маскарад”, ни “Гамлет” ни разу не были представлены в освещении лучей своих эпох»[[489]](#endnote-490). Эти произведения Мейерхольд мечтает показать зрителю сквозь призму искусства и театра прошлого. На этой основе он создает ряд спектаклей на сцене императорских театров в сотрудничестве с А. Я. Головиным, которое началось в 1908 году и продолжалось в течение всего последующего десятилетия.

В период, предшествующий приходу на казенную сцену, Мейерхольд работал в качестве основного режиссера в театре В. Ф. Комиссаржевской на Офицерской (с лета 1906 по ноябрь 1907 года). Здесь совместно с Н. Н. Сапуновым, С. Ю. Судейкиным, В. И. Денисовым и другими художниками он в ряде спектаклей продолжал начатое им еще во времена Театра-студии 1905 года утверждение принципов условного театра и связанные с этой задачей поиски новых условных декорационно-постановочных приемов. Мейерхольд утверждал полную независимость искусства режиссера, который создает свою собственною концепцию спектакля, не стесняемую намерениями драматурга. Режиссерские планы постановок Мейерхольда предопределяют не только характер спектакля в целом, но и рисунок роли каждого отдельного исполнителя. Важнейшее значение придается декорациям, задачи которых не создавать жизненно правдоподобной иллюзии места действия, но быть условно-символическим выражением идеи спектакля.

Как и в Студии на Поварской, Мейерхольд осуществлял свои экспериментальные спектакли в театре Комиссаржевской, опираясь на помощь художников. И главными его помощниками были те же Сапунов и Судейкин. Но и ведущие художники группы «Мир искусства» стоят близко к деятельности этого театра. Бакст был автором занавеса, изображавшего «Элизиум», Сомов делал рисунки для афиш и программ, Бенуа и Добужинский — декорации для некоторых спектаклей, поставленных Ф. Ф. Комиссаржевским[[490]](#endnote-491).

{285} Декорация Сапунова к «Гедде Габлер» — голубая гостиная с белым роялем, белыми мехами, укутывающими кресла, и гобеленом во всю стену, в котором сочетались «золотые» и «соломенные» тона красок осени, — должна была символизировать внутренний мир героини, ее мечту об изысканной красоте, и вступала в резкое противоречие с той характеристикой реального интерьера с налетом мещанской буржуазности, какую дает ремарка Ибсена. Живописной гармонии сапуновского интерьера отвечали костюмы, сделанные по рисункам В. Д. Милиотти, в каждом из которых был определяющий цветовой лейтмотив, акцентировалось то темно-серое, то зеленое, то коричневое. В соответствии с малой глубиной раскрытого в ширину сценического пространства (принцип панно) пластика движений актеров разрабатывалась на основе статуарности поз, неподвижности, максимальной экономии жестов. В спектакле господствовал строго установленный режиссером ритм. «“Гедда Габлер” по-новому ставила проблему взаимоотношений автора и театра, утверждала право режиссера ставить пьесу не в сценической технике авторской ремарки, а в той технике, которая стояла на уровне художественной культуры данного момента»[[491]](#endnote-492), — пишет Н. Д. Волков.

В мизансценах и оформлении «Сестры Беатрисы» Метерлинка Мейерхольд искал гармонии композиций религиозной живописи прерафаэлитов и художников раннего Возрождения. В этом спектакле Судейкин несомненно не имел большой самостоятельности как художник, отвечая лишь строго намеченным требованиям режиссерского замысла. И, как это ни парадоксально, именно поэтому, может быть, его декорации и не удовлетворили Мейерхольда, который позднее высказывал пожелание поставить «Сестру Беатрису» вновь с другим художником. Сила спектакля была в целостности режиссерского видения, объединившего декоративный фон («готическая стена, в которой зеленоватый и лиловатый камень смешан с серыми тонами гобеленов и которая чуть-чуть поблескивает бледным серебром и старым золотом»[[492]](#endnote-493)), расположение групп, все позы и движения сестер-монахинь, одетых в серо-голубые платья и чепцы и казавшихся сошедшими с фресок староитальянского монастыря. Мизансцены, созданные режиссером, вызывали ассоциации с Джотто, Боттичелли. Мемлингом, и это было отмечено в рецензиях. Но Мейерхольд не соглашался с теми, кто видел в этом его желание подражать кому-либо из живописцев, копировать их: «В “Беатрисе” был заимствован только способ выражения старых мастеров: в движениях, группах, аксессуарах и костюмах был лишь синтез линий и колоритов, встречающихся в примитивах»[[493]](#endnote-494), — писал он.

Принцип условности утверждался Мейерхольдом в 1906 году и в работе над оформлением бытовой пьесы С. Юшкевича «В городе» с художником В. К. Колендой и над декорациями «Вечной сказки» С. Пшибышевского — с В. И. Денисовым. В большинстве осуществленных в этот период спектаклей Мейерхольд искал возможность давать {286} несменяемые в течение всего действия декорации. Сценическая картина строилась как декоративное панно, глубина сцены уменьшалась, и декорации приближались к рампе, оставляя для игры актеров лишь узкое пространство. В «Сестре Беатрисе» этот прием связывался с мыслью, чтоб у зрителя возникала «иллюзия амвона». Господство условной декоративности влекло за собой и строгую «закрепленность» актерских стилизованных движений и жестов. Как и в первом опыте условной сценической интерпретации Метерлинка в Театре-студии, Мейерхольд следовал в расположении фигур исполнителей «барельефному» принципу.

Но, подчиняя искусство театра искусству живописи, Мейерхольд от постановки к постановке собирал, внутренне конденсировал то, что в процессе его исканий обогащало именно театр, новые приемы сценичности, то, что вскоре приведет его к отрицанию тех принципов, которые он пока еще продолжал утверждать.

Одним из близких театру В. Ф. Комиссаржевской людей был А. А. Блок, с большой заинтересованностью относившийся уже к первым шагам Мейерхольда на сцене этого театра и встретивший горячим одобрением постановку «Сестры Беатрисы». В самом конце 1906 года Мейерхольд в декорациях Сапунова поставил лирическую драму Блока «Балаганчик». На пути декорационного искусства, так же как и в развитии режиссерских принципов Мейерхольда, оформление этой постановки имеет определяющее значение. Спектакль вызвал яростную оппозицию одной части зала, свистевшей и шикавшей, и бурные восторги другой — бешено аплодировавшей.

Среди синих холстов, обозначавших планы сцены, помещался маленький «театрик» со своими подмостками, порталами, падугами и занавесом, но без арлекина, обычно скрывающего весь «механизм» передвижения и замены декораций. На виду у публики взвивались вверх и опускались расписанные холсты, менялась обстановка «павильонов», в начале пьесы влезал в свою будку и зажигал свечи суфлер. Зрители обнаруживали, что фигуры сидящих за столом «мистиков» сделаны из картона и исполняющие их актеры прислоняют свои головы к нарисованным белым воротничкам, а руки просовывают в круглые отверстия. Каждым мгновением сценического действия Мейерхольд нарочито и настойчиво утверждал, что он создает не «иллюзию жизни», а искусство подчеркнутой театральной «игры» и сценического гротеска.

Обнажение приема, которым сделан сценический трюк, условность декораций, стремление заставить зрителя все время помнить, что то, что он видит на сцене, не более чем «балаган» (хотя и трагический), естественно вытекали из смысла и характера пьесы Блока. Но все это было и шире рамок одной только постановки. «Балаганчик» Блока стал как бы символом исканий Мейерхольда той поры в области «чистой театральности». Постановку «Балаганчика» называли и мейерхольдовской и сапуновской. {287} Это справедливо. Театральные концепции режиссера существовали в этом спектакле в плоти декораций Сапунова, приобретали особый образный смысл, оживленные обаянием живописи художника, тонами его красок, в которых «чувствовалось старое мастерство, словно одухотворенное дыханием утонченной современности»[[494]](#endnote-495). Выбор художника был сделан безошибочно. Именно Сапунов должен был стать художником блоковского «Балаганчика». Тот Сапунов, о котором Ф. Ф. Комиссаржевский писал, что он был незаменимым театральным декоратором, потому что принимал жизнь «как балаган живых автоматов», а его искусство как будто превращало весь мир в театр: «и его люди, и его вещи — нарочные, искусственные… но оживленные ради какого-то высшего замысла»[[495]](#endnote-496). А. А. Мгебров, вспоминая о Сапунове, как бы развивает и уточняет эту мысль: «Сапуновские маски отличались глубоким трагизмом и в то же время необычайно нежной прелестью. В этом он был исключителен и стоял совершенно особняком от всех. За огромной фантастикой в его творчестве всегда звучало и что-то глубоко человеческое…»[[496]](#endnote-497). Влияние Сапунова на формирование театральной эстетики Мейерхольда этой поры — несомненно. Образы Сапунова были созвучны исканиям Мейерхольда, питали его воображение и находили претворение в сценических опытах.

Но наряду с «Балаганчиком», где режиссер и художник выступали нераздельно, как сотворцы, Мейерхольд создает спектакль, в котором совершенно отказывается от помощи декораторов, самостоятельно, по собственным планам решая все оформление. Этим спектаклем была «Жизнь Человека» Л. Андреева. Слова авторской ремарки — «все, как во сне» — послужили ключом режиссерской трактовки. Сцена, освобожденная от деления на планы, от рампы, софитов и «бережков», была превращена в «серое, дымчатое, одноцветное пространство», из которого возникали как бы растворявшиеся в нем контуры предметов, освещенных каждый раз лишь из одного источника света. Предметов этих было намеренно мало. Одна характерная деталь должна была заменять собой «много, менее характерных», как писал Мейерхольд. Зритель должен был запомнить именно эти красноречивые детали: «Какой-то необычайный контур дивана, грандиозную колонну, какое-то золоченое кресло, книжный шкаф во всю сцену, громоздкий буфет…»[[497]](#endnote-498). Исключительную заботу проявил Мейерхольд о разработке света, выхватывавшего из серой мглы мизансцены и предметы и концентрировавшего на них внимание.

На основе опыта «Балаганчика», «Жизни Человека» и ряда других своих постановок Мейерхольд уже к концу пребывания в театре В. Ф. Комиссаржевской приходит к выводу, что искания «нового театра» не могут ограничиваться приемом превращения сцены в декоративное панно, распластыванием актера на плоскости, когда он становится лишь цветовым пятном или «барельефом». Теперь Мейерхольд выдвигает принцип «пластической статуарности», скульптурности, который более чем двухмерность живописи {288} отвечает трехмерности сценического пространства, тела актера и окружающих его предметов. Все более разнообразные приемы применяются Мейерхольдом: он акцентирует значение игры на просцениуме; отказывается от занавеса; разрабатывает рельеф театрального планшета, разбивая его плоскость ступенями лестниц, идущими во всю ширину сцены; использует принцип симультанных декораций, их вертикальную композицию («Пробуждение весны» Ведекинда) и принцип «круглого театра» (в спектакле «Пелеас и Мелисанда» Метерлинка, где действие происходило в середине сцены на небольшой возвышенной площадке, окруженной оркестром). В обновленной редакции постановки «Балаганчика», осуществленной летом 1908 года в Минске, он применяет вместо декораций «по-японски легкие заставки и ширмы», оставляет полный свет в зрительном зале и т. д.

Кое‑что в этих опытах было подсказано впечатлениями от спектаклей театра Макса Рейнгардта, виденных Мейерхольдом летом 1907 года, но переосмысливалось, уточнялось и трактовалось по-своему. Принимая *«метод упрощения», метод условных сценических приемов*, применявшийся Рейнгардтом (и, как замечал Мейерхольд, ранее предложенный Крэгом), он не принимал того, *как* эти приемы воплощались. «Осуществление обнаруживает высочайшую безвкусицу», — писал Мейерхольд из Берлина, считая, что в постановках немецкого режиссера имела место эклектика, «идея сукон» была непонята, применение в оформлении плюша приводило к тому, что «получился фон, как у фотографа», и что Рейнгардт, «не владея рисунком, располагал фигуры по приемам старой сцены…»[[498]](#endnote-499).

История разрыва Мейерхольда с Комиссаржевской широко известна. Увлеченный режиссерско-постановочными задачами, утверждая и отрицая свои открытия в области новых сценических приемов условного театра, борясь с театром психологической правды, Мейерхольд в своих опытах приходил к отрицанию «живого человека» на сцене. Столкновение с Комиссаржевской, актрисой прежде всего реалистического психологического театра, было неизбежно. Воспринимая путь Мейерхольда, как путь неограниченного режиссерского деспотизма, ведущий к театру кукол, Комиссаржевская поняла, что дальнейшее сотрудничество с ним для нее невозможно.

Появившиеся в печати статьи Мейерхольда, где давалось теоретическое обоснование его сценической практике и излагалась программа условного театра, уже в 1908 году подверглись резкой критике А. В. Луначарского, который назвал его «заблудившимся искателем»[[499]](#endnote-500). В советскою эпоху, анализируя свой прошлый творческий опыт, Мейерхольд признал, что в годы работы в театре Комиссаржевской он часто в пылу полемики «перегибал палку», отрывал форму от содержания и «за восстановлением традиций подлинной театральности и за укреплением норм живописи на сцене часто забывал о человеке»[[500]](#endnote-501).

{289} Вырабатывая свои сценические принципы, Мейерхольд неизбежно должен был столкнуться с проблемой взаимоотношений режиссуры и художника, смежных искусств и искусства актера, искусства сценического действия. Каждая новая постановка, появлявшаяся на сцене, заставляла задумываться над этими вопросами, театр демонстрировал господство декоратора, поражал «переизбытком красочных щедрот», как сказал позднее Мейерхольд.

В архиве Мейерхольда среди черновые набросков этой поры мы находим такие заметки: «Остановиться на современном моменте, когда слияние режиссера и художника необходимо, иначе бог знает, что происходит»; «О сопутчиках. Режиссер и его сорежиссеры-художники. Как важно быть режиссеру художником. Без этого налицо такая ересь: у художника краски, у режиссера — форма. И уж если режиссер не художник, так по крайней мере должен так спеться, чтобы как будто было одно лицо»[[501]](#endnote-502).

В 20‑х годах, в своем отзыве на книгу А. Я. Таирова «Записки режиссера», оглядываясь на путь, пройденный театром в предреволюционное десятилетие, Мейерхольд писал, что в новом театральном искусстве, «поборовшем и сменившем натуралистический театр», властвовали художники — Судейкин, Анисфельд, В. Денисов, Бакст, Бенуа, Добужинский, Билибин[[502]](#endnote-503). Мейерхольд не назвал в этом списке ни Сапунова, ни Головина. Их имена он выделил, подчеркнув, что они стоят особняком в этой группе. Сапунов и Головин не только «властвовали» в театре, они и обогащали самое существо театра новыми ценностями.

Мейерхольд работал с С. Ю. Судейкиным в Студии на Поварской и в театре В. Ф. Комиссаржевской, с ним же осуществил такие свои постановки, как «Обращенный принц» Е. А. Зноско-Боровского в Доме Интермедий и «Поклонение кресту» Кальдерона в Башенном театре, а позднее, в 1916 году, вторую редакцию «Шарфа Коломбины» в «Привале комедиантов». По нескольку спектаклей поставил он с такими художниками, как В. И. Денисов, А. К. Шервашидзе, М. В. Добужинский, Ю. М. Бонди, встречался творчески и с Б. И. Анисфельдом, Л. С. Бакстом и другими. Здесь были работы проходные, были и оставившие значительный след в истории театра и декорационного искусства; были спектакли, где Мейерхольд диктовал художнику свою творческую волю, безраздельно подчиняя его своему замыслу, были и такие, где декорации не вполне выражали мысль режиссера и существовали самостоятельно. Одни произведения художников Мейерхольд высоко ценил, другие его удовлетворяли меньше. Результаты его работы с Сапуновым и Головиным также не всегда были равноценны, но само сотрудничество с ними имело принципиальное значение. Здесь осуществлялась возможность «так спеться, чтобы как будто было одно лицо», существовала внутренняя близость, органичность творческого содружества, и обогащение было взаимным. Сам Мейерхольд в предисловии {290} к книге «О театре» писал в 1912 году, что «два имени никогда не исчезнут» из его памяти — А. Я. Головин и Н. Н. Сапунов, те, с кем вместе он шел по пути исканий в «Балаганчике», «Дон Жуане» и «Шарфе Коломбины», «это те, кому, как и мне, приоткрыты были потайные двери в страну Чудес»[[503]](#endnote-504).

После того как Мейерхольд покинул театр Комиссаржевской, он совершенно неожиданно для себя был приглашен на службу В. А. Теляковским и начал работать режиссером в опере и драме на «казенной сцене». Но параллельно продолжалась и стала особенно интенсивной его деятельность и в других театрах и театриках «малых форм», типа кабаре или варьете, и в студиях, где разворачивается его дальнейшая экспериментальная работа. Ее главное и определяющее направление связано с увлечением итальянской комедией масок и утверждением принципов сценического гротеска. Для того чтобы обеспечить себе полную свободу действия и не «компрометировать» звания режиссера императорской сцены, Мейерхольд выступает здесь, скрываясь под псевдонимом одного из гофмановских персонажей — «Доктора Дапертутто».

Постановки, созданные Доктором Дапертутто, рождены в период, проходивший, если так можно выразиться, «под знаком» творчества Сапунова. Маски Гоцци и Гофмана оживали в сценических образах Мейерхольда, преломленные сквозь призму романтической иронии Сапунова, окрашенные в своеобразные тона сапуновской живописи, то сумеречно-призрачной, как бы наполненной «дымной насыщенностью тусклого воздуха» (М. Волошин), то феерически-праздничной, захлестывающей бурной расточительной темпераментностью цвета.

Н. Д. Волков прав, когда он пишет, что жизнеощущение Мейерхольда той поры было Слизко жизнеощущению Сапунова, что «они оба умели остро вглядываться в окружающий мир, и там, где глаза других оставались слепыми, они прозревали чудовищный уклад российского быта», что в жизни и в театре им было присуще начало иронии, и они любили держать зрителя в состоянии двойственного отношения к сценическому действию, их приемом был гротеск. И, вероятно. Волков не ошибается, утверждая, что «сапуновское» в Мейерхольде осталось навсегда[[504]](#endnote-505).

Постановка пантомимы Шницлера — Донаньи «Шарф Коломбины» — в сущности, всего-навсего один из номеров первой программы возникшего в сезоне 1910/11 года петербургского «интимного театра» Дома Интермедий — имела программное значение, наиболее целостно и выпукло раскрыв основною направленность и характер исканий Мейерхольда и Сапунова тех лет. Их слиянность и единство.

Постановка продолжала и развивала линию блоковского «Балаганчика», но ярче стала декоративность, ощутимее власть музыкального ритма, пронизывающего действие, еще обнаженнее условность сценических приемов, обостреннее гротеск. На фоне {291} пошлого свадебного веселья, среди пар танцующих, под звуки старомодной кадрили и польки, исполняемых на разбитых инструментах смешными музыкантами и кривым несчастным тапером, невесте Коломбине является призрак отравившегося ее возлюбленного Пьеро. Белый рукав его балахона мелькает то за драпировками двери, то за окном. «Танцы, то ускоряясь, то замедляясь, приобретают страшный характер кошмара, где кривляются странные гофмановские существа под дирижерством большеголового капельмейстера, с высоты стула управляющего игрою четырех почти неправдоподобных музыкантов»[[505]](#endnote-506). Разгневанный жених Арлекин, убедившись в том, что Коломбина ему изменяла, оставляет ее наедине с мертвым Пьеро у накрытого для ужина стола. Охваченная ужасом Коломбина сходит с ума и выпивает яд.

На эскизе, хранящемся в Театральном музее имени А. А. Бахрушина, Сапунов с обостренной экспрессивностью воплотил тревожную фантасмагорическую атмосферу этого свадебного бала. Вызывают в памяти гофмановские каприччио в манере Калло фигуры Арлекина, родителей невесты, уродливо подчеркнутых «химерических» гостей, среди которых особенно запоминается гротескное изображение маленького рыжеволосого горбуна Джиголо, распорядителя танцев. В варианте эскиза (Картинная галерея Армения) пары, одетые в причудливые оранжевые, красные, желтые, розовые и зеленые костюмы, мужчины в нелепых высоких шляпах, дамы в не менее нелепых головных уборах, двумя симметричными группами с комической серьезностью и самодовольством выступают навстречу друг другу. В центре на аляповатой эстраде — оркестр, и самозабвенно управляющий этим парадом уродов взметнувший вверх руки дирижер. Безвкусная, убогая роскошь красных с золотой бахромой драпировок, цветастых обоев, какой-то слепяще-тусклый свет громоздкой люстры создают фантасмагорическое ощущение трагической буффонады. В эскизе-картине «Ужин Пьеро» (частное собрание, Москва), по своему характеру и теме близком к «Шарфу Коломбины», преобладают сине-серые цвета. Пьеро в белом, с белым, как и его балахон, лицом, поднимает чашу, склонясь головой на обнаженное плечо пышно одетой Коломбины с голубоватым веером в руках. За ними на фоне стены как бы пляшут тени и возникает контур фигуры смерти с косой. Этот эскиз перекликается также с «Театральным мотивом», написанным Сапуновым еще в 1903 году, изображающим кавалера с дамой и стоящую за ними смерть, играющую на скрипке.

Фантастическая романтика театра жила и в станковых полотнах Сапунова и в его декорациях. Жила в них и пестрая, характерно-лубочная нарядность ярмарочных балаганов, каруселей, неповторимо своя, по-сапуновски живописная, такая отличная от того претворения, какое подобные образы получали, например, у Бенуа. За щедрой до расточительности декоративностью сочного насыщенного цвета Сапунова таилось {292} глубоко современное восприятие жизни, экспрессивная острота, обнажающая уродливую мещанскую пошлость и косность. Это ощущалось современниками, воспринимается и сейчас исследователями наших дней. В статье, посвященной творчеству Сапунова, Л. Розенталь пишет: «… в эскизах и набросках, ставших известными после смерти Сапунова, он сумел показать и самый быт, при этом не просто любуясь им, а с убеждающей сатирической и даже драматически-обличительной проникновенностью. Сквозь желтизну угарной атмосферы трактира он увидал не только синие чайники, трубу граммофона, но и хищное самодовольство хозяина за прилавком»[[506]](#endnote-507). Но противоречивость периода, когда жил и работал Сапунов, тесное соприкосновение с идеями символизма обусловили двойственную природу его творчества, в котором получили благодаря его страстной эмоциональности глубокое выражение черты философии пессимизма, трагического восприятия действительности.

Главное в Сапунове раскрылось с наибольшей полнотой в его театральных работах, осуществленных с Мейерхольдом. Его блистательные по живописи и яркой театральности декорации и костюмы для «Мещанина-Дворянина» Мольера и «Принцессы Турандот» Карло Гоцци в постановках Ф. Ф. Комиссаржевского в Петербурге и Москве существенно не выявляют новых черт его творчества, которое безвременно оборвалось с его смертью в 1912 году.

С. Ю. Судейкина называли наследником и преемником Сапунова; современники часто ставили рядом имена этих художников. Их действительно многое роднит: пристрастие к образам театра в станковой живописи, увлечение Гофманом и Гоцци, пантомимой, карнавалом, балаганом, пасторалью, декоративной примитивностью лубка и изысканной прелестью фарфора XVIII века. Близкие темы и, казалось бы, нередко близкое их претворение. Но уже и в те годы возникала потребность сделать разграничение, найти в столь очевидном сходстве противоположные черты. В. Н. Соловьев, в своих статьях давший яркие творческие портреты обоих художников, обращал Судейкину упрек в том, что, мысля театральными образами, он не чувствует театра. Упрек, который был бы кощунственным, будь он обращен к Сапунову.

Помимо Мейерхольда, о работах с которым было уже упомянуто выше, Судейкин сотрудничает с Ю. Э. Озаровским, а также с Н. Н. Евреиновым и А. Я. Таировым — режиссерами, утверждавшими идеи «чистой театральности». С Ф. Ф. Комиссаржевским он подготавливает оставшиеся неосуществленными на сцене эскизы к «Сказкам Гофмана» Оффенбаха. И на любой канве, предлагаемой драматургом, будь то «Женитьба Фигаро» Бомарше, «Изнанка жизни» Х. Бенавенте или «Забавы дев» М. Кузмина, он вышивает прежде всего свои собственные пряно-экзотические, изысканно-неуклюжие узоры, захватывает настоящей вакханалией цвета, фейерверком красочных пятен. От мягкой «расплывчатости» {293} блеклой цветовой гаммы декораций, характерной для первого периода его творчества (более всего связанного с драматургией Метерлинка), Судейкин приходит к все более насыщенному звучанию красок, праздничной, коврово-орнаментальной декоративности композиции.

Судейкин несомненно испытал на себе влияние Сапунова. Но творчество его грубее, поверхностнее, чувственнее, жеманнее. Сам не проникая в глубь темы, он и своими декорациями не зовет зрителя заглянуть в «сокровенное» в его творчестве, а лишь приглашает наслаждаться пышным цветистым зрелищем, не знающим удержу в своей избыточности и нарядности. «Он создает блестящие декорации, но истинный смысл многих театральных ценностей остается ему чужд… Из всех театральных художников нашего времени Судейкин, пожалуй, наиболее ярый и последовательный враг актеров и слова на сцене»[[507]](#endnote-508), — писал В. Н. Соловьев.

Поэтому наиболее органичной была деятельность Судейкина в балете, начатая им с балетмейстером Б. Романовым в антрепризе Дягилева в «Трагедии Саломеи» Р. Штрауса и в ряде небольших постановок на сцене Мариинского театра и особенно широко развернувшаяся в период жизни художника за рубежом[[508]](#endnote-509). В балете Судейкин умел найти живописные образы, созвучные музыке, давал волю своей романтической экзотике и нарочитой кукольности, создавал танцевально-выразительные формы костюмов, своеобразно сочетая в некоторых из них (например, в «Саломее») «сапуновское» и «бакстовское». Наиболее театральными по своей сути были его работы, осуществленные с Мейерхольдом, где он встречался с четкостью режиссерских требований, определенностью приемов, обнажающих сценическую условность.

В «Поклонении кресту» в Башенном театре (1910) стихийная декоративность судейкинской живописи была организована строгим ритмом сукон — темно-зеленых, черных с желтым и красным, в которые вписывались красные, желтые, серые, голубые цвета костюмов, то более яркие, то тусклые. В «Обращенном принце» красно-золотой пламенеющий фон судейкинских декораций, разнообразнейшая сюита созданных им образов румянощеких монахинь, танцовщиц с пунцовыми розами в волосах, в развевающихся колоколообразных юбках, уродливых придворных, нищих, рыцарей в неуклюжих доспехах (эскизы хранятся в Театральном музее имени А. А. Бахрушина) получили пародийное звучание, свойственное и приемам самого художника и утверждавшееся режиссером, который развертывал действие в плане сценического гротеска. В этом спектакле придворные провозглашали юного принца королем — на глазах у публики надевали на него парик и подвязывали седую бороду, превращали его тем самым в «почтенного старца»; участники жестокой битвы скрывались от летящих ядер под столом; театральные плотники изображали коней, набросив на себя попоны с лошадиными головами из папье-маше, {294} на которых покачивались пышные кудрявые плюмажи. Нетрудно распознать здесь многое, связывавшее эту работу Мейерхольда с вахтанговской «Принцессой Турандот».

В успехе постановки «Обращенного принца», ставшей «гвоздем» новой программы Дома Интермедий, как ранее «Шарф Коломбины», была заслуженная доля Судейкина. Но когда через несколько лет Мейерхольд в «Привале комедиантов» возобновил «сапуновскую» пантомиму с декорациями и костюмами Судейкина, постановка по единодушному признанию очевидцев утратила свой драматизм: взамен трагического гротеска в ней появились черты банально-слащавой сентиментальности и поверхностной ретроспективной мечтательности. Гораздо более значительное место в воспоминаниях современников уделяется росписям, которыми Судейкин и красил стены зрительного зала «Привала комедиантов», названного «Залом Карло Гоцци и Теодора Амадея Гофмана». Художник воскрешал маски венецианского карнавала XVIII века, причудливо соединяя конкретные черты быта, почерпнутые в картинах Пьетро Лонги, с иронией и фантастикой Гоцци и Гофмана, воспринятыми в свойственной ему самому слегка тяжеловесной декоративности, насыщенной жеманным и пряным эротизмом.

С 1908 года началось творческое сотрудничество Мейерхольда с Головиным, длившееся более десятилетия. Поиски собственного декоративно-монументального стиля — характернейшая черта работ Головина, созданных им в театре еще до этого момента. Но режиссеры и балетмейстеры, с которыми сотрудничал Головин (Санин, Дарский, Шкафер, Горский, Легат, Василевский и другие), не улавливали *особых* качеств его дарования. Н. Д. Волков справедливо отмечает, что эти режиссеры не давали воображению, богатой фантазии и декоративному темпераменту Головина «никакой театральной идеи» и что до встречи с Мейерхольдом Головин, в сущности, в театре был одинок[[509]](#endnote-510).

В момент появления Мейерхольда на казенной сцене Головин заканчивал свою работу над «Кармен». Он с радостью отдавался подготовке эскизов декораций и костюмов для оперы Бизе, воскрешавшей в нем воспоминания о его поездках по Испании, стране суровой, опаленной солнцем, полной «яркой, пламенной романтики», особой дикой красоты. Но в декорациях «Кармен» он не акцентировал этого романтического начала. «Белая» Испания Головина, сонные, знойные, пыльные улицы и площади Севильи подкупали своей подлинностью, тем, что в них не было ничего от привычной «испанистости». В благородно сдержанную белую декорацию художник вписал «сдержанно пеструю» гамму красок костюмов, правдиво-достоверных, по-головински декоративных. В декорациях была музыкальность, «певучесть», но в целом им недоставало масштабности трагизма, драматической напряженности, так впечатляющих и в повести Мерине и в музыке Бизе.

Правдивая и эмоциональная живопись Головина, реализм созданных им образов противостояли еще довольно традиционным планировкам. Следует, правда, сказать, что {295} в декорации четвертого акта Головин нарушил эту традиционность более резко, укрупнив формы архитекторы, обобщив их единством цветовой гаммы, добился большей цельности и монументальности оформления, каких не было в прежних постановках оперы. И в этом смысле декорации «Кармен» во многом продолжали то, что получило утверждение в декорациях «Псковитянки». Режиссером постановки был Шкафер, и вместе с ним Головин в ней как бы подвел итог тому периоду своего творчества, который был развитием принципов Частной оперы Мамонтова. После «Кармен» начался период новых исканий.

Мейерхольд угадал в Головине художника театра, способного по-новому возродить высокие традиции декорационной живописи, завещанные Гонзаго. Он помог Головину окончательно сформироваться в того художника «большого стиля», каким он вошел в историю театра, стиля своеобразного и неповторимо индивидуального в своей яркой парадной зрелищности и театральности. В сложности и противоречивости художественно-эстетических взглядов, идейно-мировоззренческих позиций этих выдающихся мастеров русской сцены, в сложности и противоречивости эпохи, с которой их деятельность была связана, лежат причины, обусловившие и силу и слабость их творчества.

В условиях работы на казенной сцене, где большинство актеров встретило его враждебно, Мейерхольд был вынужден избегать тех крайностей, которыми была чревата его предшествующая практика режиссера-экспериментатора. Он сам заявлял об этом и в устных беседах с Теляковским и в статье в журнале «Золотое руно»[[510]](#endnote-511), предварявшей начало его новой деятельности режиссера императорских театров. Он говорил, что «Театр будущего» возникнет из опытов, проводимых студиями, и что «большие театры» должны быть от этих экспериментов ограждены. Нельзя «вливать молодое вино в старые мехи», поэтому большие театры, хранители прошлых традиций, должны остаться в неприкосновенности, сохраняя свою «гармоническую цельность» как памятники блистательного прошлого. Выдающиеся актеры этого старого театра с их «благородным реализмом» должны быть, но мнению Мейерхольда, ограждены от «“стряпни” современных драматургов», так как их задача — «постоянное воскрешение старины». Они должны играть своих излюбленных классиков — Шекспира, Шиллера и Гете, Грибоедова, Гоголя и Островского. «Только в личинах старины хочется восторгаться блеском талантов старых актеров», — восклицал Мейерхольд. Но произведения классики должны предстать перед зрителем не в шаблонных ремесленных декорациях, в каких они всегда игрались ранее, а в декорациях — шедеврах «истинного художника». Эти декорации должны быть созвучны импозантной архитектуре построенных великими зодчими театральных зал, с их «золотыми карнизами» и «тисненым бархатом кресел» и, главное, — «отзвукам минувшего» в игре «ветеранов наших сцен»[[511]](#endnote-512).

{296} Так развивал Мейерхольд свою программу театра, названного им «Echo du temps passè», являющуюся, по сути дела, программой «идеального» Старинного театра, не просто дающего археологическую реконструкцию форм театра прошлого, но превращающего живой современный театр и живых современных актеров в законсервированный экспонат старины. Сформулированные Мейерхольдом положения во многом были своего рода дипломатической маскировкой, и его практика в императорских театрах не укладывалась в рамки этой программы.

Мейерхольд предъявлял к режиссеру требование — быть художником, владеть рисунком, чтобы располагать «линии и углы» групп исполнителей с учетом общего декоративного замысла постановки. Он сам обладал таким умением, точным чувством изобразительно-сценической композиции. Перед художником он ставил задачу выявить идею произведения «ритмом всей картины», им, художником, созданной. Сам Мейерхольд всегда находил этот музыкальный ритм общего сценического действия, умел и вдохновить, «заразить» своими идеями, своим видением. На этой основе и возникали его совместные работы с Головиным.

Из стремления утверждать театр как особый вид *условного зрелища* родился характерный для Головина декоративный принцип оформления, подчеркивающего специфическую театральность «одежды» сцены — портал, арлекины, антрактовые и иные занавесы. Но задача «выявить идею», целостный образ сценического представления, придав ему силу обобщенности и остроту трагического звучания, влекла за собой необходимость создавать новую, особую «одежду» для каждого спектакля.

Первым плодом сотрудничества Головина с Мейерхольдом было оформление пьесы Гамсуна «У врат царства». Как и в «Гедде Габлер» в театре Комиссаржевской, постановщики нарушали ремарку автора и шли не от реальной характеристики быта, а старались в обстановке комнаты Карено раскрыть его внутренний мир, «праздничность его души». Огромная залитая солнцем комната с большими стеклянными дверьми и окнами, за которыми виднелась зелень парка, ни в какой мере не походила на жилище бедняка-ученого, но и вообще мало напоминала помещение, в котором обитают люди в реальной жизни. Это был откровенно *театрально-декоративный* павильон, почти «дворцового» типа, без потолка, перерезанный аркой, идущей вдоль линии второго плана, и обрамленный специальным арлекином и боковыми драпировками. На первом плане, перед аркой, располагались некоторые предметы обстановки — столы, стулья и пр. В этой первой совместной работе Мейерхольда с Головиным уже были налицо, хотя в менее отчетливом виде, чем в последующих, и *портал, и просцениум*, которых еще не было в «Гедде Габлер». Сравнивая эти две свои постановки, Мейерхольд говорил, что созданная в период исканий «Гедда Габлер» получила «нежелательный модернистский налет», «живопись расплылась {297} в экзотике», возникла «тепличная удушливость». В пьесе же Гамсуна не было «вневременной», «внепространственной» условности, как не было и мелочей, взятых напрокат у натуралистического театра, и «благодаря изумительному таланту А. Я. Головина» «эта постановка была вполне реалистична, хотя и обогащена новыми средствами выразительности»[[512]](#endnote-513).

Этапной работе Мейерхольда — Головина «Дон Жуан» Мольера предшествовали постановки оперы Вагнера «Тристан и Изольда» и драма Е. Харта на тот же сюжет — «Шут Тантрис», шедшие в декорациях А. К. Шервашидзе. Несмотря на то, что первый из этих спектаклей прошел без успеха, а второй был принят восторженно, именно первая постановка на большой оперной сцене и работа над музыкой Вагнера имели особенно важное значение для утверждения Мейерхольда на позициях режиссера, опирающегося на законы музыки и на законы временного и пространственного ритма.

На музыкальности ритма была построена вся постановка мольеровского «Дон Жуана», осуществленная Мейерхольдом и Головиным, которую один из исследователей назвал воплощением «сценической формулы условного театра». Режиссера не интересовала «реконструкция зрителя», как это было в Старинном театре, но он стремился создать условия восприятия спектакля, почти тождественные тем, что окружали в старину зрителей придворных представлений. Художник и режиссер погружали зрителей в атмосферу «надушенного версальского царства», и чтобы они сумели проникнуться этой «атмосферой эпохи», впитать «все чары среды, окружающей исполнителей пьесы», спектакль игрался без занавеса. Живописный портал Головина и выдававшийся вперед просцениум связывали в стилистически единое целое декорацию на сцене и парадное, торжественное убранство сверкавшего золотом театрального зала, созданного гением Росси.

За порталом декорации на сцене ряд кулис, играющие блеском позолоты, шел к заднему плану, в центре которого помещалась золоченая рама, задергиваемая занавесом-«гобеленом». В ней и появлялись живописные панно, изображавшие меняющиеся по ходу пьесы места действия. Просветы между кулисами художник прикрывал нарядными ширмами, за которыми, на виду у зрителей перед началом спектакля, скрывались суфлеры в длинных париках и костюмах мольеровской поры. Над сценой были опущены три люстры, заливавшие ее светом сотен восковых свечей. Свечи горели и в шандалах, стоящих на просцениуме. В. Н. Соловьев в статье о Головине писал, что соединение Электрического освещения в зале и света свечей на сцене давало неожиданный эффект: «От нескольких источников света появился целый ряд новых теней и полутеней на сцене. Вырезанные фестоны традиционных кулис приобрели неясные, почти феерические очертания. Мигание свечей на сцене сообщало движениям театральных персонажей нарочитую таинственность…»[[513]](#endnote-514).

{298} Просцениум использовался в спектакле как принцип, органически близкий театру Мольера, и в противовес «иллюзорности», в течение веков утверждавшейся господством «сцены-коробки». Игра на просцениуме делала центром действия актера, «с его жестом, с его мимикой, с его пластическими движениями, с его голосом». При этом особой яркой жизнью должна была зажить та «чистая театральность», звон бубенцов которой Мейерхольд улавливал в старинных театрах Франции, Италии, Японии и т. д. Показать резкость мольеровского гротеска в контрасте с изысканностью и пышностью придворной обстановки — эта мысль лежала в основе сценического решения спектакля. С помощью гротеска Мейерхольд стремился «подчинить психологизм декоративной задаче»[[514]](#endnote-515).

В созданном *спектакле-празднестве* все строилось на театральной «магии» танцевально-условного жеста, движения, на нарядной зрелищности в духе придворного представления времен «Короля-Солнце» — Людовика XIV. Откровенность подчеркнутой театральности всего происходящего на сцене усугублялась введением в действие «слуг просцениума», роль которых исполняли «арапчата», одетые в нарядные красные ливреи. Они дымили духами, подавали актерам фонари, когда сцена погружалась во мрак, убирали со сцены шпаги и плащи, возвещали начало антрактов и созывали публику в зал треньканьем серебряного колокольчика, словом, всячески усиливали впечатление условности представления.

Музыкальный ритм жил не только во внутреннем строе всего спектакля, но и в линиях пышной узорной вязи орнаментов обрамления сцены и сменяющих друг друга картин-панно, созданных Головиным и изображавших то улицу Мадрида, то кладбище с мавзолеем Командора и другие места действия пьесы. Белые ворота и стены Мадрида, на фоне ярко-голубого неба, с зелеными пятнами обвивающего их плюща и глубокими голубыми тенями, играющими на белых поверхностях, давали иную Испанию, чем та, что была открыта Головиным в «Кармен». Непосредственность и теплота жизненного впечатления, может быть, и ощущалась в основе замысла, но в конечном счете весь строй живописных образов, их «иллюзорная» объемность оказывались подчиненными композиционному ритму декоративною панно. В этой картине краски создавали светлое радостное настроение, но в последующих — сгущались драматические ноты. И была полна трагического звучания комната Дон Жуана (вернее, часть ее, так как художник смело «отрезал» все ненужное, показав лишь угол зала и угол стола с зажженными канделябрами у громадного окна) с ее траурно-лиловыми драпировками и серо-синим ночным звездным небом за оконными переплетами. В. В. Дмитриев видел в этих «черных», неестественно высоких стенах донжуановского «зала» глубокую своеобразную эмоциональность, свойственную театру Головина[[515]](#endnote-516).

{299} Тот же принцип, подчеркивающий театральною условность, утверждался и в постановке «Орфея и Эвридики» Глюка, осуществленной на сцене Мариинского театра в конце 1911 года. Этот спектакль по целостности общего замысла и стройности внутренней архитектоники не случайно причисляют к самым поэтичным и законченным произведениям Мейерхольда — Головина, соавтором которых в этом спектакле был Фокин.

Свою трактовку образа спектакля Мейерхольд и Головин, по их словам, решили подчинить «тому пониманию античности, какое было свойственно художникам XVIII века», и показать оперу «сквозь призму той эпохи, в которой жил и творил» Глюк. Однако образы спектакля в целом, и головинского оформления в частности, лишь очень отдаленно напоминали о мотивах театра и живописи XVIII столетия. Спектакль решался в плане стилизации и символики, характерной для времени его создания.

Существенной чертой постановки «Орфея» была «двуплановость» построения действия, развертывавшегося на условном пространстве просцениума и в живописных декорациях заднего плана. «Скульптурные» группы Мейерхольда, танцы, поставленные Фокиным, «изысканно-декоративный» лиризм образов Головина воспроизводили идеализованную условную античность.

В записях Мейерхольда, относящихся к плану постановки «Орфея», читаем: «Художнику, задумавшему перенести язык звуков Глюка на язык красок, надо было не только сплести облака в звучащую гармонию, но еще заставить фигуры действующих лиц так разместиться, чтобы узор, по какому расположатся красочные пятна, не мог быть разорван случайным переходом или невзвешенным жестом актера»[[516]](#endnote-517). Поэтому планировочные места, расположения групп или отдельных актеров были не только строго намечены заранее, но даже частично «зафиксированы» в эскизах Головина. Так, например, эскиз первого действия («Гробница Эвридики в уединенной роще из лавров и кипарисов») дает представление об обрядно-торжественных статуарных позах участниц хора, изображающих плакальщиц у могилы умершей возлюбленной Орфея. Мейерхольд считал очень ответственной задачу суметь на сцене «слить в гармоническое целое музыку Глюка, симфонию красок скорбящего вместе с Орфеем неба и фигуры пришедших совершить религиозные обряды»[[517]](#endnote-518). Это слияние было достигнуто в спектакле.

Печальная роща вокруг гробницы, черно-зеленоватые мрачные глыбы утесов преддверия Аида, элегически мечтательные голубые «Елисейские поля» с тонкими кружевными силуэтами деревьев, растворяющимися, как мираж, в голубовато-жемчужной гамме перистых облаков, — все эти живописные задники Головина имели определяющее значение в зрительном образе каждой сценической картины. Они дополнялись пратикаблями, живописно-объемными деталями декораций, образующими переход от задников к условному пространству просцениума. Среди них двигались и располагались фигуры исполнителей. {300} Так Орфей, ведущий Эвридику из Аида, пробирался среди утесов, из скалистых расщелин появлялись сонмы фурий и т. д. Музыкальный критик В. Г. Каратыгин писал в рецензии на спектакль: «Эти фурии сначала кажутся вросшими в дикие скалы и утесы, окружающие берега мрачного Стикса. Они ползут со всех сторон, эти ожившие каменные глыбы; чудовища заполняют всю сцену, исступленно вытягивая свои длинные, гибкие, змеящиеся руки…»[[518]](#endnote-519).

Если сравнить раннюю постановку оперы Глюка, осуществленную Поленовым в Мамонтовском театре, с «Орфеем» Мейерхольда, Головина и Фокина, то нельзя не увидеть, насколько музыкальнее и театрально-параднее был последний спектакль, в котором его авторы сумели воплотить призрачный мир теней и бестелесных видений, поэтичность Глюка. Но нельзя не ощутить и того, что в утонченном и изысканном блеске этого театрального зрелища были утрачены непосредственность и жизненное обаяние, свойственные образам Поленова.

Как и в «Дон Жуане», Головин связывал в «Орфее» оформление сцены с убранством театрального зала, но на этот раз путем цветового контраста: синий цвет зала Мариинского театра он заставлял звучать еще более интенсивно, повесив в нем голубые фонари, и противопоставил ему звучность малинового с серебром занавеса. Кроме этого (основного) был еще и другой занавес, отделявший сценические картины, — также малиновый с «кружевными арабесками» и «перламутровой» инкрустацией.

«Головин — поистине поэт театральных занавесов, то торжественно парадных, то карнавально веселых, то волнующе таинственных, с эмблемами карт и масок, или сказочных, узорчатых, кружевных и вышитых на газе и тюле, или траурных, из черного крепа с серебром»[[519]](#endnote-520), — писал В. В. Дмитриев, имея в виду не только «Орфея», но и целые «сюиты» занавесов «Маскарада» (работе над ним, начатой в год постановки «Орфея», Головин отдал несколько лет, закончив ее лишь в 1917 году). В замечательных декоративных комплексах, созданных в постановках «Стойкого принца» Кальдерона, драмы Лермонтова «Два брата» (1915), оперы Даргомыжского «Каменный гость» (1917) и других произведениях Головина, расписные, вышитые и апплицированные драпировки и обрамления были неотъемлемым элементом оформления.

В нарядном красочном строе излюбленных Головиным форм театральной «одежды», в тусклом матовом блеске зеркал, которыми он украшает парадные порталы и стены залов, ощущаются отзвуки венецианских карнавалов XVIII столетия. Недаром Головин и Мейерхольд особенно увлекались Карло Гоцци, воскресившим на время старую комедию масок, и Италией его времени. Но постепенно в призрачности карнавала начинают звучать, все нарастая и усиливаясь, тревожные трагические ноты. «Демонология» в «Орфее» еще была смягчена идеализацией античности, но в последующих постановках Мейерхольда — {301} Головина все более подчеркивается тема мистической предопределенности свершающихся событий, подвластность человека игре «роковых», «потусторонних» сил.

В годы постановки «Орфея» был осуществлен Мейерхольдом «Живой труп» Л. Н. Толстого на сцене Александринского театра в декорациях Коровина. Спектакль не занял значительного места в творческих биографиях ни режиссера, ни художника. Эта неудача обусловливалась рядом причин. Как вспоминает Н. И. Комаровская, исполнявшая роль Маши, методы двух режиссеров спектакля (Мейерхольда и А. Л. Загарова) были «разноречивы, если не противоположны», и «затея» соединить их «не принесла и не могла принести ничего хорошего»[[520]](#endnote-521). Помимо того, задачи психологического реализма, которые необходимо было решать в драме Толстого, менее всего захватывали Мейерхольда, утверждавшего в этот период принципы сценической условности в ярких формах декоративного традиционализма. Биограф Мейерхольда Н. Д. Волков имел основания отмечать, что режиссер не был увлечен постановкой по-настоящему, стремился «скорее сдать работу по толстовской пьесе, чтобы целиком отдаться “Маскараду”, не ставил и не разрешал в “Живом трупе” крупных режиссерских проблем»[[521]](#endnote-522). (Заметим, кстати, что текст книги Волкова просматривался самим Мейерхольдом, вносившим в случае необходимости коррективы.) Попытки найти сценическое воплощение драматургического стиля Толстого делались лишь в плане игры актеров. Однако эти задачи неизмеримо глубже были поставлены в спектакле МХТ, состоявшемся за четыре дня до премьеры Александринского театра.

Режиссура и художник применили прием подвесных занавесов, позволивший избежать постройки павильонов и осуществить быструю смену декораций без вращающейся сцены (которой не было в петербургском театре). Но образная выразительность декораций не впечатляла. Фотографии спектакля свидетельствуют о том, что и по глубине жизненной характеристики и по изобретательности планировок декорации Коровина уступали оформлению, сделанному в МХТ Симовым. Творческая встреча Мейерхольда с Коровиным к интересным, взаимообогащающим результатам не привела. Необходимого единства в их работе, по-видимому, и не было[[522]](#endnote-523). Мейерхольда Коровин не привлекал как художник, он не находил с ним точек соприкосновения ни в плане занимавших его художественно-технологических вопросов, связанных с разработкой условного решения сценического пространства, ни в плане идейной направленности своего творчества. Из декораторов-колористов ему были неизмеримо ближе ученики Коровина, в первую очередь Сапунов. Жизнепрпятие Коровина не отвечало трагическому мироощущению, которое все гуще окрашивало творчество Мейерхольда в кризисную пору последнего предреволюционного десятилетия. И если Мейерхольд находился под непреодолимым, если можно так сказать, гипнозом декоративного дара Головина, прельщавшего таившимися в нем {302} возможностями создания монументально-обобщенных форм искусства «большого стиля», то и сам Мейерхольд в свою очередь воздействовал на творчество художника.

В работах Головина, созданных в последние годы перед революцией, мы почти не встретимся более с яркой солнечностью, как в его «Кармен», радостью красок, ожиданием счастья. Только в декорациях «Грозы» — поэтическом, живописном «сказе» Головина на темы русского быта — преобладали светлые краски, праздничная цветистость. Здесь вновь Мейерхольдом была сделана попытка (как ранее в «Гедде Габлер» и в «У врат царства») показать обстановку действия, исходя не из реально-конкретных обстоятельств, изображенных в пьесе, а как бы через внутренний мир главного героя. Этот прием «монодрамы», стремление увидеть мир глазами Катерины привели к резчайшему столкновению с социальной остротой темы Островского, смягчив трагичность душных застенков «темного царства» и самой гибели героини. Но в других спектаклях все возрастающее великолепие головинских декораций окрашивается в глубоко трагические тона. Графически-строгий ритм оформления «Каменного гостя» с его темно-фиолетовым с серебром порталом, черным бархатом стен комнаты Доны Анны, подчеркнутым господством симметрии в композиции каждой картины и четким чередованием темных и светлых пятен был музыкален и траурно-торжествен. Но современники видели в спектакле и его декорациях нечто большее, чем скорбные ноты, — все нарастающее ощущение ужаса, ожидание неотвратимой гибели героя. Было страшно, когда стоящая в профиль на фоне светлого окна мраморной часовни статуя Командора кивала головой, было страшно, когда в финальном действии спектакля звучали тяжело отдававшиеся по каменному полу шаги и фигура Командора являлась в конце длинного черно-белого коридора, ведущего в комнату Доны Анны.

И. И. Соллертинский писал об этой постановке, что Мейерхольд «разрешал “Каменного гостя” как трагический маскарад на фоне условной Испании, сотканной из мечтаний романтических поэтов Франции и России, где неразрывно сплелись эротическая страсть, балаганное шутовство и леденящий душу страх смерти»[[523]](#endnote-524).

«Оперой без музыки» назвал этот же критик постановку «Маскарада»[[524]](#endnote-525). Действительно, высокий строй романтической трагедии Лермонтова утверждался в тех же формах оперной зрелищности, что и пронизанные драматизмом постановки Мейерхольда в музыкальном театре.

По признанию самого режиссера, «Маскарад» явился программной работой «условного» периода его творчества, «стягивавшей к себе все нити предыдущих поисков и устремлений»[[525]](#endnote-526). Вновь, как и в более ранних спектаклях, шедших в оформлении Головина, сцена была разделена на просцениум и задний план, где спускались арлекины и занавесы и помещались живописные панно-задники. Лепной портал был украшен зеркалами, {303} на матовых поверхностях которых мерцали дрожащие отблески пламени свечей. Истоки лермонтовского романтизма режиссер и художник искали в той «сфере», в какую попадал, по их мнению, поэт, «зачитываясь Байроном в московском пансионе». Здесь, «между строк байроновской поэзии», как им казалось, Лермонтов должен был уловить ту Венецию XVIII века, которой так восхищались и были увлечены они сами. Мейерхольд угадывал образы этой Венеции, ее жизни, «зараженной магизмом, всегда скрытым в картах и золоте», в образах «Маскарада», стоявших, как он тогда полагал, на грани *бреда и галлюцинации*. «Не эти ли маски, свечи и зеркала, не эти ли самые страсти у игорных столов, где карты засыпаны золотом, не эти ли интриги, возникающие из маскарадных шуток, не эти ли залы, где “сумрачно”, несмотря на блеск свечей в многочисленных люстрах, свешивающихся с потолка, находим мы у Лермонтова в его “Маскараде”?»[[526]](#endnote-527) — спрашивал и одновременно убеждал себя Мейерхольд.

Головин со страстью исследователя и любителя-коллекционера погрузился в изучение материалов эпохи, листал бесконечные собрания гравюр, литографий и альбомов по истории искусства и быта 30‑х годов прошлого столетия. С поразительной тщательностью отделывал он мельчайшие подробности узоров и орнаментов, костюмов, детали украшений мебели и бутафории в своих бесчисленных рисунках и эскизах к спектаклю. Придирчиво и даже запальчиво требовал неукоснительного исполнения всего, что им было решено сделать в оформлении. Нельзя сказать, что все детали эти были необходимы. В декорациях, в сценической обстановке «Маскарада» были некоторые «излишества», приводившие к «дробности». Но тем не менее, как и всегда у Головина, любая частность, каким бы точным воспроизведением каких-либо существовавших исторических мотивов она ни казалась, всегда была творением собственной фантазии, новым произведением искусства.

Зрелище, созданное Головиным в «Маскараде», было исключительно не только по красоте, но и по силе того выразительного, связующего все части в одно целое драматического начала, которым была пронизана и вся постановка. Главной характерной чертой трактовки спектакля была проходящая в нем с начала до конца тема рока, получившая воплощение в образе Неизвестного, и связанные с нею «сгущенная таинственность и ощущение действия инфернальных сил». Впоследствии, уже в советское время, возобновляя «Маскарад», Мейерхольд признавался, что в первой редакции спектакля он оказался несвободным от влияния символизма Блока[[527]](#endnote-528).

Все это несли в себе, в своем эмоциональном строе декорации Головина.

Уже основной, красный с черным, занавес «Маскарада» с самого начала включал в атмосферу действия как бы кровавый отблеск трагического финала пьесы. Цветовая гамма и мотивы этого занавеса приобретают еще более подчеркнутую драматичность {304} в декорации «Страшной игральной», где на красных стенах горят тревожные неровные блики света, из сплошного черного мрака за окном в комнату заглядывает пугающе багряный серп двурогого месяца.

Нарядная пестрота красок маскарадного занавеса и дразнящие контрасты оранжевого, синего, малинового цветов маскарадного зала; сверкающий серебром бело-голубой занавес и белый бальный зал с малахитовыми колоннами, залитый ярким светом хрустальных люстр, отражающихся в зеркалах, — во всем этом пиршестве красок, символизирующем обманный мишурный блеск «маскарада» и «высшего света», Головин сумел выразить ноты трагизма, мрачные предвестия гибельных событий. В декорациях и костюмах художник настойчиво подчеркивал зловещее звучание черного цвета, завершающееся последним заключительным траурным аккордом в декорации черно-белого аванзала в доме Арбенина и падением черного крепового занавеса в конце спектакля.

Круг образов и тем, увлекавших Мейерхольда, самый принцип стилизации на сцене музыкальных и драматических произведений мировой классики «сквозь призму» тех прошлых эпох, когда они были созданы, — все это, возникая и складываясь в определенную эстетическую систему, несомненно, не могло не испытать на себе воздействия идей «Мира искусства». У Мейерхольда и мирискусников было много и идейно-теоретических и художественно-практических точек соприкосновения.

Стремление к «эстетизации» театрального зрелища, любовь к «гофманиане» и комедии дель арте, к традиционному игровому театру роднили Мейерхольда и Бенуа. Театральная деятельность Мейерхольда дореволюционной поры была связана с Головиным, который, при всех несогласиях и расхождениях с Бенуа, был по характеру своего творчества близок возглавляемой последним группировке, а также с Сапуновым, Судейкиным и другими представителями младшего поколения «Мира искусства». Мейерхольд как режиссер, как мы уже говорили, сотрудничал и с Бакстом и с Фокиным. В образе Пьеро, роль которого Мейерхольд исполнял в первой постановке «Карнавала» (поставленного Фокиным в 1910 году в петербургском Зале Павловой), оживали многие черты Пьеро — Мейерхольда из блоковского «Балаганчика», а может быть, они обретали новую жизнь и в «угловатости» и остроте образа Петрушки в фокинском балете, созданном через год[[528]](#endnote-529). Не случайно и постановка «Шарфа Коломбины» вызвала восторженное признание А. Н. Бенуа.

А разве в том, что показал Мейерхольд в «Дон Жуане», не было близости к театральным поискам мирискусников? Этот звенящий «бубенцами театральности» спектакль-празднество, преодоление в нем быта декоративностью, само воссоздание парадно-зрелищной атмосферы эпохи, этот пышный, раззолоченный Версаль — разве не было все это в известной мере «порождением» «Мира искусства»?

{305} Несомненно, что Мейерхольд в практике театра достигал неизмеримо большего, чем сумели сделать Бенуа и его товарищи, но все же «родство» было налицо, хотя театральное творчество Мейерхольда далеко не исчерпывалось этими чертами сходства.

В «Дон Жуане» на сцене ожили любимые образы Сомова и Бенуа, и, казалось бы, спектакль должен был встретить сочувствие со стороны мирискусников. Однако на деле было не так. После премьеры «Дон Жуана» в газете «Речь» появилась статья Бенуа «Балет в Александринке»[[529]](#endnote-530). В самом названии статьи была уже сформулирована ее основная мысль. Не признание, а резкое осуждение вызвал спектакль у Бенуа. Тот самый Бенуа, кого один из рецензентов «Павильона Армиды» еще так недавно назвал «в своем роде Мейерхольдом», стремится теперь резко разграничить свои искания с тем, что показал Мейерхольд в «Дон Жуане». Бенуа видит в этом спектакле забвение «человеческих мыслей» и переживаний, замену их любованием «красочными пятнами и движущейся пластикой». Он страстно протестует против того, что на сцене Александринского театра, в «храме драматического искусства» был поставлен спектакль, с начала до конца преступающий именно внутренние законы драмы, и превратившийся, по существу, в «*нарядный балаган*». По мнению Бенуа, при всей роскоши и подлинном вкусе декораций и костюмов, при всей покоряющей силе таланта Головина, — все в созданном Мейерхольдом спектакле суть лишь «фарфор» и «картон», «проволочки и нитки», приводящие в движение «марионеточный театр». «Глухой мог бы смотреть “Дон Жуана”, слепой услыхал бы лишь одного Сганареля», — говорил Бенуа, восхищаясь подлинно реалистической игрой Варламова, который, по его мнению, единственный, силой своего огромного человеческого таланта, разрушал окружающий его затейливый красочный балаган. И Бенуа произносит слова, в его устах знаменательные: «Лучший признак всякого культурного упадка, это утрата веры, замена эстетической игрой настоящего жизненного искусства». И добавляет, что его пугают столь часто звучащие кругом слова: «если хотите, это бессмысленно, но красиво», «разумеется, это чепуха, но так забавно». «Да неужели же придется жить в этом художественном позоре и дальше?!» — восклицает Бенуа.

Против чего же так страстно ополчился Бенуа, что он так желчно бичевал? Узнал ли он во многом, что сделал Мейерхольд, дело рук своих, плоды той программы самодовлеющего эстетизма, которую так настойчиво и при его ближайшем участии пропагандировал «Мир искусства»? Да, узнал и не отрекался от родства.

«Я знаю, я каюсь, сами мы в этом виноваты, — пишет Бенуа. — Вся эта “бердслеяновщина” и “уайльдовщина” — плоть от плоти нашей. Этот “луикаторный балаганчик”, Эти “арапы”, вся эта скурильщина — наша, сомовская, моя, бакстовская, дягилевская. Но довольно же этого. Ведь это становится назойливым, невыносимым, кощунственным». И самое главное признание в этой покаянной речи: «не нужно это массе народа».

{306} Конечно, критика Бенуа была односторонней, так как он не упрекал Мейерхольда в том, что вольнодумнейшая сатирическая пьеса Мольера, навлекшая на драматурга ожесточенные преследования святош, предстала в спектакле Мейерхольда вне своей социальной остроты. Бенуа была дорога не эта сторона мольеровской пьесы. Он хотел бы, чтобы при ее осуществлении было передано «чувство потусторонности», «мысли о смерти», «о вечности» и «божией суде», весь тот комплекс, который всегда увлекал Бенуа и частично в виде темы «рока» так ярко будет воплощен в последующих мейерхольдовских постановках. И тем не менее самокритичность высказываний Бенуа и пересмотр им многих своих основных эстетических позиций имеют существенное значение. Эти мысли не были случайными, но свидетельствовали о признании идейного кризиса мирискусничества.

С этих же позиций Бенуа отрицает и театральные теории Н. Н. Евреинова. Несмотря на то, что ему близки мечты о «театрализации жизни» и театральная одержимость Евреинова, он резко протестует против таких его положений, как «в искусстве важна форма, а не содержание», «весь театр обман и только обман» и т. д. «Вы сами меня прельщаете и убеждаете, — пишет Бенуа в “Художественных письмах”, обращаясь к Евреинову, — только до тех пор, пока я верю, что вы не только “рожа, выпачканная в саже”, да и театр, который мы оба с вами любим до изуверства, в том только случае может быть “обманом пленительным”, если верить, что этим внешним обманом прикрывается какая-то истина. Если же обман одет на обман, то и черт с ними обоими совсем — тогда, действительно, это и не театр, а скверный, пошлый балаган»[[530]](#endnote-531).

Ведя с 1908 года отдел «Художественных писем» в газете «Речь», Бенуа откликается на самые различные явления и события в искусстве. Уже в «Обзоре художественной жизни» за 1909 год Бенуа высказывает ряд положений, немыслимых в его устах десять лет назад. Он говорит, что современная художественная жизнь «исполосована перекрестными течениями», а молодое искусство полно «растерзанности и растерянности», что на первое место выдвинута проблема живописности, а «вопрос о содержании как-то забыт», о «хаосе индивидуализма», о гибельности «одиноких исканий», о том, что «художники не знают, чему молиться».

Поистине это ценные признания вождя и теоретика «Мира искусства», который, указывая на пагубное влияние индивидуализма, подтверждает тем самым банкротство руководимого им направления. Терпит крах и второй важнейший принцип мирискуснической эстетики — принцип примата формы. Нет, теперь Бенуа уже не говорит, что прекрасное — прекрасно само по себе. Наоборот, он с горечью заявляет, что в словах: «мы ничего не хотели выразить, мы хотели лишь создать нечто красивое», — находит отражение общая омертвляющая душу тенденция современности. Он восстает против щегольства {307} формой, против «изощренною, воспитанного эстетизма», «красивой скорлупы без орешка внутри». Почти с отчаянием он констатирует «торжество тоскливого просвещенного вкуса» и равнодушие и зрителей и художников-творцов к искусству[[531]](#endnote-532).

Вот теперь, когда ему «душно и страшно», когда он как бы стоит перед ящиком Пандоры, открытым им самим, из которого вместо прекрасных духов, готовых щедро одарить искусство и жизнь, вылетели бесчисленной толпой страшные химеры, обезображивающие творчество, лишающие его живительной силы, — теперь Бенуа начинает понимать, чем было искусство во времена передвижников. Он признает теперь, что это искусство «обладало способностью волновать современников и давать им требуемые настроения. В нем было так мною убежденности, строгою отношения к делу, общих усилий! Каждая выставка была событием в общественной жизни и вносила в нее струю свежею воздуха. И что мы теперь по сравнению с ними?»[[532]](#endnote-533)

Период реакции создал благоприятную почву для расцвета декаданса во всех областях искусства. Но чем более широкое осуществление находили все те принципы, на которых основывал свою деятельность «Мир искусства», тем яснее становилось, что они ведут к тупику. Одной из наиболее жизнеспособных форм творчества мирискусников была их работа в театре. Однако Бенуа, обладающий зоркостью глаза и трезвостью ума, понимает, что театральная деятельность Дягилева, Мейерхольда или Евреинова, во многом наиболее откровенно воплощающая принцип «искусство для искусства», не может указать выход из этого кризиса. Все более острым становится сознание пустоты и ненужности своего искусства, все более настоятельной потребность найти иные пути, обрести твердую и реальную почву под ногами. Ощущение надвигающейся катастрофы заставляет искать поддержки и обновления своих сил в Художественном театре, воздействие которого, как уже говорилось, имело большое значение в формировании взглядов Бенуа и других художников «Мира искусства» на задачи сцены. Теперь они с еще большей ясностью сознавали, что именно этот театр представляет собой самое здоровое направление современной культуры.

Испытывая настоятельную потребность в сближении с жизненным, психологическим искусством МХТ, Бенуа пытается закрыть глаза на то, что слишком резко разделяло эстетизм «Мира искусства» и принципы реализма Станиславского. Однако было бы ошибкой полагать, что Бенуа в Художественном театре искал лишь «спасения» и полностью пересматривал свою идейно-художественную программу, собираясь пойти «на выучку» к Станиславскому и Немировичу-Данченко. Скромная роль соучастника их исканий не удовлетворила бы его. Совершенно несомненно, что он думал и об активном воздействии на искусство Художественного театра и претендовал на роль его идейного руководителя[[533]](#endnote-534).

## **{308}** Новые искания Московского Художественного театра в области декорационного искусства

В период 1907 – 1917 годов в декорационном искусстве МХТ происходят существенные изменения. В ряде спектаклей режиссура отказывается от сотрудничества с В. А. Симовым, бессменным соучастником исканий всего предшествующего пути. В МХТ приводят молодые художники Н. П. Ульянов и В. Е. Егоров, с которыми Станиславский уже творчески встречался в Театре-студии, затем М. В. Добужинский, А. Н. Бенуа, Н. К. Рерих, Б. М. Кустодиев, а для «Гамлета» привлекается известный английский режиссер-символист Гордон Крэг, не только в качестве художника, но и режиссера.

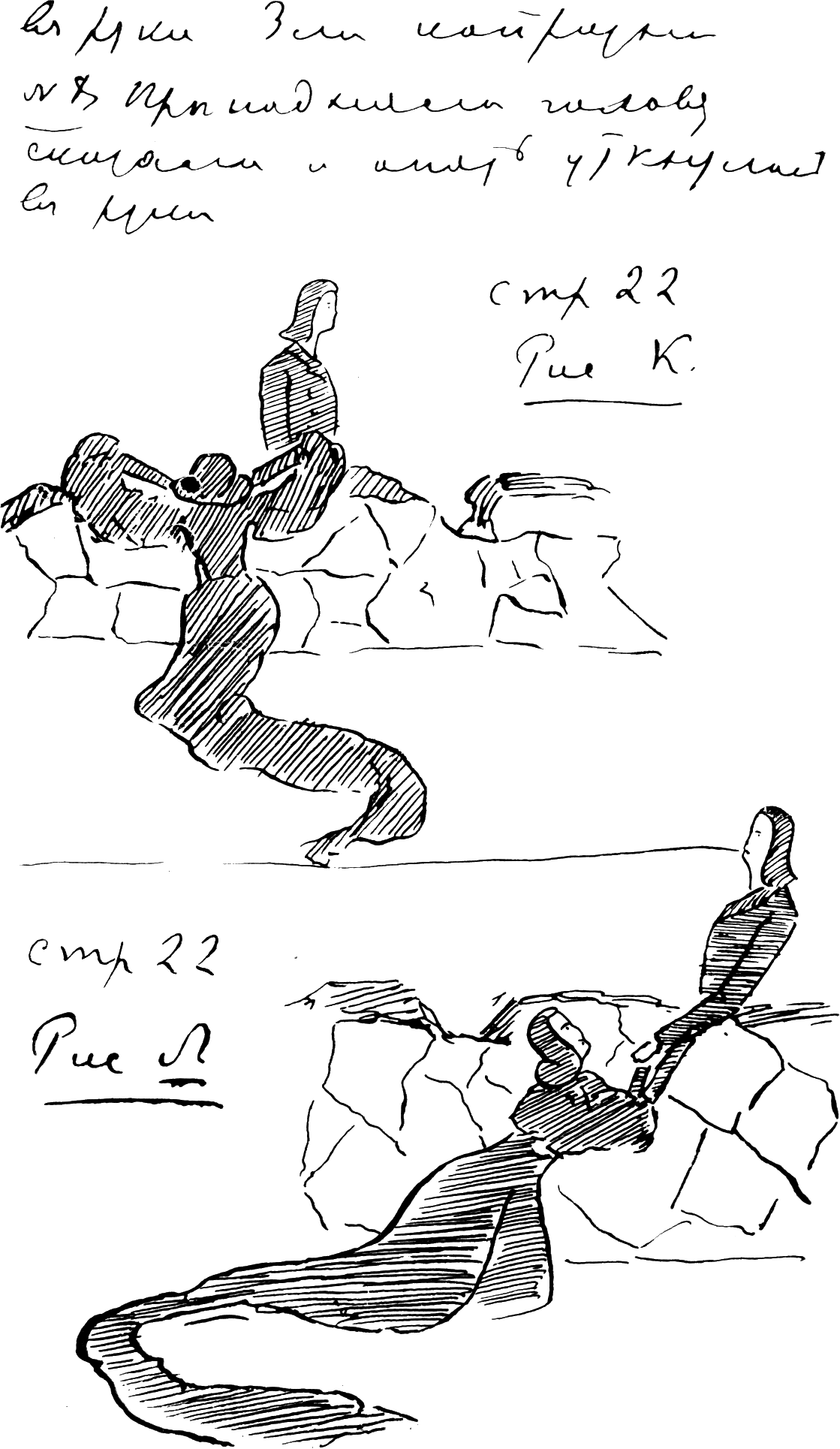
Но наряду с условными ширмами Крэга, примененными в «Гамлете», с опытами стилизации, произведенными Станиславским в «Драме жизни», «Жизни Человека», в эти же годы в МХТ продолжает свою деятельность Симов (сделавший в период с 1906 по 1912 г. декорации к 12 спектаклям) и получает дальнейшее развитие то, что было завоевано ранее в работе над Чеховым и Горьким. В оформлении таких спектаклей, как «На всякого мудреца довольно простоты», «Борис Годунов», «Живой труп», режиссура совместно с Симовым находит новые художественные приемы. Но не только с Симовым, а и с Добужинским, Бенуа, Кустодиевым Станиславский и Немирович-Данченко развивали и утверждали свои принципы работы с художником. Высокое мастерство этих декораторов помогало открывать новое, яркое, осуществлять движение вперед.

После закрытия Театра-студии Станиславский сам сделал ряд попыток поставить спектакли, применив подчеркнуто условные приемы оформления. В основе этих опытов лежало стремление произвести проверку тех «новых средств», которые испытывались и Мейерхольдом в Студии.

«Драма жизни» К. Гамсуна была поставлена Станиславским с художниками В. Е. Егоровым и Н. П. Ульяновым. Сугубо символистская пьеса, с ее подчеркнутым физиологизмом и проповедью фатальности, была чужда основной направленности творчества Станиславского и МХТ. Но она показалась Станиславскому новаторской и пригодной для осуществления опытов по изучению природы актерского мастерства, которые его занимали в связи с разработкой «системы». Он мечтал отыскать простые, сдержанные, но заостренные средства внешней изобразительности, чтобы зрительный образ спектакля без иллюстративности раскрывал психологическое настроение действия, отвечающее напряженной внутренней жизни персонажей.

Но в спектакле результат оказался обратным. И в декорациях и в актерской игре, по признанию самого Станиславского, сделанному в «Моей жизни в искусстве», на первый план выступила «внешняя форма левого направления».

{309}



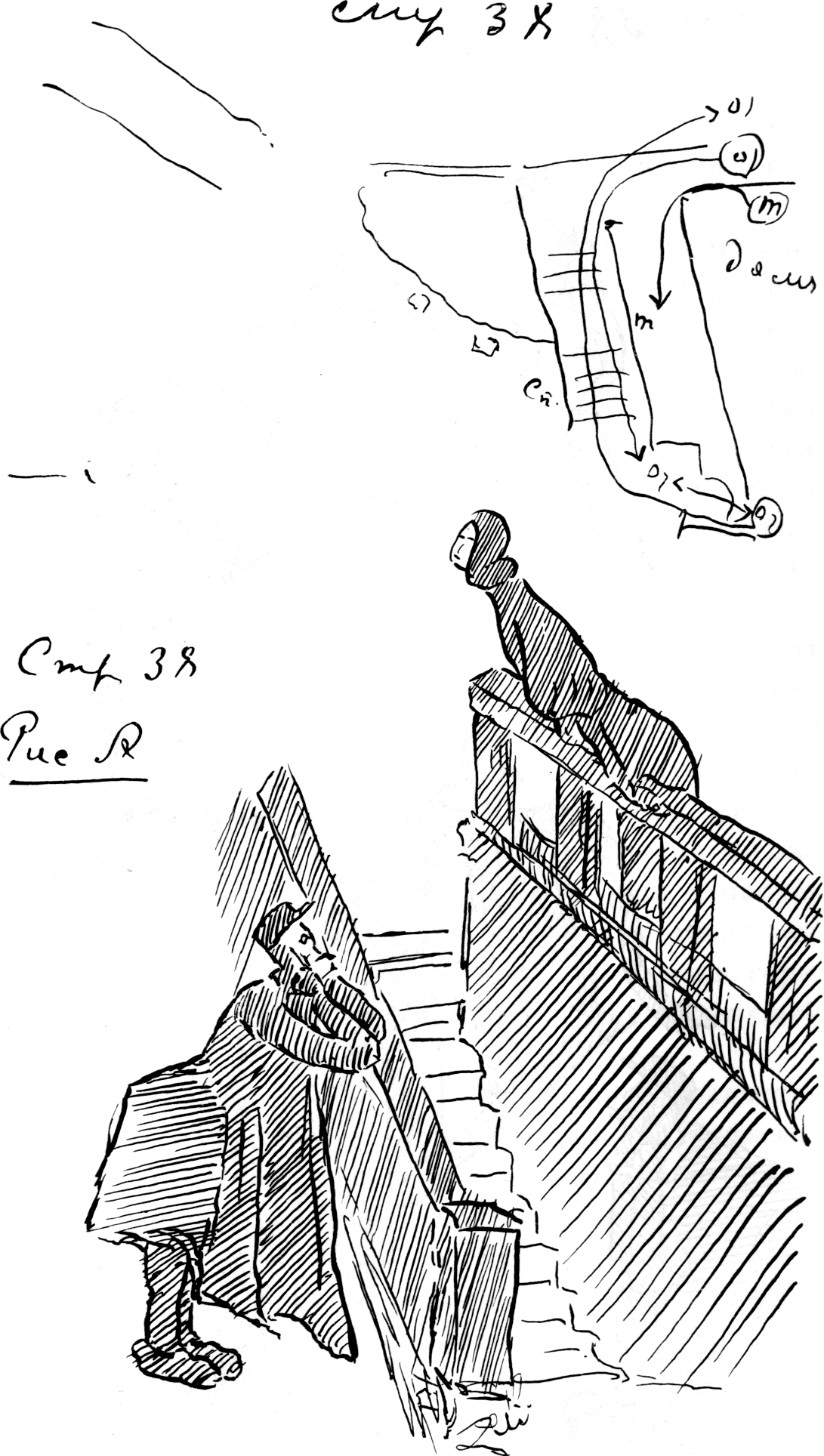
Страница режиссерского экземпляра К. С. Станиславского.  
Наброски к постановке «Драма жизни» К. Гамсуна. 1905.  
*Московский Художественный театр. 1907*

{310}



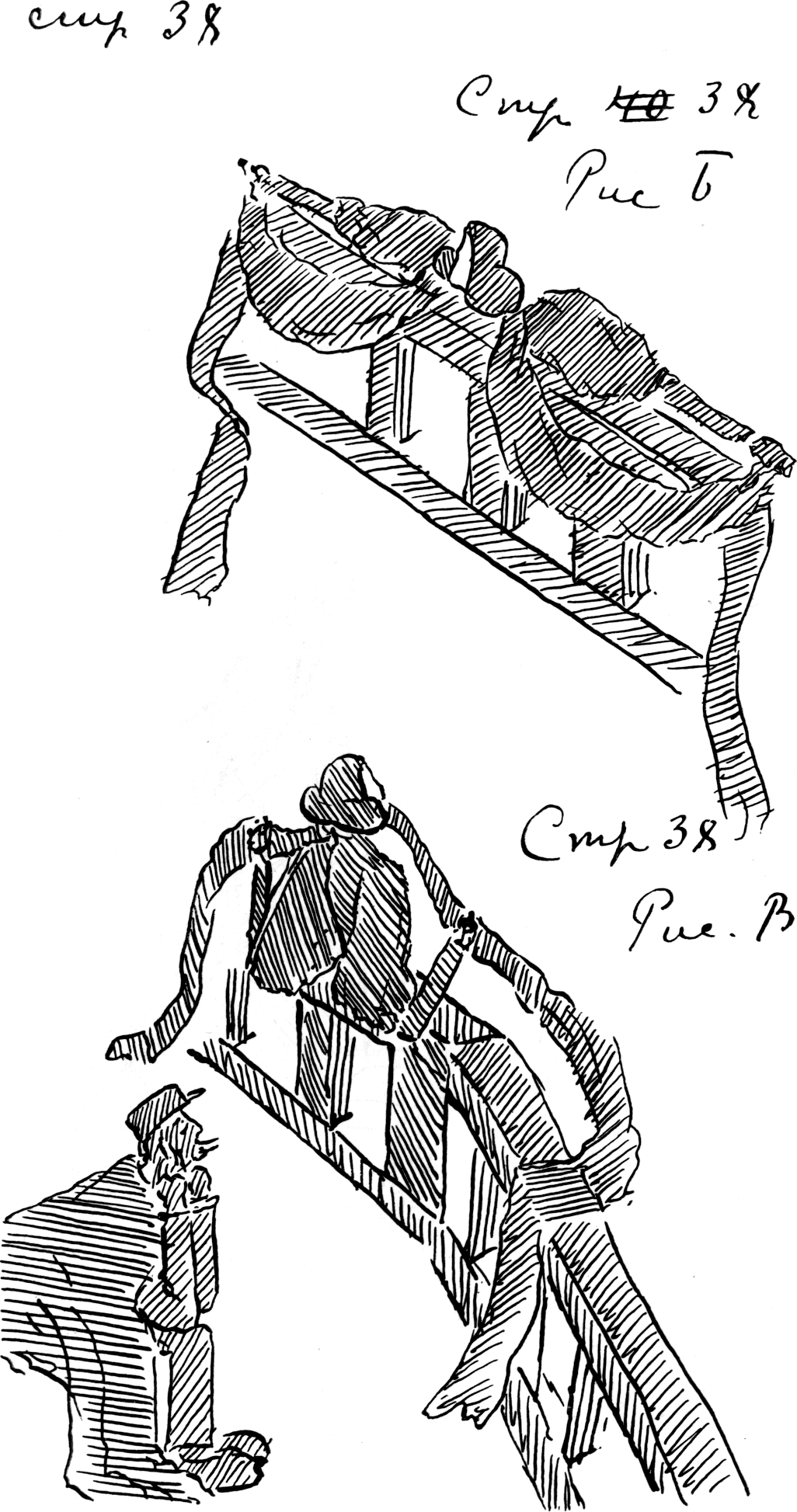
Страница режиссерского экземпляра К. С. Станиславского.  
Наброски к постановке «Драма жизни» К. Гамсуна. 1905.  
*Московский Художественный театр. 1907*

{311}



Страница режиссерского экземпляра К. С. Станиславского.  
Наброски к постановке «Драма жизни» К. Гамсуна. 1905.  
*Московский Художественный театр. 1907*

{312}



Страница режиссерского экземпляра К. С. Станиславского.  
Наброски к постановке «Драма жизни» К. Гамсуна. 1905.  
*Московский Художественный театр. 1907*

{313} Оформление своей нарочитой условностью вызвало бурные протесты и споры среди публики, так как оно слишком очевидно противоречило всему тому, что МХТ пропагандировал в своих прежних работах. В декорациях В. Е. Егорова зрителей раздражал «детский примитивный рисунок», необычность перспективы, то, что художник не пытался создать иллюзию действительности, а всячески подчеркивал, что его декорации «нарисованы».

Ярмарка в третьем акте трактовалась Ульяновым (на основе замысла Станиславского) как «ярмарка жизни», где все призрачно, надо всем царит настроение обреченности. Конкретная картина ярмарки превращалась в символ. На полотне ярмарочных палаток, расположенных на уступах горы, отражались, как на транспарантах, колеблясь, тени покупателей, продавцов, прохожих. Все пространство сцены заполнялось этими тенями. Они бешено мчались и на крутящейся в центре сцены карусели. Ветер трепал полотна палаток, развешанные перед ними товары; качающиеся фонари мигали, и то разгоралось, то тускнело пламя дымящегося костра. Мрачная символика и пессимизм, переданные в эскизе Ульянова и в сценическом воплощении этой картины, были обусловлены самой драматургией Гамсуна.

Переписка Станиславского с О. Л. Книппер, находившейся летом 1905 года в период разработки им режиссерского экземпляра «Драмы жизни» в Норвегии, говорит о том, что первоначально он искал в постановке обобщенных, но конкретно-реалистических черт, связанных с бытом, национальным колоритом, психологией действующих лиц. Но в поисках изобразительного языка, наиболее отвечающего требованиям пьесы, режиссер и художники все более удалялись от этих целей в сторону абстрагирования и символизации образов[[534]](#endnote-535). Как вспоминал сам Станиславский в книге «Моя жизнь в искусстве», «декорации соответствовали общему плану всего спектакля и были написаны большими, резко ограниченными плоскостями и полосами основных тонов, причем горы были уж очень гористы, стволы деревьев — уж очень перпендикулярны, а линия текущей вдаль реки — уж очень пряма»[[535]](#endnote-536).

Материал пьесы Гамсуна был сложен для опытов в области актерского реалистического творчества, как и для утверждения в декорации новых принципов *обобщения* действительности. А именно к этому стремился Станиславский и на это ориентировал работавших с ним художников. Это было подмечено и некоторыми критиками в рецензиях на «Драму жизни». Н. Е. Эфрос в газете «Парус» писал, что МХТ переживает полосу «метаний», бросаясь «от полюса к полюсу», что Станиславский ищет теперь в оформлении «художественного намека». «Для пожара, в инсценировке которого еще недавно… приглашали брандмейстеров, теперь довольно одного красненького огонька, значка; для бури, от которой недавно ходили ходуном корабли и вздымались, пенясь, {314} валы, — одной музыкальной гаммы, звукового значка, заменяющего все детали картины; для пейзажа фьорда, гор и скал, еще недавно изумлявших фотографической верностью, — красные и желтые пятна… Не символизация даже, а сигнализация действительности, достигающая своего апогея в сцене ярмарки, где эффект ужаса должны дать промасленные транспаранты я на них китайские тени»[[536]](#endnote-537).

Опыт «Драмы жизни» убедил Станиславского в том, что его поиски привели к схематизации, обеднению жизни, которые не являются путем к созданию реалистического образа большой силы и к «углубленному духовному реализму». Результаты постановки были им оценены как отрицательные, но направленность работы признана ценной: поиски скупых приемов, обобщенного изображения действительности, внешнего и внутреннего ритма, попытки открытия новых художественно-технических возможностей композиции, света, цвета и звука. В последующих спектаклях это должно было получить свое развитие. Необходимо оценить смелость Станиславского, который в этой работе рвал с привычными приемами оформления, опережая свое время. Вспомним, что Мейерхольд в Театре-студии и в театре В. Ф. Комиссаржевской, работая над зрительным образом спектакля, обращался к искусству итальянского и немецкого Возрождения, к картинам прерафаэлитов. Станиславский вместе с Егоровым и Ульяновым искал более новых, современных приемов, связанных с новыми течениями в живописи, графике. В декорациях «Драмы жизни» ощущается многое, что получит широкое распространение в театре лишь спустя десятилетия.

Постановка «Драмы жизни» была экспериментальной. Результаты ее не изменили основной линии, которой следовал МХТ в декорационно-постановочной части. Приведенные выше слова Н. Е. Эфроса о том, что «еще недавно» в МХТ господствовали приемы реалистически иллюзорной декорации, надо понимать в самом буквальном смысле: «Бранд», на постановку которого намекает Эфрос («буря», «скалы» и пр.), был осуществлен за полтора месяца до премьеры «Драмы жизни», которая состоялась 8 февраля 1907 года. И непосредственно вслед за этим спектаклем также появятся постановки, ни в чем не отступающие от привычных принципов декорационного искусства Художественного театра.

Если не считать крэговского «Гамлета», над которым МХТ работал в 1909 – 1911 годах, «Жизнь Человека» Л. Андреева и «Синяя птица» М. Метерлинка — вот те два спектакля, где в оформлении был применен принцип подчеркнутой условности. В каком же направлении происходили экспериментальные поиски автора этих декораций, художника В. Е. Егорова, действовавшего совместно со Станиславским?

В 1907 – 1908 годах, не имея материальных возможностей создать специальную постановочно-декорационную студию, Станиславский организовал нечто вроде экспериментальной {315} мастерской, объединив вокруг себя нескольких энтузиастов художников и режиссеров. Задача этой мастерской заключалась в том, чтобы расширить художественно-технические средства сценической выразительности, найти приемы, которые помогли бы режиссеру и художнику свободно владеть языком зрительно-театральных форм, переносить на сцену «без потерь» все тонкости, найденные в эскизе, научиться точно воплощать в оформлении стиль драматического произведения. В записных книжках и блокнотах Станиславского имеется множество заметок о различных изобретениях и открытиях в этой области. Из года в год он бережно накапливал все, что могло обогатить запас декорационных и постановочных приемов.

Особый интерес Станиславского к вопросам обновления сценической техники был вызван подготовкой «Синей птицы». Постановка требовала большой изобретательности при воплощении различных «чудес», «превращений» и прочих сценических трюков. Во время таких поисков и был вновь найден забытый принцип использования черного бархата, с помощью которого можно было упростить решение многих технических задач.

Возможность применения черного бархата увлекла Станиславского, он мечтал скорее испробовать ее на практике. Однако постановка «Синей птицы» по ряду причин задерживалась, «Каин» Байрона, которого Станиславский хотел осуществить в те годы, был запрещен духовной цензурой. И вот нашлась пьеса, которая, казалось, нарочно была придумана для использования черного бархата, — «Жизнь Человека» Леонида Андреева. Пьеса эта не только не захватывала Станиславского, но вызывала с его стороны самое отрицательное отношение — «это один ужас, гадость, а не пьеса»[[537]](#endnote-538), — говорил он о ней в письмах этого времени.

Как ни парадоксально подобное утверждение, как ни противоречит оно творческим принципам Станиславского, но в постановке «Жизни Человека» он, как режиссер, меньше всего интересовался смыслом пьесы. Андреевский мистицизм, пессимистически-безысходный взгляд на жизнь, абстрактная сфера, в которой развертывается действие, по существу, были для Станиславского лишь «подсобным» материалом, чрезвычайно подходившим для применения черного бархата. Он очень верно сформулировал характерные качества андреевской драматургии: «В пьесе Андреева жизнь человека является даже не жизнью, а лишь ее схемой, ее общим контуром. Я достиг этой контурности, этой схематичности и в декорации, сделав ее из веревок… Естественно, что и люди в этой схематической комнате должны быть не людьми, а тоже лишь схемами человека. И их костюмы очерчены линиями»[[538]](#endnote-539).

Замысел Станиславского был точно воплощен Егоровым: на фоне черного бархата, которым была затянута сцена, возникли призрачные контуры комнат и обстановки. Декорация второй картины («Юность Человека») была очерчена розовыми контурами, {316} бальный зал третьего акта — золотыми. С помощью черного бархата были сделаны попытки «дематериализовать» и деформировать фигуру актера. В эскизах декораций и костюмов Егорова, где жесты и позы гостей на балу у Человека нарочито изломанны, полны подчеркнутой условной экспрессии, а лица — мертвые маски с опустошенными глазами, где фигуры музыкантов (в соответствии с ремаркой Андреева) действительно похожи на инструменты, на которых они играют, — отчетливо чувствуется воздействие гротескных рисунков О. Бердслея.

В этом спектакле художник и режиссер очень точно нашли изобразительный прием для постановки. Но работа над черным бархатом обогатила и общий запас изобразительных средств театральной техники, открыла возможности новых сценических эффектов и приемов подчеркнутой условности, которые впоследствии могли плодотворно использоваться многими театрами. Станиславский отдавал себе отчет, что, несмотря на большой успех постановки, на разговоры о том, что театр ею проложил новые пути в искусстве, это новое не шло «дальше декораций». Сама же суть постановки «Жизни Человека» лежала вне основного направления МХТ. Именно в связи с этой работой Станиславским были сказаны его широко известные слова, что «оторвавшись от реализма», артисты МХТ «почувствовали себя беспомощными и лишенными почвы под ногами»[[539]](#endnote-540).

Но Станиславский вскоре создал спектакль, в котором он и Егоров нашли органическое и убедительное применение целого ряда открытых в это время «условных» постановочных приемов, спектакль, выдержавший испытание временем и просуществовавший в репертуаре МХАТ более половины столетия. Этим спектаклем была «Синяя птица», не столько М. Метерлинка, сколько Станиславского, так как в результате огромной работы им проделанной, по существу родилось новое произведение.

«Синяя птица» принадлежит ко второму периоду творчества Метерлинка, когда на смену безысходно-мрачному взгляду на жизнь, проповедующему полное бессилие человеческого разума перед волей грозного и таинственного рока, в его произведениях появляются попытки прийти к более оптимистическому восприятию мира, к утверждению идеи о том, что человек может и должен быть счастлив на земле. Постановка МХТ подчеркивала тему мечты о счастье, которая всегда должна жить в людях, тему стремления к открытию тайн природы, непрестанного поиска, составляющего смысл человеческой жизни. Сохраняя поэтическую наивность и трогательность образов Метерлинка, она делала их более ясными и реальными. «Пьеса ставится нами в светлых, радостных тонах. Главные принципы постановки — юмор и трогательный лиризм. Комический и драматический элементы переплетаются с фантастическими»[[540]](#endnote-541), — так определил характер постановки Немирович-Данченко перед премьерой «Синей птицы», целиком разделяя трактовку Станиславского.

{317} Фантастика была всегдашним пристрастием Станиславского, и он был увлечен фантастикой «Синей птицы». Ему было «весело придумывать то, чего никогда не бывает в жизни, но что тем не менее правда, что существует в нас, в народе — в его поверьях и воображении»[[541]](#endnote-542). Станиславский не принял ремарок Метерлинка, в которых было много пестрой и дешевой фееричности, убивавшей поэзию сказки, так как, следуя этим ремаркам, можно было придать грациозным и простым образам вид «костюмированных посетителей маскарадов».

Враждебная МХТ критика пыталась объяснить колоссальный успех «Синей птицы» тем, что в спектакле были применены все «чудеса сценической техники». Но суть дела была не в этом (все «трюки» были очень просты), а именно в поэтичности образов. На протяжении десятилетий и дети и взрослые уходили с представления, очарованные его наивной прелестью.

В своей речи, произнесенной после прочтения труппе «Синей птицы», Станиславский так определил задачи будущей постановки: «Она должна быть наивна, проста, легка, жизнерадостна, весела и призрачна, как детский сон; красива, как детская греза, и вместе с тем величава…»[[542]](#endnote-543). Этой трактовке и отвечали декорации Егорова, по словам Немировича-Данченко, носившие «характер сна и того, как все предметы представляются детской фантазии»[[543]](#endnote-544).

Декорация первой картины изображает бедную хижину дровосека, наивный мир простых обыденных вещей: здесь все реально, в этой обстановке можно жить, и в то же время все не совсем «как в жизни», а так, как в нашем представлении должны выглядеть хижины родителей Мальчика с пальчика или Гензеля и Гретель. В полумраке вырисовываются две деревянные кроватки с фигурками спящих Тильтиля и Митиль; сквозь узорные прорези оконных ставень в комнату чуть пробивается свет поздних зимних сумерек. И вот в темноте вспыхивает загоревшийся сам собой огонь лампы, внезапно осветившийся зеленоватый абажур делает несколько танцующих движений в воздухе. Все предметы обозначаются яснее, все кругом еще неподвижно, но уже рождается впечатление необычности, таинственной настороженности, того волшебного «вдруг», которым всегда живет сказка.

Проснувшиеся Тильтиль и Митиль в длинных ночных рубашонках спрыгивают с кроватей, залезают на стол, стоящий у окна, и отодвигают ставни. В хижину проникают все слышнее, все громче звуки чудесной праздничной музыки, падают яркие отблески освещенных окон богатого дома, где вокруг сияющей огнями елки веселятся нарядные дети. Зритель не видит того, что видят Митиль и Тильтиль, он воспринимает происходящее с их слов, но как ярко и живо возникает перед ним картина праздника, благодаря музыке И. Саца и тому контрасту, который создают освещение за окном и полумрак {318} в комнате. Тильтиль и Митиль тоже хотят веселиться. Две маленькие фигурки на фоне освещенного окна начинают чуть-чуть приплясывать, стоя на коленках и хлопая друг друга по ладоням. Трогательный лиризм этой сцены целиком идет от *внутреннего*, а не от внешнего.

Но вот начинаются волшебные превращения. Хижина преображается: движущиеся волны радужных пятен, как «лунные зайчики», забегали по стенам, по потолку, по всем предметам; все приходит в движение, меняет свою форму и очертания, все сверкает и переливается. Тарелки, ровным строем стоявшие на полке, начинают танцевать в воздухе, светящиеся в полумраке римские цифры — «часы жизни» — замаршировали вслед за ними; из всех углов хижины — из очага, из квашни, из крана — появляются покинувшие свое обычное место и принявшие человеческий облик «души» предметов, окружающих детей: Огня, Воды, Хлеба, Света. В костюмах этих персонажей нет пышности и пестроты, они просты и строги, их главная цель помочь актерам выявить определяющие свойства предметов, которые они олицетворяют, — подвижность огня, текучесть воды, лучезарность света.

В основе всех чудесных превращений и внезапных появлений лежат чрезвычайно простые приемы. Никакой усложненной машинерии, о которой столько писали современные рецензии; изобретательность, выдумка, вкус режиссера и художника решают все. Невидимые на фоне черного бархата люди, одетые в черные бархатные костюмы, помогают совершаться происходящим на сцене «чудесам» — заставляют танцевать тарелки и «часы жизни», держат куски бархата перед актером, которому необходимо внезапно появиться на сцене, и затем опускают их в момент его появления. Применение транспарантов и волшебного фонаря создает превращение бедной комнаты в ослепительно сияющий чертог.

Декорации последующих картин спектакля (за исключением финальной, в которой действие вновь переносится в хижину) носят иной характер. Если в первой картине обстановка передает, так сказать, бытовой, реальный элемент сказки, в который вплетается фантастика, то в последующих преобладает ирреальное, все подчинено задаче воплотить сон, грезу, рожденную детским воображением. Отсутствие дробности, каких бы то ни было лишних деталей, предельный лаконизм изобразительных форм и композиционных приемов, почти схематичность, примитивизм, присущие детским рисункам, свойственны этим картинам.

Плоскостность, графичность декораций сообщают им легкость и невесомость даже в тех случаях, когда художник изображает монументальные архитектурные формы, как, например, в «Царстве неродившихся душ», носившем характер отвлеченности и бесплотности, или в картине «У феи Бирилюны». Профиль огромной высокой, уходящей {319} вверх, куда-то в бесконечность, серо-золотой лестницы, переливающееся матовое золото мозаичного фона на заднем плане, создающего впечатление светлого купольного свода, пол в шашках, четырехугольная низкая дверь, сквозь которую видна по-детски наивно переданная перспектива окон, несколько ступеней, ведущих к узкому пролету двери вправо, откуда появляются Фея и дети, — все это выглядит нематериальным. Это — «волшебный» дворец, в нем обитает Фея и разгуливают ее гости — души разнообразных предметов. На поблескивающих золотистыми точками серо-коричневых плоскостях стен и колонн фигуры спутников Тильтиля и Митиль, сопровождающих детей в царстве сна, также теряют свою материальность, становятся плоскостными. Здесь барельефный принцип построения используется Станиславским и Егоровым органично и оправданно, отвечает задачам данной сцены.

На тех же принципах основывается и изобразительное решение картины «Во дворце Ночи». В мраке, в который погружена сцена, высвечиваются и различимы лишь детали, являющиеся опорными точками мизансцены или определяющие настроение картины: трон Ночи, украшенный звездами, серо-сизое ночное небо с протянувшимся по нему мерцающим шлейфом Млечного Пути, ступени лестницы, по которым спускаются Тильтиль и Митиль со своими спутниками, ведущей к анфиладе аркад и лестниц (показанная в иллюзорном сокращении, она создает одновременно впечатление и сказочности и жизненной убедительности, так как дана в верно взятых соотношениях частей).

В декорациях картин «В Стране воспоминаний» и «Возвращение» (в особенности последней) Егоровым был использован мотив «пирамиды» («символ вечности»), перекликающийся с его декорацией ко второму действию «Драмы жизни». И общие очертания архитектуры, и композиционное построение картин, и отдельные элементы декораций имеют между собой много общего. Но опять-таки сходные изобразительные приемы в «Синей птице» приобретают совершенно иной смысл, направленный на решение задачи передать ощущение сна. Жизнь света, чрезвычайно разнообразная и меняющаяся, преображает декорации, создавая все новые и неожиданные впечатления.

Замечательно найдено в этом спектакле режиссером, художником и композитором единство сценической жизни декорации, света, цвета и звука. Картина «В Стране воспоминаний», где были применены проекционные декорации, — пример исключительно почувствованного сценического ритма, выявленного в действии всех компонентов спектакля. «Прощайте, прощайте, пора нам уходить!» — в такт затихающей мелодии, повторяющей эти слова, медленно подвигаются вдоль авансцены Тильтиль и Митиль, кивают головами Бабушка и Дедушка, маленькие братцы и сестренки, все бледнее и тусклее становятся очертания Страны воспоминаний, теряясь в возникающей на переднем тюле густой листве лесной чащи.

{320} Достижения художника в «Синей птице» ограничивает отпечаток модерна, лежащий на декорациях. В этом — несомненная дань времени создания спектакля, и привкус модерна сейчас, в наши дни, воспринимается как нечто архаическое и ненужное. Но в общем работа режиссера, художника, композитора, всего коллектива участников постановки «Синей птицы» — замечательный пример целостного и глубокого использования всех средств сценической выразительности. Новаторство приемов, примененных Станиславским в этом спектакле в период 1907 – 1908 годов, является несомненным и плодотворным. Оно оказало бесспорное воздействие и на формирование В. Е. Егорова, как художника театра, в будущем — основоположника и выдающегося мастера русского и советского кинодекорационного искусства.

В МХТ Егоровым в это же время был написан ряд эскизов для «Гамлета», которого первоначально (до приглашения Г. Крэга) предполагалось ставить в его декорациях. Он также был автором оформления «Росмерсхольма» Ибсена (1908) и пьесы С. Юшкевича «Miserere», осуществленной в МХТ в 1910 году. Для последней Егоров дал несколько вариантов эскизов декораций, костюмов и гримов, интереснейших по остроте психологической характеристики, яркой выразительности рисунка и композиции. В них уже ощущается «сгущенность» тех подлинно реалистических образов-символов, которые впоследствии будут созданы художником в его эскизах и декорациях ко множеству кинофильмов.

«Синей птицей» и «Гамлетом» Г. Крэга, по существу, заканчиваются опыты так называемых «условных постановок» Станиславского. Единственным примером применения сходных принципов в дальнейшей творческой практике Станиславского будет «Каин» Байрона, осуществленный в 1920 году. Но выше мы говорили, что первоначальный замысел этой постановки относится также к периоду 1907 – 1908 годов. Причем в «Каине» опять-таки «условность» обусловливалась характером самой пьесы, так как воплощение авторских ремарок (например, «местность вблизи рая») вряд ли могло быть достигнуто вне условных декораций.

Итак, отвергнув «условные» эксперименты в Студии на Поварской, Станиславский сам произвел ряд попыток применения подчеркнуто условных средств сценической выразительности и признал их необходимыми, когда они служат раскрытию идеи пьесы, не мешая, а помогая актеру. Но установив на собственном опыте «чего делать не следует», еще раз осознав, что Художественный театр не должен отрываться от реализма, который есть плоть и кровь его творчества, режиссеры МХТ продолжали настойчиво искать путей, способных обогатить и прежде всего углубить и расширить изобразительные возможности театра.

Не отказываясь от работы с В. А. Симовым, МХТ приглашает и других художников-живописцев, для того чтобы использовать их в этих своих поисках.

{321} 9 декабря 1909 года в Художественном театре состоялась премьера «Месяца в деревне», художником которого был М. В. Добужинский, один из ведущих представителей группы «Мир искусства». За ним пришли в театр А. Н. Бенуа, Н. К. Рерих, Б. М. Кустодиев. «К тому времени этот кружок уже успел проявить себя в театре при заграничных постановках Дягилевского балета, — писал Станиславский. — Петербургские театры также не обходились без помощи, советов и работ этой группы художников, что дало им хорошую практику и опыт. Они лучше многих других знали декорационное и костюмерское дело театра. Эта группа казалась нам наиболее подходящей для наших требований»[[544]](#endnote-545).

Взаимоотношения лидера «Мира искусства» Бенуа с МХТ были сложны. Его функции в период деятельности в Художественном театре не исчерпывались функциями художника-декоратора, приглашенного для оформления одного или нескольких спектаклей. Уже первая его работа в МХТ — «Мольеровский спектакль» — значилась на афише как «постановка А. Н. Бенуа». После успеха «Мнимого больного» он становится членом Дирекции МХТ и в этом качестве стремится к возможно большему влиянию и на репертуар и на художественные принципы театра.

Было бы неверно полагать, что разногласия между режиссурой МХТ и Бенуа выражались в абсолютно наглядных и отчетливых формах, что принципиальная противоположность многих основных творческих установок проявилась сразу. На протяжении целого пятилетия возможность плодотворною сотрудничества не вызывала сомнений, хотя отдельные, достаточно резкие столкновения уже имели место. Это сотрудничество дало свои несомненные, во многом замечательные результаты. И тем не менее оно закончилось разрывом.

МХТ стремился использовать талант Бенуа-художника, его обширные знания в области истории искусств и общей культуры, ею энциклопедичность. Но Бенуа претендовал на гораздо большее — он хотел оказывать влияние на идейно-художественное руководство и быть самостоятельным, независимым режиссером. Однако режиссерская практика Бенуа была до этого связана только с музыкальной, главным образом балетной сценой, что не могло быть достаточным для театра драматического, тем более для МХТ — театра психологического реализма. Отсюда множество разногласий, возникавших между Бенуа и Станиславским, Бенуа и Немировичем-Данченко.

Как известно, «Мольеровский спектакль» в МХТ, выпущенный в марте 1913 года, имел большой успех. Его героями были Станиславский и Бенуа, которым публика устраивала шумные овации. Но *принципиальность* этого успеха заключалась не столько в стильности, красоте и исторической характерности декорации Бенуа, сколько в том, что театр показал на сцене живого, реалистического, близкого современности Мольера, освободив его от заношенного мундира, так называемых мольеровских канонов и штампов.

{322} Постановка «Мнимого больного» пчела боевой, полемический характер; она была направлена и против рутинности интерпретации Мольера и против тех спектаклей, где отрицалась необходимость жизненной естественности и логики чувств. В письме к Л. Я. Гуревич Станиславский отмечал, что в постановке Мольера он пытался «искать настоящий (не мейерхольдовский) — пережитой, сочный гротеск»[[545]](#endnote-546). Для Станиславского работа над Мольером была продолжением его опытов по созданию «системы». Эти идеи увлекли и Бенуа. Станиславский писал: «Бенуа оказался очаровательным. Он слушает, охотно идет на всякие пробы, переделки и, видно, хочет понять секреты сцены. Он прекрасный режиссер-психолог и великолепно и сразу схватил все наши приемы и увлекся ими. Очень трудолюбив. Словом — он театральный человек»[[546]](#endnote-547).

В работе над декорациями художник и режиссер добивались в обстановке убедительной передачи реальных обстоятельств жизни пьесы, хотели, чтобы зритель и актеры прониклись ощущением обычного, будничного течения дня в доме Аргана, почувствовали обличье быта французского буржуа XVII века. Первоначальные наброски и эскизы, сделанные Бенуа, восхитили Станиславского чувством эпохи, живописным мастерством, интересно схваченными деталями, но совершенно не удовлетворили своими планировками. Только после долгих совместных исканий, проб и переделок, множества вариантов необходимая планировка была выработана.

Декорация спальни в доме Аргана, в которой развертывалось действие «Мнимого больного», с ее двумя большими красными альковами, высоким потолком, стильной, но уютной мебелью и топящимся камином, была красива. Но основное обаяние декорации заключалось в том, что она была проникнута тем ощущением теплоты и поэзии обычной неприхотливой жизни, какое зритель испытывает, глядя на интерьеры на картинах мастеров голландской живописи XVII века, с их непритязательным уютом, игрой солнечных лучей на мебели, на полу, на неубранном после завтрака или обеда столе. Эта близость к «голландцам» отмечалась и в некоторых рецензиях на спектакль. Она возникла не потому, что Бенуа не сумел до конца «выдержать» в декорации комедии Мольера стиль именно французского искусства. Но он намеренно старался, сохраняя точность всех деталей французского интерьера, прибегнуть к приемам голландской живописи, чтобы «утеплить» обстановку, более выпукло передать именно ощущение «живой жизни».

Но надо отметить, что Бенуа в то же время придал оформлению комнаты Аргана и некоторый оттенок шаржа и иронии. Это проявилось в гиперболизации объемов различной аптечной посуды, переполняющей помещение, в демонстрации различных комических деталей обихода, высмеивающих страсть хозяина к лечебным процедурам и методы медицины, современной Мольеру. Эта ироничность ощущается и в метких психологических характеристиках, которые Бенуа дает персонажам в эскизах гримов и костюмов, {323} например в рисунке, изображающем Аргана, с встревоженно глупым видом прижимающего руки к животу, как бы прислушивающегося к новым грозным симптомам неведомой болезни; или в очаровательной сангине, рисующей облик веселой, лукаво улыбающейся Туанет, и др.

В множестве набросков и разнообразных вариантов эскизов бутафории Бенуа внимательно и педантично вырисовывал каждую шляпку гвоздя, кисточку бахромы на обивке стула или кресла, формы различных аптекарских пузырьков и посудин, подсвечников и т. д. На эскизах костюмов он делал подробнейшие пометки с описанием фасонов, узоров, фактуры, из которых должен быть сделан наряд и его украшения: так, например, лист, изображающий Туанет в финальной интермедии в виде придворной дамы, облаченной в золотой шлем и пышный костюм Минервы, весь испещрен собственноручными надписями-ремарками Бенуа[[547]](#endnote-548).

В интермедии, которой заканчивался «Мнимый больной», Станиславский предоставил полный простор фантазии Бенуа. Здесь художник блеснул всеми своими знаниями в области балета и присущим ему тонким пониманием стиля придворного искусства времен «Короля-Солнце». Концовка спектакля получилась изящной и грациозной, давала много остроумных и красивых по сочетанию красок деталей. На глазах у зрителей мгновенно исчезала разобранная служителями сцены, одетыми в зеленые костюмы, красная спальня Аргана, и на фоне нарядных легких ширм развертывалась остроумная шутовская церемония посвящения Аргана в доктора. «Тут начиналось истинное царство прелестных выдумок и обворожительных красок — и в костюмах, из которых иные, хотя бы двух скрипачей, — настоящие живые картины, и в алых шелках, точно из земли вырастающего шатра, и в синем апофеозе с его вазами, легкими облачками…»[[548]](#endnote-549) — писал Н. Е. Эфрос в рецензии.

В костюмах и оформлении интермедии Бенуа развивал тему придворного празднества во Франции XVII века, которую он с таким увлечением трактовал в «Павильоне Армиды». Мотивы композиции декоративного панно церемонии «Мнимого больного» (великолепная арка небесного «храма науки» среди облаков) в измененном виде будут повторены им вновь много лет спустя, в 1928 году, в декорации «Свадьбы Амура и Психеи» для антрепризы Иды Рубинштейн.

В интермедии «Мнимого больного» смелые сочетания цвета, ласкающие глаз красочные гармонии сменялись одни другими, и вся церемония завершалась живописной и ярко театральной картиной, когда маленькие амуры в черных бархатных докторских шляпах на кудрявых головах и с большими клистирами в руках «влеплялись» в широкую мантию Аргана, окружая его тесным кольцом. Эта декоративность и подчеркнутость балетной условности не противоречили смыслу концовки комедии-балета Мольера.

{326} Однако некоторый разрыв между жанровой сочностью трактовки действия самой комедии и ее финалом, видимо, имел место. Блистательно преодолевал это противоречие Станиславский в роли Аргана. В его исполнении достигалось изумительное слияние правды и театральности, на основе веры в «истинность» всего происходящего рождалось сценически выразительное обобщение. Это и был подлинно реалистический гротеск, который создавался путем заострения самых жизненных, типичных сторон образа. Такого синтеза Бенуа добиться не удалось.

Стремление Станиславского и Художественного театра к конкретности, обжитости, жизненной убедительности сценической обстановки заставляло Бенуа, с одной стороны, уходить от «музейности» и «курьезности», но в то же время в известной мере и подкрепляло свойственные ему обычно педантичность и любовь к подчеркиванию исторической точности и характерности отдельных деталей. «Мейнингенство», которое для Станиславского было уже давно пройденным этапом, у Бенуа ощутительно давало себя знать. Он с большим трудом отказывался от дорогих его сердцу, но ненужных в спектакле (зачастую абсолютно незаметных для зрителя) «стильных» штрихов. Нередко между Бенуа и работниками постановочной части возникали бурные сцены по поводу того, что юбка костюма Туанет или Беллины подшита «не той» тесьмой, а на флаконе, стоящем на туалете Аргана, не дорисована фигура какой-то нимфы.

Вероятно, в этом была причина, что А. А. Блок, в это время тянувшийся к правде внутреннего глубокого психологического реализма, горячо принял Аргана — Станиславского и совершенно отверг все сделанное в этом спектакле Бенуа как дань не столько правде чувств, сколько стремлению пленить и поразить глаз[[549]](#endnote-550).

В работе над «Мнимым больным» под настойчивым воздействием Станиславского (который был фактически и постановщиком и режиссером этого спектакля) Бенуа пришлось преодолеть присущее ему влечение к использованию приемов декорационной школы, оперировавшей писаными декорациями, с плоскими падугами, живописной перспективой, переданной с помощью задников и кулис, с пышными драпировками, то есть все то, что создавало бы впечатление «оперности».

В оформлении «Брака поневоле», второй пьесы, включенной в «Мольеровский спектакль» (взамен предполагавшейся и готовившейся ранее постановки «Тартюфа»)[[550]](#endnote-551), Немирович-Данченко, режиссер спектакля, предоставил Бенуа полную свободу и почти не вмешивался в его работу над декорациями. Бенуа показал кусок площади и узкой улицы старинного французского городка, с игрой света и тени на стенах домов, на причудливых крышах характерного рисунка, на затейливом бассейне и крыльце. Но эта картина была совершенно самостоятельна по отношению к действию. По свидетельству И. Я. Гремиславского, она была решена в «освеженном, но традиционном стиле». Декорация {327} состояла «из фона-занавеса, с превосходно, до обмана зрения, написанной на нем архитектурой. Дома, карнизы, окна, арки ворот, переулочек — все было написано, как картина, на плоскости»[[551]](#endnote-552). В творчестве Бенуа эта декорация не имела принципиального значения и была, так сказать, «проходной».

В оформлении «Хозяйки гостиницы» Гольдони, осуществленной в МХТ в следующем за мольеровской постановкой сезоне, Бенуа органично соединяет изобразительные средства с режиссерскими задачами, поставленными Станиславским.

Период создания этого спектакля связан с повышенным интересом Станиславского к импровизационному итальянскому театру. Так же как и Горький, в это время он увлекается идеей сценической импровизации[[552]](#endnote-553). Для Евреинова, Мейерхольда и других режиссеров в те годы увлечение комедией дель арте было средством освободить театр от «оков» литературы, от психологизма. Станиславского же интересовала внутренняя синтетическая техника актера итальянской комедии масок, познание которой могло бы помочь созданию театра импровизации, живой и развивающейся новой формы современного искусства, не обедненной, а наполненной глубоким психологическим содержанием. Его не увлекала идея точной реконструкции сцены и приемов игры итальянских актеров XVI – XVII веков, он не стремился показать, «как играли в старину в Италии», и не заимствовал из истории старого театра постановочных средств.

Эту точку зрения разделял и Бенуа, к которому, как к знатоку итальянского искусства, театра и быта, Станиславский обращался за советами и помощью. Бенуа писал Станиславскому, что возрождение комедии дель арте является его давнишней мечтой, но что осуществление ее на русской почве русскими актерами он считает труднейшим делом, так как искусство импровизации утеряно и современными итальянскими актерами. Тем не менее он советовал приступить к выполнению этой цели, представляющей исключительный интерес. «Считаю прямо необходимым испробовать и наши силы. Во-первых, чем черт не шутит? А вдруг и выйдет… это действительно самая *живая* форма сценического искусства, а Художественный театр всегда стремился к жизненности — Это его “сквозное действие”. За это я его люблю… Нужно не только, чтобы вышел занятный спектакль, а чтоб родилась на русской сцене *новая жизнеспособная форма* действия. Нужна не подделка под старинную итальянскую commedia dell’arte, а нечто наше, новое, свежее и современное»[[553]](#endnote-554).

Для того чтобы постепенно подойти к осуществлению поставленной цели, Бенуа предлагает вначале разыграть старинную комедию, близкую к комедии дель арте, затем поставить подлинный старинный сценарий комедии масок, после чего самим разработать тему в этом же духе, с введением традиционных фигур и, наконец, прийти к созданию самостоятельного импровизированного спектакля современного характера.

{328} Станиславский принял этот план — постановка «Трактирщицы» Гольдони и стала «первой станцией» на пути его выполнения (последующие так и не были осуществлены). Возможно, что если бы работа была продолжена, то задачи Станиславского и Бенуа, в конечном счете, не совпали бы. Вряд ли Бенуа сумел бы отказаться от своей обычной интерпретации персонажей итальянской комедии масок, от того стилизованного и эстетизированного облика, какой он придавал им в своих станковых произведениях. Впрочем, трудно сказать, так как его работа над постановкой «Петрушки» говорит о возможности для него и другого пути.

Гольдони в своей «Трактирщице» далеко ушел от ограниченности и однопланности комедии масок. Мирандолина и кавалер ди Рипафратта были реалистическими полнокровными характерами. Станиславский хотел сделать их жизненно правдивыми, сохранив их яркую театральность.

Бенуа вначале намеревался сообщить зрительному облику спектакля стиль, так ясно ощущаемый в произведениях итальянских живописцев XVIII века. Станиславский, разделяя желание передать эпоху и Италию, думал о иных средствах. Италия его интересовала не как материал для занятной и тонкой стилизации. Он во всем искал «истоки правды», связывающие искусство с реальностью. Своими замыслами он увлекал и Бенуа, переводя его из сферы искусства на эту «жизненную почву».

Станиславскому хотелось избежать пышной парадности и достичь простоты, естественности и свежести жизненного восприятия, чтобы в образах актеров, в декорациях, во всем строе спектакля чувствовались солнце, воздух, темперамент юга, брызжущий весельем и радостью жизни. Он призывал Бенуа к более подчеркнутому выражению социальных контрастов во внешнем облике спектакля. Настойчиво утверждал его в мысли передать поэзию жизни в декорациях интерьеров скромной гостиницы и простого чердака, где хозяйка занята глаженьем белья, убеждал в том, что художник может и должен сделать обстановку поэтичной и красивой и не показывая роскошных палаццо.

Часто в создании гримов и костюмов Бенуа любил отталкиваться от тех или иных произведений искусства. И в данном спектакле он настаивал, чтобы исполнительница роли Мирандолины О. В. Гзовская шла от облика пастели Лиотара «Шоколадница», изображавшей изящную субретку, француженку или венку[[554]](#endnote-555). Станиславский горячо протестовал против этого, добиваясь, чтоб во внешнем облике Мирандолины ощущались не только кокетливое изящество и женственная грация, но совершенно определенная жизненная характерность: женская сила, ловкость, практичность, хозяйственность девушки из народа, умелой, трудолюбивой, веселой, загорелой, в которой все — от южного солнца, от Флоренции, от Италии.

{329} На фоне радостных солнечных декораций и проходила перед зрителем история трагикомических переживаний «псевдоженоненавистника» кавалера ди Рипафратты, потерпевшего поражение в борьбе с лукавой, веселой «хозяйкой жизни», как называл Мирандолину Станиславский. Почти все рецензии на спектакль отмечали не только поэтичность, но именно жизненность декораций Бенуа. Все в них было залито солнцем, маленькая итальянская гостиница была превращена как бы в «дворец света», во всем ощущалась «бьющая ключом веселости» жизнь. Один из рецензентов писал: «… вы верите в эти старые, настоящие стены, на которые время положило такую несомненную печать, верите в этот настоящий пол, сложенный из каменных плит, верите во все ходы и переходы, в галереи, чердаки, фрески, в тысячи доподлинных мелочей. Вы знаете, что все пять показанных вам помещений — помещения одного и тою же дома. Открывают ставни, и врывается то самое солнце, которое слепило ваши глаза в Италии; открывается дверь — вы видите расстилающийся город; сервируют стол — ведь это старая итальянская посуда»[[555]](#endnote-556). Но автор отзыва подчеркивал, что эта верность сценической обстановки, «гипнотизируя» зрителя, не мешает главному, в ней нет мелочности — она дает поэтичное ощущение жизни. В этом именно и было новое качество, обретенное Бенуа в работе со Станиславским.

Среди большинства положительных опенок прессы исключение составляет отзыв Э. Бескина, постоянного оппонента МХТ, который дал своей рецензии характерное название «Лорнет Бенуа» и утверждал, что в оформлении спектакля все было «обаристокрачено», «обювелирено» и гурмански рафинировано: вместо гостиницы — «палаццо», вместо чердака — «терраса» и т. д. «Это радость красок, но красок не того итальянского пестрого лубка, какой хочется видеть в “Трактирщице”, а матовые переживания художника-аристократа, нежно влюбленного в игру теней, в ее сокровенную тайну, в ее известную неподвижность, в ее ленивую меланхолию…»[[556]](#endnote-557).

В целом этот отзыв несправедлив и тенденциозен. Э. Бескин в нем намеренно сгущал краски и подгонял впечатления от спектакля под свое обычное предвзято-враждебное мнение о МХТ как о театре, где господствует художник. Но верно то, что Бенуа не стремился подчеркивать демократический характер комедии Гольдони. Эта мысль улавливается и в другом отзыве, где автор, восторгаясь Бенуа, его «чудесными, красочными созвучиями, чудесными разливами солнца», «заласкивающими дуновениями Италии», называя все это «настоящим, убедительным», все же отмечал, что «ласкающая декорация умеряет комедию нравов, поэтизирует Гольдони, делает его вневременным и общечеловеческим»[[557]](#endnote-558).

То, что это входило в намерения Бенуа, подтверждается письмом к Станиславскому, где он писал: «Я постараюсь дать типичную Италию XVIII века. Слово “трактирщица” {330} уже потому не годится, что одно оно сразу дает аромат капусты и внушает мысль о клопах. Я же хочу представить опрятную и приятную гостиницу для знатных постояльцев, в 1‑й картине я бы дал большую солнечную, полную воздуха и все же уютную “общую залу” с окнами на террасу, прикрытую холщовым навесом. (NB) Самой улицы, ее движения не видно, так как к мостовой спускается еще наружная лестница. Меблировка буржуазная, но изящная. Большая лестница — во второй этаж, к номерам и в помещение Мирандолины. Другая лестница под ней ведет в кухню… Следующие картины — всё небольшие комнатки; Ваша комната с альковом, комната Мирандолины с большим венецианским окном и видом на Флоренцию — ясный вечер. Вообще мы начнем утренним шоколадом, а кончим ночью с луной и канделябрами»[[558]](#endnote-559).

Этот замысел в целом и был осуществлен, но с учетом корректив Станиславского, который, однако, также не ставил цели подчеркивать в «Хозяйке гостиницы» бытовой затрапезный характер среды, но несомненно видел пьесу в более демократическом облике, чем Бенуа. Но здесь в известной мере случилось то же, что через тринадцать лет произошло во время работы Станиславского с Головиным над «Женитьбой Фигаро»: увлеченный талантом художника, режиссер принял блистательные театральные эскизы, хотя они и не во всем отвечали его замыслу, а кое в чем и шли вразрез с социальной трактовкой, снижая ее заостренность. Но весьма существенно, что Станиславский стремился к единству поэтического и жизненного, а не к прозаизму и «обудниванию». Он не возражал против желания Бенуа придать интерьерам в некоторых картинах венецианский характер, хотя действие комедии происходит во Флоренции. Он учитывал, что Венеция может дать художнику выразительный материал и что Бенуа ее лучше знает и чувствует, а очень важно, чтобы автор оформления «зажегся» материалом.

В декорациях Бенуа, конечно, не было демократичности и подчеркнутости социальных контрастов, но в них не было и холодного любования мертвой музейной стариной, не было стилизаторства. Бенуа удалось уйти и от «оперности», которую так не терпел Станиславский в декорациях к драматическим спектаклям. Пленяя зрителей радостными солнечными созвучиями красок уютных обжитых интерьеров гостиницы, то залитых горячими дневными лучами, то окутанных голубоватыми тенями вечера, художник соединял их настроение с задачами режиссуры, не принося требований драматического действия в жертву самодовлеющей живописности. Потому Станиславский и ценил так высоко эту работу Бенуа.

Вскоре после премьеры «Мнимого больного», когда стало известно о приглашении Бенуа в состав Дирекции МХТ, в одной из газет появилась статья Д. Философова, бывшего соратника Бенуа по журналу «Мир искусства», в которой он высказал сомнения в успехе «союза» Бенуа с Художественным театром. Он предсказывал, что Бенуа не {331} захочет ограничиться ролью художника, но в самом скором времени предъявит свои требования по общим вопросам жизни театра, иными словами, предпримет шаги по «обращению МХТ в свою веру»[[559]](#endnote-560). Философов поставил любопытный вопрос: «Нуждается ли московский театр в враче? А если нуждается, то хорошо ли выбран врач?» Мы оставляем в стороне вопрос о том, каких врачей рекомендовал бы МХТ Философов, взыскующий в это время какой-то новой религии и изобретающий нового бога, мы хотим только отметить, что с самого начала сотрудничество Бенуа и Художественного театра вызывало сомнения у людей, достаточно хорошо знавших Бенуа. Неопубликованная переписка Бенуа дает обширный материал, эти сомнения подтверждающий.

В качестве примера можно привести письма А. А. Стаховича, который был близким другом Бенуа, консолидировался с ним во многих вопросах и конфиденциально извещал его обо всем происходившем в театре[[560]](#endnote-561). В переписке Стаховича и Бенуа в 1915 году недвусмысленно говорится о том, что они стремились провести реорганизацию управления МХТ, причем функции должны были распределяться следующим образом: Бенуа — «верховный руководитель и живописец, участник Дирекции», Стахович — «директор и распорядитель, председатель Дирекции», Немирович-Данченко — «директор-режиссер» и Станиславский — «директор-новатор, учредитель 10 студий, писатель системы и актер». Эта реорганизация казалась Стаховичу и Бенуа необходимой, так как их не удовлетворяло положение дел в Художественном театре.

Что же не устраивало Бенуа в практике МХТ и какую положительную программу стремился он осуществить?

Бенуа пришел в МХТ, как в театр «жизненной правды», — об этом он неустанно пишет в самых различных своих статьях. Он яростно восстает против крэговской постановки «Гамлета», утверждая, что она вся «не в натуре» Художественного театра, что Крэг и Станиславский несоединимы, что в спектакле нет «чувства жизни», нельзя «верить» тому, что происходит на сцене. Бенуа осуждает даже постановку «Месяца в деревне», осуществленную в декорациях Добужинского (первую постановку с участием художника «Мира искусства» в МХТ), за увлечение «изящным», за любование стариной, за «бидермейерство». В целом ряде своих высказываний Бенуа даже «оберегает» от вредного воздействия эстетизма Художественный театр (главная ценность которого заключается, по его мнению, в том, что этот театр «не умеет лгать» и предназначен нести людям «от всего сердца слово правды»).

Во всех этих рассуждениях Бенуа заключено много верного, но собственная положительная его программа лишена конкретности, и провозглашаемая им «красота жизненной правды», которой он призывает служить МХТ, понимается им как некая абстракция, вне правды социальной.

{332} Правильно и очень резко возражая против постановки таких пьес, как «Будет радость» Д. С. Мережковского и «Осенние скрипки» И. Д. Сургучева (их постановки действительно были репертуарным срывом Художественного театра), Бенуа отстаивает и приветствует инсценировку произведений Достоевского. Именно ему принадлежала восторженная статья о «Карамазовых», причем восторги эти были вызваны прежде всего философией романа Достоевского. Статью, посвященную этому спектаклю, он называет «Мистерией в русском театре» и заявляет, что «“Карамазовы” призваны расчистить воздух русского театра», что «артисты, играющие “Карамазовых”, на себе должны испытать, что в те дни, когда они несут религиозную правду Достоевского, они дышат другим, бесконечно более чистым и здоровым воздухом, нежели в те дни, когда они служат “изящному”…»[[561]](#endnote-562).

Самое деятельное участие Бенуа принимает в постановке «Николая Ставрогина», внося свои поправки в эту инсценировку «Бесов» Достоевского, консультируя и корректируя работу Добужинского над декорациями, а главное, всемерно поддерживая идею осуществления этого спектакля на сцене МХТ. В архиве Бенуа сохранился черновик его письма к Немировичу-Данченко от 2 (15) октября 1911 года, в котором он писал: «Разумеется, дорогой Владимир Иванович, если только хватит куражу поставить “Бесы” вокруг Петра Степановича, Шатова, то это бесконечно более интересно всего остального. Что стоит в чисто театральном смысле одна сцена убийства и как можно сделать ночной парк, тонкий, черный с шуршащими соснами! Но хватит ли! Вы, человек смелый, — мы это знаем, но ведь цензура, общественное мнение, наконец, недостаток в подходящих (вполне подходящих) артистах. Однако я знаю, здесь весь вопрос в том, захотите ли Вы, захотим ли мы все. Что касается меня, то я *очень хочу* и на меня рассчитывайте вполне»[[562]](#endnote-563). Письмо достаточно показательно: Бенуа настаивает как раз на постановке той части романа, которая была затем отвергнута театром. Ему не претил пасквильный характер изображения революционного движения Достоевским, и он был способен обсуждать и рассматривать его с «чисто-театральной» точки зрения. Тот факт, что позднее именно Бенуа был основным автором появившегося в печати ответного письма МХТ М. Горькому, закономерен[[563]](#endnote-564). Оправдание этой идейно противоречивой постановки «высшими запросами духа» было в характере обычной, туманной и «аполитичной», фразеологии Бенуа. Пуганая идейная позиция Бенуа не только не способствовала выходу МХТ из переживаемого кризиса, но, напротив, усугубляла противоречия его творческой жизни.

Взаимоотношения Бенуа с режиссурой МХТ осложнились в процессе работы над «Пушкинским спектаклем», выпущенным в марте 1915 года. Этой постановке посвящена огромная пресса, в большинстве своем расценивающая ее как крупную неудачу театра. Внутри самого МХТ неуспех переживался тяжело, не только вследствие осуждений печати, но потому, что сам театр не был удовлетворен достигнутыми результатами.

{333} Сложнейшая задача сценической интерпретации «маленьких трагедий» Пушкина, и в наше время еще далеко не решенная, осуществлялась в МХТ в трудных условиях. Постановка пушкинских трагедий во многом означала испытание творческих принципов театра. Способен ли театр, давший на сцене жизнь драмам Чехова, создавший замечательные постановки Горького и Толстого, воплотить «истину страстей» трагедий Пушкина в формах, отвечающих требованиям его поэзии?

Основным постановщиком спектакля был Бенуа, настаивавший на предоставлении ему полной самостоятельности и во многом ее добившийся, в особенности в работе над «Пиром во время чумы» и «Моцартом и Сальери». Станиславский был в это время всецело погружен в подготовку роли Сальери, оказавшейся для него мучительно трудной. Исполнение этой роли, говоря его словами, стало «жестоким провалом». В то же время Станиславский всегда подчеркивал огромную ценность этой его работы над пушкинским текстом для своих дальнейших исканий. Другие исполнители (за исключением Качалова — Дон Жуана) также не разрешили задач овладения естественностью и одновременно музыкальностью сценической речи и общим стилем «высокой трагедии».

По свидетельству И. Я. Гремиславского, режиссеры — Бенуа, Станиславский, Немирович-Данченко — не пришли к единой и определенной трактовке спектакля: «Не было установлено принципа “монументальной трагедии” или “лирической” или “бытовой” драмы, вернее, все переплелось»[[564]](#endnote-565). Это отсутствие четкого общего замысла предоставляло большую, чем обычно, свободу Бенуа. Он пытался в «Пушкинском спектакле» избежать «приземления» и «обуднивания», характерных для МХТ, с помощью мистического начала и элементов символики превращая жизнеутверждающие трагедии Пушкина в мистическую трилогию.

По мысли Бенуа, в «маленьких трагедиях» Пушкина — «Пир во время чумы», «Каменный гость» и «Моцарт и Сальери» — последовательно должна была раскрываться *тема смерти*, а спектакль должен был показать, «как борется человеческая душа с богом, как борется она с другими душами, как побеждает их и как, в конце концов, оказывается безнадежно проклятой, погибшей»[[565]](#endnote-566).

Путанность основной трактовки, неясность представления о конкретных сценических формах, требуемых постановкой, не могли не сказаться и на изобразительном облике спектакля. Противоречивость была и здесь. С одной стороны, пытаясь уйти от бытовизма, в поисках монументальности и большого стиля Бенуа встал на путь импозантности и пышности, вернувшись, в результате, к той оперности, которую из него вытравлял Станиславский. С другой стороны, он перегрузил декорации мелочами, не связанными с внутренними задачами сценического действия и потому вызывавшими упреки в натурализме и «мейнингенстве».

{334} Однако было бы неверно не видеть и многих достоинств декораций Бенуа к «Пушкинскому спектаклю». Не случайно и сам Станиславский в книге «Моя жизнь в искусстве» утверждал, что только ее размеры не позволили ему «пропеть дифирамбы таланту А. Н. Бенуа, создавшему изумительные величавые декорации и превосходные стильные костюмы для этой постановки»[[566]](#endnote-567).

«Пир во время чумы» наименее удался Бенуа вследствие того, что здесь он не сумел передать на сцене подлинный трагизм. Роскошный натюрморт во фламандском вкусе на столе, предметы домашнею обихода, выброшенные на улицу, выбитые окна опустевших домов — все эти детали привлекали к себе внимание зрителя, заставляли «прочесть» их, но не создавали общего, насыщенного драматизмом образа. В то же время самый принцип построения декораций — сложных, громоздких, жестко выполненных в традиционной манере оперной театральной живописи, — вступал в несомненное и кричащее противоречие с простотой и строгостью трагедии Пушкина.

Бенуа сам признал ошибочность той линии, по которой он пошел в оформлении «Пира»: «И меня (скажу больше, нас всех) вначале Вильсон захватил больше, нежели Пушкин. Захотелось в одной картине выразить ужас опустошающею бедствия, нагрянувшего на богатый оживленный город. Отсюда в самых зданиях столько следов только что остановившейся, притушенной уличной жизни. Так же и в аксессуарах захотелось дать как можно больше “старой Англии”, “звона рюмок и стаканов”, следов несомненно вкусного и веселого пирования. Все это и завело в слишком густые дебри реализма, все это и заставило сделать ошибку против “вкуса” в понимании Пушкина, произнесшего однажды такую мысль, что “истинный вкус состоит в чувстве соразмерности и сообразности”»[[567]](#endnote-568). Видимо, это нарушение «соразмерности» и дало основание Немировичу-Данченко назвать картину, созданную Бенуа, не картиной «пира во время чумы», а «чумой во время пира».

Однако следует сказать, что вина режиссуры МХТ заключалась в том, что из различных вариантов эскизов Бенуа был выбран не лучший. Среди набросков и законченных эскизов были гораздо менее дробные по цветовой гамме и громоздкие по композиции. В некоторых из них игра света и тени на поверхностях глухих стен домов с темными пустыми глазницами окон производит действительно трагическое впечатление, какого лишен окончательный вариант.

Декорации к «Моцарту и Сальери» были проще, менее перегружены. Работая над ними, Бенуа старался освободиться от усложненности композиции, идя к большей четкости и строгости, убирая многие детали в обстановке интерьеров, которые могли бы «мельчить» образ. Однако декорация комнаты Сальери не получила особенно интересного воплощения, не стала запоминающейся.

{335} Финальная декорация была немногословна. Зал трактира, где происходит последняя встреча Моцарта и Сальери, производил впечатление почти пустого, так как вся мебель в нем стояла по стенам и в глубине углом расположенной комнаты. В «оперности» эту декорацию упрекнуть невозможно, не было в ней и назойливого бытовизма. Следим лишь сказать, что Бенуа еще недостаточно считался с законами сценического пространства, и при перенесении на подмостки театра многое, что привлекает в его эскизе (по которому мы вынуждены судить сейчас о декорации спектакля), могло не производить впечатления. Отблески канделябров на зеленоватом тоне стен, пламени камина на полу, гуманные отражения в огромных зеркалах, тонкие переходы скупых и сдержанных красок, желтоватые тени в складках белых скатертей, на занавесах — все это придает очарование эскизу, сообщает жизнь каждой детали, и малейшее нарушение живописной гармонии, созданной кистью художника, должно привести к обеднению картины. Вряд ли эта тонкость световых и цветовых соотношений была передана полностью. А планировка не давала возможностей для сценически выигрышных мизансцен. Она удаляла актеров в глубину сцены, отнимая выразительность мимики, препятствуя показу их «крупным планом». Пустая плоскость пола, являющаяся таким живописным пятном на эскизе и оправданная в балете, в драматическом театре могла казаться скучной и ненужной.

Тем не менее и в этой декорации Бенуа было много тонко почувствованного, сценически-выразительного. За переплетами большого окна, расположенного в нише-фонаре, в глубине сцены, Бенуа показал кусок города с островерхими крышами домов, покрытыми снегом. Их силуэты неясно и мягко рисовались в голубоватом свете зимних сумерек. К концу акта за окном начинал тихо падать снег. В пейзаже, казалось, зазвучали какие-то скорбные, полные щемящей грусти ноты. Тишина наступающего вечера, постепенно окутывающего город сгущающимися тенями, замирание жизни на пустеющих улицах — все это чувствовалось в пейзаже и отвечало настроению последней сцены, когда звучит гениальный моцартовский реквием, когда Сальери в горьком раздумье произносит: «Ты заснешь надолго, Моцарт!» Здесь живопись жила по сценическим законам, включаясь в сценическое действие, «играла», помогая актерам.

Декорации Бенуа к «Каменному гостю» вызвали наиболее единодушные похвалы критики. Как было отмечено одним из рецензентов, Бенуа здесь был «и сдержаннее, и строже, и театральнее… чем в “Пире” и “Моцарте и Сальери”»[[568]](#endnote-569). Действительно, Бенуа больше удалось тут «держаться простейших схем, ясных линий, уравновешенных масс и ограничить бутафорскую часть до минимума», о чем он говорил во второй своей статье, посвященной «Пушкинскому спектаклю»[[569]](#endnote-570). И в ряде моментов он добился более органичного слияния с текстом Пушкина и с игрой актеров. Может быть, причина этого заключается в том, что, несмотря на углубленность внутреннего смысла этой {336} трагедии, в самом ее сюжете, во внешнем рисунке развития событий больше традиционности, которой легче было найти сценическое соответствие.

В первой картине Бенуа показал печальное и торжественное кладбище Антониева монастыря Мадрида, со старой церковью и могучими кипарисами, мрачные силуэты которых четко выделялись на фоне предзакатного розового неба, бросающего отсветы на отдаленные монастырские стены и башни. Комната Лауры была огромной, почти пустой, с серыми голыми стенами, что, по словам критиков, верно передавало неуютность помещений в испанских домах. Только кровать под пышными складками балдахина резко контрастировала со скупостью остального убранства комнаты, да когда откидывался ковер, завешивающий балконную дверь, за нею ярко вспыхивала интенсивная синева ночного южного неба. В третьей картине Бенуа отступил от обычной традиции оформления мольеровского и моцартовского «Дон Жуана», дал не кладбище со статуей Командора, а внутренность белой часовни с мраморным мавзолеем, высокой входной аркой, закрытой узорной решеткой в центральной стене, пленными скульптурными гербами.

Наконец, в финале перед зрителем представала холодная и угрюмая зала в доме Командора, точно так же как и комната Лауры, почти лишенная всякого убранства, но дающая впечатление торжественной пышности. Удлиненные пропорции архитектуры, сильно вытянутые арки, из которых одна вела в тонущий в глубокой тени соседний зал или коридор, другая — в галерею, освещенную падающим через ряд высоких окон лунным светом; огромное прямоугольное, ничем не задрапированное окно, за которым виднелось холодное сумрачное ночное небо; пышные лепные гербы и скульптурные изображения рыцарей, вверху по сторонам арок, — все это придавало декорации суровый и величественный характер. Оголенная гладь стен лишь в верхней части нарушалась строгой линией портретов. Цветовое решение картины строилось на сочетании охристо-серого фона стен, на которые лишь свет большого канделябра бросал теплые отблески, с алыми пятнами драпировок. В одной из рецензий отмечалось, что в этой декорации чувствовалась «Испания Веласкеса и Рибейры, с отблеском костров святейшей инквизиции, с дымкой мистической религиозности и величия»[[570]](#endnote-571).

В спектакле были моменты большой живописной и сценической красоты. Костюмы актеров великолепно «вписывались» в декорации, создавая строгие и гармоничные сочетания красок. Некоторые мизансцены спектакля, перенесенные на полотно, могли бы предстать как законченные произведения станковой живописи. В этом смысле периодическая печать особенно отмечала сцену у гробницы Командора: «Бенуа дал внутренность маленькой часовни и здесь развернул всю прелесть стиля барокко, создав настоящий мраморный портал с колоннами и прочими соответствующими украшениями; внизу — из мрамора, высокая гробница, над нею — во весь рост огромная статуя Командора; {337} далее все выдержано в стиле включительно до железной решетки, закрывающей вход в часовню. Когда на этом беломраморном фоне задвигались две черные фигуры Доны Анны и Дон Жуана, то они чрезвычайно точно… вошли в гармонию замысла художника: когда Дона Анна прильнула к гробнице Командора, она казалась пятном, положенным в довершение картины самим художником»[[571]](#endnote-572).

И все же зрелищная сторона в спектакле превалировала. Следует согласиться с Л. Я. Гуревич, которая в своем отзыве писала, что беда заключалась не в том, что в постановке было слишком много реализма (как утверждало большинство критиков), а в том, что слишком многое в ней еще шло от искусства представления. Отмечая красоту декораций Бенуа, Гуревич в то же время справедливо указывала, что они приобретали в спектакле «слишком большую самостоятельность… для театра, стремящегося всего более к раскрытию *внутренней* правды исполняемых пьес…»[[572]](#endnote-573).

В декорациях не была достигнута та строгость и сдержанность, своеобразная «легкость», при большой наполненности образа, которые так необходимы для воплощения драматургии Пушкина. Громоздкость и излишняя помпезность декораций, отмечавшиеся прессой, повлекли за собой длинные антракты, которых требовала сложность перестановок на сцене.

В написанной в 1915 году статье «Бенуа-режиссер» Вс. Э. Мейерхольд подверг постановку «Пушкинского спектакля» и принципы оформления Бенуа уничтожающей критике, указывая на «иллюстративность» и возвращение МХТ на позиции «мейнингенства», как на коренные пороки, в которых повинен Бенуа. В этой критике было много жестокого и несправедливого как по отношению к Художественному театру в целом, так и к Бенуа[[573]](#endnote-574). Защищая Пушкина, законы подлинной театральности от «жизненности» и «правды», Мейерхольд в пылу полемики приходил к противопоставлению этих понятий, полагая, что путь постижения внутренней правды переживаний не может привести к «истинности страстей» на сцене. В то же время он высказал и много верных упреков. Созданный им совместно с Головиным через два года оперный спектакль «Каменный гость» был более целостным в своей композиции, был проникнут той музыкальностью, которую необходимо было найти и в постановке трагедии Пушкина на драматической сцене.

Работа над «Пушкинским спектаклем» была последним опытом сотрудничества Бенуа и МХТ. Художник писал: «… я не задумываясь предоставил себя и свое творчество для постановки и Мольера, и Гольдони, и Пушкина на сцене Художественного театра, ни минуты не питая иллюзий насчет того, что здесь я получу и легкость, и музыку, и импровизационный блеск, и стыдливое чувство меры. Поступил я так потому, что взамен всего этого я рассчитывал получить подлинное чувство жизни, искренность, правду, а за эти драгоценности я с готовностью отдам все, ибо они мне представляются {338} главными драгоценностями, бесконечно перевешивающими все остальные»[[574]](#endnote-575). И в то же время Бенуа отдавал себе отчет, что слишком многое отделяло его от МХТ.

Бенуа зачастую не удавалось преодолеть своих мейнингенских «пристрастий», умерить стремление к пышной зрелищности, противоречившей выявлению той сути внутреннего действия драмы, той глубины душевного реализма, к которым стремился и МХТ и он сам. С другой стороны, и театр, обратившись к сотрудничеству с крупными живописцами и графиками, в ряде случаев уступал их тенденции к господству.

За полгода до первой постановки с участием Бенуа на сцене МХТ был осуществлен «Пер Гюнт» Ибсена в декорациях Рериха. Не случайно, что эта работа осталась единственным примером участия Рериха в деятельности Художественного театра. Здесь задачи зрелищности, откровенной гегемонии живописи выступили явно и неприкрыто. Этот спектакль по принципам своего оформления шел вразрез с теми требованиями, которые в это время предъявлял Станиславский в работе с художником. Режиссером спектакля был К. А. Марджанов.

В одной из газет незадолго до премьеры «Пер Гюнта» была опубликована беседа с Рерихом, в которой он отвечал на вопрос, что привлекло его к работе в театре. Этот ответ чрезвычайно характерен. Рерих говорил, что художники в течение многих лет были оторваны от решения «декоративных и монументальных задач» и что влечение художников к театру является выражением их стремления к монументальной живописи. «Что делать. Кроме театра наши художники нигде не могут выявить себя на больших плоскостях»[[575]](#endnote-576), — пояснял Рерих.

В другой статье, относящейся уже к моменту, когда работа над «Пер Гюнтом» была окончена, Рерих, раскрывая замысел именно этой постановки, развивает те же самые положения, утверждая, что спектакль является «рядом непрерывно сменяющих друг друга картин», не более как фоном для действия; художник должен сделать красивые костюмы и согласовать их с фоном, а также принимать активное участие в расположении на нем групп актеров[[576]](#endnote-577). Более глубоко связать свое участие с работой режиссуры Рерих и не стремился.

Для спектакля Художественного театра Рерих создал декорации, захватывавшие яркой мощью живописного строя каждой картины, суровой силой «первобытного» ощущения природы. Горные норвежские пейзажи вставали перед зрителем то в уборе яркой летней зелени, то под покровом угрюмых снегов. Восторги зрительного зала вызывала декорация с избушкой Сольвейг, затерявшейся в горах, среди могучих сосен, стволы которых, как пламенем, охватывает закатное солнце. В созданных по эскизам Рериха живописных полотнах была большая покоряющая сила, много настроения, но не было подлинного единства со сценическим действием. Рерих дал ряд замечательно живописных и характерных {339} по своим народным норвежским мотивам костюмов. Но все же актер оказывался побежденным мощью красочных сочетаний и являлся лишь дополнением декораций, воспринимавшихся как станковая картина, доведенная до масштабов сцены. Оформление не изменилось бы, если бы оно предназначалось для музыкального театра. Наоборот, именно в опере на тему «Пер Гюнта» оно имело бы право на существование. В театре драматическом оно подавляло.

Это утверждали и отзывы прессы. В одном из них указывалось, что в спектакле «главная доля была отдана художественному мастерству Рериха, которое берет себе в этом спектакле значительно больше, чем обычно берет себе искусство живописи в драме»[[577]](#endnote-578). Об этом же писал и Н. Е. Эфрос: «… музыка Грига, иллюстрируемая декорациями Рериха, вот главное содержание, первенствующий интерес и сильнейшая прелесть спектакля… Сценическое действие, собственно сценическое искусство, отодвинулось тут на второй план, уступив первенство музыке и живописи… Не театр воспользовался услугами других искусств, но эти другие искусства использовали театр, подчинили его себе»[[578]](#endnote-579).

Чрезвычайно показательно, что в прессе даже иногда отдавалось предпочтение таким постановкам МХТ, как симовская «Снегурочка» и егоровская «Синяя птица», отличающимся гораздо менее блистательным живописным мастерством оформления, именно потому, что они последовательно утверждали определенный путь исканий МХТ, а в «Пер Гюнте» имела место оперность, чуждая духу драматического спектакля. Несмотря на великолепие декораций, постановка действительно носила в жизни МХТ случайный характер, и ее принципы не оказали воздействия на его последующий творческий путь.

Иными были результаты сотрудничества МХТ с М. В. Добужинским.

Состоявшийся в 1909 году в «Месяце в деревне» дебют Добужинского в МХТ сопровождался огромным успехом. О вкусе художника, о его знании искусства и быта эпохи 20 – 50‑х годов прошлого столетия, о проникновении в поэтический строй пьесы, о костюмах, тонко продуманных и прочувствованных, гармонирующих с декорациями, без конца писалось и говорилось, и почти единодушным было мнение, что «обстановка, в которой шла пьеса, должна быть признана одним из самых совершенных художественных достижений театра за все время его существования».

Но достоинства постановки «Месяца в деревне» не исчерпывались тем, что в ее создании принимал участие талантливый художник, сумевший сделать оформление стильным и красивым. Помимо красоты изобразительное решение отличалось цельностью, которая обусловливалась слитностью работы художника с направляющей и определяющей ее мыслью режиссера. Добужинский создавал свои декорации под непосредственным воздействием Станиславского. В этой первой своей работе в МХТ Добужинский {340} полностью и без сопротивления отдал свое мастерство в руки режиссера и жадно воспринимал все то новое, что он ему открывал. В своих воспоминаниях художник писал: «Станиславский ввел меня в самую интимную сторону работы, и с тех пор я мог назвать себя его учеником. Я имел счастье и лично сблизиться с этим замечательным человеком… Задача, которая стояла передо мною в “Месяце в деревне”, была гораздо глубже и больше, чем просто создать “красивою рамку” пьесе. Я вошел в совершенно новую и исключительную атмосферу работы, и то, что открывал мне Станиславский, было огромной для меня школой»[[579]](#endnote-580).

Добужинского радовало, что в процессе работы со Станиславским над «Месяцем в деревне» он ощущал доверие к себе со стороны режиссера, который не торопил его с эскизами и дал возможность создавать множество вариантов и набросков, в которых постепенно выкристаллизовывался замысел той или иной картины. Совместно обсуждались все «планировочные места», «опорные пункты» игры в каждом акте. Большое впечатление на художника произвела образная формулировка Станиславского: «декорация должна как бы вырастать из пола»[[580]](#endnote-581).

{341} В спектакле перед зрителем предстали строго симметричные интерьеры и пейзажи дворянской усадьбы 40‑х годов XIX века: пустоватая голубая гостиная с белыми кафельными печами красивой формы, полосатой обивкой мебели карельской березы и навощенным паркетом; кусочек усадебного сада с двумя сросшимися деревьями у пруда, за которыми простиралась даль полей и зеленеющих пашен, а совсем на горизонте виднелись синий купол деревенской церкви и крылья ветряка; зеленый кабинет с огромным уютным полукруглым диваном, покрытым вышивкой «крестиком», ковром на полу и зеркалами в овальных рамах на стенах; наконец, так называемая «оранжерея» — пустые облупившиеся сени, построенные когда-то в «венецианском» стиле, с колоннами, стрельчатыми арками и круглыми люнетами. Все это было изысканно красиво, не было ни одной детали, не продуманной художником с точки зрения гармонии целого. За тюлевыми занавесками голубой гостиной был виден парк, освещенный солнцем, на корявых стволах деревьев играли пятна света. Основным, доминирующим настроением было ощущение безоблачного утра, спокойствия ясного начинающегося дня. Даже сюжеты двух пейзажей в рамах, висевших по бокам входа в гостиную, не были случайно выбраны художником, который пытался в них без подчеркнутости, лишь намеком осуществить связь с событиями, которые развернутся в пьесе. «Меня “осенило” сделать две большие картины: морской шторм в духе Жозефа Берне и извержение Везувия, — писал Добужинский. — Эти картины были привычны и типичны именно для русского помещичьего интерьера, и это исключало их нарочитость, но в то же время давало намек умеющим видеть и создавало известное настроение акту»[[581]](#endnote-582).

Станиславский был подлинным соавтором оформления «Месяца в деревне» не в меньшей степени, чем он бывал соавтором работ, которые осуществлялись совместно с ним Симовым, однако по отношению к «Месяцу в деревне» эта роль режиссера часто замалчивалась и Добужинский рассматривался как самостоятельный и независимый автор изобразительного облика спектакля. И не случайно декорации «Месяца в деревне» стали одной из самых совершенных работ Добужинского в театре, так как здесь его чувство стиля, знание эпохи, «красивая передача сентиментально-поэтических настроений 20 – 50‑х годов прошлого столетия»[[582]](#endnote-583) соединились с теми исканиями обобщенного скупого и лаконичного образа, которые были характерны для режиссуры МХТ в это время и за которыми стояли годы упорного труда Станиславского над выработкой принципов подлинно сценической жизни декораций в театре, их связи с игрой и действием актера.

Четкие, ясные планировки, помогающие показать актера «крупным планом», немногословность деталей — все в оформлении должно было служить основной цели: раскрыть сложные и тонкие психологические переживания действующих лиц пьесы[[583]](#endnote-584). Потому-то при всей своей изысканной красоте декорации Добужинского не мешали, а помогали {342} актерам. В письме к жене Добужинский рассказывал, что Савина, посетившая спектакль МХТ, завидовала актерам, игравшим в столь художественных; декорациях, и ее особенно привлекала их интимность. «Конечно, нравится ей, что маленькие уголки», — писал художник, приводя слова Савиной: «А на нашей сцене Верочка ко мне (Наталье Петровне) чуть не на извозчике должна ехать — так далеко»[[584]](#endnote-585).

Вопрос о том, были ли в декорациях Добужинского черты эстетского любования старым бытом, налет холодной музейности, поднимался и в годы создания спектакля. Среди хора восторженных похвал художнику слышались голоса, высказывавшие сомнения — была ли так изысканно прекрасна, так эстетически совершенна обстановка помещичьей усадьбы 40‑х годов, был ли так утонченно наряден и гармоничен весь этот «дореформенный» быт, как их изобразил Добужинский на сцене МХТ? Несомненно, упреки в том, что парк Ислаевых скорее похож на дворцовые парки пригородов Петербурга, чем на «усадебные сады черноземной полосы России», а интерьеры помещичьего дома носят слишком парадный, почти дворцовый характер, были не лишены основания. Но почему же Станиславский мирился с любованием стариной и чертами стилизаторства? Основная причина этого в том, что эстетизм окружающей обстановки в спектакле работал на его «сквозное действие». «Оранжерейность», тепличность чувств тургеневского барства — вот что стремился раскрыть Станиславский в своей трактовке пьесы. Изысканность обстановки должна была отвечать рафинированности изнеженных нравов, барской вялости и хрупкости чувств, взращенных «под стеклами оранжереи»[[585]](#endnote-586), и вместе с тем — контрастировать с простыми и естественными чувствами Верочки и Беляева, которые в этой, чуждой им среде должны были потянуться друг к другу. Но именно эта изысканность и приелась Наталье Петровне, которую взволновало и манит на свежий воздух, на волю новое, незнакомое ей чувство. Комментируя взаимоотношения Натальи Петровны и Ракитина, Станиславский писал в режиссерском экземпляре, что одна из причин ее охлаждения к нему состоит в том, что «она не ценит теперь этого эстетизма, напротив, выпив глоток воздуха, приблизившись к настоящей природе, она теперь глумится над эстетизмом в смокинге и перчатках, хотя когда-то она сблизилась с Ракитиным, быть может, частью из-за его понимания красоты и из-за его светского изящества»[[586]](#endnote-587).

Эти мысли развивал и Немирович-Данченко в беседах с актерами в период подготовки спектакля. Он говорил о том, что Беляев, студент, выросший в деревне, не получивший никакого внешнего воспитания, «отдающий время лекциям, спорам с товарищами, гражданским мечтам, неловкий в гостином смысле, но здоровый и красиво-ловкий на природе», попадает из студенческих каморок в барскую усадьбу, «деревенскую монотонную жизнь, чуть не кристаллизовавшуюся в медлительно-покойные, в традиционно-дворянские формы, с чистотой в доме, с многочисленными слугами, с определенными часами для {343} еды, для гуляний, для отдыха, с из года в год однообразно повторяющимися заботами и развлечениями — крестьяне, посевы, работы, приказчик, чинный тон дома, французские романы, запоздавшие из столицы на год, преферанс, природа через окно или балконную дверь, — тихо, тонно, красиво, очаровательно по воспоминаниям, но без порывов, без страстей, без борьбы, без больших идей, без возбуждений, без широких горизонтов»[[587]](#endnote-588).

Важно и другое. В предыдущих работах с Симовым театр более всего стремился передать *прозу жизни*, ее будничные, обыденные формы. Боязнь «красоты», ведущей к идеализации, заставляла подчеркивать «несуразицы» и «нелепицы» быта, искать прежде всего «характерность», и зачастую декорации теряли поэтичность. Теперь обратились к созданию *поэтической среды*. Об этом спустя многие годы, в советскую эпоху, писал в одном из неопубликованных набросков В. В. Дмитриев, художник, с которым МХТ в ряде постановок осуществил мечты о единстве поэтического и жизненного: «… никогда декорации в МХАТ не были самоцелью, даже аплодисменты декорациям “Месяца в деревне” — это не удача красивой “картинки” дворянской жизни, это успех в открытии поэтической среды, “поющей” декорации, тщетно взыскуемой со времен чеховских спектаклей»[[588]](#endnote-589). Работа с Добужинским была продолжена МХТ в «Тургеневском спектакле» 1912 года. Лучшей декорацией этого спектакля бесспорно была декорация к комедии «Где тонко, там и рвется». По своему характеру она была близка к оформлению «Месяца в деревне», но более проникнута «жизненным теплом».

Еще Некрасов в 1848 году писал, прочтя комедию Тургенева: «Без преувеличения скажу… вещицы более грациозной и художественной в нынешней русской литературе вряд ли сыскать»[[589]](#endnote-590). Этой грации и изяществу всецело отвечала легкость и гармоничность архитектурных форм зала богатого помещичьего дома, полного света, простора, воздуха, созданного в МХТ Добужинским. Три высокие стеклянные двери и два окна, драпированные легкими прозрачными занавесями из белого тюля, давали доступ потокам солнечного света и позволяли видеть расстилавшийся за пределами дома привольный русский пейзаж. «В окна виднелась обнесенная зелеными железными перилами терраса, за нею во всей своей яркой летней прелести сад, за садом — радостная даль. Даже не столько в большой стильности либавинской залы, сколько в этом полном соответствии интерьера, его духа, с тем, что сейчас в нем разыграется, — первая прелесть декорации Добужинского, заслужившей у публики премьеры, всегда на выражения одобрения скупой, дружные аплодисменты»[[590]](#endnote-591), — писал Н. Е. Эфрос.

В декорации к «Нахлебнику» (в спектакль МХТ был включен лишь один первый акт этой пьесы) Немирович-Данченко и художник стремились дать обстановку, характеризующую социальную среду, в которой разыгрывается трагедия Кузовкина, трагедия «маленького человека», принадлежащего к миру «униженных и оскорбленных». Атмосфера {344} действия этой пьесы, всем своим строем, всем содержанием близкой «Запискам охотника» и раскрывающей тему социального неравенства, тему горечи «чужого хлеба» и дикие нравы крепостничества, — совсем другая, чем в «Где тонко, там и рвется». И хотя художнику опять надо было изобразить на сцене «залу в доме богатого помещика», декорация также должна была быть совсем иной.

Театр отступил от авторской ремарки, не показывая упомянутых в ней окон и двери в сад, не только для того, чтобы не повторять уже использованных мотивов, но чтобы сделать обстановку более замкнутой и суровой. Декорация изображала часть богатого и холодного парадного зала с обеденным столом в центре и двумя симметричными дверьми в задней, параллельной рампе стене, ведущими куда-то в темноту коридоров или неосвещенных комнат. Между ними в центре, в строгом обрамлении мраморных ампирных колонн, висел большой мужской портрет, очевидно, покойного владельца усадьбы. Основная направленность работы художника была верной, но декорация в целом не получилась значительной и впечатляющей. В ней не было драматически и сильно выраженной социальной и психологической остроты.

В «Провинциалке» — третьем компоненте «Тургеневского спектакля» — МХТ хотел показать застойный и пошлый быт старой провинциальной России, жизнь, лишенную больших идей и запросов, наполненную мелкими интересами, ограниченную, оглупляющую человека. И не только показать, но и осудить. Наряду с добродушным юмором в спектакле были и черты сатирического обличения. Причем «провинциализм» понимался не узко, в применении лишь к быту заштатного русского города. Нет, театр понял основной замысел спектакля широко, стремясь к обличению «провинциальности» всей старой российской действительности. «Так маленькая “Провинциалка” неожиданно приобретала обобщающий смысл, но обобщение это не носило строго исторического характера. Многое в этом обобщении напоминало о гнетущей атмосфере реакции, в которой рождался спектакль. Сценическая интерпретация придавала комедии привкус горечи и усиливала обличительные нотки»[[591]](#endnote-592), — писал А. Д. Дикий, бывший участником постановки МХТ.

В «Месяце в деревне», «Где тонко там и рвется» и в «Нахлебнике» Добужинский выступал (хотя и добиваясь в каждой из этих постановок своеобразной индивидуальной характеристики места действия, соответственно характеру пьесы) в том качестве, которое закрепило за ним наименование «поэта умирающей красоты дворянских гнезд». В «Провинциалке» должны были выявиться иные грани его дарования. Он хорошо знал русскую провинцию и во многих своих станковых и графических работах запечатлел картинки жизни и виды провинциального захолустья Российской империи. Он дал целую серию рисунков, акварелей, пастелей, где наряду с великолепными ансамблями или сумрачными {345} нагромождениями домов-коробок и дворами-колодцами Петербурга встречаются виды Пскова, Новгорода, Вильно, Витебска и в современном их обличье и воскрешающие эпоху 30 – 40‑х годов XIX века. «Мы видим типичные арки желтого гостиного двора, купцов с картузами, зазывающих покупателей, огромную лужу, спящего алебардщика, чешущуюся о столб свинью, рожицу, нарисованную мелом на этом столбе, и т. д., и т. д. и переносимся, действительно, в “Город николаевских времен”. Кажется, что здесь ко всякой мелочи можно подыскать у Гоголя соответствующую цитату»[[592]](#endnote-593), — писал исследователь творчества Добужинского о его серии «Город».

Поручая Добужинскому оформление «Провинциалки», МХТ, вероятно, учитывал именно эти качества художника. «Гоголевское» должно было отчетливо прозвучать в постановке этой пьесы, так как Тургенев, хотя и ослабил в «Провинциалке» остроту сатиры, по сравнению с «Нахлебником» или «Холостяком», тем не менее продолжал в ней гоголевские традиции критического реализма. Соответствующий общей идейной направленности фон создавал и художник. Глазастые желтые обои комнаты Ступендьевых, трельяжики, увитые плющом, горшки с геранью на окнах, за кисейными занавесками которых открывался вид на площадь провинциального городка с соборной церковью и рядами унылых желтых казенных зданий, — все говорило о пошлой обыденной скуке. И убогое убранство «кокетливо-ситцевой» гостиной, и безобразно-комичная ливрея лакея, и затрапезный вид кухарки подчеркивали, что героиня пьесы должна всеми силами души стремиться вырваться из этого окружения.

Оформление «Провинциалки» и ряд последующих работ Добужинского в МХТ идут по линии все большего сближения с теми декорациями, которые создает в эти годы и Симов. Театр настойчиво добивается от Добужинского все большей жизненной убедительности в противовес музейному ретроспективизму, все большей скупости и собранности изобразительных средств, углубленной насыщенности психологизма.

И не случайно уже декорации к спектаклю «Где тонко, там и рвется» Добужинского перекликались с декорацией Симова ко второму акту «На всякого мудреца довольно простоты». В основе их лежали очень близкие планировки[[593]](#endnote-594).

Станиславский и Немирович-Данченко видели в Добужинском большого мастера, художника, который обладал способностью глубоко проникать в стиль драматического произведения, служить задачам создания поэтической среды на сцене. Они стремились развивать лучшие стороны его дарования, последовательно и настойчиво вводили его в круг своих исканий. Они обрели в нем художника, в сотрудничестве с которым было возможно продолжать те углубленные поиски реалистической, подлинно сценичной декорации, которые на протяжении долгих лет они вели с Симовым. Идя на это сотрудничество, они не зачеркивали найденного и утвержденного на прежних этапах развития, {346} но добивались дальнейшего движения вперед. Поэтому в основе оформления таких спектаклей, как «Село Степанчиково», «Николай Ставрогин» или «Братья Карамазовы» и «Живой труп», лежат те же реалистические принципы, хотя автором первых двух был Добужинский, а двух других — Симов. Добужинский, естественно, мог достичь более высоких результатов, как более яркий художник, и потому особенно был нужен театру в тот момент, когда МХТ ставил перед собой задачу дать новую редакцию постановок Чехова, работал над Тургеневым, Островским, Достоевским и Блоком.

Наброски Добужинского 1910‑х годов к «Чайке», хранящиеся в Русском музее, говорят, в каком направлении шло его развитие. Никакой измельченности, дробности, описательности. Отдельные характерные, четкие детали объединяются в законченный строгий образ. Поиски общей гармонии, сосредоточение внимания на главном — их основное, определяющее качество[[594]](#endnote-595). Стремление к простоте и углубленности вырабатывалось в Добужинском в период его деятельности в МХТ, а, по его собственному признанию, склонность к «художественной экономии» средств ему вообще была свойственна, и он быстро приобрел «вкус к минимуму на сцене».

Эти же задачи Станиславский и Немирович-Данченко решали в постановках 1907 – 1912 годов и с Симовым, который чутко откликался на призыв идти на поиски поэтических обобщений. Попытка освободиться от «власти мелочей» наглядно ощутима в большинстве его работ этого времени.

В «Борисе Годунове» (1907) необходимость дать быстрые смены чуть не двух десятков картин заставила особенно интенсивно искать лаконичные формы декораций. В результате на сцене возникали не те исчерпывающие изображения древнерусской жизни, какие были когда-то в «Царе Федоре» или «Смерти Грозного», но лишь как бы фрагменты больших картин, которые должны дополняться воображением зрителя. Актера показывали «крупным планом», на фоне или среди увеличенных в масштабе деталей, изображающих часть дворца, кельи, собора и т. д. Именно так строилась декорация первой картины, воспроизводящая часть лестницы, ведущей с паперти храма на монастырский двор, и зритель видел Шуйского и Воротынского сквозь пролет арки, как в кинокадре. Любопытно решил Симов оформление короткой сцены на границе литовской: на фоне зимнего пейзажа с незамерзшей быстрой речкой возникали фигуры всадников, двигавшихся параллельно рампе по переднему плану, причем высоко поднятая рамка срезала часть фигур — прием кадрирования, смелый и неожиданный в 1900‑х годах.

В декорациях к «Живому трупу» Л. Толстого Симов широко пользуется приемами контрастного сопоставления интерьеров, подчеркивая различие внутреннего мира героев, добиваясь остроты социальных характеристик. Он тщательно разрабатывает световую партитуру спектакля. «Надо выдумать, найти что-то непохожее (на то, что было осуществлено {347} в постановках Чехова. — *М. П*.), граничащее с импрессионизмом, но превосходящее его по внутренней напряженности»[[595]](#endnote-596), — говорил Симов, думая об оформлении пьесы Толстого.

Со вкусом обставленная, но холодная, скучная столовая в протасовском доме, безалаберная, полная непринужденной свободы обстановка у цыган, убогая нищета меблированных комнат, пошлая роскошь убранства отдельного кабинета ресторана, где совершает первую попытку самоубийства Федя, захудалый трактир и мертвящая казенщина камеры следователя и коридора суда — все эти картины были воспроизведены Симовым на сцене со всей конкретной реальностью, но без излишних подробностей[[596]](#endnote-597).

Стремление к лаконизму и полной сосредоточенности внимания на игре актеров, получило крайнее выражение в принципе оформления, найденном Симовым для «Братьев Карамазовых» (1910); художником были использованы сукна в сочетании с минимальным числом предметов, необходимых по ходу действия, по существу, лишь обозначающих, где оно происходит.

Добужинские вспоминал, что он был глубоко взволнован спектаклем «Братья Карамазовы» и мечтал сам углубиться в работу над Достоевским. Последующие инсценировки Достоевского в МХТ в предреволюционные годы и были осуществлены при его участии: в 1913 году в его декорациях был поставлен «Николай Ставрогин», в 1917 — «Село Степанчиково».

Занятый подготовкой эскизов декораций и костюмов к «Коварству и любви» Шиллера, Добужинский получил неожиданное известие, что этот спектакль в МХТ не пойдет, и поручение сделать декорации к «Ставрогину». Он сразу с увлечением принялся за работу. «Мир Достоевского меня с юности волновал, и теперь я погрузился в него всецело», — писал Добужинский, отмечая, что режиссура Немировича-Данченко не только ни в чем не стесняла его «проектов», но, напротив, его даже удивляло, насколько его собственное понимание образов совпадало с той интерпретацией, какую давал им режиссер. Художник утверждал, что «умные и тонкие режиссерские соображения» ему многое подсказывали, и он ими чрезвычайно дорожил[[597]](#endnote-598).

15 «Ставрогине» самый «дух» спектакля был совершенно иным, чем в тех постановках, над которыми Добужинский работал в МХТ ранее. Здесь перед ним в противоположность симметрии, «спокойным» краскам и линиям «благодушных» тургеневских пьес возникала «острейшая драматичность», «кипучая атмосфера», что особенно «подстегивало» художника и заставляло искать принципиально иного подхода.

Над характером постановки раздумывали довольно долго. Свести все оформление к простым фонам, как это было в «Карамазовых», казалось слишком «бедным» и не удовлетворяло. Было решено стремиться к упрощенности декораций (позволяющей {348} осуществить их быструю смену), но в то же время и к их наибольшей психологической выразительности.

В повестях и романах Достоевского почти не бывает пространных описаний обстановки, в которой разворачиваются события, но характер места действия всегда ярко ощущается, определяясь самой психологической атмосферой, духом совершающихся событий, противоречивой сложностью внутреннего мира героев и отдельными штрихами, мелькающими в тексте. Добужинский и погрузился в текст, отыскивая эти «скрытые намеки», стараясь выразить то «острое», что ему чудилось в «неуловимом стиле» Достоевского и его скупых описаниях. Он понимал свою задачу, как задачу дать конкретные, реальные пейзажи и интерьеры, преодолев малейший оттенок вялости, пассивности, натуралистичности воспроизведения жизни, добиться острейшего психологизма.

Художником было сделано множество эскизов и набросков, некоторые из них предназначались для картин, которые намечались вначале, но не были осуществлены в спектакле, иные для тех, что были сокращены впоследствии. Отдельные эскизы были написаны Добужинским уже после того, как состоялась премьера. В них он, по собственному признанию, «изливал то волнение», которым все еще продолжал жить. Так был написан эскиз «На мосту» (находящийся в Русском музее), где в туманной серой полосе дождя, в тусклом свете раскачивающегося на ветру фонаря вырисовываются две фигуры под зонтом, бредущие по слякоти. Этот эскиз и теперь, в наши дни, поражает не только глубиной проникновения в психологический строй романа Достоевского, но смелостью и точностью отбора средств в театральном решении, когда художник всего несколькими штрихами достигал необыкновенной силы и полноты образного впечатления.

Болезненный излом, «пронзительность» переживаний героев Достоевского накладывают свой отпечаток на ритм и строй декораций, на любую их деталь.

Уходящие вверх, не кончаясь, высокие белые оголенные стены, к которым жмется мебель в белых чехлах, огромное удлиненное окно в глубокой амбразуре, за которым видны обнаженный ствол и ветви дерева, заставляющие представить себе унылый пейзаж парка в сером безрадостном сумраке ненастного осеннего рассвета, — так рисует художник зал в усадьбе «Скворешники». У окна, чуть ссутулившись, стоит Лиза, на зеленое бальное платье которой накинута яркая красная шаль. В самом этом цветовом сочетании есть что-то режущее, тревожное, больное. Добужинский дает и другой вариант эскиза этой картины; сохраняя в целом весь характер интерьера, он изображает Лизу, опустившейся в безысходном отчаянии на диван, а в амбразуре окна тесно прижавшуюся к стене фигуру Ставрогина, в позе которого — и бессилие и опустошенность.

Именно это ощущение трагизма передано и в эскизе финальной картины, где Варвара Петровна находит своего сына повесившимся. Угол помещения на антресолях под {349} самым чердаком в «Скворешниках»: желтовато-зеленые, какие-то «осклизлые» стены; все пространство пересекает по диагонали идущая вверх простая деревянная лестница; сверху на нее и на площадку, где видна чуть приоткрытая маленькая дверь, падает свет из окошка-люнета. Пространство под лестницей освещено светом подслеповатого полукруглого окна, Это двойное освещение образует неясные, перебивающие друг друга пятна света и тени.

В большинстве своих эскизов и набросков Добужинский изображает человеческие фигуры, назначение которых, как верно отмечает А. Левинсон, не в том, чтобы обозначить масштаб или служить простым стаффажем, — «они живут и действуют, устанавливая очередную связь между гаммой и строением декораций и данным драматическим моментом»[[598]](#endnote-599). Эскизы и наброски Добужинского — это драматические эпизоды, взволнованные комментарии к тексту. Таковы запечатленные художником моменты инсценировки: приход Ставрогина к Марии Тимофеевне (в двух вариантах — в одном она спит на диване, в другом — встречает его, приподнявшись, с каким-то истерически-диким смехом); бегство старшего Верховенского, его пребывание в чужой бревенчатой избе, за простыми незавешанными окнами которой видна широкая река; комната Кириллова под лестницей, перегороженная какими-то шкафами, комната Шатова и др. Везде огромная роль предназначается свету. Добужинский особенно добивался впечатляющего эффекта света одинокой свечи или лампы, затененного или прикрытого чем-либо, чтобы по стенам и потолку бежали огромные блики и тени и темнота сгущалась в углах.

Добужинский в «Ставрогине» достиг большой впечатляющей силы, но все, что им было сделано, невозможно рассматривать изолированно от идейного смысла спектакля в целом. Здесь образы, которые создавал художник и актеры, служили не пропаганде духовного здоровья и внедрению веры в творческие силы разума, а концентрировали внимание на тяжелых и мрачных сторонах жизни, вселяли ужас в души людей.

Добужинскому несомненно было необходимо обратиться к жизнеутверждающей драматургии, к пьесе, где он мог бы почувствовать и передать непосредственно воспринятые жизненные впечатления. Но первой современной пьесой, над которой ему пришлось работать вслед за «Ставрогиным», была религиозно-философская драма Мережковского «Будет радость», являвшаяся выражением худших черт «достоевщины», заставлявшая погружаться в уродливые переживания нравственно извращенных персонажей. Добужинский называл ее нудной и работал над ней с отвращением. В письмах этого времени он характеризует пьесу как «кислятину», «бездушное и вялое никому не нужное переливание из пустого в порожнее», а постановку ее считает «позором и провалом», «банкротством» театра[[599]](#endnote-600). Он написал для этого спектакля несколько красивых усадебных пейзажей и интерьеров, пытаясь найти для себя «отдушину» главным образом {350} в изображении природы, но в то же время признаваясь, что он не может «служить» идеям пьесы.

Из мирискусников Добужинский был художником, на некоторый период наиболее близко подошедшим к решению задач, которые ставила перед ним режиссура Художественного театра. Однако и у него были разногласия со Станиславским, а десятилетнее сотрудничество завершилось в конце концов разрывом. Конфликты с Добужинским возникали не случайно и не вдруг, но потому, что стремление к независимости, приглушенное и первые годы работы со Станиславским, продолжало жить в художнике и находило поддержку и вовне — в общей атмосфере господствовавшей во многих театрах гипертрофии зрелищности и внутри самого МХТ — у А. Н. Бенуа. Уже в работе над «Провинциалкой» имели место серьезные разногласия по поводу грима графа Любина; аналогичные недоразумения еще более усугубляются при постановке «Села Степанчикова». В Добужинском все более росло ощущение, что принципы реализма МХТ его «связывают».

В 1916 году Добужинский начал подготовку эскизов к пьесе Блока «Роза и Крест», для которой вначале был приглашен скульптор Н. А. Андреев, вместе с режиссером В. В. Лужским проектировавший архитектурную установку будущего спектакля. Сложность и громоздкость этой установки заставили от нее отказаться, и оформление было поручено Добужинскому. Он сделал ряд эскизов, изображавших различные формы средневековые замков, окруженных массивами неприступных стен, с башнями, сводчатыми воротами, узкими лестницами, уходившими в темноту арок, стараясь передать дух и характер эпохи. Добужинского смущало, что Блок искал в постановке своей поэтичной пьесы реальности, и потому работа не ладилась, он не мог найти ключа и не был удовлетворен сделанный. Он по нескольку раз переделывал свои наброски, внося в них бесконечные поправки на основе все новых и новых материалов, и в результате, как и сам это осознал, «засушил» их, и был согласен с отзывом Блока, который назвал Эскизы «деревянными».

По отношению ко многим эскизам, может быть, это и было справедливым (в особенности там, где изображены странствия Гаэтана, море и пр., — они жестковаты по живописи и мало образны). Но сама направленность работы Добужинского была интересна: он отбрасывал все второстепенное, смело срезал драпировками ненужные части интерьеров и укрупнял отдельные детали. Одним из лучших является эскиз комнаты Изоры, где надо всем доминирует романское окно в глубокой амбразуре, подчеркивающей массивность стены. За окном встают серо-голубоватые контуры крепостных стен, вырисовывается тонкий силуэт засохшего дерева, протянувшего к окну свои ветки. Красные, малиновые и золотые краски узорных драпировок, обрамляющих декорацию, сочетаются с яркими пятнами бархата низенького сиденья, брошенным рядом зеленым {351} плащом, золотистыми волосами сидящей у окна Изоры, что сообщает всей картине цветовую насыщенность.

Первоначально работу над «Розой и Крестом» вел Немирович-Данченко. Включившийся в нее Станиславский решил «все делать по-новому», и декорации были поручены юному И. Я. Гремиславскому. Для Добужинского это был тяжелый удар, но, как он писал позднее, «защищать свою работу по совести» он не мог.

В последние предреволюционные годы все с большей очевидностью выяснялось, что художники «Мира искусства» были лишь временными попутчиками Художественного театра. Все чаще обнаруживалось, что вопросы верности стиля, исторической точности и красивости декораций, их цветовых сочетаний слишком часто приобретали превалирующее значение, акцентируя внимание на внешнепостановочных моментах в ущерб внутреннему содержанию. И это шло вразрез с основными исканиями МХТ.

Возникало непреодолимое противоречие — театр шел к психологической углубленности, освобождая подмостки от всего лишнего, сосредоточивая внимание на правдивой и убедительной жизни актера, а на первом плане оказывалось роскошное обрамление, поражающее своей изысканностью. Именно в связи с учащающимися столкновениями между ним, с одной стороны, Добужинским и Бенуа — с другой, Станиславский в это время написал несколько полемических набросков, в которых резко и решительно восставал против узурпации художником главенствующей роли в сценическом представлении. Мы имеем в виду «Спор с художником» и «Театр, где преобладает художник». В них ни в коем случае нельзя видеть непосредственного воспроизведения конфликтов, имевших место между Станиславским и Добужинским, о которых речь шла выше, и изображения именно Добужинского как художника — врага актеров и деспота. Отталкиваясь от реальных происшествий и личностей, Станиславский создает литературное произведение, в котором дает заостренное освещение волнующей его проблемы. Основной пафос высказываний Станиславского обращен против той гипертрофии внешнедекоративной стороны спектаклей, так характерной для кризиса, переживаемого театрами дореволюционной поры, которая нашла свое выражение в постановках Мейерхольда, Таирова (в только что возникшем Камерном театре), Ф. Ф. Комиссаржевского и других. Именно по их адресу Станиславский направляет упреки в том, что «в последнее время все чаще и чаще стали создаваться театры, основанные на тирании художника, на деспотизме живописи», что «работа художника на сцене такого театра самодовлеет, сбивает с толка зрителей и совершенно изменяет самый подход к пьесе… Зритель и даже режиссер и сами артисты нередко поддаются обаянию таланта живописца и в своем ослеплении верят тому бессмысленному насилию, которое он производит над поэтом, его произведением, над артистом и его искусством и надо всем театром»[[600]](#endnote-601). Станиславский видел это {352} насилие и в таких спектаклях, как «Гроза» и «У врат царства» в декорациях А. Я. Головина и постановке Вс. Э. Мейерхольда, как «Сакунтала» в оформлении П. В. Кузнецова. «Женитьба Фигаро» в оформлении С. Ю. Судейкина, поставленных А. Я. Таировым в Камерном театре, и других работах с участием А. А. Экстер, Н. С. Гончаровой и пр.

И в середине 1910‑х годов и в послереволюционное время Станиславский горячо возражал против попыток режиссеров и художников по своему произволу превращать Островского, Шекспира или Гольдони то в символистов, то в кубистов или футуристов в угоду стилизованной условности, импрессионистической красочности или самодовлеющей декоративности общего впечатления[[601]](#endnote-602).

В пределах самого МХТ подобные крайности, конечно, не могли иметь места. Здесь и Бенуа и Добужинский, соединяя свое искусство с режиссурой Станиславского и Немировича-Данченко, создали лучшие свои произведения в драматическом театре. Все то, что будет ими осуществлено вне МХТ, никогда не поднимется до той же высоты. Более того, результаты этого сотрудничества, поиски углубленного подхода к созданию эмоционально насыщенных, поэтически обобщенных реалистических образов скажутся и в их внетеатральном творчестве. Не на этой ли основе могла возникнуть уже позднее такая работа Добужинского, как его иллюстрации к «Белым ночам» Достоевского?

Гипертрофия зрелищности, деспотизм художников находил свое частичное проявление и в работах мирискусников в МХТ, противореча основным принципам оформления, которые утверждались Станиславским и Немировичем-Данченко. Но вопрос не только в этом. Его надо поставить шире и глубже, на уровне тех задач, которые стояли и перед МХТ и перед другими театрами в период, предшествующий Великой Октябрьской социалистической революции.

МХТ находился в состоянии творческого кризиса и болезненно ощущал, что он теряет то драгоценное, что было им завоевано в первый период его деятельности — единство с передовыми запросами демократического зрителя, способность будить общественною совесть. Неудовлетворенный современной драматургией, которая уводила театр с пути реализма, МХТ обращается к воплощению мирового классического репертуара. В ряде этих спектаклей принимали участие и художники «Мира искусства».

Раскрывал ли театр в этих постановках во всей остроте обличительную направленность произведений Мольера, Грибоедова, Гоголя, Островского, Салтыкова-Щедрина, Толстого? Режиссура МХТ дореволюционной поры еще не ставила сознательно себе таких задач. Ей был свойствен известный объективизм, особенно сильно проявившийся в период, когда «горьковское мироощущение» МХТ, по словам Немировича-Данченко, «таяло» вместе с охватившей страну реакцией. Но метод МХТ, его последовательный реализм, стремление отразить жизнь со всей правдивостью приводили к тому, что спектакли {353} МХТ, искренние и убедительные в своей жизненности, выявляли и правду социальную. В таких постановках, как «Ревизор», «На всякого мудреца довольно простоты», «Живой труп», «Смерть Пазухина», созданных во второй период существования МХТ (1907 – 1917), раскрывалась широкая картина жизни России в ее социально-классовых противоречиях, в них были черты сатиры, обличения лицемерия и фальши буржуазного общества. Живое действенное *общественное начало* в лучших спектаклях МХТ не заслонялось подчеркнутой эстетизацией обстановки.

Художники «Мира искусства» не усиливали, а именно ослабляли черты критического реализма в творчестве Художественного театра. Не случайно Бенуа, настаивая на включении в репертуар комедии Гольдони и наименее социально заостренных пьес Мольера, решительно возражал против «Женитьбы Фигаро» Бомарше. Если Станиславского уже в те годы особенно привлекал демократизм пьесы Бомарше, ее вольнолюбие, то Бенуа именно эти черты отталкивали, и он считал пьесу «суховатой» и «малоинтересной» в постановочном отношении.

Даже в «Смерти Пазухина» суровость беспощадного обличительного пафоса щедринской сатиры была несколько смягчена той поэтизацией купеческого быта, которая имела место в декорациях Кустодиева. Несмотря на то, что четкие требования самой пьесы Щедрина и социальная острота образа Пазухина, созданного И. М. Москвиным, а также живопись самого Кустодиева поставили этот спектакль особняком в ряду других спектаклей МХТ, осуществленных с участием мирискусников, — все-таки в нем была излишняя цветистость, перегруженность «экзотическими» бытовыми подробностями, которыми любовался сам художник и заставлял любоваться зрителя. И в этом было противоречие с суровым характером пьесы. А ведь МХТ обратился к постановке «Смерти Пазухина» именно с целью бросить гневное слово Щедрина в лицо буржуазной публике, противопоставить его жестокое искусство «мягкому отношению к жизни», искусству, которое «не беспокоит», а «ласкает», как говорил Немирович-Данченко. В этих уступках, в снижении социальной заостренности и в известной «эстетизации быта» была дань МХТ мирискусничеству.

Признавая огромные художественные достоинства постановок Тургенева, Гольдони и Мольера в МХТ, Немирович-Данченко с болью признавался, что они вызывают у него чувство раздражения и протеста своей красивостью. «В настоящий момент особенно ярко чувствуется, до какой степени красота есть палка о двух концах, как она может поддерживать и поднимать бодрые души и как она в то же время может усыплять совесть, — писал он в письме к Л. Я. Гуревич в 1915 году. — Если же красота лишена того революционного духа, без которого не может быть никакого великого произведения, то она преимущественно только ласкает бессовестных»[[602]](#endnote-603). Показательно, что в разряд именно {354} таких «красивых» постановок Немирович-Данченко включал и новую редакцию «Горя от ума» 1914 года. Добужинский вносил изменения в оформление Симова, добивался парадности и «стильности». Обстановка спектакля становилась слишком «петербургской», фамусовский дом терял свои характерные черты. Немирович-Данченко говорил, что возобновление менее удовлетворяет его, чем старая постановка 1906 года, так как, но существу, оно сведено «к красивому зрелищу, лишенному самого главного нерва — протеста, лишенному того, что могло бы лишний раз дразнить и беспокоить буржуазно налаженные души»[[603]](#endnote-604).

Художники «Мира искусства» многое приобрели в работе с Художественным театром и многое дали ему. Но в тяжелый период идейного кризиса они нередко способствовали отходу театра от демократических традиций критического реализма, от постановки актуальных социальных проблем.

### \* \* \*

Говоря о развитии и утверждении реформы сценического искусства и театральной декорации, зачинателями которой были в конце XIX века Частная опера С. И. Мамонтова и Художественный театр, мы не даем анализа деятельности Оперы С. И. Зимина и Театра музыкальной драмы, протекавшей в рассматриваемый период. Хотя на первый взгляд антреприза Зимина непосредственно продолжала дело Мамонтовской оперы и с этим театром были связаны ранние годы творчества таких художников, как Ф. Ф. Федоровский. П. П. Кончаловский, И. С. Федотов и другие, мы не встретимся здесь с принципиально новыми открытиями, с самостоятельной художественной программой. Театр музыкальной драмы пытался применить приемы МХТ в области оперы, но эти задачи неизмеримо глубже и художественно весомее решались самими основателями Художественного театра в первые годы после Октября в организованных ими Музыкальной студии МХТ и Оперной студии К. С. Станиславского, где были совершены и крупные завоевания в области сценического оформления.

В 1914 году А. Я. Таировым был создан Камерный театр, история которого органически связана с историей советского театра. На период, рассматриваемый в книге, падают лишь первые три года работы Камерного театра, когда взгляды Таирова в области сценического оформления только складывались. Камерный театр не сразу стал цитаделью крайних, молодых течений изобразительного искусства. «Сакунтала» Калидасы в декорациях Павла Кузнецова, его экзотические образы в духе неопримитивизма еще непосредственно соприкасались со сценическими исканиями «Мира искусства». Их различие здесь не носило принципиального характера. Открытий не совершили ни Судейкин в «Женитьбе Фигаро» и «Карнавале жизни», ни Гончарова в «Веере», ни Лентулове «Виндзорских {355} проказницах». Приглашение Симова для оформления «Сирано де Бержерака» со всей очевидностью подтверждало, как это позднее было верно отмечено А. М. Эфросом[[604]](#endnote-605), неустойчивость художественного кредо Таирова в эти первые годы.

Лишь постановкой «Фамиры Кифаред» (1916) на арену битвы за новые принципы сценической декорации, связанные с «“ультрасовременными” течениями изобразительного искусства», выходит Александра Экстер, которой предстояло сыграть такую значительную роль в театре Таирова первых революционных лет. Кубофутуристические декорации «Фамиры» и последовавшей затем «Саломеи» открывали дорогу поискам принципов объемной, живописно-архитектурной декорации, осуществлявшихся в опытах блестящей плеяды художников Камерного театра советской поры.

Иной характер имели экспериментальные постановки Мейерхольда в Студии на Бородинской и небольших театриках в первой половине 1910‑х годов. Здесь также нащупывались новые пути, перекидывались мосты к приемам театра нового периода. В зале Тенишевского училища на Моховой в 1914 году, за несколько месяцев до открытия Камерного театра, Мейерхольд для «Блоковского спектакля» создал конструкцию сценического оформления («мост» для второй картины «Незнакомки», обнаженный станок с лестницами — для «Балаганчика»), предвещавшую принципы «Великодушного рогоносца» Л. С. Поповой, будущие конструкции В. А. Шестакова и И. Ю. Шлепянова. По сути дела, здесь уже ставились проблемы возможности разрыва со сценой-коробкой, выноса сценической площадки за пределы театрального здания.

В эти годы Станиславский, как и Мейерхольд, в своих студийных опытах отказывается от помощи крупных художников-декораторов, привлекает молодых, которые становятся послушными исполнителями его заданий. Он использует простейшие приемы портативного оформления, систему передвижных сукон, трансформирующих сценическое пространство на глазах у зрителей, характерные детали в сочетании с воздействием света и новых фактур. Станиславский увлечен идеей создания остропсихологической «незаметной» декорации, помогающей концентрировать внимание на игре актера и апеллирующей к воображению зрителя.

То, что волновало Станиславского в работе над «Двенадцатой ночью» в Первой студии (1917), в готовящейся в МХТ постановке «Роза и Крест», возбуждало его режиссерскую мысль и позднее. После сотрудничества с К. Ф. Юоном в «Ревизоре», Н. П. Крыловым в «Горячем сердце», А. Я. Головиным в «Женитьбе Фигаро», В. А. Симовым в «Бронепоезде 14‑69», в непосредственном соседстве с ярко зрелищными декорациями, созданными П. В. Вильямсом в «Пикквикском клубе», Станиславский в начале 30‑х годов продолжает поиски «незаметной» декорации в работе с В. В. Дмитриевым над «Мертвыми душами».

{356} В непрекращающемся творческом споре, с различных художественных позиций Станиславский и Мейерхольд утверждали принципы изобразительной режиссуры, ставили важнейшие для декорационного искусства проблемы. Идя каждый своим путем к осуществлению синтеза правды и театральности, они совершали, вопреки срывам и ошибкам, подлинные творческие открытия.

Советский театр, утверждая принципы идейности и народности, создал новый этап в развитии театрально-декорационного искусства. На основе широты и многообразия приемов, сочетая критическое освоение наследия со смелым новаторством, он использует лучшие достижения театра предшествующей поры.

Обращение к истокам проблем, требующих своего решения сегодня, — плодотворно и поучительно, оно наглядно вскрывает преемственность художественных традиций, позволяет отделить то, что отжило свой век, связанное с исторически пройденными Этапами, от жизнеспособного, получившего в новых общественных условиях качественное обогащение и развитие.

1947 – 1966

# **{357}** Примечания

# **{397}** Список иллюстраций

1. М. А. Шишков. Внутренность избы Петра. Эскиз декорации к драме Л. Н. Толстого «Власть тьмы». Александринский театр. 1895. Ленинградский гос. театральный музей.

2. М. А. Шишков. Внутренность избы Сусанина. Эскиз декорации к опере М. И. Глинки «Жизнь за царя». Мариинский театр. 1895.

3. Г. Левот. Внутренность тюрьмы. Эскиз декорации к опере К. Сен-Санса «Самсон и Далила». Мариинский театр. 1897. Ленинградский гос. театральный музей.

4. И. П. Андреев. Внутренность Дельфийского храма Аполлона. Декорация постановки оперы С. П. Танеева «Орестея». Фото. Мариинский театр. 1895.

5. К. М. Иванов. Комната во дворце Атридов. Декорация постановки оперы С. И. Танеева «Орестея». Фото. Мариинский театр. 1895.

6. Лютке-Майер. Тронный зал. Декорация постановки драмы Бьерстерне — Бьернсона «Мария Шотландская». Фото. Александринский театр. 1893.

7. В. М. Васнецов. Палаты царя Берендея. Эскиз декорации к опере Н. А. Римского-Корсакова «Снегурочка». Частная опера Мамонтова. 1885. Гос. Третьяковская галерея.

8. В. Д. Поленов. Кладбище. Эскиз декорации опере К.‑В. Глюка «Орфей и Эвридика». Частная опера Мамонтова. 1897. Гос. Центральный музей имени А. А. Бахрушина.

9. В. Д. Поленов. Пейзаж. Эскиз декорации к опере Н. С. Кроткова и В. Д. Поленова «Призраки Эллады». Большой зал Консерватории. 1906. Дом-музей В. Д. Поленова.

10. М. А. Врубель. Город Леденец. Эскиз декорации к опере Н. А. Римского-Корсакова «Сказка о царе Салтане». Частная опера Мамонтова. 1900. Гос. Центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина.

11. М. А. Врубель. Терраса дворца. Эскиз декорации к трагедии С. И. Мамонтова «Саул». Деталь. Мамонтовский кружок. 1890. Местонахождение неизвестно.

{398} 12. М. А. Врубель. Терраса дворца. Эскиз декорации к трагедии С. И. Мамонтова «Саул». Мамонтовский кружок. 1890. Местонахождение неизвестно.

13. М. А. Врубель. Ущелье. Эскиз декорации к трагедии С. И. Мамонтова «Саул». Мамонтовский кружок. 1890. Местонахождение неизвестно.

14 – 16. М. А. Врубель. Русалки. Эскизы костюмов к опере Н. А. Римского-Корсакова «Садко». Частная опера Мамонтова. 1896. Гос. Центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина.

17. М. А. Врубель. Грязной. Эскиз костюма к опере Н. А. Римского-Корсакова «Царская невеста». Частная опера Мамонтова — Гос. Центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина.

18. М. А. Врубель. Александровская слобода. Эскиз декорации к опере Н. А. Римского-Корсакова «Царская невеста». Частная опера Мамонтова. 1899. Гос. Центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина.

19. М. А. Врубель. Кудьма. Эскиз костюма к опере П. И. Чайковского «Чародейка». Частная опера Мамонтова. 1900. Гос. Центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина.

20. М. А. Врубель. Дьяк Мамыров. Эскиз костюма к опере П. И. Чайковского «Чародейка». Частная опера Мамонтова. 1900. Гос. Центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина.

21. М. А. Врубель. Слободка на Волге. Эскиз задника к опере П. И. Чайковского «Чародейка». Частная опера Мамонтова. 1900. Гос. музей искусств Узбекской ССР, Ташкент.

22. М. А. Врубель. Владимир. Эскиз костюма к опере А. Н. Серова «Рогнеда». Частная опера Мамонтова. 1896. Гос. Центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина.

23. М. А. Врубель. Италия. Неаполитанская ночь. Эскиз занавеса для Частной оперы Мамонтова. 1891. Гос. музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина.

24. В. А. Симов. Царская опочивальня. Макет декорации к трагедии А. К. Толстого «Смерть Иоанна Грозного». Московский Художественный театр. 1899. Музей Московского Художественного академического театра.

25 – 26. В. А. Симов. Снегурочка. Леший. Эскизы костюмов к весенней сказке А. Н. Островского «Снегурочка». Московский Художественный театр. 1900. Музей Московского Художественного академического театра.

27. Царь Берендей — В. И. Качалов Сцена из спектакля «Снегурочка» А. Н. Островского. Костюм по эскизу В. А. Симова. Фото. Московский Художественный театр. 1900.

28. В. А. Симов. Палата царя Берендея. Эскиз декорации к весенней сказке А. Н. Островского «Снегурочка». Московский Художественный театр. 1900. Музей Московского Художественного академического театра.

29 – 30. В. А. Симов. Из путевых зарисовок. Норвегия. 1906. Музей Московского Художественного академического театра.

31. Улица Рима. Сцена из спектакля «Юлий Цезарь» У. Шекспира. Декорация В. А. Симова. Фото. Московский Художественный театр. 1903.

32. Комната Юлия Цезаря. Сцена из спектакля «Юлий Цезарь»,У. Шекспира. Декорация В. А. Симова. Фото. Московский Художественный театр. 1903.

33. Сцена из спектакля «Вишневый сад» А. П. Чехова (1‑е действие). Декорация В. А. Симова. Фото. Московский Художественный театр. 1904.

34. Сцена из спектакля «Вишневый сад» А. П. Чехова (1‑е действие). Декорация В. А. Симова. Фото 1935 года. Московский Художественный театр. 1904.

35. В. А. Симов. Эскиз декорации к пьесе А. П. Чехова «Три сестры» (4‑е действие). Московский Художественный театр. 1901. Гос. Центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина.

36. В. А. Симов. Ночь. Набросок. 1898. Музей Московского Художественного академического театра.

37. В. А. Симов. Мотив провинциальной комнаты. Из путевых зарисовок. 1905. Музей Московского {399} Художественного академического театра.

38. Сцена из спектакля «На дне» А. М. Горького (2‑е действие). Декорация В. А. Симова. Фото. Московский Художественный театр. 1902.

39. К. А. Сомов. Вечер. 1900 – 1902. Гос. Третьяковская галерея.

40. Н. П. Ульянов. Эскиз женского костюма к пьесе Г. Гауптмана «Шлюк и Яу». Театр-стадия. 1905. Музей Московского Художественного академического театра.

41. Н. П. Ульянов. Эскиз декорации к пьесе Г. Гауптмана «Шлюк и Яу». Театр-студия. 1905. Гос. Центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина.

42. Н. П. Ульянов. Принцесса. Эскиз костюма и грима к пьесе Г. Гауптмана «Шлюк и Яу». Театр-студия. 1905. Гос. Центральным театральный музей имени А. А. Бахрушина.

43. Н. П. Ульянов. Эскиз женского костюма и грима к пьесе Г. Гауптмана «Шлюк и Яу». Театр-студия. 1905. Музей Московского Художественного академического театра.

44. А. Н. Бенуа. «Азбука», лист «Театр». 1905. Гос. Третьяковская галерея.

45. А. Н. Бенуа. «Азбука», лист «Арап». 1905. Гос. Третьяковская галерея.

46. Сцена из спектакля «Буря» У. Шекспира. Декорация К. А. Коровина. Фото. Малый театр. 1905.

47. А. П. Ленский. Макет декорации к пьесе С. Юшкевича «Король» для Малого театра (не осуществлено). 1907. Гос. Центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина.

48. А. П. Ленский. Пролог. Эскиз декорации к весенней сказке А. Н. Островского «Снегурочка». Новый театр. 1900. Гос. Центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина.

49. П. П. Гнедич. Декорация 3‑го действия постановки комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума». Фото. Александринский театр. 1903.

50. П. П. Гнедич. Декорация 2‑го действия постановки комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума». Фото. Александринский театр. 1903.

51 – 52. Л. С. Бакст. Почтальон. Кукла-француженка. Эскизы костюмов к балету И. Байера «Фея кукол». Мариинский театр. 1903.

53. Л. С. Бакст. Магазин игрушек. Эскиз декорации к балету И. Байера «Фея кукол». Мариинский театр. 1903.

54. Л. С. Бакст. Эскизы костюмов к трагедии Софокла «Эдип в Колоне». Александринский театр. 1904. Гос. Центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина.

55. Л. С. Бакст. Эскиз декорации к трагедии Еврипида «Ипполит». Александринский театр. 1902. Гос. Русский музей.

56. В. А. Серов. Олоферн. Эскиз костюма и грима к опере А. И. Серова «Юдифь» для Ф. П. Шаляпина. Частная опера Мамонтова. 1899. Мариинский театр. 1907. Гос. Центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина.

57. А. Н. Бенуа. Эскиз декорации 1‑й картины к балету Л. Делиба «Сильвия» для Мариинского театра (не осуществлено). 1901. Ленинградский гос. театральный музей.

58. А. Н. Бенуа. Эскиз костюмов к балету Л. Делиба «Сильвия» для Мариинского театра (не осуществлено). 1901. Собрание И. С. Зильберштейна, Москва.

59. В. А. Серов. Сатиры. Эскиз костюмов и грима к балету Л. Делиба «Сильвия» для Мариинского театра (не осуществлено). 1901. Гос. Русский музей.

60. А. Н. Бенуа. Эскиз декорации к опере А. С. Танеева «Месть Амура». Эрмитажный театр. 1900. Ленинградский гос. театральный музей.

61. А. Н. Бенуа. Зигфрид. Эскиз костюма к опере Р. Вагнера «Гибель богов». Мариинский театр. 1903. Ленинградский гос. театральный музей.

62. А. Н. Бенуа. Брунгильда. Эскиз костюма к опере Р. Вагнера «Гибель богов». Мариинский театр. 1903. Ленинградский гос. театральный музей.

63. А. Н. Бенуа. Вход в жилище Гибихунгов. Эскиз декорации к опере Р. Вагнера «Гибель {400} богов». Мариинский театр. 1903. Ленинградский гос. театральный музей.

64. А. Н. Бенуа. Берег Рейна. Эскиз декорации к опере Р. Вагнера «Гибель богов». Мариинский театр. 1903. Ленинградский гос. театральный музей.

65. А. Н. Бенуа. Гаген. Эскиз костюма к опере Р. Вагнера «Гибель богов». Мариинский театр. 1903. Ленинградский гос. театральный музей.

66. А. Я. Головин. Эшафот. Эскиз декорации к опере А. Н. Корещенко «Ледяной дом». Большой театр. 1900. Гос. Центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина.

67. А. Я. Головин. Площадь Барселоны. Эскиз декорации к балету Л.‑Ф. Минкуса «Дон-Кихот». Большой театр. 1900. Гос. Центральный музей имени А. А. Бахрушина.

68. К. А. Коровин. Площадь Барселоны. Эскиз декорации к балету Л.‑Ф. Минкуса «Дон-Кихот». Большой театр. 1906. Гос. Центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина.

69. А. Я. Головин. Вече в Псковском кремле. Эскиз декорации к опере Н. А. Римского-Корсакова «Псковитянка». Большой театр. 1901. Частное собрание, Ленинград.

70. А. Я. Головин. Сады Черномора. Эскиз декорации к опере М. И. Глинки «Руслан и Людмила». Мариинский театр. 1904. Краснодарский художественный музей имени А. В. Луначарского.

71. К. А. Коровин. Терем Светозара. Декорация постановки оперы М. И. Глинки «Руслан и Людмила». Фото. Мариинский театр. 1904.

72. А. Я. Головин. Пещера Финна. Декорация постановки оперы М. И. Глинки «Руслан и Людмила». Фото. Мариинский театр. 1904.

73. К. А. Коровин. Испанский кабачок. Эскиз декорации к балету Л.‑Ф. Минкуса «Дон-Кихот». Мариинский театр. 1906. Гос. Третьяковская галерея.

74. К. А. Коровин. Рыба-кит. Эскиз декорации к балету Ц. Пуни «Конек-Горбунок». 1909. Мариинский театр. 1912. Частное собрание, Москва.

75 – 76. К. А. Коровин. Эскизы костюмов к опере Н. А. Римского-Корсакова «Сказка о царе Салтане». Большой театр. 1913. Музей Гос. академического Большого театра.

77. К. А. Коровин. Торговая площадь в град-столице. Эскиз декорации к балету Ц. Пуни «Конек-Горбунок». Мариинский театр. 1912. Гос. Центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина.

78. К. А. Коровин. Макбет. Эскиз костюма к трагедии У. Шекспира «Макбет». Малый театр. 1914. Музей Гос. академического Малого театра.

79. К. А. Коровин. Пир. Эскиз декорации к трагедии У. Шекспира «Макбет». Малый театр. 1914. Гос. Центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина.

80. К. А. Коровин. Эскиз декорации к опере Р. Вагнера «Гибель богов». Большой театр. 1914. Музей Гос. академического Большого театра.

81 – 82. К. А. Коровин. Фея Карабос. Королева. Эскизы костюмов к балету П. И. Чайковского «Спящая красавица». Мариинский театр. 1914. Ленинградская театральная библиотека имени А. В. Луначарского.

83. К. А. Коровин. Рынок невольниц. Эскиз декорации к балету А.‑Ш. Адана «Корсар». Большой театр. 1912. Гос. Третьяковская галерея.

84. К. А. Коровин. Дадон. Эскиз костюма к опере Н. А. Римского-Корсакова «Золотой петушок». Большой театр. 1909. Ленинградский гос. театральный музей.

85 – 86. К. А. Коровин. Арапчонок. Музыкант. Эскизы костюмов к опере Н. А. Римского-Корсакова «Золотой петушок». Большой театр. 1909. Ленинградский гос. театральный музей.

87. К. А. Коровин. У дворца Дадона. Декорация постановки оперы Н. А. Римского-Корсакова «Золотой петушок». Фото. Большой театр. 1909.

88. К. А. Коровин. Шатер Шемаханской царицы. Декорация постановки оперы Н. А. Римского-Корсакова «Золотой петушок». Фото Большой театр. 1909.

{401} 89. К. А. Коровин. Эскиз бутафории к опере Н. А. Римского-Корсакова «Золотой петушок». Большой театр. 1909. Ленинградский гос. театральный музей.

90. К. А. Коровин. Татарин. Эскиз костюма к опере Н. А. Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже». Мариинский театр. 1907. Гос. Центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина.

91. К. А. Коровин. Торговая площадь в градстолице. Эскиз декорации к балету Ц. Пуни «Конек-Горбунок». Большой театр. 1901. Гос. Центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина.

92. К. А. Коровин. Ярославна. Эскиз костюма к опере А. П. Бородина «Князь Игорь». Мариинский театр. 1909.

93 – 95. К. А. Коровин. Ярославна. Овлур. Половчанка. Эскизы костюмов к опере А. П. Бородина «Князь Игорь». Большой театр. 1914. Гос. Центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина.

96. К. А. Коровин. Бермята. Прислужники. Эскизы костюмов к опере Н. А. Римского-Корсакова «Снегурочка». Большой театр. 1911. Музей Гос. академического Большого театра.

97. К. А. Коровин. Наброски декораций к опере М. П. Мусоргского «Хованщина». Мариинский театр. 1911. Гос. Центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина.

98. К. А. Коровин. Красная площадь в Москве. Эскиз декорации к опере М. П. Мусоргского «Хованщина». Мариинский театр. 1911. Ленинградский гос. театральный музей.

99. К. А. Коровин. Окиян-море. Эскиз декорации к опере Н. А. Римского-Корсакова «Садко». Большой театр. 1906. Гос. Центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина.

100. К. А. Коровин. Новгородская площадь. Эскиз декорации к опере Н. А. Римского-Корсакова «Садко». Большой театр. 1906. Гос. Центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина.

101. К. А. Коровин. Эскиз афиши на бенефис Ф. И. Шаляпина (Шаляпин в роли Демона). 1903. Гос. Русский музей.

102. К. А. Коровин. У монастыря. Эскиз декорации к опере А. Г. Рубинштейна «Демон». Мариинский театр. 1902. Гос. Центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина.

103. К. А. Коровин. Апофеоз. Эскиз декорации к опере А. Г. Рубинштейна «Демон». Большой театр. 1904. Частное собрание. Москва.

104. К. А. Коровин. Малый Китеж. Эскиз декорации к опере Н. А. Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже». Мариинский театр. 1907. Гос. Центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина.

105. А. Н. Бенуа. Эскиз гобелена к балету Н. Я. Черепнина «Павильон Армиды». Мариинский театр. 1907. Гос. Центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина.

106. А. Н. Бенуа. Набросок гобелена к балету Н. Н. Черепнина «Павильон Армиды». Мариинский театр. 1907. Ленинградский гос. театральный музей.

107. А. Н. Бенуа. Армида с арапчатами. Эскиз костюмов к балету Н. Н. Черепнина «Павильон Армиды». Мариинский театр. 1907. Ленинградская театральная библиотека имени А. В. Луначарского.

108. А. Н. Бенуа. Эскиз декорации к балету Н. Н. Черепнина «Павильон Армиды» (1‑я картина). Мариинский театр. 1907. Гос. Русский музей.

109. А. Н. Бенуа. Эскиз декорации к балету Н. Н. Черепнина «Павильон Армиды» (2‑я картина). Мариинский театр. 1907.

110 – 111. А. Н. Бенуа. Ринальдо. Стражник. Эскиз костюмов к балету Н. Н. Черепнина «Павильон Армиды». Мариинский театр. 1907. Гос. Русский музей.

112. А. Н. Бенуа. Эскиз костюма к балету Н. Н. Черепнина «Павильон Армиды». Мариинский театр. 1907. Гос. Русский музей.

113. А. П. Павлова и М. М. Фокин в балете Н. Н. Черепнина «Павильон Армиды». Костюмы по эскизам А. Н. Бенуа. Фото. Мариинский театр. 1907.

114. А. Н. Бенуа. Берег моря. Эскиз декорации к опере И. Ф. Стравинского «Соловей». Антреприза Дягилева. 1914. Гос. Русский музей.

{402} 115 – 117. А. Н. Бенуа. Эскизы костюмов к опере И. Ф. Стравинского «Соловей». Антреприза Дягилева. 1914. Гос. Русский музей.

118. А. Н. Бенуа. Тронный зал. Эскиз декорации к опере И. Ф. Стравинского «Соловей». Антреприза Дягилева. 1914. Гос. Русский музей.

119. А. Н. Бенуа. Комната Петрушки. Эскиз декорации к балету И. Ф. Стравинского «Петрушка». Антреприза Дягилева. 1911. Музей; Гос. академического Большого театра.

120 – 121. А. Н. Бенуа. Балерина. Уличная танцовщица. Эскизы костюмов к балету И. Ф. Стравинского «Петрушка». Антреприза Дягилева. 1911. Гос. Русский музей.

122. А. Н. Бенуа. Комната Арапа. Эскиз декорации к балету И. Ф. Стравинского «Петрушка». Антреприза Дягилева. 1911. Музей Гос. академического Большого театра.

123. А. Н. Бенуа. Арап. Эскиз костюма к балету И. Ф. Стравинского «Петрушка». Антреприза Дягилева. 1911.

124. А. Я. Головин. Витязь. Эскиз костюма к балету И. Ф. Стравинского «Жар-птица». Антреприза Дягилева. 1910. Ленинградский гос. театральный музей.

125. Л. С. Бакст. Царевна. Эскиз костюма к балету И. Ф. Стравинского «Жар-птица». Антреприза Дягилева. 1910. Ленинградский гос. театральный музей.

126. А. Я. Головин. Кащеево царство. Эскиз декорации к балету И. Ф. Стравинского «Жар-птица». Антреприза Дягилева. 1910. Гос. Третьяковская галерея.

127. Л. С. Бакст. Жар-птица. Эскиз костюма к балету И. Ф. Стравинского «Жар-птица». Антреприза Дягилева. 1910.

128. В. А. Серов. Эскиз занавеса к балету «Шехеразада» (на музыку симфонической поэмы Н. А. Римского-Корсакова). Антреприза Дягилева. 1911. Гос. Центральный театральный музеи имени А. А. Бахрушина.

129. В. П. и М. М. Фокины в балете «Карнавал» (на музыку Р. Шумана). Костюмы по эскизам Л. С. Бакста. Фото. Антреприза Дягилева. 1910.

130. Л. С. Бакст. Эстрелла. Эскиз костюма к балету «Карнавал» (на музыку Р. Шумана). Антреприза Дягилева. 1910.

131. Л. С. Бакст. Панталоне. Эскиз костюма к балету «Карнавал» (на музыку Р. Шумана). Антреприза Дягилева. 1910.

132. Л. С. Бакст. Эскиз декорации к балету Рейнальдо Хана «Синий бог». Антреприза Дягилева. 1912.

133. Л. С. Бакст. Синий бог. Эскиз костюма к одноименному балету Рейнальдо Хана. Антреприза Дягилева. 1912. Гос. Центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина.

134. Л. С. Бакст. Эскиз декорации к балета М. Равеля «Дафнис и Хлоя» (1‑е действие) Антреприза Дягилева. 1912.

135. Л. С. Бакст. Эскиз декорации к балету М. Равеля «Дафнис и Хлоя» (2‑е действие). Антреприза Дягилева. 1912.

136 – 137. Л. С. Бакст. «Золотой» негр. Одалиска. Эскизы костюмов к балету «Шехеразада» (на музыку симфонической поэмы Н. А. Римского-Корсакова). Антреприза Дягилева. 1910.

138. Л. С. Бакст. Эскиз декорации к балету «Шехеразада» (на музыку симфонической поэмы Н. А. Римского-Корсакова). Антреприза Дягилева. 1910.

139. Л. С. Бакст. Вакханка. Эскиз костюма к балету Н. Н. Черепнина «Нарцисс». Антреприза Дягилева. 1911.

140. Л. С. Бакст. Беотиец. Эскиз костюма к балету Н. Н. Черепнина «Нарцисс». Антреприза Дягилева. 1911.

141. Л. С. Бакст. Нимфа Эхо. Эскиз костюма к балету Н. Н. Черепнини «Нарцисс». Антреприза Дягилева. 1911.

142. Л. С. Бакст. Жена Потифара. Эскиз костюма к балету Р. Штрауса «Легенда об Иосифе». Антреприза Дягилева. 1914.

143 – 144. Л. С. Бакст. Нимфы. Эскизы костюмов к балету К. Дебюсси «Полдень фавна» Антреприза Дягилева. 1912.

{403} 145. Л. С. Бакст. Фавн. Эскиз костюма к балету К. Дебюсси «Полдень фавна». Антреприза Дягилева. 1912.

146. Л. С. Бакст. Эскиз декорации к балету «Клеопатра» (на музыку А. С. Аренского, М. И. Глинки, Н. А. Римского-Корсакова, А. К. Глазунова. М. П. Мусоргского). Антреприза Дягилева. 1909.

147. Л. С. Бакст. Эскиз декорации к драме Д’Аннунцио «Пизанелла» (1‑е действие). Театр «Шатле». 1913.

148. Л. С. Бакст. Св. Себастьян. Эскиз костюма к балету К. Дебюсси «Мучения св. Себастьяна». «Гранд-Опера». 1913.

149. Л. С. Бакст. Саломея. Эскиз костюма к балету Р. Штрауса «Трагедия Саломеи». «Гранд-Опера». 1914. Гос. Третьяковская галерея.

150. Н. С. Гончарова. Эскиз декорации к опере Н. А. Римского-Корсакова «Золотой петушок» (3‑е действие). Антреприза Дягилева. 1914. Гос. Центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина.

151. Л. С. Бакст. Орфей. Эскиз костюма к одноименному балету П. Дюкаса для Мариинского театра (не осуществлено). 1914. Собрание И. С. Зильберштейна, Москва.

152 – 153. Н. С. Гончарова. Сенная девушка. Арапчонок. Эскизы костюмов к опере Н. А. Римского-Корсакова «Золотой петушок». Антреприза Дягилева. 1914. Гос. Центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина.

154. Н. С. Гончарова. Ключница. Эскиз костюма к опере Н. А. Римского-Корсакова «Золотой петушок». Антреприза Дягилева. 1914. Гос. Центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина.

155. Н. К. Рерих. Боярыни. Эскиз костюмов к опере А. П. Бородина «Князь Игорь», Лондон. 1914. Гос. Центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина.

156. Н. К. Рерих. Половецкий стан. Эскиз декорации к опере А. П. Бородина «Князь Игорь». Антреприза Дягилева. 1909. Гос. Третьяковская галерея.

157. Н. К. Рерих. Путивль. Эскиз декорации к опере А. П. Бородина «Князь Игорь» для антрепризы Дягилева (не осуществлено). 1909. Гос. Третьяковская галерея.

158. Н. К. Рерих. Эскиз мужского костюма к балету И. Ф. Стравинского «Весна священная». Антреприза Дягилева. 1913. Гос. Центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина.

159. Н. К. Рерих. Эскиз костюма девушки к балету И. Ф. Стравинского «Весна священная» (2‑е действие). Антреприза Дягилева. 1913. Гос. Центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина.

160. Н. К. Рерих. Эскиз костюма девушки к балету И. Ф. Стравинского «Весна священная» (1‑е действие). Антреприза Дягилева. 1913. Гос. Центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина.

161. Н. К. Рерих. Поцелуй земле. Эскиз декорации к балету И. Ф. Стравинского «Весна священная». Антреприза Дягилева. 1913. Гос. Русский музей.

162. Н. К. Рерих. Замок Тристана. Эскиз декорации к опере Р. Вагнера «Тристан и Изольда» для Оперы Зимина (не осуществлено). 1912. Гос. Центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина.

163. Н. К. Рерих. Изольда. Эскиз костюма к опере Р. Вагнера «Тристан и Изольда» для Оперы Зимина (не осуществлено). 1912. Гос. Центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина.

164. Н. К. Рерих. Корабль Тристана. Эскиз декорации к опере Р. Вагнера «Тристан и Изольда» для Оперы Зимина (не осуществлено). 1912. Гос. Центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина.

165. В. А. Щуко. Эскиз декорации к моралите «Нынешние братья». Старинный театр. 1907. Гос. Центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина.

166. А. Н. Бенуа. Итальянская комедия «Любовная записка». 1906. Гос. Третьяковская галерея.

167. А. Н. Бенуа. Эскиз занавеса для Старинного театра. 1907. Собрание И. С. Зильберштейна. Москва.

{404} 168. Сцена из спектакля «Игра о Робене и Марион» Адама де ла Аля. Костюмы и бутафория по эскизам М. В. Добужинского. Фото. Старинный театр. 1907.

169. М. В. Добужинский. Эскиз декорации к пастурели Адама де ла Аля «Игра о Робене и Марион». Старинный театр. 1907. Гос. Центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина.

170. М. В. Добужинский. Двор замка. Эскиз декорации к пастурели Адама де ла Аля «Игра к Робене и Марион» для Старинного театра (вариант; не осуществлено). 1908.

171. М. В. Добужинский. Эскиз декорации к пьесе А. М. Ремизова «Бесовское действо». Театр Комиссаржевской. 1907. Гос. Центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина.

172 – 173. И. Я. Билибин. Шемаханская царица. Человек одноглазый. Эскизы костюмов к опере Н. А. Римского-Корсакова «Золотой петушок». Опера Зимина. 1909. Всесоюзный музеи А. С. Пушкина в Ленинграде, Гос. Центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина.

174. И. Я. Билибин. У дворца Дадона. Эскиз декорации к опере Н. А. Римского-Корсакова «Золотой петушок». Опера Зимина. 1909. Гос. Центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина.

175. И. Я. Билибин. Пыжики. Эскиз костюмов к опере Н. А. Римского-Корсакова «Золотой петушок». Опера Зимина. 1909. Гос. Центральный театральный музой имени А. А. Бахрушина.

176. Сцена из спектакля «Действо о Теофиле» Рютбефа. Декорация и костюмы по эскизам И. Я. Билибина. Фото. Старинный театр. 1907. Гос. Центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина.

177. Е. Е. Лансере. Улица средневекового города. Эскиз декорации к пьесе Н. Н. Евреинова «Ярмарка на индикт св. Дениса» для Старинного театра (не осуществлено). 1907. Гос. Центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина.

178. Н. К. Рерих. Пролог. Эскиз декорации к весенней сказке А. Н. Островского «Снегурочка». Театр Рейнеке. 1912. Гос. Центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина.

179. Н. К. Рерих. Урочище. Эскиз декорации к весенней сказке А. Н. Островского «Снегурочка». Театр Рейнеке. 1912. Гос. Русский музей.

180. Н. К. Рерих. Эскиз декорации к литургической драме Н. Н. Евреинова «Три волхва». Старинный театр. 1907. Гос. Центральный музей имени А. А. Бахрушина.

181. Н. К. Рерих. Эскиз декорации к драме Лопе де Вега «Фуэнте Овехуна». Старинный театр. 1911.

182. Н. К. Рерих. Эскиз декорации к опере А. А. Давидова «Сестра Беатриса». Театр музыкальной драмы. 1914. Гос. Русский музей.

183. Н. П. Сапунов. Заседание мистиков. Эскиз декорации к лирической драме А. А. Блока «Балаганчик». Театр Комиссаржевской. 1906. Гос. Третьяковская галерея.

184. Н. Н. Сапунов. Бал. Эскиз декорации к пантомиме А. Шницлера — Донаньи «Шарф Коломбины». Дом Интермедий. 1910. Гос. Центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина.

185. Н. Н. Сапунов. Гостиница «Зеленый бык». Эскиз декорации к пасторали М. А. Кузмина «Голландка Лиза». Дом Интермедий. 1910. Гос. Третьяковская галерея.

186. Н. Н. Сапунов. Бал. Эскиз декорации к пантомиме А. Шницлера — Донаньи «Шарф Коломбины». Дом Интермедий. 1910. Гос. Картинная галерея Армении, Ереван.

187 – 188. Н. Н. Сапунов. Тапер и капельмейстер. Пьеро. Эскизы костюмов к пантомиме А. Шницлера — Донаньи «Шарф Коломбины». Дом Интермедий. 1910. Ленинградский гос. театральный музеи.

189. Н. Н. Сапунов. Турецкая церемония. Эскиз декорации к комедии-балету Ж.‑Б. Мольера «Мещанин-Дворянин». Театр Незлобина. 1912. Гос. Третьяковская галерея.

190 – 191. Н. Н. Сапунов. Носильщик. Богдыхан. Эскизы костюмов к сказке К. Гоцци «Принцесса Турандот». Театр Незлобина. 1912. Гос. Русский музей.

192. Н. Н. Сапунов. Эскиз декорации к драме М. Метерлинка «Смерть Тентажиля» (?). 1907. Гос. Центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина.

{405} 193. Сцена из спектакля «Сестра Беатриса» М. Метерлинка (2‑е действие). Костюмы по эскизам С. Ю. Судейкина. Фото. Театр Комиссаржевской. 1906.

194. С. Ю. Судейкин. Композиция «Театр». 1914. Гос. Центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина.

195. С. Ю. Судейкин. Придворные. Эскизы костюмов к пьесе Е. А. Зноско-Боровского «Обращенный принц». Дом Интермедий. 1911. Гос. Центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина.

196. С. Ю. Судейкин. Игуменья. Эскиз костюма к пьесе Е. А. Зноско-Боровского «Обращенный принц». Дом Интермедий. 1911. Гос. Центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина.

197. С. Ю. Судейкин. Посетители. Эскиз костюмов к пьесе Е. А. Зноско-Боровского «Обращенный принц». Дом Интермедий. 1911. Гос. Центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина.

198. С. Ю. Судейкин. Эскиз декорации к комедии П.‑О. Бомарше «Женитьба Фигаро». Камерный театр. 1915. Гос. Центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина.

199. С. Ю. Судейкин. Сюзанна и Фигаро. Эскиз костюмов к комедии П.‑О. Бомарше «Женитьба Фигаро». Камерный театр. 1915. Гос. Центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина.

200. С. Ю. Судейкин. Спальня графини. Эскиз декорации к комедии П.‑О. Бомарше «Женитьба Фигаро». Камерный театр. 1915. Гос. Центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина.

201. С. Ю. Судейкин. Сельский Эрмитаж. 1914. Гос. Центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина.

202. С. Ю. Судейкин. Эскиз группового костюма к оперетте Ж. Оффенбаха «Сказки Гофмана» для Оперы Зимина (не осуществлено). 1915. Гос. Центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина.

203. С. Ю. Судейкин. У Олимпии. Эскиз декорации к оперетте Ж. Оффенбаха «Сказки Гофмана» для Оперы Зимина (не осуществлено). 1915. Гос. Центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина.

204. С. Ю. Судейкин. Панно для «Привала комедиантов». 1916. Гос. Центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина.

205. С. Ю. Судейкин. Панно для «Привала комедиантов». 1916. Гос. Центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина.

206. С. Ю. Судейкин. Кукольный театр. Эскиз занавеса. 1913. Гос. Центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина.

207. А. Я. Головин. Эскиз общей установки декорации к комедии Ж.‑Б. Мольера «Дон Жуан». Александринский театр. 1910. Гос. Русский музей.

208. А. Я. Головин. Статуя Командора. Декорация постановки комедии Ж.‑Б. Мольера «Дон Жуан». Фото. Александринский театр. 1910.

209. А. Я. Головин. Столовая в доме Дон Жуана. Эскиз декорации к комедии Ж.‑Б. Мольера «Дон Жуан». Александринский театр. 1910. Гос. Русский музей.

210. А. Я. Головин. Храм Эроса. Эскиз декорации к опере К.‑В. Глюка «Орфей и Эвридика». Мариинский театр. 1911. Гос. Центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина.

211. А. Я. Головин. У входа в ад. Эскиз декорации к опере К.‑В. Глюка «Орфей и Эвридика». Мариинский театр. 1911. Гос. Центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина.

212 – 213. А. Я. Головин. Орфей. Блаженные души. Эскизы костюмов к опере К.‑В. Глюка «Орфей и Эвридика». Мариинский театр. 1911. Ленинградский гос. театральный музей.

214. А. Я. Головин. Гробница Эвридики. Эскиз декорации к опере К.‑В. Глюка «Орфей и Эвридика». Мариинский театр. 1911. Гос. Центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина.

215. А. Я. Головин. Эскиз занавеса к драме М. Ю. Лермонтова «Маскарад». Александринский театр. 1917. Гос. Центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина.

{406} 216. А. Я. Головин. Баронесса. Эскиз костюма к драме М. Ю. Лермонтова «Маскарад» (2‑я картина). Александринский театр. 1917. Гос. Центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина.

217. А. Я. Головин. Домино. Эскиз костюма к драме М. Ю. Лермонтова «Маскарад». Александринский театр. 1917. Гос. Центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина.

218. А. Я. Головин. Ковиелло. Эскиз костюма к драме М. Ю. Лермонтова «Маскарад». Александринский театр. 1917. Гос. Центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина.

219. А. Я. Головин. Баронесса. Эскиз костюма к драме М. Ю. Лермонтова «Маскарад» (4‑я картина). Александринский театр. 1917. Гос. Центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина.

220. А. Я. Головин. Испанка. Эскиз костюма к драме М. Ю. Лермонтова «Маскарад». Александринский театр. 1917. Гос. Центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина.

221 – 222. А. Я. Головин. Домино. Нина. Эскизы костюмов к драме М. Ю. Лермонтова «Маскарад» (2‑я картина). Александринский театр. 1917. Гос. Центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина.

223. А. Я. Головин. Страшная игральная. Эскиз декорации к драме М. Ю. Лермонтова «Маскарад». Александринский театр. 1917. Гос. Центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина.

224. А. Я. Головин. Траурный зал. Эскиз декорации к драме М. Ю. Лермонтова «Маскарад». Александринский театр. 1917. Гос. Центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина.

225. А. Я. Головин. Неизвестный. Эскиз костюма к драме М. Ю. Лермонтова «Маскарад». Александринский театр. 1917. Гос. Центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина.

226. А. Я. Головин. Нина. Эскиз костюма к драме М. Ю. Лермонтова «Маскарад». Александринский театр. 1917. Гос. Центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина.

227. А. Я. Головин. Эскиз декорации к пьесе Д’Аннунцио «Мертвый город». Александринский театр. 1910. Гос. картинная галерея Армении, Ереван.

228. А. Я. Головин. В доме Кабановых. Эскиз декорации к драме А. Н. Островского «Гроза». Александринский театр. 1916. Гос. Центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина.

229. А. Я. Головин. Комната Доны Анны. Эскиз декорации к опере А. С. Даргомыжского «Каменный гость». Мариинский театр. 1917. Гос. Русский музей.

230. Н. П. Ульянов. Ярмарка. Эскиз декорации к пьесе К. Гамсуна «Драма жизни». Московский Художественный театр. 1907. Музей Московского Художественного академического театра.

231 – 232. Н. П. Ульянов. Карено и Терезита. Енс Спир. Эскизы костюмов к пьесе К. Гамсуна «Драма жизни». Московский Художественный театр. 1907. Музей Московского Художественного академического театра.

233. В. Е. Егоров. Эскиз декорации к пьесе К. Гамсуна «Драма жизни» (2‑е действие). Московский Художественный театр. 1907. Музей Московского Художественного академического театра.

234. В. Е. Егоров. Макет декорации к пьесе К. Гамсуна «Драма жизни» (1‑е действие). Московский Художественный театр. 1907. Музей Московского Художественного академического театра.

235. В. Е. Егоров. Эскиз декорации к пьесе К. Гамсуна «Драма жизни» (1‑е действие) Московский Художественный театр. 1907. Музей Московского Художественного академического театра.

236. В. Е. Егоров. Гости на балу. Эскиз костюмов к пьесе Л. Н. Андреева «Жизнь Человека» Московский Художественный театр. 1907. Музей Московского Художественного академического театра.

237. В. Е. Егоров. Музыканты. Эскиз костюмов к пьесе Л. Н. Андреева «Жизнь Человека» Московский Художественный театр. 1907. Музей Московского Художественного академического театра.

{407} 238. В. Е. Егоров. Пьяницы. Эскиз костюмов к пьесе Л. Н. Андреева «Жизнь Человека». Московский Художественный театр. 1907. Музей Московского Художественного академического театра.

239. В. Е. Егоров. Эскизы костюмов к пьесе С. Юшкевича «Miserere». Московский Художественный театр. 1910. Музей Московского Художественного академического театра.

240. В. Е. Егоров. Эскиз декорации к пьесе С. Юшкевича «Miserere». Московский Художественный театр. 1910. Музей Московского Художественного академического театра.

241. В. Е. Егоров. Девушки. Эскиз костюмов к пьесе С. Юшкевича «Miserere». Московский Художественный театр. 1910. Музей Московского Художественного академического театра.

242. В. Е. Егоров. Двор. Эскиз декорации к пьесе С. Юшкевича «Miserere». Московский Художественный театр. 1910. Музей Московского Художественного академического театра.

243. У феи Бирилюны. Сцена из спектакля «Синяя птица» М. Метерлинка. Декорация В. Е. Егорова. Фото. Московский Художественный театр. 1908.

244. В. Е. Егоров. В Стране воспоминаний. Эскиз декорации к пьесе М. Метерлинка «Синяя птица». Московский Художественный театр. 1908. Музей Московского Художественного академического театра.

245. Н. К. Рерих. Дом Сольвейг. Эскиз декорации к драме Г. Ибсена «Пер Гюнт». Московский Художественный театр. 1912. Гос. Центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина.

246. Н. К. Рерих. Долина. Эскиз декорации к драме Г. Ибсена «Пер Гюнт». Московский Художественный театр. 1912. Гос. Центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина.

247. Пролог. Сцена из спектакля «Анатэма» Л. Н. Андреева. Декорация В. А. Симова. Фото. Московский Художественный театр. 1909.

248. А. Н. Бенуа. Эскиз грима Туанет к комедии-балету Ж.‑Б. Мольера «Мнимый больной». Московский Художественный театр. 1913. Гос. Русский музей.

249. А. Н. Бенуа. Комната Аргана. Эскиз декорации к комедии-балету Ж.‑Б. Мольера «Мнимый больной». Московский Художественный театр. 1913. Дом-музей К. С. Станиславского.

250. А. Н. Бенуа. Комната Аргана. Набросок декорации к комедии-балету Ж.‑Б. Мольера «Мнимый больной». Московский Художественный театр. 1913. Гос. Русский музей.

251. Апофеоз. Сцена из спектакля «Мнимый больной» Ж.‑Б. Мольера. Декорация и костюмы по эскизам А. Н. Бенуа. Фото. Московский Художественный театр. 1913.

252. А. Н. Бенуа. Апофеоз. Эскиз декорации к комедии-балету Ж.‑Б. Мольера «Мнимый больной». Московский Художественный театр. 1913. Гос. Русский музей.

253 – 254. А. Н. Бенуа. Амур. Туанет в виде Минервы. Эскизы костюмов к комедии-балету Ж.‑Б. Мольера «Мнимый больной». Московский Художественный театр. 1913. Гос. Русский музей, Ленинградский гос. театральный музей.

255. А. Н. Бенуа. Зал гостиницы. Эскиз декорации к комедии К. Гольдони «Хозяйка гостиницы». Московский Художественный театр. 1914. Дом-музей К. С. Станиславского.

256. А. Н. Бенуа. Мирандолина. Эскиз костюма и грима к комедии К. Гольдони «Хозяйка гостиницы». Московский Художественный театр 1914. Музей Московского Художественного академического театра.

257. А. Н. Бенуа. Сганарель. Эскиз костюма и грима к комедии Ж.‑Б. Мольера «Брак поневоле». Московский Художественный театр. 1913. Музей Московского Художественного академического театра.

258 – 259. А. Н. Бенуа. Комната кавалера ди Рипафратта. Чердак. Эскизы декораций к комедии К. Гольдони «Хозяйка гостиницы». Московский Художественный театр. 1914. Гос. Третьяковская галерея.

260. А. Н. Бенуа. Эскиз декорации к трагедии А. С. Пушкина «Пир во время чумы». Московский {408} Художественный театр. 1915. Гос. Третьяковская галерея.

261. А. Н. Бенуа. Эскиз задника к трагедии А. С. Пушкина «Моцарт и Сальери» (2‑я картина). Московский Художественный театр. 1915. Гос. Центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина.

262. А. Н. Бенуа. Гробница Командора. Эскиз декорации к трагедии А. С. Пушкина «Каменный гость». Московский Художественный театр. 1915. Всесоюзный музей имени А. С. Пушкина в Ленинграде.

263. Б. М. Кустодиев. Сад Купавиной. Эскиз декорации к комедии А. Н. Островского «Волки и овцы» для Московского Художественного театра (не осуществлено). 1915. Музей Московского Художественного академического театра.

264. Б. М. Кустодиев. Кабинет Фурначева. Эскиз декорации к пьесе М. Е. Салтыкова-Щедрина «Смерть Пазухина». Московский Художественный театр. 1914. Гос. Центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина.

265. М. В. Добужинский. Вид на сцену из кулис. Эскиз-картина к комедии И. С. Тургенева «Где тонко, там и рвется». Московский Художественный театр. 1912.

266. Сцена из спектакля «Где тонко, там и рвется» И. С. Тургенева. Декорация М. В. Добужинского. Фото. Московский Художественный театр. 1912.

267. Сцена из спектакля «На всякого мудреца довольно простоты» А. Н. Островского (2‑е действие). Декорация В. А. Симова. Фото. Московский Художественный театр. 1910.

268. М. В. Добужинский. Рисунок на тему комедии И. С. Тургенева «Месяц в деревне».

269. Сцена из спектакля «Месяц в деревне» И. С. Тургенева (3‑е действие). Верочка — Л. М. Коренева. Наталья Петровна — О. Л. Книппер-Чехова. Костюмы по эскизам М. В. Добужинского. Фото. Московский Художественный театр. 1909.

270. М. В. Добужинский. Портрет Л. М. Кореневой в роли Верочки в спектакле «Месяц в деревне» И. С. Тургенева. 1909 – 1910. Собрание Л. М. Кореневой. Москва.

271. М. В. Добужинский. Зеленая гостиная. Эскиз декорации к комедии П. С. Тургенева «Месяц в деревне». Московский Художественный театр. 1909. Гос. Третьяковская галерея.

272. М. В. Добужинский. Эскиз декорации к комедии И. С. Тургенева «Месяц в деревне» (1‑е действие). Московский Художественный театр. 1909. Гос. Третьяковская галерея.

273 – 274. М. В. Добужинский. Эскизы декорации картины «Скворешники» к спектаклю «Николай Ставрогин» (инсценировка романа Ф. М. Достоевского «Бесы»). Московский Художественный театр. 1913. Музей Московского Художественного академического театра, Гос. Центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина.

275. М. В. Добужинский. Хромоножка. Эскиз костюма к спектаклю «Николай Ставрогин» (инсценировка романа Ф. М. Достоевского «Бесы»). Московский Художественный театр. 1913. Музей Московского Художественного академического театра.

276. М. В. Добужинский. Кабинет Ставрогина. Эскиз декорации к спектаклю «Николай Ставрогин» (инсценировка романа Ф. М. Достоевского «Бесы»). Московский Художественный театр. 1913. Гос. Центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина.

277. М. В. Добужинский. На мосту. Эскиз декорации к спектаклю «Николай Ставрогин» (инсценировка романа Ф. М. Достоевского «Бесы»). Московский Художественный театр. 1913. Гос. Русский музей.

278. М. В. Добужинский. Эскиз декорации финальной картины к спектаклю «Николай Ставрогин» (инсценировка романа Ф. М. Достоевского «Бесы»). Московский Художественный театр. 1913. Музей Московского Художественного академического театра.

279 – 280. М. В. Добужинский. Наброски декораций к пьесе А. П. Чехова «Чайка» для Московского Художественного театра (не осуществлено). 1915 – 1916. Гос. Русский музей.

281. М. В. Добужинский. Беседка. Эскиз декорации к драме Д. С. Мережковского «Будет радость». Московский Художественный театр. 1916. Гос. Центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина.

{409} 282. М. В. Добужинский. Комната Изоры. Эскиз декорации к пьесе А. А. Блока «Роза и Крест» для Московского Художественного театра (не осуществлено). 1917. Гос. Центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина.

283. П. В. Кузнецов. Пролог. Эскиз декорации к лирической трагедии Калидасы «Сакунтала». Камерный театр. 1914. Гос. Центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина.

284. Сад Сакунталы. Сцена из спектакля «Сакунтала» Калидасы. Декорация и костюмы по эскизам П. В. Кузнецова. Фото. Камерный театр. 1914.

285. Колесница Душианты. Сцена из спектакля «Сакунтала» Калидасы. Декорация П. В. Кузнецова. Фото. Камерный театр. 1914.

286. Ю. М. Бонди. Декорация постановки лирической драмы А. А. Блока «Балаганчик». Зарисовка спектакля. Зал Тенишевского училища. 1914.

287. Н. С. Гончарова. Эскиз декорации к комедии К. Гольдони «Веер». Камерный театр. 1915. Гос. Центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина.

288. Сцена из спектакля «Фамира Кифаред» И. Ф. Анненского. Декорация и костюмы по эскизам А. А. Экстер. Фото. Камерный театр. 1916.

289. А. А. Экстер. Афиша спектакля «Фамира Кифаред» И. Ф. Анненского в Камерном театре. 1916. Гос. Центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина.

290. А. А. Экстер. Эскиз костюмов к вакхической драме И. Ф. Анненского «Фамира Кифаред». Камерный театр. 1916.

### Рисунки в тексте

Стр. 127. Планировка декорации I действия к пьесе А. П. Чехова «Вишневый сад». Московский Художественный театр. 1904.

Стр. 140. Страница режиссерского экземпляра К. С. Станиславского. Планировка декорации к пьесе А. М. Горького «Мещане». Московский Художественный театр. 1902.

Стр. 147. Страница режиссерского экземпляра К. С. Станиславского. Планировка декорации II действия к пьесе А. М. Горького «Дети солнца». Московский Художественный театр. 1905.

Стр. 309 – 312. Страницы режиссерского экземпляра К. С. Станиславского. Наброски к постановке «Драма жизни» К. Гамсуна. 1905. Московский Художественный театр. 1907.

Стр. 324 – 325. Страницы письма А. Н. Бенуа К. С. Станиславскому от 15 февраля 1913 года.

Стр. 340. М. В. Добужинский. Рисунок на тему комедии И. С. Тургенева «Месяц в деревне».

1. В монтировочных записях известного декоратора французского театра XVII в. Мишеля Лорана мы находим этот термин «дворец вообще» (palais à volonté), указывающий на обстановку, в которой происходит действие множества трагедии. И лишь в отдельных случаях требуются дополнительные детали оформления. Так, для трагедии Расина «Александр» на сцене должны Сыть установлены палатки и шатры; за дворцом в «Андромахе», в глубине сцены, виднеется море с кораблями, а в трагедии «Баязет» сцена должна представлять «зал в турецком духе». Но все эти исключения лишь подтверждают общее правило (см. «Хрестоматию по истории западноевропейского театра». Под ред. С. С. Мокульского, т. 1, М., «Искусство», 1953, стр. 597, 598, 670, 671). [↑](#endnote-ref-2)
2. В. Гюго, Предисловие к «Кромвелю», 1831. — Избранные драмы, т. 1, Л., 1937, стр. 29 – 30. [↑](#endnote-ref-3)
3. К. С. Станиславский, Собрание сочинений, т. 5, М., «Искусство», 1958, стр. 492. [↑](#endnote-ref-4)
4. Е. Zоla, Le Naturalisme au théâtre. — Цит. по кн.: «Хрестоматия по истории западного театра на рубеже XIX – XX веков». Под ред. А. А. Гвоздева, М.‑Л., «Искусство», 1939, стр. 66. [↑](#endnote-ref-5)
5. Там же, стр. 71 – 73. [↑](#endnote-ref-6)
6. Б. Ростоцкий, Н. Чушкин, «Царь Федор Иоаннович» на сцене МХАТ, М.‑Л., ВТО, 1940, стр. 96 – 97. [↑](#endnote-ref-7)
7. См.: А. А. Гвоздев, Западноевропейский театр на рубеже XIX и XX столетий, Л.‑М., «Искусство», 1939, стр. 163 – 166. [↑](#endnote-ref-8)
8. Ряд этих постановок подробно проанализирован в книге: Ф. Я. Сыркина, Русское театрально-декорационное искусство второй половины XIX века. Очерки, М., «Искусство», 1956. [↑](#endnote-ref-9)
9. {358} А. А. Гвоздев, Западноевропейский театр на рубеже XIX и XX столетий, стр. 181. [↑](#endnote-ref-10)
10. С. Васильев, Театральная хроника. — «Русское обозрение», т. III, 1890, май. [↑](#endnote-ref-11)
11. А. П. Ленский, Заметки о мимике и гриме. — «Артист», 1890, № 5. Цит. по кн.: А. П. Ленский, Статьи. Письма. Записки. М.‑Л., «Academia», 1935, стр. 150. [↑](#endnote-ref-12)
12. К. С. Станиславский, Собрание сочинении, т. 7, М., 1960, стр. 116 – 117. [↑](#endnote-ref-13)
13. Е. Zola, Le Naturalisme au théâtre. — Цит. по кн.: «Хрестоматия по истории западного театра на рубеже XIX – XX веков», стр. 57. [↑](#endnote-ref-14)
14. См.: А. Н. Островский, Полное собрание сочинений, т. XIII, М., Гослитиздат, 1952, стр. 184 – 185. [↑](#endnote-ref-15)
15. А. Н. Островский, Записка по поводу проекта «Правил о премиях императорских театров за драматические произведения», 1881. — См.: А. Н. Островский, Полн. собр. соч., т. XII, М., Гослитиздат, 1952, стр. 232 – 233. [↑](#endnote-ref-16)
16. Вспомним, что для современных пьес времен Островского в Малом театре имелось лишь три павильона: желтый, зеленый и так называемый «салон». — См.: А. Н. Островский, Дневники и письма, М.‑Л., «Academia», 1937, стр. 410. [↑](#endnote-ref-17)
17. Например, в сезоне 1892/93 г. на драматической сцене петербургских императорских театров прошло 22 премьеры; из этих постановок новые декорации были сделаны лишь для исторических пьес — «Мария Шотландская» Бьернстьерне-Бьернсона, «Иоанн IV» Сумбатова, «Вольная волюшка» Шпажинского, для «Сетей Фенизы» Лопе де Вега и «Шутников» Островского. Причем для трех последних спектаклей было сделано лишь по одной новой декорации. «Свои люди — сочтемся», которыми был начат этот сезон в Малом театре, и возобновленные на его сцене «Волки и овцы» шли в старых декорациях, равно как и многочисленные пьесы В. Крылова, Невежина, Шпажинского, М. Чайковского, заполнившие репертуар и петербургской и московской сцен и выдерживавшие наибольшее количество представлений. [↑](#endnote-ref-18)
18. См. статью В. А. Филиппова «Театр Островского» и комментарии к альбому иллюстраций. — В кн.: А. Н. Островский, Дневники и письма. [↑](#endnote-ref-19)
19. Н. А. Смирнова, Воспоминания, М., ВТО, 1947, стр. 24. [↑](#endnote-ref-20)
20. А. Н. Островский с 1 января 1886 г. был назначен заведующим репертуарной частью московских императорских театров. Умер Островский 2 июня 1886 г. [↑](#endnote-ref-21)
21. А. П. Ленский, Статьи. Письма. Записки, стр. 402. [↑](#endnote-ref-22)
22. П. Гнедич, Театр будущего. Художественно-общедоступный театр в Москве. — «Мир искусства», т. III, 1900, № 1 – 12, отд. 2, стр. 53. [↑](#endnote-ref-23)
23. К. С. Станиславский, Собрание сочинений, т. 1, М., 1954, стр. 190. [↑](#endnote-ref-24)
24. К. М. Иванов писал в конце 90‑х гг. заведующему монтировочной частью А. Е. Молчанову, вспоминая о пройденном им тяжелом пути художника императорских театров: «От горящего внизу парящего ноги и легкие газа воздух был так раскален и сперт, что при выходе на улицу постоянно делалась дурнота. Отопление подобного рода показалось неудобным и его отменили, поставив газовые печи. Это оказалось еще хуже, и их одну за другой в разные промежутки времени убрали в Александринский {359} театр… Холод наступил такой, что клей и вода замерзли в горшках и их разорвало. Кисти, лежавшие в шкафу, вделанном в науличную стену, покрылись льдом и примерзли к полкам. В заключение замерз и водопровод и газ!!! Я остался без двух стихий. Крысы! Бедные театральные крысы и те бросились уходить из негостеприимного театра, за исключением погибших от жестокой стужи!! Больной, с костылем, благодаря приобретенному “в этом благоустроенном ателье” ревматизму я тщетно бомбардировал контору рапортами — на них не обращали внимания» (ЦГИАЛ, ф. 678, оп. 1, ед. хр. 324, лл. 50 – 50 об.).

    Если даже принять во внимание, что К. М. Иванов в многочисленных письмах к А. Е. Молчанову любил жаловаться на судьбу, несколько «сгущая краски», — картина все же впечатляющая. Да и озлобленность, уязвленное самолюбие Иванова, его болезнь — следствие во многом тех условий, в которых трудно было сохранить оптимистический взгляд на окружающее. Сам Иванов, заканчивая письмо, цитирует некрасовские строки применительно к себе: «В деревне Босове Ефим Нагой живет, работает он до смерти, до полусмерти пьет!!!» [↑](#endnote-ref-25)
25. М. И. Бочаров, О декоративной живописи, ЦГИАЛ, ф. 578, оп. 1, ед. хр. 1091. [↑](#endnote-ref-26)
26. Существовавшее с 1878 по начало 90‑х гг. отделение театрально-декорационной живописи под руководством М. А. Шишкова в Петербургской Академии художеств было закрыто. [↑](#endnote-ref-27)
27. ЦГИАЛ, ф. 678, оп. 1, ед. хр. 928. [↑](#endnote-ref-28)
28. ЦГИАЛ, ф. 678, оп. 1, ед. хр. 324. [↑](#endnote-ref-29)
29. Письмо К. М. Иванова А. Е. Молчанову, 9 мая 1898 г., ЦГИАЛ, ф. 678, оп. 1, ед. хр. 324. [↑](#endnote-ref-30)
30. В одном из писем Н. А. Петрова А. Е. Молчанову 1899 г. сообщается, что эскизы к «Богеме» будут сделаны Бурхардтом «по получении им парижской мизансцены». «Лютке-Майер спрашивал, не будет ли заказа зала ампир», но ему «отвечено, что пока по репертуару для него ничего нет». В том же 1899 г. Брюкнеру было заказано оформление всех картин для постановки «Гамлета» в придворном спектакле в Эрмитажном театре (ЦГИАЛ, ф. 678, оп. 1, ед. хр. 581). [↑](#endnote-ref-31)
31. Письмо от 27 мая (8 июня) 1898 г. из Франкфурта, ЦГИАЛ, ф. 678, оп. 1, ед. хр. 581. [↑](#endnote-ref-32)
32. Н. А. Петров в письмах 1899 г. к А. Е. Молчанову, находившемуся в это время на отдыхе за границей, регулярно сообщал о ходе работ над изготовлением декораций к целому ряду спектаклей, подготавливавшихся в оперных и драматических петербургских театрах к сезону 1899/900 г.

    Среди этих сообщений всегда занимают важное место указания на то, какая работа получила одобрение И. А. Всеволожского и какие исправления сделаны по его требованиям. Петров, например, пишет, что художник Вагнер «представил в субботу 29 числа макет, который в общем Директору понравился, но требует кой-каких изменений в устройстве лестниц, для чего завтра здесь будут и Вагнер и Бергер (машинист петербургских театров. — *М. П*.). Ширяеву даны указания по желанию Директора: первая арка круглая, а на завесе арки не будет, а будет лишь штукатуренная стена с деревянными балками, строенный камин и на левой стороне окно… Для “Бирона” приобретена книга “Быт русского государства 1740 – 41 гг.” по официальным данным, и Янову самим И. А. (Всеволожским. — *М. П*.) даны все указания для 3‑х декораций. Он доволен всеми тремя, а в особенности первою». И в другом письме: «Макет Янова (1‑й акт “Бирона”) Ив. Александровичу понравился очень, что заставило просиять Александра Степановича» (художника Янова. — *М. П*.). [↑](#endnote-ref-33)
33. В неоднократно цитированном уже письме начала 90‑х гг. к Молчанову К. М. Иванов сообщал о своей способности писать самые разнообразные декорации, как об исключении на фоне общепринятых порядков: «В своих работах я не знал разбора в живописи, как у других, {360} по специальностям. У нас все художники (в театре) исповедуют каждый свою веру. Пейзажист Бочаров, если ему нужно писать архитектуру или фигуру, требует себе специально знающего этот предмет помощника, настаивая на том, что его, бочаровское, дело только пейзаж; Шишков и пр. поступают во многих случаях так же. Мне же давали все без разбора!!!» (ЦГИАЛ, ф. 678, оп. 1, ед. хр. 324). [↑](#endnote-ref-34)
34. А. Н. Островский, Полное собрание сочинений, т. XII, стр. 283 – 284. [↑](#endnote-ref-35)
35. П. Гнедич, Театр будущего. Художественно-общедоступный театр в Москве. — «Мир искусства», т. III, 1900, № 1 – 12, отд. 2, стр. 55. [↑](#endnote-ref-36)
36. См. «Ежегодник имп. театров» за 1897/98 г., стр. 42. [↑](#endnote-ref-37)
37. См. «Ежегодник имп. театров» за 1895/96 г., стр. 142. [↑](#endnote-ref-38)
38. См. воспроизведение в «Ежегоднике имп. театров» за 1897/98 г., стр. 145. [↑](#endnote-ref-39)
39. См. «Ежегодник имп. театров» за 1895/96 г., стр. 312. [↑](#endnote-ref-40)
40. В. А. Нелидов, Театральная Москва (Сорок лет московских театров), Берлин — Рига, 1931, стр. 108 – 109. [↑](#endnote-ref-41)
41. Там же, стр. 101 – 102. [↑](#endnote-ref-42)
42. Любительские спектакли Мамонтовского кружка продолжались с 1878 по 1897 г. Его деятельность отражена в альбоме «Хроника нашего художественного кружка», изданном в 1893 г., подготовленном к изданию В. Д. Поленовым. В альбоме помещены воспроизведения Эскизов и фотографии основных постановок, ряд текстов исполнявшихся пьес, принадлежащих большей частью перу самого С. П. Мамонтова.

    Начало деятельности кружка положила постановка «живых картин» в новогодний вечер 31 декабря 1878 г. в московском доме С. И. Мамонтова: археолог А. В. Прахов ставил картину «Юдифь и Олоферн», В. Д. Поленов — картины «Демон и Тамара» и «Апофеоз искусств».

    Поленовым были сделаны декорации к спектаклям: «Два мира» А. Н. Майкова (1879), «Иосиф» С. И. Мамонтова (1880), «Каморра» С. И. Мамонтова (1881), «Камоэнс» В. А. Жуковского и 3‑й акт «Фауста» Гуно (1882), «Алая роза» С. И. Мамонтова (1883), «На Кавказ» С. И. Мамонтова (1891). В большинстве этих постановок Поленов выступал как актер-любитель.

    В. М. Васнецову принадлежали эскизы и декорации к самой известной постановке кружка — «Снегурочке» А. Н. Островского, поставленной в 1882 г. и имевшей исключительный художественный успех: Васнецов в этом спектакле играл роль Деда-Мороза.

    В. А. Серов был постановщиком живой картины «Данте и Вергилий» (1894) и вместе с И. С. Остроуховым — автором декораций к спектаклю «Черный тюрбан» (1886). М. А. Врубелем были созданы эскизы к трагедии Мамонтова «Царь Саул», по которым декорации были написаны им совместно с Серовым. П. Н. Мамонтов в своих мемуарах вспоминает: «… во время писания этих декораций они оба, что называется, дневали и ночевали в “большом доме”, работая преимущественно вечер и ночь напролет» (ЦГАЛИ, ф. 799, оп. 2, ед. хр. 4, л. 12).

    Оба молодых художника с успехом выступали и как актеры, главным образом в комических ролях.

    Близкое участие в спектаклях кружка принимал И. Е. Репин, поставивший в 1879 г. живую {361} картину «Русалка» и сыгравший ряд ролей в спектаклях (Бермята в «Снегурочке» и др.).

    К. С. Станиславский, изображавший в 1878 г. Олоферна и позднее выступавший в домашних спектаклях в доме Мамонтова, неоднократно говорил об огромном влиянии, которое оказало на него общение с самим С. И. Мамонтовым и художниками его окружения. В воспоминаниях о С. И. Мамонтове (Собр. соч., т. 6) Станиславский дает яркую общую картину атмосферы спектаклей кружка, которые его, как он писал позднее в «Моей жизни в искусстве», одновременно и «восхищали и злили».

    Восхищали «чудесными декорациями» «кисти лучших художников», часто «отличным режиссерским замыслом», злили спешностью постановки, множеством недоделок и, главное, актерской беспомощностью большинства исполнителей. Именно на примере этих спектаклей Станиславский воочию увидел, «что значит отсутствие законченности, срепетовки и общего ансамбля в нашем коллективном творчестве». В то же время Станиславский подчеркивал значение деятельности мамонтовского кружка, постановки которого «сыграли большую роль в декорационном искусстве русского театра», «заинтересовали талантливых художников, и с этих пор на горизонте появились настоящие живописцы, которые постепенно стали вытеснять прежних декораторов, представлявших собой подобие простых маляров» (Собр. соч., т. 1, стр. 85 – 86). [↑](#endnote-ref-43)
43. Н. А. Гейнике, С. И. Мамонтов и его роль в истории русской оперы. Доклад в ВТО 15 апреля 1942 г. — ВТО, Кабинет музыкальных театров, янв. № 29, стр. 4. [↑](#endnote-ref-44)
44. Субсидируемый С. И. Мамонтовым театр в период 1885 – 1887 гг. официально числился как антреприза Н. С. Кроткова, композитора, друга Мамонтова. [↑](#endnote-ref-45)
45. П. Н. Мамонтов, Савва Иванович Мамонтов. Машинопись, ЦГАЛИ, ф. 799, оп. 1, ед. хр. 4, л. 107. [↑](#endnote-ref-46)
46. ВТО, Кабинет музыкальных театров, инв. № 29, стр. 7. [↑](#endnote-ref-47)
47. «Русское слово», 1896, 8 сентября, № 241 и 9 сентября, № 242. [↑](#endnote-ref-48)
48. «Русское слово», 1896, 24 сентября, № 257. [↑](#endnote-ref-49)
49. В. В. Стасов, Московская Частная опера в Петербурге. — «Новости», 1898, 4 апреля, № 93. [↑](#endnote-ref-50)
50. В. П. Шкафер, Сорок лет на сцене русской оперы. Воспоминания. 1890 – 1930 гг., Д., Изд. театра оперы и балета им. С. М. Кирова, 1936, стр. 167. [↑](#endnote-ref-51)
51. М. Янковский, Шаляпин и русская оперная культура, М.‑Л., «Искусство», 1947. [↑](#endnote-ref-52)
52. В. В. Яковлев, Н. А. Римский-Корсаков и оперный театр С. И. Мамонтова. Доклад в ВТО 21 марта 1944 г. — ВТО, Кабинет музыкальных театров, инв. № 28, стр. 75. [↑](#endnote-ref-53)
53. П. Н. Мамонтов, Савва Иванович Мамонтов. Машинопись, ЦГАЛИ, ф. 799, оп. 1, ед. хр. 4, л. 108. [↑](#endnote-ref-54)
54. М. Горький, Собрание сочинений в 30‑ти томах, т. 28, М., Гослитиздат, 1954, стр. 133. [↑](#endnote-ref-55)
55. М. Горький, Собрание сочинений в 30‑ти томах, т. 17, М., 1952, стр. 78. [↑](#endnote-ref-56)
56. ЦГАЛИ, ф. 799, оп. 1, ед. хр. 308. [↑](#endnote-ref-57)
57. «Утро России», 1915, 25 июня, № 203. [↑](#endnote-ref-58)
58. Письмо А. А. Санина С. П. Мамонтову, 15 сентября 1889 г., ЦГАЛИ, ф. 799, оп. 1, ед. хр. 367. [↑](#endnote-ref-59)
59. П. Н. Мамонтов, Савва Иванович Мамонтов. Машинопись, ЦГАЛИ, ф. 799, оп. 2, ед. хр. 4. Фрагменты опубликованы в сб. «Ф. И. Шаляпин», т. 2, М., «Искусство». 1958, стр. 489 – 506. [↑](#endnote-ref-60)
60. ЦГАЛИ, ф. 799, оп. 2, ед. хр. 4, л. 19. [↑](#endnote-ref-61)
61. К. С. Станиславский, Собрание сочинений, т. 6, М., 1959, стр. 96 – 97. [↑](#endnote-ref-62)
62. Как известно, два панно «Микула Селянинович» и «Принцесса Грёза», заказанные Врубелю по предложению С. И. Мамонтова для павильона Крайнего Севера Всероссийской промышленной и художественной выставки 1896 г. в Нижнем Новгороде, были отвергнуты жюри, {362} и Мамонтов поместил эти панно в специально выстроенном для этого павильоне, где публика имела возможность бесплатно с ними знакомиться. [↑](#endnote-ref-63)
63. Ф. И. Шаляпин, Страницы из моей жизни. — Сб. «Ф. И. Шаляпин», т. 1, М., «Искусство», 1957, стр. 141. [↑](#endnote-ref-64)
64. Сб. «Ф. И. Шаляпин», т. 1, стр. 276. [↑](#endnote-ref-65)
65. Первая Мамонтовская опера работала в здании, принадлежавшем Лианозову и находившемся в Камергерском переулке, на том месте, где с 1902 г. и по настоящее время помещается МХАТ. [↑](#endnote-ref-66)
66. В ЦГАЛИ в фонде С. И. Зимина находится макет неизданной книги по истории Частной оперы в России (см. ф. 764, оп. 1, ед. хр. 213). Подготовлен в 1914 г. к изданию под ред. Зимина. Статья Н. Кочетова помещена на стр. 8 – 21. [↑](#endnote-ref-67)
67. Там же, стр. 29 об. – 31. [↑](#endnote-ref-68)
68. По эскизам Васнецова были сделаны декорации «Подводного терема» в «Русалке» Даргомыжского, первом спектакле Частной оперы, состоявшемся 9 января 1885 г., и декорации к «Чародейке» Чайковского, осуществленной 24 ноября 1900 г. Помимо того, Васнецову принадлежало решение ряда костюмов к другим постановкам, многие из которых он консультировал.

    Премьера «Снегурочки» состоялась на сцене Частной оперы 8 октября 1885 г. Декорации «Пролога», 2‑го и 4‑го действий, так же как и костюмы действующих лиц, были сделаны по рисункам В. М. Васнецова. Писал декорации И. П. Левитан. Декорация 1‑го действия («Берендеевский посад») принадлежала К. А. Коровину. В своих воспоминаниях В. М. Васнецов сообщал: «… ставилась и опера “Снегурочка” Римского-Корсакова. Для нее я успел сделать Савве Ивановичу только рисунки декораций и костюмов. Теперь они в Третьяковской галерее. В постановке ее на сцене мне не пришлось участвовать, я уже переезжал в Киев» (ЦГАЛИ, ф. 799, оп. 1, ед. хр. 308, л. 3). Эскиз «Берендеевой слободки» был в 1895 г. написан Ап. Васнецовым, в принципе исходившим из первоначального решения. [↑](#endnote-ref-69)
69. В. П. Шкафер, Сорок лет на сцене русской оперы. Воспоминания, стр. 132 – 133. [↑](#endnote-ref-70)
70. Н. Г. Зограф, Малый театр второй половины XIX века, М., Изд‑во АН СССР, 1960, стр. 170 – 171. [↑](#endnote-ref-71)
71. Н. А. Римский-Корсаков, Летопись моей музыкальной жизни, М., Музгиз, 1955, стр. 212. [↑](#endnote-ref-72)
72. Там же, стр. 133. [↑](#endnote-ref-73)
73. С. Глаголь, И. Грабарь, Исаак Ильич Левитан. Жизнь и творчество, М., изд. И. Кнебель, б. г., стр. 8. [↑](#endnote-ref-74)
74. В. В. Стасов, Избранное, т. 1, М.‑Л., «Искусство», 1950, стр. 363. [↑](#endnote-ref-75)
75. Александр Бенуа, История русской живописи в XIX веке, СПб., 1902, стр. 253. [↑](#endnote-ref-76)
76. Ф. Я. Сыркина, Русское театрально-декорационное искусство второй половины XIX века. Очерки, стр. 218 – 219. [↑](#endnote-ref-77)
77. В. Д. Поленов А. А. Горяиновой, 22 марта 1897 г. — Е. В. Сахарова, В. Д. Поленов, М.‑Л., «Искусство», 1950, стр. 298. [↑](#endnote-ref-78)
78. Там же, стр. 299. [↑](#endnote-ref-79)
79. См.: В. Г. Короленко, Две картины. — «Русские ведомости», 1887, 16 апреля, № 102. [↑](#endnote-ref-80)
80. В. М. Гаршин, Заметки о художественных выставках. — «Северный вестник», 1887, № 3, отд. 2. Цит.: В. М. Гаршин, Соч., М.‑Л., 1951, стр. 371 – 372. [↑](#endnote-ref-81)
81. «А. Я. Головин. Встречи и впечатления. Письма. Воспоминания о А. Я. Головине», Л.‑М., «Искусство», 1960, стр. 22. [↑](#endnote-ref-82)
82. «Театр и жизнь», 1885, 9 апреля, № 100, стр. 2. Коровиным для «Аиды» были написаны декорации: к 1‑му акту («Колоннада во дворце» и «Внутренность храма»), к 1‑й картине 2‑го акта («Зал Амнерис»), к 3‑му акту («Берег Нила») и к 4‑му акту («Перед подземельем»). Две декорации были написаны Яновым: 2‑я картина {363} 2‑го акта («Предместье Фив») и 2‑я картина 4‑го акта («Катакомбы» — внутренность подземелья). [↑](#endnote-ref-83)
83. Сергей Мамонтов, Русские художники в Частной опере. Макет неизданной книги по истории Частной оперы в России. — ЦГАЛИ, ф. 764, оп. 1, ед. хр. 213, л. 75. [↑](#endnote-ref-84)
84. В. П. Шкафер, Сорок лет на сцене русской оперы. Воспоминания, стр. 137 – 138. [↑](#endnote-ref-85)
85. Письмо к Н. В. Поленовой, 30 ноября 1897 г. — Е. В. Сахарова, В. Д. Поленов, стр. 302. [↑](#endnote-ref-86)
86. ЦГАЛИ, ф. 799, оп. 2, ед. хр. 4, л. 109. [↑](#endnote-ref-87)
87. Ф. Я. Сыркина, Русское театрально-декорационное искусство второй половины XIX века. Очерки, стр. 238. [↑](#endnote-ref-88)
88. В. М. Васнецов, Воспоминания о Савве Ивановиче Мамонтове. — В кн.: В. С. Мамонтов, Воспоминания о русских художниках, М., Изд‑во Академии художеств, 1951, стр. 100. [↑](#endnote-ref-89)
89. Х.‑В. Глюк, Посвящение к опере «Альцеста», 1767. — М. Медведева, Л. Соловцова, М. Штери, Опера XVII – XVIII веков. Сборник либретто, М.‑Л., Музгиз, 1939. [↑](#endnote-ref-90)
90. Е. В. Сахарова, В. Д. Поленов, стр. 300 – 301. [↑](#endnote-ref-91)
91. Поленов был членом комиссии по организации деревенских спектаклей, созданной в 1909 г. при Центральном правлении Всероссийского союза сценических деятелей (с 1910 г. — Секция содействия устройству деревенских и фабричных театров при Московском обществе народных университетов). В 1915 – 1916 гг. по инициативе Поленова был построен дом для устройства народных спектаклей, впоследствии названный «Домом Поленова». В 1914 г. при участии Поленова было издано специальное пособие для народных театров, иллюстрированное эскизами декораций (Н. В. Скородумов, Новый метод упрощенных постановок, М., изд. Сытина, 1914). Поленов продолжал заниматься вопросами самодеятельного театра до последних дней своей жизни. [↑](#endnote-ref-92)
92. ЦГАЛИ, ф. 764, оп. 1, ед. хр. 213, л. 71 об. [↑](#endnote-ref-93)
93. Роль греческого ваятеля Агезандра в живой картине «Афродита» исполнял К. С. Алексеев-Станиславский. Костюмы, сделанные по Эскизам Поленова для этой картины, были использованы в постановке «Орфея» в Частной опере Мамонтова в 1897 г. [↑](#endnote-ref-94)
94. О. А. Лясковская, В. Д. Поленов, М., изд. ГТГ, 1946, стр. 46. [↑](#endnote-ref-95)
95. Опера называлась тогда «Жизнь за царя». [↑](#endnote-ref-96)
96. В. П. Шкафер, Сорок лет на сцене русской оперы. Воспоминания, стр. 153 – 154. [↑](#endnote-ref-97)
97. П. Н. Мамонтов, Воспоминания. — Сб. «Ф. И. Шаляпин», т. 2, стр. 498 – 499. [↑](#endnote-ref-98)
98. И. Е. Бондаренко, С. И. Мамонтов и его опера. Доклад в ВТО 7 апреля 1941 г. — ВТО, Кабинет музыкальных театров, инв. № 28, стр. 15.

    Бондаренко, архитектор по образованию, работал в 1897 г. по отстройке после пожара Солодовниковского театра, а затем в 1898 г. по предложению Мамонтова делал эскизы для постановки «Бориса Годунова» и принимал непосредственное участие в ней. Имел возможность близко наблюдать работу Мамонтовского театра с 1897 по 1899 г. [↑](#endnote-ref-99)
99. См.: В. П. Шкафер, Сорок лет на сцене русской оперы. Воспоминания, стр. 141 – 142. [↑](#endnote-ref-100)
100. Ф. И. Шаляпин, Страницы из моей жизни. — Сб. «Ф. И. Шаляпин», т. 1, стр. 151. [↑](#endnote-ref-101)
101. Там же, стр. 150. [↑](#endnote-ref-102)
102. В. Яковлев, Н. А. Римский-Корсаков и оперный театр С. И. Мамонтова. — «Театральный альманах», М., ВТО, 1946, № 2 (4), стр. 310 – 311. [↑](#endnote-ref-103)
103. См. сб. «Ф. И. Шаляпин», т. 1, стр. 150 – 151. Ф. И. Шаляпин исполнял роль Варяжского гостя на третьем представлении «Садко» в Москве, когда оперу слушал приехавший из Петербурга Римский-Корсаков. [↑](#endnote-ref-104)
104. И. И. Соколова, В. А. Серов и его переписка. Вступительная статья к кн.: В. А. Серов, Переписка, Л.‑М., «Искусство» 1937, стр. 19. [↑](#endnote-ref-105)
105. {364} В. А. Серов, Переписка, стр. 194. [↑](#endnote-ref-106)
106. И. Е. Бондаренко, Фрагменты доклада «С. И. Мамонтов и его опера». — Сб. «Ф. И. Шаляпин», т. 1, стр. 774 – 775. [↑](#endnote-ref-107)
107. См.: Э. Старк, Из книги «Шаляпин». — Сб. «Ф. И. Шаляпин», т. 2, стр. 110. [↑](#endnote-ref-108)
108. См. статьи в газ. «Новости дня», 1898, 26 ноября, № 5566; «Русское слово», 1898, 26 ноября, № 329. [↑](#endnote-ref-109)
109. Письмо В. А. Серова И. С. Остроухову, 1 декабря 1888 г. — В. А. Серов, Переписка, стр. 195. [↑](#endnote-ref-110)
110. Сергей Мамонтов, Русские художники в Частной опере. — ЦГАЛИ, ф. 764, оп. 1, ед. хр. 213, л. 76. [↑](#endnote-ref-111)
111. Е. В. Сахарова, В. Д. Поленов, стр. 275. [↑](#endnote-ref-112)
112. Размер эскиза 10 x 18 см. Внизу рукой Коровина написано: «*Кармен. 1884*». На обороте его же рукой: «*Испания кабачок двор для оперы, Кармен*». [↑](#endnote-ref-113)
113. Б. В. Вышеславцев, Мои дни с К. А. Коровиным. — «Новый журнал», Нью-Йорк, 1955, № 40. В предисловии автор сообщает: «То, что я пишу, это не монография о Коровине и не просто мои воспоминания, это рассказы Коровина о том, что он сам считал наиболее интересным в своей жизни, и о тех людях, которых он считал достойными внимания. В долгие осенние и зимние вечера в русской деревне я записал, по возможности, в собственных выражениях К. А. Коровина, то, что он мне рассказал». Как и в большинстве воспоминаний Коровина, в этих «рассказах» есть много фактических ошибок и неточностей, тем не менее представляет интерес и ценность отношение Коровина к тем или иным событиям и моментам его творчества. [↑](#endnote-ref-114)
114. Таковы портреты Любатович и Забелы в ролях Гензеля и Гретель в опере Гумпердинка, Любатович в роли Кармен. [↑](#endnote-ref-115)
115. «Ходим мы к Арагве светлой» — акварельный набросок, находящийся в Киевском музее русского искусства. На обороте надпись карандашом: «*Набросок сделан М. А. Врубелем после первою представления оперы “Демон” в Киевском театре Прянишникова. Н. Прахов. 28/VII 1940*». Ниже пером надпись: «*акварель Михаила Александровича Врубеля удостоверяю Киев. 1922. Н. Прахов*». [↑](#endnote-ref-116)
116. «М. А. Врубель. Письма к сестре, воспоминания о художнике А. А. Врубель, отрывки из писем отца художника», Л., 1929, стр. 68 – 69. [↑](#endnote-ref-117)
117. Там же, стр. 77. [↑](#endnote-ref-118)
118. Художественное издание произведений Лермонтова было осуществлено издательством т‑ва И. Н. Кушнерова и Ко в двух томах, в Москве, в 1891 г. Иллюстрации художникам заказывались П. П. Кончаловским. [↑](#endnote-ref-119)
119. «С Врубелем я связан жизненно», — писал Блок матери 8 апреля 1910 г. Блоком была произнесена речь на похоронах художника. [↑](#endnote-ref-120)
120. Д. Максимов, О прозе Александра Блока. — Александр Блок, Собр. соч. в 8‑ми томах, т. 5, М.‑Л., Гослитиздат, 1962, стр. 700. [↑](#endnote-ref-121)
121. Э. П. Гомберг-Вержбинская, Врубель, М., «Искусство», 1959, стр. 4 – 5. [↑](#endnote-ref-122)
122. Там же, стр. 56. [↑](#endnote-ref-123)
123. 27 декабря 1889 г. В. А. Серов писал О. Ф. Трубниковой: «… нам с Врубелем заказаны декорации к спектаклю 4 – 5 числа, а их, декораций, четыре; из которых одна только почти написана. Работа интересная и трудная… Мы с Врубелем в данное время находимся всецело у Саввы Ивановича, т. е. днюем и ночуем из-за этих самых декораций. Сав[ва] Ив[анович] и Ел[изавета] Гр[игорьевна] чрезвычайно милы с нами, и я рад, что они так ласковы с Врубелем» (В. А. Серов, Переписка, стр. 127). [↑](#endnote-ref-124)
124. «М. А. Врубель. Письма к сестре…», стр. 99 – 100. [↑](#endnote-ref-125)
125. «Хроника нашего художественного кружка, 1878 – 1893», М., тип. Мамонтова, б. г. (см. вкладки после стр. 108 и 112). [↑](#endnote-ref-126)
126. С. Яремич, М. А. Врубель. Жизнь и творчество, СПб., изд. И. Кнебель, 1911, стр. 116. [↑](#endnote-ref-127)
127. {365} Во время перерыва в деятельности Мамонтовской оперы в 1892 – 1895 гг. спектакли давались в течение великого поста, а часть труппы гастролировала в провинции; из писем М. А. Врубеля к сестре видно, что его другая сестра, певица, в составе части труппы театра Мамонтова выступала в Омске и других городах России. [↑](#endnote-ref-128)
128. В. А. Серов, Переписка, стр. 132.

     В сезоне 1890 г. великим постом антреприза Мамонтова давала спектакли с участием Н. Н. и М. Н. Фигнер, Мазини и других итальянских певцов. [↑](#endnote-ref-129)
129. В каталогах выставок к 100‑летию со дня рождения М. А. Врубеля сообщается, что занавес, написанный им для Русской частной оперы в Москве, «сгорел во время пожара в Солодовниковском театре в 1898 г.». Об этом же писал и С. Яремич в своей монографии о Врубеле, изданной в 1911 г.

     Однако Н. Куров в статье, посвященной Опере Зимина, пишет: «Среди сезона (1912/13 г. — *М. П*.) в сарае при театре было найдено художественное сокровище: старый занавес работы Врубеля, украшавший в мамонтовские времена театр и после пожара сложенный в сарае. С. И. Зимин, свято чтущий память великого художника, извлек его из забвения и спас от гибели. Теперь он красуется на своем месте и поражает зрителей странной мощью своего замысла и самобытностью фантазии художника» (см. макет неизданной книги по истории Частной оперы в России, 1914. — ЦГАЛИ, ф. 764, оп. 1, ед. хр. 213, л. 112 об.).

     В каталоге Музея Оперы С. И. Зимина, изданном в 1916 г., на странице 87 среди экспонатов числилась фотография занавеса Врубеля с пометкой: «*вновь повешен в 1913 г*.» (ГЦТМ, библиотека). [↑](#endnote-ref-130)
130. В конце 1897 г. постановка этой оперы была осуществлена и в Мариинском театре в декорациях художников Ламбина и Юргенса, носивших иллюстративный характер и напоминавших картинки «из детской жизни» немецкого художника Кнауса. [↑](#endnote-ref-131)
131. Эскизы декораций и костюмов В. М. Васнецова к драме Шпажинского «Чародейка» хранятся в ГЦТМ. Они были сделаны для постановки Малого театра 1884 г., но не были в ней использованы (см. об этом в кн.: Ф. Я. Сыркина, Русское театрально-декорационное искусство второй половины XIX века, Очерки, стр. 206 – 207). [↑](#endnote-ref-132)
132. В. Яковлев, Н. А. Римский-Корсаков и оперный театр С. И. Мамонтова. — «Театральный альманах», М., ВТО, 1946, кн. 2/4, стр. 321. [↑](#endnote-ref-133)
133. Там же. [↑](#endnote-ref-134)
134. В. П. Шкафер, Сорок лет на сцене русской оперы. Воспоминания, стр. 168. [↑](#endnote-ref-135)
135. В монографии М. О. Янковского «Н. И. Забела-Врубель» (М., Музгиз, 1953) дана неверная, на мой взгляд, оценка театрального творчества Врубеля и его оформления опер Римского-Корсакова. Автор пишет: «… при всей любви к творениям Римского-Корсакова Врубель в общем мало ощущал дух и характер его творчества. Эскизы костюмов, которые Врубель делал для Забелы в операх Римского-Корсакова… слабо отражают характер образа, который предстояло воплотить артистке. Не только сам Римский-Корсаков, но и критика того времени почти постоянно подчеркивала, что костюмы Забелы малоудачны, что они плохо вяжутся с образом… В результате, образы, созданные Забелой, очень часто вступали в противоречие со сценической внешностью». О декорациях Врубеля к «Сказке о паре Салтане» говорится следующим образом: «Ему (Врубелю. — *М. П*.) удалось, при деятельном участии молодого, только начинающего художника Ап. Васнецова, создать прекрасный, глубоко поэтичный образ города Леденца, но почти все остальные картины оперы оставили публику и критику в недоумении. В полумраке, в мрачных темных тонах были решены почти все декорации оперы, и критика единодушно засвидетельствовала {366} несоответствие оформления Врубеля замыслу Римского-Корсакова». Ошибочность подобного мнения, зачеркивающего, по существу, одну из лучших работ Врубеля в театре, — очевидна. Автор опирается здесь не на свои собственные суждения и анализ эскизов художника или подлинных костюмов, сделанных по Этим эскизам (костюмы Снегурочки и Волховы хранятся в ЛГТМ), а на отрицательные отзывы современной, часто невежественной критики, забывая о многих положительных оценках, которые давались театральному творчеству Врубеля выдающимися деятелями театра. Так, например, М. М. Ипполитов-Иванов писал о «Сказке о царе Салтане»: «Декорации и костюмы были по рисункам Врубеля, превзошедшего себя в оригинальности, красочности, сказочной фантастике и поразившего всех смелым смешением стиля византийского с древнерусским. Очень сильны по настроению были декорации I и II актов, давшие впечатление какой-то щемящей тоски, как бы предчувствия беды, и III и IV актов по своей ликующей, радостно-праздничной яркости. Появление города Леденца вызывало общий восторг и овацию всего театра» (М. М. Ипполитов-Иванов, 50 лет русской музыки в моих воспоминаниях, М., 1934, стр. 102). Совершенно ясно, что речь идет об определенном замысле, о контрасте, задуманном художником, который если и не был понят и оставил «в недоумении», то, видимо, лишь неподготовленную часть публики, в том числе и многих представителей прессы.

     М. О. Янковский проводит мысль, что черты «сумеречности», модерна, свойственные искусству Врубеля, были чужды музыке Римского-Корсакова и творчеству Забелы, почему между ними существовали несоответствие и неразрешимые противоречия. Но ведь в действительности дело обстояло не так: эти черты болезненности и модерна не усиливались, а ослабевали при обращении Врубеля к музыке Римского-Корсакова, к образам народной фантазии. В операх сказочных, фантастических Врубель находил замечательные краски и образы, какие вряд ли нашел бы какой-нибудь иной художник, и которые, несомненно, обогащали во многом и образы, созданные Н. И. Забелой. [↑](#endnote-ref-136)
136. К. С. Станиславский, Собрание сочинений, т. 1, стр. 329. [↑](#endnote-ref-137)
137. Там же, стр. 178 – 179. [↑](#endnote-ref-138)
138. К. А. Коровиным была написана декорация к спектаклю алексеевского кружка «Микадо». В Обществе искусства и литературы Коровин был автором декораций к «Жоржу Дандену» Мольера (1888) и ко второму акту «Фомы» (инсценировка «Села Степанчикова» Достоевского, 1891), М. А. Врубелем были сделаны рисунки костюмов для «Каменного гостя» Пушкина, который шел в 1889 г.

     В одном из спектаклей Общества, посвященном памяти поэта, стихотворение Лермонтова «На смерть поэта» К. С. Станиславский читал на фоне декорации зимнего леса, сделанной И. П. Левитаном, который, будучи членом Общества искусства и литературы, неоднократно принимал участие в оформлении живых картин, костюмированных балов и т. д. [↑](#endnote-ref-139)
139. Показательно, что в мамонтовском кружке, за исключением «Снегурочки», не была поставлена ни одна пьеса А. Н. Островского и «Власть тьмы» Л. Н. Толстого, к которым обращались любительские кружки тех лет.

     В репертуар руководимого Станиславским Общества искусства и литературы были включены такие произведения, как «Плоды просвещения» Л. Н. Толстого, «Село Степанчиково» по Ф. М. Достоевскому, «Горькая судьбина» А. Ф. Писемского, «Бесприданница» и «Последняя жертва» А. Н. Островского, поднимающие современные общественно значимые проблемы. [↑](#endnote-ref-140)
140. М. О. Янковский, Н. И. Забела-Врубель, стр. 28 – 29. [↑](#endnote-ref-141)
141. {367} «… Говорят, А. Н. Островский разделил драматических артистов на 2 категории». (К. С. Станиславский, Рукопись. — Музей МХАТ, Архив К. С., № 696). [↑](#endnote-ref-142)
142. Леонид Андреев, Письма о театре. — Альманах, кн. 22, СПб., изд. «Шиповник», 1914, стр. 250 – 251. [↑](#endnote-ref-143)
143. К. С. Станиславский, Художественные записи. — Собр. соч., т. 5, стр. 115. [↑](#endnote-ref-144)
144. За исключением метерлинковского спектакля 1904 г. (художник В. В. Суреньянц) и «Двенадцатой ночи», поставленной в 1899 г. (художник Ф. Н. Неврозов), Симов был автором декораций ко всем спектаклям МХТ этого периода. [↑](#endnote-ref-145)
145. См.: В. А. Симов, Моя работа с режиссерами. Рукопись. — Музей МХАТ, архив В. А. Симова. Мемуары, в которых подробно изложена работа Симова в Художественном театре, написаны им в начале 30‑х гг. В дальнейших ссылках на эти мемуары они будут обозначаться: В. А. Симов, указ. соч. [↑](#endnote-ref-146)
146. К. С. Станиславский, К юбилею В. А. Симова. — Собр. соч., т. 6, стр. 327. [↑](#endnote-ref-147)
147. В. А. Симов учился в Училище живописи, ваяния и зодчества одновременно с Н. А. Касаткиным и И. И. Левитаном. [↑](#endnote-ref-148)
148. Вл. И. Немирович-Данченко, Из прошлого, М., Гос. изд‑во «Художественная литература», 1938, стр. 134. [↑](#endnote-ref-149)
149. Н. Чушкин, Симов — родоначальник нового типа театральных художников. (Фрагменты из монографии). — «Ежегодник МХТ» за 1953 – 1958 гг., М., «Искусство», 1961, стр. 370. [↑](#endnote-ref-150)
150. В. А. Симов, указ. соч. [↑](#endnote-ref-151)
151. В. А. Симов, «Царь Федор Иоаннович». — Журн. «Искусство», 1938, № 6, стр. 37. [↑](#endnote-ref-152)
152. Там же, стр. 32. [↑](#endnote-ref-153)
153. К. С. Станиславский, Собрание сочинений, т. 7, стр. 126. [↑](#endnote-ref-154)
154. К. С. Станиславский, Собрание сочинений, т. 1, стр. 210. [↑](#endnote-ref-155)
155. Цит. по кн.: Николай Волков, Мейерхольд, т. 1, М.‑Л., «Academia», 1929, стр. 107. [↑](#endnote-ref-156)
156. В. А. Симов, «Царь Федор Иоаннович». — Журн. «Искусство», 1938, № 6, стр. 36. [↑](#endnote-ref-157)
157. К. С. Станиславский, Собрание сочинений, т. 1, стр. 195. [↑](#endnote-ref-158)
158. Б. Ростоцкий, Н. Чушкин, «Царь Федор Иоаннович» на сцене МХТ, стр. 84. [↑](#endnote-ref-159)
159. Николай Эфрос, Московский Художественный театр (1898 – 1923), М.‑Пг., 1924, стр. 142. [↑](#endnote-ref-160)
160. В декорации Соборной площади Кремля в 1898 г. Архангельский собор помещался сбоку, слева. Макет Симова, сделанный, видимо, в начале 1900‑х гг., дает иной вариант декорации, центром которой являлось Красное крыльцо, примыкающее к входу в Благовещенский собор. Об этой декорации финального акта «Царя Федора» с большой похвалой отзывалась О. Л. Книппер в письме А. П. Чехову в 1902 г.

     Шаг к упрощению, вероятно, был сделан Симовым в декорациях к гастрольным спектаклям МХТ за границей в 1906 г. К большей собранности, сосредоточенности, немногословности оформления стремился и Кл. Н. Сапунов, внося изменения в симовские декорации «Царя Федора» в 1909 г. Теперь центром декорации последней картины спектакля в сапуновской редакции стало крыльцо собора, расположенное фронтально перед зрителем. [↑](#endnote-ref-161)
161. В. А. Симов, «Царь Федор Иоаннович». — Журн. «Искусство», 1938, № 6, стр. 34. [↑](#endnote-ref-162)
162. {368} См.: Н. В. Дризен, Великосветские спектакли в Петербурге. — «Столица и усадьба», 1916, № 49, стр. 9. [↑](#endnote-ref-163)
163. Цит. по кн.: «Московский Художественный театр», т. I, М., изд. «Рампа и жизнь», 1913, стр. 45 – 46. См. также письмо Вл. И. Немировича-Данченко К. С. Станиславскому, 12 сентября 1898 г. («Избранные письма», М., «Искусство», 1934, стр. 141). [↑](#endnote-ref-164)
164. Суворов, Иван Аристархович с 1 июня по 23 августа 1898 г. был на службе в декорационном отделе петербургских императорских театров в качестве помощника декоратора. [↑](#endnote-ref-165)
165. П. П. Гнедич, Книга жизни. Воспоминания. 1855 – 1918, Л., «Прибой», 1929, стр. 234. [↑](#endnote-ref-166)
166. «Петербургский листок», 1898, 13/25 октября, № 281; «Новое время», 1898, 1830 октября, № 8133 и др. [↑](#endnote-ref-167)
167. «Петербургский листок», 1898, 14/26 октября, № 282. [↑](#endnote-ref-168)
168. П. Ярцев, О Московском Художественном театре (к спектаклям в Киеве). — Цит. по кн.: Б. Ростоцкий, Н. Чушкин, «Царь Федор Иоаннович» на сцене МХАТ, стр. 85. [↑](#endnote-ref-169)
169. См. об этом в кн.: Ф. Я. Сыркина, Русское театрально-декорационное искусство второй половины XIX века. Очерки, стр. 81 – 103. [↑](#endnote-ref-170)
170. В. А. Симов, указ. соч. [↑](#endnote-ref-171)
171. Там же. [↑](#endnote-ref-172)
172. Там же. [↑](#endnote-ref-173)
173. Режиссерский экземпляр К. С. Станиславского народной сцены из трагедии А. К. Толстого «Смерть Иоанна Грозного» в постановке Художественного театра (см. «К. С. Станиславский, Материалы, письма, исследования», М., Изд‑во АН СССР, 1955, стр. 15). [↑](#endnote-ref-174)
174. В. А. Симов, указ. соч. [↑](#endnote-ref-175)
175. Анатолий Половцев, Оживший XVI век. — «С.‑Петербургские ведомости», 1899, 16/28 ноября, № 314. [↑](#endnote-ref-176)
176. Вл. И. Немирович-Данченко, Из прошлого, стр. 203. [↑](#endnote-ref-177)
177. Вл. П. Немирович-Данченко, Статьи. Речи. Беседы. Письма, М., «Искусство», 1952, стр. 380. [↑](#endnote-ref-178)
178. Грандиозная по своим масштабам постановка «Юлия Цезаря» была осуществлена Художественным театром в течение полугода. Мысль о постановке этой трагедии Шекспира на сцене МХТ давно волновала Немировича-Данченко. В письмах А. П. Чехову в декабре 1902 и в начале 1903 г. он неоднократно упоминает о своем желании ставить «Цезаря». Однако в репертуар МХТ «Юлий Цезарь» был включен лишь в апреле 1903 г. С этого времени и началась спешная и крайне напряженная работа по постановке. Станиславский писал В. В. Котляревской 8 мая: «Мы ставим “Юлия Цезаря”. Остановили все репетиции и устроили из театра библиотеку, музей и мастерские. Вся труппа занята собиранием материала и изучением эпохи. Работа кипит» (Собр. соч., т. 7, стр. 258). 31 мая Немирович-Данченко и Симов выехали в Италию для сбора материалов, откуда вернулись в конце июня. Репетиции начались с августа, и 2 октября состоялась премьера. [↑](#endnote-ref-179)
179. Вл. И. Немирович-Данченко О. Л. Книппер-Чеховой, 10 июня 1903 г. — «Ежегодник МХТ» за 1933 – 1958 гг., стр. 199. [↑](#endnote-ref-180)
180. В. А. Симов, указ. соч. [↑](#endnote-ref-181)
181. Н. Э—ъ (Н. Эфрос). «Юлий Цезарь» в Художественном театре. (Письмо из Москвы.) — «Театр и искусство», 1903, 5 октября, № 41, стр. 754. [↑](#endnote-ref-182)
182. В. А. Симов, указ. соч. [↑](#endnote-ref-183)
183. О. Л. Книппер А. П. Чехову, 29 сентября 1903 г. — Цит. по материалам неопубликованного третьего тома «Переписки А. П. Чехова и О. Л. Книппер». [↑](#endnote-ref-184)
184. В. А. Симов, указ. соч. [↑](#endnote-ref-185)
185. У Шекспира место действия три раза меняется на протяжении первого акта: сначала Это — «Рим. Улица» (сцена 1), затем «Площадь» (сцена 2) и «Улица» (сцена 3). [↑](#endnote-ref-186)
186. Л. Гуревич, Возрождение театра. — «Образование», 1904, № 4, стр. 82. [↑](#endnote-ref-187)
187. {369} Вл. И. Немирович-Данченко, Статьи. Речи. Беседы. Письма, стр. 380. [↑](#endnote-ref-188)
188. Вл. И. Немирович-Данченко, Режиссерский план постановки трагедии Шекспира «Юлии Цезарь», М., «Искусство», 1964, стр. 350 – 351. [↑](#endnote-ref-189)
189. Вл. И. Немирович-Данченко писал в режиссерском плане, что рисунок мозаики «заимствован из фресок, сохраняющихся в Musée des Conservateurs» и был «отнюдь не избитого до тошноты и гораздо позднейшего “помпейского стиля”». В то же время Симов в мемуарах сообщает, что «мозаичная комната Цезаря навеяна помпейскими раскопками, но ради усиления театрального эффекта мозаику местами пришлось сделать золотой. В доме Руфа я этого не видел, но на такое отступление пошел с легким сердцем, хотя золото ближе византинизму, чем классической древности». [↑](#endnote-ref-190)
190. Вл. И. Немирович-Данченко, Режиссерский план постановки трагедии Шекспира «Юлий Цезарь», стр. 435. [↑](#endnote-ref-191)
191. Еще из Рима Немирович-Данченко писал О. Л. Книппер: «… весь макет для сцены на Форуме навран отчаянно. И мы нашли более интересную, не только верную, точку зрения» («Ежегодник МХТ» за 1953 – 1958 гг., стр. 199).

     Об этом же он писал и Станиславскому, нарисовав в письме примерный план новой декорации, который и лег в основу окончательного решения («Избранные письма», стр. 243 – 245). [↑](#endnote-ref-192)
192. В. А. Симов, указ. соч. [↑](#endnote-ref-193)
193. К. С. Станиславский Вл. И. Немировичу-Данченко, 15 июня 1903 г. Рукопись письма подшита к режиссерскому плану «Юлия Цезаря», написанному К. С. Станиславским в июне 1903 г. — Музей МХАТ, Архив К. С. [↑](#endnote-ref-194)
194. В. А. Симов, указ. соч. [↑](#endnote-ref-195)
195. А. В. Амф—в (Амфитеатров), «Юлии Цезарь». — «Русь», 1904, 1/14 апреля. [↑](#endnote-ref-196)
196. Л. Гуревич, Возрождение театра. — «Образование», 1904, № 4, стр. 83. [↑](#endnote-ref-197)
197. Н. Э—ъ (Н. Эфрос), «Юлий Цезарь» в Художественном театре. (Письмо из Москвы.) — «Театр и искусство», 1903, 5 октября, № 41, стр. 754. [↑](#endnote-ref-198)
198. C. W. Аllers, Die Meininger, Leipzig, 1890 (альбом рисунков). [↑](#endnote-ref-199)
199. По-видимому, самому Станиславскому принадлежит и акварельный набросок, изображающий зал курии Сената с зелеными колоннами, огромной статуей Помпея и лежащим у ее подножия трупом Цезаря (зарисовка 2‑й сцены III действия «Юлия Цезаря»). [↑](#endnote-ref-200)
200. Большой интерес для исследователя представляют, несмотря на их фрагментарность и пристрастную полемичность, неопубликованные заметки К. С. Станиславского на полях книги Ф. Ф. Комиссаржевского «Творчество актера и теория Станиславского» (Пг., «Свободное искусство», 1916). На стр. 85, где Комиссаржевский повторял распространенное в дореволюционной критике мнение, что молодой Художественный театр в вопросах режиссуры, декорационного искусства и актерского исполнения «может считаться прямым последователем труппы герцога Георга», Станиславский написал: «ложь», «какая ерунда», «что же у мейнингенских актеров было доподлинно близко к жизни». С негодованием отвергает он и утверждение Комиссаржевского, что МХТ якобы заимствовал у мейнингенцев «житейскую натуралистичность и детальность в сценической обстановке и костюмировке», «четвертую стену», «деревья, стоящие посреди сцены», «стулья, повернутые спинками к зрителю» и т. д. На стр. 85 – 86 Станиславский пишет: «ничего этого у мейнингенцев и не было», «у мейнингенцев заимствовали только планировки сцены (планы пола)» (Музей МХАТ, Архив К. С.). [↑](#endnote-ref-201)
201. См.: А. А. Гвоздев, Западноевропейский театр на рубеже XIX и XX столетий, стр. 168. [↑](#endnote-ref-202)
202. Воспроизведение их см. в кн.: Max Grube, Geschichte der Meininger, Stuttgart, 1926. [↑](#endnote-ref-203)
203. {370} Зарисовки А. Н. Бенуа отдельных сцен спектаклей мейнингенской труппы хранятся в ГРМ. [↑](#endnote-ref-204)
204. См. об этом в статье Б. Ростоцкого и Н. Чушкина «Юлий Цезарь» на сцене Московского Художественного театра. — В кн.: Вл. И. Немирович-Данченко, Режиссерский план постановки трагедии Шекспира «Юлий Цезарь». [↑](#endnote-ref-205)
205. См. цитированную выше статью А. В. Амфитеатрова в газ. «Русь», 1904, 1 (14) апреля. [↑](#endnote-ref-206)
206. В. А. Симов, указ. соч. [↑](#endnote-ref-207)
207. Там же. [↑](#endnote-ref-208)
208. Также. [↑](#endnote-ref-209)
209. Николай Эфрос, К. С. Станиславский (Опыт характеристики), Пг., 1918, стр. 6. [↑](#endnote-ref-210)
210. К. С. Станиславский, Собрание сочинений, т. 1, стр. 214. [↑](#endnote-ref-211)
211. В. А. Симов. указ. соч. [↑](#endnote-ref-212)
212. Вс. Э. Мейерхольд А. П. Чехову, 4 сентября 1900 г. — «Литературное наследство», т. 68 (Чехов), М., Изд‑во АН СССР, 1960, стр. 439. [↑](#endnote-ref-213)
213. Как рассказывает В. А. Симов, «к готовому макету режиссер добавил одну подробность, которая сразу сообщила декорации какую-то своеобразную динамику: отделка дворца не совсем закончена, стоят леса, подвешена люлька, где примостился живописец» («Ежегодник МХТ» за 1943 г., М., 1945, стр. 304). О старцах-богомазах с длинными седыми бородами, подвешенных в люльках к потолку палат царя Берендея, вспоминает и Станиславский в книге «Моя жизнь в искусстве» (Собр. соч., т. 1, стр. 216). [↑](#endnote-ref-214)
214. Остальные макеты являются поздней авторской реконструкцией, сделанной для Музея МХАТ. [↑](#endnote-ref-215)
215. М. Горький, Собрание сочинений в 30‑ти томах, т. 28, стр. 130 – 131. [↑](#endnote-ref-216)
216. К. С. Станиславский, Собрание сочинений, т. 1, стр. 218. Мысль о возобновлении «Снегурочки» приходила Станиславскому неоднократно.

     «Практика уже убедила нас в нашей ошибке — уничтожать старые вещи и постановки. Например, будь у нас теперь “Снегурочка”, “Грозный”, “Крамер” и пр., мы возобновили бы их», — писал Станиславский в 1907 – 1908 гг. (Собр. соч., т. 5, стр. 394). «Не время ли для “Снегурочки”… “Смерти Грозного”?!» — писал он Немировичу-Данченко в 1916 г. (Собр. соч., т. 7, стр. 630). [↑](#endnote-ref-217)
217. Вл. И. Немирович-Данченко, Избранные письма, стр. 218. [↑](#endnote-ref-218)
218. Николай Эфрос, К. С. Станиславский (Опыт характеристики), стр. 92 – 93. [↑](#endnote-ref-219)
219. К. С. Станиславский, Собрание сочинений, т. 1, стр. 220. [↑](#endnote-ref-220)
220. Вс. Мейерхольд, О театре, СПб., 1913, стр. 26. [↑](#endnote-ref-221)
221. В. А. Симов, указ. соч. [↑](#endnote-ref-222)
222. Цит. по кн. «Мастера искусства об искусстве», т. II, М.‑Л., Изогиз, 1936, стр. 357. [↑](#endnote-ref-223)
223. В. А. Симов, указ. соч. [↑](#endnote-ref-224)
224. См.: В. А. Симов, Из воспоминаний о Чехове. — В кн.: «А. П. Чехов в воспоминаниях современников», М., Огиз, 1947. [↑](#endnote-ref-225)
225. В. А. Симов, указ. соч. [↑](#endnote-ref-226)
226. Там же. [↑](#endnote-ref-227)
227. Там же. [↑](#endnote-ref-228)
228. Вл. И. Немирович-Данченко, Из прошлого, стр. 7. [↑](#endnote-ref-229)
229. В. А. Симов, указ. соч. [↑](#endnote-ref-230)
230. См.: А. Гольденвейзер, Вблизи Толстого, т. 1, М., 1922, стр. 71. [↑](#endnote-ref-231)
231. Цит. по кн.: «Ежегодник МХТ» за 1951 – 1952 гг., М.‑Л., 1956, стр. 195. [↑](#endnote-ref-232)
232. В. А. Симов, указ. соч. [↑](#endnote-ref-233)
233. {371} М. В. Добужинский, О Художественном театре (Из воспоминаний художника). — «Новый журнал», Нью-Йорк, 1943, № V. [↑](#endnote-ref-234)
234. А. П. Чехов, Невеста (черновая рукопись), 1903. — Полн. собр. соч., т. 9, М., 1948, стр. 511. [↑](#endnote-ref-235)
235. См. кн. И. Я. Гремиславского «Композиция сценического пространства в творчестве В. А. Симова» (М., 1953), где на стр. 22 автор дает сравнительный анализ построения декорации первого акта «Вишневого сада» в МХТ и в Александринском театре, а рисунки № 44 – 47 воспроизводят планировки Коровина к I и III действиям и фотографии декораций.

     В своем исследовании о К. А. Коровине (М., «Искусство», 1964) Д. З. Коган справедливо утверждает, что в коровинских декорациях отсутствовала эмоциональная атмосфера, что «сущность жизненных и социальных конфликтов», вся «внутренняя устремленность» чеховского «Вишневого сада» не были поняты художником и остались за пределами его изобразительного замысла. Вряд ли только можно согласиться с характеристикой, которую автор монографии дает декорации II действия, видя в ней несвойственную Коровину «сухую описательность», «скованность и надуманность пространственно-пластического построения композиции» и пр. Эта декорация, довольно близкая к симовскому решению, была безусловно лучшей в спектакле Александринского театра. [↑](#endnote-ref-236)
236. Режиссер В. Я. Станицын, художник Л. Н. Силич. [↑](#endnote-ref-237)
237. Николай Петров, 50 и 500. М., ВТО, 1960, стр. 409. [↑](#endnote-ref-238)
238. К. С. Станиславский, К столетию со дня рождения Г. Ибсена. — Собр. соч., т. 6, стр. 228. [↑](#endnote-ref-239)
239. См. предисловие к отдельному изданию пьесы «Когда мы, мертвые, пробуждаемся», 1900 (первоначально напечатано в виде статьи в журн. «Русская мысль», 1900, № 9); «Формы театра Ибсена». — «Новый зритель», 1928. № 14. [↑](#endnote-ref-240)
240. К. С. Станиславский, Наброски статьи об Ибсене. — Музей МХАТ, Архив К. С., № 255. [↑](#endnote-ref-241)
241. Вл. И. Немирович-Данченко, Избранные письма, стр. 200. [↑](#endnote-ref-242)
242. Там же, стр. 204 – 205. [↑](#endnote-ref-243)
243. —Ф— (Н. Е. Эфрос), «Когда мы, мертвые, пробуждаемся». — «Новости дня», 1900, 29 ноября. [↑](#endnote-ref-244)
244. Вл. И. Немирович-Данченко С. В. Васильеву-Флерову. Цит. по статье: Л. М. Фрейдкина, Новатор-реалист. — «Театр», 1938, № 10 – 11, стр. 143. [↑](#endnote-ref-245)
245. К. С. Станиславский, Режиссерский дневник 1905 г. («Привидения»). Запись от 31 января. — Собр. соч., т. 5, стр. 259. [↑](#endnote-ref-246)
246. Там же, стр. 268. Запись от 6 – 12 февраля 1905 г. [↑](#endnote-ref-247)
247. Там же, стр. 267. Запись от 7 февраля 1905 г. [↑](#endnote-ref-248)
248. В дневниковой записи Станиславского от 4 февраля 1905 г. читаем: «Балкон и дверь на него оказались необходимыми по mise en scène. Говоря о нем, натолкнулись на эффект: за балконом опустить люк, устлать пол балкона крашеным брезентом и пустить натуральный дождь. Вода будет стекать по брезенту вниз, в люк, а пол и балюстрада будут блестеть от мокроты». Это и было осуществлено. [↑](#endnote-ref-249)
249. К. С. Станиславский, Записные книжки. — Музей МХАТ, Архив К. С. [↑](#endnote-ref-250)
250. К. С. Станиславский, Работа актера над собой. — Собр. соч., т. 2., М., 1954, стр. 230 – 231. [↑](#endnote-ref-251)
251. Я. А. Ф[ейг]ин, «Доктор Штокман» на сцене Художественно-Общедоступного театра. — «Курьер», 1900, 27 октября. Автор пишет о декорациях «Штокмана»: «Перед нами не одна комната, а вся квартира доктора, его кабинет, дальше детская, против зрителей коридор, ведущий в переднюю, направо от передней столовая. Это сложная и вместе с тем такая простая обстановка, да ведь это сама жизнь. {372} Как она дополняет, разъясняет характеры и жизненные идеалы семьи! Мне кажется именно первое и второе действия драмы должны были наиболее проникновенно запечатлеться в умах зрителей и подготовить тот подъем духа, который чувствовался и на сцене и в зрительном зале во время бурного четвертого действия».

     Симов утверждает, что как художник он был «неповинен» в блестящем успехе, завоеванном «Штокманом» благодаря замечательной игре Станиславского. «На мою долю выпало только простое исполнительство. В качестве декоратора меня ничто не увлекало», — пишет он. Но самое главное, сознание чего пришло впоследствии, «еще не накопилось опытности и не хватало смелости уйти в такую простоту, которая лишь сгущала бы настроение, но не пестрила второстепенными аксессуарами. Добиться декоративной обобщенности — труднейшая, но благородная задача; в то время она еще не стояла на очереди» (В. А. Симов, указ. соч.). [↑](#endnote-ref-252)
252. И. Я. Гремиславский, Композиция сценического пространства в творчестве В. А. Симова, стр. 13. [↑](#endnote-ref-253)
253. В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 19, стр. 153. [↑](#endnote-ref-254)
254. К. С. Станиславский, Собрание сочинений, т. 1, стр. 251 – 252. [↑](#endnote-ref-255)
255. В. А. Симов, указ. соч. [↑](#endnote-ref-256)
256. М. Горький, Собрание сочинений в 30‑ти томах, т. 23, М., 1953, стр. 341. [↑](#endnote-ref-257)
257. М. Горький, Собрание сочинений в 30‑ти томах, т. 25, М., 1953, стр. 21. [↑](#endnote-ref-258)
258. Вл. И. Немирович-Данченко, Избранные письма, стр. 211. [↑](#endnote-ref-259)
259. В. Симов, Моя встреча с Горьким. — «Театр», 1937, № 4, стр. 103. [↑](#endnote-ref-260)
260. См.: В. А. Гиляровский, Москва и москвичи, Мои скитания, Друзья и встречи и др. [↑](#endnote-ref-261)
261. К. С. Станиславский, Собрание сочинений, т. 1, стр. 258. [↑](#endnote-ref-262)
262. Вл. И. Немирович-Данченко, Избранные письма, стр. 232. [↑](#endnote-ref-263)
263. Б. В. Михайловский, Драматургия М. Горького эпохи первой русской революции, М., Изд‑во АН СССР, 1951, стр. 51. [↑](#endnote-ref-264)
264. В. Симов, Моя встреча с Горьким. — «Театр», 1937, № 4, стр. 108. [↑](#endnote-ref-265)
265. В. А. Симов, указ. соч. [↑](#endnote-ref-266)
266. Н. Чушкин, Симов — родоначальник нового типа театральных художников. (Фрагменты из монографии.) — «Ежегодник МХТ» за 1953 – 1958 гг., стр. 421. [↑](#endnote-ref-267)
267. В. Симов, Моя встреча с Горьким. — «Театр», 1937, № 4, стр. 108. [↑](#endnote-ref-268)
268. «Петербургский листок», 1903, 10 апреля, № 96. [↑](#endnote-ref-269)
269. «Слово», 1903, 10 апреля, № 80. — Цит. по сб. «“На дне” М. Горького. Материалы и исследования», М.‑Л., ВТО, 1940, стр. 200. [↑](#endnote-ref-270)
270. Беседы Е. Б. Вахтангова с учениками, 1922, 10 апреля. — Е. Б. Вахтангов, Записки. Письма. Статьи, М.‑Л., 1939, стр. 260. [↑](#endnote-ref-271)
271. Примечание Горького к рассказу «Сторож». — См.: М. Горький, Собр. соч. в 30‑ти томах, т. 15, М., 1951, стр. 81. [↑](#endnote-ref-272)
272. С. Н. Дурылин, Горький на сцене. — Сб. «Горький и театр», М.‑Л., «Искусство», 1938, стр. 246 – 247. [↑](#endnote-ref-273)
273. Вл. И. Немирович-Данченко, Из прошлого, стр. 217. [↑](#endnote-ref-274)
274. Так в тот момент, когда дворник Роман чинит что-то под окном комнаты, пилит и «надрывая душу подпевает», должны были раздаваться еще следующие звуки: «На дворе кудахтанье кур, хрюканье свиней. Изредка крик разносчика (капуста, ягоды). Вдали звук стройки, стук по железной крыше, обтесывают балку или камень, провозят железо, — и еще дальше барабанный бой (учат солдат), иногда сигналы. Проходы с гармоникой, шарманка, звук котлет (рубят). Вдали граммофон или этюды на фортепиано. Воркование голубя. Качают колодец и льется вода, метут двор и подымают {373} пыль. Трение дощечкой штукатура и проч.» («Режиссерский экземпляр К. С. Станиславского “Дети солнца”», 1905, август. Рукопись. — Музей МХАТ. Архив К. С.). [↑](#endnote-ref-275)
275. В сентябре 1905 г. Горький писал К. П. Пятницкому: «Станиславский не утерпел и ввел еще одно действующее лицо — лошадь во 2‑м акте. Протестую!» (М. Горький, Собр. соч. в 30‑ти томах, т. 28, стр. 387; А. Серебров, Время и люди. Воспоминания (1898 – 1905), М., «Советский писатель», 1949, стр. 130 – 131). [↑](#endnote-ref-276)
276. П. А. Марков, Горький в МХАТ. — Сб. «К постановке “Егор Булычов и другие”», М., изд. МХАТ, 1934, стр. 22. [↑](#endnote-ref-277)
277. См. «Художники в МХАТ». — Журн. «Искусство», 1938, № 6, стр. 43 – 44. [↑](#endnote-ref-278)
278. Вл. И. Немирович-Данченко, Статьи. Речи. Беседы. Письма, стр. 119. [↑](#endnote-ref-279)
279. К. С. Станиславский, Собрание сочинений, т. 1, стр. 281. [↑](#endnote-ref-280)
280. В. Я. Брюсов, Ненужная правда. — «Мир искусства», т. VII, 1902, № 4, отд. 3, стр. 67 – 74. [↑](#endnote-ref-281)
281. Николай Волков, Мейерхольд, т. 1, стр. 197 – 198. [↑](#endnote-ref-282)
282. Вс. Э. Мейерхольд К. С. Станиславскому, 10 апреля 1905 г. — Музей МХАТ, Архив К. С. [↑](#endnote-ref-283)
283. К. С. Станиславский. Статьи. Речи. Беседы. Письма, М., «Искусство», 1953, стр. 175. [↑](#endnote-ref-284)
284. К. С. Станиславский, Собрание сочинений, т. 1, стр. 284. [↑](#endnote-ref-285)
285. Там же, стр. 283. [↑](#endnote-ref-286)
286. Вл. И. Немирович-Данченко К. С. Станиславскому, 8 – 10 июня 1905 г. — Музей МХАТ. Архив Н.‑Д., № 1613. [↑](#endnote-ref-287)
287. 2 октября 1904 г. К. С. Станиславским был осуществлен спектакль, состоявший из трех «маленьких драм» М. Метерлинка: «Слепые», «Непрошеная», «Там — внутри». Художником всех трех пьес был В. А. Суреньянц. Реальный план постановок, разработанный Станиславским, вступал в противоречие с символистским характером драматургии Метерлинка. [↑](#endnote-ref-288)
288. К. С. Станиславский, Собрание сочинений, т. 7, стр. 324 – 325. [↑](#endnote-ref-289)
289. Там же, стр. 325. [↑](#endnote-ref-290)
290. Начиная с мая 1905 г. шли спешные работы по переделке арендованного Станиславским для Студии помещения бывшего театра Немчинова на углу Поварской улицы и Мерзляковского переулка. Так как все расходы по студии почти исключительно нес сам Станиславский, крайне стесненный в средствах, многое приходилось делать с максимальным соблюдением экономии. Тем не менее и зрительный зал и фойе, не говоря уже об удобствах сцены, стремились сделать более уютными и добиться, чтобы их оформление «эстетически» отличалось от обычного облика небольших театров.

     Большую помощь студии оказали ее художники. Так, В. Е. Егоров, как вспоминает С. А. Попов (приглашенный Станиславским исполнять обязанности администратора студии), взялся переделать старую мебель зрительного зала и фойе. Чтобы неслышно было уличного шума, на окна зала были повешены двойные портьеры из крашеного солдатского сукна. Плотной суконной портьерой отделялась и широкая лестница, ведущая из вестибюля в аванзал. В простенке между дверями в зрительный зал был поставлен длинный диван, сделанный по рисунку одного из художников, а над диваном было повешено аппликационное панно, изобретательно созданное Н. Н. Сапуновым из обрезков шелковых материй и «удивительно красивое по сочетанию красок».

     {374} В белом фойе, отделенном от аванзала белыми суконными гардинами, С. И. Мамонтов взялся устраивать выставки работ молодых скульпторов и художников, периодически меняя экспонаты. Овальное фойе было отделано Н. П. Ульяновым в виде сада с боскетами и овальными прорезами в них, где висели вазы с живыми цветами. Посредине должен был стоять овальный стол с художественными журналами. Ф. Г. Гольст оформлял буфет. Таким образом, помещения Театра-студии должны были служить как бы клубом художника и актера.

     Н. П. Ульянов рассказывает, что, когда он оформлял свой, «боскетный зал», ему пришла в голову «дерзкая» мысль перекрасить паркет в зеленый цвет. Выкрашенный зеленым анилином и натертый воском пол, по мнению художника, приобрел вид «малахитового» и красиво дополнял задуманный им ансамбль. Однако Станиславский не одобрил этой затеи и, после того как плотники «всю ночь» строгали пол, паркет к утру принял свой обычный вид. [↑](#endnote-ref-291)
291. Н. П. Ульянов, Мои встречи. Воспоминания, М., Изд‑во Академии художеств СССР, 1952, стр. 196 – 197. [↑](#endnote-ref-292)
292. См.: Г. Гауптман, Полное собрание сочинений, т. III, Пб., 1908, стр. 283 – 287. [↑](#endnote-ref-293)
293. К. С. Станиславский, Собрание сочинений, т. 7, стр. 310. [↑](#endnote-ref-294)
294. Н. П. Ульянов, Мои встречи. Воспоминания, стр. 196. [↑](#endnote-ref-295)
295. Вс. Мейерхольд, О театре, стр. 7. [↑](#endnote-ref-296)
296. Николай Волков, Мейерхольд, т. 1, стр. 205. [↑](#endnote-ref-297)
297. Вс. Мейерхольд, О театре, стр. 40 – 41. [↑](#endnote-ref-298)
298. Эскиз хранится в ГЦТМ. На обороте надпись карандашом рукой Сапунова: «*Эскиз декорации “Смерть Тентажиля” М. Метерлинка. Театр Комиссаржевской год 1907 Н. Сапунов*». Слева надпись карандашом рукой Судейкина: «*Написано в Петербурге после представления “Сестры Беатрисы” по впечатлению спектакля Сергей Судейкин 1915 года 11 августа*». [↑](#endnote-ref-299)
299. Вс. Мейерхольд, О театре, стр. 42 – 43. [↑](#endnote-ref-300)
300. Из вступительного слова Вс. Э. Мейерхольда, произнесенного в театре в Тифлисе перед началом спектакля «Смерть Тентажиля», 19 марта 1906 г. — Цит. по кн.: Николай Волков, Мейерхольд, т. 1, стр. 238. [↑](#endnote-ref-301)
301. См. сб. «О Станиславском», М., ВТО, 1948, стр. 345. [↑](#endnote-ref-302)
302. Н. П. Ульянов, Мои встречи. Воспоминания, стр. 201. [↑](#endnote-ref-303)
303. Сб. «О Станиславском», стр. 360. [↑](#endnote-ref-304)
304. В. Н. Соловьев, Судейкин. — «Аполлон», 1917, октябрь – декабрь, № 8 – 10, стр. 18. [↑](#endnote-ref-305)
305. В с. Мейерхольд, О театре, стр. 9. [↑](#endnote-ref-306)
306. Сб. «О Станиславском», стр. 360. [↑](#endnote-ref-307)
307. Вс. Мейерхольд, О театре, стр. 9. [↑](#endnote-ref-308)
308. К. С. Станиславский, Собрание сочинений, т. 1, стр. 286. [↑](#endnote-ref-309)
309. Д. Мережковский, Полное собрание сочинений, т. XV, Пб. — М., 1912, стр. 244 – 245. [↑](#endnote-ref-310)
310. Д. Философов, Новый журнал «Весы», изд. «Скорпиона». — «Новый путь», 1904, январь, стр. 245 – 246.

     А. П. Остроумова-Лебедева в своих воспоминаниях рассказывает, что в 1900 – 1903 гг., бывая у А. Н. Бенуа, она часто встречала в его доме членов редакции «Мира искусства», в том числе, помимо «художников», и «литераторов», как Розанов, Минский и чета Мережковских. {375} О последних она пишет: «У меня осталось впечатление, что они оба совсем не интересовались изобразительным искусством. Мережковские и другие писатели-символисты “заполонили” “Мир искусства” своими литературными произведениями и, я думаю, тем ускорили его конец» (А. П. Остроумова-Лебедева, Автобиографические записки, т. II, Л.‑М., 1945, стр. 11 – 12).

     А. Н. Бенуа в книге «Возникновение “Мира искусства”» (Л., 1928) писал: «Уже само название “Мир искусства” обязывало относиться к художественному творчеству с известной “парнассийской” высоты, искать соединения величайших противоположностей, лишь бы каждая из них “служила богу мира искусства — Аполлону”» (указ. соч., стр. 38).

     Как отмечает Бенуа, объединившийся вокруг него коллектив «старался разными средствами воздействовать на общество, пробудить в нем желаемое отношение к искусству, понимая это в самом широком смысле, то есть со включением литературы и музыки» (указ. соч., стр. 6).

     Временно объединившись с представителями декаданса в литературе, мирискусники жили своими интересами, во многом отличными от того, что увлекало «литераторов». Им было чуждо любование уродством жизни, характерное для упадочной литературы начала XX века, излюбленной темой которой стала смерть, представлявшаяся кошмаром не менее страшным, чем жизнь.

     Об этой литературе ярко писал в 1910 г. К. Чуковский в своей статье «Юмор обреченных», вспоминая о предсмертных ощущениях Анны Карениной, когда все окружающее казалось ей уродливым и мир стал для нее Эстетически невыносимым. «Не смысл жизни, а красоту жизни потеряла Анна Каренина», — утверждал Чуковский и делал суровое признание: «Мне кажется, мы все теперь такие: утратившие красоту. Для нас, для нашего поколения, весь мир встает, как некое уродство, как отвратительный музей карикатур. И не потому ли смерть — наша неизбежная тема, и самоубийство — ежедневная рубрика газет. Только вглядитесь в нашу современную словесность, где ее психологические корни? Не в этой ли тошноте от мира, ото всех людей и предметов? Я не знаю многих современных писателей, но я хорошо изучил Сологуба, Андреева, Ремизова — и вижу у них общие свойства: их мутит от жизни, она для них *эстетически* гадка, как будто они, как и Анна, совершают свой последний смертный путь» («Речь», 1910, 7 апреля, № 105).

     Подобная идеология распада была чужда мирискусникам. При всей эротичности Сомова, мистических настроениях Рериха, любви к гофманиане Бенуа, Сомова, Головина и Нувеля им было чуждо погружение в уродства жизни, и действительность не представала перед ними как безобразный, бесформенный мрак. Если современная жизнь отталкивала их, они стремились ее приукрасить, верили в побеждающую силу искусства и человеческого творчества, способного создавать непреходящие ценности. [↑](#endnote-ref-311)
311. Цит. по кн.: Р. Сизеран, Рёскин и религия красоты, М., 1909, стр. 165. [↑](#endnote-ref-312)
312. Оскар Уайльд, Ренессанс английского искусства. — Полн. собр. соч., т. IV, кн. 8, СПб., изд. А. Ф. Маркса, 1912, стр. 134. [↑](#endnote-ref-313)
313. Столь же страстно и пылко, как Рёскин воспевал очарование естественной природы, Уайльд со свойственной ему блестящей и острой парадоксальностью описывает красоты «искусственности».

     Рёскин сравнивал тона и оттенки на картинах прерафаэлитов с красочными сочетаниями, щедро разбрасываемыми природой в ее лучших творениях — цветах, но для Уайльда высшая похвала цветку — сравнение с произведениями искусства: нарциссы он уподобляет «греческим изваяниям лучшего периода», они кажутся ему {376} сделанными из янтаря и «прохладной слоновой кости». Месяц он сравнивает со «срезанной монетой», а небо — с «твердым и полым сапфиром» (статья «Критик как художник»). [↑](#endnote-ref-314)
314. Оскар Уайльд, Упадок лжи. — Полн. собр. соч., т. III, кн. 6, СПб., 1912, стр. 158.

     Следует указать, что идеи Уайльда воспринимаются русскими эстетами группы «Мир искусства» одновременно с идеями Рёскина, и поэтому взгляды мирискусников, совпадая в ряде существенных моментов с положениями первого, содержат многое от позиции второго. Например, с уайльдовских позиций отвергая основной тезис Рёскина «природа выше искусства», они сохраняют рёскиновское пантеистическое возвеличение природы. Понимание мирискусниками роли критики смыкается с уайльдовским. [↑](#endnote-ref-315)
315. Оскар Уайльд, Ренессанс английского искусства. — Полн. собр. соч., т. IV, кн. 8, стр. 135. [↑](#endnote-ref-316)
316. А. Бенуа, Художественные письма. Акварели Тернера. — «Речь», 1909, 20 августа. [↑](#endnote-ref-317)
317. С. Маковский, Страницы художественной критики, т. II, СПб., «Пантеон», 1909, стр. 158 и 163. [↑](#endnote-ref-318)
318. А. Бенуа, История русской живописи в XIX веке, стр. 223. [↑](#endnote-ref-319)
319. Н. П. Анциферов в своей известной книге «Душа Петербурга» писал: «Пушкин был последним певцом светлой стороны Петербурга. С каждым годом все мрачнее становится облик северной столицы. Ее строгая красота словно исчезает в туманах. Петербург для русского общества становится мало-помалу холодным, скучным, “казарменным” городом больных, безликих обывателей… Город олицетворяет отныне деспота, попирающего вольность. Так, прямые линии города перестают казаться привлекательными своей простотой и строгостью, они теперь выражают собою мертвящий дух аракчеевщины… Мотив “ненастной ночи” звучит все чаще и сильнее» (Пг., 1922, стр. 73 – 75). [↑](#endnote-ref-320)
320. Н. Радлов, От Репина до Григорьева, Пг., 1923, стр. 29. [↑](#endnote-ref-321)
321. Н. Соколова, «Мир искусства», М.‑Л., 1934, стр. 130. [↑](#endnote-ref-322)
322. «Золотое руно», 1906, № 3, стр. 95. [↑](#endnote-ref-323)
323. Н. Соколова, «Мир искусства», стр. 94 – 98. [↑](#endnote-ref-324)
324. С. Маковский, Страницы художественной критики, т. II, стр. 118. [↑](#endnote-ref-325)
325. «Золотое руно», 1906, № 3, стр. 95. [↑](#endnote-ref-326)
326. Цит. по кн.: Р. Сизеран, Рёскин и религия красоты, стр. 134. [↑](#endnote-ref-327)
327. А. Бенуа, Версаль, Пг., изд. «Аквилон», 1922, стр. 4. [↑](#endnote-ref-328)
328. Alexander Benois, Reminiscences of the Russian Ballets, London, 1941, p. 43. [↑](#endnote-ref-329)
329. См. там же, стр. 100. Бенуа вспоминал: «Известный писатель Д. В. Григорович, который был большим другом моего отца и яростным поклонником которого был я, воскликнул, когда ему показали мои детские старания создать какую-то кукольную постановку: “Это будущий Биббиена!” Эти дружеские слова отпечатались в моем сердце и, конечно, послужили позднее стимулом в моем выборе профессии». [↑](#endnote-ref-330)
330. Там же, стр. 101 – 102. [↑](#endnote-ref-331)
331. Там же, стр. 127. [↑](#endnote-ref-332)
332. А. Будяковский, П. И. Чайковский. Симфоническая музыка, Л., 1935, стр. 178 – 179. [↑](#endnote-ref-333)
333. Aleiandre Benois, Reminiscences of the Russian Ballets, p. 124 – 129. [↑](#endnote-ref-334)
334. Цит. по кн.: С. Лифарь, Дягилев и с Дягилевым, Париж, «Дом книги», 1939, стр. 113. [↑](#endnote-ref-335)
335. {377} ГЦТМ, Дневники В. А. Теляковского, тетрадь 2, запись от 12 февраля 1900 г., л. 488. [↑](#endnote-ref-336)
336. Там же, л. 484 об. [↑](#endnote-ref-337)
337. См. там же, лл. 485 – 486. [↑](#endnote-ref-338)
338. См. в кн.: «А. Я. Головин. Встречи и впечатления. Письма. Воспоминания о Головине», стр. 50. [↑](#endnote-ref-339)
339. ГЦТМ, Дневники В. А. Теляковского, тетрадь 2, запись от 12 февраля 1900 г., л. 487 – 487 об. [↑](#endnote-ref-340)
340. См. там же, л. 488. [↑](#endnote-ref-341)
341. См., например, статьи в газетах: «Новости», 1902, 22 и 29 января; «Петербургская газета», 1902, 14 октября; «Петербургские ведомости», 1902, 29 января, и мн. др. [↑](#endnote-ref-342)
342. Ю. Беляев, «Дон-Кихот», — «Новое время», 1902, 12 февраля. [↑](#endnote-ref-343)
343. Премьера «Руслана и Людмилы» в Мариинском театре состоялась 10 декабря 1904 г. Декорации Коровина и Головина воспроизведены в «Ежегоднике имп. театров» за 1904/05 г.

     Эскиз Головина «Пещера Финна» находится в ГЦТМ, эскиз «Сады Черномора» — в Краснодарском художественном музее. Местонахождение эскизов Коровина к этой постановке неизвестно, за исключением эскиза задника для 2‑й картины III акта (вариант) «Лес» (хранится в ЛГТМ). [↑](#endnote-ref-344)
344. В составе первого спектакля «Русских балетов» антрепризы Дягилева в Париже 19 мая 1909 г. был поставлен дивертисмент (сюита русских танцев) под общим названием «Пир», который шел на фоне этой декорации Коровина. [↑](#endnote-ref-345)
345. Премьера «Ледяного дома» состоялась 7 ноября 1900 г. Теляковский в своем дневнике 2 ноября 1900 г. сделал запись: «Приезжала графиня С. А. Толстая. Просила разрешения приехать на генеральную репетицию “Ледяного дома”». 17 ноября Теляковский записал: «Присутствовал на “Ледяном доме” 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» (ГЦТМ, Дневники В. А. Теляковского, тетрадь 3, лл. 1037 – 1100). [↑](#endnote-ref-346)
346. «Мир искусства», т. IV, 1900, № 21 – 22, отд. II, стр. 214. [↑](#endnote-ref-347)
347. Цит. по кн.: «А. Я. Головин. Встречи и впечатления. Письма. Воспоминания о Головине», стр. 53. [↑](#endnote-ref-348)
348. «Петербургская газета», 1903, 23 октября. Статья написана после «обстановочной» репетиции, состоявшейся 20 октября в Мариинском театре. [↑](#endnote-ref-349)
349. Зигфрид (Э. Старк), — «С.‑Петербургские ведомости», 1903, 8 ноября. [↑](#endnote-ref-350)
350. Письмо В. Д. Поленова К. А. Коровину, 31 мая 1914 г. Поленов выражал Коровину свое сочувствие по поводу гибели его декораций во время пожара Малого театра (см.: Е. В. Сахарова, В. Д. Поленов, стр. 396). [↑](#endnote-ref-351)
351. Эскизы к постановке «Конька-Горбунка» 1901 г. в Большом театре находятся: «Торговая площадь в Град-столице» (различные редакции и варианты 1‑й картины балета) — в ГТГ, ГРМ и ГЦТМ; «Котлы кипучие» — в ГЦТМ; «Двор восточного дворца» (вариант) — в ЛГТМ; эскизы отдельных декораций имеются также в частных собраниях Москвы и Ленинграда. Рисунки костюмов — в Музее ГАБТ, в ГЦТМ и ЛГТБ. [↑](#endnote-ref-352)
352. С. Спиро, О художественных декорациях (Беседа с К. А. Коровиным). — «Русское слово», 1909, 6 сентября. [↑](#endnote-ref-353)
353. «Дочь Гудулы» — мимодрама-балет на сюжет романа В. Гюго «Собор Парижской богоматери», музыка А. Ю. Симона, премьера в Большом театре 24 ноября 1902 г. Эскизы «Улица чудес» и «У Флёр де Лис» находятся в ГЦТМ.

     Премьера балета Минкуса «Золотая рыбка» состоялась 16 ноября 1903 г. Эскиз декорации (внутренность терема) и незаконченный {378} рисунок костюма имеются в ГЦТМ. Декорации частично воспроизведены в «Ежегоднике имп. театров» за 1903/04 г.

     В ряде отзывов периодической печати об этом спектакле декорации Коровина получили положительную оценку. Так, рецензент «Русского слова» писал, что если в прежних декорациях Коровина его не удовлетворяло то, что художник не умел «отрешиться от привычных рамок реализма» и «сказочные его образы оставались близкими к реальности», «виды сказочного города в “Коньке-Горбунке” сильно напоминали Архангельск и Самарканд…», то в «Золотой рыбке» ему удалось «взять верный тон и обнаружить широкий полет фантазии» («Русское слово», 1903, 20 ноября). Матов (С. С. Мамонтов) в «Новостях» отмечал, что декорации Коровина представляют «действительно прекрасную рамку для пушкинской сказки. Особенно хороши море и палаты дворца с видом на море, по которому бегут кораблики с гостями… Красивая пестрая картина. Превосходен сад. Сколько воздуха, легкости, поэзии!» («Новости», 1903, 17 ноября).

     «Аленький цветочек» Ф. А. Гартмана был поставлен в Мариинском театре 16 декабря 1907 г., в Большом — 30 января 1911 г. (в частично измененных декорациях). Рисунки костюмов были использованы в обеих постановках.

     Эскизы декораций 2‑й картины балета «Восточный город» имеются в ГЦТМ (2 варианта — 1907 и 1911 гг.) и в собрании В. В. Мешкова (вариант), с дарственной надписью Коровина С. С. Мамонтову, датированной 1911 г. Многочисленные рисунки костюмов хранятся в ЛГТБ, ГЦТМ, ЛГТМ, в частных собраниях.

     Балет А. Ф. Арендса «Саламбо» был поставлен в Большом театре 10 января 1910 г. Эскизы декораций в ГЦТМ: «Пир наемников» (1‑я картина), «В храме Танит» (2‑я картина), «Комната Саламбо» (3‑я картина), «Дворец и гавань Гамилькара» (4‑я картина), «Военная палатка Мато» (5‑я картина). Рисунки костюмов — в Музее ГАБТ. [↑](#endnote-ref-354)
354. Цит. по сб. «Ф. И. Шаляпин», т. 2, стр. 54. Дорошевич писал, что «Врубель заменил на сцене Зичи. Красивого академичного Зичи», и Демон предстал на сцене во врубелевском облике, с «измученным, исхудалым лицом», «прекрасными чертами», «гордым профилем»: «черный флер его одежды лохмотьями висит на нем. И из-под этих обрывков одежды падшего ангела на лунном свете тускло светится при лунном блеске золотой панцирь прежнего архангела». Облик Демона воспроизведен Коровиным на эскизе афиши, написанном им в 1903 г. и хранящемся в ГРМ.

     Эскизы декораций к «Демону» в постановке Мариинского театра 1902 г. находятся в ГЦТМ, Эскизы к постановке Большого театра — в Одесской картинной галерее (эскиз, названный Коровиным «Не плачь, дитя») и в частном собрании А. В. Смолянникова в Москве («Апофеоз»). Рисунки костюмов имеются в ЛГТМ.

     Любопытный эпизод, относящийся к постановке 1904 г., описывает в своих дневниках Теляковский: за несколько дней до премьеры некий Струков, секретарь вел. кн. Елизаветы Федоровны, принес свой рисунок костюма Демона, взамен коровинского, который он назвал «отвратительным». Предложение «недоросля из дворян», как его называет Теляковский, не было принято, и директор был возмущен его «наглостью и бахвальством», но костюм Ангела был сделан по рисунку, присланному «самой» великой княгиней, вмешательство которой в художественные дела уже не сочли возможным подвергнуть критике (ГЦТМ, Дневники В. А. Теляковского, тетрадь 12, лл. 4318 – 4320). [↑](#endnote-ref-355)
355. Семен Кругликов, «Садко» в Большом театре. — «Новости дня», 1906, 24 октября.

     Эскизы к постановке «Садко» 1906 г. хранятся в ГЦТМ: «Хоромы новгородской братчины», «Торжище», «Окиян-море», «Подводное царство» и несколько подготовительных эскизов. {379} Эскиз «Берег Ильмень-озера» находится в собрании В. И. Петрова (Ленинград), рисунки костюмов — в Музее ГАБТ. [↑](#endnote-ref-356)
356. А. Оссовский, «Сказание о невидимом граде Китеже». — «Слово», 1907, 11 февраля.

     Эскизы декораций к «Китежу» хранятся в ГЦТМ, рисунки костюмов — в музее ГАБТ, ГЦТМ, Рижском государственном музее латышского и русского искусства. Многочисленные копии рисунков костюмов — в ЛГТБ. [↑](#endnote-ref-357)
357. См. Дневники В. А. Теляковского в ГЦТМ.

     1 марта 1908 г. Теляковский писал: «Приезжал Бельгард, начальник главного управления по делам печати, по поводу либретто “Золотого петушка”… был того мнения, что или все либретто пропустить, или же вычеркнуть все намеки на самодержавие и тогда приходится даже не пропустить некоторые слова Пушкина, что, с другой стороны, является полным абсурдом» (тетрадь 22, л. 7648). 10 марта фон Бооль по телефону сообщил Теляковскому, что генерал-губернатор Москвы Гершельман категорически против постановки «Золотого петушка».

     24 апреля из канцелярии того же Гершельмана в Дирекцию императорских театров поступила жалоба, что в опере «Китеж» на декорациях имеются изображения икон, что противоречит цензурным требованиям, и хотя «лики святых записаны, нимбы оставлены», на что дирекция обязана обратить внимание (тетрадь 23, л. 7802). 18 мая Теляковский уже сообщил Римскому-Корсакову о запрещении Гершельманом постановки «Золотого петушка». Бельгард высказал Теляковскому соображение, что все злоключения этой оперы являются плодом «штук фон Бооля», который считает, что постановка «Золотого петушка» «может вызвать у зрителей нежелательные толкования, не говоря уже о том, что либретто оскорбляет понятия о священности слова “царь”».

     В 1909 г. репетиции были возобновлены, но подготовка спектакля проходила в атмосфере беспрерывных интриг и сплетен. 27 октября 1909 г. Теляковский получил взволнованное письмо от Коровина, опасающегося провокаций со стороны фон Бооля. Теляковским была послана в Москву телеграмма с требованием «строже процензурировать» спектакль и «сгладить грубые места».

     Эскизы декораций находятся: «Терем Дадона» — в ГТГ, «Терем Дадона в саду» — в ГЦТМ, рисунки костюмов — в ЛГТМ и ГЦТМ. [↑](#endnote-ref-358)
358. ГЦТМ, Дневники В. А. Теляковского, тетрадь 22, л. 7648. [↑](#endnote-ref-359)
359. Письмо опубликовано в кн.: Д. Коган, Константин Коровин, стр. 207. [↑](#endnote-ref-360)
360. Н. И. Комаровская в своих воспоминаниях о Коровине приводит рассказ его о том, как рождался внешний облик царя Дадона в его представлении: «Неожиданно мне пришел на память “морской петух”, попавший в сети рыбакам в Балаклаве. Оранжевый, весь в золотом оперении, какой-то нелепо напыщенный и горделивый, он и послужил мне прообразом царя Дадона» (Н. И. Комаровская, О Константине Коровине, М., «Художник РСФСР», 1961, стр. 52 – 53). [↑](#endnote-ref-361)
361. Там же, стр. 52. [↑](#endnote-ref-362)
362. Д. Сарабьянов, Праздник красок. — «Юность», 1961, № 8. [↑](#endnote-ref-363)
363. Цит. по кн.: Н. П. Комаровская, О Константине Коровине, стр. 55. [↑](#endnote-ref-364)
364. Автобиография художника. — Отдел рукописей ГТГ, ф. 97, № 59. [↑](#endnote-ref-365)
365. М. Двинский, Академик Коровин о московском сезоне. — «Биржевые ведомости», 1913, 12 октября. [↑](#endnote-ref-366)
366. «Русские ведомости», 1912, 17 января. [↑](#endnote-ref-367)
367. Коровин Теляковскому, 19 января 1910 г. Приложено к дневникам Теляковского в ГЦТМ (л. 225749). [↑](#endnote-ref-368)
368. «Биржевые ведомости», 1914, 4 июня. [↑](#endnote-ref-369)
369. Интервью с К. А. Коровиным в день его 50‑летия. — «Русское слово», 1911, № 269. [↑](#endnote-ref-370)
370. С. Эрнст, Александр Бенуа, Пг., 1921, стр. 33 – 34. [↑](#endnote-ref-371)
371. {380} Эскиз Бенуа к первой картине «Сильвии» хранится в ЛГТМ, эскизы Лансере «Приморский город» и Серова «Два сатира» — в ГРМ, два эскиза женских костюмов Коровина — в ГЦТМ. [↑](#endnote-ref-372)
372. В это время формируется замысел будущего балета «Павильон Армиды», автором либретто которого был Бенуа, а музыки — молодой композитор Н. Н. Черепнин. В феврале 1903 г. либретто уже было написано, и Черепнин работал над музыкой (см. Дневники В. А. Теляковского, ГЦТМ, тетрадь 10, л. 3454). В это время отношение Теляковского к Бенуа, Баксту и всему кружку «Мира искусства» изменилось, и работа их в императорских театрах была сильно затруднена. Эта ситуация сложилась в результате переплетения целого ряда обстоятельств и сложных взаимоотношений. Главную роль здесь играло стремление Дягилева возвратиться на работу в императорские театры, для чего он использовал свои многочисленные связи в «высшем свете», и Теляковскому было известно, что Дягилев не считал для себя невозможным занять директорское (то есть его, Теляковского) место. В связи с этим задерживалась и подготовка «Павильона Армиды», не встречавшая поддержки со стороны Теляковского. [↑](#endnote-ref-373)
373. В дневниковой записи от 6 января 1903 г. Теляковский писал, что он получил письмо от Фелии Литвин, одной из исполнительниц в «Гибели богов», что она не может петь при наличии тех изменений, которые были допущены Бенуа в декорациях (у него грот был расположен не в той части сцены). Когда Бенуа пришел к Теляковскому советоваться, последний сказал ему, чтобы он договаривался сам, без его участия (и заметил в своей записи — «пусть узнает, каково иметь дело с артистами»). На репетиции 8 января Ф. Литвин опять высказывала свое недовольство декорацией, а певица Славина — костюмом. Теляковский пишет: «Бенуа в отчаянии, как работать в такой обстановке» (ГЦТМ, Дневники В. А. Теляковского, тетрадь 8, л. 3246). [↑](#endnote-ref-374)
374. Хроника журнала «Мир искусства», 1903, № 4, стр. 35 – 38. [↑](#endnote-ref-375)
375. А. П. Остроумова-Лебедева, Автобиографические записки, т. II, стр. 37.

     Эскизы Бенуа к «Гибели богов» хранятся в ЛГТМ, эскиз костюма Альбериха — в ГЦТМ. [↑](#endnote-ref-376)
376. «Петербургская газета», 1903, 18 февраля. [↑](#endnote-ref-377)
377. В 1904 г. Обществом Красного Креста была выпущена серия открыток с воспроизведением 12 эскизов костюмов Л. С. Бакста для «Феи кукол» в постановке Мариинского театра. [↑](#endnote-ref-378)
378. Еще при Волконском, во время инцидента с увольнением Дягилева и прекращения работы над «Сильвией», Теляковский и Волконский приехали к Дягилеву, где в этот момент работали художники, и уговаривали их не отказываться от участия в постановке. 28 февраля 1901 г. Теляковский записал, что Волконский сказал ему: «А все-таки какие это симпатичные люди, и жаль, что мне придется их потерять. На это я сказал ему, что надо 100 раз раньше подумать. Администраторов найти легко, но художников здесь больше нет» (ГЦТМ, Дневники В. А. Теляковского, тетрадь 4, л. 1467). [↑](#endnote-ref-379)
379. Дягилев усиленно интриговал в «высших сферах», добиваясь поддержки и денежных субсидий у великих князей, покровительствовавших Кшесинской, у великой княгини Марии Павловны и т. д. Ведя двойную, а часто и тройную игру, Дягилев то оказывался на вершине успеха, то терпел полный крах. В период 1907 г. ему сопутствовала удача, и он был настолько обнадежен своими «высочайшими» покровителями, что возможность получения места директора императорских театров казалась ему вполне реальной. 15 ноября 1907 г. Бакст писал Нувелю из Парижа: «Слышал я об изумительных комбинациях Сережи — быть ему “директором”. Так надо действовать — быка за рога, вернее — осла за уши, давно пора. И уж я ослепленный перспективой его директорства {381} balbutie, comme le “разбойник” — помяни меня, Сережа, в “директорстве” твоем!» (ЦГАЛИ, ф. 781, ед. хр. 2, л. 14 об.).

     29 октября 1901 г. Теляковский пишет, что Дягилев будет считать его своим врагом, если он не возьмет его на работу: «Все это довольно грустно, ибо видишь не того человека, которого бы хотелось. Дягилев именно подходящий человек для театра, мог бы приносить большую пользу своими знаниями и энергией, но в жизни его проглядывают разные приемы, не совместимые с открытой натурой… Отношения его с Кшесинской я уже окончательно не понимаю, а между тем на этом идет известная игра» (ГЦТМ. Дневники В. А. Теляковского, тетрадь 5, л. 2030 – 2031). [↑](#endnote-ref-380)
380. В период работы над «Гибелью богов» Бенуа писал В. А. Серову: «… было бы недурно, если бы можно было немножко при случае осаживать нахала Сережу… Нахожу также более чем отвратительным и весь способ ведения борьбы с Теляковским. Ох, Сережа, не укатают тебя никакие горки. Что за мучительная, прямо фатальная фигура» (А. Н. Бенуа В. А. Серову, 12 января 1903 г. — В. А. Серов, Переписка, стр. 353). [↑](#endnote-ref-381)
381. А. Н. Бенуа, «Волшебное зеркальце». — «Мир искусства», т. XI, 1904, № 1, отд. «Хроника»; «Руслан и Людмила». — «Мир искусства», т. XI, 1904, № 11 – 12, отд. «Хроника». [↑](#endnote-ref-382)
382. Д. Ф. (Д. Философов), Театр и культура. — «Новое время», 1909, 8 марта.

     Эта статья Д. В. Философова явилась ответом на статью А. Н. Бенуа, поменянную в газете «Речь» 25 февраля 1909 г., в которой он развивал и повторял все те же мысли, что были им высказаны в отзывах на «Волшебное зеркало» и «Руслана и Людмилу». Но нападки на дирекцию и лично Теляковского в статье Бенуа в «Речи» стали еще более откровенными. Говоря о том, что на казенной сцене царит «полный разврат», Бенуа писал: «Деятельность В. А. Теляковского, с известной точки зрения и похвальная и интересная, все-таки в общем сущая пагуба для русского театра, и это потому, что если он и не прочь вводить новшества и падок на некоторые изощрения, то все же Теляковский всегда остается чуждым самым основным задачам сцены, смотрит на дело как на забавную службу или на служебную забаву, а о серьезных задачах театра он просто не ведает». [↑](#endnote-ref-383)
383. Новый театр просуществовал с 1898 по 1907 г. Спектакли осуществлялись А. П. Ленским и А. М. Кондратьевым силами молодежи Малого театра, балетные и оперные постановки — труппой Большого театра. [↑](#endnote-ref-384)
384. Цит. по кн.: А. П. Ленский, Статьи. Письма. Записки, стр. 399. [↑](#endnote-ref-385)
385. Вл. И. Немирович-Данченко А. П. Ленскому, 20 октября 1898 г. — Вл. И. Немирович-Данченко, Избранные письма, стр. 145. [↑](#endnote-ref-386)
386. А. П. Ленский П. М. Пчельникову, 1896 г. — А. П. Ленский, Статьи. Письма. Записки, стр. 317. [↑](#endnote-ref-387)
387. А. П. Ленский, Монтировка пьесы А. Н. Островского «Козьма Минин», ГЦТМ, Рукописный отдел. [↑](#endnote-ref-388)
388. «Высоко оценивая постановку Немировича-Данченко, восхищаясь исполнением Качалова — Цезаря, Ленский с горечью писал, что в великолепных декорациях осуществлено то, {382} что он “придумал о лет назад и не мог выполнить как следует благодаря Бершову и компании”, то есть людям, от которых зависело оформление спектакля», — пишет Н. Г. Зограф в монографии, посвященной А. П. Ленскому (М., «Искусство», 1955, стр. 315). [↑](#endnote-ref-389)
389. А. П. Ленский, Статьи. Письма. Записки, стр. 487. [↑](#endnote-ref-390)
390. Д. З. Коган в своей работе, посвященной творчеству Коровина, отмечает, что художник уловил внутренне-музыкальный строй «Бури» и «сказочно-условный и общечеловеческий характер образов Шекспира оказался ему доступнее, чем социально-психологическая проблематика Чехова» («Константин Коровин», стр. 190 – 192).

     Это совершенно справедливо. Но, думается, утверждение Д. З. Коган, что Коровин, создавая декорации «Бури», опирался на «страстные раздумья о жизни», является натяжкой. Неубедительна и ее полемика с Н. Г. Зографом, в противовес которому она пытается приписать приоритет в создании «живописно-пластической концепции» спектакля не Ленскому, а Коровину. Принципиальное значение оформления «Бури» заключается именно в том, что здесь органически соединились искания и способности большого режиссера и большого художника, взаимно обогащавших друг друга. Упрекая Зографа в том, что он «недооценивает Коровина», приписывая главную роль в оформлении Ленскому, Д. З. Коган не подкрепляет своих положений сколько-нибудь убедительными доказательствами, проходит мимо режиссерских экспликаций Ленского к этому спектаклю. Полемизируя на стр. 307 с Н. Г. Зографом, она, по сути дела, полемизирует с Ленским и требованиями, которые он предъявлял к декорациям драмы (как мы видели, во многом совпадающими с требованиями Станиславского). В качестве же доводов в пользу того, что декорации Коровина не были независимы от актера, не пренебрегали «человеческой натурой», она ссылается на его творчество в музыкальном театре и на декорации… «Бури». То есть на декорации спектакля, заслуга создания которых принадлежала и Ленскому. [↑](#endnote-ref-391)
391. А. П. Ленский, Статьи. Письма. Записки, стр. 403. [↑](#endnote-ref-392)
392. Там же, стр. 467 – 483. (Статья А. П. Ленского «По поводу декоративной живописи» была опубликована в «Новостях дня» 18 и 21 января 1901 г.). [↑](#endnote-ref-393)
393. Характерно, что уже в 1914 г. З. Ашкинази, описывая свои впечатления от проводимых ежегодно в Мюнхене летних так называемых «вагнеровских», «моцартовских» и других празднеств в крупнейших театрах, утверждал, что «самой убогой» их частью являются декорации: «… как будто в театре не произошло с 1876 года никаких перемен, как будто не существовало ни Кюнстлер-театра с его декоративными экспериментами, ни красочного стилизма русских декораторов, ни Рейнгардта, ни Аппиа, ни Крэга — так все осталось по-прежнему, по-старому. Завещанные Вагнером принципы наивного реализма считаются неприкосновенной святыней — и безобидный картонный дракон все так же вылезает на авансцену, и в “Тристане и Изольде” все тот же примитивный корабль, и в “Валькирии” та же слащавая лунная ночь, и в “Мейстерзингерах” тот же трафаретный Нюрнберг с примитивной картонной перспективой. И все это нестерпимо пестро и безвкусно и оскорбляет глаз, привыкший к красочным симфониям Коровина, Головина и Шервашидзе. А когда в “Валькирии”, в “Золоте Рейна” и в “Гибели богов” начинаются знаменитые кунштюки машин-директора Клейна: панорамные “Гевиттенштиммунген” с быстро бегущими облаками и темнеющим горизонтом, и все эти дешевые кинематографические фокусы отвлекают внимание от полной истинного трагизма музыки — тогда совсем уж невмоготу становится…» («Ежегодник имп. театров» за 1914 г., вып. III, стр. 109 – 110). [↑](#endnote-ref-394)
394. {383} См.: А. П. Ленский, Статьи. Письма. Записки, стр. 483. [↑](#endnote-ref-395)
395. См.: Вс. Э. Мейерхольд, О театре, стр. 15. [↑](#endnote-ref-396)
396. В. А. Симов, указ. соч. [↑](#endnote-ref-397)
397. В. Симов, «Царь Федор Иоаннович». — Журн. «Искусство», 1938, № 6, стр. 38. [↑](#endnote-ref-398)
398. Н. Зограф. Александр Павлович Ленский, стр. 300. [↑](#endnote-ref-399)
399. Там же. [↑](#endnote-ref-400)
400. Там же, стр. 302 – 303. [↑](#endnote-ref-401)
401. Эскизы декораций и костюмов к «Снегурочке» хранятся в ГЦТМ. [↑](#endnote-ref-402)
402. Гобой (Вл. И. Немирович-Данченко), П. П. Гнедич. — «Новости дня», 1891, 27 октября. Цит. по кн.: Л. Фрейдкина, Дни и годы Вл. И. Немировича-Данченко, М., ВТО, 1962, стр. 116. [↑](#endnote-ref-403)
403. Вл. Прокофьев, Историко-бытовая линия в Александринском театре. К вопросу о влиянии раннего МХТ на казенную сцену. — «Ежегодник МХТ» за 1945 г., т. 1, М.‑Л., 1948, стр. 575. [↑](#endnote-ref-404)
404. См. «Ежегодник имп. театров» за 1903/04 г., стр. 27 – 30. [↑](#endnote-ref-405)
405. Вл. Прокофьев, Историко-бытовая линия в Александринском театре. — «Ежегодник МХТ» за 1945 г., т. 1, стр. 591. [↑](#endnote-ref-406)
406. Константин Державин, Эпохи Александринской сцены, ЛенГИХЛ, 1932, стр. 158. [↑](#endnote-ref-407)
407. «Античные пьесы на Александринской сцене (интервью с Ю. Э. Озаровским)». — «Петербургская газета», 1902, 6 марта. [↑](#endnote-ref-408)
408. «Биржевые ведомости», 1902, 15 октября. [↑](#endnote-ref-409)
409. Ю. Беляев, «Ипполит». — «Новое время», 1902, 16 октября. [↑](#endnote-ref-410)
410. Там же. [↑](#endnote-ref-411)
411. П. П. Гнедич, Книга жизни. Воспоминания, стр. 293 – 294. [↑](#endnote-ref-412)
412. ГЦТМ. Дневники В. А. Теляковского.

     12 октября 1902 г. после последней генеральной репетиции «Ипполита», на которой присутствовал «весь Петербург», Теляковский записал: «Много разговоров было на репетиции по поводу облаков Бакста, не было человека, который бы не находил их безобразными… “Мир искусств” со своими представителями Дягилевым, Бенуа, Философовым и Нувелем не могли утверждать противное. Времени до представления оставалось мало; Бакст все болен. По счастью для меня, Коровин, который вне себя от плохих декораций Бакста, предложил мне съездить к нему переговорить и облака уничтожить, то есть завесу и падуги с кулисами переписать в один день. Я согласился, и он обещал меня выручить… Нехорош был и жертвенник, его также вызвался переделывать Коровин» (тетрадь 8, л. 2852).

     Запись от 13 октября: «Коровин сегодня принялся за исправление декораций Бакста и уже к вечеру, а именно к 12‑ти часам, облака были исправлены. Вот урок “Миру искусства”» (тетрадь 8, л. 2854).

     Эскиз декорации Л. С. Бакста к «Ипполиту» хранится в ГРМ (Отдел рисунков). [↑](#endnote-ref-413)
413. «Петербургская газета», 1903, 26 мая. [↑](#endnote-ref-414)
414. «Знамя», 1904, 10 января. [↑](#endnote-ref-415)
415. Чацкий, «Эдип в Колоне». — «Петербургская газета», 1904, 10 января.

     Интересно, что впоследствии в Париже в декорации к IV акту балета «Елена Спартанская» Л. С. Бакст использовал ряд мотивов своей декорации к «Эдипу в Колоне», придав пейзажу более «греческий» характер. [↑](#endnote-ref-416)
416. Andre Levinson, The story of Leon Bakst’s life, Berlin, 1922, p. 100. [↑](#endnote-ref-417)
417. Там же. [↑](#endnote-ref-418)
418. П. П. Гнедич, Книга жизни. Воспоминания, стр. 314. [↑](#endnote-ref-419)
419. {384} См. кн.: «Первая русская революция и театр. Статьи и материалы», М., «Искусство», 1956. [↑](#endnote-ref-420)
420. См.: Наталия Соколова, «Мир искусства», глава V («“Мир искусства” и революция 1905 г.»). [↑](#endnote-ref-421)
421. В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 11, стр. 283. [↑](#endnote-ref-422)
422. Цит. по кн. «Первая русская революция и театр. Статьи и материалы», стр. 127. [↑](#endnote-ref-423)
423. В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 12, стр. 136. [↑](#endnote-ref-424)
424. Вл. И. Немирович-Данченко, Из прошлого, стр. 249. [↑](#endnote-ref-425)
425. М. Горький, Собрание сочинений в 30‑ти томах, т. 28, стр. 333 – 334. [↑](#endnote-ref-426)
426. А. Серебров, Время и люди, стр. 112. [↑](#endnote-ref-427)
427. В. И. Ленин, Полное собрание сочинении, т. 12, стр. 102. [↑](#endnote-ref-428)
428. В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 20, стр. 187. [↑](#endnote-ref-429)
429. «А. В. Луначарский о театре и драматургии». Избранные статьи в 2‑х томах, т. I, М., «Искусство», 1958, стр. 15. [↑](#endnote-ref-430)
430. А. В. Луначарский, Предисловие к кн.: В. Я. Брюсов, Избранные произведения, т. I, М.‑Л., 1926, стр. 6 – 7. [↑](#endnote-ref-431)
431. Александр Блок, Собрание сочинений в 8‑ми томах, т. 5, стр. 276. [↑](#endnote-ref-432)
432. Цит. по кн.: Евг. Вахтангов, Материалы и статьи, М., ВТО, 1959, стр. 159. [↑](#endnote-ref-433)
433. С. Лифарь, Дягилев и с Дягилевым, стр. 172. [↑](#endnote-ref-434)
434. Сергей Эрнст, Александр Бенуа, стр. 51 – 52. [↑](#endnote-ref-435)
435. Цит. по кн. «М. Фокин». Текст И. Н. Иванова. Автолитографии П. Н. Гончарова и Г. П. Любарского, Пг., 1923, стр. 9. [↑](#endnote-ref-436)
436. См. кн.: Alexander Benois, Reminiscences of the Russian Ballet, pp. 319 – 320. [↑](#endnote-ref-437)
437. На сцене Мариинского театра балет «Павильон Армиды» был осуществлен 25 ноября 1907 г. Во время подготовки этого спектакля между Бенуа и дирекцией возникали одно столкновение за другим. Резкое недовольство вызывали значительность затрат на небольшой балет и все исходившие от Бенуа и Фокина требования перемен и переделок. Бенуа было отказано в его просьбе присутствовать на начальных репетициях; Дягилев, приглашенный Бенуа на одну из очередных репетиций в период завершения работы над балетом, был просто-напросто выведен из зрительного зала и т. д. Все Это привело к тому, что в интервью с корреспондентом «Петербургской газеты» (им был брат Бакста, Л. С. Розенберг) Бенуа заявил, что «экономное начальство» императорских театров не отнеслось с должным вниманием к созданию нового балета, что репетиций было недостаточно, и спектакль к премьере должным образом не подготовлен («Петербургская газета», 1907, 18 ноября). Теляковский срочно отменил предполагавшуюся на это число премьеру, перенеся ее на 25 ноября. На самой премьере он не присутствовал, так как уехал в Москву, а по его возвращении ему было сообщено, что балет прошел «с большим деланным успехом», как он записал в своем дневнике от 27 ноября 1907 г. (ГЦТМ. Дневники В. А. Теляковского, тетрадь 22, л. 7325). Самому Теляковскому балет не нравился, произвел на него «удручающее впечатление пестроты и скуки».

     Подробности, касающиеся сложной атмосферы, в которой подготавливался «Павильон Армиды» в стенах императорских театров, см. в неоднократно уже цитированных мемуарах {385} Бенуа и в кн.: М. Фокин, Против течения. Воспоминания балетмейстера. Статьи. Письма, Л.‑М., «Искусство», 1962. [↑](#endnote-ref-438)
438. «Павильон Армиды» (У Александра Бенуа). — «Петербургская газета», 1909, 18 ноября. [↑](#endnote-ref-439)
439. Костюмы и некоторые декорации для первых постановок «Русских сезонов» были приобретены в конторе императорских театров. По Этому поводу в процессе решения вопроса шли ожесточенные дебаты (см. Дневники В. А. Теляковского, тетради 21 – 22 за 1907 – 1909 гг.).

     Здесь было бы излишне входить в подробности закулисной борьбы, предшествовавшей осуществлению спектаклей первого «Русского сезона». Главной и в высшей степени «действенной» пружиной этой борьбы был С. П. Дягилев. Достаточно сказать, что в нее были вовлечены не только высшие чины дирекции императорских театров, министерства двора и т. д., но и члены царской фамилии (включая и ее главу — Николая II, ряд великих князей и княгинь), меценаты-фабриканты, финансовые «тузы» и пр. Дягилеву то удавалось заручиться «высочайшим покровительством», получив финансовую поддержку и разрешение проводить репетиции в Эрмитажном театре, то следовало категорическое распоряжение свыше отказать в какой бы то ни было помощи и удалить репетирующих актеров из зданий императорских театров. Значительную роль во всех этих перипетиях играла М. Ф. Кшесинская, обиженная тем, что Дягилев, использовав ее помощь и протекцию у великих князей, не пригласил ее к участию в гастролях.

     История организации спектаклей «Русского балета» в Париже — красноречивая иллюстрация положения императорских театров и их актеров, поставленных в полную зависимость от прихотей и капризов членов царской семьи. Дягилеву удалось добиться своего и одержать победу, противопоставив сети интриг не только все свои незаурядные организаторские способности, энергию, но и умение на интригу отвечать еще более сложной интригой и идти к намеченной цели, не будучи разборчивым в средствах. В дневниках Теляковского зафиксированы многие отдельные факты, характеризующие всю эту обстановку подготовки к гастролям и первых парижских спектаклей в сезоне 1909 г. Но ему было не под силу дать верную оценку всему происходящему и тем более бороться с Дягилевым, как он того хотел. Его попытки препятствовать участию в антрепризе артистов, художников, декораторов, костюмеров казенной сцены были совершенно безуспешными. Новые большие задачи, яркий талантливый коллектив организаторов привлекали многих, в антрепризе Дягилева работали даже Головин и Коровий. [↑](#endnote-ref-440)
440. См. статьи А. Н. Бенуа в газ. «Речь» за 1910 г. (№ 186, 194) и 1911 г. (№ 6, 13, 20, 21, 48, 54, 61, 171, 198) о спектаклях антрепризы С. Дягилева. [↑](#endnote-ref-441)
441. М. Фокин, Против течения. Воспоминания балетмейстера. Статьи. Письма, стр. 188, 191. [↑](#endnote-ref-442)
442. А. Левинсон, Русские художники-декораторы. — «Столица и усадьба», 1916, № 57, стр. 12. [↑](#endnote-ref-443)
443. Цит. по сб. «А. Я. Головин. Встречи и впечатления. Письма. Воспоминания о Головине», стр. 90. [↑](#endnote-ref-444)
444. См.: Alexander Benois, Reminiscences of the Russian Ballet, p. 319 – 320. [↑](#endnote-ref-445)
445. В. Светлов, Современный балет, СПб., изд. Голике и Вильборг, 1911, стр. 95. [↑](#endnote-ref-446)
446. В. А. Серов, Переписка, стр. 382 – 384. [↑](#endnote-ref-447)
447. Цит. по кн.: В. Светлов, Современный балет, стр. 111. [↑](#endnote-ref-448)
448. А. Левинсон, Старый и новый балет, Пг., «Свободное искусство», 1918, стр. 26. [↑](#endnote-ref-449)
449. Серов с горячим энтузиазмом относился к деятельности «Русских балетов» за границей, неоднократно писал о них в своих письмах жене и друзьям. Над занавесом для «Шехеразады» он работал с увлечением и был удовлетворен {386} сделанным, когда закончил эскиз. Он писал жене 29 января из Петербурга: «… все эти дни бегал по музеям для занавеса к Шехеразаде и вчера показал эскиз комитету, т. е. Дягилеву, Бенуа, Баксту, Валичке (Нувелю. — *М. П*.), Аргутинскому и т. д. Никто не ожидал увидеть то, что писал в Москве, — по довольно сильно и благородно, — и в ряду других ярких декораций и занавесей она будет действовать приятно — скорее похожа на фреску персидскую» (В. А. Серов, Переписка, стр. 181 – 182). Эскиз и варианты «занавеса» хранятся в ГТГ, ГЦТМ, ГРМ и в собрании семьи художника. [↑](#endnote-ref-450)
450. Цит. по кн.: В. Светлов, Современный балет, стр. 112. [↑](#endnote-ref-451)
451. А. Левинсон, Старый и новый балет, стр. 37. [↑](#endnote-ref-452)
452. Бакст и Серов совершили совместную поездку в Грецию в мае — июне 1907 г., оставившую заметный след в творчестве обоих художников. Серовым в период с 1907 по 1911 г. были созданы «Похищение Европы», «Одиссей и Навзикая» и другие произведения на античные сюжеты, Бакстом — «Террор антиквус» и цикл балетов на древнегреческие темы.

     В статье «“Античный цикл” В. А. Серова» Н. И. Соколова справедливо указывает на различие подхода художников, сравнивая «Одиссея и Навзикаю» с «Античным ужасом»: «… если сопоставить эту нежно-лирическую светлую серовскую Грецию с сухой, надуманной, пессимистической Грецией Бакста, собиравшего свой материал рядом с Серовым, то гуманистическое ощущение мифа Серовым раскрывается в полную силу. Натурные зарисовки помогли сообщить образам жизненную прелесть» (журн. «Искусство», 1959, № 8).

     Это различие мы почувствуем и рассматривая эскизы к театральному «античному циклу» Бакста. Во многих из них (например, в эскизах к «Дафнису и Хлое») со всей несомненностью угадывается связь с натурой, но вместе с тем преобладающее значение в них приобретает воздействие модерна — характерным для него изгибам линий подчиняются контуры деревьев, гор, человеческой фигуры. Нигде пейзаж не насыщен тем лирическим чувством, той теплотой человечности, что так привлекает в пейзажах «античных» работ Серова. [↑](#endnote-ref-453)
453. Цит. по кн.: С. Лифарь, Дягилев и с Дягилевым, стр. 256 – 257. [↑](#endnote-ref-454)
454. А. Левинсон, Старый и новый балет, стр. 87. [↑](#endnote-ref-455)
455. «Игры» — балет на музыку Дебюсси, поставленный В. Ф. Нижинским в сезоне 1913 г. Это был первый опыт создания балета на тему спорта в современной обстановке. Декорация Бакста изображала сад рядом с теннисным кортом; в зелени, на заднем плане, виднелся фасад обычного, современного дома. [↑](#endnote-ref-456)
456. Отдельные моменты в финале танцевальной партии Фавна, которую исполнял Нижинский, были сочтены непристойными. После окончания представления в день премьеры зал разразился свистками и аплодисментами, и в последующие дни публика разделилась на «фавнистов» и «антифавнистов». На страницах газеты «Фигаро» появилась статья Г. Кальметта с резким протестом. В качестве защитника антрепризы Дягилева выступил Роден. Полемика достигла большой остроты. Подробности об этом эпизоде см. в цитированных выше воспоминаниях М. М. Фокина и С. Лифаря. [↑](#endnote-ref-457)
457. Х.‑М. Серт был первым нерусским художником, привлеченным в качестве автора оформления спектакля дягилевской антрепризы. [↑](#endnote-ref-458)
458. В 1912 г. Дягилев заказал Бенуа либретто и эскизы для балета на музыку Дебюсси «Праздники». У Бенуа возникла идея создать балет в стиле Веронезе, показать пышное празднество с прибытием дожа и т. д. Но музыка оказалась слишком короткой, а Дебюсси категорически отказался ее дописать, почему балет и не получил осуществления. Эскизы и наброски Бенуа к «Праздникам» хранятся в Отделе рисунков ГРМ. [↑](#endnote-ref-459)
459. {387} И. Л. Рубинштейн училась танцам у Фокина и драматическому искусству у различных педагогов, в том числе, по ее словам, у А. П. Ленского. В 1908 г. Ида Рубинштейн предполагала осуществить на сцене частного театра постановку «Саломеи» О. Уайльда и выступить в заглавной роли, для чего привлекла Вс. Э. Мейерхольда, как режиссера, и Л. С. Бакста, как художника. Постановка «Саломеи» была запрещена цензурой. В декорациях и костюмах Бакста Рубинштейн танцевала «Пляску семи покрывал» (музыка А. К. Глазунова, балетмейстер М. М. Фокин). В 1912 г., уйдя из дягилевской антрепризы, она стала сама организовывать спектакли, играя и танцуя в них. Бакст сделал по ее заказу декорации для «Саломеи» и «Елены Спартанской». В 1913 г. «Пизанелла» с участием Иды Рубинштейн в главной роли шла в Париже в постановке Вс. Э. Мейерхольда. (Подробности о пьесе Д’Аннунцио и этом спектакле см.: Н. Волков, Мейерхольд, т. II, стр. 278 – 288.) С организованной ею балетной труппой Рубинштейн позднее выступала во Франции и Англии, декорации для ее спектаклей в числе других художников делали А. Н. Бенуа и Л. С. Бакст. [↑](#endnote-ref-460)
460. А. Левинсон, Русские художники-декораторы. — «Столица и усадьба», 1916, № 57, стр. 11 – 12. [↑](#endnote-ref-461)
461. Весьма характерна дневниковая запись В. А. Теляковского от 18 декабря 1909 г., свидетельствующая о том, что дирекция не пошла навстречу желанию Рериха сотрудничать в императорских театрах: «Рерих, известная проныра, также хочет втереться в театр через Дризена и все навязывает мне свои эскизы для “Валькирии” и “Игоря”» (ГЦТМ, Дневники В. А. Теляковского, тетрадь 26, л. 8829). [↑](#endnote-ref-462)
462. А. А. Мгебров, Жизнь в театре, т. II, М.‑Л., «Academia», 1932, стр. 224. [↑](#endnote-ref-463)
463. См. там же. [↑](#endnote-ref-464)
464. М. Фокин, Против течения. Воспоминания балетмейстера, стр. 232 и 513. [↑](#endnote-ref-465)
465. См. сб. «А. Я. Головин. Встречи и впечатления. Письма. Воспоминания о Головине», стр. 91. [↑](#endnote-ref-466)
466. См.: Сергей Эрнст, Н. К. Рерих. Пг., изд. Общины св. Евгения, 1918, стр. 80. [↑](#endnote-ref-467)
467. «Сеча при Керженце» — музыкальный антракт из оперы Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии». [↑](#endnote-ref-468)
468. А. Левинсон, Старый и новый балет, стр. 80. [↑](#endnote-ref-469)
469. Там же, стр. 79, 83. [↑](#endnote-ref-470)
470. См.: Сергей Лифарь, Дягилев и с Дягилевым, стр. 268. [↑](#endnote-ref-471)
471. В связи с событиями первой мировой войны, привлекшими внимание всего мира к Бельгии, на которую обрушились первые удары германского милитаризма, петроградский Театр музыкальной драмы задумал осуществить спектакль, связанный с творчеством Метерлинка, как бельгийского драматурга. 18 декабря 1914 г. была премьера спектакля, состоявшего из симфонической поэмы М. Штейнберга «Принцесса Малэн» и трехактной оперы А. А. Давидова «Сестра Беатриса» (автор либретто В. Я. Светлов). Осуществлен спектакль был режиссерами И. М. Лапицким и Н. Н. Арбатовым. Декорации по эскизам Рериха писали художники Плачек и Замирайло.

     Газета «Речь» от 20 декабря 1914 г. в разделе «Театр и музыка» сообщала, что в спектакле Музыкальной драмы «две сцены из прекрасной пьесы Метерлинка» сопровождались музыкой Штейнберга, в которой отчетливо сказалось влияние Дебюсси. Первая картина «Принцесса Малэн» (во дворце) разыгрывалась «пантомимически под сплошную музыку на фоне живописной декорации Рериха», вторая картина (в башне) была «разыграна драматически, без музыки, которая только окаймляет представление небольшим вступлением и заключением». Как полагает автор обзора, получилась «несуразица», опера — не опера, драма — не драма. По его мнению, музыка «Сестры {388} Беатрисы» «рабски следовала» Чайковскому и была вне стиля Метерлинка. «Поставлена опера ординарно, — замечает он. — Одна-единственная декорация, сопутствующая всем трем актам “Беатрисы” (монастырь по рисунку Рериха), благородна и красива при всей простоте художественного значения». [↑](#endnote-ref-472)
472. См. «Dictionnaire du ballet moderne», Paris, Ed. Fernand Hazan, 1957, p. 165. [↑](#endnote-ref-473)
473. Для антрепризы Дягилева Н. С. Гончарова осуществила декорации к балетам «Свадебка» (1923), «Жар-птица» (1926) Стравинского, для балетов полковника Базиля в Лондоне — к «Золушке» Эрлангера (1938). В 1954 г. она вновь дала новый вариант декораций к «Жар-птице» для театра Седлер-Уэлс в Лондоне (этот балет в декорациях Гончаровой был показан в 1961 г. в Москве и Ленинграде во время гастролей английского балета) и участвовала во многих других работах театров Европы и Америки. [↑](#endnote-ref-474)
474. А. Бенуа, Воспоминания о балете. — «Русские записки», Париж, 1939, т. XX – XXI, август – сентябрь, стр. 99. [↑](#endnote-ref-475)
475. А. В. Луначарский, Русские спектакли в Париже. — В кн.: «А. В. Луначарский о театре и драматургии». Избранные статьи в 2‑х томах, т. I, стр. 120 – 121. [↑](#endnote-ref-476)
476. М. Фокин, Против течения. Воспоминания балетмейстера, стр. 237. [↑](#endnote-ref-477)
477. «А. В. Луначарский о театре и драматургии». Избранные статьи в 2‑х томах, т. I, стр. 122 – 123. [↑](#endnote-ref-478)
478. См.: А. Бенуа, Воспоминания о балете. — «Русские записки», Париж, 1939, т. XX – XXI, август — сентябрь, стр. 87 – 93. [↑](#endnote-ref-479)
479. А. Н. Бенуа считал одним из самых удачных и тщательно выполненных вариантов своего оформления «Петрушки» тот, который был дай в постановке бывш. Мариинского театра в 1920 г. [↑](#endnote-ref-480)
480. В. Светлов, Современный балет, стр. 125. [↑](#endnote-ref-481)
481. См.: Игорь Стравинский, Хроника моей жизни, Л., Музгиз, 1963, стр. 72 – 74. [↑](#endnote-ref-482)
482. С этим «портретом» связано возникновение конфликта между Бенуа и Бакстом, который, помогая заканчивать декорации в Париже, написал фокусника в профиль, и мысль Бенуа о том, чтобы он «гипнотизирующим» взглядом наблюдал за Петрушкой, оказалась невыраженной. Бурная ссора была ликвидирована Серовым, который собственноручно написал «портрет» в соответствии с намерениями Бенуа. [↑](#endnote-ref-483)
483. См.: А. Левинсон, Старый и новый балет, стр. 45. [↑](#endnote-ref-484)
484. Подробное описание истории возникновения Старинного театра и его постановок, осуществленных в течение сезонов 1907/08 и 1911/12 гг. даны в двух книгах Э. Старка: 1) «Старинный театр», СПб., изд. Бутковской, 1911, и 2) «Старинный театр», Пг., Книгоиздательство «Третья стража», 1922. [↑](#endnote-ref-485)
485. Э. Старк, Старинный театр, Пг., 1922, стр. 22. [↑](#endnote-ref-486)
486. Б. В. Казанский, Метод театра (Анализ системы Н. Н. Евреинова). Л., 1925, стр. 101. [↑](#endnote-ref-487)
487. Старинный театр в 1911 г. ставит пьесы Тирсо де Молина, Лопе де Вега и Кальдерона. К этим спектаклям непосредственно примыкает и мейерхольдовская постановка мистической драмы Кальдерона «Поклонение кресту» на сцене Башенного театра в 1910 г. в декорациях С. Ю. Судейкина. Общество защиты и сохранения {389} в России памятников искусства и старины силами любителей ставит «Урок матушкам» Загоскина (режиссер Ю. Э. Озаровский, художник М. В. Добужинский). Осенью 1911 г. в связи с празднованием двухсотлетнего юбилея Царского села Озаровский в Китайском театре осуществляет ряд спектаклей, посвященных русскому театру XVIII – XIX веков: комедии Екатерины II, «Семиру» и «Вздорщицу» Сумарокова, комедии Шаховского, Ельчанинова, Хмельницкого, балет Дидло «Кавказский пленник» и т. д. В 1910 г. М. М. Бонч-Томашевский ставит «Действо о царе Максимилиане и сыне его Адольфе» (спектакль, осуществленный «Союзом молодежи») и пр. [↑](#endnote-ref-488)
488. См.: Вс. Мейерхольд, О театре, стр. 117 – 120. [↑](#endnote-ref-489)
489. Там же, стр. 97. [↑](#endnote-ref-490)
490. Вокруг Мейерхольда в театре В. Ф. Комиссаржевской группировались художники младшего поколения группы «Мир искусства»: Сапунов, Судейкин, Денисов, Василий Милиотти. Сотрудничавший в театре еще в первый период его деятельности в Пассаже В. К. Коленда дал декорации к постановке Мейерхольда «В городе».

     Н. Н. Евреинов в статье «Художники в театре Комиссаржевской» писал о занавесе Бакста: «Перед нами Элизиум, воспетый Вергилием! — здесь вечнозеленые леса, поля покрыты роскошными жатвами, воздух чист и чудесно прозрачен. Нежные тени читают стихи, упражняются в играх, под сенью лавровых деревьев лежат и прислушиваются к лире Орфея…» (Сб. «Алконост». Памяти В. Ф. Комиссаржевской, кн. 1, изд. Передвижного театра П. П. Гайдебурова и Н. Ф. Скарской, 1911, стр. 137 – 138). Как рассказывает Евреинов, занавес этот в театре прозвали «Бакстом»: «Так и говорили все, от режиссера до последнего статиста, — “Бакст пошел”, что означало: подымается первый занавес» (там же, стр. 138). Занавес этот хранится в ГЦТМ.

     Декорации для «Свадьбы Зобеиды» Гофмансталя делал Б. И. Анисфельд, позднее сотрудничавший в дягилевской антрепризе и в императорских театрах. После ухода Мейерхольда из театра в постановке Ф. Ф. Комиссаржевского шли «Бесовское действо» А. М. Ремизова, «Франческа да Римини» Д’Аннунцио в декорациях М. В. Добужинского, «Праматерь» Грильпарцера — в декорациях А. Н. Бенуа и др. О декорациях Бенуа тот же Евреинов писал, что они могут быть охарактеризованы одним словом — «великолепие», что в них не было той демонстративной новизны, какую зритель уже привык ожидать в этом театре, но зато им была свойственна «не менее импонирующая новизна в завершенности декоративной структуры», в «артистичном мастерстве сценического письма» (там же, стр. 135). Л. Я. Гуревич в статье «На путях обновления театра» указывала, что «для драматической сцены принцип декоративной живописности постановок, привлечение к сцене творческой работы художников был еще новым, боевым», и то, что дал театр Комиссаржевской при Мейерхольде и после него, «представляло огромный художественный интерес» (там же, стр. 187 – 188). [↑](#endnote-ref-491)
491. Николай Волков, Мейерхольд, т. I, стр. 267. [↑](#endnote-ref-492)
492. См.: Вс. Мейерхольд, О театре, стр. 195. [↑](#endnote-ref-493)
493. Там же, стр. 195. [↑](#endnote-ref-494)
494. А. А. Мгебров, Жизнь в театре, т. II, М.‑Л., «Academia», 1932, стр. 180. [↑](#endnote-ref-495)
495. Федор Комиссаржевский, Сапунов-декоратор. — «Аполлон», 1914, № 4, стр. 9 – 11. [↑](#endnote-ref-496)
496. А. А. Мгебров, Жизнь в театре, т. II, стр. 187. [↑](#endnote-ref-497)
497. Вс. Мейерхольд, О театре, стр. 199. [↑](#endnote-ref-498)
498. Цит. по кн.: Николай Волков, Мейерхольд, т. I, стр. 292. [↑](#endnote-ref-499)
499. См. сб. «А. В. Луначарский о театре и драматургии». Избранные статьи в 2‑х томах, т. I, стр. 108. [↑](#endnote-ref-500)
500. {390} «Мейерхольд против “мейерхольдовщины”». Доклад 14 марта 1936 г. (ЦГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 695). [↑](#endnote-ref-501)
501. ЦГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 734. [↑](#endnote-ref-502)
502. См. «Печать и революция», 1922, № 1 (автограф в ЦГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 577). [↑](#endnote-ref-503)
503. Вс. Мейерхольд, О театре, стр. IV. [↑](#endnote-ref-504)
504. Николай Волков, Мейерхольд, т. II, стр. 237 – 238. [↑](#endnote-ref-505)
505. Евг. А. Зноско-Боровский, Русский театр начала XX века, Прага, изд‑во «Пламя», 1925, стр. 311 – 312. [↑](#endnote-ref-506)
506. Л. Розенталь, Николай Сапунов. — Журн. «Искусство», 1962, № 10, стр. 67. [↑](#endnote-ref-507)
507. В. Н. Соловьев, Судейкин. — «Аполлон», 1917, № 8 – 10, стр. 19, 23. [↑](#endnote-ref-508)
508. Уехав в 1922 г. из России, С. Ю. Судейкин жил в Париже, где сделал декорации к «Юдифи» Н. Бернстайна в театре «Жимназ», в постановке А. Антуана, и к пьесе А. Толстого «Любовь, книга золотая» в театре «Старой голубятни». С 1923 г. жил до смерти (в 1946 г.) в США. Здесь он был автором оформления многих опер, но более всего его деятельность была связана с балетными постановками, осуществленными А. Больмом, Г. Баланчиным, Б. Нижинской, М. Мордкиным, М. Фокиным. [↑](#endnote-ref-509)
509. См.: Николай Волков, Мейерхольд, т. II, стр. 125. [↑](#endnote-ref-510)
510. См. «Золотое руно», 1908, № 7 – 9. [↑](#endnote-ref-511)
511. Вс. Мейерхольд, О театре, стр. 96 – 98. [↑](#endnote-ref-512)
512. См. «Петербургская газета», 1908, 1 октября. [↑](#endnote-ref-513)
513. В. Н. Соловьев, А. Я. Головин, как театральный мастер. — «Аполлон», 1917, № 1, стр. 26 – 27. [↑](#endnote-ref-514)
514. См.: Вс. Мейерхольд, О театре, стр. 172. [↑](#endnote-ref-515)
515. См.: В. Дмитриев, Декорации Головина. — «Советское искусство», 1945, 13 июля. [↑](#endnote-ref-516)
516. Сб. «А. Я. Головин. Встречи и впечатления. Письма. Воспоминания о Головине», стр. 162 – 163. [↑](#endnote-ref-517)
517. Там же, стр. 163. [↑](#endnote-ref-518)
518. Цит. по ст.: И. И. Соллертинский, Вс. Э. Мейерхольд и русский оперный импрессионизм. — «История советского театра», т. I, Л., 1933, стр. 316. [↑](#endnote-ref-519)
519. В. Дмитриев, Декорации Головина. — «Советское искусство», 1945, 13 июля. [↑](#endnote-ref-520)
520. Н. И. Комаровская, Виденное и пережитое. Из воспоминаний актрисы, стр. 111. [↑](#endnote-ref-521)
521. Николай Волков, Мейерхольд, т. II, стр. 203. [↑](#endnote-ref-522)
522. Дневниковые записи В. А. Теляковского, относящиеся к этому периоду, говорят о том, что взаимоотношения Мейерхольда и Коровина складывались отнюдь не дружественно, а скорее враждебно, и в процессе работы над «Живым трупом» попытки Коровина сделать свои замечания касательно трактовки цыганского хора вызвали резкий окрик Мейерхольда («Его, мол, дело писать декорации, а не вмешиваться в постановку», — с возмущением записывает Теляковский фразу Мейерхольда). См. ГЦТМ, Дневники В. А. Теляковского, тетрадь 34, запись от 4 сентября 1911 г., л. 10330. [↑](#endnote-ref-523)
523. Цит. по кн. «История советского театра», т. I, стр. 320. [↑](#endnote-ref-524)
524. В постановке «Маскарада» была использована специально для нее написанная музыка А. К. Глазунова. [↑](#endnote-ref-525)
525. Отзыв Вс. Э. Мейерхольда о книге А. Я. Таирова «Записки режиссера». [↑](#endnote-ref-526)
526. ЦГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 268. [↑](#endnote-ref-527)
527. Стенограмма беседы с исполнителями «Маскарада» от 27 декабря 1938 г., ЦГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 267. [↑](#endnote-ref-528)
528. М. М. Фокин пишет в своих мемуарах: «Участие этого модерниста-режиссера и драматического артиста в моем балете было очень неожиданным. Думаю, что это первое его соприкосновение с искусством ритмичного жеста под музыку. Впоследствии он поставил много опер. Но это было его дебютом в совершенно новой области. Он оказался человеком из другого {391} мира на первых двух репетициях. В жестах отставал от музыки. Много раз не вовремя “высовывался” и не под музыку “убирался” со сцены. Но к третьей репетиции совсем созрел наш новый мимист, а на спектакле дал чудный образ печального мечтательного Пьеро» («Против течения», стр. 219 – 220).

     Фокин ошибается, полагая, что исполнение Пьеро «было первым соприкосновением» Мейерхольда с искусством ритмичного жеста под музыку. Как мы знаем, он давно уже соприкоснулся с этим искусством еще в постановках Театра-студии в 1905 г. [↑](#endnote-ref-529)
529. «Речь», 1910, 9 ноября. [↑](#endnote-ref-530)
530. Александр Бенуа, Художественные письма. Речь Арлекина. — «Речь», 1913, 15 февраля. [↑](#endnote-ref-531)
531. См.: Александр Бенуа, Художественные письма. — «Речь», 1909, 4 марта, 2 и 16 апреля; 1910, 19 марта; 1913, 1 февраля и т. д. [↑](#endnote-ref-532)
532. «Речь», 1909, 7 января. [↑](#endnote-ref-533)
533. В одном из своих фельетонов 1915 г., посвященных Пушкинскому спектаклю МХТ, Бенуа, касаясь вопроса о своих взаимоотношениях с Художественным театром, высказался совершенно определенно: «… вовсе не было так, чтобы Художественный театр меня пригласил в качестве гастролера-режиссера и предоставил себя в полное мое распоряжение, неверно и то, чтобы я пришел исполнять какой-то “заказ” Художественного театра. Нет, получилось нечто совершенно особенное… произошло соединение двух независимых начал при полном сохранении за каждым своей независимости и без каких-либо компромиссов по существу» (А. Бенуа, Пушкинский спектакль. — «Речь», 1915, 31 марта). Говоря о взаимном обогащении, Бенуа свой вклад видел прежде всего в функциях идейно-художественного руководителя МХТ. [↑](#endnote-ref-534)
534. В письмах к О. Л. Книппер-Чеховой (исполнявшей в спектакле роль Терезиты) Станиславский, знакомя ее как участницу будущей постановки со своим пониманием пьесы и фрагментами режиссерского экземпляра, писал: «Проверьте с натурой. Изменяйте и дополняйте все, что Вам представляется характерным в жизни. Зарисовывайте, как умеете, и побольше. Абонируйтесь за счет театра на иллюстрированные журналы. Словом, привозите больше, снимайте» (Собр. соч., т. 7, стр. 317). Он внимательно штудировал присылаемые ему Книппер открытки с видами Норвегии, типами норвежской толпы. Предполагая, что Книппер может встретиться с К. Гамсуном, он просит выяснить ряд вопросов о психологии действующих лиц, конкретной логике их поведения, характере трактовки пьесы: «Нужно ли играть пьесу реально (как Чехова) или как-нибудь иначе, à la Метерлинк? Важен ли местный колорит или брать из жизни всех народов те складки, контуры и линии, которые рисуют в духе пьесы жизнь человечества, его страсти и пороки?» Режиссерский экземпляр «Драмы жизни» показывает, что Станиславский старался выбрать в действительности самое существенное, искал конкретные, выразительные и определенные черты, рисующие быт, национальность, психологию действующих лиц. В Музее МХАТ имеется ряд эскизов Н. П. Ульянова, говорящих о поисках реальной и острой психологической характеристики персонажей. Таковы образы Енса Спира, Отермана, Тю, Терезиты, отличающиеся «серовской» заостренностью и {392} точностью. Но в спектакле на первый план выступила иная линия, да и эскиз декорации III акта Ульянова подчеркивал стремление дать символический характер картине ярмарки. [↑](#endnote-ref-535)
535. К. С. Станиславский, Собрание сочинений, т. 1, стр. 308. [↑](#endnote-ref-536)
536. Н. Эфрос, «Драма жизни». — «Парус», 1907, 11 февраля. [↑](#endnote-ref-537)
537. Письмо В. В. Котляревской, 5 мая 1908 г. — К. С. Станиславский, Собр. соч., т. 7, стр. 386. [↑](#endnote-ref-538)
538. К. С. Станиславский, Собрание сочинений, т. 1, стр. 320 – 321. [↑](#endnote-ref-539)
539. Там же, стр. 322. [↑](#endnote-ref-540)
540. «Раннее утро», 1908, 1 октября. [↑](#endnote-ref-541)
541. К. С. Станиславский, Собрание сочинений, т. 1, стр. 213. [↑](#endnote-ref-542)
542. К. С. Станиславский, Собрание сочинений, т. 5, стр. 365. [↑](#endnote-ref-543)
543. Интервью с сотрудником газеты «Раннее утро» (1908, 1 октября). [↑](#endnote-ref-544)
544. К. С. Станиславский, Собрание сочинений, т. 1, стр. 330. [↑](#endnote-ref-545)
545. К. С. Станиславский, Собрание сочинений, т. 7, стр. 559. [↑](#endnote-ref-546)
546. Там же, стр. 551 – 552. [↑](#endnote-ref-547)
547. Эскизы и наброски Бенуа к «Мнимому больному» имеются в ГРМ, в Музее МХАТ, Доме-музее К. С. Станиславского, ЛГТМ. Эскиз «Туанет в виде Минервы» находится в ЛГТМ. [↑](#endnote-ref-548)
548. Н. Эфрос, «Мнимый больной». — «Речь», 1913, 29 марта. [↑](#endnote-ref-549)
549. В дневниковой записи от 7 мая 1913 г. Блок отметил: «Впечатление от мольеровского спектакля самое ужасное: хорош Станиславский (Арган), местами — Лилина (Туанета), Лужский (Сганарель), кое-какие мелочи. Все остальное и прежде всего Бенуа — мертвое, ненужное, кощунственное…». Блок не принял ни подчеркнутой «реальности», ни «театральности» постановки, и это связано с тем, что в этот период основой искусства он полагал только глубину *человечности*, которую и почувствовал в Аргане — Станиславском. Примерно к тому же времени (27 марта 1913 г.) относится и следующая запись о Мейерхольде и В. Н. Соловьеве: «… Мейерхольд сам, по-видимому, сомневается в себе все более. Их самих мучит их сухая пестрота, они ломятся с “театральностью” в открытую дверь и никак не хотят понять, что *человечность* не только не убьет, но возвысит и осмыслит правдивое в их “исканиях”» (см. «Дневник Ал. Блока, 1911 – 1913», Л., 1928, стр. 196 и 212). [↑](#endnote-ref-550)
550. Наряду с подготовкой «Мнимого больного» шла работа над «Тартюфом». Бенуа удивлял всех знанием эпохи, необыкновенной эрудицией во всех вопросах истории быта, литературы и искусства времен Людовика XIV. Но, как совершенно справедливо было отмечено И. Я. Гремиславским, между теорией Бенуа, как литератора-искусствоведа, и его практикой, как автора оформления создававшегося спектакля, была большая разница. В беседах и обсуждениях плана постановки Бенуа соглашался с замыслом Станиславского трактовать «Тартюфа» в манере реалистической бытовой комедии, но Эскизы его противоречили этим задачам — были слишком величественны, парадны и пышны. Пустынные комнаты с мебелью, стоящей по стенам, с огромными окнами и зеркалами давали впечатление не дома буржуа, а версальских дворцовых зал. Работа над «Тартюфом» не была закончена, так как постановка в эти годы в МХТ не состоялась. Осуществленный в Художественном театре лишь в 1939 году, «Тартюф» явился посмертной работой Станиславского, завершенной М. Н. Кедровым. Художником этого спектакля был П. В. Вильямс. [↑](#endnote-ref-551)
551. См.: «Иван Яковлевич Гремиславский. Сборник статей и материалов», М., «Искусство», 1967, стр. 133. [↑](#endnote-ref-552)
552. Об отношении Горького к проблеме импровизации, в частности к итальянской комедии дель арте, см. в кн.: Б. А. Бялик, О Горьком. Статьи, М., 1947. [↑](#endnote-ref-553)
553. {393} Музей МХАТ. Архив К. С., № 11675, л. 1. Черновик — Рукописный отдел ГРМ, № 137 – 5413 и 137 — 5414. [↑](#endnote-ref-554)
554. Сообщено О. В. Гзовской в беседе с автором в мае 1947 г. [↑](#endnote-ref-555)
555. С. Яблоновский, «Трактирщица» Гольдони. Художественный театр. — «Русское слово», 1914, 4 февраля. [↑](#endnote-ref-556)
556. Э. Бескин, Лорнет Бенуа. — «Театральная газета», 1914, 9 февраля. [↑](#endnote-ref-557)
557. Я. Тугендхольд, Комедия трактира или драма кавалера. — «Новь», 1914, 5 февраля. [↑](#endnote-ref-558)
558. Музей МХАТ. Архив К. С., № 11476, л. 1 – 3. Черновик. — Рукописный отдел ГРМ, № 137 – 5414. [↑](#endnote-ref-559)
559. Д. Ф. (Философов), Мнимый или не мнимый больной? — «Русское слово», 1913, 10 мая. [↑](#endnote-ref-560)
560. А. Н. Бенуа постоянно жил в Петербурге и только часть времени проводил в Москве. Поэтому А. А. Стахович, артист МХТ и один из его директоров, извещал Бенуа обо всех происходивших в театре событиях. Письма Стаховича хранятся в Рукописном отделе ГРМ. [↑](#endnote-ref-561)
561. Александр Бенуа, Художественные письма. Мистерия в русском театре. — «Речь», 1912, 27 апреля. [↑](#endnote-ref-562)
562. Рукописный отдел ГРМ, № 137 – 5591. [↑](#endnote-ref-563)
563. Появление на сцене МХТ «Николая Ставрогина», инсценировки романа Достоевского «Бесы», вызвало резкий протест М. Горького, утверждавшего в опубликованных им статьях «О “карамазовщине”» («Русское слово», 1913, 22 сентября) и «Еще раз о “карамазовщине”» («Русское слово», 1913, 27 октября), что эта постановка наносит вред русскому обществу, утверждая идеи социального пессимизма. [↑](#endnote-ref-564)
564. См.: «Иван Яковлевич Гремиславский», стр. 136. [↑](#endnote-ref-565)
565. Александр Бенуа, Пушкинский спектакль. — «Речь», 1915, 16 апреля. [↑](#endnote-ref-566)
566. К. С. Станиславский, Собрание сочинений, т. 1, стр. 369. [↑](#endnote-ref-567)
567. Александр Бенуа, Пушкинский спектакль. — «Речь», 1915, 16 апреля. [↑](#endnote-ref-568)
568. Евгений Адамов, Пушкин на сцене Художественного театра. — «День», 1915, 5 апреля. [↑](#endnote-ref-569)
569. См.: Александр Бенуа, Пушкинский спектакль. — «Речь», 1915, 7 апреля. [↑](#endnote-ref-570)
570. Як. Львов, Без неги творческой мечты. — «Новости сезона», 1915, 28 марта. [↑](#endnote-ref-571)
571. Зигфрид (Э. Старк), Эскизы. Московский Художественный театр. — «Петроградские ведомости», 1915, 2 апреля. [↑](#endnote-ref-572)
572. Л. Гуревич, Пушкинский спектакль в Художественном театре. — «Речь», 1915, 2 апреля. [↑](#endnote-ref-573)
573. См.: Вс. Мейерхольд, Бенуа-режиссер. — Журн. «Любовь к трем апельсинам», 1915, № 1 – 2 – 3, стр. 95 – 126. [↑](#endnote-ref-574)
574. Александр Бенуа, Пушкинский спектакль. — «Речь», 1915, 31 марта. [↑](#endnote-ref-575)
575. «Художник и театр» (Беседа с художником). — «Вечернее время», 1912, 17 сентября. [↑](#endnote-ref-576)
576. См. журн. «Маски», 1912, № 1, стр. 41 – 46. [↑](#endnote-ref-577)
577. С. Яблоновский, «Пер-Гюнт». — «Русское слово», 1912, 10 октября. [↑](#endnote-ref-578)
578. Н. Эфрос, «Пер Гюнт» в Художественном театре. — «Речь», 1912, 10 октября. [↑](#endnote-ref-579)
579. М. Добужинский, О Художественном театре. (Из воспоминаний художника.) — «Новый журнал», Нью-Йорк, 1943, № V, стр. 33. [↑](#endnote-ref-580)
580. Добужинский рассказывает, как Станиславский вводил его в круг выработанных МХТ понятий режиссуры, разъяснив, что «декорация, вернее, план сцены должен быть органически связан с действием, что тут тесно сплетаются одновременно режиссерские и художественные соображения». На этой основе и шла работа по определению «опорных пунктов» игры актера в декорации. В то же время Станиславский ждал, что Добужинский даст декорацию, отвечающую духу пьесы, — «картине уютной и тихой помещичьей жизни, где в доме все места “насижены”, все устойчиво и куда врывается “буря”, {394} но когда она утихает, все остается на своем месте и жизнь опять течет по прежнему руслу» (М. Добужинский, О Художественном театре. — «Новый журнал», Нью-Йорк, 1943, № V, стр. 34). [↑](#endnote-ref-581)
581. М. Добужинский, О Художественном театре. — «Новый журнал», Нью-Йорк, 1943, № V, стр. 36. [↑](#endnote-ref-582)
582. К. С. Станиславский, Собрание сочинений, т. 1, стр. 330. [↑](#endnote-ref-583)
583. Станиславский писал в период подготовки «Месяца в деревне» Н. В. Дризену: «Mise en scène не будет никакой. Скамья или диван, на который приходят, садятся и говорят, — ни звуков, ни подробностей, ни деталей. Все основано на переживании и интонациях» (К. С. Станиславский, Собр. соч., т. 7, стр. 451). Добужинский отмечает, что его мысли часто «счастливо совпадали» с мыслями Станиславского. И когда у художника возникли идеи «полукруглой залы с симметрично расставленной мебелью» и «угловой диванной» — они были приняты режиссером, так как в них была и типичность русского «ампирного» интерьера и той атмосферы, которую Станиславский искал в постановке: «дать внешнюю неподвижность актерам при всей внутренней напряженности чувства и как бы “*пригвоздить*” их к местам», — как пишет Добужинский. Но он подчеркивает, что принцип симметрии, на котором строились декорации «Месяца в деревне», «не был предвзятым и надуманным теоретически», эта симметрия родилась «сама собой», будучи подсказана «внутренним духом действия, вылилась из режиссерских задач… Незаметно для себя в этой постановке мы вернулись к забытой, но испокон века существовавшей в театре симметричной декорации. Но теперь, после реалистических декораций Художественного театра, это показалось новым и свежим, и симметрия действительно могла дать стройность и архитектурность постановке “Месяца в деревне”» (М. Добужинский, О Художественном театре. — «Новый журнал», Нью-Йорк, 1943, № V, стр. 35 – 36). [↑](#endnote-ref-584)
584. Письмо М. В. Добужинского жене. — Рукописный отдел ГРМ, № 115 – 1002. [↑](#endnote-ref-585)
585. Эта трактовка полно разработана в режиссерском экземпляре К. С. Станиславского, хранящемся в Музее МХАТ. Прочитанный в 1909 г. перед премьерой спектакля в Литературно-художественном кружке реферат артиста МХТ Ракитина, основанный на трактовке Станиславского, так и назывался — «Под стеклами оранжереи» (см. «Голос Москвы», 1909, № 276). [↑](#endnote-ref-586)
586. Этот комментарий относится к тому месту текста пьесы Тургенева, где во втором акте Наталья Петровна в ответ на восторженный и несколько излишне литературно-красивый дифирамб Ракитина по адресу мощного дуба и молоденькой березки говорит следующее: «Знаете ли что, Ракитин? Я уже давно это заметила… Вы очень тонко чувствуете так называемые красоты природы и очень изящно, очень умно говорите об них… Так изящно, так умно, что я воображаю, природа должна быть вам несказанно благодарна за ваши изысканно счастливые выражения; вы волочитесь за ней, как раздушенный маркиз на красных каблучках за хорошенькой крестьянкой… Только вот в чем беда: мне иногда кажется, что она никак бы не могла понять, оценить ваших тонких замечаний, точно так же, как крестьянка не поняла бы придворных учтивостей маркиза; природа гораздо проще, даже грубее, чем вы предполагаете, потому что она, слава богу, здорова». [↑](#endnote-ref-587)
587. Вл. И. Немирович-Данченко, Заметка о «Месяце в деревне», 1909 г. Записная тетрадь (15 июня 1908 – 15 июня 1909 г.). — Музей МХАТ. [↑](#endnote-ref-588)
588. Неопубликованные материалы архива В. В. Дмитриева. [↑](#endnote-ref-589)
589. «Русская мысль», 1903, кн. XII, стр. 373. [↑](#endnote-ref-590)
590. {395} Н. Эфрос, Тургеневский спектакль в Художественном театре. — «Речь», 1912, 8 марта. [↑](#endnote-ref-591)
591. А. Д. Дикий, Повесть о театральной юности, М., «Искусство», 1957, стр. 152. [↑](#endnote-ref-592)
592. Л. Розенталь, Добужинский-иллюстратор. — «Печать и революция», 1924, кн. 1, стр. 83. [↑](#endnote-ref-593)
593. Об этом см. в кн.: И. Я. Гремиславский, Композиция сценического пространства в творчестве В. А. Симова, М., «Искусство», 1953. [↑](#endnote-ref-594)
594. Среди этих рисунков имеется несколько вариантов оформления второго действия «Чайки». Художник дает в различных поворотах фрагмент большого дома в стиле ампир, с колоннами и широкой лестницей. То он поворачивает дом к зрителю так, что фасад с колоннами и ступени лестницы становятся полностью видны, то дает профиль лестницы, на ступенях которой вырисовывается сидящая женская фигура, то совсем скрывает фасад, показывая лишь боковую стену дома и стоящую рядом скамью. С противоположной стороны сцена ограничена строгими линиями сукон, а на заднем плане помещается живописное панно — лирический пейзаж с озером, сбегающими к нему темными силуэтами елей, зелеными кустами и лужайками. В другом случае этот пейзаж показан через просветы между большими колоннами, идущими параллельно линии рампы, и зритель видит его как бы с террасы дома.

     Различные варианты декорации четвертого действия изображают аскетически строгую комнату с высокими потолками и почти оголенными стенами. За стеклами балконной двери и длинных узких окон — угрюмая темнота осенней ночи.

     Но особенный интерес представляет карандашный набросок Добужинского, сделанный для первого действия. Между стволами двух высоких берез укреплен раздернутый занавес треплевского театра. Силуэт женской фигуры, задрапированной в белое, четко выступает на фоне озера и неба, по которому плывет полный диск луны. Какое-то полузасохшее дерево протягивает свои тонкие ветви сбоку. — И больше ничего.

     Этот рисунок Добужинского вызывает в памяти слова Симова о его собственных неосуществившихся замыслах нового варианта декораций «Чайки».

     Неудовлетворенный своим оформлением первого действия пьесы, а также той его редакцией, которая была сделана при возобновлении спектакля в 1905 г. художником В. А. Суреньянцем, так как в обоих случаях не была решена задача «одним штрихом передать главное, что характерно для лица или пейзажа», Симов в начале 30‑х гг. пишет в мемуарах: «… теперь, через 35 лет, я придал бы третьему варианту совсем иной вид. Странно сказать — все можно построить на двух-трех березках, поставив их в конце парка у берега озера, которое прорезано лунным столбом. Сквозь поднимающийся пар неясно рисуется на противоположной стороне старая усадьба. Кулис не будет совершенно, что даст ощущение простора… Опустив вниз плакучие ветки, изогнутым стволом склонилось к воде полузасохшее дерево» (В. А. Симов, указ. соч.). [↑](#endnote-ref-595)
595. В. А. Симов, Моя работа над «Живым трупом». Глава из книги воспоминаний. — «Театр и драматургия», 1935, № 11, стр. 28. [↑](#endnote-ref-596)
596. В основу планировки большинства картин спектакля, строившихся на кругу, был положен треугольник (см. об этом в кн.: И. Я. Гремиславский, Композиция сценического пространства в творчестве В. А. Симова). [↑](#endnote-ref-597)
597. См.: М. Добужинский, О Художественном театре. — «Новый журнал», Нью-Йорк, 1943, № V, стр. 53. [↑](#endnote-ref-598)
598. А. Левинсон, Русские художники-декораторы. — «Столица и усадьба», 1916, № 57, стр. 14. [↑](#endnote-ref-599)
599. {396} Переписка М. В. Добужинского с А. Н. Бенуа 1914 – 1916 гг., Рукописный отдел ГРМ, № 137 – 1107/1, 137 – 1108, 137 – 1110, 137 – 1113, 137 – 1115, 137 – 1116.

     Эскизы и наброски к пьесе «Будет радость» хранятся в ГРМ, ГЦТМ и Музее МХАТ. [↑](#endnote-ref-600)
600. К. С. Станиславский, Театр, где преобладает художник. — К. С. Станиславский, Статьи. Речи. Беседы. Письма, стр. 482. [↑](#endnote-ref-601)
601. Эти же мысли Станиславский развивал на рубеже 20 – 30‑х гг. в рукописи «Разные виды театров» (Собр. соч., т. 6, стр. 259 – 276). [↑](#endnote-ref-602)
602. Вл. И. Немирович-Данченко, Статьи. Речи. Беседы. Письма, стр. 122.

     Критикуя новую редакцию «Горя от ума» в МХТ, Немирович-Данченко в то же время отмечает очень крупный успех Станиславского в роли Фамусова, достигшего большей глубины в трактовке образа, чем в первой редакции 1906 г.

     Показательно, что в период работы над возобновлением пьесы Грибоедова в письмах Добужинского к Бенуа мы находим бесконечные жалобы и сетования на то, что режиссер постановки Станиславский недостаточно считается с теми поисками «красоты» оформления, которой добивался художник. То с первого плана декорации третьего акта убирают особенную гордость Добужинского — кушетку изысканной формы, под названием «дюшес», то разрушают «уютные уголки».

     Добужинский апеллирует к Бенуа, прося его приехать и защитить его интересы (см. письмо от 13 октября 1914 г. — Рукописный отдел ГРМ, № 137 – 1110). [↑](#endnote-ref-603)
603. Вл. И. Немирович-Данченко, Статьи. Речи. Беседы. Письма, стр. 122. [↑](#endnote-ref-604)
604. См. вступительную статью А. М. Эфроса к альбому «Камерный театр и его художники» (М., 1934). [↑](#endnote-ref-605)