Струтинская Е. И. **Искания художников театра: Петерубрг — Петроград — Ленинград: 1910 – 1920‑е годы**. М., 1998. 247 с.

**О автора** 3 [Читать](#_Toc379533394)

**Введение** 5 [Читать](#_Toc379533395)

**1 глава. «Хоромные действа “Союза молодежи”»** 10 [Читать](#_Toc379533396)

**2 глава. Первый в мире футуристов театр** 27 [Читать](#_Toc379533397)

«Владимир Маяковский» 37 [Читать](#_Toc379533398)

«Победа над солнцем» 47 [Читать](#_Toc379533399)

**3 глава. «Мистерия-буфф» и вещь** 64 [Читать](#_Toc379533400)

**4 глава. Метаморфозы конструктивизма** 75 [Читать](#_Toc379533401)

**5 глава. Истоки и становление экспрессионистской образности в сценографии** 97 [Читать](#_Toc379533402)

**6 глава. Формирование модели экспрессионистского спектакля** 109 [Читать](#_Toc379533403)

**7 глава. Экспрессионистический театр** 131 [Читать](#_Toc379533404)

Театр Народной комедии 132 [Читать](#_Toc379533405)

Театр Вольная комедия 137 [Читать](#_Toc379533406)

Театр Новой драмы 141 [Читать](#_Toc379533407)

Большой драматический театр 161 [Читать](#_Toc379533408)

Академический театр драмы 174 [Читать](#_Toc379533409)

**8 глава. Прием и спектакль** 183 [Читать](#_Toc379533410)

**Библиографические ссылки и примечания** 227 [Читать](#_Toc379533412)

**Именной указатель** 240 [Читать](#_Toc379533411)

# **{****3}** От автора

В работе рассматриваются авангардные течения в сценографии Петербурга — Петрограда — Ленинграда 1910 – 1920‑х годов. Эти два десятилетия в русском искусстве не имеют себе равных по концентрации, интенсивности творческой мысли во всех сферах искусства. Создавались и угасали новые эстетические модели. Возникли невиданные прежде формы искусства, зазвучали новые темы. Вырабатывались и быстро сменяли друг друга новые представления о том, что такое искусство театра и какова его роль в обществе, как оно соотносится с человеком. Некоторые приемы авангардных течений впоследствии стали общепринятыми, вошли в повседневный арсенал выразительных средств театра; другие остались в прошлом. Но в то время никто еще не знал, какая судьба ждет то или иное из начинаний, что позже назовут классикой, а что канет в Лету. В данной работе автору было важно реконструировать реальное бытие художественных решений на сцене театров, рассмотреть соотношение сценографии с актером, режиссурой, драматургией, — да и со зрителем, его живым восприятием.

Книга охватывает лишь часть широкого круга этих явлений. Этим продиктована и избранная мною форма глав-очерков, позволившая рассмотреть театральное бытие как целых направлений — конструктивизма и экспрессионизма — {4} последнему уделено наиболее пристальное внимание, так как, на мой взгляд, оно явилось лидирующим на петроградской сцене 1910 – 20‑х годов — так и деятельность художественного объединения «Союз молодежи». Исчерпывающее их исследование — задача другой, гораздо более обширной работы.

С огромным удовольствием выражаю благодарность моим коллегам по Государственному институту искусствознания, прежде всего — всем сотрудникам Отдела театра института, чьи советы, замечания и поддержка при обсуждении рукописи мне помогли. Благодарю рецензентов этой книги доктора искусствоведения Г. Ф. Коваленко и кандидата искусствоведения Е. М. Костину за внимательный и заинтересованный ее разбор.

Глубокую признательность выражаю сотрудникам музеев, при поддержке которых эта работа осуществилась, особенно — сотрудникам Санкт-Петербургского Государственного музея театра и музыки — Л. П. Бастраковой, Е. Э. Бернатас, Е. И. Грушвицкой, О. С. Кара-Демур, Н. С. Пляцковской, Г. И. Погодиной и Е. М. Федосовой за доброжелательное отношение и всемерную помощь. Искренняя признательность В. Н. Каплану — директору музея БДТ им. Г. А. Товстоногова. С благодарностью вспоминаю работу в Секторе рукописей Государственного Русского музея и помощь, оказанную заведующей сектором И. П. Лапиной и сотрудником сектора Г. А. Марушиной.

# **{****5}** Введение

Смена культурной парадигмы на рубеже прошлого и нашего веков затронула все искусства — живопись, архитектуру, музыку, литературу. Не остался в стороне от этого общего движения и театр.

В русском театре первой трети XX века фантастическое по разнообразию богатство пластических решений сцены связано с развитием и укреплением новой, складывавшейся в это время концепции театра — театра как зрелищного искусства. Лицо театра меняется. Из вербального искусства он становится искусством визуальным.

Слом основной эстетической доминанты театра отвечал общим процессам мировой культуры, в которой на рубеже веков преобладающую роль получает визуальное иррациональное начало. Слово как Логос и рацио уступают место чувственной интуиции и релятивизму. В искусстве, вместо системной интерпретации явлений, свойственной классицизму или реализму, на первый план выходит непосредственное образное предъявление сути, понятой подчеркнуто субъективно и демонстрируемой как новая данность мира.

Позитивизм более не отвечал умонастроению людей. Мир терял свою целостность, прежнее объяснение и изображение его уже не удовлетворяло. Новый поток дерзких идей и чувств подчинил себе русскую жизнь и {6} кардинально изменил образный строй искусства. Ясные и четкие представления о мире сменялись в конце XIX века визионерскими образами и мистическими прозрениями о чем-то несказуемом, что может обрести форму только в виде символа. Предтечей авангарда явился символизм — искусство «вечных вопросов», на которые авангард дал, может быть, и не вечные, и не предполагавшиеся символизмом, но вполне конкретные ответы.

Новое поколение устремилось в поиски онтологии искусства. Творчество новой парадигмы началось с начала, с нуля.

Обращение к «нулевому уровню», к первоосновам и первоформам — характерная черта авангарда. Авангардные тенденции в разных искусствах и художественных течениях на глубинном уровне механизмов культуры объединяются общей схемой, по которой идет поиск первичных форм: это одновременно поиск генотипа и онтологии, то есть он идет в двух направлениях — в глубь истории и в глубь предмета (иначе говоря, развивается в диахронном и синхронном планах).

Живописцы авангарда искали онтологические первоосновы внутри предмета — в его «простых формах» (знаменитые «куб, конус и шар», унаследованные кубизмом от Сезанна) и в акцентировке отдельных свойств и функций изображаемого объекта (для фовизма это — цвет, для футуризма — импульс движения и деформации и т. д.), а генотипы — в исторических корнях: в архаике, древних и традиционных искусствах (африканской маске, средневековой резьбе по дереву, русской иконе, лубке, вывеске). К онтологии и генотипу обращались и поэты-авангардисты. Хлебников и Крученых исследовали природу фонемы в поэтическом слове, и, создавая новый язык, поднимали архаические пласты речи. Точно так же и театр ищет «чистую театральность» по этим двум направлениям — углубляясь в историю (генотип) и внутрь своего предмета (онтология). Мастера театра обращаются к историческим истокам в балагане, средневековой мистерии, комедии дель арте — и к поиску «протоформ» в актерской технике (этим роднятся столь на первый взгляд различные вещи, как актерская система Станиславского и биомеханика Мейерхольда), в базисных конструкциях сцены, в новой конвенции отношений со зрителем на базе программной условности театрального представления и т. д.

{7} Важно подчеркнуть выявляемое с этой точки зрения внутреннее единство разнородных тенденций в театре — как архаизирующих, так и открыто новаторских — и аналогию их с авангардными тенденциями в изобразительном искусстве и поэзии, поскольку все это диктовались общими закономерностями развития культуры как целого.

Все эти поиски обогатили театр открытием новых закономерностей выразительности и восприятия. Создаются новые модели спектакля и всего театрального организма — не только новой сценической эстетики, но и новых взаимоотношений между режиссером и художником, между актером и зрителем. Новая сценография — важнейший элемент этой всеобъемлющей реформы театрального искусства.

Термин «авангард» в отношении русского и советского театра 1910 – 1920‑х гг. не является общепринятым. Его применяют лишь к отдельным течениям, которые программно устремлены вперед, в будущее, и авангардность которых поэтому невозможно отрицать — к футуризму, конструктивизму и пр. В истории театра более привычен термин «искания» — так назвал театральные новации К. С. Станиславский.

Но всевозможные театральные искания, шедшие в самых разных направлениях, разворачивались, по существу, в культурном поле авангарда. Различия во внешних формах, пылкость деклараций и манифестов, жаркие споры между представителями разных течений театра затмили то, что объединяет эти течения — общие механизмы, общую логику формирования культурной парадигмы. И, конечно, важно, что сценографические и постановочные решения театра 1910 – 1920‑х гг. в некоторой мере были адаптацией таких авангардных направлений в изобразительном искусстве, как футуризм, супрематизм, экспрессионизм и конструктивизм (со всеми их разновидностями).

Сдвиги в культуре и, в частности, в театре невозможно рассматривать вне той жизненной обстановки, в которой они происходили.

На рубеже веков наиболее чутких людей охватило предчувствие грядущих потрясений, неотвратимых и гибельных. В связи с революцией 1905 года и ее последствиями это гнетущие ощущение усиливается, распространяется в обществе, и искусство воплощает его в полной {8} мере. В одной из статей журнала «Золотое руно» можно прочесть следующее признание: «Современное сознание переживает крайне любопытный, можно сказать, единственный момент. Ощущается повторно, почти как навязчивая идея, приближение некоего переворота, изменения. Может быть завтра все станет другим: другая действительность, другие люди и другое солнце. Чувствительность повышена, развивается тревожная нервозность, как перед грозой, в атмосфере, насыщенной электричеством, таящей молнии и гром.

Пока еще тихо. По крайней мере, снаружи все обстоит благополучно. Даже слишком. Старое миросозерцание празднует свои завершенные победы, победы золотой осени. […]

И тем не менее мы переживаем кризис, тем более мучительный, что он совершается помимо нашей воли, я бы сказал, космически. Что-то зреет, что-то таит в себе будущее. Все области культуры, даже обыденной жизни испытывают превращения. Сами души меняются; что-то в них, что одни готовы назвать пороком, а другие — прозрением и предчувствием лучшего»[[1]](#endnote-2).

«Прежнее миросозерцание умирает, для некоторых оно уже умерло. Мы верили некогда в науку, она готова была стать религией в начале 19 века. […] Теперь мы думаем, что наука есть “поваренная книга”; что научные понятия суть как бы путевые знаки, указывающие направление действий»[[2]](#endnote-3).

«Добро и зло, Истина и ложь — все стало проблематичным, неуверенным. Сдвинулись межевые знаки. Молния лизнула мир. Некоторые знают даже имя этой молнии: Фридрих Ницше»[[3]](#endnote-4).

Ощущение грядущих перемен владело многими. Но одни жаждали, как Буревестник — «пусть сильнее грянет буря!». Другие чувствовали катастрофичность происходящего.

В искусстве авангарда эти две линии ощущений воплощены в футуризме и экспрессионизме.

Когда же, наконец, «буря грянула» — в революционное и послереволюционное время — логика развития авангардных тенденций в русском искусстве изменилась. Одни из них (футуризм) пришлись ко двору в новой социальной реальности и даже стали претендовать на господство в качестве исключительных, официально признанных {9} форм искусства, другие (экспрессионизм) постепенно перешли в оппозицию. Но и то, и другое заглохло в конце 1920‑х годов. Тем не менее отдельные сценические и сценографические приемы, выработанные авангардными течениями, продолжали жить и использовались в спектаклях, построенных в целом уже по новой эстетической модели советского искусства, — и дожили до наших дней.

# **{****10}** 1 глава «Хоромные действа “Союза молодежи”»

Ранний русский авангард проявил себя поначалу в изобразительном искусстве и поэзии (и в объединяющем их искусстве оформления книги). К профессиональному театру волна авангарда докатилась чуть позже.

Первым авангардным объединением художников, реально осуществившим театральные постановки, был петербургский «Союз молодежи». Лидирующая роль этого объединения в русском театральном авангарде определяет наш интерес к нему.

Художественное объединение «Союз молодежи» (название заимствовано у пьесы Г. Ибсена) организуется в ноябре 1909 года по инициативе Е. Г. Гуро, М. В. Матюшина, Р. В. Воинова и Э. К. Спандикова[[4]](#endnote-5). В его состав вошли некоторые участники группы Н. И. Кульбина «Треугольник». 16 февраля 1910 г. был утвержден Устав общества. Но скоро в результате творческих разногласий Гуро, Матюшин и Воинов[[5]](#endnote-6) вышли из состава общества (Матюшин вернется в «Союз молодежи» в 1913 г.)[[6]](#endnote-7). Председателем правления «Союза молодежи» избирается меценат и коллекционер Л. И. Жевержеев[[7]](#endnote-8).

Создание общества было в какой-то мере предрешено логикой развития новых художественных направлений. Пробивавшему себе путь авангарду или, как его тогда называли, «искусству будущего» или «футуризму» — {11} этот термин получил хождение в 1912 г., — необходимо было консолидировать свои силы. Это было нужно не только для выставочной деятельности, хотя она и имела первостепенное значение.

Художники стремились объединиться, сформулировать и отстоять свои позиции, осмыслить практику, выработать план совместных действий и создать свой печатный орган, как для пропаганды своих идей, так и для борьбы с оппонентами, — не только из «Мира искусства» или академических кругов, но и с другими новаторами, стоявшими на иных позициях. Привлекала возможность наладить связи с представителями других видов искусств.

Наиболее плодотворная деятельность «Союза молодежи» приходится на предвоенные годы (объединение существовало с 1910 по 1914 и с 1917 по 1919). За эти годы «Союз» организовал шесть выставок, где экспонировались работы практически всех крупных художников русского авангарда. Выходил журнал «Союз молодежи», было издано три выпуска: 1912 № 1 (апрель) и № 2 (июнь), 1913 № 3 (март, этот номер выпущен совместно с московской литературной группой «Гилея», в начале 1913 года вошедшей в «Союз» на федеративных началах). Велась активная деятельность по проведению диспутов и выступлений членов объединения с докладами, чаще всего они шли в помещении петербургского Троицкого театра миниатюр.

«Союз молодежи» дважды обращался к театру: 27 января 1911 года осуществил «Хоромные действа “Союза молодежи”», а через два с лишним года, в конце 1913 года, открыл «Первый в мире футуристов театр».

Неизвестно, кому принадлежала идея создания «Хоромных действ», но замысел и его воплощение оказались совершенно необычными[[8]](#endnote-9). Это был не столько спектакль в чистом виде, сколько комплексное представление, состоявшее из трех частей: собственно спектакля — народной драмы «Царь Максемьян и ево непокорный сын Адольфа», маскарада с интермедиями — «Хоромных причуд с публикой» и концертно-кабаретной программы.

Спектакль был широко разрекламирован. Объявления о предстоящем «действе» появились во многих петербургских газетах. По городу были расклеены афиши, выполненные по эскизу художника Ц. Я. Шлейфера (он же сделал и программку спектакля).

{12} Что же обещали зрителям устроители «Хоромных действ»? Заглянем в программу[[9]](#endnote-10). Любопытно оценить не только ее содержание, но и стиль.

***«Союз Молодежи»  
в театральном зале школы имен. А. С. Суворина  
(Английская наб. 6) в четверг, 27 января 1911 г*.**

Организованы Хоромные действа

Инсценируемые М. М. Томашевским

Художественные работы художников «Союза молодежи».

***1.  
Царь Максемьян и ево непокорный сын Адольфа.  
Трагедия в 2‑х действиях*.**

Действуют: Грозный царь Максемьян, дерзкая богиня Винера, непокорный сын Адольфа, древний рыцарь Брамбеус, легкий скороход — маршал, верные пажи, римский посол, самолучший кузнец, гробокопатель и его жена Матрена, будильщик, сенаторы, магометанский посланник, войны, царедворцы, скоморохи, Винерины прислужницы, танцовщицы, барабанщики, петух и смерть.

Участвовать любезно согласились: гг. В. К. Лабутин, Н. И.\*\*\*, Н. Н. Срывкин, С. С. Оловянишников, Г. Г. Галон-Петрович, М. Я. Мизернюк, Ц. Я. Шлейфер, Э. К. Спандиков, Ф. Ф. Феоктистов, П. Я. Мизернюк, В. Я. Спекторский, В. Д. Жданов, И. А. Назаров, В. М. Сахаров, А. И. Рожковский, А. В. Емельянов, А. П. Плигин, Л. И. Гурджа, Гавриленко, Ротмлянский, Е. Я. Сагайдачный, г‑жи Н. И. Т\*\*\*, А. Ф. Кочергина, И. А. Вольская, А. С. Шефтель, М. В. Маркович.

Режиссер-распорядитель В. Н. Соколов. Музыка и хоры М. П. Речкунова.

***2.  
Хоромные причуды с публикой правила для присутствующих*:**

Желающих присутствовать на 2‑й части действ просят принять к сведению следующие правила:

1. Выстрел красной пушки означает приступ к Хороводным действам, после чего в зале могут оставаться только лица, маскированные и одетые в костюмы, сделанные по рисункам художников «Союза» и выдаваемые бесплатно во время перерыва между 1 и 2 ч. в обрядной комнате.

2. Выстрел зеленой пушки означает начало хоровода.

{13} 3. Последующие выстрелы цветных пушек означают начало новых причуд.

4. Выстрел серебряной пушки означает последние 5 минут хороводных причуд.

5. Выстрел золотой пушки и заявление главного режиссера «маски долой» требует обязательного демаскирования и в зал допускается вся публика для участия в заключительном «Променаде радости».

6. Верховным руководителем причуд является главный режиссер, который все время находится на особом возвышении.

7. Распорядители отличаются особыми костюмами. В хороводных причудах: Шаманские пляски с участием артистов балета, муз. А. Г. Шапошникова.

**3.**

1. Менуэт. Муз. А. Г. Шапошникова. Исп. арт. балета.

2. Испанские и итальянские злодейки-прелестницы исполняют свои народные песни, г‑жа Шефтель и Вольская.

3. Вихри зеленых змиев, белых слонов и красных чертиков, муз. Ребикова. Исполн. гг. Асетиати и др.

4. Вокальный квартет: Алексеевский, Ленский, Леванский и Константинов.

5. Знаменитый испанец г. Ринальди Ромаклерос. У рояля — г. Зискинд. Хозяин пивницы господина Гамбринусова — Акакий-Амалия-Фридерих Фрейер фон Гераус. Его помощник — Карл Карлович Штоппер.

Эскизы и декорации «Царя Максемьяна» худ. Е. Я. Сагайдачный. Трон Винеры, худ. Э. В. Спандиков. Шампанея, худ. А. Ф. Гауш и худ. И. С. Школьник, Пивница господина Гамбринусова, худ. Г. Е. Верховский, Обрядная комната, худ. Ц. Я. Шлейфер и худ. С. И. Бодуэн-де-Куртенэ.

Костюмы и бутафория собственной мастерской под наблюдением худ. Ле-Дантю.

Режиссер М. М. Томашевский.

Зав. муз. частью А. Г. Шапошников.

Ответственный художник Е. Я. Сагайдачный.

*Начало в 9 час. вечера. Конец в 3 часа ночи*.

*Хранение верхнего платья 10 коп. с персоны*.

{14} Для постановки «Хоромных действ» «Союзом молодежи» был приглашен помощник Мейерхольда в устройстве «Дома Интермедий» М. М. Бонч-Томашевский. В своей работе он последовательно развил постановочные идеи Доктора Дапертутто.

Замечателен был сам выбор народной драмы для постановки. Известны несколько вариантов текста «Царя Максемьяна». «Союз молодежи» использовал вариант, записанный Н. Н. Виноградовым. Драматургический строй пьесы, где трагедийные, «страстные» моменты взрывались потешными интермедиями, создавая вихревую чехарду трагического и комического, где форма кажется легкой, подвижной и вроде бы свободной в своей разгульной праздничности и проказливости, как бы приглашает забыть все правила и каноны театра и пуститься в это игрище как Бог на душу послал.

А. М. Ремизов, сделавший свой вариант «Царя Максемьяна», писал: «Русский народ создал театр Царя Максимилиана, неправдошный театр, т. е. самый настоящий театр со своей нежитейской, со своей правдой театральной»[[10]](#endnote-11).

Вот эту «нежитейскую» правду и воплотили русские футуристы. Обратившись к истокам национального театра и возрождая некоторые традиции и приемы народного и балаганного ярмарочного театра, «Союз молодежи» пытался реконструировать сам дух первозданной театральности, игры, вовлечения зрителей в действо, объединившее в себе спектакль, игрище, хоровод, интермедии и др. Однако воссоздание балаганного народного театра не сводилось только к реконструкции приемов и форм народного театра, оно учитывало и опыт современного театра, и литературную пародию, и карикатуру. Постановщики подошли к материалу с долей иронии, она прочитывается в эскизах костюмов, грима и аксессуаров персонажей, — однако исполнение актерами своих ролей было искренним и серьезным, что порождало в итоге трагикомический эффект.

С этими эстетическими установками были связаны замысел и облик «Хоромных действ». Весь комплекс постановочных идей был необычен. Обращение к народной драме потребовало кардинально нового решения игрового пространства и оформления. Это был один из первых спектаклей, игравшихся среди публики, в непосредственном контакте с ней. Ни занавеса, ни рампы не было.

{15} Название «хоромные» — то есть «комнатные» действа — точно характеризовало форму представления.

Спектакль шел на трех игровых площадках. В центре удлиненного прямоугольного зала находилась круглая игровая площадка — помост. Слева и справа от зрителей на узких концах зала располагались две другие площадки — прямоугольные неглубокие авансцены; сзади они замыкались живописными заспинниками и с трех сторон были окружены широкими ступенями, спускавшимися в зрительный зал.

На правой авансцене помещался трон Максемьяна. Напротив него, на аналогичном помосте с левой стороны зала, были владения «дерзкой богини Винеры». Здесь стоял ее трон, по форме и устройству такой же, как у Максемьяна.

С круглого помоста-арены, находившегося посреди зала, грозили Максемьяну иноземные рыцари и сама Смерть. Здесь же претерпевал свои мучения несчастный Адольфа.

Стены зрительного зала по всему периметру были завешены панно, выполненными в лубочном стиле и изображавшими «виды» града Антона, Кумерского царства, птиц, зверей и «цветы райские». На панно «пестрели {16} оригинальные надписи, вроде “любовь — прекрасное занятье”», — свидетельствовал рецензент «Петербургского листка»[[11]](#endnote-12).

Таким образом, зрители оказались внутри игрового пространства, внутри декораций, которые их окружали со всех сторон.

Судя по отзывам, спектакль был подготовлен и сыгран с любовью, продуманно и тщательно. Подчеркивалось, что в исполнении и постановке «много оригинального и прямо прекрасного и художественного. Не забудутся фигуры Царя, Адольфы, Аники-война, древнего рыцаря (Бромбеус. — *Е. С*.), скорохода, некоторых скоморохов и пр. Художники оказались на высоте в создании по старинным лубочным образцам костюмов и в декорировании стен. Веяло свежестью народного искусства»[[12]](#endnote-13).

Кроме действующих лиц, предусмотренных пьесой, Бонч-Томашевский ввел в представление «Царя Максемьяна» скоморохов. Они были чем-то вроде «слуг просцениума»: делали шумовые эффекты, уносили убитых по ходу действия персонажей.

Камерность пространства и близость зрителей повлияли на манеру исполнения; она была искренней и естественной. Играли не профессиональные актеры, а любители (одним из них был художник Спандиков, сделавший эскизы декораций «Винериного трона»). Может быть, непосредственность общения с публикой облегчала задачу актеров, да и драматургический материал, созданный народными авторами для непрофессионального исполнения, был в возможностях любителей.

Над подготовкой «Хоромных действ» и «Царя Максемьяна» работали многие члены «Союза молодежи». Каждому было предоставлено право сделать свой вариант сценографического оформления — панно и костюмов — трагедии и следовавшего за ней маскарада. Окончательный вариант оформления был заявлен в программе: эскизы декораций и костюмов были сделаны Е. Я. Сагайдачным, трон Винеры по эскизу Э. В. Спандикова. В собрании Жевержеева сохранились эскизы костюмов А. Ф. Гауша, Е. Я. Сагайдачного, М. В. Ле Дантю, В. И. Быстренина, Г. Е. Верховского, А. И. Балтера, Ц. Я. Шлейфера и самого Жевержеева.

Эти работы при разнице индивидуальных манер и качества исполнения объединяет обращение к формам народного искусства — лубка, игрушки — но оно не было {17} догматическим и реставраторским. Хотя знание и изучение народного искусства лежало в основе оформления, так же как и в «Старинном театре», но это знание было проведено через стихию игры, дурачества, рождественских и масленичных ряжений и маскарада. Свобода следования духу народного искусства, разнообразие форм дали интересные решения оформления спектакля.

В эскизах костюмов Э. В. Спандикова черты русского исторического костюма сочетаются с деталями одежды XVIII – XIX вв. Это не было случайным. Исследователь народного театра И. М. Щеглов (друг А. П. Чехова) писал: «отчего бы не предположить, […] что история “Царя Максимилиана и непокорного сына его Адольфа” есть до некоторой степени аллегорическое представление печальной памяти истории царя Петра и царевича Алексея, — невольный отклик на это наидраматичнейшее событие петровской эпохи?»[[13]](#endnote-14) Кроме исторических аллюзий этим достигался и комический эффект смешения «французского с нижегородским», и эффект двойного ряжения.

В эскизе костюма Царедворца художник изобразил персонажа в боярском кафтане и высоченной шапке, из-под которой торчит белый пудренный парик с пышными буклями петровских времен. Иронических аллюзий полон и облик Винеры Кумерской. Лубочная красавица одета в платье Екатерины I. Принцип остранения, условности на грани абсурда прослеживается и в других эскизах Сагайдачного. Так, костюм Палача состоял из черного балахона с двумя пушистыми красными помпонами на груди, красного колпака-капюшона с прорезями не только для глаз, но и для рта и носа! Нелепость двух последних дополнений к традиционному колпаку снижала «ужасность» облика палача.

Наиболее интересен по решению образа костюм Скорохода-маршала. Тонкая легкая фигура, похожая на стрелку часов, изображена художником в движении. Сагайдачный почувствовал и передал через внешний облик драматургическую функцию персонажа: появления и уходы Скорохода отмеряют действие и предшествуют трагическим событиям в драме. Его неумолимое движение в сюжете пьесы подчеркивает трагическую неотвратимость хода времени.

В эскизе Петуха Хоромного художник добавляет к традиционной маске с клювом и гребнем и накидке {18} из лоскутков (перья) еще одну деталь, которая подчеркивает его ряженность, маскарадность — военные брюки с лампасами и сапоги со шпорами образца 40 – 50‑х годов XIX века. Этот персонаж завершал действие пьесы. Смерть расправлялась с Максемьяном и его придворными, зал погружался во мрак, — и вдруг начинал брезжить рассвет, и на пустой трон вскакивал Петух и начинал петь зарю. На такой оптимистической ноте «Союз молодежи» заканчивал трагедию.

Колорит костюмов к спектаклю был наполнен открытостью цвета, праздничной неслиянностью тонов, яркостью, порой нарочитой пестротой. Однако в эскизах петербургских художников есть некоторая случайность цвета: они осваивали локальные открытые тона и не всегда находили точные решения. Это особенно заметно при сопоставлении их работ с эскизами В. Е. Татлина к тому же спектаклю, перенесенному М. М. Бонч-Томашевским в Москву. У Татлина цвет органично слит с формой, и кажется, что иного решения и быть не может.

После завершения драмы «Царь Максемьян» хоромные действа продолжались маскарадом, интермедиями, хороводами, «причудами» и «Променадом радости». Затем начиналась кабаретно-концертная программа. {19} Правда, рецензент «Театра и искусства» сетовал, что впечатление от «Максемьяна» нарушено было продолжением хоромных действ: «Очень оживленно было после трагедии. Прекрасны были шаманские пляски с удивительной фигурой шаманки, изящен менуэт. Но впечатление от трагедии нарушалось недостаточной стильностью, по временам обыкновенностью, правда очень веселого и милого костюмированного вечера»[[14]](#endnote-15).

Действительно, после окончания трагедии, «роль увеселителей взяла на себя костюмированная нечисть в виде леших, чертей, слонов и зеленых змиев»[[15]](#endnote-16). «Громко стреляли пушки, обсыпавшие конфетти, весело вертелся хоровод, замаскированный боярами, горожанами, лешими, гробокопателями, войнами, царедворцами…»[[16]](#endnote-17)

Замысел постановщиков удался — зрители приняли правила игры, бурно сопереживая героям трагедии, а затем с неменьшим удовольствием смешались с исполнителями в веселом танце.

17 февраля «Союз молодежи» повторил показ «Хоромных действ» в «Доме интермедий». В программу вечера вопили: «Царь Максемьян и его непокорный сын Адольфа» и интермедия М. Сервантеса «Ревнивый старик»[[17]](#endnote-18).

Упрек рецензента «Театра и искусства» в излишней пестроте зрелища, помешавшего оценить новизну и впечатления от «Царя Максемьяна», Бонч-Томашевский решил учесть в московской версии спектакля, оформление которого было поручено В. Е. Татлину. Интересно сравнить петербургскую и московскую постановки.

Московские спектакли «Максемьяна» шли в зале Литературного-Художественного кружка (было дано четыре представления: генеральная репетиция 2 ноября и три спектакля 3, 4 и 6 ноября 1911 г.). Здесь уже не было «хороводных причуд» и кабаретной программы, но были введены хоры и скоморошьи интермедии.

Режиссерское решение спектакля, по отзывам рецензентов, прекрасно сочеталось с оформлением Татлина, которое было рассчитано на «балаганное» представление, с его непосредственностью и элементами сказочности.

Спектакль трагического балагана был принят зрителями и критиками с большим интересом и имел успех. Только обозреватель «Студии» Макс Ли не принял спектакль, предпослав своей рецензии эпиграф: «Дети!.. Овсяный кисель на столе»[[18]](#endnote-19). Рецензент подошел к постановке {20} народной драмы с критериями исторической драматургии, которых «Царь Максемьян» не выдерживал.

Реакция Татлина на единственную негативную статью о спектакле, хотя рецензент и подчеркивал интересную работу художника, была своеобразной. Он отрекся от своей причастности к спектаклю, а появление в журнале «Студия» репродукций с трех его эскизов назвал «случайностью». Татлин писал: «когда я увидел, насколько выполнение костюмов далеко от моих эскизов и, говоря попросту, явилось их искажением, я нашел необходимым отойти от этой “трагедии”. […] Таким образом ничего общего с постановкой “Царя Максемьяна” я не имею…»[[19]](#endnote-20) Любопытно, однако, что текст письма-отречения появился в журнале не до премьеры, а спустя месяц после рецензии Макса Ли.

Что же случилось с костюмами, останется невыясненным. К счастью, эскизы к постановке сохранились, и даже те, что «случайно» попали в редакцию «Студии».

Сценография «Царя Максемьяна» Татлина была не просто оформлением спектакля, а заключала в себе своеобразное режиссерское решение, трактовку балаганной трагедии. Татлин представлял ее как сказ, игрище, разыгрываемое современными актерами. Рецензент «Раннего утра» подчеркивал, что художник «одев артистов в оригинальные костюмы, — приблизил народный трагический балаган ко вкусам современной интеллигентской публики»[[20]](#endnote-21).

Постановочное решение было таким же, как в петербургском спектакле. «Зрительный зал, — как отмечал рецензент из “Русского слова” — украшенный вдоль всех стен старинными лубочными украшениями, котами, “свинтусами” (так русский народ переделал слово “сфинкс”) и т. п., преобразился, в сущности, в огромную сцену»[[21]](#endnote-22). Действие трагического балагана разворачивалось на трех игровых площадках: двух тронах, к которым вели несколько ступеней, и круглой площадке, помещавшейся в центре зала. Справа от зрителей находилась сцена, на ее авансцене располагался трон Максемьяна, пологие ступени спускались от трона в зрительный зал. За помостом Максемьяна, затянутым пурпурным коленкором, висело красно-желтое панно-заспинник, изображавшее роспись тронного зала. По «сводам» вились неведомые ботанике фантастические растения, среди их ветвей притаились, готовые к прыжку, с выпущенными когтями-саблями огромные {21} кошки — долженствующие изображать свирепых львов. В этой утрировке была своя правда: вспомним каменную резьбу на владимирских соборах, на храме в Юрьеве-Польском, где львы имеют портретное сходство с домашними Васьками и Мурками, а неведомые слоны напоминают овец, только с веревкой, ниспадающей с морды и изображающей хобот. Да и лубочные львы мало чем отличались от татлинских. Желтый трон Винеры Кумерской, стоявший на синем помосте, украшало изображение алого сердца; за троном находилось заспинное панно, с двумя трогательно склоненными друг к другу пальмами. Пальмы буйно цвели желтыми цветами.

Игровое пространство охватывало весь зал. Переходя с площадки на площадку по ходу действия, актеры все время находились в непосредственной близости от публики, что требовало от исполнителей искренности и абсолютной веры в «предлагаемые обстоятельства». Любопытно впечатление рецензента «Голоса Москвы», он писал: «Артисты труппы, вся обстановка, с большим музыкальным сопровождением, вводными номерами пения, скоморошеских выходов — дали интересное зрелище.

Почувствовалась ненависть старинных благочестивых людей к “бесовским зрелищам”. Есть что-то колдовское, языческое и увлекательное в этой реставрированной наивной фабуле и игре, в жутком строе забытой народной музыки и скоморошеском буйстве»[[22]](#endnote-23).

Костюмы, сделанные Татлиным, отличало единство замысла. В них нет явного «цитирования» святочных и масленичных масок, так же как и лубочных картинок. Татлин синтезировал изобразительные принципы примитива и народного искусства и дал свою интерпретацию народного спектакля. Особенно ярко эта самостоятельность проявилась в костюмах к спектаклю. Эскизы Татлина заключают в себе содержательную трактовку, характеристику персонажа. Но Татлин пришел к этому не сразу.

Воссоздать в полной мере историю его работы над оформлением «Царя Максемьяна» невозможно, но есть основания предполагать, что Татлин в процессе работы изменял трактовку образа спектакля.

По всей видимости, Татлин начал работать над эскизами к спектаклю, не будучи знаком с замыслом постановки Бонч-Томашевского. Сохранился первоначальный эскиз костюма Царевича Адольфа, выполненный в {22} традициях иконописи. На листе изображена фигура юноши, одетого в «древнерусский костюм» и закованного в цепи. Голова юноши горестно склонена набок, руки в кандалах подняты к груди. Подобное изображение могло бы быть на одном из клейм житийной иконы.

Затем, ознакомившись с режиссерским планом Бонч-Томашевского, художник изменил подход к оформлению пьесы.

На основной серии эскизов изображены уже не отвлеченные персонажи, а вполне конкретные, наделенные выразительной внешностью и определенным характером. Костюмы раскрывают нрав их обладателей. Так, два эскиза Царя Максемьяна представляли личность малосимпатичную. На первом эскизе Максемьян предстает капризно орущим: корона на голове вздыбилась зубцами, оранжевая мантия украшена не то короткими черными хвостиками, не то когтями. Царь — щеголь. На нем зеленый кафтан с бело-желтой отделкой. Порты белые с синим зигзагообразным рисунком. Образ дополняли «царственного» фасона валенки, {23} канареечно-желтые, украшенные бело-красной вышивкой. На втором эскизе царь изображен перепуганным, настороженным, и эскиз более напряжен по цвету: пурпурная шуба с алой подкладкой и синим воротом.

Аника-воин дан Татлиным как добрый молодец в рубахе и портах, с пушкой-единорогом на плече и дубиной в руке. Кудри и борода у непобедимого воина рыжие, нос отчаянно красный, а выражение лица к мирной беседе не располагает.

Сохранились и два варианта эскиза костюма и грима Винеры Кумерской. Первый вариант наводит на мысль, что эту роль должен был играть актер-мужчина, как это и полагалось в балаганном театре. Мужеподобная Винера внушительных размеров, к тому же косолапая, изображена в восточном костюме. Шаль, ниспадающая с головы, с трудом покрывает обширную фигуру, из-под покрывала выглядывает рубаха и шаровары. Основной цвет винериного одеяния — зеленый, по нему идут красные, белые, оранжевые и черные «восточные» рисунки. {24} Туфли с загнутыми носами дополняли одеяние басурманской красавицы. На втором эскизе Винера более женственна, пластика грациозна. По всей видимости, от мужского исполнения женской роли отказались.

Своими эскизами Татлин подсказывал исполнителям пластику, мимику, характерные выражения лиц персонажей. Так, Винерин Задирщик представлен в весьма воинственной позе (два варианта эскиза). Задирщик облачен в синий военный мундир с огромными красными эполетами, сапоги на высоких каблуках с длинными шпорами, на голове чалма, с левой стороны на мундире аппликация в виде сердца, из-за спины веером торчит павлиний хвост. Воинственная физиономия с лихо закрученными усами и горящим взором еще более агрессивна на втором эскизе, где Задирщик — обладатель воинственного орлиного носа — язвительно улыбается, а его поза еще более динамична: Татлин поднял правую руку Задирщика к поясу, и агрессивность натуры персонажа предстала в полной красе: обидчику Винеры не поздоровится.

Один из лучших эскизов к спектаклю — Скороход-маршал. Общий замысел этого образа у Татлина тот же, что и у Сагайдачного — видимо, режиссерское задание было общим. Персонаж изображен в движении. Тонкая фигура старика с острым носом и клином седой бороды устремлена вперед. Ленточка на остроконечной шапке и цветные фестоны на одежде развеваются. В эскизе передана пластика, легкость стремительных движений персонажа. Функция Скорохода, как уже говорилось выше, — приводить нужных действующих лиц, и каждый новый его приход знаменует дальнейшее развитие трагических событий. Действует Скороход автоматически бесстрастно, с точностью заведенной машины или механизма. Татлин лишает Скорохода индивидуальных черт, вместо лица здесь маска. Переживания: гнев, радость, испуг — чужды этому персонажу.

Гробокопатель предстает на эскизе в виде чертенка. Черные порты с заплатами, драная рубаха, зеленый кисет с трубкой и лопата — это немногие целые вещи, все остальное — рванье. Физиономия Гробокопателя весьма странная, она напоминает мордочку обезьянки, курносый носик ярко-красного цвета, а из-под белого колпачка, что прикрывает голову, торчит остроконечное ухо. {25} Небрежно висящий не то хвост с кисточкой, не то оторванный лоскут от портов довершает облик. Гробокопатель понуро-тосклив, особого рвения к исполнению своих обязанностей в нем не заметно.

Интересно решен костюм Смерти. Татлин дает фигуру, обтянутую с ног до головы в белое трико с графически нарисованными ребрами и суставами: с головы ее спадает саван, в руке коса, в другой сумка, полная подсобных инструментов — пил, топоров, серпов, однако у Татлина Смерть не курносая — у нее длинный, острый, как у снеговика, нос. Взмахом косы Смерть завершала действие, погубив всех подданных Максемьяна и его самого.

Найденный в работе над спектаклем «Царь Максемьян и ево непокорный сын Адольфа» подход к решению спектакля и образов персонажей будет использован Татлиным позже в работе над постановкой «Зангези».

Новые сценографические идеи «Хоромных действий» найдут отклик и продолжение в отечественном театре.

Одни — декорировка зала и присоединение его пространства к образному решению всего спектакля — отзовутся сразу: А. Я. Головин — «Орфей и Эвридика», 1911; В. Е. Татлин — «Зангези», 1923; П. Н. Филонов и его ученики — «Ревизор», 1927; и др.

Другие — свободное расположение игровых площадок внутри зрительского пространства — будет использовано Н. Н. Евреиновым при постановке «Франчески да Римини» Д’Аннунцио (благотворительный спектакль 22 апреля 1913 г.), и — гораздо позже, в 30‑х у Н. П. Охлопкова.

Некоторые завоевания раннего послереволюционного театра, носившего агитационный характер, имели своим незримым предшественником «Хоромные действа», хотя их постановщики, возможно, об этом и не догадывались, и приписывали открытия себе, а вслед за ними и историки театра приписывают им же эти открытия. Например, о «Мексиканце», поставленном В. Смышляевым и оформленном Л. Никитиным и С. Эйзенштейном в 1921 году, писали, что постановщикам «удалось наметить путь к […] слиянию сцены с зрительным залом […]. Драка в самом партере, прыжки в ложу, выходы из публики — окончательно устраняют рампу»[[23]](#endnote-24). На самом деле, {26} как мы видим в «Хоромных действах», слияние сцены со зрительным залом и устранение рампы началось несколько раньше и осуществлялось радикально.

Как и все акции авангарда, «Хоромные действа» не были рассчитаны на долгую сценическую жизнь. Это был манифест, значимость которого имела одномоментный характер. Его целью было доказать возможность существования такого типа зрелища, утвердить новый прием, замысел, форму. Здесь, в этих спектаклях, проверялись возможности следования формам народного искусства, шел поиск нового контакта со зрителем, утверждалась возможность использования внесценического игрового пространства. Следующие сценические эксперименты «Союза молодежи», осуществленные спустя два года, были посвящены уже иным задачам.

# **{****27}** 2 глава Первый в мире футуристов театр

Четыре знаменитых вечера, 2 – 5 декабря 1913 года, в течение которых существовал «Первый в мире футуристов театр», вызвали к жизни статьи и исследования, их авторы писали о театре футуристов, об открытиях в области живописного авангарда, о драматургии, сценографии, меньше о музыке. Мемуарная литература богата воспоминаниями об этих декабрьских представлениях, хотя и они весьма разноречивы. Впрочем, удивляться тут нечему, писались мемуары позже, во времена печально известные, представления о благонадежности у мемуаристов, по всей видимости, были различны. Немалую роль сыграли личные симпатии и антипатии повествователей. Сказывалась и временная дистанция.

Спектакли вызвали бурный интерес, безусловно, неоднозначный. Атмосфера вокруг премьер напоминала военные действия. Любая акция футуристов состояла из самого художественного явления и антуража вокруг него. Интерес и скандал подготавливались манифестом, выпущенным тремя реформаторами театра (М. В. Матюшин, А. Е. Крученых, К. С. Малевич), и тремя статьями В. В. Маяковского о театре в «Кино-журнале». Эпиграфом к этим выступлениям, как и к другим манифестам тех лет, можно поставить знаменитое «В клочья!» Маринетти. Разжиганию интереса способствовали и анонсы в прессе с завораживающим {28} списком действующих лиц: «старик с черными сухими кошками (несколько тысяч лет)», «его знакомая (сажени 2 – 3. Не разговаривает)» и др.

Внешние правила авангардной игры были соблюдены. Была поддержка в зале, приехали московские футуристы, поражавшие экстравагантностью одеяний и расписанными лицами, было и явление в зале некоего футуриста в желтой кофте, отмеченное многими газетами и даже запечатленное в рисунке, опубликованном в журнале «Огонек»[[24]](#endnote-25).

Четыре спектакля посмотрел «весь Петербург», о публике, о ее составе было упомянуто в каждой рецензии. Бесспорность этой акции и в присутствии зрителей — аншлаг, и в их реакции. В их готовности быть сопричастными к новым явлениям, даже будучи с ними не согласными. Ждали «новых форм», «нового слова» — пугались, шарахались, протестовали, но безудержно влеклись к ним. М. В. Сабашникова свидетельствует: «Одна из своеобразных черт русского общества того времени: каждое новое лицо встречали с восторженным интересом. Это ни в коей мере не было провинциальным любопытством, о нет, люди просто верили в необходимость и возможность перемен, жаждали обновления…»[[25]](#endnote-26)

В краткий период между 1910 и 1913 формируются основные течения русского авангарда, начинается и процесс теоретического и философского осмысления практики.

1910 год — В. В. Кандинский создает свои первые абстрактные живописные «композиции» и «импровизации», одновременно завершает работу над книгой «О духовном в искусстве», в 1911 году она выходит в свет в Мюнхене на немецком языке, в декабре на Всероссийском съезде художников в Петербурге Н. И. Кульбин зачитывает доклад — сокращенный вариант книги «О духовном в искусстве».

В конце 1912 года М. Ф. Ларионов экспонирует свои первые лучистские картины. Художник предлагает свой вариант беспредметного искусства, однако в утверждении его принципов не отказывается от зрительных впечатлений от предмета, как это сделал Кандинский. В 1913 году Ларионов публикует отдельным изданием свой манифест «Лучизм», ему предшествовал манифест его группы «Лучисты и будущники», опубликованный в альманахе «Ослиный хвост и Мишень» (1913 г.).

{29} 1912 – 1913 годы — В. Е. Татлин начинает работать над живописными рельефами, контррельефами и «материальными подборами».

В 1912 году П. Н. Филонов пишет «Канон и закон», где формулирует некоторые положения будущей теории аналитического искусства, и порывает с кубизмом.

К 1913 году К. С. Малевич отнесет рождение супрематизма, положенное эскизами к опере «Победа над солнцем».

Живопись русского авангарда в период, предшествовавший Первой мировой войне, неистово устремилась к освоению и утверждению чисто живописных форм и приемов, наиболее важным был отказ от литературной повествовательности и сюжетности.

Влияние русской литературы на отечественную живопись общеизвестно — именно литературные критерии главенствовали в оценке творчества передвижников и отчасти мирискусников. Особенности художественного языка живописного произведения отходили на второй план. Возникновение интереса к чисто живописным формам связано с творчеством В. Д. Поленова и, главным образом, работами символистов, и в первую очередь, М. А. Врубеля и В. Э. Борисова-Мусатова.

Возрождение (или зарождение) интереса к цвету и форме в русской живописи, эксперименты в области цвета и формы, стремление обрести свободу во владении этими специфически живописными средствами движет художниками «Бубнового валета», «Ослиного хвоста» и «Союза молодежи». Десятилетия жизни «за счет литературы» отбрасываются резко и решительно.

Манифест «Союза молодежи», написанный Ольгой Розановой в 1913 году, незадолго до открытия «Первого в мире футуристов театра», как бы подытожил сделанное и определил художественные устремления членов союза[[26]](#endnote-27). Манифесту предшествовала статья, опубликованная в сборнике «Союз молодежи» № 3 (март 1913 г.), носившая полемическое название: «Основы художественного творчества и причины его непонимания». В ней в более развернутом виде, чем в манифесте, утверждались принципы абстрактного искусства, провозглашался отказ от копирования природы. Страшным грехом объявлялся не только плагиат природы, но и воплощение в картине социально-народнических идей и пассеизма мирискусников. {30} Розанова констатировала начало новой эры: «Эры окончательного освобождения Великого Искусства Живописи от несвойственных ему черт Литературного, Социального и грубо жизненного характера его нутра. В выработке этого ценного миросозерцания и заключается заслуга нашего времени, небывалого ранее разнообразия и количества художественных путей»[[27]](#endnote-28).

Розанова выделяет три этапа творческого сознания: «Только теперь, художник вполне сознательно творит Картину не только не копируя природу, но подчиняя первобытное о ней представление представлениям, усложненным всей психикой современного творческого мышления: то, что художник видит, + то, что он знает, + то, что он помнит, и т. д., и результат этого сознания при нанесении на холст он еще подвергает конструктивной переработке, что, собственно говоря, в Творчестве и есть самое главное, ибо только при этом условии возникает самое понятие Картины и самодовлеющей ее ценности»[[28]](#endnote-29).

«Если раньше — констатировала Розанова, — личное претворение природы и выражалось иногда в том, что художник ее изменял согласно личному о ней представлению (творчество архаических эпох, младенческого возраста народов, примитивы), то все же это были примеры неосознанного свойства, это были только попытки свободной речи»[[29]](#endnote-30).

В манифесте Розанова кратко сформулировала кредо «Союза молодежи»: «Мы объявляем, что живописец может говорить только на языке живописных творческих переживаний, не залезая в чужие карманы»[[30]](#endnote-31).

Отбросив в сторону литературу, живописцы устремились опробовать возможности цвета и формы, стараясь выразить свои мысли, чувства и представления об окружающем мире только художественным языком живописи. Именно эти поиски с максимальным удалением от литературы и сюжетности привели русское искусство к абстракции, точнее, к различным ее формам.

Как только живопись обрела свободу от слова и литературного образа и прекратила использовать визуальные средства для воплощения вербальной синонимики, живописцы вновь обращаются к литературе, к слову — но теперь, однако, эти отношения строятся на иной основе. Художники русского авангарда обращаются к книжной графике и театру.

{31} Поиски новых отношений со словом художники авангарда осуществили не на материале русской классики (как их предшественники мирискусники), они обратились к творчеству футуристов — будетлян, чьи искания в области слова также устремлялись в сторону новой образности — алогичной, абсурдной, «заумной». Стремление создать «самовитое» слово — это своего рода попытка создания абстракции в слове. Художников и поэтов не смущала затрудненность восприятия их искусства, наоборот, сложность этого восприятия и включение читателя или зрителя в сотворчество входило в эстетический подтекст их творческих программ. В футуристических изданиях осуществлялся, как считал Е. Ф. Ковтун, «новый подход к иллюстрированию, который заключался в том, что художник перестал пересказывать текст средствами рисунка. Иллюстрации сборников не привязаны к тексту — они развивают, дополняют поэтические образы или контрастируют с ними»[[31]](#endnote-32).

Немаловажно, что художники писали стихи и прозу, а поэты-футуристы экспонировали свою живопись. Поэтическое наследие есть у Малевича, Ларионова, Филонова, Розановой, Гуро, Кандинского, Давида Бурлюка. Живописью и рисунком занимались Маяковский, Хлебников, Крученых, Николай Бурлюк, В. Каменский и др.

В книжных работах художники авангарда больше внимания уделяли шрифту, графической форме слова, визуальному воплощению его «звучания». В свою очередь, поэты-будетляне избирали для своих стихов прихотливое графическое расположение на листе книги. Своего рода — театр слова.

Совместное появление художников авангарда с поэтами-будетлянами в театре было почти предрешено.

Театрализованные вернисажи с ряжеными и загримированными (расписанными) лицами художников, вечера-диспуты поэзии со своеобразной драматургией их проведения, — все это приближало неистовых реформаторов к «оплоту художественной чахлости» — театру.

В марте 1913 года московское литературное объединение «Гилея» на федеративных началах вошло в «Союз молодежи». В «Союзе» давно хотели создать поэтическую и театральную секции, и, если присоединение «Гилей»[[32]](#endnote-33) решило первую проблему, то театральная секция так и не была создана, хотя «Первый в мире футуристов театр» был открыт.

{32} Пройти мимо театра и не опробовать свое искусство на подмостках поэты «Гилей» и художники «Союза молодежи» не могли. Провести свое искусство через объем сцены, соотнести его с движением театрального действа, звучащим словом, музыкой и непосредственной реакцией зрительного зала — это было неотразимо привлекательно для авангарда.

Задача создания театра, где пьеса, музыка и сценография творились бы людьми одной художественной веры, объединенными идеей сказать новое слово во всех областях театрального зрелища, — явив новую театральную образность, — стала главной для деятелей «Союза молодежи».

Но не только «Союз молодежи» устремил свои помыслы к театру. 23 марта 1913 г. в московском Политехническом музее состоялся диспут «Мишень» на тему «Восток, национальность и Запад. Музыка. Театр. Живопись». Три из шести докладов, объявленных на этом вечере, были посвящены театру. Ларионов должен был прочесть доклад «Роль живописи в театре». Но из-за произошедшего скандала доклады о театре не были сделаны. Тексты выступлений М. М. Бонч-Томашевского и А. А. Архангельского, двух других докладчиков были опубликованы в журнале «Маски» 1912 – 1913 № 6. Вскоре Ларионов декларирует намерение лучистов создать свой театр — «Футу».

Мы не знаем, кому из поэтов «Гилей» или художников «Союза молодежи» принадлежала идея создания театра. Возможно, она возникла в противовес намерению Ларионова создать театр, — тогда мы можем предположить, что инициатором постановки был Малевич, ведший с Ларионовым борьбу за лидерство. В письме к Матюшину Малевич сетует: «… Ларионов очень старается убедить других, что я ничто…»[[33]](#endnote-34)

В пользу этого предположения свидетельствуют строки из письма, написанного Малевичем Матюшину в июне 1913 года: «Кроме живописи, еще думаю о театре футуристическом, об этом писал Крученыху, который согласился принять участие, и другим. Думаю, что удастся поставить в октябре месяце несколько спектаклей в Москве и Питере (Ларионов намечал открытие своего театра тоже на октябрь. — *Е. С*.). Сбор гарантирован наверно, декорации будут такие, что оближешься»[[34]](#endnote-35). По всей видимости, открытие театра футуристов предполагалось в Москве, но {33} осуществлено не было. Известно только, что Д. Бурлюк принимал активное участие в реализации этой идеи, когда же устройство театра в Москве сорвалось, он совместно с Матюшиным вел переговоры с председателем «Союза молодежи» Л. И. Жевержеевым об устройстве театра в Петербурге. Так или иначе, инициатива принадлежала Малевичу и Бурлюку в Москве и Матюшину в Петербурге, а катализатором, ускорившим создание театра, оказалось соперничество с Ларионовым.

Хлопотам по созданию театра предшествовало одно событие, имевшее к нему непосредственное отношение. В июле Матюшин, взявший на себя миссию по созданию театра в Петербурге, собирает всех заинтересованных в деле на даче в Усикирко, чтобы конкретно договориться о действиях. В результате в Усикирко собрались Крученых и приехавший из Москвы Малевич. Маяковский был в Киеве, вместе с Бурлюками, Хлебников не смог выехать из Астрахани, потеряв деньги на билет, присланные ему Матюшиным.

Собравшиеся учредили Первый Всероссийский съезд футуристов, был написан и опубликован манифест. В постановлении съезда в пунктах 5 и 6 говорилось:

«Устремимся на оплот художественной чахлости — на Русский театр и решительно преобразим его. Художественным, Коршевским, Александринским, Большим и Малым нет места сегодня! — с этой целью утверждается Новый театр “Будетлянин”.

И в нем будет устроено несколько представлений (Москва и Петр-Град). Будут поставлены Дейма: Крученых “Победа над солнцем” (опера), Маяковского “Железная дорога”, Хлебникова “Рождественская сказка” и др.»[[35]](#endnote-36).

Утверждение «Нового театра» должно было произойти «на новых началах слова, рисунка, музыки»[[36]](#endnote-37); что подразумевали будетляне под этими новыми началами? М. В. Матюшин так охарактеризовал их: «В живописи все эти сдвиги плоскостей, перемещения связи видимости, введение новых понятий о выпуклости, тяжести, динамизме формы, динамизме краски.

В музыке идея новых гармоний, новых гармонизаций, нового строя (четверти тона). Одновременное движение четырех совершенно самостоятельных голосов (Регер, Шенберг).

{34} В открытие слова и потому отрыв слова от смысла — право слова на самостоятельность, отсюда новое словотворчество (открытие гениального Хлебникова)»[[37]](#endnote-38).

По всем направлениям шло переосмысление основ творчества и поиск новых приемов, упор делается на создание новой формы, добивались экспрессивности, динамичности, эмоциональности.

В это же время Малевич, связанный с московскими поэтами-футуристами, восприняв концепцию «зауми», переосмысляет ее в отношении к живописи. Смещая логические связи («Корова и скрипка», 1911), разрывая их, художник приближается к отказу от видимых явлений, стремясь постичь мир интуитивным путем, сделав интуицию творческим методом. В письме к Матюшину художник писал: «Мы дошли до отвержения смысла и логики старого разума, но надо познавать смысл и логику нового уже появившегося разума, “заумного”, что ли, в сравнении. Мы пришли к заумности, не знаю, согласитесь ли вы со мной или нет, но я начинаю познавать, что в этом заумном тоже есть строгий закон, который даст право на существование картин. И ни одна линия не должна быть черчена без сознания его закона, только тогда мы живы»[[38]](#endnote-39). Эти искания должны были воплотиться в спектаклях нового театра.

Работа над созданием будущего театра продолжается все лето.

Вернувшийся в Москву после съезда в Усикирко Малевич сообщает Матюшину: «Я все раздумываю над нашим “будетлянином”. У Маяковского выходит такая драма, что восторгу не будет конца. Для нас блестяще он все разрешает. Наш съезд, главным образом пункт о театре, в Москве вызвал большой интерес. […] Думаю, что в Питере будет то же вызвано с появлением нашей деятельности. Я и Маяковский вносим предложение вам, надеюсь, что и Крученых тоже, и вы присоединитесь к нам. Именно, мы поручаем вам внести письменное заявление от имени всего нашего театрального т‑ва в “Союз молодежи” о поддержке нас на первый спектакль […].

Надеюсь, что общество, преследующее цели обновления, не откажется поддержать нас. […] Если будет поддержка, то, конечно, деньги возвратятся сейчас же после продажи билетов, что, конечно, будет как 2 x 2 = 4.

Еще раз повторяю, что “Будетлянин” вызовет большой интерес. Пишите музыку, ее ждут, быть может {35} будет положено начало новому биению молодого сердца…»[[39]](#endnote-40)

В сентябре Маяковский привез в Петербург свою трагедию и прочел Матюшину, Филонову, Школьнику и Крученых. По свидетельству последнего, она заняла в чтении 15 минут. Практически это был лирический монолог. Тут же последовала просьба дописать пьесу.

Сложно шли переговоры с председателем «Союза молодежи» Жевержеевым о возможности осуществления спектаклей в Петербурге, только в середине ноября он дал согласие на постановку трагедии «Владимир Маяковский» и оперы «Победа над солнцем». Репетиции начались в 20‑х числах ноября и проходили в Троицком театре. Посмотрев репетиции, устроители (Жевержеев и директор Троицкого театра Н. М. Фокин) решаются снять большее помещение — спектакль будет проходить в театре Луна-Парк, бывшем театре В. Ф. Комиссаржевской на Офицерской улице.

Нехватка средств, по свидетельству Матюшина, привела к тому, что для «оперы и трагедии пришлось набирать участниками студентов, любителей и только две главные партии в опере были исполнены оперными певцами…» Экономия средств затронула не только исполнительскую сторону спектаклей, но и изобразительную: «А что делалось с К. Малевичем, которому не дали из экономии возможность писать в задуманных размерах и красках, не дали исполнить по рисунку костюмы, как ему хотелось, о дубликатах костюмов в должном количестве нечего было и думать»[[40]](#endnote-41).

Подверглись коренным изменениям и сценографические замыслы И. С. Школьника. «Первоначально задуманное Школьником трехмерное оформление (с многочисленными лестницами, мостами и переходами) оказалось по тем временам неосуществимым, и художник ударился в другую крайность — он ограничился лишь двумя живописными задниками»[[41]](#endnote-42). Мы можем предположить, вопреки свидетельству Жевержеева, что построить трехмерную декорацию помешал все тот же финансовый вопрос. Экономность председателя «Союза молодежи» была общеизвестна.

Художники были поставлены в довольно жесткие условия. По свидетельству того же Матюшина, Малевич за четыре дня написал 12 огромных задников. Филонов в два {36} дня сделал свои сложные панно и костюмы. Можно предположить, что и Школьник был в не лучшем положении.

Любопытно, что, если средства на постановку были ограничены, то реклама спектаклей была поставлена превосходно. «В один из вечеров второй половины ноября 1913 года, — вспоминал Жевержеев — на стене дома, примыкавшего к зданию Государственной думы с ее каланчой на Невском проспекте, появилась необычная реклама. Сменяющиеся световые буквы через регулярные интервалы складывались в не совсем обычный текст: “Общество художников "Союз молодежи" — 2 декабря. Театр на Офицерской. Первые спектакли футуристов театра. Трагедия "Владимир Маяковский", опера "Победа над солнцем"”.

Через несколько дней на киосках Пташникова и на заборах запестрели необычные афиши»[[42]](#endnote-43). Афиш было две. Литографированный плакат О. Розановой, «где в призмах преломлялись цвета белый, черный, зеленый, красный…»[[43]](#endnote-44), и шрифтовая афиша, напечатанная красной краской с небольшим рисунком Д. Бурлюка в центре, выполненным черным цветом.

Реклама сделала свое дело — все билеты были распроданы по повышенным ценам.

Итак, публика в театр пришла. К кому же она пришла, кто эти реформаторы сцены?

Напомним — идет декабрь 1913 года. Маяковскому — 20 лет, но в перечне действующих лиц к трагедии «Владимир Маяковский» значится: «поэт 20 – 25 лет»; год назад им опубликованы первые стихи, студент Московского училища живописи, ваяния и зодчества, член литературного объединения «Гилея» и с марта 1913 г. «Союза молодежи». К. С. Малевич — 35 лет, живописец, выставляется с 1898 года, с января 1913 — член «Союза молодежи». М. В. Матюшин — самый старший, ему 52 года, бывший скрипач Императорского оркестра (1881 – 1913), один из основателей «Союза молодежи», композитор и художник. П. Н. Филонов — 30 лет, с 1910 года выставляет свои работы, один из учредителей «Союза». И. С. Школьник — 30 лет, секретарь «Союза молодежи», экспонирует свои работы на выставках объединения, с 1913 начинает работать в Троицком театре штатным декоратором. А. Е. Крученых — 27 лет, учитель рисования в гимназии, создатель заумного языка и теории самовитого слова, член «Союза {37} молодежи». Велимир Хлебников — 28 лет, поэт, драматург, теоретик языка.

Вечером 2 декабря занавес знаменитого театра на Офицерской взвился, правда, с солидным опозданием на полчаса. И начался спектакль «Первого в мире футуристов театра».

## «Владимир Маяковский»

Спектакль начался прологом. Полуосвещенная сцена была пуста. Коричневые сукна обрамляли игровое пространство, в глубине сцены находилось квадратное панно — задник, впереди, ближе к рампе, задрапированная коричневой тканью в тон сукон, стояла небольшая лестница.

Действие начинал похоронный факельщик в белом цилиндре и ливрее, в руках он держал фонарь. Осторожно ступая и поминутно оглядываясь, факельщик подбирался к панно и начинал его разглядывать, освещая фонарем. Публика, по свидетельству П. М. Ярцева, стала смеяться. Может быть, этот проход факельщика напомнил зрителям знаменитый проход Варламова — Сганареля из «Дон Жуана». Видимо, именно эта мизансцена и использование задника-панно дали повод Ярцеву провести параллель между двумя спектаклями и отказать футуристам в постановочном новаторстве.

За факельщиком в полутьме на сцену потянулись гротескные фантомы: «человек без глаза и ноги», «человек без уха», «человек без головы», «человек с растянутым лицом» и знаменитый «старик с сухими кошками». Фигуры двигались из левой кулисы в правую. Парад монстров поначалу развеселил публику. «Публика пробовала смеяться, — свидетельствовал А. Мгебров, — но смех обрывался. Почему? Да потому что это вовсе не было смешно, — это было жутко»[[44]](#endnote-45). Аналогов этим фантомным персонажам русская сцена прежде не знала. Н. Харджиев, анализируя литературные истоки образов трагедии Маяковского, писал: «Эти чудовищные и гротескные маски не имеют прообразов ни в пьесах Андреева, ни у Хлебникова, ни у Блока».

Источник этих образов — «символическая поэма» Ф. Ницше «Так говорил Заратустра»: «У одного нет глаза, у другого уха, у третьего ноги […]. Например, я видел таких людей, которые суть только огромный глаз или огромная {38} морда…»[[45]](#endnote-46) Трактовка Харджиева достоверна. Книга Ницше, к 1913 году уже несколько раз переизданная в русском переводе, была очень популярна в среде художественной интеллигенции. В поэзии Маяковского часто встречается имя Заратустры, и очевиден общий его чисто ницшеанский богоборческий и «сверхчеловеческий» пафос («Эй, вы! Небо! Снимите шляпу! Я иду!»). Позже образы Ницше дали импульс развитию немецкого экспрессионизма, вспомним «рабочего — руку», «рабочего — ногу» и т. д. из пьес Э. Толлера, — но они возникли на рубеже 20‑х гг. По-видимому, эсхатологическое мироощущение молодого Маяковского, выразившееся в образе «города адища», восприняло образы немецкого философа как выражение его собственных чувств и эмоций. В трагедии гротескные чудовища Маяковского порождены то ли городом, то ли истерзанным воображением главного героя.

Образы Маяковского обрели зримое воплощение в живописной трактовке П. Н. Филонова. Очень многое в этом спектакле зависело от сценографов, как, впрочем, в любом экспрессионистском или футуристическом спектакле. Гротескно-экспрессивные образы, созданные Филоновым по литературному замыслу Маяковского, в значительной степени определили эмоциональный строй спектакля.

Поразившие зрителей, эти персонажи были написаны на холстах, натянутых на рамы-щиты, которые были чуть выше человеческого роста и полностью закрывали фигуры прятавшихся за ними и передвигавших эти щиты актеров. Актеры были одеты в своеобразную прозодежду-униформу — белые халаты — и время от времени подавали реплики, высовываясь из-за своих щитов-персонажей. Каков был облик фигур-фантомов? «Нарисованы на этих щитах были длинные, вытянутые красные лица, руки, ноги — все это в типичной филоновской манере, как будто с живых уродов содрали кожу, чтобы до конца обнажить человеческие страдания»[[46]](#endnote-47), — вспоминал участник спектакля К. Томашевский (его мемуары, опубликованные в 1938 г., отдали дань времени и особой объективностью и точностью не отличались). Жевержеев подчеркивал чрезвычайную композиционную сложность «плоскостных костюмов Филонова, написанных без предварительных эскизов им самим прямо на холсте», затем они натягивались на «фигурные по контору рисунка рамки»[[47]](#endnote-48).

{39} Впечатление, производимое этими плоскими, совершенно лишенными пластики монстрами, было страшным. Оно усиливалось, когда в соседстве с ними на сцене оказался живой человек — сам Маяковский. Сочетание живого, подвижного молодого человека в повседневном костюме, плоских статичных монстров и мощной живописной экспрессии задников-панно рождало, по свидетельству видевших спектакль, глубокое чувство тревоги. И здесь сказался не только драматургический замысел поэта (ведь эти персонажи-куклы были предопределены его ремарками), но и собственный стиль художника Филонова. Включение неподвижных фигур в динамическую, насыщенную вихревым движением пространственную среду было одним из характернейших приемов его живописи того времени.

Примерно с 1911 – 1912 гг. в живописи Филонова возникают мощные экспрессионистические мотивы. Доминирует тема — человек и город. Активный герой его картин этого круга — город. Пространство холста охвачено движением — движением зданий, которые теснятся, как бы кружатся, стремительно надвигаясь на людей. А люди и животные (собаки, лошади) — наоборот, абсолютно статичны. Застыли в безжизненном оцепенении. Идею движения, в принципе присущего этим живым существам, Филонов стремится передать умозрительно, аналитически — например, изображая лошадь с шестью ногами. Но при этом абсолютно статичную. Соединение метафизической идеи движения, передаваемой увеличением количества конечностей, с чувственно и непосредственно воспринимаемой статичностью фигур производит в этих картинах необычное, завораживающее впечатление. Примерно в таком же отношении находились плоские и статичные фигуры в спектакле по Маяковскому с динамичным живописным задником-панно. Этот эффект был чертой глубоко индивидуальной творческой манеры Филонова. Изобразительные решения панно пролога и эпилога и фигур монстров находились в прямой зависимости друг от друга.

Филоновым лично были написаны эти плоские персонажи (в описаниях спектакля они иногда значатся как «костюмы», а иногда их называют «куклы»), а также панно к прологу и эпилогу. Декорации-панно к первому и второму действиям и бутафория (слезинки, слезищи и пр.) были выполнены И. С. Школьником.

{40} Облик филоновских панно пролога и эпилога невосстановим. Они были сделаны без предварительных эскизов и погибли во время ленинградского наводнения 1924 года. В своих воспоминаниях А. Е. Крученых описал панно Филонова и, как очевидец, рассказал о своеобразной, иступленной манере художника работать: «Работал Филонов так: когда, например, начал писать декорации для трагедии Маяковского (два задника), то засел, как в крепость, в специальную декоративную мастерскую, не выходил оттуда двое суток, не спал, ничего не ел, а только курил трубку.

В сущности писал он не декорации, а две огромные, во всю ширину сцены, виртуозно и тщательно сделанные картины.

Особенно мне запомнилась одна: тревожный, яркий городской порт с многочисленными, тщательно выписанными лодками, людьми на берегу и дальше — сотни городских зданий, из которых каждое было выписано до последнего окошка.

Другой декоратор — Иосиф Школьник, писавший для пьесы Маяковского в той же мастерской, в помещении рядом с Филоновым, задумал было вступить в соревнование с ним, но после первой же ночи заснул под утро на собственной, свеженаписанной декорации, а забытая керосиновая лампа для разогревания клея коптила возле него вовсю. Филонов ничего не замечал!»[[48]](#endnote-49)

Сопоставив описание панно к прологу, сделанное П. Ярцевым в рецензии на спектакль, и описание Крученых, можно сделать вывод, что речь идет об одной и той же работе. П. Ярцев писал: «Футуристическое представление состояло из пролога, двух коротких картин и эпилога. В прологе на неглубокой сцене “в сукнах” было поставлено небольшое квадратное панно (или экран), расписанное ярко разными вещами: корабликами, домиками, деревянными коньками, будто кто набросал кучу игрушек, а дети их зарисовали. Смотреть на это не было неприятно: это было очень бодро, тепло по краскам, весело — и напоминало святки»[[49]](#endnote-50). Стиль Филонова передан своеобразно, но точно. Думаю, что восприятие Ярцевым филоновского панно как веселого смутило не одного исследователя творчества художника. Необычная, экспрессивная манера изображения, упрощавшая, огрублявшая предметы и вещи, в какой-то степени была сродни примитиву {41} и детскому рисунку. Если мы обратимся к живописи Филонова 1911 – 1913 гг. («Кому нечего терять», 1912 г.; «Формула городового», 1912 – 1913 гг.; «Мужчина и женщина», 1912 – 1913 гг.; «Корабли», 1912 г.) — то всюду обнаружим сходные мотивы: город, сдавленные, спрессованные дома находятся в каком-то хаотическом движении, ломаный ритм вертикалей домов и горизонталей электрических проводов, искореженные столбы и водосточные трубы, летящие в резкой диагонали трамваи. Можно предположить, что панно, написанные в той же манере, что и станковые вещи Филонова, показались Ярцеву веселыми и бодрыми рядом с жуткими монстрами, чьи вытянутые пропорции с удлиненными руками и ногами, доминировавший в их костюмах «красно-огненный» цвет и мертвая статичность могли скорее напугать.

В описаниях Крученых и Ярцева совпадает предметное наполнение панно. Кораблики (или лодки), люди и лошади характерны для Филонова.

В панно эпилога Филонов проиллюстрировал поэтический образ из финального монолога Маяковского:

Иногда мне кажется, —  
я петух голландский…

«Петух голландский» красовался в центре филоновского панно среди смятенного городского пейзажа.

Корней Чуковский в статье «Футуристы», написанной в 1914 году, так охарактеризовал урбанизм Маяковского: «город для него не восторг, не пьянящая радость, а распятие, голгофа, терновый венец, и каждое городское видение — для него словно гвоздь, забиваемый в сердце… Хорош урбанист, певец города, — если город для него застенок, палачество!»[[50]](#endnote-51)

Чуковский прав. Отношение Маяковского к городу не укладывается в эстетические критерии футуризма, полностью противоречит им. Образ города-адища — экспрессионистский. И этот образ оказался близок и Филонову и Школьнику.

Живописная стилистика работ Филонова и Школьника различны, хотя в рамках спектакля они пытались найти некое единство. В приведенном описании Крученых подчеркивал особенную тщательность проработки холста до мельчайших деталей, свойственную Филонову {42} и являющуюся одним из условии воплощения его «аналитического метода»[[51]](#endnote-52). Манера Школьника — иная. В отличие от работ Филонова, эскиз Школьника к 2‑му действию сохранился, есть и фотовоспроизведение утраченного эскиза к 1‑му действию, которое послужило основой для реконструкции этой декорации, выполненной Л. Чупятовым в 1941 г. Крупные, как бы небрежно выписанные детали, более резкое цветовое решение. Но в рамках спектакля столь различные стилистические манеры в трактовке образа города своеобразно дополняли друг друга и сближались схожестью эмоционального решения.

Панно Школьника к 1‑му и 2‑му действиям (эскиз к 1‑му действию воспроизведен в журнале «Стройка» № 11 за 1931 г.) продолжают тему города, охваченного лихорадочным хаотическим движением, показанном в панно Филонова к прологу.

Это портрет города, данный через восприятие героя трагедии. Хаос громоздящихся друг на друга домов, судорожное переплетение улиц, чехарда трамваев, летящих кубарем через смятые, как бумага, площади. Синкопированый, рваный ритм линий, рождающий звуковые ассоциации грохота и скрежета городских улиц. Город — крик. Город, способный породить монстров-фантомов, пришедших к герою трагедии со своей болью.

Город в декорациях Филонова и Школьника из фона, из места действия становится — персонажем, равноправным участником трагедии.

Сцена, обрамленная нейтральными сукнами, была неглубокой, панно висели на уровне вторых кулис, создавалось впечатление городской площади, а небольшая лесенка, задрапированная коричневым коленкором, служила пьедесталом-трибуной для Маяковского. Демократичность, митинговая открытость действия на площади сочеталась с исповедальным содержанием монологов главного героя, заставляла зрителей вслушиваться в не очень понятный текст и сопереживать герою трагедии. Страдающий герой, исповедующийся на городской площади не мог не вызвать сочувствующего интереса и отклика у зрителей.

Панно Школьника 1‑го и 2‑го актов не изображали конкретный город — Москву или Петербург, — это был город «вообще». Но в декорации 2‑го акта художник дает топографические иллюстрации к монологу Маяковского. Над «копьями домов» у горизонта раскинулась {44} гладь светло-зеленых вод океана-изувера, а над ним в ясной голубизне неба парила надпись — «северъ». Именно на берег океана устремлялся герой трагедии, чтобы там освободиться от груза слез и страданий. Слезинки, слезы и слезищи, а также «распухшие от поцелуев губы», дружно обруганные рецензентами, сравнивавшими их с «золочеными сосульками вроде елочных шишек»[[52]](#endnote-53), обрели в спектакле материальное воплощение, как и знаменитая кукла «его (Маяковского. — *Е. С*.) знакомая, сажени 2 – 3». Кукла и слезинки были сделаны по эскизам Школьника, но «“знакомая” была выкрашена в красный цвет и затейливо разрисована самим Маяковским»[[53]](#endnote-54).

Впечатление от сценографических работ Филонова и Школьника передал в своих воспоминаниях Мгебров: «Быть может, то, что я увидел тогда, на этом картоне — самое реальное изображение города, какое-либо я видел. Я почувствовал движение города в вечности, всю жуть его, как части хаоса»[[54]](#endnote-55).

В художественной новизне спектакля критика не стала разбираться, да и не смогла бы этого сделать при всем желании, поскольку для этого надо было обладать, как минимум, даром предвидения. Спектакль был рубежным. Он дал толчок развитию новых линий в искусстве. Мы сейчас можем оценить эти линии в исторической перспективе, как прошлое, но для современников и рецензентов эти линии были будущим — хотя и быстро надвигавшимся, но пока еще совершенно неизвестным. Спектакль можно было сравнить только с тем, что уже было.

В одной из наиболее обстоятельных рецензий П. Ярцев — режиссер и критик, опиравшийся на традиции русского реалистического театра, — скептически отнесся к исканиям нового театра. Обругав Маяковского за «дурные манеры и фальшивый тон актера “новой школы”», Ярцев заявил, что в футуристическом спектакле «не было никаких небывалых вещей», а были вещи, «которые на сцене так называемого “условного театра” много раз перевидела публика […]. Так что здесь футуристический театр оказался в некоторой части отсталым театром»[[55]](#endnote-56).

Ярцев вспоминает мейерхольдовские постановки «Балаганчика» и «Дон-Жуана». С последним он сопоставляет принцип сменяющихся задников, а с блоковским спектаклем, — где актеры просовывали руки и головы в прорези картонных сюртуков, — филоновских монстров. Вместе {45} с тем Ярцев отмечает, что «футуристический спектакль был вульгарен, но вульгарность под названием “новой красоты” давно утвердилась на сцене. Он был груб, но, однако, не только не грубее театра драм, насилий, бесстыдных жестов, подлых слов, который пришел к нам в последние годы, а бесконечно благороднее того театра. Потому что если футуристический поэт и вместе представляльщик и очень старался наговорить побольше грубых слов, то на футуристическом театре не было скверных действий»[[56]](#endnote-57).

Новых чисто постановочных идей в спектакле действительно не было, тут Ярцев совершенно прав. Новизна заключалась в другом — в рождении экспрессионистской образности.

В сценографии Филонов и Школьник дали обобщенное изображение места действия. Изображение определялось душевным и эмоциональным состоянием главного героя (и автора пьесы) и было по существу выражением этого состояния.

Ярцев метко отнес спектакль к жанру монодрамы, памятуя определение, данное этому жанру Н. Евреиновым: «Монодрамой я называю такого рода драматическое произведение, которое, стремясь наиболее полно сообщить зрителю душевное состояние действующего, являет на сцене окружающий мир таким, каким он воспринимается действующим лицом в любой момент его сценического бытия. Обратить зрителя в иллюзорно действующего и есть задача монодрамы. Для этого на сцене должен быть прежде всего один субъект действия»[[57]](#endnote-58). Трудно найти более точную формулировку сути экспрессионистской драматургии и театра.

Довести до сознания и эмоций чувствования героя и автора — главная задача экспрессионистского театра (как и живописи). Художественные приемы не ограничены никакими запретами, форма же всегда до предела насыщена авторскими эмоциями и подчинена их передаче. Н. Пунин, отрицательно относившийся к экспрессионизму, с раздражением писал в конце 20‑х годов, вспоминая прошлое: «Тогда мы еще не знали, что футуризм только направление, и что все, стремившиеся туда, в конце концов попадали в экспрессионизм»[[58]](#endnote-59); и констатировал: «Экспрессионизмом больны многие мои современники; одни бесспорно — Кандинский, Шагал, Филонов, […] ранний Маяковский — поэт, Мейерхольд»[[59]](#endnote-60).

{46} Общность художественных принципов Маяковского, Школьника и Филонова в работе над этой постановкой дала в итоге один из первых экспрессионистских спектаклей на русской сцене. Воспоминания Мгеброва и Крученых свидетельствуют, что реакция зала, несмотря на попытки устроить скандал, была в целом сочувственной. С этим замечанием, хотя и с другой точки зрения, корреспондируется и Ярцев: «Спектакль был не настоящий, потому что из него не вышло никакого вызова; […] не сердитое сердце было у публики, потому что она не сердилась по-настоящему»[[60]](#endnote-61). Предполагалось, что публика на такого рода спектаклях должна именно «сердиться». Как и другие акции футуристов, представление было рассчитано на скандал. Но неожиданно поэтический текст в исполнении автора и оформление были восприняты сочувственно и с интересом.

Подобная реакция зрителей служит важным, хотя и несколько необычным критерием, показывающим, что дефиниция этого спектакля как футуристического не совсем точна.

История авангарда — история не только стилей, но и определенных душевных модусов художника и воспринимающего его работы зрителя. Эти модусы различны в футуризме и экспрессионизме.

Футуризм рассчитывает на сопротивление зрителя, на эпатаж и розыгрыш — не случайно Маринетти провоцировал скандалы (призывал мазать клеем сиденья в театральном зале, продавать на одно место несколько билетов и т. д.), апеллировал к варьете и кабаре.

Экспрессионизму соответствует другая модель взаимоотношений между художником и зрителем — высокая степень искренности между ними. Раскрытая навстречу зрителю душа художника, состояние которой выражено в подчеркнуто субъективной передаче натуры или сюжета, вызывает зрителя на такую же открытость в момент восприятия произведения. Вот почему ожидаемого громкого скандала на спектакле Маяковского не произошло. Спектакль был понят как попытка прорваться к сердцу зрителя через барьеры традиций, приличий, условностей — и это подкупало. Поэзия Маяковского отвечала этому самому высокому уровню самоотдачи. И, естественно, в ответ «не сердитое сердце» оказалось и у публики.

{47} Задуманный и разрекламированный как футуристический, спектакль на деле оказался экспрессионистским по модусу взаимоотношений между авторами и публикой. Но это стало ясно позже в исторической перспективе. Так же как и то, что и в ином плане — чисто стилистическом — он отвечал всем канонам формирующегося экспрессионизма.

Разрушая старые формы реалистического театра и опираясь, как верно заметил П. Ярцев, на формы условного театра предшествующих лет, спектакль, вместе с тем, не оправдывал и запрограммированных ожиданий зрителей увидеть футуристическое зрелище — тем более, что публика не очень и представляла себе, в чем оно должно заключаться. Русский футуризм, в отличие от итальянского, оказался не столько самостоятельным художественным явлением, сколько неким промежуточным питательным раствором, в котором растворялось старое и вызревали формы новых художественных течений — экспрессионизма и, как это показал следующий спектакль «Союза молодежи» — супрематизма.

В этом последнем спектакле — опере «Победа над солнцем» — авторам удалось добиться по крайней мере одной из целей футуризма — устроить «циклопический скандал»[[61]](#endnote-62).

## «Победа над солнцем»

Специфически театральные задачи (не говоря о чисто литературных аспектах пьесы А. Е. Крученых или живописных — работ К. С. Малевича), которые стремились решить будетляне, заключались в достижении действенности зрелища. Она рождалась из синтеза всех выразительных средств (слово, музыка, сценография, актерское исполнение) и, главное — достигалась вовлечением зрителя в активное соучастие представлению. Причем это соучастие задумывалось создателями спектакля как негативное: конфронтация со зрителями была программным компонентом спектакля.

Крученых так объясняет причину стремления футуристов к театру: «Одно дело писать книгу, другое — читать доклады и доводить до ушей публики стихи, а совсем иное — создать театральное зрелище, мятеж {48} красок и звуков, “будетлянский зерцог”, где разгораются страсти и зритель сам готов лезть в драку!

Показать новое зрелище — об этом мечтали я и мои товарищи»[[62]](#endnote-63).

Интересно, что Крученых ставит стихи не в контекст «писания книг», а в контекст «чтения докладов». Психологически и эстетически стихи для него были формой скорее устного самовыражения, нежели письменного. Это вполне согласуется с концепцией «заумного» и «самовитого» слова, семантика которого определялась в первую очередь его фонетикой. Именно представление о поэтическом слове не только как о семантически насыщенном, но и, прежде всего, реально звучащем, заставило поэтов-будетлян обращаться к театру. И более чем логичным было стремление усилить это звучащее слово адекватной музыкой. Так возникла идея оперы.

Музыку к опере на либретто Крученых написал М. В. Матюшин, декорации сделал К. С. Малевич. Будетляне достигли желаемого — зрители на представлении «Победы над солнцем» буквально лезли в драку.

Крученых в своих воспоминаниях «Наш выход» приводит цитату из газеты «День», корреспондент которой воспроизвел высказывания Матюшина и Малевича о замысле постановки:

«Смысл оперы — ниспровержение одной из больших художественных ценностей — солнца […].

Футуристы хотят освободиться от этой упорядоченности мира, от этих связей, мыслимых в нем. Мир они хотят превратить в хаос, установленные ценности разбить в куски и из этих кусков творить новые ценности, делая новые обобщения, открывая новые неожиданные и невидимые связи. Вот и солнце — это бывшая ценность — их поэтому стесняет и им хочется ее ниспровергнуть»[[63]](#endnote-64).

Победа над солнцем была для футуристов иносказанием победы над старым искусством. Однако это иносказание приобрело действенный характер, победа над солнцем превращалась в перестроение мироздания на основе новой космологии. Эстетические и космологические новации в их творчестве переплетались, составляя нерасторжимое единство.

Речь шла не только о новом способе изображения мира — в этом случае вопрос касался бы только стиля как изобразительной системы, тогда как объект изображения — {49} мир — остался бы в неприкосновенности. Нет, намерения футуристов театра были гораздо радикальнее: вместе с изменением системы изображения мира они хотели изменить и сам мир. В конечном счете эти намерения реализовались в эстетическом материале — в искусстве театра, поэзии, живописи, — но их интенции выходили далеко за рамки эстетики. Разрушение старого мира и построение нового футуристы театра понимали вполне буквально, и этот их буквализм, по существу наивный, поднимается до гениальности: сюжетом оперы стало ни что иное, как именно космогоническое действо разрушения старого мироздания — его пространства и времени, его материальной весомости и логики. Это эсхатологическая и апокалиптическая картина конца света. Но при всем своем программном катастрофизме она, как ни странно, не лишена веселости и оптимизма, впрочем, довольно натужного и искусственного, так как обещанный новый мир, который должен встать на смену старому, может, в лучшем случае, заинтриговать, нежели понравиться. Новый мир, где не только дома «растут вверх к земле», но и аэропланы падают на поезда, и люди гибнут под обломками взорванных мостов, а выжившим «стало легче дышать и многие не знают, что с собой делать», слабые же сходят с ума, едва ли мог показаться зрителю уютным, что и вызывало соответствующую реакцию: всю гамму столь желаемых футуристами чувств: возмущения, протеста, недоумения, и составляло суть эпатажа. Это и было вторым аспектом действенности зрелища. Действие в собственном смысле заключалось здесь в агрессии не только на «автоматизм восприятия» зрителей, но и в покушении на них, казалось бы, неотъемлемое достояние: незыблемость их собственного эмпирического мира. Такого рода действенность была заложена в сюжете оперы, и она объединялась с действенностью, понимаемой как совокупное и взаимно усиливающее друг друга движение всех компонентов спектакля — сценографии, слова и музыки. Ибо и сценография, и музыка усиливали, делая видимым и слышимым тот пафос мира, который был запрограммирован в литературной основе оперы.

Уникальность пьесы Крученых заключалась в том, что она впервые конкретизировала в апокалиптических образах и материализовала в драматическом сюжете все те смутные желания и идеи о перемене мира, {50} которые до сих пор реализовались только в области стиля как изобразительной системы. Эстетический радикализм кубистов и футуристов был в этой пьесе переведен в жизненную плоскость; абстрактно-умозрительные эстетические понятия перевоплотились в персонажей из крови и плоти, одетых в картон. Это был удивительный и на тот период единственный в своем роде опыт драматизации эстетики.

Опера выражала эстетическое кредо будетлян — их борьбу со старой эстетикой музыки, живописи, литературы, с канонами красоты, логики, здравым смыслом, с видимой и привычной формой вещей.

Работа над оперой, как можно судить по воспоминаниям Крученых и Матюшина, а также по письмам Малевича, была в полной мере совместной. «Мы обо всем советовались. Крученых переделывал текст, когда я и Малевич указывали ему на слабые места, которые не соответствовали общему значению»[[64]](#endnote-65), — свидетельствовал Матюшин.

Работа над оперой явилась чем-то большим, нежели обычное сотрудничество. В опере воплощались новые идеи через синтез словесных, музыкальных и изобразительных форм, построенных на новых началах. Матюшин вспоминал: «Крученых, Малевич и я работали вместе. И каждый из нас своим теоретическим образом подымал и разъяснял начатое другим. Опера росла усилиями всего коллектива, через слово, музыку и пространственный образ художника»[[65]](#endnote-66).

Катализатором в этом союзе был Крученых. «Никто из поэтов — подчеркивал Матюшин, — не поражал меня своим творчеством так непосредственно, как Крученых. Его идеи, спрятанные в словотворчестве формы, кажутся совершенно непонятными, но я и Малевич, работавшие с ним, многое поняли»[[66]](#endnote-67).

Провозглашались не только новые формы выражения мысли, но новые основы мышления, новый разум. Малевич писал Матюшину в июне 1913 г. «Мы дошли до отвержения разума, но отвергли мы разум в силу того, что в нас зародился другой, который в сравнении с отвергнутым нами может быть назван заумным, у которого тоже есть закон и конструкция, и смысл, и только познав его, у нас будут работы основаны на законе истинно живом, заумном…»[[67]](#endnote-68)

{51} Крученых, который, по определению Малевича, «знал в чем дело»[[68]](#endnote-69), в «Победе над солнцем» создал мир, построенный на основе законов нового разума, этот удивительный мир показан во 2‑м деймо (деймо — неологизм В. Хлебникова, составленный из слов «действие» и «письмо»). Как пространство, запечатленное в графике голландского художника М. Эшера, этот мир — замкнут в себе и в то же время существует на равных со Вселенной, в нем не действуют законы всемирного тяготения.

Гораздо важнее побеждаемых старых эстетических канонов, олицетворенных в опере солнцем, явилось создание образа нового пространства, рожденного фантазией Крученых.

Сотрудничество Крученых и Малевича в работе над оперой повлияло на творчество и теоретические концепции художника. Мировоззрение и поэтическая «заумь» Крученых, его неистовое словотворчество, его словесные абстракции интересовали Малевича и, несомненно, стимулировали его собственные поиски на пути к беспредметности.

Итак, трое будетлян в «Победе над солнцем» освобождали слово, живопись, музыку от привычных форм старой эстетики, «чтобы говорить на своем собственном языке и не зависеть от разума, смысла, логики, философии, психологии, разных законов причинности и технических изменений жизни»[[69]](#endnote-70).

Через четыре года после премьеры оперы Малевич, оценивая сделанное, писал: «звук Матюшина расшибал налипшую, засаленную аплодисментами кору звуков старой музыки, слова и буквозвуки Алексея Крученых распылили вещевое слово. Завеса разорвалась, разорвав одновременно вопль сознания старого мозга, раскрыла перед глазами дикой толпы дороги, торчащие и в землю и в небо. Мы открыли новую дорогу театру…»[[70]](#endnote-71)

Об облике этого легендарного спектакля мы знаем достаточно много и в то же время поразительно мало. Сохранилось двадцать шесть эскизов декораций и костюмов, что и позволило в 1970 – 1980‑х годах сделать несколько реконструкций оперы как за рубежом, так и у нас в стране.

В Петербургском театральном музее хранятся пять эскизов декораций (1‑е деймо — 1, 2, 3 картины и 2‑е деймо — 5 и 6 картины) и пятнадцать эскизов костюмов; {52} шесть эскизов костюмов принадлежат Русскому музею. В воспроизведении известны еще два эскиза декораций: один опубликован на обложке либретто «Победы над солнцем», изданном к премьере, другой в первом издании книги Бенедикта Лившица «Полутороглазый стрелец» — местонахождение этих работ неизвестно.

Из переписки Малевича с Матюшиным мы знаем о существовании по меньшей мере еще трех эскизов: среди них два эскиза декораций — знаменитый черный квадрат (предположительно 4‑я картина) и усеченный конус — поглотивший солнце, а также «будетлянский силач с ужасным оружием в руках». Эти эскизы не были осуществлены в спектакле. Малевич послал их Матюшину для предполагавшегося в 1915 г. второго издания «Победы над солнцем» (не осуществлено). Местонахождение эскизов неизвестно.

Столь непривычному действу, с необычной музыкой, нужны были и столь же неожиданные декорации. И зрители, пришедшие в театр 4 и 5 декабря 1913 года, увидели зрелище необычайное.

Когда взвился занавес, за ним оказался второй, из белого коленкора, с условными портретами создателей спектакля — Малевича, Матюшина и Крученых, — выполненных «тремя различными иероглифами»[[71]](#endnote-72).

Перед занавесом появился «персонаж в черном с белым костюме и такой же треуголке, сползающей через все лицо, до самого подбородка, с прорезями для глаз». Это был Чтец — роль, которую исполнял сам Крученых. Он значился в программке спектакля и как режиссер (впрочем, и Малевич, по ряду свидетельств, также принимал участие в режиссуре). Он читал написанный Хлебниковым Пролог под названием «Чернотворские вестучки». Реакция зала последовала немедленно: «взрывы хохота в зале — не то истерического, не то нарочитого, нелепого, гогочущего — часто заглушают чтеца»[[72]](#endnote-73).

Пролог кончился. Раздались аккорды музыки и воинственные крики, и перед занавесом возникли два персонажа, одетые в пестрые костюмы. Схватившись за края занавеса, они разодрали его пополам снизу доверху и раздернули на две стороны. На открывшейся сцене зрители увидели две громадные объемные фигуры «будетлянских силачей». Чтобы достичь желаемого эффекта сверхчеловеческой мощи, Малевич «поставил им на высоте {53} рта головы в виде шлема из картона — получилось впечатление двух гигантских человеческих фигур»[[73]](#endnote-74).

Идея создания странных объемных фигур персонажей родилась у Крученых. Прообраз их облика он увидел в фигуре удаляющегося фантастического существа (может быть, рыцаря), изображенного Малевичем на обложке сборника «Трое», который Матюшин, Крученых и Малевич посвятили памяти Гуро. Крученых в одном из писем, написанных в период работы над оперой, предлагал: «Думал наедине о пьесе, и казалось мне: хорошо, может быть, если бы действующие лица напоминали фигуру на обложке в “Трое”, и говорили грубо и вниз»[[74]](#endnote-75). Малевич откликнулся на предложение Крученых, воплотив его в костюмах будетлянских силачей и других персонажей. По всей видимости, гипотеза М. Эткинда о том, что объемные фигуры Малевича родились как антитеза плоскостным костюмам Филонова, неточна[[75]](#endnote-76).

Свои реплики и арии будетлянские силачи произносили и пели действительно «грубо и вниз» или, как вспоминал Крученых, «ревели страшным басом».

{54} — Все хорошо, что хорошо начинается! — провозглашал первый силач.

— А кончается? — спрашивал второй.

— Конца не будет! Мы поражаем вселенную […][[76]](#endnote-77), — бодро декларировал космичность замыслов первый. И начиналась странная, парадоксально-дерзкая опера.

В глубине сцены находилось живописное геометрическое панно, изображавшее в перспективной проекции внутреннюю полость куба. Действие происходило как бы внутри этого куба, у которого сняли обращенную к зрителям сторону, — хотя само изображение куба было плоскостным и, по сути дела, представляло собой задник сцены.

Пол сцены, судя по изображению на эскизах, должен был устилать такой же квадратный, в размер панно, ковер (сукно), черный в 1‑й и 3‑й картинах, зеленый — во 2‑й. Эткинд писал, что задник был по периметру обведен полосой в цвет ковра, — нам не удалось найти этому подтверждения. Всего перемен задников-панно и ковров в 1‑м действии предполагалось три. Первая декорация была решена в черно-белом, вторая — в зеленом тоне, третья — тоже в черно-белом. Различными были и изображения в центральном квадрате, являвшемся как бы внутренней глубинной стороной куба.

Любовь Гуревич так описала декорацию первого действия: «на дымно-голубом фоне какие-то висящие в воздухе большие трубы — не то вроде огромных органных, не то вроде белых пароходных труб, колеса, лопасти, неправильные наклоненные черные четырехугольники — какой-то сон на тему о царстве неведомых еще машин»[[77]](#endnote-78).

Освещение в спектакле по тем временам было новаторским. Малевич использовал прожектора. Об этом упоминают в своих воспоминаниях А. Крученых, А. Мгебров и Б. Лившиц. Последний писал: «из первозданной ночи щупальца прожекторов выхватывали по частям то один, то другой предмет и, насыщая его цветом, сообщали ему жизнь […] Новизна и своеобразие приема Малевича заключалась прежде всего в использовании света как начала, творящего форму, узаконивающего бытие вещи в пространстве»[[78]](#endnote-79). Это свидетельство важно тем, что, по всей видимости, световая партитура принадлежала Малевичу и он руководил «смотрением» зрителей.

{55} Лившиц восторженно описывает, как «фигуры кромсались лезвиями фаров, попеременно лишались рук, ног, головы, ибо для Малевича они были лишь геометрическими телами, подлежащими не только разложению на составные части, но и совершенному растворению в живописном пространстве»[[79]](#endnote-80). Этот прекрасный пассаж Лившица едва ли соответствовал истинному положению вещей. Спектакль, как мы знаем, готовился в спешке и в условиях жесткой экономии. Состоялось всего две полные сценические репетиции. Вряд ли Малевич, сделав довольно сложные объемные костюмы разных геометрических форм, стал бы их растворять и разламывать в «живописном пространстве» — замысел его судя по эскизам, был иным, и костюмы были очень точно выверены не только по форме, но и в цвете. Возможно, что дело было проще. Освещение прожекторами движущихся актеров — дело трудное, требующее не двух репетиций. Осветители должны хорошо знать все мизансцены спектакля, чтобы не «терять» актера и не «кромсать» светом его и предметы на сцене. Вполне вероятно, что, впервые увидев подобное новшество, Лившиц счел неотлаженность работы осветителей за художественный замысел футуристов.

Из‑за той же пресловутой экономии в спектакле были и другие недочеты и художественные утраты, более существенные и принципиальные. Не была сделана «завеса» первого действия, замысел которой, при всей простоте, имел чрезвычайное значение для Малевича и для всего искусства XX века. Малевич писал: «завеса изображает черный квадрат — зародыш всех возможностей — принимает при своем развитии страшную силу. Он является родоначальником куба и шара, его распадения несут удивительную культуру в живопись. Так в опере он означал начало победы»[[80]](#endnote-81). Можно предположить, что черный квадрат должен был появляться в 4‑й картине, когда «разговорщику по телефону» сообщают, что: «солнце полонили», а затем появляются «несущие солнце».

Спектакль соединял в себе два различных начала — в высшей степени отвлеченную символику и метафизику геометрических форм (черный квадрат — «начало победы») и почти фольклорные фигуры вроде «будетлянских силачей». Кстати, их «ужасные оружия» тоже не сделали «гг. Жевержеевы», — сетовал художник. Сочетание примитивистски-фольклорного начала и высокой отвлеченной {56} символики характерно для русских художников и поэтов этого круга, в частности, для В. Хлебникова.

Неосуществленной все по тем же причинам осталась и завеса 2‑го действия — с изображением черного усеченного конуса, олицетворявшего «момент поглощения солнца, усеченный конус поглотил весь огонь и вот и все»[[81]](#endnote-82). Вот и все?.. Так когда-то в первобытных мифах дракон поглощал солнце. Его место занял черный конус. В осколках фольклорных мотивов, в спешке и суетливой сумятице авангардного спектакля рождались новые мифы — мифы XX века. И суть не в том, что эти геометрические черные конусы и квадраты не были осуществлены на сцене. Задуманные в эскизах, они стали идефикс Малевича, которая быстро стала обрастать глубочайшей философской нагрузкой, — но это уже отдельная тема. Важен генезис этой идеи, в своих истоках неотрывно связанный с поэтическими концепциями «заумного» и «самовитого» слова и с практическими задачами предметного воплощения абстракции на сцене.

Что касается «завесы 2‑го действия», то можно предположить, что если не она сама, то вариант ее сохранился. Речь идет об эскизе 5‑й картины (СПб, Театральный музей). Этот эскиз представляет собой квадрат, поделенный по диагонали на два треугольника: верхний — черный (его можно назвать усеченным конусом), нижний — белый.

На полях эскиза написано: «1 кар. 2‑го дейст.» (почерк неустановленного лица) и рукой Малевича: «5 кар. 2 действ.», рядом зачеркнутая надпись — «6 картина». На правом {57} поле эскиза карандашом печатными буквами начертано: «Глупо» — это вполне могла быть резолюция Фокина или Жевержеева, именно они отвергли часть эскизов, исполненных в супрематической манере. Справедливости ради надо сказать, что и Матюшин не принял эти эскизы[[82]](#endnote-83).

Возможно, что и данный эскиз не был осуществлен, устроителей могла смутить его стилистическая разница с четырьмя другими эскизами. Исполненный в приемах супрематизма эскиз 5 картины своей строгостью отличался от напряженно-экспрессивных эскизов 1, 2, 3 и 6 картин.

Вторая картина, решенная на сочетании белого и зеленого, представляла более драматически насыщенное пространство квадрата, напряжение геометрических форм в нем было чрезвычайно экспрессивным. Эмоциональную активность и загадочность вносили нотные знаки, помещенные Малевичем в центре панно и на ее верхней «потолочной» грани.

Третья картина первого действия (черно-белая, предполагался черный пол), как и две предыдущие, не содержала никаких намеков на конкретное место действия. В ремарках к картинам 1‑го дейма Крученых определяет только цветовые сочетания декораций. Черные прямоугольники, треугольники, круги, зигзаги ломаных линий и спиралеобразный завиток составляли абстрактную стройную композицию, в которую, помимо линий и геометрических фигур, входила и цифра 13.

Разгневанный рецензент «Таганрогского вестника» восклицал: «Декорации футуристического театра совершенно не дают ни малейшего представления о месте и времени разыгрывающихся событий, вместо декораций на сцене повешены панно, снабженные цветом, линиями, пятнами»[[83]](#endnote-84). И он был прав. Одна из особенностей либретто Крученых заключалось в том, что в 1‑м деймо отсутствовало конкретное место действия. И все-таки конкретное место действия было, оно возникало во 2‑м деймо, когда солнце уже побеждено и началось странное и необычное существование персонажей в новом пространстве, возникшем вместо прежнего и в новой реальности.

В пятой картине действие происходит в этом новом пространстве, названном Крученых «Десятый Стран». Здесь автор либретто дает развернутую ремарку: «Изображены дома наружными стенами, но окна странно идут внутрь, как просверленные трубы, много окон, расположенных {58} неправильными рядами, и кажется, что они подозрительно движутся. Показывается пестрый глаз»[[84]](#endnote-85). Уточнение этой ремарки продолжается в тексте 5‑й и 6‑й картин, обе картины идут в одной декорации, в которой Малевич очень точно воспроизвел все текстовые описания, создав образ этого фантастического пространства, он же и дом (на эскизе рукой Малевича написано: «дом, 2 действ»).

Самое поразительное в тексте 2‑го деймо то, что Крученых драматургически воплощает не только действие и состояние персонажей (их автокомментарии), но и пространственную среду, в которой они действуют. Эта среда не просто автором текста оперы описана в ремарке, в виде рекомендаций художнику спектакля, — но она и активно задействована в качестве сюжетного элемента, ведь сюжетом пьесы является космическое действо, некое преобразование пространства; в драматургическую коллизию вовлечены пространственные категории верха и низа, все мироздание, лишившееся всемирного тяготения.

Победа над солнцем есть одновременно победа над привычными земными представлениями и над самим {59} пространством. Отсюда возникает образ вывернутого мира; и это не только литературный образ, не только метафора, но и совершенно практически воплощаемый предметный образ. Победив солнце, герои осваивают новый мир. Лезут по лестнице вверх, оказываются внизу, и видят дома растущими сверху вниз. Это не только указание для художника, но и проблема для персонажей, которую они пытаются разрешить.

Пространство переживается героями:

«Толстяк. Десятые страны… Окна все внутрь проведены, дом загорожен, живи тут как знаешь. Ну и десятые страны! Вот не знал, что придется сидеть взаперти. Ни головой, ни рукой двинуть нельзя — развинтятся или сдвинутся. […] А вот бы забраться по лестнице в мозг этого дома… Да, все тут не так-то просто, хоть с виду что комод — и все! а вот блуждаешь… (лезет куда-то вверх). Нет, не тут… Все дороги перепутались и идут вверх к земле, а боковых ходов нет… Эй, кто там есть, подай веревку или голос… стреляй… Кет! […]»[[85]](#endnote-86)

Далее персонаж продолжает исследование нового пространства: «Ба, ой, упаду… (Заглядывает в разрез часов: башня, небо, улицы вниз вершинами — как в зеркале)»[[86]](#endnote-87).

Проблему нового пространства разрешали не только персонажи оперы и художник, но и композитор. Матюшин вспоминал: «Когда я писал музыку на его (Крученых. — *Е. С*.) слова, там, где потревоженный толстяк оглядывает “10‑й Стран” и не понимает нового пространства, мне с такой убедительной ясностью представилась новая страна новых возможностей. Мне казалось, я вижу и слышу пласты правильно ритмующихся в бесконечности масс. Мне, кажется, удалось выразить это в музыке»[[87]](#endnote-88).

Удалось выразить в визуальных образах новое пространство «Десятый Стран» и Малевичу.

Панно 6‑й картины отличается от трех декораций I действия. Изображено странное пространственное сооружение, оно являет собой сложную конфигурацию, состоящую из нескольких переходящих друг в друга объемов, проткнутых трубами — жерлами, лестницами разных форм; в нем есть окна, так что его можно принять и за дом (к такому выводу приходит Толстяк). В окне перевернутая башня и часть циферблата, это загадочные часы, которые заводят, переводя стрелки «назад, обе сразу перед обедом»[[88]](#endnote-89).

{60} В декорации Малевича парадоксально сочетаются внешняя абстракция и внутренняя конкретика. По живописной стилистике эта декорация беспредметна и поэтому кажется, что она не может обозначать никакое место действия. Однако парадокс заключается в том, что то место действия, в котором разворачивается драматургическая ситуация 6‑й картины, абстрактно само по себе. Это не верх, ни низ, ни внутри дома, ни снаружи него; столь же абстрактны и действия героев в этой ситуации и их мотивировки.

Они движутся внутрь и одновременно наружу; герои размышляют: «ведь там народ весь забрался куда-то высоко, что ему и дела нет, как там чувствуют себя паровозы, их копыта и прочее, ну естественно!»[[89]](#endnote-90) Ирреальная естественность «паровозов с копытами» совершенно адекватно отражена в абстракциях Малевича, его декорации вполне конкретно передают это ирреальное, но все же драматургически актуализированное место действия, созданное фантазией Крученых.

На фоне задников-панно, дававших иллюзию если не объема, то перспективы, действовали удивительно одетые персонажи. Герои оперы были облачены в некие костюмы-скафандры. Сделаны они были из картона и проволоки. Костюмы меняли облик исполнителей и их пластику, по свидетельству Крученых: «“Ликари” (актеры) напоминали движущиеся машины»[[90]](#endnote-91). Это впечатление создавалось еще и масками-забралами, закрывавшими лица актеров, лишавших их мимики.

Костюмы Малевич решил в принципах кубизма. Использование художником локально окрашенных плоскостей: квадратов, прямоугольников, треугольников в костюмах Трусливого, Толстяка, Некоего злонамеренного и Похоронщиков — свидетельствует о супрематической тенденции в их решении. Непривычным был не только объем и цветовое решение. Одни костюмы были условными — вне конкретной эпохи, в других (Толстяк, Трусливый и др.) легко узнавались фасоны мужской одежды 1913 года.

В «Победе над солнцем» костюмы несли смысловую нагрузку. Актерское исполнение было более чем условным. О развитии характера не могло быть и речи, оно не предполагалось замыслом спектакля; в опере участвовали лишь два профессиональных певца и три хориста, {61} остальные были любители, к тому же наспех репетировавшие. Реплики, как с удовлетворением отмечал Крученых, не проговаривались и не пелись, а «ревелись». Таким образом, роль практически игралась не актером, а его костюмом.

Безусловно, из всех компонентов спектакля (музыка, текст, сценография) наиболее воспринимаемым оказался визуальный ряд. Глаз зрителя уже адаптировался на выставках современной живописи к новым формам, нашел в них что-то более или менее приемлемое и знакомое. Рецензенты спокойно и почти с радостью воспринимали оформление, объяснив, что подобные вещи можно увидеть на выставках. Куда сложнее обстояло с музыкой и словом. Пародийная, с использованием приемов венского музыкального экспрессионизма, музыка была непривычной для слуха, либретто же Крученых не вмещалось уже ни в какие рамки обыденного восприятия, да и не только обыденного.

Пластические движения рождались из сложнейших сочетаний плоскостей, резких цветовых сочетаний и геометрических объемов. Яростные слова, неожиданные метафоры, непривычная музыка и вокальное исполнение, весь динамичный образ спектакля, не имевший аналогов на отечественной сцене — подтвердили свое манифестное {62} значение. Новизна этого зрелища была настолько самодовлеюща, что лишила зрителей возможности объективно в ней разобраться, — но, так или иначе, на русской сцене появилась беспредметная декорация, создавшая абстрактное место действия.

Четыре вечера просуществовал «Первый в мире футуристов театр». Его наспех и плохо сыгранные спектакли стали провозвестниками новых направлений в театре XX века — сценического экспрессионизма и абстрактной декорации. Это была сценография, связавшая театр начала века с нашей современностью, а то время, в котором жили ее творцы — с далеким для них будущим.

### \* \* \*

Футуристы стали героями не только газетных скандалов, но и пародии, поставленной в театре «Кривое зеркало» Н. Н. Евреиновым и оформленной В. Ф. Миллером. Скетч имел вполне футуристическое название: «Колбаса из бабочек (Запендю), гляделище в 1 действии с интерфеозом» (премьера 20 января 1914 г.)[[91]](#endnote-92).

Досталось Маяковскому, Филонову, Школьнику, Малевичу, Матюшину и Чуковскому. Маяковский предстал на сцене в весьма неприглядном виде. Рецензент «Театра и искусства» писал: «Автор пьесы, выгнанный из гимназии за малоуспеваемость и за “пороки юности”, нашел яркое воплощение в г. Донском. Нахал вначале, плюющий через оркестр в “презренных зряков”, сиречь зрителей и ревущий детским плачем в конце, когда дирекция не согласилась сжечь, по желанию автора, театр “с пяти точек зрения”»[[92]](#endnote-93).

Кроме Маяковского и его «Трагедии» объектом осмеяния стал и К. И. Чуковский, выведенный в пьесе как Объяснитель, лектор-энтузиаст, пропагандист «новых искусств». Действительно, в 1913 г. он читал публичные доклады о футуризме, эго- и кубо-футуризме. Но если в Петербурге и Москве лекции Чуковского назывались «Искусство грядущего дня», то выступления в провинции о тех же героях носили иное название: «Позорная и страшная литература»[[93]](#endnote-94). Среди действующих лиц пародии также были: Мысляк, Раскоряк, Обезгруденное женское, Каттар. Досталось и М. В. Матюшину. Написанная В. Г. Эренбергом (автором музыки к «Вампуке») «симфония» — «Шуметта пищеварения», вызвавшая в зале взрывы хохота, была пародией на музыку «Победы над солнцем».

{63} По мнению рецензента: «декорация художника Миллера превзошла футуристов. Яркие краски, невероятнейшие углы зрения, под которыми изображены фигуры…»[[94]](#endnote-95) Действительно, при беглом взгляде на эскиз Миллера (находится в СПб ГМТМИ) кажется, что это «чистый авангард» и «подлинный футуризм». Но при более внимательном рассмотрении становится очевидной пародийность изображения, или, точнее (раз уж речь не о тексте, а об изображении), — его карикатурность. Шаржированию подвергся, главным образом, футуристический прием фиксации движения.

Компоновка эскиза напоминает по плотности и напряженности филоновские работы. Кажется, что изображенным на панно городом овладело безумие. Вавилонское столпотворение домов (стоящих под разными углами), фабричных труб, вывесок, фонарей, людей, лошадей, пролеток. «Пикирующий» сверху вниз трамвай готов продырявить землю. По крышам домов мчится авто, каждое колесо утроено (так сценограф-карикатурист передал фазы движения); сумятицу городского хаоса усиливают пронзительные звуки клаксона, летящие за мчащейся машиной: «Пу. Пу. Пу…», — включение подобных текстовых элементов журнальной карикатуры подрывало чистоту «футуристического» изображения. Во всю прыть несется шестиногая лошадь, понукаемая трехруким извозчиком, впряженная в удвоенную пролетку. Миллер спародировал манеру Филонова в изображении людей и животных, придав им своеобразные вытянутые или «граненые» формы, и увеличив число конечностей; и, конечно, по крышам домов крадутся шестилапые и треххвостые черные «сухие кошки».

Среди всей этой сумятицы расположились старающиеся ее не то остановить, не то усилить трое городовых, жестикулирующих как ветряные мельницы (тот же прием пофазового движения рук с жезлами). Странным образом одежда городовых походила на костюмы Похоронщиков из «Победы над солнцем».

Вместе с тем, благодаря карикатурному подчеркиванию, Миллер добился неожиданного эффекта: некоторые принципы футуризма оказались выражены яснее, чем в оригиналах.

# **{****64}** 3 глава «Мистерия-буфф» и вещь

Октябрь 1917‑го превратил футуризм, течение оппозиционное, утверждавшее в манифестах отказ от социальности и политичности, — в искусство, претендующее на государственность. Характерен заголовок статьи Н. Пунина в газете «Искусство коммуны»: «Футуризм — государственное искусство»[[95]](#endnote-96). Претензия эта встречала и поддержку, и сопротивление большевистских чиновников. «Если воспрещение футуризма было бы ошибкой, то абсолютно недопустимым является и предоставление этому направлению государственного значения и покровительства»[[96]](#endnote-97), — в этой заметке газеты «Вечерние известия Московского совета» важна не позиция отказа в «государственном значении» футуризму, много раз менявшаяся, а само обсуждение возможности для него подобного статуса. Для осуществления своей претензии на государственность футуризму пришлось трансформироваться; но ее возникновение было закономерным.

В предреволюционный период принцип эстетического плюрализма позволял авангардным течениям в искусстве сосуществовать, борьба каждого из них за самоутверждение вместе с тем укрепляла этот общий принцип. Основная интенция авангарда — творение новых эстетических моделей — не могла бы осуществиться без признания множественности и равноправия этих моделей в {65} качестве «естественного права» эпохи. Революция перевернула, вместе со всем прочим, и эту «правовую ситуацию». В послереволюционное время, в условиях формирования монокультуры тоталитарного типа, исключавшей плюрализм, борьба авангардных течений за место под солнцем превратилась в борьбу за диктатуру, в борьбу на уничтожение противников. В их самоутверждении акцент перешел с эстетических моментов на идеологические. Спор пошел не столько о формах, сколько об идеологемах, раскрывавшихся за формами.

Нормативная идеология коммунистического общества довольно быстро кодифицировала желательную модель искусства, в которой главным было преобладание классовых ценностей над общечеловеческими. Но трудность ситуации для всех участвующих в ней сторон — властей на разных уровнях, не всегда согласовывавших свои установки, и противоборствующих между собой художественных групп — заключалась в том, что эта модель должна была опираться на прецеденты, которых в то время не было. Нормативная эстетика нуждается в образцах, канонах, но в первые моменты существования нового строя они еще не были выработаны. «Свято место» пустовало. Между художественными течениями развернулась борьба за прижизненную канонизацию.

Опыт манифестов помогал в саморекламе: «Не было еще художественного движения, которое было <бы> так богато возможностями классицизма, как футуризм»[[97]](#endnote-98).

Футуристы оказались первыми, кто откликнулся на зов новой власти. «Слегка сконфуженно, но с гордым видом признаются они, что фабрика сама по себе, а они сами по себе, что‑де рабочие — “пролетарии тела”, а они, футуристы — “пролетарии духа”[[98]](#endnote-99). Таким образом, футуризм как бы автоматически стал искусством пролетарским. Азарт, с которым футуристы начали борьбу с “буржуазным” — то есть не футуристским — искусством, поражает радикальностью замыслов: “Искусство будет пролетарским или его не будет вовсе”»[[99]](#endnote-100). Стремление разрушить прежнюю отечественную культуру и переделать зрительское восприятие опережало заказ большевиков, которые во взглядах на формальную сторону искусства были достаточно консервативны.

«Мистерия-буфф» В. В. Маяковского стала первым крупным произведением, выполненным по социальному {66} заказу, ангажированным новыми идеями и новой властью.

В пьесе еще звучат старые темы поэзии Маяковского: богоборчество, человек и город, человек и вещь — но они уже вытесняются новыми: классовая борьба, революция, светлое будущее социализма. Исповедальные интонации уходят из творчества Маяковского (позже они вернутся в его лирику), он уже не тот рефлексирующий, затерянный в «адище города», кричащий от боли и тоски человек, каким был в середине 1910‑х годов. Если русский футуризм того времени отличался от футуризма итальянского, пропагандировавшегося Маринетти, то теперь они сближаются, и в «Мистерии-буфф» появляются мотивы, близкие последнему — призывы к насилию, уничтожению культуры.

Маяковскому всегда было свойственно особое внимание к предметному миру. Его ранняя поэзия полна «натюрмортных» мотивов, но вещное содержание в них — лишь повод для выражения яростных, смятенных чувств («я показал на блюде студня косые скулы океана»). Окружающая среда — город, вещи — враждебны поэту: «в земле городов нареклись господами, лезут стереть нас бездушные вещи». Конфликтное отношение к внешнему вещному миру привело к открыто экспрессионистским мотивам в трагедии «Владимир Маяковский». Но после революции все изменилось. Напряженное отношение к вещам осталось, но оно стало то истерически восторженным — как в более поздних рекламных виршах, то, в «Мистерии» — сусально-примирительным. Герои «братаются» с вещами: «мы вас будем делать, а вы — нас питать»[[100]](#endnote-101).

Если во «Владимире Маяковском» звучала экспрессионистская тема страха перед вещью, боязнь быть ею закабаленным, оказаться в мещанском бездуховном мире вещей, — то в «Мистерии» вещь — главное действующее лицо.

Вскоре после премьеры была опубликована статья Р. В. Иванова-Разумника «“Мистерия” или “буфф”? (о футуризме)». Оценивая пьесу, критик писал: «История Хомы Брута повторилась с футуризмом. Ведьма современной культуры, машинная Вещь, покорила его, поработила его, — и он, подпрыгивая, как верховой конь, понес ее на плечах своих»[[101]](#endnote-102).

{67} «Человек грядущего и есть строитель земли обетованной, а она — не пустынный мираж, но живая реальность. […] Но зодчий познается по зданию. И по “земле обетованной” футуризма мы узнаем, кто “человек” футуризма, а значит и что такое сам футуризм»[[102]](#endnote-103).

Нарисованную Маяковским землю обетованную — с ананасами, растущими на корнях укропа, бутылками, «расхаживающими булькая», лифтами и душами — критик счел глубочайшим духовным провалом «при удаче внешнего достижения».

«Тут все есть, коли нет обмана — писал Иванов-Разумник. Одного только нет: зерна духа живого. Нет человека. Есть лишь внешнее его, но не внутреннее творчество. А где нет последнего — там провал в духовную пустоту, […] там гибель “мистерии” в трагическом для автора “буффе”»[[103]](#endnote-104).

За постановку «Мистерии-буфф» взялся В. Э. Мейерхольд. По свидетельству В. В. Дмитриева, режиссер в это время искал новое и — «более резкое. Ему нужна была прививка извне. Он искал ее и в большевизме и в художественной молодежи. Его влекло к Хлебникову и Маяковскому»[[104]](#endnote-105).

Постановку предполагалось осуществить к празднованию первой годовщины революции.

Мейерхольд и Луначарский предложили «Мистерию» Александринскому театру, однако по прочтении пьесы труппа отказалась принять ее к постановке[[105]](#endnote-106). Не осуществилась и идея поставить «Мистерию» в цирке (что, как можно предположить, вызвало бы к жизни иное режиссерское и постановочное решение). Петроградский ТО предоставил для спектакля «Коммунальный театр музыкальной драмы», занимавший Большой зал Петроградской консерватории. На спектакль набрали безработных актеров и студийцев — учеников Мейерхольда.

Над постановкой работали три недели. Мейерхольду помогал В. Н. Соловьев, Маяковский занимался с исполнителями техникой чтения стиха, ассистентом постановки была Л. Ю. Брик.

Автором сценографии стал К. С. Малевич. Через пять лет после спектаклей «Первого в мире футуристов театра» двое его создателей встретились вновь, теперь уже в совместной работе. Малевичу помогал А. А. Лаппо-Данилевский, он исполнил живописные декорации по эскизам художника.

{68} Премьера состоялась 7 ноября, спектакль прошел еще дважды — 8 и 9 ноября.

По общему мнению, спектакль провалился. «Громкий неуспех» — эти слова в рецензии А. Левинсона вызвали рев протеста футуристов и политические угрозы в его адрес[[106]](#endnote-107). Но и сотрудник Мейерхольда В. Соловьев признал: «спектакль был принят довольно холодно, он, скажу прямо, не дошел до зрителя»[[107]](#endnote-108).

Причин для неуспеха было достаточно. В зрительном зале сидела обычная театральная публика, и пафос пьесы, направленный против старой морали, уже отмененной, но еще не убитой (а кроме того, и против интеллигенции), вряд ли мог найти здесь понимание. Постановка была скороспелой. Режиссерские приемы агитационного театра еще не сложились. Актерская труппа, набранная с миру по нитке, была не сыграной.

Спектакль начинался прологом, девизом которого стало: «Все заново!»[[108]](#endnote-109). Читающие пролог семь пар «нечистых» по ремарке Маяковского должны были раздирать занавес, «замалеванный реликвиями старого театра». Так начиналась и «Победа над солнцем», где «будетлянские силачи» раздирали занавес с портретами создателей спектакля. Вероятно, придумка Крученых понравилась Маяковскому, и он решил ее повторить. Мейерхольд, видевший оперу футуристов, предложил свой вариант, конкретизируя «реликвии»: актеры срывали афиши спектаклей петроградских театров, прикрепленных к занавесу, и рвали их, — физически демонстрируя разрыв со старым театром.

Пьеса имеет пять чистых перемен декораций, отмеченных авторскими ремарками.

«Для двух первых актов (“потоп” и “ковчег”), — вспоминал В. Н. Соловьев, — решено было воспользоваться имеющимся в театре “Музыкальной драмы” горизонтом, на фоне которого было предположено установить несколько объемных конструкций»[[109]](#endnote-110).

Первое действие происходило во «всей вселенной». В соответствии с ремаркой: «на зареве северного сияния шар земной, упирающийся полюсом в лед пола. По всему шару лестницами перекрещиваются канаты широт и долгот», — на сцене действительно был водружен глобус пяти метров в диаметре (точнее, его половина, срез по вертикальной оси). Южный полюс упирался в «лед пола» сцены, {69} северный вздымался под колосники. Земной шар, сверкавший ультрамарином, представлял собой каркас, обтянутый крашеным холстом и обвитый канатами «широт и долгот». Эта сценическая установка была, по свидетельству В. Н. Соловьева, «обыграна на славу». Действие начиналось на верхней точке шара — Северном полюсе (актеры располагались на скрытой за ней небольшой площадке, поднимаясь туда с закулисной стороны по лестнице). Для спуска на «лед» пола актерам служили канаты меридианов. Сфера позволила Мейерхольду развернуть динамичные выходы, почти цирковые антре персонажей. Актеры появлялись с разных сторон шара, только американец выходил из зрительного зала (к тому времени это стало уже затасканным приемом, по мнению А. Левинсона[[110]](#endnote-111)). Игра с вещью (земной шар) была начата.

Второе действие — палуба ковчега. Малевич и здесь точно воплотил ремарку, соорудив корабль, развернутый носовой частью к зрителю. Как и в первом действии, мизансцены строились с учетом вертикального расположения планировочных мест. Обыгрывался спуск в трюм и возвращение на палубу, использовалась и мачта ковчега.

В этом акте кульминация — появление «Человека просто». Мейерхольд стремился сделать его величественным. «Первый выход “просто человека” должен был носить характер пластической монументальности и сценически означать явление освобожденному человечеству нового Мессии, движущегося по морским волнам»[[111]](#endnote-112). Для этого режиссер хотел использовать движущуюся площадку-фурку, которую В. Соловьев торжественно именовал древнегреческим термином «энкиклема». Но на репетициях этот замысел разбился о грубую театральную реальность. «Энкиклема» оказалась оглушительно скрипевшей и громыхавшей фуркой, конвульсивно движущейся по сцене, ее подталкивали из-за кулис шестом рабочие сцены. Мейерхольд нашел другой вариант. «Маяковский поднимался по лестнице первого бокового софита (левая сторона от зрителей) на достаточно большую высоту. Держась правой рукой за софитную лестницу, он выкидывал свою фигуру вперед, которая казалась из зрительного зала как бы висящей в воздухе. В таком “висящем” положении Маяковский и читал знаменитый монолог “просто человека”»[[112]](#endnote-113). Фигура Маяковского освещалась прожектором.

{70} Три картины третьего действия — «Ад», «Рай» и «Земля обетованная» — К. С. Малевичем были разрешены живописно. «Ад» принял очертания и формы театрально-традиционного готического зала. Соловьев писал, что «только по характеру театрального освещения зритель мог догадаться, что действие пьесы происходит в жилище Вельзевула»[[113]](#endnote-114). Андрей Левинсон выделил оформление Ада: «Очень живописен сводчатый ад, багровый и зеленый»[[114]](#endnote-115).

Костюмы чертей были сшиты из двух половин, красной и черной, и напоминали одеяния персонажей в «Победе над солнцем».

Костюмы «нечистых» в серых тонах Малевич сделал одинаковыми без учета индивидуальных и профессиональных характеристик («невозможно было по костюмам отличить хотя бы каменщика от трубочиста», — жаловался Левинсон[[115]](#endnote-116)), они в какой-то степени явились прообразами прозодежды. Костюмы «чистых» не удались по техническим причинам. «Театральный костюмер на основании своей многолетней работы в театре, — вспоминал Соловьев, — по-своему прочел эскизы костюмов Малевича, приспособив их к обычному театральному пониманию». В результате костюмы «нечистых» напоминали костюмы «персонажей французской комической оперы»[[116]](#endnote-117).

Декорация «Рая» должна была, по замыслу Малевича и Маяковского, «пародировать символику и иконографические приемы византийской фресковой живописи»[[117]](#endnote-118). Колорит декораций серый, преобладали «нестеровские краски»[[118]](#endnote-119); контрастными к основному цвету были тона облаков: голубые, анилиново-розовые, лиловые — «тошнотворные»[[119]](#endnote-120), по собственному выражению Малевича. Пародийность декораций была «прочитана» зрителями. Левинсон писал о веселом впечатлении от «пестрых пузырей облаков»[[120]](#endnote-121).

Последняя картина была апофеозом спектакля. «Нечистые», отринув ад и рай, добрались до земли обетованной и попали в мир машин и вещей. Мир, который был им обещан «просто человеком».

Арка отделяла «Землю обетованную» от первого плана сцены. «Нечистые» проходили под ней (авансцена и арка были затемнены) в ярко освещенное царство будущего, где стоял макет фантастического станка, а в глубине виднелось панно, представлявшее собой (как {71} и в «Победе над солнцем») композицию с элементами машин, колес, приводных ремней. Навстречу «нечистым» двигались «вещи». Костюмы актеров, игравших «вещи», были сшиты из мешковины. По мнению Левинсона: «уныл явленный лик “обетованной земли”»[[121]](#endnote-122). Хотя среди вещей фигурирует «книжица», но в целом здесь торжествует утилитарность.

Маяковский предлагал в новом раю: «залы ломит мебель, услуг электрических покой фешенебелен», а «работа розой цветет на ладони».

Мнение о том, что оформление «Мистерии буфф» не было удачей, отчасти подтверждено самим Малевичем. В беседе с Февральским о своей работе над постановкой художник подчеркнул, что пьеса Маяковского была ему чужда. «Я не разделял предметной установки образов в поэзии Маяковского, мне ближе беспредметничество Крученых»[[122]](#endnote-123). Супрематизм Малевича ничего общего с пафосом утверждения «вещи» Маяковским не имел. Но почему он дал согласие на совместную работу с Маяковским? Можно предположить, что художника привлек революционный пафос разрушения, отрицания и ниспровержения старого — религии, культуры, искусства, морали — бушевавший в «Мистерии». Вспомним лозунг, заимствованный из «Манифеста футуризма» Ф. Т. Маринетти, стоявший под заголовком газеты «Искусство коммуны», в которой сотрудничали Маяковский и многие близкие ему художники, в основном футуристы: «Нет красоты вне борьбы, нет шедевров без насилия».

Н. Н. Пунин в статье о «Мистерия-буфф» попробовал разобраться в причинах неудачи. Призвав уничтожить старый театр «даже если бы не было и искры надежды на создание взамен нового (есть предел долготерпению)»[[123]](#endnote-124), — он все же констатировал, что перспектива остаться без театра не грозит, об этом свидетельствует то, что — «вместо режиссерских теорий появляются пьесы, вместо постановок — театральные произведения, которые диктуют, как нужно их ставить. К числу этих диктаторов — пьес принадлежит обозрение Маяковского»[[124]](#endnote-125). Сценическое воплощение «Мистерии» не удовлетворило Пунина, он писал: «От Мейерхольда я ничего не ждал и не жду, это режиссер — друг нашего дома, мамин любовник; от Малевича ждал и жду, вопреки этой постановке. Я не узнал Малевича на “Мистерии-буфф”, думал, что Головин»[[125]](#endnote-126).

{72} Пунин предложил конкретный выход из кризиса: «Довольно. Рвите цели ржавые. Так и надо ухнуть сцену в зрительный зал. Почему не разломали барьер (рампу? — *Е. С*.), не расшатали кулис. Подумать только, небо было, как у Айвазовского! (заимствованный у “Музыкальной драмы” горизонт. — *Е. С*.) Просто надо читать Маяковского и слушаться его ремарок»[[126]](#endnote-127).

Но на самом деле произошло именно то, что советовал Пунин: ремарки были прочитаны режиссером и художником и приняты к исполнению. Тщательно воплощенные ремарки сыграли дурную шутку с пьесой. Оформление оказалось буквалистским (земной шар — глобус, ковчег — макет корабля, рай — небо с облаками; даже готическая декорация ада вполне выводима из церковных ассоциаций) и разностильным. Малевич и Маяковский театрального опыта, по существу, не имели. Объемная полусфера и строенный ковчег при тематической новизне образа новыми сценографическими решениями не являлись, были все теми же каркасами, обтянутыми крашеным холстом.

Образы «Мистерии» были одномерны и плакатны. Идея прекрасного социалистического будущего, воплощенная сценически и сценографически примитивно, буквально, раскрыла свою утопичность; она обессмысливалась и на сцене выглядела еще более убого, чем в тексте пьесы.

Но надо отдать должное: футуристы выполнили «государственную задачу» по утверждению нового канона (усиленно создававшегося многими художниками в это время). Плакатные образы рабочих (кузнец, плотник, швея и др.), врагов мирового пролетариата (купец, поп и т. д.), символика земного шара, машин и светлого будущего на десятки лет вперед определили иконографию советского официозного искусства.

Конкретность оформления показала уязвимость воплощенного в «земле обетованной» идеала. Идея Маяковского, сказочная по сути, не выдерживала реальности воплощения. Театр, как заметил сам поэт, «не зеркало, а увеличивающее стекло»: он имеет опасное свойство обнажать суть или ее отсутствие. Утопический идеал скорее мог бы быть явлен в абстрактной форме, к чему в результате и придут производственники в театре, создав театральный конструктивизм.

{73} В драматургии Маяковского оказались заложены предпосылки производственного искусства. «Мистерия» определила будущие искания театрального конструктивизма, создав одну из основных идеологем эпохи — превознесение «машинной вещи» над человеческим духом.

Известное утверждение о том, что «Мистерия-буфф» была мостом к конструктивизму[[127]](#endnote-128), возникло по поводу более поздней московской постановки, где Мейерхольд опробовал некоторые формальные конструктивные элементы. Их еще не было в петроградском спектакле. Но в нем закладывались устои моста к конструктивизму. Концепция «вещи» как идеала, а производства и потребления вещей — как смысла жизни, звучала в нем как лозунг, поднималась до уровня идеологии, осуществлением которой и стали уже собственно конструктивистские эксперименты Мейерхольда.

Но для зрителей 1918 года — студентов, рабочих и интеллигентов (на одном из спектаклей был А. Блок) — пьеса оказалась слишком радикальной. Схемы и лозунги пока еще не завоевали умы и сердца театральной публики. Соловьев вспоминал: «Остроумные сатирические места текста, вроде “кому бублик, кому дырка от бублика”, над которыми мы много смеялись во время репетиций, были встречены гробовым молчанием. Нужно ли этому удивляться? В 1918 г. только-только начиналась та огромная революционно-пропагандистская и культурно-просветительская работа, которая в последующие 12 лет совершенно “перепахала” массу зрителей»[[128]](#endnote-129). Соловьев точно объяснил причины невосприятия спектакля. Дикая агрессивность «Мистерии» в которой преобладал пафос погрома, а не революции, ее бездуховность вызвали еще нормальную реакцию отторжения у зрителей.

Часть зрителей попыталась защититься, приняв «Мистерию» как своего рода эстетическую игру: «Что и говорить, немало было в этом спектакле интересного, — писал А. Левинсон, — но лишь для нас, старых завсегдатаев столичных премьер, бражников художественных кабачков, скитальцев по вернисажам; сочная грубость нечаянных каламбуров, щелчки по вчерашним святым, быть может и щекотали бы утомленный ум. Но народной душе пристало сегодня лишь очищенная красота трагедии или радостный смех. Что толка для него в интеллигентской издевке над интеллигенцией…»[[129]](#endnote-130).

{74} Должна была измениться идеология и мировоззрение людей, они должны были «вывернуться нутром», чтобы принять это искусство[[130]](#endnote-131).

Осуществлялась дегуманизация сознания. Создавалась другая культура. Необходимость в беспредметной декорации стала насущной. Идеи не всегда выдерживали иллюстративность. Конкретность революционного быта разоблачала коммунистические лозунги и посулы о светлом будущем. Для внедрения подобных идей в сознание людей нужна была абстрактность их воплощения и подачи. Идея, воплощенная в буквальные визуальные формы, приводила к нежелаемому результату: неприятию, отторжению. Но театральный конструктивизм, чьи первые еще очень неясные и неопределенные абрисы просматриваются в «Мистерии», возникнет позже и уже в другом городе, куда вслед за правительством Советской России переедут основные участники постановки этого спектакля.

# **{****75}** 4 глава Метаморфозы конструктивизма

«Первым опытом оформления сценической площадки под знаком конструктивизма, — писал В. Э. Мейерхольд в 1926 г., — было возведение моста для второй части блоковской “Незнакомки” на свободной от театральных элементов площадке “Тенишевской аудитории” (в Петрограде) в 1914 году (совместная работа Вс. Мейерхольда и Ю. М. Бонди). В этой части спектакля театральные элементы отсутствовали совсем; даже в условном преломлении они не были допущены на сцену»[[131]](#endnote-132).

Но были и другие претенденты на приоритет в создании конструктивизма. Например, Г. Якулов, который считал, что Камерный театр первым встал на путь «архитектурных, конструктивных установок»[[132]](#endnote-133) в спектакле «Обмен» П. Клоделя (1914 г.). В этом спектакле Якулов, как писал критик А. Эфрос, «представал стоиком и ригористом. […] Он дал театру первые решения конструктивизма»[[133]](#endnote-134).

Полемика о приоритете в создании конструктивистской сценографии приоткрывает всю запутанность понятий, связанных с определением и временными рамками конструктивизма в театре и фактическим составом спектаклей и сценографических решений, которые можно считать конструктивистскими.

Генезис конструктивистских форм восходит к середине 1910‑х гг. Конструктивизм не был выражением {76} только идей производственников, связанных в театре с именами Степановой, Поповой и др. Конструкции на сцене (или, по крайней мере, в эскизах и в замыслах) возникли раньше, чем концепция производственного искусства, и в своих ранних видах (например, оформление Г. Якулова «Обмен», 1918, и «Мера за меру», 1919) они никак не могут быть объяснены этой концепцией.

Имя Татлина, когда речь заходит о театральном конструктивизме, как-то не принято упоминать, хотя он и является основоположником русского конструктивизма. Театральный конструктивизм Татлина, при схожести типологии, отличен от конструктивизма «Театрального Октября». И эти отличия принципиальны.

### \* \* \*

После работы над «Царем Максемьяном…» Татлин сделал оформление к двум операм — «Жизни за царя» и «Летучему Голландцу» (1913 и 1915 гг.). Для понимания пути Татлина к его варианту театрального конструктивизма очень важны эти проекты двух неосуществленных оперных постановок.

Художник сценографическими средствами выявлял не только сюжетное содержание, но и в первую очередь музыкальную образность. Потом, в «Зангези», художник продолжит поиски возможности средствами материального оформления передать адекватно звуковой строй «сверхповести» Хлебникова.

Эти работы были выполнены художником по собственной инициативе, без конкретного заказа от театра. Существует мнение[[134]](#endnote-135), что Татлин делал их для показа Дягилеву. Эскизы к опере М. И. Глинки были экспонированы на выставке «Мир искусства» 3 – 28 ноября в Петербурге и с 20 декабря в Москве, Татлин тогда в первый и единственный раз выставился у мирискусников. Дягилев в это время был в России. Вероятно, бывал и на выставке. Но предложения сотрудничать с «Русским балетом Дягилева» не последовало. (Такое предложение в это время получила Н. С. Гончарова, — с ее «крестьянской серией» Дягилев познакомился на выставке «Бубнового валета»).

Сценографическое решение «Жизни за царя» не было живописным. Предполагалось, что декорации будут объемными и строенными.

{77} Замысел Татлина опередил свое время и запросы театра. Абрам Эфрос в развернутой статье в «Аполлоне» о театральной живописи, анализируя эскизы Татлина, откажет им в возможности быть воплощенными на сцене. Критик «прочтет» эскизы как живописные, и на этом основании объявит их нереализуемыми[[135]](#endnote-136). Действительно, русская оперная сцена только в двадцатые годы обратится к подобным решениям. А сам Татлин вернется к замыслу, аналогичному своей идее 1913 года, при оформлении спектакля «Комик XVII столетия» в МХАТ‑II (макеты — 1934, премьера в 1935). Фотографии макетов и сцен из этого спектакля показывают, как должны были бы выглядеть на сцене эскизы Татлина к «Жизни за царя». В эскизах к опере «Жизнь за царя» содержится генезис контррельефов Татлина (термин возник в 1915 г., а первоначально, в 1914 г. они назывались «синтезостатичными композициями» или «живописными рельефами»).

Лаконичность и экспрессивность в эскизах сочетались с монументальностью, колорит решался на контрасте золотисто-охристого цвета построек, стволов деревьев к черному фону, передающем напряженный драматизм оперы. Развивая условность как принцип оформления, начатый в «Царе Максемьяне», Татлин отказывается от бытовых деталей; до минимума сведены исторические и национальные характеристики.

Татлин по-новому решает отношения между изобразительным и музыкальным рядом оперы. Если в работах А. Я. Головина музыкальная тема находила конгениальное отражение в цветовом решении декораций, то в работе Татлина кажется, что цвет почти исчезает (хотя именно поэтому отдельные его вспышки функционально столь важны). В этой работе художник, по всей видимости, предполагал использовать фактуру материала — дерева — в качестве образного выразительного средства. Основной идей в проектах Татлина было создание трехмерной объемной декорации. Ритм линий и объемов главенствует в решении не только декораций, но и костюмов.

Татлин выбирает наиболее репертуарную русскую оперу и делает оформление, коренным образом отличающееся от декораций, в которых она идет на обеих императорских сценах.

М. И. Глинка определил жанр своего произведения как «отечественная героико-трагическая опера». Татлин {78} откликается на это жанровое определение, но его привлекает в первую очередь трагическое в опере, он избегает бытовых подробностей не только в декорациях, но и в костюмах, локализует цветовую гамму, почти унифицирует решения костюмов. Татлину в костюмах важны линии и их ритм при движении — это подчеркивается в эскизах. Опера насыщена хорами и массовыми сценами, и пластика костюмов должна была играть важную роль, перекликаясь с музыкальным ритмом.

Одинаковость костюмов не случайна, это не только униформа для хора, но и образ, символ объединения людей в страшное для отчизны время. Здесь использован принцип иконописи, когда воины в житийных иконах одеты в одинаковые одежды. Для Татлина в костюмах к опере была важна не индивидуальная характеристика, а национальная. Он трактовал оперу Глинки как народную трагедию.

Татлин от акта к акту усложняет ритмическое и композиционное решение сценического пространства.

Первый акт. Село Домнино. Композиция эскиза свободна, динамична, асимметрична. Изобразительность сохраняется — на эскизе есть избы, деревья, река, облака. Но облик всех этих объектов Татлин упрощает, доводя почти до схемы.

Особенно необычным было облачное небо. Облака изображались висящими на фоне черного задника деревянными плоскостями геометрических форм — ромбами, трапециями, треугольниками. Этот принцип Татлин использует позже в оформлении «Зангези», где доски с написанными на них буквами (звуки из «колоды {79} слов») спускались по проволокам. Но облака в эскизе Татлина к «Жизни за царя» не предполагали динамики, само по себе подобное решение облаков было уже более чем экстравагантным и для того времени.

Река также изображалась условно — широкой полосой, тонированной в голубой цвет. Голубым кое-где были тронуты и края облаков.

Основным выразительным средством в этой почти монохромной декорации был ритм линий. Горизонталь реки и вертикали изб перебивались дробными диагональными линиями. Наиболее напряженными по ритму были геометризованные облака (они напоминали льдины, несущиеся в половодье по черной воде).

Пластическим ритмом Татлин выражает музыкально-драматическое развитие действия.

Во втором — «польском» — акте острый, летящий ритм линий стрельчатых арок, сводов, нервюр вторил бравурной музыке бала.

Наиболее экспрессивным и драматически насыщенным является эскиз четвертого акта — «Лес». Схематизированные стволы деревьев — вытянутые наклоненные под разными углами конусы — уходят под колосники; крон нет, только две‑три ветки, как занесенные польские сабли над головой Сусанина, нарушают ритм мощных вертикалей стволов.

Свет дает еще одну ритмическую мелодию внутри сумрачного пространства леса. Драматическое впечатление, рождаемое ритмом скрещивающихся стволов, подчеркнуто, усилено черным цветом фона — мрак, небытие; но свет утренней зари, пробиваясь через сумрак леса, поддерживает музыкальную тему торжества духа героя оперы.

В решении оформления оперы Глинки Татлин предложил в качестве организующего и эмоционального начала ритм и выразительные возможности объемных трехмерных декораций. Очень скупо Татлин пользуется цветом, достигая при этом максимальной выразительности и глубокого драматизма.

### \* \* \*

Эскизы к опере Р. Вагнера «Летучий Голландец» были второй работой Татлина, сделанной без заказа от театра.

{80} Татлина не устраивал сложившийся канон оформления опер Вагнера — «байрейтский» стиль, одобренный самим композитором в 70‑х гг. прошлого века. Монументальная мощь оркестрового звучания, героико-романтические сюжеты опер воспринималась в начале XX века уже иначе, чем в момент первых постановок, требовали более сурового и лаконичного, и в то же время эмоционально более емкого решения. Перед оперной сценографией встала проблема поиска новых выразительных средств и приемов для воплощения музыкальных образов.

Над эскизами к «Летучему Голландцу» Татлин работал летом 1915 г. (известна также датировка 1910 – 1913 гг.). По сравнению с эскизами к опере Глинки новая работа художника выглядит более суровой и аскетичной по стилистике, и в то же время более мощной в передаче эмоций; ее связь с музыкой прочувствована и проведена через все образное и ритмическое решение оформления.

Татлин в этой работе отказывается от наследия театра начала века, ему одинаково чужды и натурализм, и иллюзорность, его не устраивает и символизм — и все же его сценография впитала и коренным образом модифицировала приемы и достижения предыдущих направлений в сценографии, — как и в «Царе Максемьяне…», где работа Татлина не была простой копией лубка и «низовых» искусств, а явилась остросовременным переосмыслением приемов народного искусства с точки зрения индивидуалистического искусства авангарда.

Эскизы к «Летучему Голландцу» сохранились не полностью, по всей видимости, работа над сценографией к опере не была доведена до конца.

Существующие эскизы относятся ко второму акту — «Комната в доме Даланда», и предположительно к третьему акту — «Светлая ночь, морская бухта».

Известны и несколько вариантов декораций к первому акту в графических набросках: корабль датчан, бухта.

Образный строй эскизов к первому акту был навеян впечатлениями от увертюры к опере, в которой звучат величественные музыкальные образы бушующей морской стихии, и мрачно-трагическая тема Скитальца. Татлин не стал изображать море; романтическое и величественное звучание музыкальных тем в рисунках художника было передано через изображение кораблей, вернее {81} их верхних частей — мачт и снастей. В нескольких вариантах эскизов Татлин ищет наиболее выразительный ракурс, который мог бы передать через деталь образ романтического и таинственного корабля. На эскизах представлен фрагмент мачты. На одном из эскизов мачта дается сверху в стремительном удалении, так что корзина впередсмотрящего оказывается далеко внизу. Другой вариант — точка зрения снизу с палубы, в этом варианте корабль, его мачты, реи и снасти предстает грандиозным и мощным сооружением.

Существует и более развернутый, повествовательный эскиз I действия. Это морской берег — скалистая бухта со стоящим на берегу человеком в черном плаще. Эскиз романтически экспрессивный, нагромождение плоскостей и объемов визуально-пластическими средствами передает музыкальные образы Вагнера, предваряя таинственное появление корабля-призрака и его капитана. Скалы бухты громоздятся как штормовые валы. Огромные мощные объемы обладают грозным и величественным ритмом, симфоническая многозвучность линий стремится слиться с музыкальным строем вагнеровской оперы.

Декорация II действия — павильон, представляющий огромную пустую комнату дома. Пропорции интерьера сознательно нарушены. Пространство пусто, неуютно, необжито. Дом-склеп, гибель его обитателей предрешена.

Декорация заключительного акта представляет морскую бухту, заполненную пришвартованными друг к другу кораблями. Мощные вертикали мачт с убранными парусами поднимаются, кренясь в разных направлениях, канаты и снасти на заднем плане образуют композиции, близкие по форме к контррельефам.

Например, эскиз для «Углового контррельефа» (1915) практически повторяет вариант эскиза мачты корабля. Конусообразный объемный элемент наклонно сужается кверху, на него одет объем цилиндрической формы, подобный площадке впередсмотрящего на мачте корабля.

Эти устремленные вверх и чуть наклонные мачты в театральных эскизах и подобные им конусы в контррельефах таят в себе прообраз будущей башни «Памятника III Интернационала».

{82} В эскизе «Бухты» на фоне ночного неба ступенями громоздятся площадки-палубы кораблей. На разных уровнях и под разными углами наклонены три большие мачты. Площадки, расположенные на разных уровнях, предоставляли возможность расположить хор, создав подвижные и выразительные мизансцены.

Костюмы к «Летучему Голландцу», если пользоваться более поздней терминологией, — сконструированы. {83} Дизайн костюмов моряков выдержан в стилистике, которая будет использована в создании конструктивистской одежды в 20‑е годы.

Эскизы костюмов распадаются на две группы: костюмы моряков и историко-бытовые костюмы женщин.

Костюмы моряков лишены исторических деталей, они вневременные, это «прозодежда» для работы в море. Эскизы костюмов Рулевого, Капитана, Голландца, Впередсмотрящего, Даланда — лаконичны, восходят к простым геометрическим формам. Татлин точно находит пропорции и соотношения фигуры персонажа и его одежды. Подчеркнутый лаконизм формы в сочетании с цветом становятся основным выразительным средством в костюме. В 20‑е годы Татлин будет конструировать модели одежды, принцип и формы некоторых его моделей напоминают эскизы к «Голландцу».

Женские костюмы к опере выдержаны в той же стилистике, но в них жесткие линии прямоугольников, доминировавших в мужских костюмах, уступили место плавным линиям овала, подчеркивая женственность, мягкость пластики. В женских костюмах Татлин использовал фасоны голландских платьев XVII века.

Работы Татлина раскрыли новые возможности развития динамической композиции в решении игрового пространства. Эмоциональная выразительность и взрывчатость ритмических построений вертикальных и горизонтальных объемов, опробованная Татлиным в проектах оформления опер, с максимальным напряжением и остротой воплотилась в сценографическом решении «Зангези».

### \* \* \*

11, 13 и 30 мая 1923 года в петроградском Музее живописной культуры В. Е. Татлин осуществил постановку «Зангези» Велимира Хлебникова. Представление сопровождалось лекциями Пунина «О законах времени Хлебникова» и Якубинского о словотворчестве поэта, выставкой материальных конструкций.

Накануне премьеры Татлин в журнале «Жизнь искусства» публикует статью, где излагает принципы постановки.

«Постановка “Зангези”, — писал Татлин, — проводится на принципе: “слово — единица здания, материал — единица организованного объема”. По определению {84} самого Хлебникова, сверхповесть есть “зодчество из рассказов”, а рассказ есть “зодчество из слов”. На слово он смотрит как на пластический материал. Свойства этого материала позволяют оперировать им для постройки “государства языка”. Такое отношение Хлебникова дало мне возможность вести работу над постановкой. Параллельно словесному строению решено ввести материальную конструкцию, этот способ позволяет слить в единое целое работы двух людей разных специальностей, чтобы сделать доступным массам творчество Хлебникова»[[136]](#endnote-137).

Задаче доступности и понятности хлебниковской поэмы зрителям Татлин подчиняет все — и приглашение двух лекторов, и сопутствующую выставку. Художник сам инсценирует поэму (она написана в диалогической форме), отказывается от приглашения профессиональных актеров, опасаясь, что профессиональное штукарство отвлечет зрителей от проникновения в произведение Хлебникова. Исполнители (сам Татлин и студенты университета, Горного института и Академии художеств) должны были сосредоточится на донесении до зрителей своеобразных словесных образов поэмы Хлебникова.

«“Песнь звездного языка”, — продолжает Татлин, — и вообще все, что говорит Зангези, как бы движущийся медленно луч сверху от мыслителя к непонимающей толпе. Контакт этот усиливается посредством специально выработанного аппарата. В “Зангези” даны места высочайшего напряжения энергии словотворчества.

Пришлось ввести машины, которые своим движением дают опять параллель действию и вместе с тем сливаются с ним. […]

Для того, чтобы управлять вниманием зрителя, глаз прожектора скользит с одного места на другое, внося порядок и последовательность. Прожектор необходим и для выявления свойств материала»[[137]](#endnote-138).

Свой замысел, изложенный в статье, Татлин реализовал последовательно и точно.

На афише было указано: «Ставится драматическая поэма Хлебникова Зангези. Ставит конструктор Татлин. Участвуют: машины, люди, прожекторы».

Было дано три представления при переполненном зале, однако постановка, несмотря на все предпринятые усилия, понята не была, хотя принята была восторженно[[138]](#endnote-139).

{85} Спустя две недели Н. Н. Пунин дал на страницах «Жизни искусства» обширную статью с анализом этого события.

Статья по тону была необычна для Лунина. И хотя она начиналась с утверждения, что есть события, истинная оценка которых в будущем, далее шло признание, что постановка не была понята доброжелательно и внимательно настроенными к спектаклю зрителями.

Пунин перечисляет все, что было сделано Татлиным для облегчения восприятия. «И все оказалось недостаточным. Не поняли самого главного…» Причины непонимания критик увидел в рационализме современного искусства. «Никто не хочет чувствовать, все анализируют, какой-то сплошной формальный метод — наши современники»[[139]](#endnote-140).

Главным для понимания «Зангези» Пунин считал необходимость почувствовать безумие хлебниковской поэмы:

… я пою и безумствую!  
Я скачу и пляшу на утесе[[140]](#endnote-141).

Необычной была архитектоника поэмы Хлебникова. Пунин точно определил ее жанр, назвав «синтетической бессюжетной мистерией». Она была ни на что из литературных форм не похожа, и зритель, пришедший в театр со сложившейся установкой — понять спектакль через сюжет, быстро терял ориентиры и не знал, как относиться к подобному представлению.

По мнению Пунина, Татлин нашел адекватные материальные формы для воплощения хлебниковского текста. Художник был почти единоличным создателем спектакля — режиссером, актером, сценографом.

Татлин отказался от профессиональных актеров, от грима, театральных костюмов (за редким исключением — костюмы «Горя», «Смеха» и др.), массовка — студенты — играли в своей одежде. Не было ни занавеса, ни кулис, освещение состояло из двух прожекторов. Стены зала были завешены плакатами с текстами стихов Хлебникова, датами его жизни.

Сценическое оформление Татлина буквально следовало «Колоде плоскостей слова» или ремарке Хлебникова с описанием места действия. «Горы. Над поляной подымается шероховатый прямой утес, похожий на железную {86} иглу, поставленную под увеличительным стеклом. Как посох рядом со стеной, он стоит рядом с отвесными кручами, заросшими хвойным лесом каменных пород. С основной породой его соединяет мост — площадка упавшего ему на голову соломенной шляпой горного обвала. Эта площадка любимое место Зангези. […] Отсюда он читает свои проповеди людям и лесу. Высокая ель, плещущая буйно синими волнами хвои, стоя рядом, закрывает часть утеса…

Порою из-под корней выступают черной площадью каменные листы основной породы. Узлами вьются корни — там, где высунулись углы каменных книг подземного читателя»[[141]](#endnote-142).

В вариантах эскиза оформления Татлин скрупулезно воплощает каждое слово из «Колоды плоскостей слова». Эскизы художника исполнены в экспрессивной манере. Эмоциональное, динамичное, разверстанное на планы игровое пространство передано с соблюдением резких свето-теневых зон. Оно объемно и материально: на треугольном утесе, похожем на сахарную голову, сидит Зангези, справа на первом плане ель с корнями-узлами.

Затем эскиз был переведен Татлиным на язык конструкции: снята «плоть» предметов, остался их остов — конструкция. Все объемы и плоскости с эскиза обрели {87} материальное воплощение на сцене. Художник использовал фанеру, дерево, холст, картон.

Татлин в спектакле исполнил главную роль — Зангези. Свою роль он вел, сидя на утесе-башне, сделанном из фанеры. «Второй чтец — художник Л. А. Юдин — был публике не виден, он стоял на лестнице за шитом декорации» — вспоминал участник спектакля, художник В. И. Курдов[[142]](#endnote-143).

Татлин писал: «У Хлебникова как элемент взят звук. Он имеет в себе импульс к словорождению. Звук Ч, например, рождает слова: чаша, череп, чулок, чан. Все эти слова дают понятие об оболочке. Одно тело в оболочке другого. Звук Л говорит об уменьшении энергии ростом площади ее приложения: лодка, лежанка, ладонь, лист, лить и т. д. […]

Для выявления природы этих звуков взяты мною поверхности, разработанные по материалу и обработке»[[143]](#endnote-144).

Разным звукам соответствовали разные цвета, звук ЭЛЬ был запечатлен на доске, окрашенной в голубой цвет, ХА — в зеленый[[144]](#endnote-145).

Звуки хлебниковской поэзии Татлин воплотил в материале и цвете. Так, в определенные моменты представления доски и плоскости из других материалов разной формы (всего их было 60), окрашенные темперой в разные цвета, с буквенно-звуковыми обозначениями, двигались сверху вниз от Зангези, на вершине утеса произносившего эти слова-звуки, к слушателям-статистам, располагавшимся у подножья утеса.

Есть и другие предположения о том, как двигались доски: Е. Ф. Ковтун пишет о том, что доски проносились вдоль сцены[[145]](#endnote-146); В. И. Курдов — что они поднимались на проволоке снизу вверх[[146]](#endnote-147). Но на фотографии сцены из спектакля запечатлены эти доски с букво-звуками и проволочные струны, идущие от вершины утеса вниз; можно предположить, что «материальные образцы звукописи» спускались по ним. Вероятность такого решения подтверждает и текст статьи Татлина, где говорится о движении «Песни звездного языка» сверху от Зангези — вниз, к непонимающей толпе.

Наименее проясненной остается использование машин в «Зангези». Евгений Ковтун приводит следующее объяснение: «кроме основной конструкции, с вершины которой говорил Зангези, Татлин создал театральные задники, или, по его терминологии “материальные фоны”, и машину “Иверни-выверни” (выражение из {88} “Зангези”), которая приводила в движение эти “фоны”[[147]](#endnote-148). Другое предположение мы находим в каталоге выставки Татлина: “Иверни-выверни”, машина. Бутафория к спектаклю (возможно, некий механический “конь”, на котором уезжает Зангези…)»[[148]](#endnote-149)

«Зангези» Татлина был его театральным манифестом, для этого и понадобилась публикация статьи о принципах постановки спектакля. Постановка была полемична работам Л. Поповой, В. Степановой и А. Веснина. Расхождение было кардинальным и принципиальным.

В отличие от московских конструктивистов, для Татлина была важна связь материальной конструкции с текстом произведения — словесным или музыкальным. Конструкция и оформление должны были воплотить визуальными материальными средствами мысль и словесную форму произведения, быть им адекватными. Особенно это важно было в сценическом воплощении хлебниковского текста, уникального особой знаковой нагрузкой на слово и звук. Звуковые формы слов и даже отдельных слогов, букв, фонем у Хлебникова были одухотворены и наполнены особым содержательным смыслом, выступали как креативные сущности, творившие мир, — если и не как полноценные персонажи, то как некие активные силы, организующие действие. Действие в поэме Хлебникова было неотрывно от фонетики его словесного текста, фонетический строй и являлся в некотором условном смысле сюжетом его произведения. Татлинские доски, на которых были написаны буквы и слоги, только по внешней видимости выглядели как элементы конструкции, а по сути они играли собственные роли, были воплощением особого рода драматургии — хлебниковской драматургии звуков.

Н. Н. Пунин, заключая свою статью о постановке «Зангези», резюмировал: «постановка “Зангези”, есть событие; быть же ему понятым и действенным мешают те же александринцы и ФЭКСы; день их — сегодняшний день; время Татлина — Хлебникова где-то еще впереди. Но когда придет — не раз вспомнят об этих двух вечерах, иссушая мозги над восстановлением того, как было…»[[149]](#endnote-150)

Очень горькая и грустная, но предельно честная статья, хотя надо полагать, что ни александринцы, ни ФЭКСы в зрительском непонимании спектакля повинны не были. Спектакль действительно в полном смысле слова был — авангардным.

### **{****89}** \* \* \*

Конструктивистское направление на петроградской сцене не было столь распространено, как в Москве. Редкие и частичные проявления конструктивизма в Петрограде не были связаны с идеологией жизнестроительства и производственной теорией. А. Гвоздев, ярый сторонник «Театрального Октября» и конструктивизма, в опубликованной в 1924 году статье отмечал, что «в Петрограде мы еще не видели ни одной чисто конструктивистской установки»[[150]](#endnote-151).

Как уже говорилось выше, в спектаклях питерцев чаще всего использовалась конструкция — трехмерная строенная декорация, которая сочеталась с живописными элементами и служила для обогащения выразительных возможностей сцены, не будучи связанной с идеями «производственного искусства»; зачастую такого рода «конструкция», как, например, в работах М. Левина и Ю. Анненкова, являлась абстрактной экспрессионистской формой, выражавшей образ спектакля.

Однако несколько спектаклей на сценах петроградских театров все же были сделаны согласно требованиям «ортодоксального» конструктивизма. Художники стремились к тому, чтобы созданная ими конструктивистская установка была удобным «аппаратом для игры», подчиненным функциональным задачам.

### \* \* \*

После премьеры в 1922 г. «Газа» руководитель БДТ К. П. Хохлов продолжал поиск новых сценических форм и решений современного репертуара. Критика эти искания восприняла как «полевение» театра: «Крен влево, тенденция приблизить театральную работу к современным заданиям обнаружилась в двух последних постановках, другими словами ее можно рассмотреть как заслугу К. П. Хохлова, который пытается своими режиссерскими работами вывести свой театр из тупика […], поставить его на высоту достижений современного театра. Впервые была сделана попытка в постановке “Газа” (режиссер Хохлов, художник Ю. П. Анненков), вторично — при постановке “Ужина шуток” (режиссер тот же, художник В. В. Лебедев). Парфюмерная и олеографическая красивость изгоняются со сцены театра. […] Случайность изгоняется из области актерского движения, так же, как традиционное {90} неритмическое декламирование наряду с бытовыми, неожиданно вклинивающимися в него, интонациями из прозаического текста. Но область перевоспитания актера наиболее трудная и наиболее длительная во времени, […] хотя в “Ужине шуток” по сравнению с “Газом” уже многое достигнуто»[[151]](#endnote-152).

Критик связывает, и не без основания, изменения в актерской технике и манере исполнения с изменениями в сценографии.

Сценическая конструкция Лебедева, при всей кажущейся простоте, таила для режиссера и актеров много неожиданностей и трудностей.

Действие пьесы Сэм Бенелли «Ужин шуток» (премьера спектакля — 15 февраля 1923) происходит во Флоренции XVI века. Город охвачен взаимной непримиримой враждой, кипят страсти. На ужине у знатного флорентийца встречаются два смертельных врага — Нери и Джанетто, соперничающих из-за красавицы Джиневры.

Лебедев предложил Хохлову перенести действие на дни карнавала, чтобы, — как вспоминает исполнительница роли Джиневры в этом спектакле Н. Комаровская, — оправдать название «Ужин шуток». Для актеров были введены карнавальные маски.

Установка Лебедева состояла из низкого помоста, наклоненного к рампе (на нем шли карнавальные пантомимы, введенные в спектакль художником) и конструкции, состоявшей из трех частей. Слева помещалось кубообразное сооружение, которое можно трактовать как дом, справа лестница с площадкой наверху, которая вела в предполагаемую по ходу действия башню; между ними находилась колонна, поддерживающая верхнюю галерею. Конструкция была выкрашена в белый и черный цвет, ее черные части были обведены белым контуром. Кроме чисто зрительского эффекта, это была и мера предосторожности, так как несколько сцен шли без электрического освещения, актеры на лестнице пользовались светильниками с тусклым настоящим огнем, и яркая белая линия страховала от падения.

Костюмы также решались на сочетании черного и белого цветов, исключением были красный и зеленый плащи соперников. Сделанные из тонкого шелка, они развевались при каждом движении. Лица актеров закрывали черные полумаски. Белый резкий свет прожектора «вел» фигуру исполнителя, подчеркивая экспрессию графического {91} решения. На сцене не было никаких вещей, никакой бутафории, только необходимые по ходу действия аксессуары у актеров.

Н. И. Комаровская так описала проблемы, которые возникли при работе с конструкцией во время репетиций спектакля: «Размеры площадки, ее архитектурные изломы обязывали исполнителей к соблюдению строгой точности движений.

Репетируем сцену любовного свидания Джиневры и Джанетто (Джанетто играл Г. М. Мичурин). […] И вдруг громовой голос Лебедева из партера: “Осторожнее! Сейчас свалитесь! Надо координировать свои движения с движением партнера”. Я оглянулась. Еще мгновение — и я перешагнула бы белую черту и, конечно, свалилась бы.

Немало было сценических положений, когда предлагаемые постановщиками мизансцены казались актерам непреодолимыми. Так случилось со мной.

По намеченным мизансценам Джиневра должна поставить на окно предполагаемой башни зажженный светильник — условный знак свидания. Идет монтировочная репетиция. Я поднимаюсь по ступеням лестницы. […] На вытянутой ладони руки — светильник. На мне легкая полупрозрачная белая туника. Из‑за кулис на меня направлена сильная струя воздуха: легкие складки одежды, точно от порыва ветра, развеваются по мере восхождения на лестницу.

И вдруг я с ужасом ощущаю, что не вижу белой полосы по краям лестницы: огонь светильника слепит мне глаза. Передо мной черная бездна… Я взмолилась:

— Владимир Васильевич! Вы бы хоть перила сделали на лестнице. Ведь я могу упасть.

Ответ Лебедева заставил меня почувствовать всю неуместность моей просьбы.

— Художник всегда видит воплощение своего замысла в пространстве, — услышала я, — ему нужен воздух. Одно дело, когда фигура женщины легко восходит по ступенькам, другое — когда поднимается опираясь на перила»[[152]](#endnote-153).

Конструкция Лебедева, включавшая систему лестниц, ступеней, площадок, подсказывала мизансцены и требовала от актера безукоризненного владения телом. Хохлов вводит для исполнителей обязательные занятия пантомимой и акробатикой.

{92} Лебедев неукоснительно требовал от актеров тщательной разработки каждого жеста, каждого движения. Никакой незаконченности, приблизительности он не терпел. На репетициях — повторял свое требование: «Учитесь управлять вашими мускулами, не поза, а свободное владение телом, — таково было требование»[[153]](#endnote-154).

На первый взгляд это чисто формальное требование, но от него зависел успех спектакля. Герои, закованные в изысканные рамки белого и черного, со скрытыми за полумасками лицами (маска усиливает условность передачи эмоций), только пластикой, точной мизансценой и голосом могли выразить образ, чувства, бушевавшие в строжайших рамках формы.

Предложив играть спектакль в масках, Лебедев встретил активное неприятие исполнителей. Но когда он попросил актеров провести хотя бы одну репетицию в масках, «репетиция оказалась неожиданно интересной. Более того, ощущение “закрытости” под маской давало исключительный простор для смелой буффонады, подчеркивало выразительность текста и слова»[[154]](#endnote-155).

Линии костюмов Лебедев стилизовал под поздний Ренессанс, они оставляли двойственное ощущение — и исторического костюма, и современного. Черно-белое сочетание склоняло зрительское восприятие к современным ассоциациям, возникали параллели не только с графикой, но и с кинематографом — даже если Лебедев и не задавался целью вызвать подобные ассоциации, они прочитывались.

Работа Лебедева вызвала бурю негодования у А. И. Пиотровского. Свою статью он начал так: «Эти несколько строчек направлены против произведенного художником Лебедевым покушения на искусство театра»[[155]](#endnote-156). Правда, Пиотровский заметил, что костюмы помогают актерам, легко облегая тело, они не связывают движения, а наоборот подчеркивают его. Раздражение критика вызвал принцип использования сочетания черно-белого в оформлении спектакля, подчинивший себе, по мнению Пиотровского, режиссуру и актеров. Прием blanc et noir широко использовался в постановках петроградских театров: спектакли Мисс в «Кривом зеркале», Анненкова в «Привале комедиантов», «Маккавеи» Щуко и др. Но сочетание его с конструкцией вызвало протест критики. Скорее всего эстетизм цветового {93} решения показался кощунством в сочетании с конструкцией. Однако парадоксальное решение Лебедева оказалось неожиданно точным, из пьесы ушла излишняя мелодраматичность.

### \* \* \*

Весной 1924 года в театре Вольная комедия прогремела постановка пьесы М. Тригера «Мистер Могридж младший» (премьера 23 марта, режиссер спектакля Н. В. Петров). Спектакль привлек внимание не только детективным сюжетом, но и работой молодого художника Н. П. Акимова, в предыдущем сезоне дебютировавшего на сцене петроградской Музыкальной комедии.

Акимов придумал и воздвиг на сцене остроумную конструкцию, которая помогала режиссеру и актерам в воплощении стремительно развивающегося действия. Она могла бы удовлетворить поборника ортодоксального конструктивизма, если бы не одна деталь. Торчащая посредине установки пароходная вентиляционная труба подрывала чистоту конструктивистской целесообразности и вводила запрещенный строгими теоретическими постулатами намек на реальный объект изображения — пароход (тут можно вспомнить, что Л. Попова была подвергнута остракизму коллег-конструктивистов за использование в установке к «Великодушному рогоносцу» мельничных лопастей, указывающих, что действие происходит на мельнице). Абсурдность торчащей среди конструкции натуралистической трубы вносила элемент пародийности.

Установка состояла из помоста, возвышавшегося над планшетом сцены метра на три, слева и справа с него спускались лестницы — правая была ориентирована на зрителя, левая в кулисы. Часть помоста была перекрыта огромным вертящимся диском с тремя отверстиями разных геометрических форм. Контуры круга и отверстий были обведены яркими цветами: желтым, синим, красным и зеленым. Конструкция была белая. Около правой лестницы начиналась наклонная плоскость, уходившая под помост, она была рассчитана на то, чтобы спрыгнувший из трубы актер мог по ней скатиться к рампе. Динамика действия благодаря конструкции Акимова, сюжету и режиссуре Петрова развивалась с головокружительной скоростью.

{94} Пьеса — американский детектив — изобиловала погонями. Акимов, иронизируя над законами жанра и вместе с тем увлекаясь стремительностью его действия, использовал вращающийся диск как «беличье колесо», которое разнообразило многочисленные сцены погонь. Режиссер реализовал все возможности установки. Простая на первый взгляд конструкция Акимова давала возможность для создания различных неожиданных мизансцен, сопровождавшихся сложной световой игрой. Рецензента спектакля восхитили «бесконечные переключения света», выполненные «с отменной точностью»[[156]](#endnote-157).

Обращение Акимова к конструкции свелось еще к двум работам — «Даешь Гамлета», 1923 – 1924, и неосуществленный проект «Атиллы» по Е. Замятину, 1927. Как и в «Мистере Могридже», в них была насмешка, пародийность, ирония — свойственные всему творчеству художника. Акимов в своих конструктивистских штудиях достигал эффекта пародии, вводя в них чуждые им элементы и сочетания несочетаемых форм, взятых из разных эстетических систем.

Гротеск Н. Н. Евреинова «Даешь Гамлета», поставленный (по сведениям М. Эткинда)[[157]](#endnote-158) на сцене «Кривого зеркала», высмеивал переделки классики и их адаптации к конструктивистским установкам.

Кто мог веселее и злее спародировать конструктивизм в конструктивистской установке из петроградских художников, — безусловно, Акимов… Изящная установка состояла из лестниц, взлетающих и опускающихся стремительными диагоналями, щита из реек, круга с квадратной прорезью, невысокого помоста. Среди всего этого конструктивистского великолепия — нахально расположился подвешенный к рейкам банальнейший дачный гамак!

Вторжение бытовой вещи в разумную целесообразность, функциональность конструкции, придавало станку элемент абсурдности.

Акимов, строя конструктивистский станок, применяя сложнейшие световые эффекты, изобретая для этого специальную световую аппаратуру и сочетая все это с гротескными костюмами и гримами, все же оставался неудовлетворен нейтральностью установки. По собственному признанию художника, его не устраивало, что 1001‑я {95} конструктивистская лесенка «добру и злу внимает равнодушно». Внеэмоциональность конструкции была в какой-то мере атеатральна; кроме того, создав установку, художник отдавал свое детище в руки режиссера, именно он должен был оживить ее — что как раз и не устраивало Акимова.

### \* \* \*

Наиболее точно в соответствии с идеями конструктивизма были сделаны работы Е. Б. Словцовой, оформившей «Лизистрату» (реж. С. Э. Радлов, Малый оперный театр, 1924) и «Наследство Гарланда» в театре Пролеткульта (пьеса В. Плетнева, сценарий С. Эйзенштейна, режиссер А. Л. Грипич, премьера 12 января 1924 года).

Сценарий Эйзенштейна состоял из 36 эпизодов, повествовавших о конкуренции двух фабрик, соглашательстве «желтого» профсоюза и борьбе рабочих с капиталистами за свои права под предводительством вожака-коммуниста. Суть интриги состояла в неожиданном получении вожаком рабочих наследства в 850.000 долларов и борьбе за это наследство. Кому достанутся деньги? В результате все кончалось замечательно, деньги пошли на революционные дела. Пьеса представляла своеобразное сочетание агитки с детективом.

А. Л. Грипич в своих воспоминаниях писал: «Оформление Е. Б. Словцовой было чистой конструкцией, состоящей из двух высоких боковых площадок и средней, расположенной на сильно покатом полу сцены. Сверху спускался киноэкран.

Действие перебрасывалось с площадки на площадку. Вырываясь от преследователей, героиня падала с трехметровой высоты спиной вниз. Зритель замирал. Но в тот же миг внизу появлялись ку-клукс-клановцы и ловили ее на натянутый холст. […] Трюк состоял в том, чтобы в момент падения героини на сцене не было этих ку-клукс-клановцев. Все рассчитано было по секундам. В сцене погони герой “перелетал” с одной площадки на другую на канате, скрывался в колосниках, чтобы затем появиться на экране…»[[158]](#endnote-159)

Эдуард Старк критически подошел к самой идее использования конструкции в «чистом виде» на сцене. В рецензии на спектакль он писал: «… монтировка сцены Словцовой определенно скучна.

{96} В ней любопытно только несомненное применение системы шекспировской сцены с тремя возвышенными площадками: посредине и по бокам, в геометрическом правильном чертеже.

Но полное отсутствие краски, нарочитое подчеркивание девственной неприкосновенности материала, эти деревянные спайки и площадки, как бы ни были остроумны сами по себе, своей скучной ординарностью действуют расхолаживающе. Довольно сложная конструкция, наподобие склада лесных материалов, производила крайне невыгодное впечатление»[[159]](#endnote-160).

Мнение Старка интересно тем, что является редким свидетельством оценки конструктивистской установки, высказанное не поборником этого направления в театре.

Скорее всего Старк был прав, и ни сложное архитектурное сочетание реек, лестниц и площадок (лишенных цвета), ни захватывающая изобретательность режиссера не могли оживить нейтральность конструкции. Внеобразное оформление на сцене превращалось в ненужное и труднопреодолимое, конструктивистская целесообразность и удобство «аппарата для игры» были в большей степени мифом.

«Производственный» конструктивизм как целостное явление оставил единичные спектакли в истории петроградской сцены, но отдельные его приемы и формы были широко использованы сценографами.

# **{****97}** 5 глава Истоки и становление экспрессионистской образности в сценографии

Экспрессионизм, одно из наиболее значительных художественных направлений в искусстве XX века, далеко выходит за рамки искусства авангарда в прошлое и будущее. Традиции экспрессионизма некоторыми исследователями понимаются расширительно, возводятся к Северному Возрождению (Грюневальд, И. Босх), маньеризму или даже эллинизму (Пергамский алтарь); хотя эти крайние мнения опровергаются другими авторами, но и не упомянуть о них нельзя, так как иногда рамки экспрессионизма понимаются еще более широко[[160]](#endnote-161). Для русских художников, которых обоснованно считают экспрессионистами раннего этапа — В. В. Кандинского, М. Ф. Ларионова, Н. С. Гончаровой, Д. Д. и Н. Д. Бурлюков, Н. П. Филонова — историческими ориентирами служили русский лубок, вывеска, народная живопись.

Термином «экспрессионизм» на выставке немецких художников «Мост» в 1912 г. было обозначено художественное направление, которое с тех пор считается детищем немецкой культуры. Однако сужать его до границ Германии неправомочно. Впервые термин «экспрессионизм» прозвучал в 1911 г. в работе В. Воррингера о живописи голландца Ван Гога и французов Сезанна и Матисса[[161]](#endnote-162); первой чисто экспрессионистской картиной считается «Крик» норвежца Э. Мунка (1893); {98} экспрессионизм мощно развивался в скандинавской и чешской культурах. Как и другие направления в искусстве, экспрессионизм интернационален, но везде его специфические формы связаны с национальными культурными и художественными традициями. В России экспрессионистские тенденции выражались тоже достаточно явно, хотя и не были до поры до времени оформлены терминологически. Д. В. Сарабьянов подчеркивает, что «очень условно русскую живопись 1910‑х годов можно разделить на две тенденции: одна так или иначе тяготела к экспрессионистической концепции творчества, хотя проявления этой концепции были весьма разнообразны; другая шла через кубизм»; в свою очередь кубистические принципы соединялись с примитивизмом, «который в конечном счете был вариантом экспрессионистической концепции творчества»[[162]](#endnote-163).

Центральная тема экспрессионизма — бытие личности во враждебном и агрессивном мире — начинает прослеживаться в русском искусстве после 1905 года и просуществует до начала 30‑х годов, пройдя сложную эволюцию. Появление экспрессионизма как в Германии, так и в России связано с ощущением катастрофических перемен в социальной жизни и культуре. Предчувствие гибели цивилизации, угроза человеческому бытию охватывает почти всю Европу. Страх за судьбу человека, за сохранение индивидуальности каждой личности, жестокая и бескомпромиссная борьба за ее сохранение — главная тема экспрессионизма.

Экспрессионизм отразился не только в живописи, но и в философии, музыке, архитектуре, литературе и театре. В применении к искусству в самом общем плане, это — комплекс художественных средств, который служит «экспрессии», то есть «выразительности» — усиленному, подчеркнутому выражению душевного состояния художника и его эмоционального отношения к изображаемому миру. Это направление в первую очередь эстетическое и в меньшей мере стилевое, хотя приемы экспрессионизма весьма характерны, о них речь пойдет ниже. Тенденции экспрессионизма видны под различными стилевыми формами искусства авангарда начала века и 20‑х годов. Так, Х. Ортега‑и‑Гасет писал: «Течение, двусмысленно названное кубизмом, всего лишь особая разновидность современного экспрессионизма»[[163]](#endnote-164).

{99} Не всегда экспрессионистские тенденции оказывались опознанными. Иногда их по ряду причин просто не хотели замечать, в частности, в русском и советском искусстве.

Экспрессионизм родился почти одновременно со стилем модерн и в визуальном плане многое воспринял от него. Нервная синкопированная линия модерна как нельзя лучше отвечала эмоциональному напряжению, выразить которое было целью экспрессионизма. В дальнейшем эта стилистическая идея обогатилась формами фовизма (в основном в цвете), кубизма, футуризма, позже восприняла некие импульсы от конструктивизма и отчасти супрематизма — совершенно противоположных себе направлений, и впоследствии сюрреализма.

Экспрессионизм развивался параллельно ведущим стилям первой трети XX века, обмениваясь с ними художественными идеями в трактовке линии, формы, цвета, выражения мысли и эмоции, но сохраняя собственную специфику. Экспрессионизм не демонстрирует натуру, как реализм или импрессионизм, не вскрывает ее внутренние структуры, как кубизм, или ее временные аспекты, как футуризм, или ее цветность, как фовизм. Он вообще снижает до предела репрезентативную функцию искусства, демонстрирующую с той или иной стороны натуру, — целиком отдаваясь задаче выразить внутренний мир автора, отношение художника к натуре и к себе самому. Художник волен при этом представлять натуру в любом из стилистических вариантов — отсюда разнообразие форм экспрессионизма, включая, в пределе, абстрактные, — для него важна духовная и эмоциональная сущность, а не натура, которая служит лишь поводом выразить свое к ней отношение; экспрессионистическая «подслойка» под любым стилем так же соотносится с этим стилем, как внутренняя жизнь души человека соотносится с окружающим его миром. В этом и заключается особость эстетики экспрессионизма, ее «над-исторический характер», поскольку «над-исторична» жизнь человеческой души.

Экспрессионизму как художественному направлению соответствует особая психологическая модель отношений между художником и зрителем — особая степень искренности между ними. Раскрытая навстречу зрителю душа художника (состояние которой выражено в подчеркнуто субъективной передаче натуры) вызывает зрителя на {100} такую же встречную открытость души в момент восприятия произведения. Это — попытка прорваться к сердцу зрителя через барьеры приличий, традиций, условностей и через барьер внешних видимых форм самой натуры. Экспрессионизм столь же агрессивен по отношению к зрителю, сколь требователен по отношению к художнику, от которого ждут здесь самоотдачи «до полной гибели всерьез». Действующее начало экспрессионизма — это в чистом виде импульс самовыражения, присутствующий в любом творчестве, но в искусстве авангарда обретающий особую наглядную, визуально ощутимую форму.

Экспрессионизм синтезирует черты разных стилей в свои собственные формы. Он собирателен — одновременно и эклектичен, и целостен. Он эклектичен потому, что формы, которые берет из разных стилей, — на пример, кубистическая трактовка предмета или футуристически совмещенная проекция нескольких временных состояний натуры, рубленные примитивистские контуры лучизма или прихотливая линия модерна, — имели в этих стилях собственную логику развития и внутреннюю необходимость, а в экспрессионизме они оказались вырванными из этой логики и необходимости; поэтому кубические формы в экспрессионизме недостаточно «кубистичны», цвет не так принципиально ярок, как в фовизме и т. д. Произведения экспрессионизма с точки зрения тех стилей, которые «подарили» ему те или иные формы и черты, покажутся недостаточно внутренне логичными, их формы — необязательными, произвольными, непринципиальными. И тем не менее эклектика в экспрессионизме переплавляется в новое качество. Разнородные и разнохарактерные стилевые элементы скрепляются воедино мощным неистовым чувством, которое подчиняет себе все изображение и, кажется, крушит формы предметов, деформирует изображаемый мир, будто бы оно настолько сильно, что не умещается в натурально трактованных формах и разрывает оболочки вещей и внутреннюю логику стилей. Весь мир искажается гримасой того чувства, которое владеет художником. Это чувство идет не от натуры, а от субъективности художника, причем субъективности уже отрефлексированной и оформленной, превратившейся в сюжет произведения; поэтому это чувство, в сущности, литературно, а не живописно, и поэтому же экспрессионизм всегда сюжетен. В нем никогда нет любования {101} чистой живописностью, всегда под нею кроется какой-то смысловой сюжет. Даже если эта живопись беспредметна, она подчинена определенной идее, ибо какие-то странные напряженные взаимоотношения предугадываются даже между абстрагированными формами. Большие структурные фрагменты или осколки стилей становятся в экспрессионизме предметом игры и элементами нового языка, в которых реализуется внутренний сюжет. В этом плане экспрессионизм, начавшись на заре авангарда, вместе с тем и предвещает уже иную ступень — поставангард или постмодернизм, который характеризуется рефлексией по поводу многообразия авангардных стилей и свободной игрой их фрагментами.

Многие явления художественного авангарда в нашей искусствоведческой традиции анализируются только с точки зрения стиля, и это подчас оказывается недостаточным, в этих случаях остается неясной логика взаимоотношения между ними — их преемственность, взаимные притяжения или, наоборот, полемичность, взаимное отталкивание; эти взаимоотношения станут яснее, если учитывать, что оставаясь разными по стилю, эти явления находятся в том или ином отношении к широкой надстилевой системе экспрессионизма — принадлежат этой системе или находятся в оппозиции к ней. Эти противоречивые тенденции — тяготение к экспрессии или, наоборот, принципиальное отрицание ее — наблюдаются в конструктивизме, футуризме и других стилях эпохи.

### \* \* \*

В те несколько лет, которые отделяли окончание Первой русской революции от начала Первой мировой войны, экспрессионизм начинает проникать в театр и сценографию. Проявления экспрессионизма сказывались в разных внутренних сферах театра: в выборе литературного материала и его трактовке (в одних случаях экспрессионистские черты были очевидны в драматургии, например, у Л. Андреева, в других — эти черты чувствовались потенциально — например, у Гоголя или Достоевского — и укрупнялись, усиливались театром), — в режиссуре, актерском искусстве, сценографии. Соединяясь, все эти тенденции вели к формированию модели экспрессионистского спектакля.

Многие явления петроградской сценографии тяготеют к экспрессионистической эстетике. Разумеется, {102} там в это время были и другие эстетические тяготения. Но непредвзятый анализ экспрессионистских тенденций в тех работах театра, где они не были оценены в свое время и где историческая перспектива открывает их нам сейчас, позволит увидеть панораму петроградской-ленинградской сценографии в более верных исторических связях и в более широком контексте. Экспрессионизм был общеевропейским явлением, и на фоне, например, немецкого экспрессионизма более явными станут специфические черты экспрессионизма в отечественной сценографии.

### \* \* \*

На становление экспрессионизма и восприятие его зрителем, безусловно, повлияли огромные потрясения, социальные катастрофы, которые перевернули жизнь и сознание людей. Сначала это были Русско-японская война и революция 1905 года. А затем полное раскрытие экспрессионизма в театре связано с годами Первой мировой войны, революцией и послереволюционным периодом, когда это направление стало одним из ведущих в петроградской и ленинградской сценографии. В это время на подмостки выходит зарубежная и отечественная экспрессионистская драматургия (Э. Толлер, Г. Кайзер, В. Газенклевер, К. Чапек, Ф. Ведекинд, С. Обстфельдер, В. Винниченко, А. Пиотровский, А. Глоба, Б. Папаригопуло и др.).

Быт перестал играть в жизни людей прежнюю роль. Ниспровержение старой системы ценностей и насильственная замена ее новой, демагогические заявления с одной стороны и варварская действительность — с другой, эта двойственность и гротескная абсурдность бытия привлекли зрительское внимание и интерес режиссеров и художников к экспрессионистской линии театра, которая оказалась тогда более адекватной действительности, чем традиционный реализм.

Основная тема экспрессионизма — личность, отстаивающая свою душу и свободу ею распоряжаться в обстоятельствах катастрофы, крушения идеалов и гуманистических ценностей, оказывающаяся перед роковым выбором.

Экспрессионистские тяготения в сценографии воплощаются в инсценировках прозы Н. В. Гоголя («Сон {103} майора Ковалева», 1915) и Ф. М. Достоевского («Николай Ставрогин», 1913; «Скверный анекдот», 1914), которые в современном литературоведении иногда рассматриваются как предтечи литературного экспрессионизма. Русская литература, выразившая проблемы человеческой личности с необычайной остротой, дала делающему первые шаги на сцене экспрессионизму бесценный материал — живые и подлинные страсти и душевные изломы, не выдуманные, а увиденные великими писателями в неизмеримой глубине человеческой души.

Но уже раньше, в некоторых спектаклях МХТ 1907 – 1910 гг. в декорациях В. Е. Егорова — таких, как «Жизнь человека» Л. Н. Андреева, «Драма жизни» К. Гамсуна (оформлена Егоровым совместно с Н. П. Ульяновым) и «Мизерере» С. С. Юшкевича — можно увидеть некоторые черты экспрессионизма, за пять лет до появления соответствующего термина и до, так сказать, «легализации» этого направления[[164]](#endnote-165). Однако в этих декорациях художник реализовывал литературные и постановочные замыслы драматурга и режиссера, и был в некотором смысле лишь исполнителем. Поэтому экспрессионистские черты в этих спектаклях носили внешний характер; нельзя сказать, что их сходство с развившимся позже подлинным сценическим экспрессионизмом случайно, — нет, оно не было случайным, но это было именно сходство, поскольку экспрессионистские черты в сценографии этих спектаклей воплощали (в какой-то мере — иллюстрировали) соответствующие особенности литературного (драматургического) материала и поэтому имели основу не художественно-сценографическую в собственном смысле, а литературную и режиссерскую. Экспрессионистская образность была «подсказана» русской сценографии литературой. Но ракурс восприятия литературы определило время. Художники почувствовали и уловили в литературе темы, наиболее созвучные душевному настрою людей своей эпохи, и смогли создать адекватные этим темам художественные приемы.

Чисто экспрессионистская сценография, в которой художник определял образную и действенную форму спектакля, возникла позже. И на первых порах в создании этой экспрессионистской сценографии главным был именно момент перехватывания постановочной инициативы художником, а что касается стилевых черт, {104} то как раз они-то могли и не быть столь ярко выражены (стилевая полиморфность вообще была свойственна экспрессионизму).

Сценографический экспрессионизм — это не только и не столько внешние определенные стилевые черты, но, главное, это новая модель всего спектакля: теперь он выстраивался художником, который чаще всего являлся автором замысла спектакля, воплощая его в визуальных действенных формах. Экспрессионизм — зрелищный стиль, совершающий визуальную агрессию на сознание зрителя, вся структура экспрессионистского спектакля подчиняется внешней форме, раскрывающей драматизм действия.

Переход инициативы из рук ведущего актера или коллектива актеров в руки режиссера шел довольно долго, пока, наконец, в начале нашего века он был осознан критикой, оказавшейся уже перед фактом установившегося лидерства режиссера, — когда сам процесс перехода был уже завершен. Тот же путь прошел и экспрессионистский театр художника. Процесс перехода инициативы из рук режиссера в руки художника начался никем не замеченный, вернее, замеченный в единичных фактах, воспринятых как личные творческие достижения художника (высокая оценка критикой декораций М. В. Добужинского к «Николаю Ставрогину» и Ю. П. Анненкова к «Сну майора Ковалева»), но никем не осознанный в целом как новый этап в развитии русского театра. Экспрессионизм в русском театре появился тихо, без скандала и манифестов.

### \* \* \*

Каков был в целом характер этого явления? Французский исследователь сценографии Д. Бабле[[165]](#endnote-166) считал, что существует две тенденции в экспрессионистском спектакле, соединяющиеся в концепцию тотального театра, где отдельные элементы, взаимодействуя, порождают экспрессию. Первая из этих тенденций предлагает зрителю искаженное, деформированное видение мира. Вторая — ритмическую организацию пространства.

Русский сценографический экспрессионизм начался с цветовой и ритмической организации пространства. Деформация пространства выражалась поначалу в основном в искажении масштабов, относительных размеров {105} одних элементов пространства по отношению к другим, причем сами эти элементы были трактованы более или менее реалистически, без явных искажений и деформаций. Однако и там, где художник дает искаженный деформированный образ мира, он также руководствуется ритмом. Практически эти две тенденции (деформация и ритмика) постоянно смешивались и развивались слитно в работах Ю. П. Анненкова, В. В. Дмитриева, М. З. Левина, В. М. Ходасевич.

Задачей художника в экспрессионистском театре стало показать глубинный смысл происходящего на сцене, изобразительными средствами раскрыть потаенную суть драмы бытия личности — не обыденную бытовую историю, а стоящее за ней нечто непознаваемое, мистическое и роковое, то, что можно только ощутить или к чему можно прикоснуться не разумом, а чувством, эмоцией.

В. С. Турчин, говоря об особенностях живописного экспрессионизма, справедливо отмечает, что художники экспрессионисты стремились «научиться возбуждать. Экспрессионизму во всех его проявлениях свойственна активная интерпретация формы, максимализм в выборе художественных средств; […] ему необходима концентрация образов. Он стремится к особой взрывчатости форм, обнажению простых структур, а порой и к гротеску»[[166]](#endnote-167).

Чтобы выразить главную идею спектакля, показать жизнь человеческой души, важны точно отобранные художественные средства. Экспрессионизм открыто декларирует свои приемы, они необходимы для создания «ударных моментов», заставляющих зрителя не пропустить главное, на взгляд постановщиков, в спектакле.

Этим объясняется стремление денатурализовать сцену, которая освобождается от всего, отчего только можно освободится. Все, что занимает глаз, не затрагивает душу, — решительно убирается. Художник производит строжайший отбор выразительных средств, исключающий подробности и бытовую детализацию. Такой отбор приближает свет и цвет, вещь и линию почти к символическому звучанию.

В экспрессионизме важен момент изъятия вещи из ее привычного контекста и передача ей несвойственных прежде функций, превращение ее в почти одушевленный персонаж. Одиночество вещи в пустом пространстве или помещение ее в непривычное место граничит с {106} превращением ее в символ. Все эти нарушения и смещения обычных бытовых связей и привычного уклада сосредоточивают внимание зрителя на актере, находящемся рядом с этой вещью или взаимодействующем с ней.

Экспрессионизм не стремится к скрупулезному воссозданию места действия, его точности и достоверности, он воспроизводит его образную атмосферу, где должно неминуемо произойти то или иное событие, эмоциональную среду, где сойдутся в неизбежном столкновении герои. Мир, творимый художником на сцене, обладает действенной энергией, которую создает ритмическое решение пространства.

Чаще именно среда является антиподом главного героя или действующих лиц. Декорация обладает эмоциональным продолжением в сценическом действии.

Для экспрессионистской декорации значение имеет не только ритм и деформация элементов изображения, свет и цвет, но и пустое пространство. Игра с пустым пространством и организация его, акцентирование или приглушение — очень важны в экспрессионистском спектакле.

Образное решение пространства в экспрессионистской сценографии неразрывно связано с его освещением. Свет в экспрессионистской сценографии имеет особое значение. В этой области произошла целая революция. Художники отказываются от рампового света, верхних и боковых софитов, рассчитанных на живописно-кулисную систему декораций. Задача рампового света — равномерное, бестеневое освещение сценической площадки. Тени от исполнителей не должны были падать на писаные холсты, иначе разрушалась иллюзорность декорации, менялись цветовые сочетания. Рамповый свет, боковые и особенно верхние софиты сбивали тени на планшет, не нарушали иллюзию.

Тени в экспрессионистском спектакле играли многофункциональную роль, их рисунок и ритм тщательно выстраивались. Способность тени к прихотливой игре, деформации контуров пространства и цветовых сочетаний широко использовалась сценографами, немаловажную роль играл и мистический ореол тени, идущий от эстетики романтизма.

Сценографы-экспрессионисты использовали прожекторы с мощно-ударным светом, концентрированный {107} свет с регулируемой диафрагмой, локализующий освещение, цветное освещение, позволявшее давать разную окраску планов, светопроекции, изобразительные проекции, транспаранты (теневая декорация); все это способствовало усилению динамики действия, разнообразило образные возможности сцены.

Используется зональное освещение сцены, с резким включением отдельных зон. Оно не только динамизировало сценографический образ, нагнетая напряжение и обостряя эмоциональное восприятие пьесы зрителем, но и активизировало, материализовало смысловое пространство пьесы, властно координируя действия актера в этом смысловом пространстве и диктуя ему определенные мизансцены. Собственно, одушевление пространства — превращение его из нейтрального вместилища событий в смысловую и образную среду, внутренняя композиция которой есть композиция концептуальная и эмоциональная — это одно из важнейших творческих завоеваний экспрессионизма в театре.

Экспрессионистская сценография вступает в активное взаимодействие со зрителем в зале. Она не только бередит его нервы, обостряя восприятие, но и управляет его вниманием, заставляя смотреть, куда надо, и воспринимать то, что надо, подчиняясь авторам спектакля. И конечно же, сценограф делает попытки преодолеть рампу, проникнуть в зал, вступить на территорию зрителя. Актер в экспрессионистском театре выходит на авансцену, на первый план, наклонный планшет сцены сползает на зрителя, помосты-языки и лестницы выдвигаются в зал.

Многие частные и конкретные черты экспрессионистских сценографических решений, разбросанных в разных спектаклях, можно обобщить понятием «ракурс». Сценограф как бы разворачивает смысловое пространство драмы под разным углом к зрителю, акцентируя одни его аспекты и уводя в перспективу другие.

Цель всего этого — сконцентрировать внимание зрителя в нужном направлении, диктаторски навязать ему единственно необходимое и максимально напряженное эмоциональное восприятие происходящего на сцене. Это свойство экспрессионистского метода особенно ярко проявилось, кроме театра, и в другой сфере — в киномонтаже, вернее, в том его варианте, который на Западе {108} называется «русским монтажом». Это монтажный принцип фильмов Эйзенштейна и Пудовкина, в которых смонтированные на крупных планах резкие, «стреляющие» детали осуществляют своего рода агрессию на сознание зрителя.

Между тем, столь эмоционально действующая зрелищная фактура экспрессионистского спектакля, как правило, весьма рационально выверена и «просчитана», и строится, исходя из точного знания болевых точек современников и средств воздействия на них. Подчинение зрительного зала — одна из важнейших задач экспрессионизма.

В особых взаимоотношениях с экспрессионистской декорацией находится актер. Ценность и уязвимость этих отношений заключается в том, что экспрессионистская декорация была пластической или живописной транскрипцией эмоций героев драмы.

# **{****109}** 6 глава Формирование модели экспрессионистского спектакля

Первыми из петербургских художников к экспрессионистской образности обратились Ю. М. Бонди, М. В. Добужинский и Ю. П. Анненков.

14 июля 1912 года в летнем театре в Териоках Мейерхольд поставил пьесу Августа Стриндберга «Виновны-невиновны?» силами «Товарищества актеров, писателей, художников и музыкантов». Спектакль посвящался памяти драматурга, скончавшегося 1 мая того же года. Пьесу для постановки рекомендовали А. А. Блок и В. А. Пяст. Художником спектакля был Ю. М. Бонди.

Экспрессионизм соткан из крайностей, противоречий, антитез: виновны — невиновны, жизнь — смерть, безысходность — надежда, верность — предательство. Визуальное воплощение подобной антитезы и явилось решением образа спектакля. Оформление строилось на контрастном противопоставлении черного и желтого и последовательным вытеснением черного цвета желтым.

Экспрессионизм широко использовал символику цвета. Черный символизировал рок, желтый — измену, предательство.

В манере Мейерхольда (того времени) и художника Бонди, по словам К. Л. Рудницкого, уже «угадывались ранние экспрессионистские мотивы. Специфически {110} экспрессионистским тут было восприятие человеческих страстей как сил, человеку неподвластных. Чувство выступало как веление рока, неотвратимое и неуправляемое»[[167]](#endnote-168).

В оформлении спектакля подчеркивалась траурность. Бонди заключил все декорации в широкую черную раму, так что действие спектакля представляло как бы ожившую картину.

В книге Мейерхольда «О театре» в разделе Примечаний к списку режиссерских работ опубликовано сделанное Ю. М. Бонди описание этого спектакля, дающее представление об избранном художником приеме, через который раскрывалась суть драмы: «В глубине этой рамы ставились и вешались ажурные экраны, изображавшие комнаты ресторанов, стволы деревьев на кладбище, деревья в аллее сада. За ними натянуты были прозрачные — сплошного цвета — материи. Они освещались сзади, но фигуры актеров выступали силуэтами только на фоне желтого неба. […] Фигуры актеров, декорации, бутафория и мебель были отодвинуты от линии рампы на второй и третий планы. Вся широкая площадка переднего плана (просцениум), сильно затемненная благодаря отсутствию рампы, оставалась все время свободной; на просцениум выходили актеры только тогда, когда фигуры их должны были быть оторваны от общего действия пьесы, и тогда их речи звучали как открытые ремарки»[[168]](#endnote-169).

Желтый цвет впервые появляется в третьей картине крошечным вкраплением на плотном черном фоне: Морис и Генриетта сидят в кафе на фоне окна, закрытого черной шторой, Морис достает желтые галстук и перчатки, подаренные ему Жанной, так появляется желтый цвет — символ «грехопадения» и предательства. В пятой картине, когда герои осознают свое невольное преступление, в комнату, где они находятся, вносят огромный букет желтых цветов. Любовь-ненависть, связывающая Мориса и Генриетту, достигает апогея в сцене в Люксембургском саду. Над сидящими на одинокой скамье героями на фоне ярко-желтого закатного неба сплетаются в черном графическом узоре голые ветви деревьев. Экспрессия цвета, борьбы желтого и черного живописными приемами выражала происходящее с героями, оттеняя их душевное состояние и неизбежность драматического финала их отношений.

### **{****111}** \* \* \*

Немаловажную роль в становлении экспрессионизма на сцене сыграл повлиявший на многих художников, в частности на Анненкова и Дмитриева, спектакль В. И. Немировича-Данченко «Николай Ставрогин» по «Бесам» Ф. М. Достоевского в декорациях М. В. Добужинского, поставленный 23 октября 1913 г. на сцене МХТ.

Добужинский считал постановку «Ставрогина» рубежной в своем творчестве[[169]](#endnote-170). Но она также ознаменовала новый этап творческих устремлений художников театра.

Добужинский в работе с К. С. Станиславским в первую очередь воплощал творческую волю режиссера. Сотрудничество с В. И. Немировичем-Данченко строилось иначе. В воспоминаниях о работе над «Ставрогиным» Добужинский отмечал, что он «не был ограничен в […] проектах»[[170]](#endnote-171). Отсутствие режиссерского диктата в планировке пространства и в решении картин, костюмов и гримов раскрепостило творческую личность художника.

Сложность была в том, что инсценировка, состоявшая из трех актов, поначалу имела 13 картин чистых перемен (к премьере их количество сократилось до 11, но это не облегчало задачу художника). Драматургический ход инсценировки требовал от Добужинского такого решения, которое создавало бы непрерывное нарастание напряжения — быстрота смены декораций играла здесь не последнюю роль.

Кроме решения технических задач, которые в этом спектакле имели не только формальный характер, Добужинский, по его словам, стремился «выразить самое острое, что чудилось в его (Достоевского. — *Е. С*.) неуловимом стиле и скупых описаниях. Задача была как бы в “преодолении” ненужного тут натурализма, и я […] смело взялся за это»[[171]](#endnote-172).

Смелость и жесткость решения «Николая Ставрогина» Добужинским была неожиданна. Где уравновешенно-утонченная симметрия, где изысканность колорита и трепетность полутонов, скрупулезная точность и повествовательность деталей, еще недавно пленявшие зрителей в «Месяце в деревне»?

На сцене возник холодный, неуютный мир, мир неприкаянных, смятенных душ, бесконечного одиночества и неизбывной тоски, мир трагического надлома. Никогда раньше в декорациях Добужинского не было столько «пустого» {112} пространства, но теперь это «пустое» пространство обладало мощной драматической выразительностью, в нем как бы уже изначально разворачивалась трагедия. Откуда появлялось это ощущение, как оно достигалось?

Добужинский сосредоточился, как он сам писал, на передаче эмоциональной сути романа Достоевского. Все было подчинено созданию среды, развернутой, как драматическое действие.

Художник отказался от детализации, сводя вещественное оформление до минимума. Столь же скупым был архитектурный или природный фон. Основной эмоциональной доминантой сценографии спектакля стало пространственно-ритмическое решение.

Убрав все «лишнее», Добужинский и Немирович оголили эмоцию, нерв романа Достоевского: разрушительную, убийственную силу идеи, когда она становится выше ценности человеческой жизни.

Картина «Мост» решена максимально просто: силуэт перил моста и одинокий фонарь у правой кулисы, фон — серая стена дождя. С левой стороны к мосту приставлена неизвестно куда ведущая лестница (там можно предположить обрыв). Бездомность и бесприютность, промозглость и одиночество осеннего пейзажа. Персонажи как бы проносятся ветром через мост. Веет щемящим одиночеством и тревогой.

Игорь Грабарь был поражен лаконичным и точным решением этой картины, он писал: «В сущности, и {113} декорации-то никакой нет: просто гладкий занавес — дождливое ночное небо, на котором рисуется силуэт моста с одиноко стоящим тусклым фонарем на нем. Но эта выдумка — такое подлинное искусство, такая художественная радость, и притом здесь так бесконечно много Достоевского… В этой кажущейся бедности вымысла, в сущности, огромное богатство и подлинная художественная мудрость»[[172]](#endnote-173).

В эскизе декорации «Скворешники» драматизм доведен до крещендо. Серая пустая комната с редкой мебелью в чехлах. В проеме высокого окна, слева, сжавшаяся фигурка Лизы в ярко-зеленом бальном платье и красно-огненной шали. Раздражающе-истерическое, ничтожно-малое пятно в огромном холодном сероватом гулком пространстве. Справа — застывшая в оцепенении фигура Ставрогина почти сливается с косяком оконного проема. Добужинский в этой картине (как и во всем спектакле) намеренно искажает пропорции, удлиняя вертикали стен. Показана не вся зала, а ее небольшой фрагмент. Утратив объем, пространство потеряло гармонические пропорции. Чтобы ритмически усилить состояние диссонанса, художник подчеркивает два разновеликих полукружья арок — в углу зала в стене и в оконном проеме, и низкую горизонталь косяка двери.

Следующая картина, «Бегство Лизы» решалась столь же лаконично. Юрий Анненков так описал впечатление от этой картины: «На безразличном мутном фоне Добужинский скрестил в левом углу сцены два голых, сучковатых ствола. Больше не было ничего. Картина казалась почти беспредметной; но зигзаг столкнувшихся стволов с изумительной находчивостью обнаруживал ритм нарастающей трагедии»[[173]](#endnote-174).

Мощным финальным аккордом симфонии, созданной Добужинским на сцене МХТ, стала декорация «Эпилога».

Углом развернутое на зрителя помещение дома. Обшарпанная стена с овалом окна под потолком и полукружьем второго на линии пола. Серую гладь стены перечеркивала ступенчатая диагональ лестницы, ведущей в светелку, где окончил свои дни «гражданин кантона Ури». Острые углы сходящихся линий, грязная паутина трещин на стене и длинные, узкие, как поминальные свечи, тени, отбрасываемые фигурами слуг, столпившихся у лестницы.

{114} Как трагический крик, взметнулась диагональ лестницы вверх и оборвалась перед полуоткрытой, серой, в цвет стен, дверью комнаты.

На эскизе художник поместил две женские фигуры (Варвары Петровны и Даши), поднимающиеся по лестнице. Мизансцена удивительно проста и беспощадно трагична: физическое преодоление пространства. Добужинский пластически выразил трагическую предрешенность этого восхождения. Крутая лестница с высокими ступенями усложняла, замедляла подъем, каждый шаг был физически труден. Ритм — надрывно-тягуч.

Образ, созданный Добужинским, имел не только пластическое, но и временное, темпоритмовое выражение: протяженность безмолвного подъема творила драматическую суть эпилога. Подобное решение целиком исходило от сценографа и было явлением новым для МХТ, как, впрочем, и для всего русского театра 10‑х гг. Добужинский не только проникся духом романа Достоевского, но и выразил его адекватно душевному состоянию и восприятию современников-зрителей. Через все картины спектакля проходит образ мутного, пустынного пространства, превращающего и пейзаж, и интерьер в место «на юру».

По всей видимости, на решение образа спектакля Добужинским повлияло стихотворение А. С. Пушкина «Бесы», строки из которого писатель взял эпиграфом для {115} романа. Колорит и страшное, бесконечное заунывное пространство спектакля, созданное художником, навеяно образами пушкинского стихотворения. У Пушкина: «Мутно небо, ночь мутна». Мутный фон спектакля запомнился Анненкову, он присутствует почти во всех эскизах Добужинского. Ощущение мути — не только цветовое ощущение, но и духовное: смута. И бесконечное пространство, пронизанное ею. «Страшно, страшно поневоле».

Пространство «Николая Ставрогина» Добужинского изматывало гнетущим страхом, пустотой, и лихорадочным ритмом, непогашенностью движения вертикальных линий.

В этой работе Добужинский огромное значение придавал свету, одному из важнейших компонентов экспрессионистского спектакля. Сложная партитура освещения была у каждой картины. В процессе работы над светом не обошлось без комических инцидентов. В картине «У Шатова» художник долго добивался нужного эффекта освещения. «Я предлагал, — вспоминал впоследствии Добужинский, — простую свечу, но в театре ужасно боялись пожара, и она была заменена электрической лампой, скрытой за грудой книг, причем, как я ни спорил, давали слишком сильный свет. Чтобы меня успокоить, его притушили на генеральной репетиции, а потом пускали вовсю. Немирович признался, что меня надо было “надуть” (вопрос освещения почти всегда неизбежный камень преткновения с режиссером!)»[[174]](#endnote-175).

Добужинский использовал в «Ставрогине» свето-теневые эффекты, применяя концентрированный свет (лампа-свеча у Шатова, лампа в кабинете Ставрогина), этот свет создавал тени, подчеркивал объем, и этот двойной эффект вносил зыбкость, ощущение подвижности, неустойчивости.

Действие картины «Скворешники» целиком строилось на изменении света. Блики от начавшегося пожара переходили в яркие, багровые отблески и пятна, они наполняли пространство комнаты. Пульсация и усиление цвета всполохов еще более сгущала ощущение тревоги, неотвратимости беды. Красные блики падали на Лизу, перекликаясь с цветом ее огненной шали, пророчествуя гибель.

Экспрессионистические приемы и мотивы стали появляться в графике и живописи Добужинского примерно с 1905 г., но последовательное проведение экспрессионистических {116} принципов выразительности художник осуществил в работе над «Ставрогиным».

По всей видимости, кроме внутренних художнических ощущений и неуловимых токов времени, загадочным образом влияющих на изменения в стиле художника, немаловажным фактором явилось и сотрудничество с Немировичем-Данченко. Произошло редкое сотворчество художника и режиссера, когда взгляды на произведение совпали. Режиссер представил художнику возможность воплотить беспрепятственно его замысел. Художник в решении пространства дал режиссеру свободу, не ограничив варианты мизансцен (он не строил ходов-«коридоров», персонажных планов и др.). Диктат режиссуре станет «хорошим тоном» для экспрессионистов-сценографов несколько позже.

В. В. Дмитриев, видевший этот спектакль, считал, что в области сценографии он «являлся новой “Чайкой”». «Декорации “Бесов”, — писал Дмитриев, — не только наметили пути, они определили “систему”»[[175]](#endnote-176).

Спектакль вошел в историю театра в первую очередь своей скандальной судьбой — спором МХТ, в частности, В. И. Немировича с А. М. Горьким о правомочности постановки «Бесов». За этими политическими спорами отошло на второй план новое для русской сцены явление — рождение экспрессионистического спектакля.

### \* \* \*

Осенью 1914 года Ф. Ф. Комиссаржевский приглашает молодого петербургского художника Ю. П. Анненкова, год назад блестяще дебютировавшего в «Кривом зеркале», оформить два спектакля в руководимом им Театре-студии имени В. Ф. Комиссаржевской — «Гимн Рождеству» Ч. Диккенса и «Скверный анекдот» Ф. М. Достоевского.

Первой увидела свет рампы инсценировка святочного рассказа Диккенса. Назидательная история о необходимости быть сострадательными и добрыми к ближним была лирическим дополнением к «Дмитрию Донскому», спектаклю, которым студия В. Ф. Комиссаржевской незадолго до этого открылась. Оба спектакля — отклик Комиссаржевского на начало Первой мировой войны: патриотический пафосом была наполнена трагедия В. А. Озерова, инсценировка Диккенса повествовала о том, что душу человека от гибели может спасти только доброта.

{117} Режиссеры Ф. Ф. Комиссаржевский и В. Г. Сахновский стремились создать спектакль проникновенно-трогательный. Анненков в отличие от них обладал более ироничным и восприимчивым к драматизму жизни видением. Это не могло не отразиться на его работе, однако в «Гимне рождеству» — и из-за сказочности сюжета, и в первом контакте с режиссерами — художник приглушил свои собственные решения.

В этой работе Анненков начал с освоения объема сцены в Настасьинском переулке. Замысел всех картин инсценировки основывался на делении пространства сцены на планы.

Анненков предназначает эти планы для основных персонажей. Так появляются игровые площадки персонажей. У каждой — свое пластическое, цветовое и световое решение, свой ритм. Драматическое напряжение рождалось на стадии эскиза и заранее диктовало мизансцены: конфликт между персонажами реализовывался в разнохарактерном решении игровых зон для каждого из них.

Первая картина «Гимна Рождеству» — контора скряги Скруджа. Слева, в глубине сцены у большого окна — внушительных размеров стол, заваленный фолиантами, справа у рампы возвышалась огромная конторка, почти подпиравшая портал сцены. Над ней свешивалась с колосников лампа под зеленым абажуром. Анненков применил здесь конусное освещение. Впоследствии он не раз будет им пользоваться, сочетая его с другими формами подсветки. Казалось, конторка росла на глазах, согреваемая светом лампы, стремясь подчинить все пространство сцены. Ее значительности и важности мог позавидовать сам Скрудж. Но фантазия Анненкова и примененный им прием гиперболизации вещи, ее символизации не нарушил поэтику диккенсовского повествования. В святочных рассказах Диккенса вещи одушевлены, индивидуализированы, имеют характер и свое мнение о происходящих вокруг них событиях и сами норовят вмешаться в действие, вспомним чайник из «Сверчка на печи»…

Анненков обозначил на сцене два плана, выделив их разными источниками света — зажженной лампой и светом зимнего дня за окном, и разным ритмом: первый план — напряженный, второй — спокойный. В глубине сцены — лирический, мягкий, освещенный естественным дневным светом мир молодого веселого {118} клерка — племянника Скруджа, а впереди, на авансцене, вздыбилась конторка, неприступная как скала, место самого мистера Скруджа — скупца, лишенного всякого сострадания и человечности. Декорация Анненкова имела собственную драматургию. Два плана как бы вели диалог, сталкиваясь в конфликте. Художник пластическими средствами воспроизводил коллизии рождественской истории Диккенса.

Анненков осваивает пространство сцены и в глубину и по вертикали. Преувеличенные размеры конторки на первом плане усилили перспективу сцены, увеличили ее глубину и вместе с тем сделали более драматичным разрыв между планами. Верхний свет лампы прямо над конторкой создал вертикальную доминанту, световую ось, контрастно преломившую горизонтали планов и усилившую экспрессию пространства.

В следующей картине — «комната в доме Скруджа» — Анненков дает три плана. Справа у авансцены изразцовый сине-желтый камин с придвинутым к нему креслом. Посредине сцены, но чуть дальше от рампы, стол с чайной посудой. Слева в глубине полуприкрытый шторой альков. Казалось бы, обыкновенная жилая комната в английском доме, но рядом с альковом Анненков «снимает» стену.

Это был один из первых опытов симультанной декорации в театре, совмещающей одновременно на сцене несколько игровых зон, интерьера и экстерьера. (Похожие эксперименты делали чуть раньше, в 1907 г., В. Денисов с Вс. Мейерхольдом в «Пробуждении весны» Ведекинда в театре на Офицерской).

В проеме раскрывается третий план. Старая добрая Англия предстает перед нами. Заснеженные холмы, соседские домики, голые стволы деревьев. Снег чуть желтеет в последних лучах заходящего солнца. Пространство маленькой комнаты расширяется пейзажем, а, может быть, пейзаж проникает в комнату.

Снятая стена и впущенный в дом зимний пейзаж внесли в декорацию щемящую ноту диссонанса. У Анненкова восприятие рассказа включало в себя и философское раздумье над бренностью и скоротечностью жизни, над иллюзорностью границ, разделявших бытие и небытие. Отсюда драматическое ощущение уходящего, ускользающего времени и упущенных возможностей.

{119} Вводя пейзаж в дом, Анненков отказывается мотивировать его логикой архитектуры — например, окном, — хотя в инсценированной повести Диккенса как раз именно за окном блуждают несчастные духи, приходящие к Скруджу с предостережениями. Этот решительный шаг отразился потом и в его графике и в портретах — их характерной особенностью станет симультанность, сочетание разных пространств в одной композиции.

В этом спектакле Анненков использовал быструю смену декораций, как правило, контрастную, цель которой не только ошеломить скоростью сценических метаморфоз, но и усилить драматическое впечатление. П. А. Марков, вспоминая спектакль, писал: «Особенно впечатлял быстрый переход от сумрачной сцены у Скруджа к вечеринке у Боба, поражавшей нас своей неожиданностью»[[176]](#endnote-177) (местонахождение эскиза комнаты Боба неизвестно. *— Е. С.*).

Анненков почувствует выразительные возможности динамики декорации и дальнейшие его поиски будут направлены на развитие этих возможностей.

Стремление к живому движению (которое было общим пристрастием авангарда начала индустриального XX века, и в наибольшей степени — футуризма) побуждало экспрессионистов к беспрерывным попыткам оживить пространство и декорацию.

Искались и пробовались разные варианты. Наиболее последовательными были попытки Ю. П. Анненкова и В. В. Дмитриева динамизировать декорацию, заставить ее двигаться.

Для воплощения экспрессионистских интенций не обязательно было использовать литературный материал, экспрессионистский сам по себе, — то есть полный обостренных эмоций, трагизма, мистики. Художник рассказывал не о литературном сюжете, а о своем восприятии этого сюжета, пропуская его через свое мировосприятие. И поэтому экспрессионистские тенденции иногда воплощались в сценической интерпретации материала, казалось бы, далекого от экспрессионизма.

Уже работа над диккенсовским спектаклем показала, что Анненков не может быть просто иллюстратором места действия. Его не оставляют равнодушным и другая профессия — режиссура. Анненков стремится быть единоличным автором замысла спектакля.

### **{****120}** \* \* \*

Следующая работа Анненкова с Ф. Ф. Комиссаржевским и В. Г. Сахновским — «Скверный анекдот» по рассказу Ф. М. Достоевского (театр-студия им. В. Ф. Комиссаржевской, премьера 30 декабря 1914 г.) — еще резче обнаружила эти качества художника и, вызвав многолетний перерыв в работе с Комиссаржевским, подтолкнула художника к режиссерской деятельности.

Резкий фантастический образ спектакля, видевшийся Анненкову, не был принят режиссерами. Компромиссность собственной работы и неудовлетворенность постановкой Комиссаржевского и Сахновского вызвала у сценографа желание самому поставить «Скверный анекдот».

Есть в судьбе режиссеров, художников, актеров произведения, которые сопутствуют им всю жизнь. Впервые встретившись с удивительным рассказом Достоевского в 1914 году как сценограф, Анненков будет пытаться поставить его как режиссер сначала в 1919 году на сцене Экспериментального Эрмитажного театра — но театр закроют, затем в 1923 году примет участие в возобновлении спектакля 1914 года вместе с Сахновским, внеся в постановку значительные коррективы. В 1934 г. в Париже Анненков предпримет еще одну попытку поставить Достоевского с русской труппой, опять неудача — не хватило средств на постановку. В 1945 году он создаст иллюстрации к французскому переводу рассказа, сделанному А. М. Ремизовым, и только в 1957 году в театре «Старой голубятни» Анненков поставит спектакль как режиссер по собственной инсценировке и в декорациях, замысел которых он вынашивал более сорока лет.

В «Скверном анекдоте» перо Достоевского обретает беспощадность, свойственную его многолетнему оппоненту М. Е. Салтыкову-Щедрину.

Анненков стремится выявить гротескную суть рассказа о генерале, попавшем на свадьбу мелкого чиновника, напившемся, обруганном гостями из «нигилистов» и под влиянием этого «скверного анекдота» полностью лишившемуся своих либеральных идей.

Мастер цвета, Анненков добился странной, физически отталкивающей гаммы. Спектакль шел за занавесом из серого тюля, погружая все происходящее на сцене в какой-то гнилой туман. Гримы чиновников были сделаны художником как жуткий парад гротескных рож, заставляющих {122} вспомнить кошмарные лики графических гротесков Леонардо, но с точным отсылом в российскую жизнь, предвосхитивших «Расею» Бориса Григорьева.

Петербургский пейзаж Анненкова был странным. Такого образа северной Пальмиры еще не было не только на сцене, но и в живописи и графике. Казалось, что город и интерьеры бьются в эпилептическом припадке. Маленькая сцена была переполнена; Анненков, любящий пространственные планы, здесь создает скученность, планы теснят, толкаются, выпихивают друг друга, стараясь овладеть пространством. Над крышами в петербургских сюитах Добужинского, при всем их трагизме и печали, все же чувствовался простор европейской столицы. Анненков же дал символ разваливающейся захолустной России.

Из туманного марева вываливались дома, наклонившиеся в разные стороны, и кривой, под каким-то странным углом переломившийся фонарь петербургской окраины. На этой улице все было вразброд: крыши, стремящиеся сползти с домов, деревья, заборы, водосточные трубы. Раздерганный ритм этих вихляющих линий перечеркивала диагональ фонаря. Странный и страшный мир на сцене то ли виделся в пьяном сознании статского советника Пралинского, то ли это были причудливые шутки — гротески петербургского тумана.

Декорации были точно поняты, так Я. К. Львов писал: «В декорациях хотели провести принцип монодрамы — {123} падающие домики, странные двери, все это дано так, как представляется пьяному генералу»[[177]](#endnote-178).

Планшет сцены был чуть наклонен к зрительному залу. Декорация будто сползала на зрителя, наваливалась на него. И как часть этого кошмара возникала сцена свадьбы. Серое марево, создаваемое тюлевым занавесом, окутывало комнату в доме Млекопитаева дымом или миазмами от пьяного дыхания чиновничьей братии. Здесь гуляли российские чиновники — родные братья чиновников Сухово-Кобылина и Салтыкова-Щедрина, отцы чеховских героев.

Анненков предложил единую установку для спектакля: затянув сцену холстом с нарисованным огромным мутным, грязным, отвратительным пятном, похожим на плевок, сведя до минимума бытовые детали. Режиссеры Ф. Ф. Комиссаржевский и В. Г. Сахновский на это не решились. Время подобных лаконичных сценографических решений не пришло.

Но даже и в том виде, в каком она осуществлялась, декорация к «Скверному анекдоту» была шагом вперед на пути поисков новой сценографической выразительности. Важен был не только резкий синкопированный ритм линий и объемов. Главным было общее впечатление искаженного, деформированного, спрессованного мира, столь характерного для эстетики экспрессионизма, мира, уродующего людей, но и порожденного ими.

Изображение действительности в спектакле подчинялось требованиям острейшей выразительности и отражало картину мира в восприятии возбужденного, воспаленного сознания, находящегося на грани бреда. Не случайно чуть позже вершенной экспрессионизма в декорации, правда, кинематографической, стал сомнамбулический сумасшедший мир немецкого фильма «Кабинет доктора Калигари» (режиссер Р. Вине, 1919).

Следующим шагом на пути создания экспрессионистической образности стала гоголевская фантасмагория.

### \* \* \*

В «Кривом зеркале» собирались ставить «Нос» Н. В. Гоголя. Молодой литератор А. И. Дейч свою инсценировку повести выстроил как сон майора Ковалева. В программе значилось: «Нос» (Сон майора Ковалева), гротеск в 5‑и превращениях, с эпилогом (по Гоголю). Руководитель {124} театра А. Р. Кугель принял версию, но его сомнения вызывало внешнее решение спектакля: он боялся, не снизится ли острота вещи, если все происходящее — лишь сон; если это не сон, а реальность, то не приведет ли это к созданию «красивых стильных картинок из прошлого, наподобие иллюстраций Бенуа к “Медному всаднику”»?[[178]](#endnote-179) Кугель великолепно осознавал, что и бытовизм и изысканная живописность петербургским повестям Гоголя противопоказаны. Необходимо было иное решение. Его нашел Анненков, приглашенный стать художником этого спектакля.

Любопытно, что рецензенты и даже автор инсценировки А. И. Дейч, оценивая спектакль (премьера — октябрь 1915 г.), писали преимущественно о декорациях и о впечатлении от них — именно это впечатление и оставалось как итоговый образ.

Ключ к решению зрелища был прост, и заключался он в мгновенном изменении масштаба изображаемого в декорации мира.

Анненков материализует в сценографии литературные гиперболы Гоголя. Под пристальным взором писателя вещи начинают расти (вспомним «шаровары шириной с Черное море»), приобретая какое-то иное значение и влияние на человеческие судьбы (колесо чичиковской брички).

Первая декорация комнаты майора Ковалева была простенькой, почти бытовой, но «федотовская», сатирически зловещая трактовка строго отобранных бытовых деталей заставляла ждать чего-то необычного. В традициях интерьера 30‑х годов прошлого века в комнате были диван, стол и мягкое кресло, стены оклеены желтыми обоями в красный цветочек (вспомним желтые обои с малиновыми гирляндами в «Шарфе Коломбины» Н. Сапунова). Над диваном развешено оружие. После ухода цирюльника Ивана Яковлевича выбритый майор Ковалев засыпал, сцена погружалась во мрак, — но когда через мгновение она вновь освещалась, то представала перед зрителем преображенной. Алые цветочки на обоях превратились в чудовищные багровые тюльпаны. Выросло в размерах и оружие: громаднейшие сабли и кинжалы кровожадно блистали в голубоватом свете, озарявшем комнату. Это мгновенное приближение — почти кинематографический монтажный переход на крупный план — активнейшим образом вводило зрителя во внутренний {125} мир героя, в его спящее сознание: восприятие зрителя идентифицировалось с восприятием героя.

Еще более зловеще выглядела цирюльня Ивана Яковлевича. Левую сторону сцены занимал кусок наружной стены цирюльни с рекламой заведения. На вывеске был изображен мужчина, завитый по моде 30‑х годов, с намыленным лицом, белая пена закрывала половину физиономии, как будто бедняге завязали рот; вытаращенные в ужасе глаза этого намыленного клиента наводили на мысль о страшных делах, происходящих в цирюльне. Под столь выразительной рекламой можно было прочесть: «и кровь отворяютъ…»

Жизнь человека, его судьба зависели от неведомых сил и обстоятельств.

Интерьер цирюльни подтверждал рекламные посулы и продолжал тот же прием гротескной гиперболизации: в бедно обставленной комнате находилась печь с огромной сковородой, стол, стул с продавленным сиденьем, на столе стоял бритвенный стакан величиной с бак и из него торчал помазок размером с метлу. На стене рядом с криво болтавшейся картиной и грязным полотенцем висела раскрытая бритва величиной с меч палача. С ее лезвия стекала на засиженные мухами и клопами обои огромная капля крови. Каннибальская атмосфера цирюльни {126} наводила на мысль, что пропажа носа — это еще не самое страшное…

В картине «Исаакиевский мост» набережная и мост даны встречающиеся под острым углом диагоналями. Резко спрессовав пространство, Анненков выделил вертикалями (сторожевая будка, фонари) вершинные точки планов сцены. Одинокий фонарь в правом углу тусклым светом освещал авансцену. Это решение переднего плана сцены, подобное кинематографическому крупному плану, характерно для Анненкова; он часто будет выводить актера к рампе под источник верхнего направленного света (впервые сделав это в «Гимне Рождеству»), концентрируя на нем зрительское внимание и диктуя режиссеру мизансценический ход. В 20‑е годы этот экспрессионистический прием будет встречаться часто. Художник ищет драматургию во взаимоотношениях планов, их притяжениях или отталкиваниях: съежившаяся фигурка майора Ковалева под тусклым фонарем на авансцене и шествующий из глубины сцены через мост Нос в шинели статского советника под ярким конусами света фонарей на мосту.

Анненков в своих работах стремится приблизить героев спектакля к зрителям. Происходящее с Пралинским, Пселдонимовым, Ковалевым и Скруджем для него не условное театральное происшествие, а проекция душевного состояния современного человека. Дистанции почти нет.

Этим объясняются и ударные акценты на первом плане и максимальное сближение зрителя и актера. В этом проявился один из принципов формирующегося экспрессионизма — совмещение сознания автора (и его героев) с сознанием зрителя, снятие барьеров между ними. Одним из таких барьеров является форма вещи — художник-экспрессионист деформирует изображение, искажает фигуры и предметы, меняет их объемы, чтобы перед зрителем предстал в открытом виде мир его страстей.

Сценическое пространство у Анненкова асимметрично. Он ценит свободу, неуравновешенность мизансцен, ее подвижность и динамику — и более всего избегает симметрии и статуарности; он стремится на протяжении всего спектакля сохранить живую связь актера и декорации, боится омертвить эту связь, и потому его декорации все более и более приближаются к тому, чтобы изменяться по ходу спектакля не от акта к акту, от картины к картине, а ежеминутно, постоянно.

### **{****127}** \* \* \*

Весной 1919 года в театре им. В. Ф. Комиссаржевской В. Г. Сахновский репетирует пьесу скандинавского драматурга С. Обстфельдера «Красные капли» в переводе К. Бальмонта (премьера состоялась 20 марта). В центре пьесы — молодой ученый, чьи идеи и работы отвергнуты не только обществом, но и его семьей. Внимание постановщиков было сосредоточено на передаче драмы творческой личности, ее одиночества в обществе, не нуждающемся в талантливых людях — проблема не чуждая и русскому зрителю.

Оформлял спектакль Ю. П. Анненков. Еще в работе над «Лулу» Ведекинда (премьера 10 октября 1918) Сахновский привлек художника к режиссерской работе. Сахновский писал, что эскизы декораций и особенно костюмов к «Лулу» были своеобразной режиссерской экспликацией[[179]](#endnote-180). В сценографии «Лулу» Анненков использовал наведенные в предыдущих работах экспрессионистские решения и приемы, а в «Красных каплях» он пробует пойти дальше в своих поисках по пути усиления выразительности при минимальных изобразительных средствах.

Анненков делает для всех трех актов «Красных капель» единый фон, драпируя всю сцену бежевым сукном. Место действия он определяет одним выразительным приемом. Вещами Анненков пользуется крайне скупо, отбирая абсолютно необходимые предметы, и каждый из них в чем-то преувеличивает.

Необычным было решение третьего акта. Это — лаборатория, где происходят основные события пьесы. На фоне нейтральных сукон, обрамлявших игровое пространство, Анненковым «по разным направлениям были расставлены разной высоты и разных рисунков столы, а на них фантастической формы химические и физические приборы из стеклянных трубок, стеклянной посуды разного вида с разноцветной жидкостью, освещенной электрическими лампочками, помещенными внизу или сзади этих стеклянных приборов»[[180]](#endnote-181).

По ходу действия, когда драматическое напряжение росло, сосуды освещались более интенсивно, порой некоторые внезапно гасли, другие загорались ярче, создавая причудливый световой ритм. Это была своего рода свето-цветовая диаграмма происходящего на сцене.

Анненков динамизирует свет, сопрягая его ритм и интенсивность с эмоциональным состоянием героев пьесы. {128} Художник приближается в своих исканиях к абстрактной, беспредметной декорации, ограничивая предметно-географическое обозначение места действия до минимума.

Световые диаграммы драматических переживаний героев утвердили в Анненкове желание использовать абстрактную динамическую декорацию. Подобную попытку художник осуществил осенью того же года.

### \* \* \*

21 сентября 1919 года на сцене петроградского Экспериментального Эрмитажного театра состоялась премьера «Первого винокура» Л. Н. Толстого в постановке и сценографии Анненкова. Спектакль оправдал название театра, в котором был поставлен. Работа Анненкова была экспериментальной во всех отношениях. Она явилась первой переделкой произведения классики. Анненков перемонтировал пьесу, осовременил ее, ввел в нее новых персонажей.

Перекроенная по рецептам Маринетти, назидательная притча Толстого о вреде пьянства превратилась в некое стремительное и буйное действо из жизни пьяных мужиков, с участием чертей, городовых, трактирщиков.

В действие спектакля вошли цирковые и эстрадные номера-аттракционы, в них участвовали клоуны, эксцентрики, воздушные акробаты, танцовщицы-босоножки.

На фоне полыхающего пятнами огненной гаммы задника (абстрактная композиция), на разных уровнях от пола сцены были подвешены две платформы неопределенных извилистых абрисов — «облакообразной» формы, желтая и фиолетовая; с колосников спускались четыре разноцветные трапеции, все время находившиеся в движении, ритм которого задавался актерами и акробатами. Пространство в разных направлениях пронизывали шесты-перши. Окрашенный свет прожекторов координировался по интенсивности и ритмам движения световых лучей с ритмом смены эпизодов и движения актеров на сцене. Эмоциональное содержание действия беспрерывно изменялось и воплощалось в движении линий и красок, подвижности актеров, в смене ритмов. Анненков провел последовательно идею динамики через все компоненты спектакля.

Не обретшее четкой драматургической формы и идеи, насыщенное мюзик-холльно-цирковыми пассажами и стремительно летевшее к финалу действие, захватывавшее концертным исполнением номеров и реприз и поражавшее {129} декорациями, ошарашивало зрителей. Анненков сумел удержать этот удивительный симбиоз футуризма и экспрессионистских приемов в рамках художественной формы.

Но синтеза, о котором он мечтал, не произошло. В этой работе выяснилось, что динамическая декорация (экспрессионистская или абстрактная) выражает драматическую эмоцию только тогда, когда эта эмоция развивается драматургически обусловлено. При «циркизации» спектакля ритмизированная декорация осталась декоративным фоном, вне контактов с драматургией. Теория разошлась с практикой.

Художник предполагал поставить на сцене Экспериментального Эрмитажного театра свой вариант инсценировки «Скверного анекдота» Ф. М. Достоевского в абстрактных динамических декорациях. Этому замыслу не суждено было осуществиться. Театр вскоре был закрыт.

### \* \* \*

Ю. П. Анненков в 1914 – 1919 гг. создал один из вариантов модели экспрессионистского спектакля. Определенные приемы и формы позволяли сценографу визуально воплотить замысел спектакля, заключив драму в жесткий каркас такой изобразительной трактовки, где атмосфера, мизансцены и ракурс восприятия диктовались внешними приемами и определялись художником. Режиссер и актер должны были учитывать трактовку художника.

Формы экспрессионистского спектакля, разработанные Анненковым, строились по трем направлениям: ракурсное восприятие пространства сцены и его драматургическая организация (разделение на персонажные планы, т. е. закрепление за главными персонажами определенных зон, имевших, как правило, свое освещение, собственный вещный мир и определявших мизансцены); живописное впечатление (экспрессионистская декорация, в эти годы живописная), где основную нагрузку несли линия, цвет и ритм их сочетаний, передающие эмоциональное напряжение; специальная световая партитура. Все эти три аспекта были неразрывно связаны, став нормой экспрессионистического театра.

Осознав право сценографа на авторство спектакля и утвердив арсенал экспрессионистских приемов, Анненков почувствовал необходимость перехода к беспредметной, абстрактной декорации, действенной и эмоционально насыщенной, чьи выразительные и изобразительные {130} возможности казались ему неограниченными и адекватными требованиям современного театра.

18 ноября 1919 г. на страницах газеты «Жизнь искусства» Анненков публикует свой первый манифест — «Ритмические декорации». Анненков утверждает единовластие автора спектакля. «На сцене есть единое действующее лицо, единое действие. Актер, декорация, музыка суть только различные члены одного организма, живущие одной волей, в едином направлении».

Чуть позже, в 20‑е гг., остро встает проблема единого автора спектакля (актер, режиссер, художник или драматург). В тех случаях, когда автором спектакля оказывался режиссер, он же был фактически и создателем монтировки, оставляя на долю художника лишь реализацию своего собственного замысла.

Анненков последовательно шел в своих поисках к идее динамики в сценографии. Необходимость динамики для него была бесспорна. Экспрессионистская декорация, построенная на ритме линий, цвета и света, неминуемо приближалась к динамике, нуждалась в ней для усиления воздействия на зрителей. Магию ритма художники-экспрессионисты успешно использовали в живописи, теперь о ней заговорил театральный художник.

Анненков писал: «Движение определяется ритмом. Ритм определяет характер движения, его психологическую значимость»[[181]](#endnote-182). Развивая свою мысль дальше, он утверждал, что декорация «… должна не только оттенять на себе, как на цветном экране, ритмы сценического действия, но сама способствовать выявлению и выражению ритмов, постоянно пребывая в ритмических видоизменениях, колебаниях, сменах ритма.

И для этого не нужна иллюстративность, […] нужны одни живые чертежи, фигуры устремления, замедления, ускорения, плавности, прерываемости, расширения, сужения, отчетливости, расплывчатости, успокоенности, нервности, нарастания и т. д. Нужны графические знаки, символы ритмов движений. Подлинно театральная (ритмическая) декорация — беспредметна»[[182]](#endnote-183).

Итак, клич был брошен и первые шаги сделаны. Следующее десятилетие сценографических поисков на петроградских сценах будет связано с эмоционально-волевым истолкованием пьесы и станет опираться на ритм и динамику сценического пространства.

# **{****131}** 7 глава Экспрессионистический театр

Формирование модели экспрессионистского спектакля было в основном завершено в предреволюционное время. Революция подтвердила те предчувствия глобальных катастрофических перемен, которые ощущались многими. Восприятие интеллигенцией мира и в целом самоощущение человеческой личности резко меняется.

Изменившаяся жизнь требовала нового искусства, новых форм. В 1908 году Мейерхольд написал пророческие строки: «Свежие соки на свежевспаханной земле. Свои творческие ростки новые люди начнут лелеять не при “больших театрах”. В ячейках (“студиях”) зародятся новые идеи. Отсюда выйдут новые люди. Опыт показал, что “большой театр” не может стать театром исканий, и попытка поместить под одной крышей завершенный театр для публики и театр-студию должны терпеть фиаско. […] Каковы будут формы Театра Будущего — определится в зависимости от дарований представителей тех школ, которые народятся, их идеями, их манерой, проявленной на творческих опытах»[[183]](#endnote-184). Время подтвердило правоту сказанного Мейерхольдом. Спустя десять лет, летом 1918 года по инициативе режиссера были организованы Курсы мастерства сценических постановок (КУРМАСЦЕП), где будущие режиссеры и художники театра обучались совместно. Программа была построена так, что режиссеры {132} изучали и технологическую сторону оформления спектакля, а сценографы делали режиссерские планы постановки. Взаимное обучение дало свои плоды. В Петрограде появится группа молодых режиссеров и сценографов, учеников Мейерхольда, которая определит развитие театрального искусства в 1920 – 30‑х гг. Они откроют небольшие экспериментальные театры, чья жизнь хотя и не будет долговечной, но принесет интересные плоды. Здесь завершается период ученичества и начинается их становление как художников. На подмостках этих театров — Народной комедии, Вольной Комедии, Новой драмы, Красного театра, Молодого театра и др., будут созданы формы театральной выразительности, востребованные новой эпохой.

К середине 1920‑х художники, воспитанные Мейерхольдом или его ближайшими учениками, захватили лидерство на петроградской сцене. Формируется петроградско-ленинградская школа сценографии: В. В. Дмитриев, С. В. Приселков, А. В. Рыков, М. З. Левин, Е. Б. Словцова, Л. С. Мангуби, Е. П. Якунина, Б. М. Эрбштейн, П. Снапков, Н. П. Акимов и др.

С 1924 года изменяется расстановка художественных сил в Академических театрах. На смену художникам мирискуснического направления придут ученики Мейерхольда, чьи пристрастия этого времени в основном будут связаны с живописным экспрессионизмом и различными его модификациями.

## Театр Народной комедии

Театр Народной комедии, созданный учеником Мейерхольда С. Э. Радловым, был организован в конце 1919 г. (первый спектакль состоялся 9 января 1920) и просуществовал два сезона: 1919/1920 и 1920/1921. Главным художником театра стала Валентина Михайловна Ходасевич. Живописец и график, она дебютировала в театре в 1919 г., оформив пьесу Н. С. Гумилева «Древо превращений» (Театр-студия ПТО, режиссер К. К. Тверской), театрального опыта у нее не было, но, как и ее друзья Татлин и Маяковский, она бесстрашно приступила к работе.

В. М. Ходасевич оформила двенадцать спектаклей этого театра[[184]](#endnote-185), располагавшегося в помещении Народного дома — в знаменитом Железном зале, воспетом многими {133} историками театра и преданного анафеме самой художницей[[185]](#endnote-186). Конструкция сцены поставила перед Ходасевич ряд формальных задач, разрешение которых легло в основу сценографического стиля «Народной комедии».

Сцены-коробки в Железном зале не было, была неглубокая сцена-эстрада трапециевидной формы, широкой стороной вдававшаяся в зрительный зал; по ее краям в зал спускались лестницы. Кроме сцены, были оборудованы еще три игровые площадки: «две — на ярусах позади основной сцены и одна — на железном балконе, расположенном очень высоко на стене, противоположной сцене (попадать на него можно было по лестнице из вестибюля или перелетая по тросу через весь зал, что и использовалось в сценах погони)»[[186]](#endnote-187).

Спектакли шли при свете в зале, использование освещения было ограниченно.

В своих воспоминаниях Ходасевич писала: «“Народная комедия” с самого начала заняла позицию борьбы с натуралистическим театром. В основе ее творческого метода лежал принцип словесной импровизации на основе краткого либретто. В первом году существования театра спектакли решались этим методом в форме гротеска, эксцентрики и буффонады. Труппа состояла (примерно пополам) из артистов драмы и цирковых артистов»[[187]](#endnote-188).

{134} Радлов продолжил и развил эксперименты в области театра импровизации, начатые Мейерхольдом в его студии на Бородинской. Принцип оформления спектаклей был в какой-то мере близок приемам, найденным художниками «Союза молодежи» при оформлении «Хоромных действ» и спектаклей «Первого в мире футуристов театра». Ходасевич использовала по большей части плоскостные декорации-панно.

Сценографическая манера Ходасевич отличалась пристрастием к чистым цветам, экспрессивному ритму их сочетаний, плотной компоновкой деталей на холсте, напряженностью их взаимодействия. Живописная декорация Ходасевич, эмоционально активная, резкая, была не только фоном, но и участником спектакля, воплощая его доминирующую эмоцию.

«Декорация у Ходасевич, — писал критик А. Мовшенсон, — всегда плоскостная, и если надо показать круглоту башни (“Султан и черт”. — *Е. С*.) — тень кладется так, что является другим цветом, и впечатление умышленно выраженной в плоскости декорации не нарушается ничем: никогда ни одной трехмерной пристройки к плоской декорации. Трехмерны на сцене только человек и необходимый реквизит»[[188]](#endnote-189). В плоскостной декорации «Ходасевич нашла тот линейный рисунок […], те вертикальные и горизонтальные прямые, которые необходимым образом подчеркивают гибкость человеческой фигуры на сцене, все то, что, пожалуй, не хватало в первых ее работах»[[189]](#endnote-190). Замечание А. Мовшенсона верно. Ходасевич от работы к работе постигала выразительные, динамические возможности линий и цветовых сочетаний.

Декорации Ходасевич были откровенно условны, ни о какой «правде жизни» речи не шло; чтобы создать интерьер комнаты в спектакле «Приемыш», «вместо “павильона” т. е. стен комнаты поставлены только окна с нарисованным на них пейзажем»[[190]](#endnote-191).

Неправдоподобная театральная правда Валентины Ходасевич позволяла художнице делать такие панно, где голова актера, стоящего рядом с декорацией, была на уровне второго этажа нарисованного на ней дома, а порой возвышалась над крышами города.

Театрально обоснованные формой спектакля, где игра, трюк, условный прием пронизывали и расцвечивали {135} канву краткого либретто, декорации, костюмы и бутафория, придуманные Ходасевич, были также своего рода сценографической игрой, такой же театрально-условной и сценически убедительной.

Объединяющим все работы художницы принципом оформления (исключение «Виндзорские проказницы» и «Работяга Словотеков») в Народной комедии было сочетание плоскостной декорации со строгим минимумом функционально-необходимого по ходу дела реквизита.

Бутафория и аксессуары в спектаклях Народной комедии играли огромную роль. Они исполняли двойную функцию. Кроме обычных необходимых по ходу спектакля аксессуаров и бутафории, выполненных в приемах шаржа и гротеска (это соответствовало драматургическому материалу и принципам режиссерского решения спектаклей), применялись также специально сделанные для принимавших участие в представлениях артистов цирка аппараты, необходимые для исполнения номеров (делалась и чисто трюковая бутафория, которая «играла» свои собственные номера).

Так, Евгений Кузнецов в рецензии на спектакль «Приемыш» подчеркивал, что его «удивляет поразительная экономия бутафории на сцене и ее незаменимость и участие в действии, если она имеется»[[191]](#endnote-192).

Все рецензенты и исследователи творчества Ходасевич писали о ней как о мастере сценического костюма и такой сложной его модификации, как трюковой и трансформирующийся костюм. Именно в работах для Народной комедии Ходасевич выработала свой подход к созданию костюма.

«Сценические костюмы я любила придумывать и рисовать “в образе” и очень подчеркнуто. Умела сделать “злой фрак”, покроем выразить подобострастие или глупость. Актеры ценили это, так как я им подсказывала сценическое решение роли», — вспоминала Ходасевич.

Эти праздничные, озорные и красивые костюмы делались из дешевых тканей: брезента, холста, миткаля и бязи. «Ткани окрашивались и раскрашивались. […] единство фактур декораций и костюмов давало интересные результаты, создавая наш особый стиль оформления. Все делалось из этих четырех простейших материалов: фраки, бальные туалеты, головные уборы, обувь и парики»[[192]](#endnote-193), — писала Ходасевич.

{136} Два спектакля в театре Народной комедии отличались по принципу оформления от других — «Виндзорские проказницы» и «Работяга Словотеков».

В «Виндзорских проказницах» У. Шекспира декораций не было вообще. На фоне белой стены арьерсцены Ходасевич расположила необходимые по ходу пьесы вещи: кровать, сундук, стол, бочку и т. д. На сцене использовались ширмы, они нужны были в эпизодах, где персонажи должны прятаться или подслушивать. Ширмы были разных цветов, например, у Форда ширма состояла из светло и темно-зеленых плоскостей; черно-красная — в I сцене у Педж. Основная изобразительная нагрузка ложилась на костюмы и гримы.

Этот же принцип оформления спустя тридцать лет будет широко использован Жаном Виларом в спектаклях Национального театра (например — «Скупой», показанный на гастролях в Москве).

В 1920 г. А. М. Горький по просьбе С. Э. Радлова и Жоржа Дельвари (цирковой псевдоним Г. И. Кучинского) написал для театра Народной комедии одноактный скетч «Работяга Словотеков» — сатиру на советских работников, видевших свою миссию в беспрестанных речах, призывах и митингах. Спектакль недолго продержался в репертуаре. Он был снят после премьеры, состоявшейся 16 июня на сцене Большого театра (б. Зоологического) при саде Народного дома. Сатира оказалось обидно узнаваемой.

Сценографический образ, созданный В. М. Ходасевич, оказался более емким, чем конкретное изображение места действия, и, видимо, сыграл не последнюю роль в запрете скетча.

Для спектакля «Работяга Словотеков» Ходасевич сделала экспрессионистическую декорацию.

Комната, со следами былой красоты и иной жизни, была превращена в сарай. В ней отсутствовала мебель. По случайности, видимо, осталось огромное зеркало с консольным столиком, на котором беспорядочно валялись разнокалиберные бутылки и стояла бутыль с торчащей из горлышка воронкой, может быть, и для сбора воды из испорченного водопровода. На голых, с оборванными полосатыми обоями стенах криво болтались две пыльные картины. Это была петроградская повседневность[[193]](#endnote-194).

Слева ступенчато срезанная стена комнаты диагонально уходила в глубь сцены. Правая стена, вместе {137} с голландской печью, упиравшейся одним боком в кулису, чертила по планшету сцены конвульсивные линии. Причудливой формы пролом в стене, рядом с зеркалом, довершал этот раздрызг линий. Пустота и разрушение, запустение и убогость. Старое было сметено. Рушилось физически.

А новое? Текли речи о работе и созидании. Текла и вода из прорванной трубы…

В «Работяге Словотекове» впервые на советской сцене предстал образ разваливающегося дома, который будет возникать в экспрессионистских спектаклях как образ революционной действительности.

## Театр Вольная комедия

8 ноября 1920 г. на Итальянской улице в Петрограде был открыт новый театр — Вольная комедия. Во главе его стал политработник Балтфлота и поэт Л. В. Никулин, главным режиссером был Н. В. Петров, режиссером Н. Н. Евреинов, режиссером и художником Ю. П. Анненков.

В своей декларации о задачах театра они писали, что видят его цель в насмешке «… над всеми уродствами современности и попутно, если удастся, выявление нового революционного духовного строя»[[194]](#endnote-195). Выявить «революционный {138} духовный строй» театру так и не удалось, и попытки эти были довольно скоро прекращены, а театр стал одним из любимых комедийных театров Петрограда-Ленинграда.

В этом театре Анненков проработал два сезона, оформив почти все его спектакли за это время, расписал старое (на Итальянской улице) и новое (на Садовой) помещения театра и кабаре «Балаганчик», открытое через год при новом помещении театра (дань памяти блоковскому спектаклю и его автору).

Художественная ориентация руководителей театра расходилась с театральной концепцией Анненкова и его радикальными взглядами на форму спектакля. Основной принцип оформления одноактных пьес в Вольной комедии — плоскостная декорация: заспинник или система штор-занавесов; для многоактных спектаклей делались живописные декорации.

Репертуар театра в первые годы его существования наполовину состоял из пьес Н. Н. Евреинова. В подробнейших ремарках к комедиям автор диктовал планировку интерьера, подбор мебели и даже рисунок обоев и их цвет. Драматург не нуждался в сотворчестве художника, но апеллировал к мастерству декоратора. Как правило, пьесы свои Евреинов ставил сам. И все же даже в этих условиях строгого диктата драматурга Анненков нашел возможность динамизировать сценическое пространство, решенное средствами живописной экспрессионистской декорации, не нарушая ремарок и не прерывая сценического действия.

Осуществление этой идеи было связано с наиболее яркой постановкой театра — «Самое главное» Н. Евреинова, режиссер Н. В. Петров (премьера 20 февраля 1921).

Успех «Самого главного» был оглушительным, триумфальным. В истории советского театра писать о нем не было принято. Постановщик спектакля Н. В. Петров в своей книге воспоминаний «50 и 500» спустя сорок лет после премьеры спектакля оправдывал успех пьесы (за первый сезон она прошла более 100 раз) тем, «что сделана она была мастерски и хорошо игралась, а одноактные программные спектакли очень быстро сходили с репертуара и часто не достигали цели из-за своей обнаженной тенденциозности и низкого художественного качества», {139} именно «отсутствие хорошего современного репертуара» привело театр к созданию «идеалистического спектакля “Самое главное”»[[195]](#endnote-196).

Руководитель петроградского ТЕО М. Ф. Андреева была против постановки пьесы Евреинова, предрекала ей провал и не приехала на генеральную репетицию. Премьера опровергла предчувствие Андреевой. И все-таки, видимо, не только драматургическое мастерство Евреинова влекло в театр зрителей. В репертуаре театра было немало пьес, написанных мастерски тем же Евреиновым, но только одна из них имела такой успех. Что же могло привлечь к ней человеческие души в истерзанном, разоренном и униженном городе, сотрясаемом канонадой бившей по Кронштадту артиллерии? (Премьера спектакля совпала с разгромом кронштадтского восстания).

Пьеса Евреинова — о «театротерапии»; если отбросить все рассуждения о театре жизни и т. д., то она — о милосердии и сострадании, о том, что человек должен быть счастлив или хотя бы иметь иллюзию счастья. Главный герой пьесы Параклет в монологе объясняет цели своего предприятия тем, что социализм «обещает очень много, начиная с распределения ролей на более справедливых началах. Но, к сожалению, его специальность — вопросы чисто материального характера. Это, конечно, уже много — разрешить эти вопросы, но это еще не все, что требуется. В самом деле! — сделать всех равноправными в отношении материальных благ не значит еще достичь того же в отношении благ духовных и эстетических. А между тем на свете миллионы людей, […] для которых равноправие социализма должно звучать горькой насмешкой»[[196]](#endnote-197).

«Если мы не можем дать счастья обездоленным, — говорит Параклет, — мы должны дать хотя бы его иллюзию»[[197]](#endnote-198). И нанятые им актеры провинциальной труппы отправляются с подмостков сцены в некие мебелированные комнаты утешать обездоленных, создавать иллюзорные ситуации, в которых потерявшие надежду люди обретают веру в себя.

В подобном утешении нуждались не только герои пьесы, о чем свидетельствовал невиданный в послереволюционном Петрограде успех. Художник В. А. Милашевский, вспоминая те годы, писал: «Трудно себе даже представить ту психологическую атмосферу, в которой {140} пребывали интеллигенты Петрограда зимы 21 – 22 годов. […] Ломились в театры! […] театр — это коробка с чарами. Огни, не наши костюмы… Это какой-то наркотик, он пьянил сам по себе, даже с дрянными декорациями, с неважнецкими актерами. Коробочка-сарайчик с воздухом эфемерного счастья!»[[198]](#endnote-199)

Перед Анненковым встала задача, аналогичная заданию, полученному героями пьесы: создать иллюзию.

Декорации были выполнены в духе живописного экспрессионизма. Но здесь Анненкову представилась возможность попробовать ввести в спектакль элемент динамики, воплотив в нем идею спектакля. Действие пьесы происходит в зашарпанных меблирашках, но в последнем акте, по замыслу автора, бедные комнаты должны превратиться в яркое, веселое, чуть фантастическое помещение, где происходит костюмированный бал. По ремарке Евреинова, обитатели дома и актеры украшают интерьер сами.

Анненков, любивший быстрые смены декораций, не раз ошеломлявшие зрителей, не мог упустить возможность совершить мгновенное изменение пространства. У него уже был подобный опыт: в «Сне майора Ковалева» анненковская декорация трансформировалась в момент короткого затемнения; теперь художник хотел совершить превращение на глазах публики при освещенной сцене: «я задумывался ночами на эту тему и вдруг увидел падающий… с невидимых колосников сцены… многоцветный ленточный занавес… Широкие и семиаршинной длины ленты явились для меня увеличенными серпантинами, или, как говорят кинематографические работники, первым планом серпантина. Свет на сцене гаснет — это было для меня не более, чем технический прием, тогда как появление ленточного занавеса становилось обогащением зрелища, входило в действие, как новый, живой, динамический элемент»[[199]](#endnote-200).

Ю. П. Анненков сумел реализовать свою идею в спектакле, и она принесла желаемый эффект: «Когда впервые на одной из последних репетиций занавес упал наконец с колосников, разноцветные ленты вихрем разлетелись по всем направлениям — вправо, влево, в глубину сцены и через рампу, над первым рядом кресел. Потом ленты смирились и сомкнулись волнующейся полосатой стеной. Немедленно сквозь занавес — то там, то сям — стали проникать на авансцену и снова ускользать {141} между лент действующие лица»[[200]](#endnote-201). Действие продолжалось среди колыхающихся лент атласного занавеса. Эмоциональная отдача от этого бурного преображения засаленных комнат в радужное пространство была столь велика, что, когда на премьере спектакля один из персонажей (Режиссер) обратился к действующим лицам: «Господа, общие танцы! Музыка!» — случилось невероятное. Зрители кинулись по ступенькам на сцену. Арлекин, Коломбина, Доктор, Пьеро и другие театральные маски смешались в общем танце с не менее причудливо одетыми зрителями Петрограда 1921 года.

## Театр Новой драмы

Петроградский театр Новой драмы просуществовал три сезона, сменив три площадки и три названия: Государственный Лиговский (сезон 1921 – 22 гг.), Новой драмы (сезон 1922 – 23 гг.) и Пролеткульта (сезон 1923 – 24 гг.).

Появление театра Новой драмы, созданного учениками и соратниками Вс. Э. Мейерхольда, — Б. В. Алперсом, А. Л. Грипичем, В. Н. Соловьевым, К. К. Тверским, К. Н. Державиным — было в какой-то мере предопределено преемственностью: Студия на Бородинской — Курсы мастерства сценических постановок (КУРМАСЦЕП) — Театр.

Название театра «Новой драмы» выбрано было учениками Мейерхольда не случайно. Оно явилось и данью памяти «Товариществу Новой драмы», созданному Мастером в начале своей самостоятельной режиссерской деятельности, и декларировало намерение его учеников обратиться к современному репертуару. Создатели театра собирались искать новые сценические формы на материале современной драматургии. Основным направлением поисков стала разработка приемов экспрессионистского спектакля и экспрессионистской образности.

Театр Новой драмы образовался из труппы Лиговского театра, просуществовавшего всего один сезон и закрытого весной 1921 г. Труппа состояла по большей части из молодых актеров, не имевших сценического опыта, так что театр решал еще и профессионально-творческие задачи воспитания актеров. Помимо репетиций основного репертуара шли занятия по мастерству актера. В первый сезон было поставлено тринадцать спектаклей.

{142} В театре работали режиссеры В. Н. Соловьев, К. К. Тверской, К. Н. Державин и А. Л. Грипич. Художники В. В. Дмитриев, А. В. Приселков (заведующий постановочной частью Лиговского театра), Е. П. Якунина, М. З. Левин (он был приглашен после превращения Лиговского театра в театр Новой драмы заведующим постановочной частью на место ушедшего Приселкова), Е. Б. Словцова, Л. С. Мангуби. Литературной частью (всех трех модификаций театра) заведовал Б. В. Алперс.

Театр заинтересовал петроградских критиков, но не зрителей рабочего района — которые остались равнодушны к исканиям новых средств сценической выразительности учениками Мейерхольда. «Мы идеализировали зрителя», — напишет в своих мемуарах А. Л. Грипич. Отдаленность от центра (театр помещался в бывшем Народном доме графини Паниной на Лиговке), отсутствие своего зрителя вынудили коллектив искать новое помещение.

Оно было найдено на Моховой (бывший театр «Комедия» в здании Тенишевского училища), и 31 октября 1922 года театр Новой драмы открылся. Помещение театра было расписано по эскизам М. З. Левина — белый зал с синей полосой балкона, синий с золотом занавес.

Как в Лиговском театре, так и в театре Новой драмы реформы начали с переустройства сцены. Была снята рампа, выдвинут просцениум с двумя возвышающимися площадками по бокам и спускающейся в зрительный зал широкой лестницей. И если в первый сезон театр еще искал свои репертуар и манеру, то в следующем сезоне его режиссеры и художники уже твердо представляли свою творческую политику. Грипич, главный режиссер театра Новой драмы, писал: «мы начали создавать спектакли в духе экспрессионизма. Делали мы это без эстетических деклараций, как-то даже до конца не сознавая форму наших спектаклей, а видя в них только выражение наших замыслов»[[201]](#endnote-202).

После открытия театра Новой драмы театральный критик А. Мовшенсон писал: «Точно установить, где кончается б. Лиговский театр и где начинается театр Новой драмы — невозможно. Хронологически и официально — весной 1922 года закрылся первый из них; в октябре того же года открылся второй. Но внутренняя связь, несмотря на совершенно новый и по существу другой репертуар, {143} не могла порваться, хотя бы оттого, что все руководители и часть труппы остались те же. Нельзя также это превращение Лиговского театра в театр Новой драмы считать механическим изменением названия.

Год работы в Лиговском театре и руководителям, и труппе дал очень много. Для их театра это Lehr und Wandersjahr, год блуждания и учения, не школьного учения, а учения у жизни, постижения театральной тактики, политики и стратегии; это наука, которую не преподают ни в одной театральной школе и которой выучиться можно только у жизни. Но выйдя из этого периода, театр не изжил своих “бури и натиска”, не перестал искать новых приемов, новых подходов, новых пьес — наоборот, он ищет сейчас больше, чем прежде.

Уже объявленный репертуар театра ясно говорит об этом. […] Театр понял, что с репертуаром Лиговского театра, пусть репертуаром хорошего вкуса, но определенно культпросветным, нельзя пускаться в новое и большое плавание, и отсюда перемена названия театра, отсюда новый репертуар, который дает новые возможности актерам, новые горизонты режиссерской изобретательности, новые отправные точки монтирующим пьесы художникам и музыкантам. “Тарелкин” — единственная старая пьеса в репертуаре, и о том, что ее поставили, жалеть не приходится.

Обогащение опыта сказалось хотя бы на том, как изменился принцип декоративного убранства сцены. В Лиговском театре декорация часто бывала только украшением. […]

Все вышеизложенное мне стало ясно после премьеры “Смерть Тарелкина”»[[202]](#endnote-203).

### \* \* \*

Премьера «Смерти Тарелкина» А. В. Сухово-Кобылина в Лиговском театре состоялась 20 февраля 1922 г., однако А. Л. Грипич, постановщик спектакля, не был доволен своей работой и оформлением Л. С. Вычегжаниной, был сделан новый вариант постановки, уже на сцене Новой драмы, в оформлении М. З. Левина (премьера 21 ноября 1922 г.)

«Смерть Тарелкина» является наряду со «Смертью Пазухина» одной из самых сложных и загадочных пьес русского репертуара.

{144} А. Л. Грипич считал, что «комедия-шутка» А. В. Сухово-Кобылина не разгадана, и что речь в ней идет вовсе не о быте и нравах России 60‑х гг. прошлого века. В то же время это не только политическая сатира. Главная тема ее «определяется взаимоотношением двух сценических персонажей: Варравина — Тарелкина, является по существу темой борьбы личности за духовное освобождение. Эта тема развивается в парадоксальных приемах Сухово-Кобылина, воплощается в сценической постановке в приемах гротеска. Фоном для основной темы служит весь бытовой, сатирический материал, выраженный понятием полицейщины. В сценической интерпретации он развивается, как буффонада, отнюдь не заслоняющая перипетии основной интриги и тем более не являющейся ее основой»[[203]](#endnote-204).

В этой предпремьерной декларации Грипича важно очень любопытное замечание о явлении, выделенном им в тему постановки — об освобождении личности.

Парадоксально? Безусловно, если речь идет о «Смерти Тарелкина». Интерес к изучению формы спектакля в предыдущее десятилетие в какой-то мере притупил внимание к сущностным явлениям постановки, особенно, если спектакль решался гротесковыми приемами или иными не традиционными для русского театра формами. Тема личности, ее самоценности проходит через все 1920‑е гг., раскрываясь на материале классики и современной драматургии. В начале 20‑х она доминирует, — а с середины десятилетия начинает терять силы в неравной борьбе с классами, массами и другими актуальными и идеологически верными темами советского театра и драматургии. Личность в советской пьесе, если она не стоит на «правильных» классовых позициях, обычно преступна или становится таковой. Индивидуум — либо классовый враг, либо — безвольная личность, готовая ко всему под давлением обстоятельств.

Человек в мире, враждебном личности, подавляющем ее гуманистические стремления — это тема экспрессионизма, основной ее мотив в театре 20‑х гг.

Грипич трактовал «Смерть Тарелкина» как трагический фарс. Несмотря на буффонную смелость в решении некоторых сцен с Брандахлыстовой и обжорством Тарелкина, спектакль производил сильное, драматическое впечатление.

{145} Главной темой спектакля стала тема бунта Тарелкина против пут породившего его общества, в которых он больше жить не может. Грипич не идеализировал Тарелкина, его борьба такая же мерзопакостная, как и среда, в которой он живет, — и иной быть не может. В комедии без положительного героя для постановщиков оказалось важным показать борьбу подлеца с подлым, античеловеческим обществом. Полицейский режим, подавляющий бунт Тарелкина испытанными средствами насилия, быстро возвращает отщепенца в свою среду.

Для разрешения этой темы режиссер и художник избрали формы экспрессионизма. Обостренная эмоциональность режиссерских приемов: напряженное по ритму построение сцен и контрастное их сочетание, гротесковая выразительность движений, жестов, эксцентрика — отличала работу Грипича.

Трагическая тема спектакля читалась и в монтировке М. З. Левина, создавшего на сцене мир жуткого «морока этой игры в смерть»[[204]](#endnote-205).

Сцена театра Новой драмы ни размерами, ни технической оснащенностью не могла порадовать художников. На малых сценах в это время, как правило, применялись писанные плоскостные декорации, зачастую оформление ограничивалось заспинником и бутафорией.

А. Янов в заметке, посвященной декорационным работам Новой драмы, с восторгом писал, что впервые «конструкция поставлена задачей в “Смерти Тарелкина”, и Грипич и Левин разрешили ее блестяще»[[205]](#endnote-206).

Течь здесь идет не о конструктивистском станке, а о строеной декорации. Левин использовал станки и объемные трехмерные детали; задник, вернее, фон, тоже был (хотя, по мнению Янова, не удался по колориту).

В первом варианте постановки «Тарелкина» Грипич использовал реалистические декорации с павильоном и предложил Левину сделать аналогичную декорацию. Художник оставил от замысла Грипича только намек на павильон, сохранив от него лишь отдельные элементы: фрагменты стен, арки, колонны, куски потолочных перекрытий.

«Покосившиеся, изломанные стенки, — писал К. К. Тверской, — кривые, узкие лесенки-переходы, неожиданные углы и профиля, тревожное освещение, рассекавшее площадку на ряд отдельных планировочных {146} мест, — все это чрезвычайно удачно выявляло нарочито сгущенную психологическую атмосферу сценического действия Сухово-кобылинской комедии. Скупая раскраска всей установки лишь подчеркивала ее трехмерность»[[206]](#endnote-207).

Наиболее острым и драматически напряженным по цветовому и линейно-объемному ритму было решение картины «Участок». Художник нашел точные размеры дальноплановых станков и объемных деталей, их сочетание давало не только напряженный ритм, полный экспрессии, но и углубляло объем сцены, удлиняя жуткий путь в «кутузку».

«В застенок, — вспоминал Грипич, — вела крутая, полукруглая лестница, обвивавшая широкую, полутораметровую колонну. Колонна сверху была срезана, и отсюда неожиданно появлялся, как трагический Петрушка, свидетель купец Попугайчиков»[[207]](#endnote-208).

Густые цвета темных оттенков коричневого, серого, синего и зеленого, обладали какой-то весомой телесностью, утяжеляя объемы арок, балок и колонны. Пространство сцены разрывалось углами комнат, выступами стен, придавливалось валящимися балками потолка.

Левинский павильон — или то, что было вместо него — принимал причудливые формы, далекие от архитектурных традиций и стилей. Казалось, что людские страсти, уродливые, исковерканные, деформировали его невероятным образом. Нормальная человеческая личность в такой среде жить не могла, гибель была неминуема.

Резкие сочетания крашеных плоскостей и объемных деталей Левина были действенны. Они создавали образ страшной, жестокой среды.

Макет Левина вызвал в театре резкое неприятие и непонимание. Художник выслушивал советы, соглашался, делал поправки, но на сцене предстал воплощенным первоначальный замысел.

Оформление «Смерти Тарелкина» вызвало резонанс в театральной среде, и Левин сразу попадает в орбиту ведущих сценографов.

В той или иной степени образ деформированного агрессивного пространства лейтмотивом пройдет через все творчество М. З. Левина. Разрушаемое и разрушающее пространство, несущее гибель человеку, его личности, не раз возникнет в эскизах и макетах художника.

{147} Экспрессионистическое мировосприятие Левина очевидно[[208]](#endnote-209). Почти во всех своих работах он воплощал чувства человека в эпоху страшных социальных катаклизмов, насилия, жестокости и бесчеловечности.

Актриса БДТ Н. И. Комаровская в своих воспоминаниях (как в опубликованных, отредактированных иногда до полного изменения смысла, так и в тех главах, которые не вошли в издание) дает портреты художников, работавших в 20‑е годы в петроградских театрах.

Глава о М. З. Левине в книгу не вошла. Актриса приводит в ней одно из интересных признаний Моисея Зеликовича: «Я не мог бы вынести сидения в окопах (Левин был участником Первой мировой и Гражданской войн. — *Е. С*.), если бы не претворял в своем воображении все виденное в пьесы и мысленно не создавал бы соответствующего декоративного оформления»[[209]](#endnote-210).

В словах Левина нет упоминания о радости и пафосе борьбы за «рабочее дело», речь идет о возможности сохранить себя. Только жизнь человеческого духа и творчество способны спасти личность в страшные периоды бесчеловечных эпох — может быть, поэтому революционные годы для многих были самыми творчески продуктивными. И еще не менее интересно высказывание художника о режиссерском и драматургическом видении жизни, о его восприятии не иллюстративном, а сущностном.

М. З. Левин утверждал: «Восприятие театрального зала прежде всего зрительное, и если зритель не примет изображенный художником мир, он может не принять и пьесу. Функции организатора спектакля в целом должен нести на себе художник. Именно он создает видимый мир явлений»[[210]](#endnote-211). «Видимый мир явлений» не ограничивался материальной средой спектакля, он был выражением сути пьесы, и первым, кто после поднятия занавеса ее выражал, был именно художник.

Изо-режиссер (термин Левина) или сорежиссер спектакля — эта тема пройдет через все 20‑е гг., ее острота и нерешенность многих ее аспектов актуальны и по сей день.

Не только в творчестве Левина завяжется этот сложный узел проблем — сценических, художественных, эстетических, этических. Каждый из художников этого круга будет решать подобные проблемы.

В театр пришла плеяда художников, чье мировосприятие и восприятие искусства не только породили {148} новые формы сценографии, но и сформировали новую систему отношений театра и художника, изменив статус последнего.

### \* \* \*

Следующей премьерой театра Новой драмы стал спектакль «Необыкновенное приключение Э. Т. А. Гофмана» (премьера 7 декабря 1922, режиссер К. Н. Державин — бывший актер театра Народной комедии С. Э. Радлова и режиссер Лиговского театра). Художником спектакля был В. В. Дмитриев.

История постановки такова: «Как-то среди бесхозных книг, — вспоминал известный балетный историк и критик Ю. И. Слонимский, — я обнаружил растрепанный номер журнала […] с новеллою В. Ирвинга […]. Меня заинтересовали сцены революционного Парижа, переданные сгущенными красками. Они вызывали некоторые, разумеется не прямые ассоциации с тем, что окружало нас в годы гражданской войны, я познакомил с новеллой Державина, он Володю (Дмитриева. — *Е. С*.) и мы решили делать постановку»[[211]](#endnote-212). Инсценировку писали сообща, хотя на афише стояла фамилия Державина. Пьеса состояла из 10‑ти картин; кроме новеллы Ирвинга, в инсценировку вошел и рассказ А. Дюма.

К. Н. Державин писал, что построение инсценировки подчинялось «композиционному закону контраста. Действующие лица — исторические персонажи и маски из гофмановских новелл. Действие пьесы происходит в Париже во время Великой революции (1794). Рядом с Гофманом в пьесе действуют Дантон и Робеспьер»[[212]](#endnote-213).

Для Державина и его соавторов главной задачей «как при написании пьесы, так и при осуществлении ее постановки на сцене было: перевести литературно-стилистические приемы Гофмана-новеллиста на язык приемов драматически-театральных […]. Три элемента можно различить в составе “Необыкновенного приключения” — элементы реалистический, фантастический и абстрактный»[[213]](#endnote-214)

Человек, революция, террор, большой столичный город, любовь и страсть, мистические повороты судьбы, театр — все это было знакомо молодым постановщикам, составляло их повседневную жизнь. Параллели и ассоциации напрашивались сами собой, спектакль ставился не о французской революции, а о революции как {149} таковой и о человеке, живущем в революционную эпоху. Все три элемента спектакля, перечисленные Державиным, являлись и чертами жизни Петрограда. Спектакль был задуман как осмысление современного бытия через фантастический сюжет.

Что же конкретно имел в виду Державин, говоря об абстрактном элементе? «Согласно гофмановской концепции мира, — объяснял режиссер, — главным действующим лицом пьесы является […] элемент абстрактный: судьба, — тот “черт”, который по выражению Гофмана, “всюду сует свой хвост” […] Стечение обстоятельств, вот рок Гофмана»[[214]](#endnote-215).

Этот «абстрактный элемент» или гофманский рок был знаком очень многим в России с начала мировой войны и революции. Увлечение Гофманом казалось охватило всех, В. А. Милашевский вспоминал: «Уходили, уходили куда-то вдаль, сладко соскальзывали в сторону от сегодняшнего бытия и быта. Увлечение Гофманом! “Серапионовы братья”! Кто не был в этой колбе с искусственным воздухом, в этой оранжерее, в этом микроклимате, тому не понять некую внежизненность интеллектуальных порождений того времени!»[[215]](#endnote-216) В произведениях немецкого романтика искали разгадку фантастики современного бытия.

Основная работа по сценическому воплощению «абстрактного элемента» выпала на долю В. В. Дмитриева. И еще одна немаловажная особенность режиссерской концепции этой постановки непосредственно касалась художника. «Намечая образы действующих лиц “Необычного приключения”, — писал Державин, — мы поставили себе своей задачей дать силуэты театральных фигур, не углубляясь в детальный анализ их житейской психологии»[[216]](#endnote-217).

Создать запоминающийся «силуэт» — задача, требующая от актера профессионализма, практически она была непосильной для неопытной молодой труппы. Экспрессионистическая форма вообще трудна для актерского воплощения и требует большого мастерства и свободного владения техникой: пластикой, движением, речью.

Актеры в этой густонаселенной пьесе исполняли по нескольку ролей, порой противоположных по характеру. И тяжесть создания запоминающегося «силуэта» должен был разделить с актерами не только режиссер, но и художник.

{150} В пьесе и особенно в спектакле экспрессионистское видение Дмитриева обретет конкретные формы, которые в последующих его работах уже четко выкристаллизуются.

Спектакль Новой драмы вызвал большой интерес — и зрительский, и критический. Зрелище было действительно необычным.

Подробный анализ спектакля дал на страницах «Жизни искусства» Эдуард Старк: «На небольшой сцене, лишенной необходимых приспособлений, помогающих делу оформления сценического зрелища, перед небольшой аудиторией (зал театра вмещал 450 человек. — *Е. С*.), не знающей вдобавок, как относиться к происходящему на ее глазах, творится очень большое дело, которое если не заглохнет, принесет роскошные плоды для будущей театральной культуры. […]

Разбираясь во всем этом “необыкновенном приключении”, я должен прежде всего отметить работу художника Дмитриева, хотя делаю это неохотно, ибо я не желал бы доминирования художника над актером, живописной стороны дела над исполнением»[[217]](#endnote-218). Признание очень любопытное, если учесть отношение старшего поколения критиков к художникам театра. Работа Дмитриева взяла на себя частично исполнительские, драматические и режиссерские функции, помимо чисто декоративных.

Живописные декорации Дмитриева сочетались с необходимыми предметами реквизита и мебели. Цветовое решение было подчинено ритму, соответствовавшему драматическому развитию действия, что отметил Э. Старк: «Каждый декоративный намек на своем месте». Каждое колоритное пятно «отыгрывалось» либо в данной сцене, либо служило связующим звеном со следующей картиной: мрачные тона интерьера Якобинского клуба сменялись всполохами зарниц, предвещавших грозу в следующей сцене, — которая шла перед занавесом и представляла собой парижскую улицу перед входом в театр Опера. Красные тона заполняли сцену, интенсивность их усиливалась, сгущалась от картины к картине (от «Кулисы Опера» к сцене в будуаре Арсены), красный цвет был предвестником гибели героев.

Последующие картины строились на столкновении красного и черного. Тема революции и террора, любви и смерти, верности и предательства шла крещендо, {151} приближаясь к трагическому концу. Цветовой драматизм был усилен световой партитурой спектакля.

Важную роль в решении образа спектакля Дмитриев отдал свету. В этой работе он опробовал возможности контраста света и темноты, игры теней, их влияния на изменение объемов декораций, на искажение человеческих фигур и цветовых тонов.

В спектакле было много затемненных сцен, был и «живой» свет — тревожное впечатление от сцены в игорном зале Палэ Эгалите достигалось светотеневой игрой от колеблющегося пламени свечей; свет и тени все время перемещались, создавая динамический зыбкий фон, неустойчивый и тревожный, красные и черные тона декораций то вспыхивали, то гасли, выражая суть игорного духа. Вокруг игроков, сидевших за большим круглым столом, покрытым зеленым сукном, в глубине сцены скользили загадочные жуткие фигуры, закутанные в красные и черные плащи с капюшонами, скрывающими лица, с узкими щелями для глаз. Актеры двигались с подсвечниками в руках, свет, мигрируя по сцене, создавал новые ракурсы освещения и затемнения. На этом фоне шел разговор масок о любви и смерти, везении и роковых неудачах. Здесь же Гофман в порыве игорной страсти продавал медальон с портретом своей возлюбленной Антонии.

Для Дмитриева как для живописца эта постановка дала благодатную возможность выявить экспрессию света, в разных аспектах проследить, как свет работает на разных планах сцены, как он меняет облик актера, сочетается с его движением.

Центральной в спектакле была тема несвободы личности — творческой, духовной, физической в страшные эпохи социальных потрясений.

Бесконечность познания идеала и глубина самореализации личности волновали Дмитриева: «он увлекался философией, — вспоминал Слонимский, — в частности антропософией, теософией, посещал заседания “Вольфила” (Вольное философское общество) […] перечитал Владимира Соловьева и Рудольфа Штейнера»[[218]](#endnote-219). Революционная действительность — и самоценность личности. Несовместимость этих понятий была очевидна и вызывала протест, может быть, многими тогда до конца не осознанный, и о котором мы сейчас так мало знаем. Для выражения этого протеста оставалось уже очень мало возможностей, {152} и он мог осуществиться только в формах искусства, зачастую только в стиле. Еще незадолго до этого, перед революцией, имманентное протестантство экспрессионизма совпадало с дестабилизирующими тенденциями, но к этому времени, когда жизнь уже пошла по стальным рельсам, тот же самый протестантский и дестабилизирующий импульс пошел уже наперерез революционной действительности. Но контролю официальных инстанций он еще не был подвержен так, как позже, да и критика живые эмоции пока еще ценила.

Старк высоко оценил работу Дмитриева и остался не удовлетворен исполнителями: «… я отчетливо чувствую вполне определенный ритм в декорациях, зато те ощущаю его в пластике актера»[[219]](#endnote-220).

Старк подытожил свои впечатления от спектакля Новой драмы, подчеркнув, что спектакль Державина — Дмитриева «заставляет смотреть на театр Новой драмы, как на такую лабораторию, которая способна создать совершенно новые приемы оформления сценического зрелища […] уголок, в котором бьется мятежный, неустанно ищущий дух»[[220]](#endnote-221).

Критик отметил в спектакле те основные выразительные приемы и формы, которые Дмитриев будет применять в своих последующих работах. В «Необыкновенном приключении» художник сочетает игру света с музыкой (композитор Н. М. Стрельников), что тоже отмечено Старком как явление новое. Свето-музыкальные эффекты динамизировали игровое пространство так же, как и свето-теневые и цветовые.

Динамические возможности экспрессионистической сценографии недооценивались апологетами конструктивизма. А. А. Гвоздев утверждал, что динамика свойственна лишь конструктивизму. Как мы видели на многих примерах, это не так. Экспрессионистская декорация использовала ритм света и цвета, линии, контрастное деление планов, не говоря уже о рельефном планшете и сочетании объемной и живописной декорации. Постоянный оппонент Гвоздева — Э. Ф. Голлербах справедливо заметил, что есть театр действенной неподвижности и театр бездейственных движений.

Остракизму подвергался и цвет на сцене; ревнители конструктивизма впадали в ярость при виде цвета на сцене и сразу относили работу к «отжившим» декорациям {153} мирискуснического толка. Тем драгоценнее свидетельство Старка.

Попробовав свои силы в «Зорях» — знаменитом спектакле Мейерхольда — в кубо-футуризме и контррельефе, Дмитриев отошел от этого направления, и этот отказ продиктован не запретами на подобные работы в петроградских театрах, до которых дело в тот момент еще не дошло, а причинами внутреннего свойства. Мироощущение Дмитриева было иным, чем требовалось Мейерхольду, лефовцам и конструктивистам. Причастность Дмитриева в начале 20‑х годов к другому стилевому направлению — экспрессионизму — определяется духовными истоками его творчества, его мировосприятием. Свою работу для театра Новой драмы Дмитриев делал не как театральное задание, а как размышление о своем поколении. Ранимый, склонный к перепадам настроения, подвергавшийся нападкам то справа, то слева, мятежный, несмотря на внешне блистательный путь, Дмитриев — художник драматической судьбы.

### \* \* \*

Весной 1923 года репертуар театра Новой драмы пополнился еще двумя постановками, решенными в стилистике экспрессионизма. 2 февраля состоялась премьера пьесы Августа Стриндберга «Виновны — невиновны», 12 апреля — «Падение Елены Лей» Адриана Пиотровского.

Пьесу Стриндберга ставил режиссер К. К. Тверской, декорации делал В. В. Дмитриев.

Тверской был участником Товарищества артистов, художников, писателей и музыкантов, поставившего в 1912 году в летнем театре Терпок «Виновны — невиновны?» Влияние спектакля Мейерхольда не скрывалось, а подчеркивалось, Тверской в своей постановке следовал по стопам мастера. Даже на главную роль Мориса он пригласил исполнителя этой роли в териокском спектакле — А. А. Мгеброва. Визуальный образ спектакля тоже во многом исходил из приема, найденного Ю. М. Бонди — вытеснения черного цвета желтым. Тверской предложил Дмитриеву также сделать доминирующим желтый цвет, контрастным к нему художник избрал синий. Но пространственное решение было иным — использовался весь объем сцены, вся ее глубина.

{154} Оформление каждого акта строилось Дмитриевым на резком ракурсном изображении места действия. Декорация кафе была решена следующим образом: «Кафе на крыше дома, — вспоминал Грипич. — Небольшая треугольная площадка с наклоном на зрителя ограничивалась слева стенкой грязноватого цвета с застекленной дверью. За дверью появлялись силуэты посетителей кафе. На площадке, огороженной по краю барьером, стояли два‑три столика. За барьером открывался вид сверху на вечерний Париж. Но что это был за изумительный город, манящий крышами домов, колокольнями, подсвеченными снизу уличными фонарями! Как великолепно и как просто достигалось это впечатление. Расставленные по планшету сцены небольшие расписные пратикабли подсвечивались цветными электрическими лампочками. Перед началом спектакля Владимир Владимирович (Дмитриев. — *Е. С*.) ходил по этому “городу” и подправлял лампочки»[[221]](#endnote-222).

От сцены к сцене сгущался колорит, цвет в декорациях становилися все более и более драматически напряженными.

Набережная Сены. Фрагмент моста с выступающей из-под него кормой баржи. Мглистый, промозглый {155} пейзаж. Резкий ракурс позволял не только обострить зрительское впечатление — усилив перспективу, но и вносил ощущение тревоги, дисгармонии.

Пространственные планы были резкими. Париж Дмитриева теснил героев, пространство от сцены к сцене принимало все более экспрессивные ракурсы, как бы подталкивая друг к другу Мориса и Генриетту. Дмитриеву в этой работе оказалось важным воплотить через ракурсно-ритмические изображения города эмоциональное состояние героев.

И если экспрессионистическое решение оформления вызвало одобрение, то исполнение не смогло достичь той силы эмоционального воздействия, которое было заложено в сценографии Дмитриева. Рецензенты видели причину неудачи в неопытности молодых исполнителей, столкнувшихся со сложной драматургией: «Труппа театра Новой драмы, — писал А. Мовшенсон, — хорошая ансамблевая труппа, но индивидуальных актеров, способных вынести весь спектакль и оправдать его, в ней нет»[[222]](#endnote-223).

Следующей премьерой театра Новой драмы, состоявшейся весной 1923 года, было «Падение Елены Лей» А. И. Пиотровского. Ставил спектакль А. Л. Грипич, оформлял М. З. Левин.

Пьеса Пиотровского, известного петроградского театрального критика и апологета экспрессионизма, вызвала у его коллег по цеху различные ассоциации: А. Беленсон сравнивал ее конструкцию с «Газом» Кайзера, Б. В. Алперс, скрывшийся за инициалами Б. А. В., — с мифом о Елене Троянской, а А. Мовшенсон нашел пьесу «новой».

Ее действие происходило в некоем западном государстве и было завязано на противоборстве классов, отказом рабочих плодить себе подобных, осложненном любовной интригой и повальным загниванием капиталистического общества под фокстрот.

«Перед актерами стояла необычная задача создать в спектакле образы, отличные от бытовой или стилизаторской манеры», — вспоминал Грипич. — «Я должен был провести актеров — одних по линии драматической экспрессии, других — по линии сатирического гротеска и эксцентрики. И все это сочеталось в единстве экспрессионистического спектакля»[[223]](#endnote-224).

Перед художником встала не менее сложная задача — в пьесе 26 картин (завод, сенат, ресторан, улица и т. д.). {156} М. З. Левин объединил все эти места действия в общей абстрактной установке, сделанной в «системе чистого конструктивизма», как определил этот стиль К. К. Тверской в своей небольшой работе о творчестве Левина: «Здесь декорация, не преследуя никаких решительно иллюстративных задач, имела в виду единственно создание сценической площадки, удобной для разворачивания на ней действия пьесы и усиливающей динамику всего спектакля. Художник в основной установке использует ряд изысканных конструктивных форм, находчиво увязывая своеобразный спиралеобразный станок — “трек” со сложной системой площадок и лестниц, образующих высокую — до потолка сцены — ажурную башню. Здесь же, кажется, впервые был использован ставший в дальнейшем весьма популярным прием подвесных веревочных лестниц, где на различной высоте располагаются исполнители ансамблевых сцен (“Митинг рабочих”). Сюда необходимо прибавить еще широкое использование люков, расположенных на первом плане, и потолка сцены, который непосредственно соединяется с башней. Таким образом художник создает громадное разнообразие и богатство планировочных мест, разрешая сценическую площадку по ее вертикали […]. Конструкция позволила использовать рационально и с максимальной экономией каждого отдельного актера и статиста — участника общих сцен, дала возможность чрезвычайно разнообразного расположения исполнительских групп и усилила внешнюю динамику сценического действия до возможно-мыслимого предела»[[224]](#endnote-225). Конструкция действительно рационально использовала пространство сцены, но ее визуальный облик был совершенно далек от какого-то ни было рационализма — наоборот, она представляла собой как бы мгновенный срез остановленного на лету вихря и состояла из спиральных, конусообразных и винтовых форм, асимметричных и закрученных в самых разных диагональных направлениях. Она была не только откровенно эмоциональна, но и более того — представляла собой некий парадокс: конструкцию эмоций. По эмоциональности левинская сценография в «Падении Елены Лей» была в большей степени экспрессионистским, нежели конструктивистским произведением. Это была экспрессионистская трехмерная абстракция. Историческая дистанция позволяет нам пересмотреть некоторые определения того времени, уточняя, — {157} что, собственно, они означают. Для театралов 20‑х годов понятие «конструкция» использовалось для обозначения любой строенной декорации, даже если она изображала конкретное место действия; при этом визуальная стилистика «конструкции» могла быть самой разнообразной, и нередко — экспрессионистической.

Левин в сценографическом решении «Падения Елены Лей» применил несколько новых для того времени интересных решений. Отдельные площадки конструкции высвечивались и затемнялись вместе или по отдельности, включая сценическое пространство в развитие действия и ритмически организуя его по кинематографическому принципу — мгновенной смены эпизодов.

Задние планы в некоторых эпизодах отделялись от авансцены опускаемыми веревочными сетками (они использовались в сцене митинга рабочих) и промежуточным занавесом — фоном, натянутым на проволоке.

Грипич стремился максимально использовать созданное Левиным пространство. Режиссер вспоминал: «Две трети сцены занимал трек, идущий из люка. Наклон трека так резко падал вниз, что актеры могли двигаться по его плоскости только в быстром темпе. Это была воображаемая улица. […] Граждане американского города в экстравагантных костюмах появлялись из люка и стремительно двигались по улице-треку, попадали под направляющий огромный кулак полисмена Гарри и, переворачиваясь, скрывались в люк. Встречное, быстрое движение персонажей под ритмы синкопированной музыки создавало впечатление взбесившегося уличного движения.

На станке происходило заседание совета Илиона. Сенаторы сидели, как наколотые жуки в коллекции, на металлических тонких подпорках, впереди выступал Приамус, президент сената. На лестнице располагались журналисты, скрючившиеся над своими блокнотами. Униформа для всех — фрак и цилиндр. […]

Под лестницей открывалось круглое отверстие — телефон полицейского бюро, и появлялось лицо шпика Брикса. Он же поднимался на трапеции, изображавшей воздушный шар, под колосники, ведя оттуда слежку.

Митинг шел на решетке из канатов, поднимающейся из прорези в планшете пола, по первому плану. Рабочие в ярости лезли снизу из люка вверх по решетке, заполняя почти все пространство зеркала сцены»[[225]](#endnote-226).

{158} Спектакль имел сложную световую партитуру. Световой монтаж включал освещение отдельных персонажей и отдельных мизансцен, для чего использовались тубусы, прожектора, «пистолеты»; при освещении массовых сцен применялись бегающие лучи. Сцена в кабаре строилась на эффекте освещения цветовыми кругами.

Некоторые эпизоды шли отделенные от остального пространства сцены световым занавесом — рампой.

Эскизы костюмов и грима Левин сделал остро выразительными, гротескными, напоминавшими рисунки В. В. Маяковского для «Окон РОСТа». Промышленники и миллионеры имели деформированные уродливые головы, их фигуры также были искажены за счет толщинок и накладок. Женские костюмы поражали зрителя «открытостью» на грани допустимого моралью, они были подчеркнуто гротескными. Знаменитый костюм Акушерки был буффонно-фарсовым. Состоял он из ярко-желтой огромной шляпы, поля которой закрывали плечи, с тульей величиной с ведро и «архистраусовым» пером, ниспадавшем до середины корпуса Акушерки. Зеленое обтягивающее платье подчеркивало ее необыкновенную, не меньше, чем тридцатишестимесячную, беременность. Столь {159} же экстравагантными были и костюмы евнухов. Строгий черный цилиндр, галстук и жилет, одетые на голое тело, зеленые в клеточку брюки и поверх них — оранжевая балетная юбочка-пачка.

А. Мовшенсон в рецензии на спектакль отмечал: «сцены уродливого гротеска типа кошмаров Гойи уступали место фантастике, но фантастике не слащавой, а приближающейся к вымыслам Босха (костюм акушерки), здоровой и сильной. То, что дал Левин в своих трех постановках за последний год, по праву ставит его в ряд лучших русских декораторов, тех декораторов, которые работают и для актера, и для зрителя, разнообразя возможности первого и создавая атмосферу для восприятия спектакля вторым»[[226]](#endnote-227).

Действительно, Левин показал себя как художник с постановочно-режиссерским мышлением. Его усилиями громоздкая пьеса Пиотровского, «машинно-классовый-психологический» конгломерат, зажила на сцене по законам экспрессионистического спектакля.

Режиссер А. Л. Грипич использовал установку Левина как условную среду для воссоздания на сцене истории из жизни политиков, промышленников, рабочих, вождей и рыжей красавицы, — жизни несколько абстрактной и фантастической для петроградского зрителя того времени. Если бы на сцене «среда обитания» этих персонажей была создана в близкой реализму манере, то ни пьеса, ни спектакль не выдержали бы подобного испытания.

Спектакль Новой драмы стал событием сезона, зрители штурмовали театр, критика спектакль приняла.

«Самая объективная справедливость диктует указать вниманию апатичного и скептического петроградца на этот поистине исключительный спектакль — писал рецензент “Петроградской правды”. Сила этого “Падения” прежде всего именно в сценически-театральном достижении самого спектакля, самого действия»[[227]](#endnote-228).

Сравнивая театральную жизнь Москвы и Петрограда, обозреватель Красной газеты писал: «В Петрограде омертвелая традиция. Нет левого фронта. Крошечный окоп на Моховой, где засело несколько смелых застрельщиков, маленькая группа энтузиастов. Что вы знаете, читатель, о театре Новой драмы?!. В театре революционно поставили пьесу, отразив в постановке все завоевания левого театра. […] Остается пожалеть, что это единственный {160} в Петрограде театр передового искусства находится в каком-то полном и совершенном загоне»[[228]](#endnote-229). Несмотря на поддержку прессы, а, может быть, и именно из-за нее, театр Новой драмы, хотя он и существовал без государственных дотаций, в конце сезона 1923 года был закрыт. Труппа влилась в театр Пролеткульта и просуществовала еще один сезон. После окончания сезона, летом 1924 года, Грипич и ведущие актеры театра по приглашению Мейерхольда переезжают в Москву для работы в театре им. Революции.

Незадолго до премьеры «Падения Елены Лей» М. З. Левин сделал еще одну работу — это была инсценировка повести Ф. М. Достоевского «Хозяйка» в Передвижном театре. Поставила спектакль И. Ф. Скарская, она же автор инсценировки (премьера 3 января 1923 г.). Критика сочла спектакль неудачей, несмотря на прекрасные актерские работы Е. Беседовой (Катерина) и П. Гайдебурова (Ордынова) и «интересную, своеобразно-эмоциональную работу художника Левина»[[229]](#endnote-230), причину неудачи видели в слабой инсценировке.

Левин соединил интерьер и пространство городка в одну среду. Изменив место действия, — у Достоевского оно происходит в Петербурге, — Левин переносит его в провинциальный город. По всей видимости, происходящее в повести никак не ассоциировалось у художника с Петербургом. Атмосферу мистики и религиозной экстатичности, роковой неизбежности, тлеющей страсти художник спроецировал на русскую провинцию.

Темный фон бархатного задника и кулис окутывал сцену полумраком. Детали павильона — стена, стол, кровать в комнате Ордынова, иконостас в церкви — соседствовали с объемным строенным макетом городка на заднем плане; церквушки, домики, покосившиеся заборы частью подвешивались на проволоке, частью ставились на станок-возвышение. Аналогичный прием использует И. Г. Терентьев при оформлении спектакля «Фокстрот» (театр Дома печати, 1926); позже, полвека спустя, его применит В. Я. Левенталь при оформлении «Грозы» в Малом театре (1974, режиссер Б. А. Бабочкин) и «Горя от ума» в Театре Сатиры (режиссер В. Н. Плучек).

Надломленная прерывистая линия стены, уходящий под колосники иконостас, теряющийся во мгле; стремительно бегущая линия станка вдруг резко обрывалась, — в трепете линий, в скольжении света, в полумраке {161} рождалось ощущение тайны, мучительного ожидания неотвратимой встречи с судьбой. При этом Александр Беленсон, известный петербургский театральный обозреватель, высоко оценивший работу Левина, писал: «Нельзя так обращаться с чудесной иконой (речь идет о сцене в церкви), как это сделали в Передвижном театре, зажигая и угасая лампаду перед ней путем электричества и оглушительного треска выключателя. Достоевский не Кайзер, и “Хозяйка” не “Газ”»[[230]](#endnote-231).

## Большой драматический театр

БДТ был организован в 1919 году при непосредственном участии А. А. Блока, А. М. Горького и М. Ф. Андреевой и должен был стать театром романтического и героического репертуара. Театром — по замыслу Блока — «великих слез и великого смеха». Поэт принимал участие в формировании его репертуара.

В первые три года существования театра в БДТ ставились по преимуществу пьесы классического репертуара. Их оформляли художники А. Н. Бенуа, М. В. Добужинский, В. А. Щуко, О. К. Аллегри.

Театр последовательно воплощал эстетические традиции «Мира искусства» и был не склонен к поискам новых театральных форм и приемов.

В 1922 году театр меняет репертуарную политику. Инициатором поворота к современной драматургии явился К. П. Хохлов — актер и главный режиссер театра (с 1922 г.) Его привлекала экспрессионистская драматургия, казавшаяся в то время наиболее адекватной душевному состоянию человека.

Первой современной пьесой, к которой обратился театр, стала пьеса немецкого драматурга-экспрессиониста Г. Кайзера «Газ». Хохлов, ставивший спектакль, пригласил Ю. П. Анненкова сделать оформление (премьера 5 ноября 1922 г.)

В это время у Советской России ни с одной другой европейской страной не было столь тесных связей, как с Германией, — связей на самых разных уровнях идеологии, экономики, культуры. На фоне этого широчайшего взаимодействия естественным выглядит и активное восприятие русской публикой немецкой драматургии, в первую очередь экспрессионистской. Но в петроградских театрах {162} немецкий экспрессионизм приобретал специфически русские черты. Антииндустриальный пафос немцев не мог привиться в стране, разрушенной гражданской войной.

В полувымершем Петрограде 1919 – 1920 гг., — городе-призраке, где не работали канализация и водопровод, трамваи ходили через пень-колоду, заводы стояли, а цивилизация скатилась на уровень каменного века, — нормально работающая индустрия была для одних мечтой, для других — предметом жгучей ностальгии по прошлому, и для всех без исключения — чем-то весьма желательным.

Руссоистские мотивы пьесы Кайзера, звучавшие в ней призывы к отказу от цивилизации не могли быть адекватно восприняты зрителями, только что пережившими разруху. В трактовке темы Анненковым возникало особое отношение к «машинерии» (в широком смысле) — иное, чем у Маринетти, и даже чем у ортодоксальных конструктивистов с их несколько абстрактной концепцией «жизнестроительства».

«Газ» был этапным и для Анненкова, и для БДТ. Для театра это была первая попытка заговорить на новом языке.

Действие драмы Кайзера разворачивалось на современном заводе. В первом акте огромный завод живет и действует, во втором акте лежит после взрыва в руинах, и в третьем — воскресает.

Степень условности экспрессионистской драматургии подразумевала новый тип оформления, играть ее в достоверных натуралистических или бытовых павильонах было невозможно.

Большинством критиков декорации Анненкова были признаны бесспорной удачей, в них видели начало новой сценографической эстетики.

На сцене было установлено сооружение из лестниц, конусов, маховиков, кранов, колес, приводных ремней, площадок, натянутых проводов, геометрических плоскостей и изображенных на заднике уходящих в перспективу фабричных труб. Конструкция была белого цвета. Контрастными цветами — черным, красным, желтым и зелеными пятнами выделялись супрематические плоскости, они двигались по ходу действия. Анненков использовал конструкцию и динамизировал отдельные ее части, исходя из замысла пьесы и спектакля. Конструкция {163} частично изменялась по форме и цвету, заменялись цветные щиты-плоскости, отдельные ее части поворачивались.

Установка была скорее объемной «графикой» характерного для Анненкова стиля, с элементами абстракции, нежели собственно конструкцией. В ее ритмической композиции, цветовых сочетаниях и в динамике ее трансформаций было заключено определенное образное решение. Существует мнение, что Анненков нарушал принципы конструктивизма: «декорация, сохраняя стилевые признаки конструкции, на самом деле выхолащивала идею конструкции, компрометировала ее. Яркий пример тому — работы Ю. Анненкова в Большом драматическом театре. В спектаклях “Газ” (1922) и “Бунт машин” (1924) индустрия послужила для художника лишь эффектным декоративным мотивом»[[231]](#endnote-232). Однако на самом деле Анненков не мог ничего «выхолостить» или «скомпрометировать» из конструктивистских идей, так как сами эти идеи в то время только еще формировались, создан был еще только один конструктивистский спектакль «Великодушный рогоносец» в оформлении Л. Поповой (а второй — «Смерть Тарелкина» в оформлении В. Степановой выйдет через две недели после премьеры анненковского «Газа»). Таким образом, эти явления были практически одновременны, и в то время было еще далеко не ясно, в какую сторону эти идеи будут развиваться. А главное, Анненков никогда {164} не был поборником конструктивизма, и весь образный строй его спектакля подчинялся другой эстетике — эстетике экспрессионизма, на этом основывается и вся его графика и живопись той поры. Анненкову важен был не конструктивистский «аппарат для игры», а образ, метафора фантастического завода, символ индустриализации. Не всякая строенная трехмерная декорация является конструктивистской.

Исследователь конструктивизма Е. В. Сидорина на примере работ Г. Якулова показала, что использование конструкции может служить совсем иным эстетическим целям: «В работах Якулова не было той концептуальной “сверхзадачи”, которая сделала конструктивизм — *конструктивизмом* (курсив Е. В. Сидориной). И эстетически это было иное явление»[[232]](#endnote-233). Творчество Якулова, — продолжает Сидорина, — «есть ясный пример того, как сходные средства могут использоваться в ситуациях, концептуально различных. У него конструкция — средство обогащения возможностей театральной сцены. Отсутствует горизонт идеи конструкции»[[233]](#endnote-234). У Якулова и Анненкова, действительно, были разные «горизонты идей».

В рецензиях на спектакль остались подробные описания оформления. Необычность увиденного на сцене потребовала от критиков осмысления работы Анненкова.

Е. М. Кузнецов подчеркивал мастерство художника, создавшего динамический образ фантастического завода: «Это достигнуто не столько вращением колес, движением рычагов и т. д., сколько общим движением, общей эмоциональной сценической атмосферой. По невидимым диагоналям (провода. — *Е. С*.) летят искры, где-то вспыхивают световые сигналы, двигается какой-то густой дым, трещат предохранительные звонки, рассеивается свет. Это вполне убедительно передает движение, эмоцию, волнение, напряжение и передает только посредством материальной культуры спектакля». Кузнецов подытоживает свои впечатления заключением, что «работа Анненкова — блестящее развитие эмоциональной, динамической декорации»[[234]](#endnote-235).

А. А. Гвоздев утверждал, что «на сцене вертелось “само по себе” нарядное, красочное колесо — образ гигантской силы газового завода. После разрушения завода в первом акте колесо снова начинало вращаться в последнем акте, усиливая свою скорость с нарастанием света, — {165} красивые эффекты, не отрицаю. […] Но какое отношение имеет это колесо к содержанию драмы?»[[235]](#endnote-236) Этот упрек — в какой-то мере лукавство. Если, по словам критика, движущееся колесо было *образом* «гигантской силы газового завода», то логична и его статика во втором действии, когда завод разрушен, и динамика после восстановления завода (3‑й акт), и никаких противоречий с драмой Кайзера — нет.

К. А. Федин в рецензии, опубликованной в газете «Жизнь искусства», отметил органичность слияния немецкой драмы с экспрессивными динамическими декорациями Анненкова, важность первого опыта использования на сцене движущейся декорации с «движущимися фермами, непрестанно кланяющимся как гусь подъемным краном и […] электрическими разрядами, метавшимися по газовому заводу». Федина поразили не только декорации, но и костюмы: «Не знаю, какую ремарку написал Кайзер к сцене появления перед капиталистом рабочих завода… Но ясно, что выход на сцену анненковских автоматов — людей с измерительными инструментами вместо голов, с аккумуляторами вместо ног, в проволоке, катушках, манометрах — допущен самим строем произведения. Автор костюмов […] угадал мысль автора пьесы: схематизировать рабочего. Ведь схематизирует же сам Кайзер тех же рабочих в другой сцене (митинг), когда показывает рабочего — руку, рабочего — глаз, рабочего — ногу»[[236]](#endnote-237).

Костюмы к «Газу» выглядели фантастическими, они предвосхищали современный дизайн роботов. Контраст этих людей-машин и банкиров в смокингах рождал эмоциональную дисгармонию.

Напряженный, рваный ритм был и в движениях декораций (1‑й и 3‑й акты), и в сложной «конвульсивной» световой партитуре спектакля, которые соответствовали непривычной драматургической форме: короткие — в несколько слов — реплики, дробные, как вскрики или титры в немом фильме. Экспрессионистская драма многое взяла от кинематографа. Не случайно ее упрекали в схематичности диалогической формы, в спектакле основная нагрузка падала на мимику и пластику актера. Мизансцены, раскрывающие в пластических формах душевное состояние персонажа, создавались художником, который обязан был учесть развитие образа. Поэтому так {166} важно было подчинить оформление выражению идей и эмоций произведения, создать сценическое пространство, адекватное словесному строю драмы.

Надо отметить, что отношение к технике как губителю человечества, связанное с образом недавно окончившейся Первой мировой войны, было специфически немецким мировоззрением. Это тревожное восприятие техники (и не без основания) было одним из творческих импульсов немецкого экспрессионизма.

В отличие от этого Анненков, как и многие русские художники в то время, был энтузиастом технического прогресса. Любовь и увлечение техникой зародились у художника еще в начале его деятельности, когда он был восторженным почитателем Маринетти и футуристического пристрастия к машинам и скоростям. Но в первую очередь Анненков был художником, радовавшимся открывшейся перед ним возможности создать и воплотить в материале необычный для тех времен сценографический замысел, в котором парадоксально слились его собственное упоение техникой и кайзеровское ее ниспровержение. В конечном впечатлении от спектакля победило последнее, поддержанное сюжетом и идеей пьесы как основы спектакля.

Адриан Пиотровский отмечал, что драма написана автором схематично и подчеркнул, что «русским художникам удалось вложить в нее нерв, превратить социально-философскую драму в настоящую трагедию производства. […] Анненков более чем кто-либо подходил к разрешению подобной проблемы. […] Мысль о театре чистого метода, где движутся вещи, декорации, люди, — мысль эта получила осуществление неожиданное, удачное. Машинный пафос пьесы позволил ему произвести этот рискованный опыт оживления вещей не только без ущерба для игры актеров, но в явное подкрепление ей»[[237]](#endnote-238).

Движение декораций, динамика света, линейный и цветовой ритм были подчинены Анненковым эмоциональной сути каждой сцены и спектакля в целом, в свою очередь композиция игрового пространства формировала этот ритм, выявляя драматическое напряжение и мизансценический рисунок.

Но были и другие мнения. Так, Б. В. Алперс писал: «Большой драматический театр — исключительно декоративный театр. В его спектаклях неприменимо слово {167} “монтировка”. Его художники украшают, декорируют пьесы, декорируют автора, декорируют сцену, превращая ее каждый раз в какой-то декоративный саркофаг, погребающий с собой все, что есть живого в спектакле. Идя по этому пути, театр в “Газе” добился того, что актеров не было ни видно, ни слышно среди этих вертящихся и шипящих, свистящих и скрипящих дисков и кранов, понастроенных остроумным художником Ю. Анненковым»[[238]](#endnote-239). Может быть, в упреке, брошенном Б. В. Алперсом, была доля правды, и актеров действительно не было слышно (хотя Пиотровский и Кузнецов подчеркивали максимальное внимание художника к актерам), однако о том, что их не было видно, не могло быть и речи. Костюмы и установка были рассчитаны на максимальную выразительность и разнообразие мизансцен. Анненков, уже не один год проработавший в театре, в своей сценографии был склонен к «сценографической режиссуре», и макет «Газа» — тому подтверждение. Художник (по воспоминаниям Н. И. Комаровской) помогал Хохлову в работе над спектаклем режиссерскими советами.

Подобное режиссирование спектакля сценографом было не прихотью и не вторжением на чужую территорию, это был закономерный процесс. Экспрессионистская форма потребовала от художника решения образа спектакля в целом. Она влияла на актера (ритмом, планами сцены, гримом и костюмом, светом), на зрителя (организацией внимания на том или ином моменте, агрессией образа) и на режиссера (композиция монтировки влияла на мизансцены).

Момент трактовки стал главным, и вмешательство сценографа в репетиционный процесс — закономерным.

### \* \* \*

Журнал «Жизнь искусства» (сменивший газету с тем же названием) неоднократно анонсировал новую работу БДТ — «Бунт машин» (премьера 14 апреля 1924). Режиссером спектакля был К. П. Хохлов, а пьеса представляла собой переработку драмы К. Чапека «RUR», сделанную А. Н. Толстым и вызвавшую большое нарекание критики.

«Пьеса Чапека лучше, чем пьеса Толстого. Почему лучше, что проще. Пьеса насыщена мыслью и эмоцией. И красной нитью через всю пьесу проходит Тревога. Тревога Человека за человечество»[[239]](#endnote-240), — писал рецензент «Жизни {168} искусства». В экспрессионистской пьесе Чапека главной мыслью была тревога за человека, подавляемого индустриальным миром, миром машин. В своей переработке А. Н. Толстой отяжелил сюжет усилением идеологических мотивов и введением интермедий с обывателем, комментирующим действие пьесы (его играл Н. Ф. Монахов).

Этот спектакль был последней сценографической работой Ю. П. Анненкова на Родине.

Художник воздвиг на сцене БДТ грандиозное сооружение (наверное, равного ему по технической сложности не было в петроградских театрах в 20‑е годы). Премьера откладывалась несколько раз из-за незаконченности монтировки. Сборка декораций занимала 12 часов, поэтому спектакли «Бунта машин» шли подряд несколько дней, а не чередовались с остальным репертуаром.

Грандиозность декорации сама по себе была средством создания образа и выражала характерное для тех лет ощущение индустриализации не только как царства железа и электричества, но и как резкое, подавляющее человека, преувеличение привычных масштабов (аналогичный принцип — циклопическая архитектура — для изображения «индустриального будущего» был использован и в фильме Фрица Ланга «Метрополис», 1926 г.). Физическая величина объектов искусства стала элементом стиля.

Касаясь работы Анненкова, А. А. Гвоздев писал в рецензии на спектакль: «Тут есть что посмотреть: электро-рекламы, красочные световые эффекты на цветных транспарантах, движущиеся инкубаторы огромных размеров и вертящиеся трибуны, модные конструктивные станки, настоящий автомобиль, диковинные люди-машины, массовые сцены с фокстротом, кинолента на экране с участием Монахова, демонстрирующая “театр наизнанку” и множество иных забавных и не забавных приемов развлечения зрителя. Схема пьесы дает широкий простор фантазии режиссера и художника»[[240]](#endnote-241).

Анненков построил декорацию с титаническим размахом (даже в сравнении с удивившем всех «Газом»). Конструкция заполняла сцену во всем объеме от кулисы к кулисе, уходила под колосники и в глубь арьерсцены. Мир опутан машинами, люди теряются в этом железном лабиринте.

Сцена была превращена в индустриальные джунгли из железных конструкций, лестниц, ферм, рельс, {169} площадок. Со скрежетом и лязгом двигался инкубатор роботов, напоминавший башню броненосца. Вспыхивали и гасли прожектора, бежала световая лента рекламы. Этот железный мир жил, пульсировал, полыхал огнями в напряженном ритме.

Контрастным, жестким было решение костюмов. Анненков сгруппировал персонажей по социальным характеристикам, каждая группа была одета в одинаковые костюмы.

Промышленникам были даны черные пальто, цилиндры, фраки и смокинги, дамам — декольтированные платья; рабочим — одинаковые куртки-спецовки, «искусственным работникам» — комбинезоны.

Хохлов использовал все щедро предоставляемые ему Анненковым сценические возможности. Девять игровых площадок на разных уровнях, переходы, лестницы, сложнейшая свето-цветовая партитура, разработанная для усиления эмоционального напряжения действия. Ритм работающих машин, механизмов и света был четкий и напряженный. Но трудность заключалось в том, что актеры БДТ не были готовы к работе в подобных декорациях, да и драматургический материал требовал иной актерской техники.

«Нужен актер, — писал Гвоздев в той же рецензии, — приученный к движению по станкам и лестницам, к определенной динамике действия, построенного не на эмоциональных переживаниях, а на выразительных телодвижениях и жесте. […] Но в распоряжении режиссера Хохлова имелся лишь материал из актеров, воспитанных на переживаниях… Что было, возможно, сделано Хохловым с редкой энергией. Но перескочить через актерский материал все же невозможно. Отсюда вытекают многие недочеты постановки»[[241]](#endnote-242). Эти сетования рефреном переходят из одной рецензии в другую. Экспрессионистская драматургия действительно была непривычна для актеров, воспитанных в традициях психологической школы исполнения, трудности усугублялись и необычным пластическим решением игрового пространства, требовавшего от них свободного владения телом. Безусловно, непривычное партнерство не с бытовыми вещами, а с работающими машинами или световыми панно, где практически не за что «зацепиться», неумение обратить в свою пользу общение с ними, было большим испытанием для актеров.

{170} Образ машинного мира, созданный Анненковым, оказался выразительнее и сильнее анемичной пьесы Толстого. Замысел Чапека — показать угрозу машинного подавления человека — материализовался в работе Анненкова, но не был продолжен и развит в актерском исполнении.

### \* \* \*

Тенденция к учету возможностей исполнителей просматривается в работе В. В. Дмитриева. Художник был приглашен в БДТ для оформления пьесы Н. Н. Никитина «Корона и плащ» по повести Г. Бергстедта, ставили спектакль П. К. Вейсбрем, А. Н. Лаврентьев и С. Д. Масловская (премьера 17 октября 1924). Впоследствии эта повесть легла в основу сценария фильма «Праздник святого Йоргена».

Подзаголовок повести гласил: «Представление о городе святого Кьяро, об этих простых людях и о канатном плясуне Микеле». Этот подзаголовок подал Дмитриеву мысль сосредоточить действие пьесы на площади — организовав ее в форме цирковой арены. Арена была сатирической метафорой, так как на ней действовал не только герой пьесы канатоходец Микеле, но и духовенство, творившее свое представление.

Остроумно придуманная Дмитриевым игровая площадка учитывала и драматургический строй пьесы. Частая перемена мест действия (12 картин) происходила мгновенно на глазах зрителя.

Арена была приподнята и наклонена к рампе. Справа ее огибал помост-дорога, к ней примыкали живописные декорации, ширмы и пратикабли, они быстро передвигались и сменялись, играя роль фасадов домов города Кьяро. Цвета домов были ярко-желтыми, розовыми, голубыми. Слева полукружьем на арену выходили площадки в форме театральных лож, они служили местом действия для некоторых эпизодов пьесы. Дмитриев соединил элементы конструкции с живописью.

Арьерсцена была скрыта несколькими полотнами яркой тональности, которые сменялись по ходу действия. Их цветовыми сочетаниями передавались эмоциональные доминанты эпизодов.

Дмитриев тщательно разработал цветовую партитуру спектакля, воздействуя цветовыми живописными эффектами на эмоции зрителей и помогая актерам.

{171} Большое внимание было сосредоточено на цветовых сочетаниях костюмов при решении массовых сцен.

Первый выход Микеле (В. В. Максимов): «В желто-черном костюме канатного плясуна, охваченного широким ярко-красным поясом с блестящими бубенчиками, Микеле шел над толпой, балансируя на канате, протянутом во всю ширину сцены […] На ходу жонглировал апельсинами, вынимая их из кармана.

На фоне однообразно сине-серой толпы пятно горящих на солнце оранжевых плодов, контрастные цвета костюма…»[[242]](#endnote-243)

Максимов, приглашенный в БДТ на роль Микеле, по мнению В. Н. Соловьева: «избежал излишней психологической детализации, артист обнаружил достаточное умение пользоваться установкой, показал себя также и хорошим жонглером»[[243]](#endnote-244). По всей видимости, актеру помог его кинематографический опыт. Техника работы в немом кино отличалась от театральной и требовала большей пластической выразительности.

Выход священников — антагонистов Микеле — был не менее впечатляющим: красные мантии, золотые тиары и фон — та же сине-серая толпа.

Партитуру цвета, ее ритм Дмитриев разрабатывал тщательно, она ставилась в зависимость от решения {172} сцены и соответствовала в то же время общей идее постановки.

Любопытный спор Дмитриева с Вейсбремом приводит Комаровская (исполнительница роли Орнеллы — героини спектакля) в своих воспоминаниях: «Неужели Вы, Павел Карлович, — с досадой спрашивал Дмитриев Вейсбрема, — не чувствуете, что кардинала в пурпурном одеянии нельзя окружать монахами в желто-коричневых сутанах?» На возражение Вейсбрема, что желто-коричневые сутаны придумал не он, а Дмитриев, сценограф после паузы спокойно показал, где именно должны находиться монахи и что в данном случае мизансцена диктуется цветовым сочетанием.

Приведенная дискуссия весьма наглядно характеризует режиссерское видение сценографа.

На этот раз критика осталась удовлетворена взаимоотношениями актеров и оформления, отмечала их взаимодействие и тот эффект, который ими был достигнут.

Условная манера исполнения (и экспрессионистическая в частности) постепенно прививалась на отечественной сцене.

### \* \* \*

Линия экспрессионизма последовательно проводилась К. П. Хохловым в БДТ. 15 ноября 1924 года состоялась премьера комедии Э. Толлера «Девственный лес», так в сценическом варианте БДТ назывался «Разоблаченный Вотан». Оформлял постановку Н. П. Акимов.

Режиссер и художник решили пьесу в приемах экспрессионистского гротеска.

Акимов задействовал все сценическое пространство, оно было решено следующим образом: на сцене находился небольшой павильон, пространство слева, справа и над потолочной плоскостью было также предназначено для игры. Над павильоном шла навесная металлическая галерея во всю ширину сцены, она позволяла вести параллельное действие. Так возникли два игровых пространства, они функционировали и по отдельности и одновременно.

Обратиться к павильону во время повального увлечения конструкцией было дерзостью. Павильон считался символом дремучей ретроградности. Акимов азартно экспериментировал с формами, накопленными театром. Он сделал необычный — трюковой — павильон.

{173} Модернизированный и «динамизированный» павильон как бы бросал вызов неподвижной конструкции, в отличие от ее статичности он играл сам, легко трансформируясь. Павильон состоял из трех трапеций, легких щитов, которые могли складываться и менять конфигурации. Потолочная плоскость свободно и быстро поднималась вверх, боковые створки мгновенно откатывались назад или вбок, павильон рассыпался на глазах, превращаясь из добротного дома в карточный домик. Эти метаморфозы подчеркивали и главную мысль пьесы о несостоятельности гегемонистских планов героев.

Вещественное оформление было минимальным. Мебель и необходимый реквизит Акимов решил в подчеркнуто гротескном плане, такой же подход был и в решении костюмов. Порой отдельная деталь костюма или грима характеризовала образ и одновременно была задумана как трюк.

Премьера «Девственного леса» совпала с резким изменением в прессе отношения к свободному выбору театрами репертуара. В 1924 году радикально меняется тональность журнала «Жизнь искусства» и других периодических изданий, посвященных проблемам искусства. Из номера в номер проходят статьи с требованиями строгого идеологического отбора драматургии при формировании репертуара театров.

Реакция на премьеру «Девственного леса» БДТ была удивительно яростной по тону. А. Гвоздев публикует статью в «Жизни искусства»[[244]](#endnote-245), где обвиняет Хохлова и Акимова в том, что, по его мнению, они не смогли превратить спектакль в бичующую сатиру на ВЕСЬ капиталистический мир. Это могло быть и делом вкуса критика, а точнее, выражало степень его конъюнктурности, так как другие рецензенты оценили спектакль именно как сатиру-гротеск, но дело было в ином: Гвоздев в этой статье, а вслед за ним и Мокульский, высказывают суждение, что экспрессионизм чужд и не нужен советскому зрителю. Они утверждали, что метания буржуазной интеллигенции, ее попытки осознания своего места в мире, переживания и страхи перед грядущей войной не волнуют советских людей и не должны волновать. Мокульский оговаривается: «Правда, Толлер — коммунист, но в своей драматургии он заражен упадническими настроениями немецкой интеллигенции, и потому ценность его пьес для {174} рабочего зрителя находится под сомнением»[[245]](#endnote-246). Еще год назад подобные рассуждения были немыслимы. Тогда вопросы эстетики экспрессионизма обсуждались как профессиональные, художественные проблемы театра и не смешивались с идеологией. Но с этим было покончено. Осудив выбор пьесы, Мокульский был в остальном снисходителен к ее сценическому воплощению: он писал, что спектакль получился и был решен и сыгран в едином гротескном ключе.

Заостренность внимания экспрессионизма на проблемах человеческой личности, декларация ее ценности и восприятие ее гибели как трагедии становится неприемлемым. Экспрессионизм начинает вытесняться с подмостков и преследоваться. Точку в этом процессе поставит скандал в прессе вокруг спектакля «Нос» в Малом оперном театре.

## Академический театр драмы

Незадолго до Рождества, 15 декабря 1923 г., петроградцы увидели премьеру пьесы Э. Толлера «Эуген Несчастный», поставленной С. Э. Радловым на сцене б. Михайловского театра (в то время филиал Акдрамы и Акоперы). Оформлял спектакль В. В. Дмитриев.

Этот спектакль ознаменовал приход в театр Акдрамы художников новой формации. Новым материалом для александринцев была и экспрессионистская драма Толлера. Первое знакомство с необычной драматургической формой оказалось трудным. Экспрессионистическая манера исполнения «драмы вопля»[[246]](#endnote-247), требующая определенных приемов игры, не была в полной мере освоена исполнителями главных ролей — Л. С. Вивьеном (Эуген), В. Л. Юреневой (Грета), Б. А. Горин-Горяиновым (Балаганщик). Лишь в отдельных сценах актерское исполнение откликалось на задания режиссера и сценографа, и тогда спектакль начинал жить страстной, полной отчаяния и боли жизнью. Удачные моменты слияния усилий постановщиков и исполнителей дали этой постановке долгую сценическую жизнь и позволили критике считать работу Радлова и Дмитриева победой нового направления на академической сцене.

Пьеса Толлера — о молодом человеке, искалеченном войной; в спектакле акценты были переведены с {175} физиологии на духовную драму людей, прошедших войну, драму поколения, вошедшего в историю и литературу под именем «потерянного», оставшегося чужим в послевоенной жизни, ненужного и невостребованного ею.

Пьеса была открыто тенденциозна и шедевром драматургии не являлась, это было в рецензиях замечено, но вскользь, так как драматург был коммунистом, одним из вождей Баварской республики и находился в это время в заключении. Одним из немногих, кто резко выступил против спектакля, был Б. Эйхенбаум[[247]](#endnote-248), который считал «Эугена» пошлой и мещанской пьесой в дурном исполнении, пронизанной «андреевщиной» (то есть экспрессионизмом. — *Е. С*.). Раздражение литературоведа вызвала сценография В. В. Дмитриева, особенно сцена ночного города, которая, по его мнению, только портила спектакль.

Дмитриев в работе над «Эугеном» впервые имел возможность осуществить свои замыслы на прекрасно оснащенной машинерией и световой аппаратурой сцене.

Для художника пьеса Толлера продолжала линию, идущую от «Необыкновенных приключений Э. Т. А. Гофмана», — одиночество человека, роковые обстоятельства жизни, невозможность реализовать свою волю, невостребованность человеческой личности.

Дмитриев помещает героя в поразительно неуютное жилище. Жуткая комната, пустотой напоминающая тюремную камеру. Распахнутое, будто вывернутое наизнанку, пространство почти соскальзывает в пропасть каменного колодца-двора. Вниз, к людям, ведет узкая лестница-трап. Подобная комната — голые стены, плита, табурет — могла быть в любом европейском городе. Это мог быть и Петроград, и Берлин. Крыши и брандмауэры за окном напоминали о пейзажах Добужинского, а скособоченные и валящиеся в разные стороны дома — графику и живопись немецких экспрессионистов. Город, созданный Дмитриевым, был лишен национальных примет. Такая декорация не могла бы появится спустя пять лет, когда обстановка в стране радикально изменится, опустится «железный занавес» и произойдет четкое размежевание на «они» и «мы», — и «общечеловеческое» в искусстве исчезнет на многие десятилетия.

Декорация второго акта — ярмарочная площадь, куда забредает Эуген, гонимый отчаянием и неприкаянностью, {176} образуется сходящимися под острым углом линиями домов. Здесь громоздился балаган под полосатым красно-бело-черным тентом, карусель и колесо. В этом мирном городском пейзаже все обыденно, но сбивчивые линии домов и цветовое напряжения втиснутого на площадь балагана рождали диссонанс, а контрастное цветовое решение — состояние тревоги, искусственности, нереальности. С наступлением сумерек зажигались прямоугольники окон домов и трактира, но основное световое пятно было под тентом у зловещего Балаганщика.

От акта к акту цветовое и световое напряжение росло. Ночная улица третьего акта сменяла площадь с балаганом. Здесь громады домов теснили пространство своими темными массами, на которых горели ярким желтым светом окна витрин, за ними шевелились, двигались и танцевали люди, вернее, их силуэты. Напряженное сочетание черного с горящим желтым подчеркивало нарастание драматизма.

Путь Эугена закольцовывался, он возвращался на свой чердак, чтобы уйти из этого мира. Декорация по сравнению с I актом менялась: исчез стол и второй табурет (для Греты), с висевшей лампы был сдернут абажур, ее ядовитый бело-желтый свет, поддержанный лучом прожектора, как бы ставил точку в судьбе Эугена.

{177} Игровое пространство было предельно субъективизировано. Немногочисленные предметы, оставленные Дмитриевым на сцене, наполнялись образным символическим смыслом: два табурета, стол и холодный, незажженный очаг в первом действии — дом на грани распада, краха семьи. В последнем акте — один табурет рядом с окном — трагический вопль одиночества. Бытовая функция вещи была отодвинута на второй план, через подбор вещей и их исчезновение Дмитриев провел драматическую линию одиночества героя.

Режиссер С. Э. Радлов стремился использовать все возможности, представленные ему сценографией Дмитриева. Э. А. Старк, спокойно и доброжелательно разбиравшийся в каждом новом спектакле и остро чувствовавший нерв и ритм современности, приветствовал работу Радлова и Дмитриева. Он принял безоговорочно III акт пьесы (вызвавший протест Эйхенбаума), где общий ритм объединял исполнение, свето-теневые эффекты, движение, музыку. Упрек критика вызвало решение массовых сцен второго акта. «Превосходна группа инвалидов войны, вопиющих о милостыне, но она чистый гротеск, который довольно неуклюжим клином врезается в толпу, вовсе не обработанную в стиле гротеска»[[248]](#endnote-249). Радловское решение толпы нищих калек было схоже с экспрессионистическими гротесками немецких художников О. Дикса и Г. Гросса и приходило в противоречие с замыслом Дмитриева, тяготевшего к иным, более психологически глубоким формам воплощения трагической темы. Вообще говоря, тема убогих, нищих, калек и уродов, идущая от традиций Северного Возрождения — Босха, Брейгеля, Грюневальда, Бальдунга Грина, Ратгеба, Урса Графа и других художников, — получившая в искусстве Гросса и Дикса дальнейшее развитие, была свойственна немецкому экспрессионизму гораздо больше, чем его русскому аналогу. Немецкий вариант этого искусства однозначен и более безжалостен и жесток; обличая капиталистический мир и издеваясь над ним, художники в то же время не проявляли особого сочувствия к его жертвам, жалость была вне эстетики и идеологии этого направления в немецкой культуре. В русской изобразительной традиции образы калек крайне редки, юродивый Сурикова воплотил в себе национальное отношение к убогим как страдающим, но заслуживающим жалости и уважения личностям, тогда как в {178} немецком искусстве это не столько личности, сколько предметы — обрубки, остатки людей, скорее безжалостные обличительные документы или вещественные доказательства, нежели живые свидетели. Нищие в спектакле Радлова ужасали и пугали, сочувствовать им было трудно, но это была всего лишь одна сцена, весь спектакль решался как драма личности.

Любопытно свидетельство самого Э. Толлера, увидевшего спектакль в апреле 1926 г., когда драматург после своего освобождения приехал в СССР. По его мнению, «режиссерская постановка пьесы очень интересна, но к ней нужно привыкнуть. В Германии “Эуген” ставится как карикатура»[[249]](#endnote-250), — драматург был удивлен трагическим звучанием своей пьесы в русском театре. Русский экспрессионизм был более трагичным по своим формам и звучанию, нежели немецкий, и вместе с тем более гуманистичным и сочувственным к героям. Причины этих различий глубоки — они уходят в глубь национальных традиций мировосприятия и в различия философских школ, формировавших эстетические взгляды художников, работавших в 20‑е годы.

Работу Дмитриева не принял А. А. Гвоздев. Ортодоксальный сторонник конструктивизма, критик отрицал наличие экспрессионизма в работе сценографа, на том основании, что на сцене отсутствовала конструкция. Он считал эти явления неотделимыми. Гвоздев писал: «Так же, как и в игре Вивьена, не было перевоплощения в поэтику и мироощущение экспрессионизма и в самой постановке. На сцене торжественно расположились декорации Дмитриева, примерно так же настойчиво, как в свое время устанавливались декорации Александра Бенуа. С той лишь разницей, что у Бенуа декорации стояли прямо, а у Дмитриева — криво, что, однако, вовсе не уничтожало мирного духа “Мира искусства”…

Такие центральные места пьесы, как обращение Эугена к Балаганщику: “Ты — дьявол”, звучащие в пьесе как злобные проклятия капитализму, просто пропали, затерявшись среди чисто живописных и тем самым успокоенно-статичных элементов постановки. Было ясно, что пока не удалят со сцены эту живописную статику, именуемую театральной живописью, до тех пор зритель будет любоваться, а вовсе не содрогаться, как того хотят неистовые экспрессионисты»[[250]](#endnote-251). Почему именно вызвать содрогания могла только конструкция, Гвоздев не объяснил.

{179} Голлербах, постоянный оппонент Гвоздева, не без резона писал: «Специалисты-театроведы пытаются указать нормы должного в монтировочном искусстве, причем в погоне за формальными обоснованиями они часто упускают из виду степень эмоциональной убедительности зрелища»[[251]](#endnote-252). Замечание тонкое и верное.

Гвоздев видел корень многих театральных бед в художнике-живописце. В статье, вышедшей в «Жизни искусства» и озаглавленной «Декорация или установка?»[[252]](#endnote-253), критик категорически отвечает на этот вопрос — только установка! Декорация — скопище пороков. Она украшает сцену, установка (конструкция) — нет. Декорация — статична, установка — динамична. Декорация требует сложного освещения, установка его не требует. Наконец, декорация нуждается в соответствующих ей костюмах, установке костюмы безразличны. Современному театру, резюмировал Гвоздев, нужна установка-конструкция. Этих взглядов Гвоздев будет придерживаться до начала 30‑х годов, затем он изменит позицию.

Ироничнейший Левин как-то заметил, что делить театральных художников на пишущих и строящих и этим объяснять качество их работ «так же глубокомысленно, как классифицировать писателей по принципу употребления ими карандаша или вечного пера»[[253]](#endnote-254).

Эпоха была такова, что необходимо было бороться, низвергать, отказывать в праве на существование. Гвоздев и его последователи низвергали холст, краски, падуги, кулисы.

Возвращаясь к «Эугену Несчастному», необходимо добавить, что крайне субъективная оценка Гвоздева не была поддержана его коллегами, увидевшими в работе В. В. Дмитриева выражение образа экспрессионистской драмы, более тонкое и глубокое, чем в пьесе Толлера.

### \* \* \*

Не только в филиале, но и на основной сцене Александринского театра (Акдрамы) ставятся спектакли в духе экспрессионистического гротеска. Пьесу М. Е. Салтыкова-Щедрина «Смерть Пазухина» поставил Л. С. Вивьен в декорациях М. З. Левина (премьера 18 сентября 1924 г.).

Обращение александринцев к современному западному и советскому репертуару или авангардным режиссерам и художникам вызывало разную реакцию в {180} прессе — от одобрения до иронии: «Вот уже несколько лет, — писал Г. Авлов, — как б. Александринский театр, всенародно бия себя в грудь, стремится доказать всему миру, что он самый современный и вольтерианцы напрасно против этого говорят»[[254]](#endnote-255).

Приглашение М. З. Левина оформить «Смерть Пазухина» было действительно смелым шагом со стороны театра. «Левый Левин, совсем не левые исполнители; и во главе всех, в роли арбитра, стремящегося примирить враждующие стороны — “не чуждый современности” Вивьен»[[255]](#endnote-256). Расстановка сил была увидена рецензентом довольно точно.

Левин выстроил на сцене Александринского театра удивительный павильон, решенный в духе экспрессионистского гротеска. Любопытное описание декораций и уровня ее восприятия оставила нам коллективная рецензия рабкоров[[256]](#endnote-257), опубликованная в «Жизни искусства».

По мнению рабкоров: «“простой смертный” глядит и диву дается: что это? Грузоподъемный кран с фашистским знаком или комета (в первом акте). В последнем — свалка, напоминающая нам разбор дома откомхозами или помещение богатого ростовщика».

Так постепенно возникает требование понятности, «чтоб как в жизни». Начинается тенденция снижения искусства до уровня и вкусов толпы.

На сцене Акдрамы предстал объевшийся, циклопический замоскворецко-купеческий ампир. Огромные, тумбообразные колонны, одна часть капители которых была дорической, другая — коринфской. Верх был перекрыт гигантской частью свода и не менее внушительной балкой. Резкие молниеобразные обрывы плоскости стен довершали картину дома Пазухина. Пространство и конструктивные детали были резко деформированы, диагонали плоскостей образовывали углы.

Мебель под стать интерьерам — мощная, громоздкая, но с элементами «изячности». Ножки стульев и кресел были гнутые, разных рисунков, они следовали ампирным абрисам, но линии были утрированы.

Декорация создавала образ обиталища когда-то очень прочного, но пережившего катаклизм и доживающего свои последние дни. Декорация несла ощущение беспросветности, нечеловечности происходящего, какого-то кошмара, наваждения.

{181} Левин сделал острые гротесковые костюмы. Яркие, кричаще аляповатые, они подчеркивали основные черты характера персонажей.

Оформление вызвало скандал в театре и прессе. Точнее, не только оформление само по себе, а его бытие на сцене Александринского театра рядом с актерами-реалистами. Оно казалось потрясением основ и нонсенсом. Такого еще не было.

Критика поспешила объявить, что актеры декорацию переиграли[[257]](#endnote-258). Это уже было новым поворотом во взаимоотношениях сценографов и актеров, так как по поводу целого ряда спектаклей мнение было обратное — там декорация «переигрывала» актеров.

Пьеса М. Е. Салтыкова-Щедрина — одна из самых мрачных в репертуаре русского театра. Быт семьи Пазухина доведен Щедриным до кошмара, в нем нет ни единого светлого человеческого чувства. Гротескность заложена в поэтике пьесы. Левин стремился создать адекватную среду, достойную монстров Салтыкова-Щедрина, — но подобная стилистика была непривычной для Акдрамы.

Щедринские персонажи получили соответствующее место обитания. Левин перевел гротеск сатирика в сценографические формы. В планировке игрового пространства художник учел пристрастие актеров Александринского театра к фронтальным мизансценам. В основном использовался первый план. Планшет сцены не был перерезан площадками; две лестницы — в III и IV актах — необходимые в топографии дома Пазухина-отца, логически входили в действие.

Декорация при всей своей выразительности была сдержанна, сосредоточена на передаче ощущения щедринского гротеска, бутафория и аксессуары — только самые необходимые. Левин в этой работе близок Щедрину, и многие приемы, казавшиеся рабкорам неоправданными, вытекали из текста пьесы (та же комета, о которой рассуждает Фурначев).

Решение художника и замысел Вивьена совпадали: дать спектакль в плане экспрессионистского гротеска; однако актеры, привыкшие к традиционному бытовому истолкованию пьесы, и в первую очередь П. В. Самойлов, даже в прессе опротестовали решение Левина и Вивьена.

Со сценографическим решением спектакля стилистически «совпало» исполнение Е. П. Корчагиной-Александровской {182} роли Живоедихи. «Если бы все актеры сумели достичь того, что делает Корчагина, — резюмировал рецензент из “Красной газеты”, — зрители воочию убедились бы в том, что эта нереальная, эта карикатурная манера исполнения ближе и ценнее нам, чем простое фотографирование быта»[[258]](#endnote-259). Практически Корчагиной не было необходимости что-либо менять в манере исполнения. Левин шел навстречу этой манере, создавая наиболее выразительное сценическое окружение для ее воплощения.

Проблема «сценограф — актер» несомненно существовала, но в борьбе направлений, в пылу споров эта проблема гипертрофировалась. Экспрессионистская декорация, как, впрочем, и конструктивистская, требовала от актера многого: пластической свободы, точности жеста, владения ритмом, сценической возбудимости, — но и давала актеру не меньше: среду, в которой была сконцентрирована, материализована идея пьесы.

### \* \* \*

Активное вторжение сценографа в постановку спектакля, произошедшее за несколько лет, застало театр врасплох. Роль художника, иллюстрирующего пьесу, стала резко меняться. Постепенно работа художника превращалась из оформляющей в организующую спектакль.

Формальные экспрессионистские приемы, найденные в работах над спектаклями, обогащали сценографический опыт, использовались другими художниками, работавшими в иных манерах, так же, как и сценографы-экспрессионисты использовали открытия своих коллег, в частности, конструктивистов.

Работа шла по созданию системы формальных приемов, которые наиболее полно, выразительно, эмоционально могли воплотить идею спектакля, повлиять на восприятие ее зрителем. Экспрессионизм возвел в принцип целеустремленность всего «здания» спектакля во имя раскрытия его главной идеи и донесения ее до зрителя наиболее эмоциональными средствами, — что требовало от художника, режиссера, актера особой степени профессионализма. Сценографы много творческих сил вложили в создание этих приемов и в раскрытие их художественных возможностей, организующих сценическое действие.

# **{****183}** 8 глава Прием и спектакль

К середине 20‑х годов экспрессионистское направление в сценографии в основном завершило тот бурный период, когда оно взвинчивало ритм, экспериментировало с конструкцией, искало новые приемы в применении живописи на сцене. В 1925 году экспрессионистские спектакли вытесняются из репертуара, начинается гонение на это направление в прессе.

Коренным образом меняется репертуарная ориентация театров. Из афиш исчезают пьесы, поднимавшие вопросы бытия человека в современном мире. Эта тема объявляется неактуальной и чуждой. Спектаклей, сделанных в эстетике экспрессионизма, становится все меньше, а к началу 30‑х годов они совсем исчезают со сцены. Исключение составила позже всех обратившаяся к экспрессионизму опера, последовательно и плодотворно развивавшая это направление, но и здесь оно будет искусственно прервано.

Изживание экспрессионизма сопровождалось использованием отдельных его приемов в иных, не экспрессионистических сценографических решениях.

### \* \* \*

Примерно с 1925 года в театрах Ленинграда начинает преобладать советская драматургия, и лучшие {184} силы сценографии приглашаются на оформление этих спектаклей.

Из восьми оформленных Левиным за 1925 год пьес шесть принадлежали перу советских драматургов. У Акимова за тот же год — четыре из восьми. Пока в стороне от этого процесса оставались В. М. Ходасевич и В. В. Дмитриев.

В это время Дмитриев переживает острый творческий кризис, период неудовлетворенности, смятения. В письмах к В. Э. Мейерхольду он сетует, что ему легче «записаться в токари, чем работать в академических театрах»[[259]](#endnote-260).

В более раннем письме Дмитриев писал: «После “Зорь”, постановки нелепой, но жизненной, я четыре года занимался от скуки экспериментами, ибо делать то, что хотелось бы после “Зорь”, невозможно в нашем милом городке. Я научился писать не хуже Зандина и вообще дошел до нелепого мастерства декоративной живописи, чтобы выбросить его в печку, к чертям, ибо быть сейчас Головиным синоним застрелиться. […] Красить холст я почти не могу больше, — готов делать чертежи для заводов, композиции из зеркал, упражняться на свете, только не на холсте»[[260]](#endnote-261).

В этих признаниях есть правда, но есть и преувеличенное отчаяние. Судя по отзывам современников и по результатам работ, которые были сделаны Дмитриевым с Державиным и Радловым, его творчество в эти годы не было преодолением себя. И отказ от конструкции или совмещение ее элементов с живописью вызывались собственными решениями Дмитриева в неменьшей мере, нежели диктатом режиссера. Дмитриев был художником с живописным складом мышления.

Дмитриев за минувшие после премьеры «Зорь» четыре года прошел сложнейшую школу сценического мастерства, где сам себе давал задания и решал их. Отказ от конструкции объяснялся не только тем, что Дмитриев знал, что «конструктивный макет бессмыслен, если на нем ничего не делают»[[261]](#endnote-262). Это было не так. Петроградские театры штурмовали конструкции, правда, с разным успехом, но поиски шли. Дмитриев был учеником не только Мейерхольда, но и Петрова-Водкина, и эта двойственность раздирала его постоянно. Двадцатые годы явились не самым лучшим временем для живописи в театре. Цветовое пятно на сцене считалось символом ретроградности. У сторонников {185} конструктивизма в критике оно вызывало ярость. Недаром в письме художника звучат слова, что лучше застрелиться, чем быть Головиным. В душевном смятении Дмитриев приступает к работе в ненавистном ему академическом театре, но теперь он работает для оперы.

С. Э. Радлов, с которым Дмитриева связывала большая дружба, приглашает его в Академическую оперу (б. Мариинский театр) для совместной работы над оперой немецкого композитора-экспрессиониста Ф. Шрекера «Дальний звон».

Радлов и Дмитриев оказались в самом «ретроградном» театре Ленинграда. Необычными для оперной труппы и ее традиции было все — и музыка Шрекера, и замысел постановщиков.

Последний раз Акопера обращалась к «современной музыке» в 1911 году, когда была поставлена опера Р. Штрауса «Электра».

Анализируя музыку Шрекера, В. Каратыгин писал: «выразительное и изобразительное значение звуковых комбинаций властно господствует над всеми музыкально-конструктивными […] требованиями»[[262]](#endnote-263), и отмечал, что стиль декораций, сделанных для спектакля Дмитриевым, дал «верный контакт между видимым и слышимым»[[263]](#endnote-264).

Перед Дмитриевым встала действительно новая задача: соотнести «видимое» со «слышимым», передать и воплотить музыкальную эмоцию и мысль в живописно-пластическом решении.

Опера Шрекера — о вечном поиске художником своего идеала — «дальнего звона», синей птицы творчества, о недостижимости этих поисков и о роковом понимании истины накануне смерти. Тема извечная. В опере звучала и тема вины художника — покинувшего свою возлюбленную Грету ради поиска идеала (что и стало причиной ее падения). Абстрактный туманный идеал обернулся горем и смертью.

А. Гвоздев отреагировал на постановку изничтожающей язвительной рецензией, в которой уже читался призыв запрещать неугодное. Свою статью Гвоздев начал с цитаты из «Учителя Бубуса»: «Я плыву среди туманов жизни, но впереди я вижу свет», — «То, что Бубус высказывает в одной фразе, оказалось развернутым в мире Шрекера на целых три акта…» Далее Гвоздев привел в пример спектакль Мейерхольда, искоренявший сочувствие {186} «ко всякого рода Бубусам, порожденным буржуазной культурой». «По своему содержанию “Дальний звон” Шрекера есть, следовательно, вещь просто неприемлемая. Никакого сочувствия этот “бубукающий” музыкант (как герой оперы, так и автор ее) вызывать не может и не должен». «И мне было глубоко прискорбно смотреть, что для доведения до зрителя “бубукающей” психологии и идеологии оперы были мобилизованы лучше наши театральные силы».

Оценив и успехи Радлова в борьбе «с не желающим отказаться от мизансцен “Руслана” хором»[[264]](#endnote-265), Гвоздев вновь возвращается к вопросу об идеологии. «Разве это не характернейший прием противоречий нашего переходного времени, — развивал свою мысль Гвоздев, — когда один театр утверждает то, что в корне отрицает другой? Когда идеология двух театров противоречит друг другу, как два крайних полюса». «Над этим вопросом следует серьезно призадуматься репертуарному комитету»[[265]](#endnote-266). Гвоздев сетовал, что эту оперу никак нельзя превратить в сатиру, высмеять идеализм героя и его «драму». Но в оценке оперы и спектакля Гвоздев остался в одиночестве.

Адр. Пиотровский, тяготевший к экспрессионизму, вернее, к его действенным острым формам, но скорректированным согласно классовой идеологии, приветствовал работу постановщиков. По мнению критика, декорация, свет, движение и интонации были направлены на раскрытие сложной музыки Шрекера и смогли воплотить идею оперы. Пиотровский ответил на обвинения Гвоздева. «Повторяем: как решение формального обновления оперы, спектакль “Дальний звон” — спектакль превосходный. Кроме того, это непосредственно обаятельный спектакль и не вина постановщика, а вина, вернее, несчастье композитора — немца, что спектакль этот не может иметь для нас актуально-общественного значения. Впрочем, его общественная ценность несомненна. Он снял с актеров обвинение в нерадивости»[[266]](#endnote-267).

В опере Дмитриев встретился впервые с необычной для него задачей подчинить изобразительные формы музыке, к чему призывал его и Радлов, писавший в статье, посвященной постановке «Дальнего звона»: «Я считаю нужным указать… единственный принцип, руководивший режиссером и художником в данной работе. Этот принцип сводится к слушанию музыки Шрекера и {187} извлечению из нее тех жестов, красок, интонаций, которые казались, безусловно, в ней заложенными». «Оркестровая раскраска с необходимостью требовала цвета — значит, надо было не отказываться от декоративной живописи. Тематическая простота и развитие одного простейшего сюжета уходов, встреч и расхождений вынуждала к лаконичным формам основной конструкции, которую мы впервые решились сочетать с чисто живописными попытками»[[267]](#endnote-268). Последнее замечание о новизне одновременного применения конструкции и живописи было, может быть, справедливо только в отношении оперы, для драматического театра это не было новинкой.

Декорация Дмитриева сочетала станок — металлическую конструкцию — с живописными сменяемыми полотнами-задниками и транспарантными экранами. Дмитриев продолжил поиски сочетания конструкции с живописным оформлением, начатые им в «Короне и плаще» на сцене БДТ. Две дороги-помоста полукружьем охватывали сцену. Но если в «Короне и плаще» была использована только одна дорога (дорога цветов из арсенала восточного театра) и вела она на арену, то в опере Шрекера разомкнутые, расходящиеся в резком вираже полукружья двух дорог были метафорой не соединившихся судеб двух людей, Франца и Греты. Гармония единения не возникла. Эта конструкция легко изменялась при помощи живописных полотен и мебели. В каждой из картин была задействована одна из дорог, в зависимости от того, кто был героем картины, Грета или Франц; бытовые детали сводились до минимума и появлялись лишь там, где этого требовала музыкальная характеристика, строившаяся на контрастах экспрессионистического гротеска и экспрессионистско-романтической темы главных героев.

Деформированный интерьер комнаты Греты и убогого трактира был контрапунктом к трагически экспрессивному пейзажу горного озера, окруженного странными, фантастическими деревьями, а удивительный по красоте занавес с пейзажем Венеции — к вульгарному интерьеру публичного дома, где на небольшой площадке Дмитриев разместил шесть красных диванов, двенадцать стульев и несколько ламп под ярко-желтыми абажурами. Ритм музыки, ее «взвизги» и «хохот», теснота игровой площадки давала Радлову возможность пластически передать музыкальную характеристику публичного дома.

{188} Работа Радлова и Дмитриева имела большое значение для оперного театра, она показала, что среди исполнителей нашлось много прекрасных актеров, наделенных драматическим талантом, и в первую очередь Печковский, исполнитель роли Франца, Павловская — Грета и исполнители гротескных ролей Градмана и Трактирщика, — Серебровский и Плешаков. Освоение оперными артистами слова, пластики и привыкание к станку оказалось делом более легким, чем для актеров драмы, возможно потому, что было связано с музыкой и ритмом.

Удача «Дальнего звона» окрылила Мариинский театр и утвердила В. А. Дранишникова, дирижера спектакля, в правильности выбора оперы для репертуара театра. Совместная работа постановщиков продолжится и дальше.

### \* \* \*

Художественный руководитель БДТ К. П. Хохлов не оставлял ориентации на экспрессионистский спектакль. На сцене театра появилась еще одна работа этого {189} направления. П. К. Вейсбрем поставил пьесу Адр. Пиотровского «Гибель пяти» («Смерть командарма»). Спектакль оформил М. З. Левин, премьера состоялась 18 ноября 1925.

Характеризуя эту работу, К. К. Тверской писал, что пьеса «при всех своих громадных литературных достоинствах осталась непризнанной, потому что литературная манера Пиотровского далека от бытовой, натуралистической драматургии […]. “Смерть командарма” — это продолжение опытов экспрессионистической драматургии в русской литературе. Страсти заострены, обрисовка характеров сведена к минимуму, борьба происходит в схватке идей, интрига упрощается до схемы. Новые словообразования, нервный, отрывистый ритм сценических реплик, глубокий смысл, заложенный в каждом отрывочно брошенном слове»[[268]](#endnote-269). Герои пьесы — символические фигуры классовой борьбы. Сюжет пьесы прост — один из героев пожалел врага, в результате погибли все борцы за идеалы революции.

Спектакль начинался с тюлевого занавеса, украшенного аппликацией из цветных букв (материя) «Гибель пяти». Через оркестровую яму были хаотично перекинуты бревна, по линии рампы воткнуты кусты: то ли блиндаж, то ли вырубка в лесу.

В решении спектакля БДТ Левин использовал некоторые приемы, найденные им при оформлении спектаклей «Товарищ Семивзводный», «Метелица», «Мы сами» и «Рельсы» в Красном театре, где он работал с начала 1925 г. К. К. Тверской писал: «Впервые в “Семивзводном” станок, поставленный на фоне огромного консерваторского полугоризонта (“Берег Волги”), получил изобразительный смысл: это уже не только театрально-техническая конструкция, но и живописно-сценическая передача пейзажа, некоторые моменты которого выполнены в подлинном материале (“настоящие” плетни, деревья, заборы, солома на крыше, обои на стенах, материя, статуя и пр. и пр.)»[[269]](#endnote-270).

Декорация «Гибели пяти» состояла из построек, сделанных из натуральных материалов (досок, бревен): беседка, стены дома, заборы, терраса. Они сочетались с живописным задником-фоном и изображали провинциальный город, который рассыпался, сползал, уходя в землю. Все сдвинуто с места, заборы ощетинились досками и заваливаются в разные стороны; беседка, наподобие Пизанской башни, склонила свой шпиль к земле; комната, {190} лишившись двух стен, распахнула свой интерьер. Пулемет уткнулся стволом в окно. Этот дом не для жизни людей, как, впрочем, и весь пейзаж. Это военный объект.

Сцена была разбита на три плана в разных уровнях относительно планшета сцены.

Для эпизодов интермедийного характера, показывающих прожигающую жизнь буржуазию с фокстротирующей[[270]](#endnote-271) молодежью, Левин преображает сцену, опуская золотую решетку, украшенную цветами. На ее фоне шли интермедии. Через прутья просвечивалась основная установка. Одна эмоциональная атмосфера накладывалась на другую, создавая необходимую полифонию.

Подлинные фактуры, принесенные в театр конструктивизмом, М. З. Левин использует для придания изображаемому на сцене пространству образной достоверности. В данном спектакле это было особенно важно: абстрактный, схематичный характер драматургии требовал заземления, соотнесения с реальными событиями гражданской войны, о которых шла речь в пьесе, — эти функции взяла на себя фактура.

Возникший в сценографии интерес к подлинным материалам проявил и В. В. Дмитриев. В спектакле «Американские боги» по Э. Синклеру (Народный дом, премьера — январь 1925, режиссер С. Э. Радлов) его привлекло сценическое использование зеркал.

В сюжетном аспекте спектакля фактура стекла и зеркал ассоциировалась со стереотипным образом Америки, с ее стеклянными небоскребами и зеркальными витринами. Но Дмитриева, по всей видимости, увлекали и более глубокие аспекты.

Зеркало на сцене парадоксально сочетает подлинность своего собственного материала с неподлинностью, призрачностью отраженного пространства: «эффект присутствия», связанный с подлинностью материала, превращался в «эффект отсутствия» мира — мира, становящегося всего лишь отражением, по сути — пустотой, наполненной иллюзиями. Тем самым элемент оформления превращается в постановочный прием. Сценическая игра зеркал как бы включается в действие, формирует сложный смысловой образ спектакля.

Вероятно, Дмитриев решил развить возможности, открытые им при использовании зеркал в «Необыкновенном приключении Э. Т. А. Гофмана», где отражение {191} в зеркалах множило фигуры действующих лиц, придавая интимной сцене ощущение тревоги и вторжения посторонних. В живописи Дмитриева, в его портретах часто присутствуют зеркала — это всегда мотив одиночества.

Зеркала привлекали не только Дмитриева. Э. М. Гумминер в спектакле «Наталья Тарпова» С. Семенова (Театр Дома печати, режиссер И. Г. Терентьев, премьера 4 февраля 1928 г.) построил наклонный зеркальный потолок. Основная декорация располагалась фронтально и была приближена к линии рампы. Находившиеся за ней выгородки (они менялись по ходу пьесы) были видны из зала в зеркальном отражении. Это позволило вести симультанное действие. С. С. Мокульский писал: «в сцене телефонного разговора Габруха с Тарповой зритель видит кроме ведущего сцену Габруха также и его собеседницу, мимически иллюстрирующую этот разговор»[[271]](#endnote-272).

Были собственные идеи по поводу зеркал и у Н. П. Акимова, но, к сожалению, ему не удалось их реализовать. В статье «Художник театра», вышедшей после премьеры «Натальи Тарповой», он сетовал на трудности в осуществлении новых постановочных приемов: «Нередки случаи, когда театр просто отказывается испробовать непривычный материал. Автору настоящей статьи пришлось с 1925 года по 1928 год трижды предлагать двум разным передовым театрам использование на сцене большого зеркала для достижения ракурса и быстрой смены картин. И три раза прием этот, принятый на художественных советах этих театров, отвергался монтировочной частью театра. Недавно мы имели случай убедиться в целесообразности этого приема на спектакле И. Терентьева “Наталья Тарпова”. То, чего не могли позволить большие театры, оказалось возможным сделать на эстраде Дома печати»[[272]](#endnote-273).

Постановочные приемы, найденные художниками, давали режиссерам новые возможности для раскрытия драматургического материала. Особенно это касалось современных пьес.

### \* \* \*

«Яд» А. В. Луначарского — первая из большой череды пьеса о вредителях и убийцах, покушающихся на жизнь видного революционера-партийца и на советские устои. Ставили ее в Акдраме Н. В. Петров и К. П. Хохлов, оформлял М. З. Левин (премьера 3 октября 1925).

{192} Действующие лица делились на два лагеря, два мира: партийцев — строителей светлого будущего, — и богемы, интеллигенции и авантюристов белогвардейского толка. Их драматическое противостояние Левин перевел в принцип оформления спектакля. Адр. Пиотровский писал в рецензии: «здесь, у новых — четкая, скупая реалистическая декорация, ровный свет, бытовые костюмы, прямые линии, чистые цвета. Там, в призрачном царстве — экспрессионистские наклоненные плоскости заговорщицкой мансарды и притона сводни, бегающие лучи прожекторов, фантастические костюмы, а надо всем падающие колокольни старой Москвы»[[273]](#endnote-274).

В духе архитектурного конструктивизма были решены кабинет наркома и кабинет учреждения, занимающегося раскрытием государственных преступлений, с портретами Ленина, Энгельса и Маркса на гладких монохромных поверхностях сцен, лишенных окон. Для этих «советских» эпизодов Левин использовал павильоны. Кабинеты строились вплотную к рампе и заполняли всю коробку сцены.

Сцены, где действуют «призраки прошлого», погружены, вписаны в городской, московский пейзаж с грозовыми тучами, скособоченными колокольнями и куполами церквей, разномастными домами. Мансарда Риммы, подвал, где собирались заговорщики, трущоба сводни {193} были решены экспрессионистически. Они были интегрированы в старый город, косой и падающий, слиты с ним и его природой. Кабинеты советских учреждений, в отличие от этого, не имели «окружающей среды» и были связаны только друг с другом. Освещение решалось на тех же принципах — ровный свет в кабинетах и мечущиеся лучи в старом городе (здесь световые эффекты — например, закат, — сочетались со звуком — ударами колоколов, придуманными Левиным).

Впервые на сцене *стили* — конструктивизм (точнее, сценическое воспроизведение архитектурного конструктивизма) и экспрессионизм — противопоставлялись друг другу, придавая художественному образу спектакля политическую окраску: экспрессионизм впрямую относился к «буржуазной интеллигенции и врагам строя», конструктивизм воплощал незыблемость революционной власти.

Сложилась парадоксальная ситуация. Вместе с усилением идеологического давления на театр внешние формы экспрессионистской образности стали применять для изображения чуждых советской власти явлений. Экспрессионизм превратился из стиля, характеризующего драму интеллигенции и терзания индивидуальной личности, в «стиль-этикетку», ярлык «интеллигенщины», и стал служить ее ниспровержению. Из средства утверждения индивидуальности он превратился в средство ее разоблачения и уничтожения.

### \* \* \*

В 1926 году из репертуара ленинградских театров постепенно уходят немецкие экспрессионистические драмы и отечественные пьесы этого направления.

Однако формы и выразительные средства экспрессионистского спектакля не были преданы забвению. Они продолжали существовать, но теперь, как и в годы своего становления, воплощали драматические произведения не экспрессионистского направления.

Экспрессионистские приемы были отработаны, за два десятилетия существования этого направления, на самом разном материале — от драмы до комедии, от фарса до трагедии. Они явились новой лексикой, переводом драматургических идей на язык визуальных форм, необходимый театру.

{194} Арсенал форм сценического экспрессионизма продолжал пополняться из разных источников.

Сценография обогащалась достижениями экспрессионистского кинематографа (монтажные стыки сцен, внезапные затемнения или включения света, резкие ракурсы, кадрирование сцены черными рамками-диафрагмами, крупный план актера или детали, кинопроекция на сцене), фотографии (ракурс) и живописи. Влияние живописи можно усмотреть самое широкое — от абстракционизма Кандинского до московского кубофутуризма и немецкой журнальной графики и карикатуры.

Но экспрессионистский спектакль — это не только сценография, хотя она имеет решающее значение, являясь той визуальной формой, которая на протяжении всего спектакля активно воздействует на зрителя и на актера; большое значение в подобных постановках стала приобретать музыка. Сплетение визуального и музыкального начал и появление первых светомузыкальных партитур (отдельных сцен или всего спектакля) работало на создание единого образа спектакля. Замысел мог исходить как от режиссера или композитора, так и от сценографа, так как подобный подход требовал от каждого из них видения формы спектакля в целом. В новой ситуации оказывался актер. Жесткость и самодовлеющая активность оформления экспрессионистского спектакля (костюм, грим, рисунок мизансцены, удары света) требовали от актера мастерства и способности к адаптации, свободного существования в прокрустовом ложе экспрессионизма.

Залог успеха экспрессионистского спектакля во многом зависел от взаимопонимания режиссера и художника. Сценограф, решая в целом образ спектакля, обретал власть над актером и пространством и начинал теснить режиссера. Акимов в своих статьях[[274]](#endnote-275) публично объявил художника автором спектакля, повергнув этим в смятение Радлова, а затем Петрова, и вызвав их возражения в прессе.

Экспрессионистский метод оформления спектакля таил в себе приемы трактовки драматического произведения. Еще в 1910‑х гг. М. В. Добужинский и Ю. П. Анненков использовали эти приемы для усиления или приглушения тех или иных мотивов в пьесе. Это свойство экспрессионизма широко развилось в середине 20‑х гг. в постановках первых пьес советской драматургии.

{195} Художники перекомпоновывали и переакцентировали советские пьесы («Конец Криворыльска», «Разлом» и т. д.), об этом они писали и неоднократно говорили на диспутах и конференциях, подобное сотворчество отчасти помогло сценическому успеху ранней советской драматургии (или по крайней мере спасало ее от провалов).

Но и собственные стилевые формы экспрессионизма в этот период заметно менялись. В 1926 году Эм. Бескин в статье «Об экспрессионизме и театральной форме»[[275]](#endnote-276), провожая в небытие экспрессионистскую драматургию, приветствует те изменения, которые совершил экспрессионизм в театре, в утверждении театральной формы. Бескин считал, что экспрессионизм — стиль западноевропейский, немецкий, идеалистический и, соответственно, чуждый советской идеологии — выразителем которой, по его мнению, является конструктивизм. «В то время как экспрессионизм подходит к явлениям художественной жизни субъективно-идеалистически, конструктивизм в наших предпосылках стремился овладеть этими явлениями объективно-материалистически, пытаясь создать базу материалистического искусствоведения, искусства — как производства»[[276]](#endnote-277). Однако, констатировал Эм. Бескин, конструктивизм не достиг своей цели. По мнению критика, произошло слияние стилей: «И вот где-то по диалектической середине через овладение внешне-техническими формами и методами экспрессионизма и критическое преодоление их в плане выпрямленной линии художественного конструктивизма и создался тот переходный стиль сценической формы, который фактически должен быть признан господствующим на сегодняшней сцене»[[277]](#endnote-278).

Замечание Бескина о наличии неких переходных форм чрезвычайно важно и в какой-то мере должно было бы смягчить полемику между приверженцами «чистых» форм, в частности, несколько успокоить пафос апологетов конструктивизма, — чего на деле не произошло, и на авторов экспрессионистских спектаклей продолжали сыпаться обвинения как в заимствовании конструктивистских стилевых форм, так и в «неверной» их трактовке. Но при всей актуальности этого замечания в тот период, дело все-таки обстояло сложнее: внешние формы экспрессионизма всегда в какой-то мере переходны, переходность имманентна экспрессионизму, заложена в {196} его внутренней сути (что отчасти и обусловило его столь долгое историческое существование в самых разных внешних формах); выше говорилось о том, что экспрессионизм — не стиль, а эстетика, то есть отношение к миру и человеку, а стилевые его выражения могут быть достаточно разными. Вот этот феномен и увидел Бескин, объяснив его более упрощенно: переходностью форм.

### \* \* \*

Новые формы сценографии появляются в балетных спектаклях. Одной из первых попыток провести реформу балетного спектакля и воплотить советскую тему в музыкальном театре предпринял Ф. В. Лопухов, осуществив на сцене ГАТОБ (б. Мариинский театр) постановку балета В. И. Дешевова «Красный вихрь» (премьера 29 октября 1924 г.)[[278]](#endnote-279). Художником спектакля был Л. Т. Чупятов, ученик К. С. Петрова-Водкина. Реформа балета предполагала и новое оформление.

«Красный вихрь» имел жанровое уточнение: «синтетическая поэма в двух процессах с прологом и эпилогом». Тема балета читалась в его названии — борьба нового со старым.

Работа Чупятова представляла собой три огромных экспрессионистских картины. Одна из них — абстрактная. Первый «процесс» (акт) условно-символически показывал борьбу революционных сил с контрреволюционными. Сцена была пуста, фон — задник с изображенными на нем экспрессивно закрученными в спиралеобразную фигуру разнотональными плоскостями. Цветовая гамма строилась на разных оттенках красного — от оранжевого до темно-терракотового, почти коричневого, темные «лопасти» спирали сцеплялись со светлыми фрагментами. Когда революционные силы начинали теснить контрреволюционные, светлые тона спирали начинали интенсивно подсвечиваться.

Второй акт состоял из двух картин и хореографически был решен в основном средствами характерного танца. Живописный замысел задника-панно был достаточно остроумным, своего рода «загадочной картинкой»: центр его образовывала огромная, почти во всю высоту сцены, красная звезда, но это была и как бы городская площадь звездчатой пятиконечной формы, образованная гранями небоскребов и увиденная «с птичьего полета» {197} (почти в таком же верхнем ракурсе было решено панно И. С. Школьника к «Владимиру Маяковскому»).

Вторая картина тематически воплощала крепнущие связи города и деревни. На новом заднике изображение звезды было иным: она превращалась в пятиконечный надутый ветром парус — рвущийся вперед и уносящий за собой город и избу (кроме домов-небоскребов, справа появлялся огромных размеров фрагмент избы, занимавший примерно четверть горизонта).

Оформление Чупятова в технико-постановочном плане не было новацией, а вполне традиционным живописным задником. Новым здесь было образное решение.

Но в целом задача спектакля — воплощение средствами хореографии политических идей — была невыполнима и потерпела провал.

### \* \* \*

16 мая 1926 г. на сцене ГАТОБ состоялась премьера балета «Пульчинелла» И. Ф. Стравинского в хореографии Ф. В. Лопухова и оформлении В. В. Дмитриева.

Замысел «Пульчинеллы», по воспоминаниям Ф. В. Лопухова, восходит к 1921 году, когда был создан «Молодой балет». Организаторами этой группы «были студенты Академии художеств В. Дмитриев и Б. Эрбштейн, студент университета, начинавший балетный критик Ю. Слонимский и молодые артисты нашего театра (ГАТОБ. — *Е. С*.)»[[279]](#endnote-280).

В ту пору Дмитриев, недавний студиец студии на Бородинской и КУРМАСЦЕПа, ученик Мейерхольда, Соловьева и Миклашевского, был увлечен комедией дель арте и даже опубликовал в 1919 году на страницах «Жизни искусства» статью «Карло Гоцци и “Привал комедиантов”». Дмитриева волнует самоценность и содержательность формы, эмоциональность приема.

Трудно судить, как выглядел бы спектакль «Пульчинелла» в 1921 году (и кто бы его ставил — Ф. Лопухов или Г. Баланчивадзе, бывший в ту пору «главным хореографом» группы «Молодой балет»[[280]](#endnote-281)). Но, судя по спектаклю 1926 года, вопросы формы не переставали волновать художника.

В 1919 г. Дмитриев мечтал о создании такой «… формы комедийного искусства, которая уже сама была бы содержанием», и могла бы «доставить наслаждение зрителям {198} независимо от содержания пьесы». Именно в пантомимах Мейерхольда, сделанных в стиле комедии дель арте, Дмитриев увидел открывающиеся «удивительные возможности новому роду представлений, где дело было не в содержании пьесы, а в способах его осуществления»[[281]](#endnote-282).

В 1926 году Дмитриев был уже признанным мастером, постигшим и опробовавшим на практике многие приемы и формы сценографии. В «Пульчинелле» художник как бы сдерживал себя, здесь все экономно и математически выверено, изобразительная манера внешне сдержанна, графична. Но отобранные вещи, сделанные гримы, удобные и выразительные костюмы — все работало на создание динамического искрометного спектакля. Цветовое сочетание, при всей упрощенности и условности — яркий голубой задник, белые декорационные установки и сине-красно-белые костюмы — было ярким и радостным.

Балет И. Стравинского «Пульчинелла» — представление в духе комедии дель арте, сотканное из игры и веселья. В этом спектакле никто ничего не пародировал и не ниспровергал. Игре — празднику, лицедейству подчинялось все, от солистов до кордебалета, от декораций до костюмов.

Усиления динамики — экспрессии движения — требовали и сам балетный жанр, и сюжет комедии дель арте.

Дмитриев предложил Лопухову сравнительно небольшую танцевальную площадку, ограничив ее конструктивистскими установками, представлявшими собой домики и башенки с колоннами и окошками. Низкие постройки такого рода занимали задний план сцены по центру, а высокие (трехэтажные) фланкировали сцену слева и справа. Итальянский городишко с площадью и гордо торчащими двумя сосульками кипарисов — как бы игрушечный городок из кубиков — был стилизован под конструктивистские условные прямоугольные формы.

С точки зрения стиля эта установка была компромиссной, поскольку сохраняла иллюстративность, чистым конструктивизмом отвергаемую, но с точки зрения функциональной она отвечала идеям конструктивизма, создавала множество площадок для игры на разных уровнях.

Действие шло не только на площадке сцены, но и на этажах конструкций-домиков. Сами декорации также участвовали в действии. На протяжении спектакля башенки {199} и домики поворачивались вокруг своих осей, а в финале балета их динамика усиливалась и они весело кружились в общем плясе.

Вещи в «Пульчинелле» принимали активное участие в действии: пляшущие огромный контрабас и тромбон, на котором танцу Пульчинеллы аккомпанируют «пульчинеллята», увеличенная в размерах сабля, корзина, гигантский клистир Доктора, и т. д. Дмитриев придумал утрированные гротескные гримы (Сбир, Доктор, старухи), показавшиеся одному критику исторически достоверными, и удивительного «удлиненного Пульчинеллу», танцевавшего свой странный танец.

В целом сценографическое решение «Пульчинеллы» принципиально отличалось от традиционных балетных декораций, которые служили лишь изобразительным фоном и сами никак в действии не участвовали.

### \* \* \*

Среди спектаклей 1926 года выделяется работа Н. П. Акимова в Акдраме — «Конец Криворыльска» Б. Ромашова (режиссер Н. Петров), интересная в плане взаимодействия экспрессионистских и конструктивистских постановочных приемов с советской драматургией.

В процессе становления и развития экспрессионизма стало ясно, что формальные приемы сценографии активнейшим образом влияют на содержательную сторону драматического действия. Их активность таила в себе неожиданности в истолковании пьесы со стороны художника, который становился в значительной мере и автором спектакля.

Пьеса Ромашова, носившая подзаголовок «сатирическая мелодрама», обладала дробным и тяжеловесным действием, скомпонованным по типу обозрения, сцеплявшегося актуальной идеей о конце мещанского городка Криворыльска и появлении на его месте прекрасного города Ленинска. Сюжет вполне феерический и фантастический. Почти сказочный. Реализация чуда. Критика отнеслась к пьесе скептически-иронично. Однако спектакль Александринского театра вызвал прилив энтузиазма. «Первая победа», «Торжество театра» — заголовки рецензий говорят сами за себя. И это действительно была победа театра, победа художника спектакля Н. П. Акимова и режиссера Н. В. Петрова.

{200} Художник получил пьесу, перенасыщенную множеством разных мест действия. Незнание правил и законов сцены у советских драматургов было роковым. Романо-повествовательный стиль, со множеством действующих лиц и мест их пребывания, требовал адаптации к реальным возможностям сцены. И Акимов прежде, чем браться за кисть или макет, сел за письменный стол. Вместе с Петровым он сокращал текст и перекомпоновывал сцены. Для сохранения целостности сценического действия Акимов механизирует сцену, используя поворотный круг, фурки, подвижные части декорации. Ему важно не только пространственное решение, но и определяемые им ритмические формы спектакля. В этой работе Акимову необходимо было удержать в своих руках и провести в сценическом воплощении сложнейшую ритмическую партитуру, выстроить и направить динамику действия, не сбиться в калейдоскопе перемен картин.

Н. В. Петров, постановщик «Криворыльска», так оценил предложенное Акимовым решение: «Принцип перемен, являющийся логическим утверждением ритмической формы идеи спектакля, сразу подчеркивает характер той темы, которую ставишь, и обязывает режиссера сочетать ритмические формы макета с ритмической формой партитуры спектакля»[[282]](#endnote-283).

Акимов разбивает сцену на планы, гармонирующие или противоборствующие друг с другом в зависимости от происходящего на сцене. Отношения этих планов выявлялись и подчеркивались световой игрой.

Аналогичные функции исполнял и преувеличенный в форме и объеме какой-нибудь предмет. Эта символика вещи, столь характерная для экспрессионизма, у Акимова получает двойную нагрузку. Как и раньше, предмет выражает эмоциональное состояние героя, но гипертрофия формы — абсурдная, гротескная — передает иронию постановщика. Так, в одной из картин спектакля появлялся преувеличенной формы рояль с поднятой крышкой, тень от нее делила пространство сцены на две части. Сцена была освещена снизу теплым оранжевым светом, а сверху — холодным синим, им не давала смешаться, разделяла тень от крышки рояля. Борьба световых пятен выражала тему этой картины, борьбу Севастьянова и Мунгаловой. Вещь превращалась в участника {201} действия — носителя эмоции. Гигантский рояль как бы оглушал грохотом страстей, не слышимым, но видимым, Акимову удалось создать парадоксальный ироничный звуко-зрительный образ, подобный тому, как в немом кино человеческий вопль передавался монтажным стыком крупноплановых кадров кричащего рта и струи пара, вырывающейся из паровозного гудка. Акимов дал блестящий эквивалент этому известному киноприему, правда, в отличие от эйзенштейновской «Стачки», в спектакле Акимова этот прием служил не усилению, а, наоборот, ироническому снижению пафоса.

Там, где требовалось закрыть несовершенство драматургии, усилить впечатление или взвинтить эмоциональное напряжение, приемы, выработанные экспрессионизмом, применялись с большим успехом, отвлекали своей эмоциональностью и необычайностью от слабости и несовершенства драматургии.

Театральность прививалась, входила в ранние советские пьесы за счет экспрессионистских приемов, которые создавали спектакль из очерков, написанных в диалогической форме. И львиная доля заслуг в успехе пьесы лежала на художнике. Акимов считал рыхлые пьесы советских драматургов всего лишь «плохим литературным либретто к замыслу спектакля»[[283]](#endnote-284).

Как бы ни оценивать литературное качество пьес, нельзя не признать, что их структуры — с частыми перебросами действия из одного места в другое — обусловливались не только неопытностью драматургов, но и веяниями времени, тяготением к «кинематографичности»; так что упреки Акимова справедливы не в смысле абсолютного приговора этим пьесам, а лишь в том, что театр — не кино, и к сцене эти пьесы все же приходилось приспосабливать, — а этот труд и ложился на плечи художников и режиссеров.

Автор сценического замысла фактически оказывался и автором спектакля и соавтором пьесы. Экспрессионистские формы с их изначальной установкой на полярность, конфликтность — резкую и непримиримую — как нельзя лучше подошли для сценического воплощения советской драматургии.

Наиболее ярко это явление предстало в ряде спектаклей, приуроченных к X годовщине Октября. Одним из них был «Бронепоезд 14‑69» Вс. Иванова в Акдраме (режиссер {202} Н. Петров, художник Н. П. Акимов, премьера 7 ноября 1927 г.).

На этот раз постановщики не трогали текста пьесы, чем, по воспоминаниям Петрова, разочаровали автора. Этот факт тут же отметили критики, констатировав, что пьесы нет, есть десять картин. И все же пьеса претерпела изменения. А. А. Гвоздев в рецензии на спектакль писал: «… б. Александринский театр пошел на такую творческую переработку и сумел показать свое театральное лицо (помимо авторского содержания), что является неоспоримой и большой заслугой театра. Театр внес свои поправки в произведение Вс. Иванова. Он сделал их в плане идеологического и психологического истолкования, не трогая текста»[[284]](#endnote-285). В этой переработке, столь поразившей критика, хотя она была и не первой в театральной практике (как утверждал Гвоздев), основная заслуга принадлежала художнику и режиссеру. Средства, которые сделали спектакль более психологически острыми и конфликтными, были чисто театральными, и все были выработаны в недрах экспрессионистской театральной практики.

Решающими картинами для спектакля, по мнению постановщиков, были сцены: «На насыпи», «Внутри бронепоезда» и «Фанза» — они несли действенное, драматическое начало спектакля.

Сцена «На колокольне» вызвала нарекание своей сдержанностью, но функции ее были иные, она готовила к следующей, совершенно иначе решенной сцене. Колокольня была безмятежно спокойной, равнодушной, располагалась строго по центру сцены, но сразу же за ней шла картина «Насыпь». Синкопический ритм, резкие вздыбленные линии. Стремительной диагональю под неправдоподобнейшим углом рельсы уходят ввысь под правые колосники. Ничем не сдерживаемое движение, порыв. Движение подчеркивало какую-то исступленную решимость вопреки законам логики, инженерной правдоподобности, природе, здравому смыслу. Стихия взрыва безраздельно царила в этой сцене, определяя звучание и трактовку всего спектакля. Эмоциональная рассчитанность контрастных визуальных форм принесла желанный результат — сценическое напряжение не ослабевало, заключенное в лаконичные и выразительные формы, придуманные Акимовым.

### **{****203}** \* \* \*

Ощущение трагических обстоятельств жизни человека Левин смог выразить в наибольшей мере при постановке оперы А. Берга «Воццек» на сцене Акоперы (режиссер С. Э. Радлов, дирижер В. А. Дранишников, премьера 13 июня 1927 г.)

В основу своей оперы Альбан Берг положил пьесу Георга Бюхнера «Воццек». Радлов же не без основания назвал произведение немецкого драматурга, написанное в 1836 – 37 гг., — трагедией, провозвестницей экспрессионизма.

«Те из ленинградцев, которые помнят “Эугена Несчастного”, поймут, что здесь — прямое влияние “Воццека”. Строй речи, патетика мысли, бурное чередование сцен удивительно роднят эти отрывки с общим стилем драм Кайзера, Толлера, Газенклевера. Поразительна глубина и широта захвата в этой простой истории об измене, ревности и убийстве»[[285]](#endnote-286).

Радлов ставил оперу Берга как драматическое произведение, по законам драматического театра, именно в драматизации оперы он видел новый расцвет этого жанра.

Для постановки оперы Бюхнера — Берга, «насквозь пропитанной болью и ужасом затравленного социальными условиями человека»[[286]](#endnote-287), Радлов пригласил Левина. Среди выдающейся плеяды ленинградских сценографов Левин обладал наиболее трагическим мироощущением — было ли оно следствием его характера или пережитого в годы империалистической и гражданской войны — но Радлову нужен был именно Левин, его опыт солдата.

«Воццек» Берга считается вершиной экспрессионизма в опере. По внутреннему содержанию, форме и языку это произведение, действительно, не подходило под общепринятый оперный канон от Россини до Вагнера. Это был… «новый вид театрального представления, в котором прозаическая речь слита с музыкой в одно неразрывное целое»[[287]](#endnote-288).

Действие оперы развивалось стремительно, короткие сцены сменяли друг друга. Пространственное решение Левина было камерным. Луч прожектора выхватывал сцену — пятачок, на которой развивалось действие (использовались выездные площадки — фурки). Скощенный потолок казармы подпирался двумя колоннами-столбами; вповалку, друг на друге, как сваленные мешки, спали {204} солдаты; резкие тени от шевелящихся фигур отбрасывались на стену и потолок. Интерьеры комнаты капитана, кабачка, лачуги Марии строились также на одной-двух лаконичных деталях, передававших убогость не столько жилища, сколько духовного мира его обитателей: потолки придавливали героев, стены сжимали, мебель корежилась. Скудность интерьеров характеризовала их обитателей столь же красноречиво, как и музыка.

Пейзажные сцены были связаны с наваждением и помешательством Воццека и его самоубийством. Изображенная Левиным природа рождала ощущение жути, кошмара, передавала смятенное состояние души главного героя, зритель видел ее глазами Воццека. Эффект наваждения достигался меняющимися контурными тенями, странной формы деревьями, не имевшими аналогов в ботанике, которые сочетались с натуралистически сделанным болотом с настоящими камышами и топкими кочками.

Но кроме трагической линии в опере звучала и гротескно-сатирическая, она раскрывалась Левиным через костюм и грим.

По лаконичности отбора выразительных средств решение «Воццека» стоит особняком среди работ Левина 20‑х годов. Художник создал трагический образ одиночества, неприкаянности человеческого существования. Воццеку {205} враждебен и мир людей, и природа. Огромное черное распахнутое пространство сцены Акоперы поглощало в своей тьме как в небытии сцены из жизни Воццека. Небольшое световое пятно прожектора освещало на некоторое время еще одну сцену горестной судьбы героя, затем мрак и новое трепетание света, и новый шаг к преступлению, помешательству, самоубийству.

В этой работе Левина обнаружилось, что экспрессионизм еще не исчерпал своих возможностей по выражению образной сути произведения. Для Левина этим образом стала черная громада пустой сцены театра — «ничто», небытие и в ней светящийся круг — круг одной человеческой жизни. Образ был трагический и сильный, катарсиса в нем не было.

### \* \* \*

Совершенно иные задачи стояли перед В. В. Дмитриевым при работе над оперой Э. Кшенека «Прыжок через тень» (Малый оперный театр, премьера — май 1927 г.).

Режиссер спектакля Н. В. Смолич писал: «… яркая и острая сатира на современную западноевропейскую буржуазию, поданная автором со всей хлесткостью экспрессионизма: буржуазное общество мелкого германского княжества тщетно пытается “перепрыгнуть через тени”, то есть побороть сохранившиеся у него, в силу традиций, предрассудки, остатки идей, бывших некогда сильными пружинами, направлявшими все человечество, но теперь уже потерявшим всякий идеологический смысл и значение»[[288]](#endnote-289).

Дмитриев продолжил работу с фактурой материала. Сделанная им установка из листов полированной жести отражала свет прожекторов, цветные пятна костюмов и фигуры актеров, и стала динамическим фоном, постоянно менявшимся по ходу действия. Фактура вызывала и характерные ассоциации: Первая Мировая война была не столь далеким прошлым, и форма немецких военных с металлическими полированными касками и нагрудниками была знакома многим, ассоциировалась она и с газетными клише «Железная Германия», «Железный кайзер» и т. д. Можно допустить, что подобные параллели возникли и у Дмитриева: среди его эскизов костюмов к опере есть целая серия, изображающая военных в касках и панцирях, отбрасывающих жуткие черные тени. {206} Оформление спектакля, созданное Дмитриевым, было неожиданным для оперного театра.

«Чрезвычайно импозантное впечатление производит массивная сценическая установка в виде вертящейся башни броненосца, к которой от рампы ведут несколько ступеней. Эта движущаяся площадка с полукруглой стеной, над которой расположена галерея, позволяет быстро менять обстановку действия в связанном музыкой последовании отдельных картин каждого акта. Некоторые сцены разыгрываются перед стеной, служащей в таком случае задником с раскрывающимися в нем при надобности дверями — кулисами. […] Большая площадка, скрытая за полукруглой стеной, при повороте последней от зрителя на 180 градусов, открывает широкую перспективу зала, причем и стены зала, и колонны, и ступени подъема к установке сплошь обиты жестью, матово светящийся колорит которой создает очень сильное впечатление холодной, застывшей и несколько мертвенной монументальности»[[289]](#endnote-290). Напыщенная, гипертрофированная монументальность установки была отчасти комична своей претенциозностью, как и персонажи оперы.

Установка была подвижной, динамичной и легко компоновала сценическое пространство. Вращалась не только площадка и стена на ней, поворачивались вокруг своих осей и полированные щиты, служившие и частью стены, и дверями. Фактура жести оказалась удивительно сценичным и эмоционально взрывчатым материалом.

Жесть реагировала на малейшее изменение света и отражала человеческие фигуры, но не зеркальным отражением и без эффекта умножения, а размытым, похожим на тень. При изменениях освещения жесть меняла свой цвет от свинцово-серого до огненно-красного или пульсировала цветными рефлексами от ярких костюмов танцующих. Этот прием позволял разнообразить вид сценической площадки. Красочность зрелища усиливалась движением цветовых пятен, скольжением теней, подчиненных музыке. Даже А. Гвоздев принял находку Дмитриева, отметив эффект «световой музыки»[[290]](#endnote-291).

Ритмический световой аккомпанемент сопровождал музыку и действие, особенно в танцевальных сценах, которым, по свидетельству Смолича, было «отведено совершенно необычное по объему (для оперы) место»[[291]](#endnote-292).

{207} В «Прыжке через тень» Дмитриев окружил героев оперы их тенями и отражениями, черными и цветными, все попытки героев избавиться от них ни к чему не приводили. Дмитриев реализовал метафору. В финале с галереи даже свешивали три огромные тени — транспаранты, повторившие основные движения танцующих.

Премьера прошла со скандалом, часть публики яростно шикала, другая — аплодировала.

Критика одобрительно приняла экспрессионистскую сатирическую оперу, разоблачавшую суть немецкой буржуазии, Дмитриев на этот раз избежал упреков в проповеди идей индивидуализма.

Формальные находки Дмитриева особенно выигрывали в музыкальном театре, да и к 1927 г. подобный спектакль вряд ли уже смог бы появиться на драматической сцене.

### \* \* \*

В 1928 году репертуарная афиша ленинградских театров продолжала пополняться пьесами советских драматургов, наиболее нашумевшей постановкой сезона явился «Человек с портфелем» А. М. Файко на сцене БДТ (режиссер К. К. Тверской, художник М. З. Левин, премьера 3 ноября 1928 г.).

Ленинградская критика, в отличие от московской, очень сурово отнеслась к пьесе Файко и ее теме — вредительству интеллигенции.

Спектакль в первую очередь привлек внимание работой Левина.

Б. Мазинг писал: «Художник, превосходно и по-новому сумевший оформить внешний вид спектакля, явился и его главным героем»[[292]](#endnote-293).

На сцене были ультрасовременнейшие архитектурные формы, как будто бы воплощавшие на сцене проекты архитекторов-утопистов, и такой же мебелью. В реальности 1928 года Москвы и Ленинграда трудно было найти вокзал, жилые помещения, научные учреждения, выдержанные в духе экспрессионистского урбанизма. Гипертрофия мрачных архитектурных форм наполняла пространство сцены холодом и одиночеством. Это чувство усиливало и введенное по предложено Левина в звуковую ткань спектакля радио, которое беспрерывно передавало какие-то сообщения.

{208} Ритм пластический перекликался со звуковым ритмом. Протесты актеров (которым надо было перекричать динамики) были отклонены, и взвинченность голосов исполнителей оправдывала, в какой-то мере, излишнюю истеричность драматургии Файко. Тверской и Левин «многое выправили в пьесе, стараясь сделать ее более правдивой и психологически оправданной, чем это сделал, очевидно, обозленный на русскую интеллигенцию автор. […] На протяжении всей пьесы внимание зрителя привлекает талантливая изобретательность сработавшихся художника и режиссера. В первом акте — дымчатая сетка экрана для мультипликаторной фильмы вуалирует — сглаживает и как будто отдаляет первое преступление профессора Гранатова. Эта киносетка своей занимательностью отвлекает зрителя от первого и очень грубого преступления, для того, чтобы и дальнейшем постепенно нарастала личная драма Гранатова»[[293]](#endnote-294).

Бесспорно удавшимся был в первом акте мультипликационный фильм, проецируемый на газовый экран — окно вагона. Фильм состоял из комбинации абстрактных пятен, линий, силуэтов, изображавших проносящиеся мимо окон поезда клубы дыма, здания, деревья и пр. Мультипликационное изображение сочеталось со звукомонтажом, четко совпадавшим с изображением по ритму, и создавало эффект стремительного движения поезда. Заслоняя формальной находкой драматургическую натяжку автора, художник и режиссер облегчил задачу Монахова, игравшего Гранатова.

А. М. Файко в своих воспоминаниях описал эту сцену в исполнении Н. М. Радина (в московском театре б. Корш): «перед убийством Лихомского — Радин вдруг преобразился и перешел на какую-то условно-театральную манеру игры». «Что же это такое? — думал я с тревогой… это потому, что в данном случае, в данной ситуации он не поверил автору…»[[294]](#endnote-295).

Автору не поверили и в БДТ, перенасыщенность спектакля формальными приемами не была случайностью, каждый из них отвлекал от несовершенства драматургии и надуманности сюжетных коллизий и образов, переводя спектакль в план условного представления. Повышенность, резкость речевого звучания, шумовой фон громкоговорителей, свето-теневые контрасты, условность панурбанизма декораций, создавшего среду для гипертрофированных {209} чувств, оправдывало странную историю жизни профессора Гранатова — убийцы трех человек. Приемы экспрессионизма всегда легко создавали атмосферу эмоциональной взвинченности, истеричности, но в этом спектакле любопытно использование в ряду этих приемов современных архитектурных форм и технических средств (радио, мультипликация).

### \* \* \*

В 1928 году в Акопере В. В. Дмитриев оформляет оперу «Борис Годунов». Художник воплотил трагические образы М. П. Мусоргского средствами сценического экспрессионизма.

У Мусоргского было три варианта оперы — 1869, 1872 и 1874 годов. Режиссер С. Э. Радлов и дирижер В. А. Дранишников обратились к авторской редакции оперы 1872 года, заканчивающейся сценой «Лесная прогалина под Кромами» (текст к этой картине был написан Мусоргским), где композитор отходит от пушкинской интерпретации темы народа. Народ Мусоргского — не тот носитель нравственного и этического начала, каким он дан у Пушкина, а страшная стихия, мятущаяся от униженной покорности до дикого изуверства, и сцена «Под Кромами» — кульминация музыкального и драматического воплощения этого образа народа. Авторы спектакля в Акопере разделяли точку зрения композитора на значение этой сцены. (К. С. Станиславский, в это же время ставивший оперу Мусоргского в своей студии, так же считал эту сцену центральной, но на премьере спектакль выпустил без нее).

Вопрос о художнике был важнейшим для Радлова. Сценографическое решение должно было создать ритмически выразительную среду, способную изобразительными, пластическими средствами развивать драматическую тему оперы, соответствовать музыкальному ряду и образности Мусоргского. И Акопера объявила конкурс на оформление спектакля. В конкурсе приняли участие четверо художников: В. В. Дмитриев, М. З. Левин, В. А. Щуко и Н. П. Акимов. Им была роздана краткая режиссерская экспликация спектакля, называвшаяся «Первоначальные соображения режиссера о монтировочных работах по “Борису Годунову”». Главным требованием С. Э. Радлова к художникам было следующее: «Вообще в отношении декорации мы держались принципа, что {210} она изображает не место действия, а суть действия»[[295]](#endnote-296). Это не значило, что Радлов вообще отказался от изображения места действия, отнюдь нет, но он обращает внимание сценографа на то, что должно выражать это место действия.

Для Дмитриева (чья работа была признана наиболее соответствующей замыслу спектакля) в центре внимания оказались не блистательные кремлевские планы, ни тяжесть мехов и парчи боярских нарядов, а жизнь народа в эпоху смуты и роковых перемен. «Народа равнодушного, насмешливого, угнетенного, голодного, жестокого, веселого. Народ — главное лицо оперы», — писал Радлов[[296]](#endnote-297).

Радлов представил художнику свободу по части исторической документальности, его не увлекали дотошность и натурализм бытовых подробностей, режиссеру нужна была «мощь очень аскетическая»[[297]](#endnote-298).

Дмитриев, следуя пожеланиям постановщика, отказывается от написания точного архитектурно-исторического пейзажа. Сохраняя конкретность места действия, которая диктовалась строгой сюжетностью музыки Мусоргского, сценограф передает музыкальное и эмоциональное напряжение в пластическом решении пространства сцены (станки) и живописных панно-задников. Основное внимание Радлова было направлено на массовые сцены, необходимо было индивидуализировать людскую толпу. Разрешая эту задачу, Дмитриев предложил систему разновеликих станков, волнами покрывавших сцену. В картине «Соборная площадь» это дало возможность сгруппировать хористов отдельными островками и создать образ подвижной динамичной толпы — людского моря. Расположение станков позволяло выделить в массе людей отдельные фигуры и лица, на которых сосредоточивалось внимание зрителей (Митька, бабы и т. д.). Между станками через всю Соборную площадь художник прокладывает кроваво-красную дорожку для коронационного шествия.

Багровая молниеобразная линия рассекала серое пространство, занятое народом. Кровавый путь власти. Доходя до рампы, дорожка делала резкий зигзаг и уходила к крыльцу палат, к правой кулисе. На острие зигзага, на рампе, Дмитриев на эскизе сажает юродивого. Радлов в спектакле сохранил эту мизансцену. Режиссер развил {211} метафору «кровавого пути» до символического крещендо. По прошествии коронационной процессии толпа бросалась рвать красное сукно. Эта сцена «Ходынки» ужасала. Красные пятна тряпок покрывали соборную площадь, предвещая дела и дни кровавые. Пространство площади Дмитриев деформирует, на ней Благовещенский собор резко оседает, уходит в землю. И все же в этой картине описательно-декоративный момент доминировал над драматическим действием, как и у Мусоргского.

Трагическая тема получала свое развитие от картины к картине, нарастая вместе с музыкальной темой оперы. Фреска «Страшного суда» из сцены «Коронации» тематически предвосхищала сцену в келье Пимена.

Картина «Келья Пимена» переводила трагическую тему в философский план. За толстыми непроницаемыми стенами Пимен пишет летопись, и события, происходящие в стране, становятся историей.

Камерное пространство кельи окружено толщей стен, уходивших под колосники. Это было ничем не остановимое движение линий ввысь. Аскетичное пространство жило движением теней. Гигантские вытянутые тени от фигуры Пимена и рукавов его рясы, напоминавшие силуэт фантастической птицы, взлетали вслед устремленным вверх линиям стен. В этой декорации Пимен воспринимался как личность реальная, но в то же время символическая, отмеченная знаком вечности.

Контрастом шла следующая сцена «В корчме». Здесь был другой ритм. Горизонтальные приземистые, ползущие линии сменили безудержный порыв вертикалей предыдущей сцены.

«Терем Бориса» — пространство открыто для панорамы: в лесах строящаяся колокольня Ивана Великого, дом со службами, с левой стороны терем Бориса, привалился к кремлевской стене — мощной, непоколебимой. Снятая стена терема обнажает толщу потолка, сводов. Дмитриев передает почти физическое ощущение тяжести, гнета. Сумрачное пространство терема подчеркивает душевные муки, терзающие Бориса.

Далее шли «польские» сцены. Радлов в «Первоначальных соображениях…» обращал внимание художников на то, что изначально польские сцены не входили в план оперы (она не была принята к постановке из-за отсутствия женских партий), Мусоргский ввел их позже {212} и придал им интермедийный характер. «В сознании зрителя, — писал режиссер, — эти сцены должны промелькнуть как комета, а не скрипеть, как колымага»[[298]](#endnote-299).

Первая из польских сцен — комната Марины — построена Дмитриевым на сверкании зеркал, отражавших огни свечей, блеск золота и камней на костюме героини, — этот костюм, размноженный зеркальным отражением, становился как бы частью интерьера.

Вторая сцена в саду была заполнена восемью бьющими фонтанами, подсвеченными разными цветами. Расположение фонтанов и деревьев позволяло разнообразить мизансцены и фигуры танцев (балетмейстер В. И. Вайнонен). На этом фоне шел не любовный дуэт Марины и Самозванца, а столкновение двух честолюбий — так трактовал эту сцену Радлов.

В следующей картине «У Василия Блаженного» Дмитриев делает основой акцент не на храм (его купола смещены и сам собор резко «уходит» вниз), а на кремлевскую стену. Ее мощь непререкаема, она царит над сценическим пространством, она — и крепостная стена, и символ власти.

{213} Стены и башни были преувеличены в размерах и «очищены» от бойниц и зубцов. Это глухая непроницаемая плоскость, темная по колориту, — «стена власти» — подчеркивала ничтожность собравшейся у ее подножья толпы. Это уже, как и предлагал Радлов, не место действия, а суть действия.

Радлов просил художников, чтобы в этой картине «с кинематографической реальностью должно вспомниться зрительно голодное Поволжье 21‑го года»[[299]](#endnote-300). Дмитриев создает среду, где трагически безысходно звучит отчаянная мольба голодных, еле живых баб, разбиваясь о равнодушную твердь Кремля и отчужденную роскошь царского выхода.

Как и в сцене «Соборная площадь», планшет сцены занимали станки, на которых располагался хор. Пространство сцены решалось столкновением двух диагоналей: станки поднимались справа налево, пересекая резко восходящую слева направо линию кремлевской стены. Станки не доходили до левой кулисы; бег линий останавливали ступени, по которым шел Борис со свитой. Доведенная до предела отчаяния толпа нависала над царем, готовая поглотить его, серая масса заполнила почти все пространство сцены.

По мнению А. А. Гвоздева: «особенно удалась сцена у Василия Блаженного, где контраст голодной толпы и царя-идола, обостренный выступлением Юродивого, глубоко врезается в память. Темная масса насыщенных по тонам, мрачных костюмов толпы оживляется выразительной игрой обнаженных рук, белыми пятнами прорезывающих темный фон и тянущихся к красной мантии царя-идола, шествующего по помосту среди взволнованной и голодной массы народа. […] Экспрессионистский уклон в обрисовке этой сцены как-то неожиданно убедительно увязывается с музыкой Мусоргского»[[300]](#endnote-301).

Оперу завершала сцена «Под Кромами». По замыслу Мусоргского, власть, начатая с преступления, ничего кроме смуты принести не сможет, она разлагает народ, высвобождая в нем темное, звериное начало. Мусоргский трактует народ еще более разнузданным и склонным к изуверству и насилию, чем преступный правитель. Сцена «Под Кромами» полна озверением, разгулом ненависти.

В этой финальной картине движение доведено до вихря, смерча. Глумящийся хоровод кружит вокруг {214} высоко привязанного к дереву боярина Хрущева. Радлов, боявшийся «пейзажной опасности» красивых задников, предложил сделать сцену зимой в снегу. Дмитриев точно воплотил задание режиссера, но внес в эту сцену высокое трагическое напряжение; кажется, будто стихия злобы смела все: расшвыряла деревья, вздыбила и закрутила землю в спираль, рванула небо — все вьется в неистовстве; и как контрапункт, Дмитриев помещает на рампе, на том же самом месте, что и в сцене «Коронации» — Юродивого. Трагический круг завершился.

Начавшись воплощением трагедии личности в «Бесах» М. В. Добужинского, экспрессионизм за пятнадцать лет прошел на подмостках театров сложный путь. Мощно и жестоко в «Борисе Годунове» В. В. Дмитриева поведал о трагедии народа. Власть и свобода, лишенная нравственного начала, преступна, а эпохи эти трагичны.

Дмитриев, наверное, ни в одной из своих работ не был так сдержанно строг, даже скуп. Каждая картина оперы М. П. Мусоргского — это законченное произведение и в то же время новая ступень в трагедии. В. В. Дмитриев по-своему, не нарушая замысла композитора, воплотил тему «Бориса Годунова».

### \* \* \*

Тихое течение сезона 1929 года было взорвано премьерой «Тартюфа» в Акдраме (4 декабря). В афише «Тартюфа» значились три режиссера — Н. В. Петров, В. Н. Соловьев и Н. П. Акимов, который уже неоднократно из художника спектакля к премьере превращался и в режиссера. Участие Акимова было точно оговорено: «Интермедии и постановочный план Н. П. Акимова».

Замысел постановки претерпел большие перемены на пути к воплощению.

Текст комедии по просьбе режиссеров был заново переведен М. Л. Лозинским.

8 февраля на заседании художественного совета Акдрамы Петров и Соловьев представили свой план постановки комедии Мольера. «Мы хотим, — говорил Петров, — показать, что такое Тартюф и Тартюфство в веках. Для этого в спектакль должны быть введены интермедии, которые показывали различные разрезы Тартюфства»[[301]](#endnote-302).

В состав художественного совета театра входили не только творческие работники, но и партийные деятели {215} из райкомов и горкома, а также рабочие ленинградских заводов, и все они принимали участие в обсуждении плана постановки спектакля. По окончании выступления Петрова посыпались вопросы. Больше всего волновались, неужели на сцене будет выведен король (интермедия); вопрос — нужен ли самодержец советскому зрителю и не вызовет ли он рецидива монархических настроений — обсуждался всерьез. Но особенный интерес вызвало то, как именно постановщики будут разоблачать клерикализм.

Среди множества вопросов, зафиксированных в протоколе, с методической периодичностью крика кукушки звучал один: «Как именно будет разоблачено в спектакле хлыстовство?» — это интересовало представительницу ленинградского пролетариата, чьим присутствием был усилен художественный совет и его политическая сознательность.

Взорвался, не выдержав, В. Н. Соловьев, резонно заметивший, что хлысты к Мольеру отношения не имеют. Петров, спасая накалившуюся ситуацию, заверил присутствовавших, что постановщики подумают, как ввести эту тему в спектакль. Хлысты были введены в интермедию — пантомиму.

В заключительном слове Петров успокоил совет: «О короле не бойтесь. В этом спектакле меня больше всего интересует подход к классическому спектаклю вообще. “Тартюф” сам по себе неинтересен. Мне хочется зрительный зал поставить в такие условия, чтобы аплодировали каждой фразе. Например, в “Шахтере” есть фраза, которую Гублит зачеркнул и у нас, и в Москве, и которая, несмотря на это, произносится и там и здесь, и всюду ей аплодируют: “а разве дураков на верху не бывает?” Каждый из зрителей, каким бы он начальником ни был, имеет свое начальство и считает, что говорится именно про него. Он видит в спектакле отголоски своего, близкого. Если удастся с “Тартюфом” сделать то же и отразить как-то сегодняшнюю тему…»[[302]](#endnote-303).

Поиски принципа осовременивания классики касались не только интермедий с хлыстами, но и оформления. На том же худсовете Петров рассказал о замысле Акимова одеть всех персонажей в современные леншвеевские костюмы и только в интермедиях дать исторические. Этот замысел был отчасти реализован. Костюмы были современные, но не от Леншвея, а по последней европейской {216} моде и такие, что любой салон Hout couture мог бы их демонстрировать.

Спектакль имел шумный успех, но одобрен прессой не был. Удивление вызвало то, что в тексте не было ничего изменено, но в спектакле он был далек от написанного Мольером по смыслу. И вместо столкновения семейства добропорядочных буржуа с лицемером, прикрывавшимся личиной святости, на сцене Акдрамы развернулся совсем иной сюжет.

Режиссерские и сценографические приемы переакцентировали пьесу. Итак, «Тартюф» Петрову не интересен, интересны современные ассоциации по его поводу.

Все, что можно было отнести к проявлениям тартюфства в сфере религии, морали и политики, вошло в бессловесные интермедии, поставленные с прямолинейностью Синей блузы и Пролеткульта. Критика дружно приветствовала интермедии.

Трактовка действительно была необычной. Тартюф — злодей, но Оргон и Эльмира, и все семейство — не жертвы продуманного обмана: сцепились две противостоящих друг другу силы, идет драка за власть, за влияние. Достойных, или более или менее приличных героев в этом спектакле не было. Через три года Акимов в своей постановке «Гамлета» сделает тему борьбы за власть, борьбы циничной и откровенной, главной в спектакле.

Борьбой за власть была пронизана вся жизнь Страны советов. Троцкий уже был выслан из страны, троцкистско-зиновьевский блок разгромлен, но борьба шла, выплескиваясь на страницы газет, определяя политику и в искусстве, которое становится инсценировщиком политических лозунгов. Советская драматургия к 1929 году перешла на выполнение идеологических заказов, исключения были единичны. Отражающим какие-то грани действительности зеркалом в возможных по тем временам условиях становятся пьесы классического репертуара.

Н. В. Петров не случайно привел пример с «Шахтером» и игнорированием запрета на реплику; репрессии по отношению к театру были пока еще почти «бархатными». Возможность в той или иной форме сказать свое мнение о происходящем еще существовала, в основном за счет трактовки и приемов, но уже требовала вуалировки и словесного тартюфства от постановщиков в предпремьерных интервью.

{217} Акимов предложил интересное и необычное решение сценического пространства, ставшее смысловым ребусом для рецензентов. В этой работе он как бы вернулся к началу своего театрального пути, установка Тартюфа чем-то напоминала «Мистера Могрижда младшего», где главными элементами оформления сцены тоже были огромный круг и труба. Но в «Тартюфе» они выглядели иначе и выполняли иные функции.

На сцене, примыкая справа и слева к круглой, чуть наклонной площадке расположились две огромные — сечением в рост человека — фановые трубы, из них появлялись, в них уходили персонажи. Над внутренним краем круглой площадки возвышался длинный помост — на нем было установлено «полушарие, вогнутой стороной обращенное к зрительному залу и обработанное внутри плоскими зеркалами […] Когда […] на фоне этой граненой зеркальной полусферы стоял человек, он был видим зрителю не только таким, как он стоял, но и в бесконечном количестве различных ракурсов»[[303]](#endnote-304). Акимов здесь все-таки воплотил свою мечту использовать зеркала на сцене. Смысловая игра этой зеркальной полусферы была многообразна. Она создавала из одного персонажа нескольких персон, раскрывая тему двуличия и ускользающей сущности героев; в то же время она была глазом огромного прожектора, от которого не скрыться; а в интермедии «Оргон оказывает {218} услугу королю» повторявший очертания этой полусферы круг, прорезанный в занавесе, был подобен «готической розе» — круглому окну на фасаде католических храмов мольеровского Парижа, что в какой-то мере давало намек на историческое место действия.

Этой интермедией начинался спектакль. Основная установка была закрыта занавесом и арлекином, пародирующими знаменитые головинские занавесы к «Маскараду» и «Дон Жуану».

Арлекин полуприкрывал сцену, две громадные в человеческий рост кисти слева и справа украшали его; следующий, второй занавес закрывал конструкцию и зеркальную фару, а фановые трубы драпировал под два золотых рога изобилия. Занавес показал два плана раскрытия сюжета, исторический камуфляж современной проблемы, и был символом театральности («головиниады»), скрывающей трубы — грубейшие обыденные вещи. В первой интермедии исторические костюмы эпохи Людовика XIV после первых движений актеров по сигналу трубы взлетали вверх, открывая современную одежду героев. Принцип разоблачения постановщики производили буквально. Декорация разоблачала декорацию, костюм — костюм.

В спектакле было обилие трюков, и все они строились по этому же принципу разоблачения: все время подчеркивалось, что люди и их деяния имеют двойную суть, {219} слова расходятся с действиями. Прием контраста истины и лжи, раскрытия обманчивой видимости вещей главенствовал в спектакле и был последовательно проведен постановщиками.

«Мизансцены спектакля, — писали постановщики, — определяются развитием кривой действия мольеровской комедии. Мизансцены, будучи вначале, при изложении экспозиции, очень простыми и схематичными, постоянно усложняются и в конце принимают синоптический характер, когда зритель одновременно видит на сцене несколько сценических действий. Последнее достигается применением трехплановой разверстки мест сценического действия: ханомити (прием японского театра), эллипсоидная площадка и зеркальный балкон»[[304]](#endnote-305).

Общая установка дополнялась «отдельными деталями и кусками декорации, определяющими место действия. Эти куски декорации и отдельные детали подавались сверху на подъемах, и сцена была видна зрителю или в своей обнаженной, лаконичной конструктивной установке, или в эту установку вписывались декоративные куски, детали, ориентирующие зрителя — где происходит действие»[[305]](#endnote-306). В эпизодах на площадке между фановых труб ставились отдельные детали интерьера, так, в первой сцене Тартюфа и Эльмиры это были колона с опирающейся на нее пятой нервюрной готической арки, банкетка, мольберт с портретом Валера и свисавший с колосников современный матерчатый абажур. Для каждой сцены был свой подбор вещей, соединяющий историзм, натурализм и сверхусловность.

Сценография, как и все решение спектакля, была в какой-то мере абсурдистской.

Она не смогла бы возникнуть без опыта экспрессионистского, конструктивистского и вообще авангардного мышления, но смешивала разные стили и подходы, реализуя как бы общее наследие авангарда и предвещая постмодернистские решения.

В ней не было деформации визуального облика вещей, вещи выглядели нормально, но абсурдным было их соединение, отчего деформированной оказывалась сама структура изображаемого мира в целом, а не видимость отдельных вещей в нем; на сцене воплощалось не исторически конкретное место действия, а ироническое и саркастическое отношение постановщиков к {220} изображаемым событиям. Смешивались вещные реалии разных времен и разные стилевые формы, допуская сосуществование натурального мещанского абажурчика с конструкциями и с вообще ни к какому стилю не относящимися, функционально играющими в спектакле огромными трубами. Эта сценография была примером надстилевого мышления, опирающегося не на визуальные образы, а на умозрительные логические конструкты, визуальное воплощение которых в гротеске совершенно естественно.

Необычен был финал спектакля. В момент торжества по поводу победы над Тартюфом на сцене начинали бить фонтаны, смывая действующих лиц в фановые трубы. Но одновременно на экране, который опускался и закрывал фару-зеркало, шел показ хроники. Один из рецензентов так описал финал: «Ничем не оправданное нагромождение трюков, аттракционов, заключенное безвкуснейшей концовкой, в которой кинокадры тракторов и демонстраций обильно поливаются водой из многочисленных фонтанов, — с головой выдают эстетское тяготение к трюку ради трюка […] безграничная резвость в обращении с трюками до добра не доводит!»[[306]](#endnote-307).

Гнев критика был обоснован: казалось, что парад и трактора на киноэкране поливались вместе с героями комедии и были таким же тартюфством, как и все остальное, что произошло на сцене.

Трюки, придуманные Акимовым, были не столько сценографическими, сколько режиссерскими, они воплощали трактовку комедии Мольера. Это были зрелищные, визуальные характеристики происходящего, на сцене очень точные и исчерпывающие.

### \* \* \*

Одной из последних экспрессионистских работ была постановка оперы Д. Д. Шостаковича «Нос» в Малом оперном театре (режиссер Н. В. Смолич, художник В. В. Дмитриев, премьера 16 января 1930 г.).

Спектакль был встречен неприязненно. Газеты разом заговорили о «идеологической чуждости» оперы, правда, признав формальное мастерство композитора и постановщиков. Спектакль объявили ошибочным и ненужным. И. И. Соллертинский, единственный из критиков, вставший на защиту спектакля и попытавшийся доказать {221} актуальность оперы и ее созвучие современной действительности (правда, совсем иное, чем было в замысле у Шостаковича), подвергся в свою очередь нападкам со стороны коллег.

Что именно вызвало столь сильное неприятие, а затем и снятие оперы из репертуара?

Атмосфера осенью — зимой 1929 года начала накаляться. Разворачивается травля Пильняка и Замятина. Газеты и журналы полны протестующих публикаций, пестрящих железной формулой: «МЫ против…» Страна сколачивается в единое общество, противостоять которому было невозможно. Осенью разгоняется ленинградский Институт истории искусств — «рассадник» идеализма и приют «бывших». Атмосфера сгущается, рвение к искоренительству и запретительству усиливается.

На таком фоне появляется спектакль Малого оперного театра.

Во второй половине 20‑х годов возникает практика публикаций брошюр к премьере спектакля, где авторы постановки разъясняют, что именно они хотели сказать этим спектаклем. В основном брошюры писались для критики и руководящих искусством органов. Постановщики объясняли свой замысел с точки зрения его идеологической актуальности и созвучности моменту. О художественных задачах упоминалось все реже.

Эти брошюры и статьи сейчас драгоценны тем, что за желанием отвести подозрение в неблагонадежности от того или иного решения в них просматривается подлинный смысл спектакля.

Накануне премьеры Шостакович публикует статью «Почему “Нос”»?, вошедшую в книгу, изданную к премьере.

Композитор поведал, что опера задумана в 1927 г., закончена в 1928‑м. Шостакович объяснял выбор «Носа» тем, что повесть Гоголя — самая сильная сатира на эпоху Николая и должна быть актуальна. В самом начале статьи Шостакович сразу отметает главную претензию: почему опера не о советской жизни? Потому, что советские писатели не предлагают либретто о ней.

По мнению композитора, текст произведения выразителен и легко «омузыкаливается». «Музыка, — писал Шостакович, — в этом спектакле не играет самодовлеющей роли. Здесь упор на подачу текста… музыка не {222} носит нарочито “пародийной” окраски. Нет! Несмотря на весь комизм происходящего на сцене»[[307]](#endnote-308).

Что касается музыки оперы, то В. Богданов-Березовский писал о своеобразии работы композитора: «Шостакович учел кризис современной оперы, заключающейся в оторванности ее от современных достижений драматического театра. В его опере нет никаких “вампукизмов”. Настолько даже, что многие […] и не примут его произведения за оперу. В ней отсутствует кантиленное пение, она динамична, смела и выразительна по сценическому построению. Она кинематографична: сцены и антракты чередуются, как кадры»[[308]](#endnote-309).

Ответ на постановку последовал мгновенно. Критика сразу объявила оперу пройденным этапом, на том основании, что она была задумана в 1927 году (!) и создавалась не в русле советской музыки, а под влиянием западных экспрессионистов: Стравинского, Прокофьева (жившего тогда в Европе), Кшенека, Берга. А. Гвоздев писал: «В итоге — новый экспрессионистский спектакль на нашей оперной сцене, продолжающий линию Кшенека. Говорить о советизации оперного спектакля пока не приходится»[[309]](#endnote-310). Подводя итоги сезона, Гвоздев в статье «Экспрессионистские тенденции в советском театре» вернется к спектаклю: «Действительно, мастерство, с которым вскрыто в музыке мучительное настроение человека, потерявшего свой нос и мечущегося в поисках его, стоит на большой высоте. Но только при чисто формальном подходе к искусству можно не заметить идеологического смысла сгущенных эмоциональных образов этой оперы. Это, конечно, не сатирическое изображение распространяющейся по городу сплетни (как то пыталась изобразить дружески настроенная критики)[[310]](#endnote-311). Это утонченное и богатое красками раскрытие психологии растерявшегося обывателя, переживающего муки от утраты прочности своего положения, бросающегося в болезненные поиски и встречающего на своем пути ряд уродливых видений, запугивающих его подобно жуткому кошмару. Это экспрессионизм, но не немецкий, а русский, датируемый нашим временем, определяемый местными театральными традициями и стоящей за ними общественной психологией определенной классовой прослойки». Речь шла об интеллигенции. В конце статьи А. Гвоздев призвал: «исправить допущенные ошибки, преодолеть экспрессионистские {223} настроения»[[311]](#endnote-312). Другой критик был еще более категоричен: «Мы требуем от искусства во всех его проявлениях прежде всего способности организовать волю и чувства масс»[[312]](#endnote-313). Смысл остальных рецензий был примерно таким же. Одна из статей называлась «Ручная бомба анархиста»[[313]](#endnote-314), — под анархистом подразумевался Шостакович, а под бомбой, вероятно, его реформа оперного спектакля. До известной статьи «Сумбур вместо музыки» было уже не так далеко.

Темой оперы стало соотношение личности и ее социального статуса, воплощенного в ее маске. Потеря маски равна гибели человека, что было очень близко к советской реальности конца 20‑х и особенно 30‑х годов.

Главная цель героя оперы майора Ковалева — быть как все, быть в стае. Но когда — о ужас! — он лишился носа, то тут же стал белой вороной, отщепенцем. Он потерял не нос, он потерял лицо. И сразу стал никем и ничем. Оказывается, под маской не было ничего, была пустота, и не потому, что майор Ковалев пустой человек, — нет, просто потому, что обществу не нужны лица, а нужны маски. Потому что само это общество есть только игра масок, и не более. Здесь личность человека в ее индивидуальной неповторимости не значит абсолютно ничего, значит только форма, только маска. Это общество тотальной лжи и бесчеловечности. Никто в этом спектакле не был гарантирован от возможности оказаться изгоем. Паника, которую вызвало у персонажей спектакля это событие — пропажа носа у майора Ковалева, как раз и объясняется подверженностью любого из обитателей города подобным «скверным анекдотам». И по улицам Петербурга в назидание Ковалеву тянется вереница людей с носами, огромными, неправдоподобными. Носа нет только у Ковалева, и его нет у нищих — изгоев общества. Нос — это символ благонадежности, вид на жительство. Нос без человека может быть одет в мундир тайного советника, а человек без носа — нет! Такой человек не то, что на мундир, даже и на жизнь едва ли может претендовать. Гигантские носы как метафору изобразительного и смыслового ряда придумал Дмитриев, как и многое другое в спектакле.

Гвоздев упрекал постановщиков, что они не достигли в спектакле целостного воспроизведения николаевской эпохи, как это сделал Мейерхольд в «Ревизоре». Упрек более чем странный, так как критик тут же {224} говорит о современности спектакля, его спроецированности на современную жизнь. Спектакль в костюмах николаевской эпохи говорил о современности больше, чем советская пьеса.

Нам трудно представить подлинную реакцию людей русской культуры на события рубежа 20 – 30‑х годов, атмосферу этого времени, но не случайно в это время появляются «Нос», пишут стихи, прозу и создают свою драматургию ОБЭРИУТЫ, а в 1928 году Ю. Тынянов публикует рассказ «Подпоручик Киже». Исчезают люди, рушатся репутации, творятся в одночасье новые кумиры.

Трагическое мироощущение, соприкасаясь с абсурдизмом как гоголевской прозы, так и современной реальности, рождало удивительные формы спектакля «Нос».

Колористическое решение декораций было сложным, Дмитриев сочетал оттенки белого, серого и грязно-коричневого. Уныло беспросветная гамма, исключающая юмор. В ней мог воплотится только гротеск. Петербург Дмитриева — казарменно уныл.

Набережная. В воде отражаются огни окон домов, отблески дрожат. На фоне окон, как в рамах на доске почета, силуэты носов. Когда по набережной на извозчике проезжал Ковалев, утративший нос, квадраты окон дрожали и подскакивали (они крепились на пружинах и кронштейнах). Окружающее мир был дан глазами Ковалева (экспрессионистский прием).

{225} Экспрессионизм был воплощен в спектакле во всех его формах от музыкальной до сценической. Гвоздев подчеркивал, что в решении спектакля использованы «двойственные художественные формы», сочетающие «динамическое, кинематографическое оформление» с жуткими манекенами, нищими и обезображенным Ковалевым, и все эти приемы отражали «психологическую реакцию мещанства на современную действительность»[[314]](#endnote-315). Формы, примененные Дмитриевым в решении спектакля, были формами экспрессионистского гротеска, соединявшими динамику с мертвой статикой манекенов и воплощавшими два мира уродства как два полюса одного явления: безобразнейшие громадные носы (и у дам тоже) и жуткую стертость лиц без носа. Движение человеческое сочеталось с механическим движением кукол (лошади). В каждой из своих крайностей сценический мир, созданный Дмитриевым, был реален и в тоже время абсурден, происходящее на сцене не укладывалось в рамки здравого смысла, как и, впрочем, то, что было за стенами театра.

«Нос», поставленный в Малом оперном, отличался от «Сна майора Ковалева» в Кривом зеркале 1915 года тем, что в спектакле 1930 года случившееся с майором не было сном, это была «реальность», абсурдная проекция реальности жизни, и она не подвергалась сомнению авторами спектакля, а воспроизводилась как факт.

Фоном на всем протяжении спектакля была металлическая сетка. По ходу спектакля она то обнажалась, то подсвечивалась, то закрывалась холстом с панорамой улицы, набережной, Невского.

Камерные сцены располагались на платформе-диске (фурки), выдвинутом к рампе. Своеобразный крупный план. Так шла сцена у Ковалева. На площадке стояла кушетка, прикрытая ширмой, на ней болталась клетка с птичкой, рядом киот. В изголовье кушетки висела картина «Венера с зеркалом» — нечто чудовищное по формам и цвету. Такое же, как у Венеры, зеркало было и у Ковалева, с его помощью и обнаруживалась пропажа носа.

Дом Ивана Яковлевича — русская печь, стол, табурет, на нем кадка с тестом. Ничего каннибальского в обстановке дома цирюльника не было, он и отношения к этой истории как бы и не имел.

Редакция газеты — галерея с двумя спускающимися вниз лестницами, внизу стол редактора, зажатый {226} как клещами двумя лестницами, по ступеням которых сбегают и спрыгивают к нему доставщики новостей и податели объявлений. Разный уровень маршей давал разный ритм движений сбегавшим по ним персонажам.

Одна из самых язвительных картин спектакля — Станция. Ворота или портик, определить трудно, подпирались двумя пузатыми колоннами. По фронтону надпись — «Сооружена в 1816 г.». Это сооружение венчала колесница с лошадьми. Надо полагать, что когда-то это была квадрига, но остались только две боковые колченогие и толстозадые лошади, которые тащат колесницу в разные стороны. Колесница пуста. Триумфатор или бог ее покинули, место вакантно. У левой колонны массивный памятник — бык, похожий на гиппопотама. На него по ходу действия взберется страж порядка и будет высматривать в подзорную трубу беглеца. И тень от носа полицейского, сидящего на быке, закроет всю колонну. Вообще в этом спектакле казалось, что тень имеют только носы.

Уродливые, гипертрофированные носы превращали персонажей оперы в движущиеся манекены, индивидуальность исчезала, это впечатление усиливали механические куклы (лошади), которые выглядели даже более «живыми», чем герои оперы. Персонажи, скованные одинаковыми масками-носами, омертвлялись. Из человеческих чувств в них оставалось только чувство страха.

# **{****240}** Именной указатель

[А](#_a01)   [Б](#_a02)   [В](#_a03)   [Г](#_a04)   [Д](#_a05)   [Е](#_a06)   [Ж](#_a07)   [З](#_a08)   [И](#_a09)   [К](#_a11)   [Л](#_a12)   [М](#_a13)   [Н](#_a14)  
[О](#_a15)   [П](#_a16)   [Р](#_a17)   [С](#_a18)   [Т](#_a19)   [У](#_a20)   [Ф](#_a21)   [Х](#_a22)   [Ц](#_a23)   [Ч](#_a24)   [Ш](#_a25)   [Щ](#_a26)   [Э](#_a30)   [Ю](#_a31)   [Я](#_a32)

Авлов Г. А. — [180](#_page180), [237](#_page237)

А. Г. (см.: [Гвоздев А. А.](#_Tosh0008579))

Адамович О. — [239](#_page239)

Айвазовский И. К. — [72](#_page072)

Акимов Н. П. — [93](#_page093), [94](#_page094), [95](#_page095), [132](#_page132), [172](#_page172) – [173](#_page173), [184](#_page184), [191](#_page191), [194](#_page194), [199](#_page199) – [202](#_page202), [209](#_page209), [214](#_page214) – [217](#_page217), [220](#_page220), [238](#_page238), [239](#_page239)

Алексеевский — [13](#_page013)

Аллегри О. К. — [161](#_page161)

Алперс Б. В. — [141](#_page141), [142](#_page142), [155](#_page155), [166](#_page166), [167](#_page167), [236](#_page236)

Андреев Л. Н. — [37](#_page037), [101](#_page101), [103](#_page103)

Андреева (Желябужская) М. Ф. — [139](#_page139), [161](#_page161)

Анненков Ю. П. — [89](#_page089), [92](#_page092), [104](#_page104), [105](#_page105), [109](#_page109), [111](#_page111), [113](#_page113), [115](#_page115) – [130](#_page130), [137](#_page137), [138](#_page138), [140](#_page140), [161](#_page161) – [170](#_page170), [194](#_page194), [235](#_page235)

А. Р‑въ (Ростиславов А.) — [229](#_page229)

Аре. Б. — [232](#_page232)

Архангельский А. А. — [32](#_page032)

Архелай — [229](#_page229)

Асетиати — [13](#_page013)

Бабле Д. (Bablet Denis) — [104](#_page104), [234](#_page234)

Бабочкин Б. А. — [160](#_page160)

Б. А. В. (см.: [Алперс Б. В.](#_Tosh0008580))

Баланчивадзе Г. М. (Баланчин Дж.) — [197](#_page197)

Балтер А. И. — [16](#_page016)

Бальдунг Г. (прозв. Грин) — [177](#_page177)

Бальмонт К. Д. — [127](#_page127)

Баранов-Россине В. Д. — [232](#_page232)

Баскаков Н. П. — [231](#_page231)

Бастракова Л. П. — [4](#_page004)

Бахрушин А. А. — [228](#_page228)

Беленсон А. Э. — [155](#_page155), [161](#_page161), [236](#_page236)

Бенелли С. — [90](#_page090)

Бенуа А. Н. — [124](#_page124), [161](#_page161), [178](#_page178)

Берг А. — [203](#_page203), [222](#_page222)

Бергсон А. — [227](#_page227)

Бергстендт Г. — [170](#_page170)

Березкин В. И. — [234](#_page234)

Бернатас Е. Э. — [4](#_page004)

Беседова Е. — [160](#_page160)

{241} Бескин Э. М. — [234](#_page234)

Блок А. А. — [37](#_page037), [73](#_page073), [109](#_page109), [161](#_page161), [235](#_page235)

Богданов-Березовский В. М. — [222](#_page222), [239](#_page239)

Бодуэн-де-Куртенэ С. И. — [13](#_page013)

Бонди Ю. М. — [75](#_page075), [109](#_page109), [110](#_page110), [153](#_page153)

Бонч-Томашевский М. М. (Томашевский) — [12](#_page012), [13](#_page013), [14](#_page014), [16](#_page016), [18](#_page018), [19](#_page019), [21](#_page021), [32](#_page032), [229](#_page229)

Борисов-Мусатов В. Э. — [29](#_page029)

Босх И. — [97](#_page097), [159](#_page159), [177](#_page177)

Б. п. — [236](#_page236)

Б. п. — [237](#_page237)

Брейгель П. — [177](#_page177)

Брик Л. Ю. — [67](#_page067)

Брик О. М. — [232](#_page232)

Бубнова В. Д. — [228](#_page228)

Бурлюк Д. Д. — [31](#_page031), [33](#_page033), [36](#_page036), [97](#_page097), [228](#_page228)

Бурлюк Н. Д. — [31](#_page031), [97](#_page097)

Быстренин В. И. — [16](#_page016)

Бэскин Э. М. — [195](#_page195), [196](#_page196), [238](#_page238)

Бюхнер Г. — [203](#_page203)

Вагнер Р. — [79](#_page079), [80](#_page080), [81](#_page081), [203](#_page203)

Ван Гог В. — [97](#_page097)

Вайнонен В. И. — [212](#_page212)

Ваулин П. К — [232](#_page232)

Ведекинд Ф. — [102](#_page102), [118](#_page118), [127](#_page127)

Вейсбрем П. К. — [170](#_page170), [172](#_page172), [189](#_page189)

Верховский Г. Е. — [13](#_page013), [16](#_page016)

Веснин А. А. — [88](#_page088)

Вивьен Л. С. — [174](#_page174), [178](#_page178), [179](#_page179), [181](#_page181)

Вилар Ж. — [136](#_page136)

Вине Р. — [123](#_page123)

Винниченко В. К. — [102](#_page102)

Виноградов Н. Н. — [14](#_page014)

В. Ир. — [229](#_page229)

Воинов Р. В. — [10](#_page010), [227](#_page227), [228](#_page228)

Волошин М. А. — [230](#_page230)

Вольская И. А. — [12](#_page012), [13](#_page013)

Воррингер В. — [97](#_page097)

Врубель М. А. — [29](#_page029)

Вычегжанина Л. С. — [143](#_page143)

Гавриленко — [12](#_page012)

Газенклевер В. — [102](#_page102), [203](#_page203)

Гайдебуров П. П. — [160](#_page160)

Галон-Петрович Г. Г. — [12](#_page012)

Гамсун К. — [103](#_page103)

Гауш А. Ф. — [13](#_page013), [16](#_page016), [229](#_page229)

Гвоздев А. А. (А. Г.) — [89](#_page089), [152](#_page152), [164](#_page164), [168](#_page168), [173](#_page173), [178](#_page178), [179](#_page179), [185](#_page185), [186](#_page186), [202](#_page202), [206](#_page206), [213](#_page213), [222](#_page222), [225](#_page225), [234](#_page234), [236](#_page236), [237](#_page237), [238](#_page238), [239](#_page239)

Глинка М. И. — [76](#_page076), [77](#_page077), [78](#_page078), [79](#_page079), [80](#_page080)

Глоба А. П. — [102](#_page102)

Гоголь Н. В. — [101](#_page101), [102](#_page102), [123](#_page123), [124](#_page124), [221](#_page221), [231](#_page231)

Гойя Ф. — [159](#_page159)

Голлербах Э. Ф. — [152](#_page152), [179](#_page179), [237](#_page237)

Головин А. Я. — [25](#_page025), [71](#_page071), [77](#_page077), [184](#_page184), [185](#_page185)

Гончарова Н. С. — [76](#_page076), [97](#_page097)

Горин-Горяинов Б. А. — [174](#_page174)

Горький М. (Пешков А. М.) — [116](#_page116), [136](#_page136), [161](#_page161)

Гофман Э. Т. А. — [148](#_page148), [149](#_page149), [150](#_page150)

Гоцци К. — [197](#_page197), [238](#_page238)

Грабарь И. Э. — [112](#_page112), [235](#_page235)

Граф У. — [177](#_page177)

Грес С. — [239](#_page239)

Григорьев Б. Д. — [122](#_page122)

Грипич А. Л. — [95](#_page095), [142](#_page142) – [146](#_page146), [154](#_page154), [156](#_page156), [157](#_page157), [159](#_page159), [160](#_page160), [234](#_page234), [235](#_page235), [236](#_page236)

Гросс Г. — [177](#_page177)

Грушвицкая Е. И. — [4](#_page004)

Грюневальд (Нитхардт М.) — [97](#_page097), [177](#_page177)

Гумилев Н. С. — [132](#_page132)

Гумминер Э. М. — [191](#_page191)

{242} Гурджа Л. И. — [12](#_page012)

Гуревич А. Я. — [54](#_page054), [232](#_page232)

Гуро Е. Г. — [10](#_page010), [31](#_page031), [53](#_page053), [227](#_page227), [228](#_page228)

Гурьев Г. Н. — [234](#_page234)

Давыдова М. В. — [234](#_page234)

Д’Аннунцио Г. — [25](#_page025)

Дейч А. И. — [123](#_page123), [124](#_page124), [235](#_page235)

Дельвари Жорж (Кучинский Г. И.) — [136](#_page136)

Денисов В. И. — [118](#_page118)

Державин К. Н. — [142](#_page142), [148](#_page148), [149](#_page149), [152](#_page152), [184](#_page184), [236](#_page236)

Дешевов В. И. — [196](#_page196)

Диккенс Ч. — [116](#_page116), [117](#_page117), [118](#_page118), [119](#_page119)

Дикс О. — [177](#_page177)

Дмитриев В. В. — [67](#_page067), [105](#_page105), [111](#_page111), [116](#_page116), [119](#_page119), [132](#_page132), [142](#_page142), [148](#_page148) – [155](#_page155), [170](#_page170), [171](#_page171), [172](#_page172), [174](#_page174) – [179](#_page179), [184](#_page184) – [188](#_page188), [188](#_page188), [190](#_page190), [191](#_page191), [197](#_page197), [198](#_page198), [205](#_page205) – [207](#_page207), [209](#_page209) – [214](#_page214), [220](#_page220), [223](#_page223) – [225](#_page225), [235](#_page235), [237](#_page237), [238](#_page238)

Добужинский М. В. — [104](#_page104), [109](#_page109), [111](#_page111), [112](#_page112), [113](#_page113), [114](#_page114), [115](#_page115), [122](#_page122), [161](#_page161), [175](#_page175), [194](#_page194), [214](#_page214), [229](#_page229), [235](#_page235)

Донской В. А. — [61](#_page061)

Достоевский Ф. М. — [102](#_page102), [111](#_page111), [112](#_page112), [113](#_page113), [114](#_page114), [116](#_page116), [120](#_page120), [129](#_page129), [160](#_page160), [161](#_page161)

Дранишников В. А. — [188](#_page188), [203](#_page203), [209](#_page209), [238](#_page238)

Дуганов Р. В. — [231](#_page231)

Дуглас Ш. — [227](#_page227)

Дягилев С. П. — [76](#_page076)

Евграфов Н. И. — [231](#_page231)

Евреинов Н. Н. — [25](#_page025), [45](#_page045), [62](#_page062), [94](#_page094), [137](#_page137) – [139](#_page139), [231](#_page231), [235](#_page235)

Егоров В. Е. — [103](#_page103)

Е. К. (см.: [Кузнецов Е.](#_Tosh0008581))

Екатерина I – [17](#_page017)

Емельянов А. В. — [12](#_page012)

Жданов В. Д. — [12](#_page012)

Жевержеев Л. И. — [10](#_page010), [16](#_page016), [32](#_page032), [35](#_page035), [36](#_page036), [38](#_page038), [55](#_page055), [57](#_page057), [228](#_page228), [229](#_page229), [231](#_page231), [232](#_page232)

Замятин Е. И. — [94](#_page094), [221](#_page221)

Зандин М. П. — [184](#_page184)

Зискинд — [13](#_page013)

Ибсен Г. — [10](#_page010)

Иванов Вс. И. — [201](#_page201), [202](#_page202)

Иванов-Разумник Р. В. (Иванов) — [66](#_page066), [67](#_page067), [232](#_page232)

Икар — [229](#_page229)

Кайзер Г. — [102](#_page102), [161](#_page161), [162](#_page162), [165](#_page165), [203](#_page203)

Каменский В. В. — [31](#_page031)

Кандинский В. В. — [28](#_page028), [31](#_page031), [45](#_page045), [97](#_page097), [194](#_page194)

Канкарович А. И. — [236](#_page236)

Каплан В. Н. — [4](#_page004)

Кара-Демур О. С. — [4](#_page004)

Каратыгин В. Г. — [185](#_page185), [237](#_page237)

Карин Н. П. — [232](#_page232)

Клодель П. — [74](#_page074)

Коваленко Г. Ф. — [4](#_page004)

Ковтун Е. Ф. — [31](#_page031), [87](#_page087), [227](#_page227), [230](#_page230), [231](#_page231), [233](#_page233)

Кокошка О. — [234](#_page234)

Комаровская Н. И. — [90](#_page090), [91](#_page091), [147](#_page147), [167](#_page167), [172](#_page172), [234](#_page234)

Комиссаржевская В. Ф. — [35](#_page035), [116](#_page116), [120](#_page120), [126](#_page126)

Комиссаржевский Ф. Ф. — [117](#_page117), [120](#_page120), [123](#_page123), [127](#_page127), [235](#_page235)

Коноплев — [238](#_page238)

Константинов — [13](#_page013)

Корчагина-Александровская Е. П. — [181](#_page181), [182](#_page182)

Костина Е. М. — [4](#_page004), [233](#_page233), [235](#_page235), [237](#_page237)

Кочергина А. Ф. — [12](#_page012)

Криммер Э. М. — [231](#_page231)

Крусанов А. В. — [232](#_page232)

Крученых А. Е. — [6](#_page006), [27](#_page027), [31](#_page031), [32](#_page032), [35](#_page035), {243} [36](#_page036), [40](#_page040), [41](#_page041), [45](#_page045), [47](#_page047), [48](#_page048) – [54](#_page054), [57](#_page057) – [61](#_page061), [68](#_page068), [71](#_page071), [231](#_page231), [232](#_page232)

Кугель А. Р. — [124](#_page124)

Кузнецов Е. М. (Е. К.) — [135](#_page135), [164](#_page164), [167](#_page167), [235](#_page235), [356](#_page356)

Куликова И. С. — [234](#_page234)

Кульбин Н. И. — [10](#_page010), [28](#_page028)

Курдов В. И. — [87](#_page087), [233](#_page233)

Кшенек Э. — [205](#_page205), [222](#_page222)

Лабутин В. К. — [12](#_page012)

Лаврентьев А. Н. — [170](#_page170)

Ланг Ф. — [168](#_page168)

Лапина И. П. — [4](#_page004)

Лаппо-Данилевский А. А. — [67](#_page067)

Ларионов М. Ф. — [28](#_page028), [31](#_page031), [32](#_page032), [33](#_page033), [97](#_page097)

Лебедев В. В. — [89](#_page089), [90](#_page090), [91](#_page091), [92](#_page092), [93](#_page093)

Леванский — [13](#_page013)

Левенталь В. Я. — [160](#_page160)

Левин М. З. — [89](#_page089), [105](#_page105), [132](#_page132), [142](#_page142), [143](#_page143), [145](#_page145) – [147](#_page147), [155](#_page155) – [161](#_page161), [179](#_page179) – [182](#_page182), [184](#_page184), [189](#_page189), [190](#_page190), [191](#_page191) – [193](#_page193), [203](#_page203) – [205](#_page205), [208](#_page208), [209](#_page209), [235](#_page235), [237](#_page237)

Левинсон А. Я. — [68](#_page068), [69](#_page069), [70](#_page070), [71](#_page071), [73](#_page073), [232](#_page232), [233](#_page233)

Левитон Р. М. — [231](#_page231)

Ле Дантю М. В. — [13](#_page013), [16](#_page016)

Ленин (Ульянов) В. И. — [192](#_page192)

Ленский — [13](#_page013)

Леонардо да Винчи — [122](#_page122)

Лермонтова Н. В. — [228](#_page228)

Ли Макс — [19](#_page019), [20](#_page020), [229](#_page229)

Лившиц Б. К. — [52](#_page052), [54](#_page054), [55](#_page055), [232](#_page232)

Лозинский М. Л. — [214](#_page214)

Лопухов Ф. В. — [196](#_page196) – [198](#_page198), [238](#_page238)

Луначарский А. В. — [67](#_page067), [191](#_page191), [232](#_page232)

Львов Я. К. — [122](#_page122), [235](#_page235)

Любавина Н. И. — [228](#_page228)

Людовик XIV — [218](#_page218)

Ляндсберг А. — [231](#_page231)

Мазинг Б. В. — [207](#_page207), [238](#_page238)

Максимов В. В. — [171](#_page171)

Малевич К. С. — [27](#_page027), [29](#_page029), [31](#_page031) – [36](#_page036), [47](#_page047) – [62](#_page062), [67](#_page067), [69](#_page069) – [72](#_page072), [228](#_page228), [229](#_page229), [230](#_page230), [231](#_page231)

Малков Н. П. — [238](#_page238)

Мангуби Л. С. — [132](#_page132), [142](#_page142)

Маньяско А. — [97](#_page097)

Маринетти Ф. Т. — [27](#_page027), [46](#_page046), [66](#_page066), [71](#_page071), [128](#_page128), [162](#_page162), [166](#_page166)

Марков П. А. — [119](#_page119), [235](#_page235)

Маркович М. В. — [12](#_page012)

Маркс К. — [192](#_page192)

Марушина Г. А. — [4](#_page004)

Масловская С. Д. — [170](#_page170)

Матвеев — [232](#_page232)

Матвей (Марков) В. И. — [230](#_page230)

Матисс А. — [97](#_page097)

Матюшин М. В. — [10](#_page010), [27](#_page027), [32](#_page032) – [36](#_page036), [48](#_page048) – [53](#_page053), [57](#_page057), [59](#_page059), [62](#_page062), [227](#_page227), [228](#_page228), [230](#_page230), [231](#_page231), [232](#_page232)

Маяковский В. В. — [27](#_page027), [31](#_page031), [33](#_page033) – [46](#_page046), [62](#_page062), [65](#_page065) – [73](#_page073), [132](#_page132), [158](#_page158), [197](#_page197), [231](#_page231), [232](#_page232), [233](#_page233)

Мгебров А. А. — [37](#_page037), [44](#_page044), [46](#_page046), [54](#_page054), [153](#_page153), [231](#_page231)

Мейерхольд В. Э. — [6](#_page006), [14](#_page014), [45](#_page045), [67](#_page067), [68](#_page068), [69](#_page069), [73](#_page073), [75](#_page075), [109](#_page109), [110](#_page110), [118](#_page118), [131](#_page131), [132](#_page132), [134](#_page134), [141](#_page141), [142](#_page142), [153](#_page153), [160](#_page160), [184](#_page184), [185](#_page185), [197](#_page197), [223](#_page223), [233](#_page233), [234](#_page234), [235](#_page235), [237](#_page237)

Меньшой А. — [237](#_page237)

Мизернюк М. Я. — [12](#_page012)

Мизернюк П. Я. — [12](#_page012)

Миклашевский К. М. — [197](#_page197)

Милашевский В. А. — [139](#_page139), [235](#_page235), [236](#_page236)

Миллер В. Ф. — [62](#_page062), [63](#_page063)

Мисс — [92](#_page092)

{244} Мичурин Г. М. — [91](#_page091)

Мовшенсон А. Г. — [134](#_page134), [142](#_page142), [155](#_page155), [159](#_page159), [234](#_page234), [235](#_page235), [236](#_page236)

Мокульский С. С. — [173](#_page173), [174](#_page174), [191](#_page191), [237](#_page237), [238](#_page238)

Мольер Ж. Б. — [214](#_page214), [216](#_page216), [220](#_page220)

Монахов Н. Ф. — [168](#_page168), [208](#_page208)

Моргунов А. А. — [228](#_page228)

Мунк Э. — [97](#_page097)

Мусоргский М. П. — [209](#_page209) – [211](#_page211), [213](#_page213), [214](#_page214)

Назаров И. А. — [12](#_page012)

Немирович-Данченко В. И. — [111](#_page111), [112](#_page112), [116](#_page116)

Н. И. \*\*\* — [12](#_page012)

Н. И. Т. \*\*\* — [12](#_page012)

Ни. — [229](#_page229)

Никитин А. Л. — [229](#_page229)

Никитин Л. А — [25](#_page025)

Никитин Н. Н. — [170](#_page170)

Никулин Л. В. — [137](#_page137)

Ницше Ф. — [8](#_page008), [38](#_page038)

Н. Л‑въ. — [232](#_page232)

Н. М. Н. — [236](#_page236)

Обстфельдер С. — [102](#_page102), [127](#_page127)

Овэс Л. С. — [234](#_page234), [236](#_page236)

Озеров В. А. — [116](#_page116)

Оловянишников С. С. — [12](#_page012)

Орлов В. — [237](#_page237)

Ортега‑и-Гасет Х. — [98](#_page098), [234](#_page234)

Охлопков Н. П. — [25](#_page025)

Павловская В. К. — [188](#_page188)

Папаригопуло Б. В. — [102](#_page102)

Перголези Д. П.

Петров Н. В. — [93](#_page093), [137](#_page137), [138](#_page138), [191](#_page191), [194](#_page194), [199](#_page199) – [202](#_page202), [214](#_page214) – [216](#_page216), [235](#_page235), [238](#_page238), [239](#_page239)

Петров-Водкин К. С. — [184](#_page184), [196](#_page196)

Печковский Н. К. — [188](#_page188)

Пильняк (Вогау) Б. А. — [221](#_page221)

Пиотровский А. И. — [92](#_page092), [102](#_page102), [153](#_page153), [155](#_page155), [159](#_page159), [166](#_page166), [167](#_page167), [186](#_page186), [189](#_page189), [192](#_page192), [234](#_page234), [236](#_page236), [237](#_page237), [238](#_page238)

Плетнев В. Ф. — [95](#_page095)

Плешаков И. И. — [188](#_page188)

Плигин А. П. — [12](#_page012)

Плучек В. Н. — [160](#_page160)

Пляцковская Н. С. — [4](#_page004)

П. М. — [229](#_page229)

Погодина Г. И. — [4](#_page004)

Поленов В. Д. — [29](#_page029)

Попова Л. С. — [76](#_page076), [88](#_page088), [93](#_page093), [163](#_page163)

Потипака П. Д. — [230](#_page230)

Приселков С. В. — [132](#_page132), [142](#_page142)

Прокофьев С. С. — [222](#_page222)

Пудовкин В. И. — [107](#_page107)

Пуни И. А. — [228](#_page228)

Пунин Н. Н. — [45](#_page045), [64](#_page064), [71](#_page071), [72](#_page072), [83](#_page083), [84](#_page084), [85](#_page085), [88](#_page088), [231](#_page231), [232](#_page232) – [234](#_page234)

Пушкин А. С. — [114](#_page114), [115](#_page115)

Пяст В. А. — [109](#_page109)

Радин Н. М. — [208](#_page208)

Радлов С. Э. — [95](#_page095), [132](#_page132), [134](#_page134), [136](#_page136), [148](#_page148), [174](#_page174), [177](#_page177), [184](#_page184) – [188](#_page188), [190](#_page190), [194](#_page194), [203](#_page203), [209](#_page209) – [214](#_page214), [237](#_page237), [238](#_page238)

Ракитина Е. Б. — [236](#_page236)

Ратгеб Й. — [177](#_page177)

Ребиков — [13](#_page013)

Регер М. — [33](#_page033)

Ремизов А. М. — [14](#_page014), [120](#_page120), [229](#_page229)

Речкунов М. П. — [12](#_page012)

Рожковский А. И. — [12](#_page012)

Розанова О. В. — [30](#_page030), [31](#_page031), [36](#_page036), [230](#_page230)

Ромашов Б. С. — [199](#_page199)

Росовский Н. — [231](#_page231)

Россини Дж. — [203](#_page203)

{245} Ростиславов А. (см.: [А. Р‑въ](#_Tosh0008582))

Ротмлянский — [12](#_page012)

Рудницкий К. Л. — [109](#_page109), [227](#_page227), [234](#_page234)

Рыков А. В. — [132](#_page132)

Сабашникова М. В. — [28](#_page028)

Сагайдачный Е. Я. — [12](#_page012), [13](#_page013), [15](#_page015), [16](#_page016), [18](#_page018), [24](#_page024)

Салтыков-Щедрин М. Е. — [120](#_page120), [123](#_page123), [179](#_page179), [181](#_page181)

Самойлов П. В. — [181](#_page181)

Сапунов Н. Н. — [125](#_page125)

Сарабьянов Д. В. — [98](#_page098), [231](#_page231), [234](#_page234)

Сахаров В. М. — [12](#_page012)

Сахновский В. Г. — [117](#_page117), [120](#_page120), [123](#_page123), [127](#_page127), [235](#_page235)

Сашин А. Т. — [231](#_page231)

Сезан П. — [6](#_page006), [97](#_page097)

Семенов С. — [191](#_page191)

Сервантес М. — [19](#_page019), [229](#_page229)

Серебровский Г. В. — [188](#_page188)

Сидорина Е. В. — [164](#_page164), [233](#_page233), [236](#_page236)

Синклер Э. — [190](#_page190)

Скарская (Комиссаржевская) И. Ф. — [160](#_page160)

Словцова Е. В. — [95](#_page095), [132](#_page132), [142](#_page142)

Слонимский Ю. И. — [151](#_page151), [197](#_page197), [235](#_page235), [356](#_page356)

Смолич Н. В. — [205](#_page205), [206](#_page206), [220](#_page220), [238](#_page238)

Смышляев В. С. — [25](#_page025)

Снапков П. — [132](#_page132)

Соколов В. Н. — [12](#_page012)

Соллертинский И. И. — [220](#_page220), [239](#_page239)

Соловьев В. Н. — [67](#_page067), [68](#_page068), [69](#_page069), [70](#_page070), [73](#_page073), [142](#_page142), [171](#_page171), [197](#_page197), [214](#_page214), [215](#_page215), [233](#_page233), [237](#_page237), [238](#_page238)

Соловьев В. С. — [151](#_page151)

Соловьев М. — [237](#_page237)

Спандиков Э. К. — [10](#_page010), [12](#_page012), [13](#_page013), [16](#_page016), [17](#_page017), [227](#_page227), [230](#_page230)

Спекторский В. Я. — [12](#_page012)

Срывкин Н. Н. — [12](#_page012)

Станиславский (Алексеев) К. С. — [6](#_page006), [7](#_page007), [111](#_page111), [209](#_page209)

Старк Э. А. — [95](#_page095), [96](#_page096), [150](#_page150), [152](#_page152), [177](#_page177), [234](#_page234), [236](#_page236), [237](#_page237)

Степанова В. Ф. — [76](#_page076), [88](#_page088), [163](#_page163)

Стравинский И. Ф. — [197](#_page197), [198](#_page198), [222](#_page222)

Стрельников (Мезенкампф) Н. М. — [152](#_page152)

Стригалев А. А. — [233](#_page233)

Стриндберг А. — [109](#_page109), [153](#_page153)

Струтинская Е. И. — [234](#_page234), [235](#_page235)

Суворин А. С. — [12](#_page012)

Сундушников Б. — [237](#_page237)

Суриков В. И. — [177](#_page177)

Суриц Е. Я. — [238](#_page238)

Сухово-Кобылин А. В. — [123](#_page123), [144](#_page144), [146](#_page146)

Татлин В. Е. — [18](#_page018), [19](#_page019) – [25](#_page025), [29](#_page029), [76](#_page076) – [87](#_page087), [88](#_page088), [132](#_page132), [228](#_page228), [229](#_page229), [233](#_page233), [234](#_page234)

Тверской (Кузьмин-Караваев) К. К. — [132](#_page132), [142](#_page142), [145](#_page145), [153](#_page153), [156](#_page156), [189](#_page189), [208](#_page208), [236](#_page236), [238](#_page238)

Терентьев И. Г. — [160](#_page160), [191](#_page191), [231](#_page231)

Тихвинская Л. И. — [232](#_page232)

Толлер Э. — [38](#_page038), [102](#_page102), [172](#_page172), [173](#_page173), [174](#_page174), [175](#_page175), [178](#_page178), [179](#_page179), [203](#_page203)

Толстой Л. Н. — [128](#_page128), [168](#_page168), [170](#_page170)

Томашевский К. — [38](#_page038), [231](#_page231)

Томашевский М. М. (см.: [Бонч-Томашевский](#_Tosh0008583))

Топорков А. — [227](#_page227)

Трахтенберг В. — [236](#_page236)

Тренин В. В. — [231](#_page231)

Тригер М. Я. — [93](#_page093)

Троцкий Л. Д. — [216](#_page216)

Турчин В. С. — [105](#_page105), [234](#_page234)

Тынянов Ю. Н. — [224](#_page224)

{246} Ульянов Н. П. — [103](#_page103)

Файко А. М. — [208](#_page208), [238](#_page238)

Февральский А. В. — [71](#_page071), [232](#_page232), [233](#_page233)

Федин К. А. — [165](#_page165), [236](#_page236), [237](#_page237)

Федосова Е. М. — [4](#_page004)

Феоктистов Ф. Ф. — [12](#_page012)

Филонов П. Н. — [25](#_page025), [29](#_page029), [31](#_page031), [35](#_page035), [36](#_page036), [38](#_page038), [40](#_page040), [41](#_page041), [42](#_page042), [44](#_page044), [45](#_page045), [53](#_page053), [62](#_page062), [63](#_page063), [97](#_page097), [230](#_page230), [231](#_page231)

Фокин Н. М. — [35](#_page035), [57](#_page057)

Харджиев Н. И. — [38](#_page038), [231](#_page231)

Хлебников В. В. — [6](#_page006), [31](#_page031), [33](#_page033), [34](#_page034), [37](#_page037), [51](#_page051), [52](#_page052), [56](#_page056), [67](#_page067), [76](#_page076), [83](#_page083), [84](#_page084), [85](#_page085), [88](#_page088), [233](#_page233)

Ходасевич В. М. — [105](#_page105), [132](#_page132) – [137](#_page137), [185](#_page185), [235](#_page235)

Хохлов К. П. — [89](#_page089), [90](#_page090), [92](#_page092), [161](#_page161), [167](#_page167), [168](#_page168), [172](#_page172), [173](#_page173), [188](#_page188), [191](#_page191)

Цибасов М. П. — [231](#_page231)

Чапек К. — [102](#_page102), [167](#_page167), [168](#_page168)

Чехов А. П. — [17](#_page017)

Чехонин С. В. — [232](#_page232)

Чирков — [238](#_page238)

Чуковский К. И. — [41](#_page041), [62](#_page062), [231](#_page231), [232](#_page232)

Чупятов Л. Т. — [42](#_page042), [43](#_page043), [196](#_page196), [197](#_page197)

Шагал М. — [45](#_page045)

Шапошников А. Г. — [13](#_page013)

Шатских А. С. — [231](#_page231)

Шебалков — [238](#_page238)

Шекспир У. — [136](#_page136)

Шенберг А. — [33](#_page033)

Шефтель А. С. — [12](#_page012), [13](#_page013)

Школьник И. С. — [13](#_page013), [36](#_page036), [39](#_page039), [40](#_page040), [41](#_page041), [42](#_page042), [43](#_page043), [44](#_page044), [45](#_page045), [62](#_page062), [197](#_page197), [228](#_page228), [230](#_page230), [232](#_page232)

Шлейфер Ц. Я. — [11](#_page011), [12](#_page012), [13](#_page013), [16](#_page016), [230](#_page230)

Шостакович Д. Д. — [220](#_page220) – [222](#_page222), [239](#_page239)

Шрекер Ф. — [185](#_page185) – [187](#_page187)

Штейнер Р. — [151](#_page151)

Штеренберг Д. П. — [232](#_page232)

Штраус Р. — [185](#_page185)

Щеглов И. М. — [17](#_page017), [229](#_page229)

Щуко В. А. — [92](#_page092), [161](#_page161), [209](#_page209)

Эйзенштейн С. М. — [95](#_page095), [107](#_page107), [229](#_page229)

Эйхенбаум Б. М. — [175](#_page175), [177](#_page177), [237](#_page237)

Энгельс Ф. — [192](#_page192)

Эр. Эс. — [237](#_page237)

Эрбштейн Б. М. — [132](#_page132), [197](#_page197)

Эренберг В. Г. — [62](#_page062)

Эткинд М. Г. — [53](#_page053), [94](#_page094), [227](#_page227), [232](#_page232), [234](#_page234)

Эфрос А. М. — [75](#_page075), [77](#_page077), [233](#_page233)

Эшер М. — [51](#_page051)

Юдин Л. А. — [87](#_page087)

Юдина Е. — [227](#_page227)

Юренева В. Л. — [174](#_page174)

Юшкевич С. С. — [103](#_page103)

Якубинский — [83](#_page083)

Якулов Г. Б. — [75](#_page075), [76](#_page076), [164](#_page164), [233](#_page233)

Якунина Е. П. — [132](#_page132), [142](#_page142)

Янковский М. О. — [239](#_page239)

Янов А. С. — [145](#_page145), [236](#_page236)

Ярцев П. М. — [37](#_page037), [40](#_page040), [41](#_page041), [44](#_page044) – [47](#_page047), [231](#_page231)

Bablet D. (см.: [Бабле Д.](#_Tosh0008584))

# **{****227}** Библиографические ссылки и примечания

#### Введение

1. *Топорков А*. Творчество и мысль. По поводу книги А. Бергсона «Творческая эволюция» // Золотое руно. М. 1909. № 5. С. 52. [↑](#endnote-ref-2)
2. Там же. С. 53. [↑](#endnote-ref-3)
3. Там же. С. 54.

   #### 1 глава

   О спектаклях «Союза молодежи» см: *Эткинд М*. «Союз молодежи» и его сценографические эксперименты // Советские художники театра и кино 79. М., 1981. С. 247 – 260; *Ковтун Е*. «Победа над солнцем» — начало супрематизма // Наше наследие. М., 1989. № 2. С. 123 – 127; *Рудницкий К. Л*. Русское режиссерское искусство. 1908 – 1917. М., 1990. С. 239 – 263; *Юдина Е*. Об игровом начале в русском авангарде // Вопросы искусствознания. М., 1994. № 1. С. 154 – 165; *Дуглас Ш*. Казимир Малевич и истоки русского абстракционизма // Вопросы искусствознания. М., 1994. № 1. С. 166 – 198. [↑](#endnote-ref-4)
4. ГРМ. Сектор рукописей. Фонд 121, «Союз молодежи». ед. хр. 1. М. В. Матюшин, Р. В. Воинов, Спандиков Э. К. — прошение о включении в реестр общества художников «Союз молодежи». В Уставе Общества художников «Союз молодежи», во втором разделе — Способы деятельности общества, пункт «в», говорилось, что Общество предполагает: «устраивать выставки и аукционные продажи художественных произведений, музыкальные вечера, концерты, драматические представления». [↑](#endnote-ref-5)
5. ГРМ. Фонд 121. ед. хр. 26. Л. 1.

   Заявление Е. Гуро, М. Матюшина и Р. Воинова о выходе {228} из «Союза Молодежи» адресовано секретарю союза И. С. Школьнику.

   «Милостивый государь! Извещаем Вас, как Секретаря общества “Союза молодежи”, что мы, нижеподписавшиеся, выходим из членов общества “Союз молодежи”. М. Матюшин, Е. Гуро, Воинов» (б. д.).

   «Просим довести до сведения всех членов, при возможности, о нашем выходе из “С. М.”» Л. 2. (б. д.).

   «Ввиду принципиального разногласия, мы, нижеподписавшиеся, выходим из числа комитета “Союза молодежи”. Елена Генриховна Гуро, М. В. Матюшин, Ростислав Воинов». [↑](#endnote-ref-6)
6. ГРМ. Фонд 121. ед. хр. 1. Л. 10.

   Протокол общего собрания членов Общества художников «Союз молодежи». 3 января 1913. «В 9 1/2 вечера председатель открыл собрание предложением собранию наметить кандидатов в новые члены. Предложены были: Матюшин, Бубнова, Д. Бурлюк, Моргунов, Малевич, Татлин, Лермонтова, Пуни и Любавина.

   Открытой баллотировкой избраны оказались: Матюшин — единогласно, Бурлюк, Моргунов, Малевич, Татлин, Бубнова — простым большинством».

   Матюшин выйдет из состава общества «Союз молодежи» в апреле 1914 г. Непосредственным поводом явится невозвращение Жевержеевым Малевичу его эскизов к опере «Победа над солнцем».

   ГЦТМ им. А. А. Бахрушина. РО. Фонд 99. ед. хр. 57.

   Почтовая открытка К. С. Малевича к Л. И. Жевержееву:

   «Глубокоуважаемый Левкий Иванович, не дождавшись никакого ответа от Вас и г. Школьника, я получил письмо от Матюшина, который пишет, что Вы предлагаете мне полученные от Вас деньги за рисунки (эскизы декораций и костюмов. — *Е. С*.) посчитать <как> выплату за декорации, а рисунки мне возвратить, ну что ж, я согласен и так, но так как я на днях должен уезжать, то прошу переслать их Матюшину…».

   ГЦТМ им. А. Бахрушина РО Фонд 99. ед. хр. 62.

   Письмо М. В. Матюшина к Л. И. Жевержееву:

   16 апреля 1914 г.

   «Милостивый Государь Левкий Иванович! Настоящим письмом прошу считать меня выбывшим из состава членов “Союза молодежи”, о чем прошу довести до сведения общества. Позволяю себе напомнить о данном Вами обещании во время нашего последнего разговора <в> “Театре Миниатюр” — послать обратно приобретенные Вами рисунки к опере “Победа над солнцем” — Казимиру Севериновичу Малевичу в Москву в вознаграждение за тот колоссальный труд, — который им был выполнен столь блестяще, но по постановке вышеназван. оперы. О Вашем решении я Малевича поставил в известность […]».

   ГЦТМ им. А. Вахрушина. РО фонд 99 Л. И. Жевержеев, ед. хр. 58.

   Письмо К. С. Малевича к Л. И. Жевержееву:

   27 января 1914 г.

   «Глубокоуважаемый Левкий Иванович! Прошу Вас довести {229} до сведения Общ. С. М., что я членом больше общ не состою. С почтением К. Малевич…» К. С. Малевич не получил обратно эскизов декораций и костюмов к «Победе над солнцем», они остались в собрании Л. И. Жевержеева. [↑](#endnote-ref-7)
7. Л. И. Жевержеев был председателем правления «Союза молодежи» в 1910 – 1914 гг. [↑](#endnote-ref-8)
8. В конце 1910 г. «Союз молодежи» предполагал устроить театральное представление народной драмы «Царь Максемьян и ево непокорный сын Адольфа» на квартире Л. И. Жевержеева. В Санкт-Петербургском Театральном музее хранится план зала в квартире Жевержеева с разметкой панно-драпировок, закрывавших по периметру все стены и окна помещения, и сцены-помоста, с трех сторон окруженной ступенями, четвертая сторона примыкала к стене. Там же хранится эскиз панно, выполненный А. Ф. Гаушем; эти двухцветные панно — верхняя половина — белая, нижняя — черная, — должны были закрывать стены зала. Предполагалось ли по этим фонам делать росписи или панно должны были остаться двухцветными — неизвестно. [↑](#endnote-ref-9)
9. Санкт-Петербургский Государственный музей театрального и музыкального искусства. (СПбГМТМИ) ОАП 42594. № КП 48663. [↑](#endnote-ref-10)
10. *Ремизов А*. «Царь Максимилиан». П., 1920. С. 112. [↑](#endnote-ref-11)
11. П. М. В «Союзе молодежи» // Петербургский листок. СПб., 1911. 28 янв., С. 4. [↑](#endnote-ref-12)
12. *А. Р‑въ (Ростиславов А.)*. Хоромные действа // Театр и искусство. СПб., 1911. № 6. С. 124. [↑](#endnote-ref-13)
13. *Щеглов И. М*. Народ и театр. Очерки исследования современного народного театра. СПб., 1911. С. 87. [↑](#endnote-ref-14)
14. *А. Р‑въ*. Указ. соч. [↑](#endnote-ref-15)
15. *В. Ир*. Хоромные действа // Речь. 1911. 29 янв. С. 7. [↑](#endnote-ref-16)
16. *П. М*. Указ. соч. [↑](#endnote-ref-17)
17. ГРМ. Фонд 115. Добужинский М. В., ед. хр. 420. Л. 1.

    Пригласительный билет:

    «“Союз Молодежи” имеет честь почтительнейше довести до Вашего сведения, что на мясной неделе в “Доме Интермедий” (Галерная, 33, тел. 521 – 38) им организованы повторительно “Хоромные действа” инц. М. М. Томашевским, в которых будет представлено: 1) “Царь Максемьян и ево непокорный сын Адольфа”, 2) “Ревнивый старик”, интермедия М. Сервантеса и др. Первое представление состоится в четверг, 17 февраля в 9 часов вечера. Билеты от 5 р. до 1 р. в Центральной кассе (Невский, 23) и в Доме Интермедий». [↑](#endnote-ref-18)
18. *Ли Макс*. Трагический балаган // Студия. М., 1911. № 6. С. 7. [↑](#endnote-ref-19)
19. *Татлин В*. Письмо в Редакцию // Студия. М., 1911. № 7. С. 20. [↑](#endnote-ref-20)
20. *Икар*. «Кислая капуста!» (Спектакли Трагического балагана) // Раннее утро. М. 1911. № 254. 4 ноября. С. 4. [↑](#endnote-ref-21)
21. *Архелай*. Спектакль трагического балагана // Русское слово. М., 1911. 3 ноября. № 253. С. 6. [↑](#endnote-ref-22)
22. *Ни*. Трагический балаган // Голос Москвы. М., 1911. 1 ноября. № 251. С. 5. [↑](#endnote-ref-23)
23. Цит. по: *Никитин А*. Один год Сергея Эйзенштейна. 1920 – 1921. Письма с комментариями // Киноведческие записки. М., 1995. № 25. С. 42.

    #### 2 глава

    [↑](#endnote-ref-24)
24. См.: Огонек. СПб. 1913. № 50. С. 8. [↑](#endnote-ref-25)
25. Цит. по: *Волошин М*. Коктебельские берега. Поэзия. Рисунки. Акварели. Статьи. Симферополь. 1990. С. 85. [↑](#endnote-ref-26)
26. См.: *Розанова О*. 1886 – 1918. Каталог выставки. Хельсинки. 1992. С. 101. Манифест «Союза молодежи» был написан О. В. Розановой, выпущен в виде листовки и раздавался на диспуте «О современной живописи» в Троицком театре (СПб) 23 марта 1913 г. [↑](#endnote-ref-27)
27. Там же. С. 95. [↑](#endnote-ref-28)
28. Там же. С. 95. [↑](#endnote-ref-29)
29. Там же. С. 95. [↑](#endnote-ref-30)
30. Там же. С. 101. [↑](#endnote-ref-31)
31. *Ковтун Е. Ф*. Русская футуристическая книга. М., 1989. С. 127 – 130. [↑](#endnote-ref-32)
32. Сотрудничество «Союза молодежи» с «Гилеей» было недолгим. Поводом к разрыву послужил инцидент, происшедший перед заключительным спектаклем «Победы над солнцем» 5 декабря 1913. Суть происшедшего изложена в письме, направленном Л. И. Жевержееву по решению Общего собрания «Союза молодежи», ГРМ СР Фонд 121. ед. хр. 72. Л. 1 – 2.

    «6 декабря 1913 г.

    Многоуважаемый Левкий Иванович! Общее собрание О‑ва, не вдаваясь в исследование инцидента между Вами и г. Крученых, так неожиданно и угнетающе для нас послужившего поводом к Вашему отказу от звания председателя о‑ва и основываясь лишь на том поступке Крученых, когда <он> хотел перед спектаклем выйти и заявить публике, что “Союз молодежи” ему не платит денег, решило, что сотрудничество с ним для нас оскорбительно не менее чем для Вас, Общее собрание просит Вас, многоуважаемый Левкий Иванович, не делать столь решительного шага и быть нашим председателем, как были прежде.

    Одновременно с этим общее собрание решило не вести дальнейшей совместной работы с секцией Гилея, в виду того, что это сотрудничество пользы обществу не приносит.

    Секретарь об‑ва Школьник, Филонов, Малевич, Матюшин, Шлейфер, Спандиков, Матвей, Потипака, Розанова [две фамилии неразборчиво], Давыдова». [↑](#endnote-ref-33)
33. Цит.: Письма К. С. Малевича М. В. Матюшину. Публикация *Ковтуна Е. Ф*. // Наше наследие. М. 1989. № 2. С. 125. [↑](#endnote-ref-34)
34. Там же. С. 127. [↑](#endnote-ref-35)
35. Первый Всероссийский съезд баячей будущего (поэтов-футуристов). Заседание 18 и 19 июля 1913 года в Усикирко (Финляндия) // За 7 дней. 1913. № 28. С. 605 – 606. [↑](#endnote-ref-36)
36. *Матюшин М. В*. Футуризм в Петербурге // Футуристы. Первый журнал русских футуристов. М. 1914. № 1 – 2. С. 165. [↑](#endnote-ref-37)
37. Там же. С. 154. [↑](#endnote-ref-38)
38. Письма К. С. Малевича М. В. Матюшину // Публикация Ковтуна Е. Ф. С. 128. [↑](#endnote-ref-39)
39. Цит. по: *Харджиев Н*. Из материалов о Маяковском // 30 дней. М. 1939. № 7. С. 83 – 84. [↑](#endnote-ref-40)
40. *Матюшин М. В*. Футуризм в Петербурге. С. 156. [↑](#endnote-ref-41)
41. *Жевержеев Л. И*. Воспоминания // Маяковскому. Сборник воспоминаний и статей. Л., 1940. С. 135. [↑](#endnote-ref-42)
42. {231} Там же. С. 132. [↑](#endnote-ref-43)
43. *Крученых А. Е*. Наш выход. К истории русского футуризма. М., 1996. С. 64. [↑](#endnote-ref-44)
44. *Мгебров А. А*. Жизнь в театре: В 2 т. Л., 1932. Т. 2. С. 278. [↑](#endnote-ref-45)
45. *Харджиев Н., Тренин В*. Поэтическая культура Маяковского. М., 1970. С. 207. [↑](#endnote-ref-46)
46. *Томашевский К*. Владимир Маяковский // Театр. М., 1938. № 4. С. 141. [↑](#endnote-ref-47)
47. *Жевержеев Л. И*. Указ. соч. С. 135. [↑](#endnote-ref-48)
48. *Крученых А. Е*. Наш выход. С. 75 – 76. [↑](#endnote-ref-49)
49. *Ярцев П*. Театр футуристов // Речь. СПб., 1913. 7 декабря. С. 5. [↑](#endnote-ref-50)
50. *Чуковский Корней*. Собр. соч.: В 6 т. М., 1968. Т. 6. С. 229. [↑](#endnote-ref-51)
51. В 1927 г. директор Ленинградского Дома печати Н. П. Баскаков пригласил П. Н. Филонова и его учеников, входивших в группу «Мастера аналитического искусства», устроить выставку живописных работ и принять участие в оформлении спектакля «Ревизор» Н. В. Гоголя (режиссер И. Г. Терентьев). Художники (А. Т. Сашин, Н. И. Евграфов, Р. М. Левитон, А. Ляндсберг, М. П. Цибасов) сделали пять задников и костюмы, расписанные как картины. Оформление спектакля вызвало резкое неприятие критики и вскоре было заменено на декорации Э. М. Криммера. [↑](#endnote-ref-52)
52. *Росовский Н*. Спектакль душевнобольных // Петербургский листок. СПб., 3 декабря 1913. С. 4. [↑](#endnote-ref-53)
53. *Томашевский К*. Указ. соч. С. 141. [↑](#endnote-ref-54)
54. *Мгебров А. А*. Указ. соч. С. 278. [↑](#endnote-ref-55)
55. *Ярцев П*. Указ. соч. С. 5. [↑](#endnote-ref-56)
56. Там же. [↑](#endnote-ref-57)
57. *Евреинов Н. Н*. Предисловие к «Представлению любви» // Студия импрессионистов. СПб. 1910. Кн. 1. С. 52 – 53. [↑](#endnote-ref-58)
58. *Пунин Н. Н*. Квартира № 5 // Панорама искусств 12. М., 1989. С. 174. [↑](#endnote-ref-59)
59. Там же. С. 177. [↑](#endnote-ref-60)
60. *Ярцев П*. Указ. соч. [↑](#endnote-ref-61)
61. *Матюшин М. В*. Футуризм в Петербурге. С. 156. [↑](#endnote-ref-62)
62. *Крученых А. Е*. Наш выход. С. 63. [↑](#endnote-ref-63)
63. Там же. С. 72. [↑](#endnote-ref-64)
64. *Матюшин М. В*. Русский кубофутуризм. Отрывок из неизданной книги «Путь художника» / Публикация Ковтуна Е. Ф. // Наше наследие. 1989. № 2. С. 130. [↑](#endnote-ref-65)
65. Цит. по: *Ковтун Е*. «Победа над солнцем» — начало супрематизма // Наше наследие. 1989. № 2. С. 122. [↑](#endnote-ref-66)
66. Там же. С. 122. [↑](#endnote-ref-67)
67. Письма К. С. Малевича М. В. Матюшину / Публикация *Ковтуна Е. Ф*. С. 127. [↑](#endnote-ref-68)
68. Там же. С. 128. [↑](#endnote-ref-69)
69. Цит. по: *Сарабьянов Д., Шатских А*. Казимир Малевич. Живопись. Теория. М., 1993. С. 191. [↑](#endnote-ref-70)
70. Цит. по: *Дуганов Р*. «Мир погибнет, а нам нет конца!» или Театр наизнанку // Крученых Алексей. Победа над солнцем. М., 1993. С. 3. [↑](#endnote-ref-71)
71. *Гуревич Л*. Театр футуристов // Русские ведомости. М. 1913 № 287. 13 декабря. С. 6. [↑](#endnote-ref-72)
72. Там же. [↑](#endnote-ref-73)
73. *Матюшин М. В*. Русский кубофутуризм. С. 133. [↑](#endnote-ref-74)
74. {232} Цит. по: *Ковтун Е*. «Победа над солнцем» — начало супрематизма. С. 122. [↑](#endnote-ref-75)
75. *Эткинд М*. Указ. соч. С. 259. [↑](#endnote-ref-76)
76. *Крученых А. Е*. Победа над солнцем. С. 14. [↑](#endnote-ref-77)
77. *Гуревич Л*. Указ. соч. С. 6. [↑](#endnote-ref-78)
78. *Лившиц Б*. Полутороглазый стрелец. М., 1989. С. 449. [↑](#endnote-ref-79)
79. Там же. [↑](#endnote-ref-80)
80. Письма К. С. Малевича М. В. Матюшину / Публикация *Ковтуна Е. Ф*. С. 135. [↑](#endnote-ref-81)
81. Там же. С. 135. [↑](#endnote-ref-82)
82. Там же. С. 135. [↑](#endnote-ref-83)
83. *Н. Л‑въ*. Спектакль футуристов // Таганрогский вестник. 1913. № 326. 15 дек. С. 3. [↑](#endnote-ref-84)
84. *Крученых А. Е*. Победа над солнцем. С. 25. [↑](#endnote-ref-85)
85. Там же. С. 27. [↑](#endnote-ref-86)
86. Там же. С. 28. [↑](#endnote-ref-87)
87. *Матюшин М. В*. Русский кубофутуризм. С. 130. [↑](#endnote-ref-88)
88. *Крученых А. Е*. Победа над солнцем. С. 28. [↑](#endnote-ref-89)
89. Там же. С. 28. [↑](#endnote-ref-90)
90. *Крученых А. Е*. Наш выход. С. 71. [↑](#endnote-ref-91)
91. Подробнее о спектакле «Колбаса из бабочек» в «Кривом зеркале» см.: *Тихвинская Л*. Кабаре и театры миниатюр в России. 1908 – 1917. М., 1995. С. 222 – 224. [↑](#endnote-ref-92)
92. *Арс. Б*. «Кривое зеркало» // Театр и искусство. СПб. 1914. № 4. 26 янв. С. 78. [↑](#endnote-ref-93)
93. О лекциях К. И. Чуковского, посвященных творчеству поэтов-футуристов, см.: *Крусанов А. В*. Русский авангард: 1907 – 1932 (Исторический обзор). В 3‑х т. Т. 1. СП., 1996. С. 134 – 136. [↑](#endnote-ref-94)
94. *Арс. Б*. «Кривое зеркало» // Театр и искусство. СПб. 1914. № 4. 26 янв. С. 78.

    #### 3 глава

    [↑](#endnote-ref-95)
95. *Пунин Н*. Футуризм — государственное искусство // Искусство коммуны. Пг., 1918. № 4, 29 дек. С. 2 – 3. [↑](#endnote-ref-96)
96. Цит. по: *Февральский А*. Первая советская пьеса «Мистерия-буфф» В. В. Маяковского. М., 1971. С. 97. [↑](#endnote-ref-97)
97. *Пунин Н*. Указ. соч. С. 3. [↑](#endnote-ref-98)
98. *Иванов-Разумник Р. В*. «Мистерия» или «буфф»? (о футуризме) // Искусство старое и новое. Пг., 1921. С. 58. [↑](#endnote-ref-99)
99. *Брик О*. Художник — пролетарий // Искусство коммуны. Пг. 1918. № 2, 15 дек. С. 1. [↑](#endnote-ref-100)
100. *Маяковский В. В*. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1956. Т. 2. С. 238. [↑](#endnote-ref-101)
101. *Иванов-Разумник Р. В*. Указ. соч. С. 44. [↑](#endnote-ref-102)
102. Там же. С. 62. [↑](#endnote-ref-103)
103. Там же. С. 66. [↑](#endnote-ref-104)
104. *Февральский А*. Указ. соч. С. 57. [↑](#endnote-ref-105)
105. *Жевержеев Л*. Воспоминания // Маяковскому. Сборник воспоминаний и статей. Л., 1940. С. 138. [↑](#endnote-ref-106)
106. *Левинсон Андрей*. «Мистерия-буфф» Маяковского // Жизнь искусства. Пг. 1918. № 10. 11 нояб. С. 2; Баранов-Россине, Брик, Ваулин, Карин, Матвеев, Пунин, Школьник, Чехонин, Штернберг и др. Заявление по поводу «Мистерии-буфф» // Жизнь искусства. Пг. 1918. № 19. 21 нояб. С. 4; От редакции. {233} Там же. С. 4; *Луначарский А. В*. О полемике // Жизнь искусства. Пг. 1918. № 24. 27 нояб. С. 3. [↑](#endnote-ref-107)
107. *Соловьев В. Н*. «Мистерия-буфф» // Стройка. Л. № 11. С. 15. [↑](#endnote-ref-108)
108. *Маяковский В. В*. Указ. соч. С. 170. [↑](#endnote-ref-109)
109. *Соловьев В. Н*. Одно из воспоминаний о Маяковском // Маяковскому. С. 150. [↑](#endnote-ref-110)
110. *Левинсон Андрей*. Указ. соч. С. 2. [↑](#endnote-ref-111)
111. *Соловьев В. Н*. Одно из воспоминаний о Маяковском. С. 151. [↑](#endnote-ref-112)
112. Там же. С. 151. [↑](#endnote-ref-113)
113. Там же. С. 150. [↑](#endnote-ref-114)
114. *Левинсон Андрей*. Указ. соч. С. 2. [↑](#endnote-ref-115)
115. Там же. [↑](#endnote-ref-116)
116. *Соловьев В. Н*. Одно из воспоминаний о Маяковском. С. 150. [↑](#endnote-ref-117)
117. Там же. С. 150. [↑](#endnote-ref-118)
118. *Февральский А*. Указ. соч. С. 72. [↑](#endnote-ref-119)
119. Там же. [↑](#endnote-ref-120)
120. *Левинсон Андрей*. Указ. соч. С. 2. [↑](#endnote-ref-121)
121. Там же. [↑](#endnote-ref-122)
122. *Февральский А*. Указ. соч. С. 69 – 70. [↑](#endnote-ref-123)
123. *Пунин Н*. О «Мистерии-буфф» Вл. Маяковского // Искусство коммуны. Пг. 1918. № 2. 15 дек. С. 2. [↑](#endnote-ref-124)
124. Там же. С. 2. [↑](#endnote-ref-125)
125. Там же. С. 2. [↑](#endnote-ref-126)
126. Там же. С. 3. [↑](#endnote-ref-127)
127. *Сидорина Е*. Русский конструктивизм: истоки, идеи, практика. М., 1995. С. 73. См. также: *Февральский А*. Указ. соч. С. 157. [↑](#endnote-ref-128)
128. *Соловьев В. Н*. «Мистерия-буфф». С. 15. [↑](#endnote-ref-129)
129. *Левинсон А*. Указ. соч. С. 2. [↑](#endnote-ref-130)
130. *Маяковский В*. Радоваться рано // Жизнь коммуны. Пг. 1918. № 2. 15 дек. С. 1.

     #### 4 глава

     [↑](#endnote-ref-131)
131. *Мейерхольд В. Э*. Статьи. Речи. Беседы. М., 1968. С. 18. [↑](#endnote-ref-132)
132. *Якулов Г*. Моя художественная деятельность с 1918 – 1928 // *Костина Е*. Георгий Якулов 1884 – 1928. М., 1979. С. 76. [↑](#endnote-ref-133)
133. *Эфрос А*. Камерный театр и его художники. М., 1934. С. XVII. [↑](#endnote-ref-134)
134. См.: *Стригалев А*. Ретроспективная выставка Владимира Татлина // Татлин. Ретроспектива. Кельн. 1993. С. 42. [↑](#endnote-ref-135)
135. *Эфрос А*. Живопись театра // Аполлон. СПб. 1914. № 10. С. 43 – 45. [↑](#endnote-ref-136)
136. *Татлин В*. О «Зангези» // Жизнь искусства. 1923. № 18. С. 15. [↑](#endnote-ref-137)
137. Там же. [↑](#endnote-ref-138)
138. *Курдов В. И*. Памятные дни и годы. СПб. 1994. С. 55. [↑](#endnote-ref-139)
139. *Пунин Н*. «Зангези» // Жизнь искусства. 1923. № 20. С. 10. [↑](#endnote-ref-140)
140. Там же. С. 11. [↑](#endnote-ref-141)
141. *Хлебников В*. Творения. М., 1986. С. 104. [↑](#endnote-ref-142)
142. *Курдов В. И*. Указ соч. С. 55. [↑](#endnote-ref-143)
143. *Татлин В*. Указ. соч. С. 15. [↑](#endnote-ref-144)
144. *Курдов В. И*. Указ. соч. С. 55. [↑](#endnote-ref-145)
145. *Ковтун Е. Ф*. Русский авангард 1920‑х – 1930‑х годов. СПб., 1996. С. 78. [↑](#endnote-ref-146)
146. *Курдов В. И*. Указ. соч. С. 55. [↑](#endnote-ref-147)
147. *Ковтун Е. Ф*. Указ. соч. С. 78. [↑](#endnote-ref-148)
148. {234} *Татлин В*. Ретроспектива. С. 269. [↑](#endnote-ref-149)
149. *Лунин Н*. Указ. соч. С. 11 – 12. [↑](#endnote-ref-150)
150. *Гвоздев А*. Конструктивизм и преодоление театральной эстетики Ренессанса // Жизнь искусства. Пг. 1924. № 1. 1 янв. С. 31. [↑](#endnote-ref-151)
151. *Мовшенсон А*. Крен влево // Жизнь искусства. 1923. № 7. С. 10. [↑](#endnote-ref-152)
152. *Комаровская Н. И*. Виденное и пережитое. Из воспоминаний актрисы. М.‑Л., 1965. С. 196. [↑](#endnote-ref-153)
153. Там же. С. 196. [↑](#endnote-ref-154)
154. Там же. С. 195 – 196. [↑](#endnote-ref-155)
155. *Пиотровский Адр*. Еще раз об «Ужине шуток» // Жизнь искусства. 1923. № 10. С. 17. [↑](#endnote-ref-156)
156. *Гурьев Г*. Вольная комедия // Жизнь искусства. 1924. № 14. С. 16. [↑](#endnote-ref-157)
157. *Эткинд М*. Николай Акимов. Сценография. Графика. М., 1980. С. 11. [↑](#endnote-ref-158)
158. *Грипич А. Л*. По следам жизни. С. 156. (Рукопись воспоминаний А. Л. Грипича находится в архиве Е. И. Струтинской). [↑](#endnote-ref-159)
159. *Старк Э*. «Наследство Гарланда» (Театр Пролеткульта) // Красная газета, в. в. 1924. № 12 (402). 15 января. С. 3.

     #### 5 глава

     Об экспрессионизме см.: Сб. Экспрессионизм. Пг. — М., 1923; *Бескин Э*. Об экспрессионизме и театральной форме // Жизнь искусства. Л. 1926. № 26. С. 9 – 10; *Гвоздев А. А*. Экспрессионистические тенденции в советском театре // Рабочий и театр. Л., 1930. № 36. С. 4 – 5.; *Гвоздев А. А*. и *Пиотровский А. И*. На путях экспрессионизма // Большой драматический театр. Л., 1935. С. 117 – 154; Сб. Экспрессионизм. Драматургия. Живопись. Графика. М., 1966; *Давыдова М. В*. Очерки истории русского театрально-декорационного искусства. М., 1974; *Куликова И. С*. Экспрессионизм в искусстве. М., 1978; *Овэс Л*. Возвращение из прошлого // Театр. М. 1985. № 3. С. 143 – 146; *Березкин В. И*. Советская сценография 1917 – 1941. М., 1990.; *Сарабьянов Д. В*. История русского искусства конца XIX – начала XX века. М., 1993.; *Турчин В. С*. По лабиринтам авангарда. М., 1993. [↑](#endnote-ref-160)
160. *Турчин В. С*. Указ. соч. С. 70. [↑](#endnote-ref-161)
161. Там же. С. 74 – 75. [↑](#endnote-ref-162)
162. *Сарабьянов Д. В*. Указ. соч. С. 198. [↑](#endnote-ref-163)
163. *Ортега‑и-Гасет Х*. О точке зрения в искусстве // *Ортега‑и‑Гасет Х*. Философия культуры. М., 1991. С. 20. [↑](#endnote-ref-164)
164. Первым экспрессионистическим спектаклем в западноевропейском театроведении считается «Сфинкс и чучело», поставленный Оскаром Кокошкой по собственной пьесе в 1908 г. в Вене. [↑](#endnote-ref-165)
165. *Bablet Denis*. Les revolutions sceniques du XX-e siecle. Paris. 1975. P. 76 – 78. [↑](#endnote-ref-166)
166. *Турчин В. С*. Указ. соч. С. 74.

     #### 6 глава

     [↑](#endnote-ref-167)
167. *Рудницкий К*. Режиссер Мейерхольд. М., 1969. С. 155 – 156. [↑](#endnote-ref-168)
168. Цит. по: *Мейерхольд В. Э*. Статьи. Письма. Речи. Беседы. Т. I. С. 243. [↑](#endnote-ref-169)
169. *Добужинский М. В*. Воспоминания. М., 1987. С. 252. [↑](#endnote-ref-170)
170. {235} Там же. С. 252. [↑](#endnote-ref-171)
171. Там же. С. 253. [↑](#endnote-ref-172)
172. *Грабарь И*. Декоративная сторона постановки «Бесов» // Русские ведомости. М. 1913. 4 октября. С. 6. [↑](#endnote-ref-173)
173. *Анненков Ю*. Ритмические декорации // Жизнь искусства. Пг. 1919. 18 нояб. С. 3. [↑](#endnote-ref-174)
174. *Добужинский М. В*. Указ. соч. С. 253. [↑](#endnote-ref-175)
175. Цит. по: Публикация *Костиной Е*. — Дмитриев В. Работа художника // Советские художники театра и кино’76. М., 1978. С. 194 – 195. [↑](#endnote-ref-176)
176. *Марков П. А*. Книга воспоминаний. М., 1983. С. 94. [↑](#endnote-ref-177)
177. См.: *Львов Я*. Достоевский у Комиссаржевского // Рампа и жизнь. М. 1915. № 1. С. 12. [↑](#endnote-ref-178)
178. *Дейч А*. По ступеням времени. Киев, 1988. С. 61. [↑](#endnote-ref-179)
179. *Сахновский В. Г*. Работа режиссера. М.‑Л., 1937. С. 138. [↑](#endnote-ref-180)
180. Там же. С. 142 – 143. [↑](#endnote-ref-181)
181. *Анненков Ю*. Ритмические декорации. С. 2. [↑](#endnote-ref-182)
182. Там же. С. 3.

     #### 7 глава

     [↑](#endnote-ref-183)
183. *Мейерхольд В. Э*. Статьи. Письма. Речи. Беседы. В 2‑х т. М., 1968. Т. 1. С. 171. [↑](#endnote-ref-184)
184. *Ходасевич В*. Портреты словами. Очерки. М., 1987. С. 134. [↑](#endnote-ref-185)
185. Там же. С. 135. [↑](#endnote-ref-186)
186. *Мовшенсон А*. Несколько мыслей о декорациях и художниках // Жизнь искусства. 1920. № 556. 14 сентября. С. 1. [↑](#endnote-ref-187)
187. *Ходасевич В*. Указ. соч. С. 133 – 134. [↑](#endnote-ref-188)
188. *Мовшенсон А*. Указ. соч. С. 1. [↑](#endnote-ref-189)
189. Там же. [↑](#endnote-ref-190)
190. Там же. [↑](#endnote-ref-191)
191. *Кузнецов Е*. Театр занимательности // Жизнь искусства. 1920. № 528. 12 августа. С. 1. [↑](#endnote-ref-192)
192. *Ходасевич В*. Указ. соч. С. 136. [↑](#endnote-ref-193)
193. Интерьер был узнаваем. Нечто похожее описывает в памфлете того же времени А. А. Блок: «В гигантском зале стояло вверх ногами одно кресло с вывороченными пружинами, а из водопровода, некогда предательски замурованного в стене, била светлая струя воды…» *Блок А*. Ответ на вопрос о красной печати // Лит. газета. 1988, 8 августа. С. 10. [↑](#endnote-ref-194)
194. СПбГАЛИ. Ф. 283. Оп. 2. Д. 133. Л. 50. [↑](#endnote-ref-195)
195. *Петров Н*. 50 и 500. М., 1960. С. 209. [↑](#endnote-ref-196)
196. *Евреинов Н*. Самое главное. Пг., 1921. С. 59. [↑](#endnote-ref-197)
197. Там же. С. 60. [↑](#endnote-ref-198)
198. *Милашевский В*. Вчера, позавчера… — Воспоминания художника. М., 1989. С. 238 – 239. [↑](#endnote-ref-199)
199. *Анненков Ю*. Дневник моих встреч. Цикл трагедий. Н-Й., 1966. С. 131 – 132. [↑](#endnote-ref-200)
200. Там же. С. 132. [↑](#endnote-ref-201)
201. *Грипич А. Л*. По следам жизни. С. 133. (Рукопись воспоминаний А. Л. Грипича находится в архиве Е. И. Струтинской). [↑](#endnote-ref-202)
202. *Мовшенсон А*. Театр Новой драмы. «Смерть Тарелкина» // Жизнь искусства. Пг. 1922. № 47. 28 ноября. С. 5. [↑](#endnote-ref-203)
203. {236} Н. М. Н. к постановке «Смерти Тарелкина» в Гос. театре Новой драмы // Жизнь искусства. Пг. 1922. № 45. 14 ноября. С. 3. [↑](#endnote-ref-204)
204. *Мовшенсон А*. Театр Новой драмы. «Смерть Тарелкина». С. 5. [↑](#endnote-ref-205)
205. *Янов А*. Часть декорационная театра Новой драмы // Жизнь искусства. Пг. 1922. № 48. 5 декабря. С. 3. [↑](#endnote-ref-206)
206. *Тверской К. К*. М. З. Левин. Пять лет работы в театре. 1922 – 1927. Л., 1927. С. 12, 26. [↑](#endnote-ref-207)
207. Грипич А. Л. Указ. соч. С. 149. [↑](#endnote-ref-208)
208. См.: Овэс Любовь. Возвращение из прошлого // Театр. 1985. № 3. С. 143 – 146. [↑](#endnote-ref-209)
209. СПбГМТМИ. Н. В. М. 853/17. Л. 1. [↑](#endnote-ref-210)
210. Там же. Л. 4. [↑](#endnote-ref-211)
211. *Слонимский Ю*. Чудесное было рядом с нами. Л., 1984. С. 202, 203. [↑](#endnote-ref-212)
212. Б. п. «Необыкновенное приключение Э. Т. А. Гофмана» (беседа с К. Державиным) // Жизнь искусства. 1922. № 48. С. 1. [↑](#endnote-ref-213)
213. Там же. [↑](#endnote-ref-214)
214. Там же. [↑](#endnote-ref-215)
215. *Милашевский В*. Указ. соч. С. 239. [↑](#endnote-ref-216)
216. Б. п. «Необыкновенное приключение Э. Т. А. Гофмана» (беседа с К. Державиным). С. 1. [↑](#endnote-ref-217)
217. *Старк Э*. Необыкновенное приключение в театре // Жизнь искусства. 1922. № 50. 19 дек. С. 4. [↑](#endnote-ref-218)
218. *Слонимский Ю*. Указ. соч. С. 29. [↑](#endnote-ref-219)
219. *Старк Э*. Указ. соч. С. 4. [↑](#endnote-ref-220)
220. Там же. [↑](#endnote-ref-221)
221. *Грипич А. Л*. Указ. соч. С. 140 – 141. [↑](#endnote-ref-222)
222. *Мовшенсон А*. Театр Новой драмы // Жизнь искусства. 1923. № 5. 6 фев. С. 14. [↑](#endnote-ref-223)
223. *Грипич А. Л*. Указ. соч. С. 152. [↑](#endnote-ref-224)
224. *Тверской К. К*. Указ. соч. С. 20 – 21. [↑](#endnote-ref-225)
225. *Грипич А. Л*. Указ. соч. С. 153 – 154. [↑](#endnote-ref-226)
226. *Мовшенсон А*. «Падение Елены Лей» // Жизнь искусства. 1923. № 14. 6 апр. С. 26. [↑](#endnote-ref-227)
227. *Канкарович Анатолий*. «Падение Елены Лей» (премьера театра Новой драмы) // Петроградская правда. 1923. № 75. 4 апр. С. 6. [↑](#endnote-ref-228)
228. *Трахтенберг В*. Еще о пьесе «Падение Елены Лей» // Красная газета, в. в. 1923. № 77. 6 апр. С. 4. [↑](#endnote-ref-229)
229. *Беленсон А*. «Хозяйка» // Жизнь искусства. 1923. № 1. 3 янв. С. 12. [↑](#endnote-ref-230)
230. Там же. [↑](#endnote-ref-231)
231. *Ракитина Е. Б*. Новые принципы сценического оформления в советской театральной декорации 20‑х годов. Автореферат. М., 1970. С. 13. [↑](#endnote-ref-232)
232. *Сидорина Е*. Русский конструктивизм: истоки, идеи, практика. М., 1995. С. 98. [↑](#endnote-ref-233)
233. Там же. С. 99. [↑](#endnote-ref-234)
234. *Е. К. (Кузнецов Е.)*. «Газ» // Красная газета. 1922. 9 нояб. С. 3. [↑](#endnote-ref-235)
235. *Гвоздев А. А*. «“Газ” Георга Кайзера» // *Гвоздев А. А*. Из истории театра и драмы. Пг., 1923. С. 100. [↑](#endnote-ref-236)
236. *Федин К*. «Газ» // Жизнь искусства. 1922. № 46. 21 нояб. С. 3. [↑](#endnote-ref-237)
237. *Пиотровский А*. Индустриальная трагедия // Жизнь искусства. 1922. № 45. 14 нояб. С. 2. [↑](#endnote-ref-238)
238. *Алперс Б*. Маленькая драма в большом театре. Диспут о Большом драматическом театре // Жизнь искусства. 1923. № 35. 4 сент. С. 5. [↑](#endnote-ref-239)
239. {237} *Меньшой А*. О «Бунте машин» // Жизнь искусства. 1924. № 18. С. 13. [↑](#endnote-ref-240)
240. *А. Г. (Гвоздев А.)* «Бунт машин» // Жизнь искусства. 1924. № 17. 22 апр. С. 13. [↑](#endnote-ref-241)
241. Там же. [↑](#endnote-ref-242)
242. СПбГМТМИ. Н. В. М. 853/17. Л. 4. [↑](#endnote-ref-243)
243. *Соловьев В*. «Корона и плащ» // Жизнь искусства. 1924. № 43. 21 окт. С. 12. [↑](#endnote-ref-244)
244. *Гвоздев А. А*. «Девственный лес» // Жизнь искусства. 1924. № 48. 25 нояб. С. 7. [↑](#endnote-ref-245)
245. *Мокульский С*. «Девственный лес» // Жизнь искусства. 1924. № 48. 25 нояб. С. 7 – 8. [↑](#endnote-ref-246)
246. *Федин К*. «Газ». С. 3. [↑](#endnote-ref-247)
247. *Эйхенбаум Б*. После театра. Голос из публики // Жизнь искусства. 1924. № 15. 8 апр. С. 8 – 9. [↑](#endnote-ref-248)
248. *Старк Э*. «Эуген Несчастный», (б. Михайловский театр) // Красная газета. в. в. 1923. 17 декабря С. 3. [↑](#endnote-ref-249)
249. *Эр. Эс*. «Эуген» для Толлера // Рабочий и театр. 1926. № 16. 9 февр. С. 15. [↑](#endnote-ref-250)
250. *Гвоздев А*. Экспрессионисты на русской сцене // Жизнь искусства. 1925. № 10. 10 мар. С. 4. [↑](#endnote-ref-251)
251. *Голлербах Э. Ф*. Театр как зрелище // Театрально-декорационное искусство в СССР. 1917 – 1927. Л., 1927. С. 35. [↑](#endnote-ref-252)
252. *А. Г. (Гвоздев А.)*. Декорация или установка? // Жизнь искусства. 1924. № 19. 6 май. С. 9 – 10. [↑](#endnote-ref-253)
253. *Левин М*. Изобразительная режиссура // Театр и драматургия. 1935. № 10. С. 17. [↑](#endnote-ref-254)
254. *Авлов Г*. «Смерть Пазухина». Александринский театр драмы // Жизнь искусства. 1924. № 39. 23 сент. С. 12. [↑](#endnote-ref-255)
255. Там же. [↑](#endnote-ref-256)
256. Коллективная рецензия, рабкоры. *Орлов В., Соловьев М., Сундушников Б*. «Смерть Пазухина» // Жизнь искусства. 1924. № 45. 4 ноя. С. 22. [↑](#endnote-ref-257)
257. *Авлов Г*. «Смерть Пазухина». С. 12. [↑](#endnote-ref-258)
258. Б. п. Рабочий зритель смотрит на этой неделе «Смерть Пазухина» // Красная газета. в. в. 1924. 15 окт. С. 4.

     #### Глава 8

     [↑](#endnote-ref-259)
259. *Мейерхольд Э*. Переписка. 1896 – 1939. М., 1976. С. 254. [↑](#endnote-ref-260)
260. Цит. по: *Костина Е*. В. В. Дмитриев. 1900 – 1948 // Советские художники театра и кино’76. М., 1978. С. 183. [↑](#endnote-ref-261)
261. Там же. С. 188. [↑](#endnote-ref-262)
262. *Каратыгин В*. Дальний свет // Жизнь искусства. 1925. № 20. 19 мая. С. 11. [↑](#endnote-ref-263)
263. Там же. С. 12. [↑](#endnote-ref-264)
264. *Гвоздев А*. «Я в тумане…» // Жизнь искусства. 1925. № 20. 19 мая. С. 12. [↑](#endnote-ref-265)
265. Там же. С. 13. [↑](#endnote-ref-266)
266. *Пиотровский А*. «Дальний звон» — спектакль // Жизнь искусства. 1925. № 20. 19 мая. С. 14. [↑](#endnote-ref-267)
267. *Радлов С*. 10 лет в театре. Л., 1929. С. 198. [↑](#endnote-ref-268)
268. Цит. по: Советский театр. Документы и материалы 1921 – 1926 гг. Л., 1975. С. 339. [↑](#endnote-ref-269)
269. {238} *Тверской К. К*. М. З. Левин. Пять лет работы в театре. 1922 – 1927. С. 27. [↑](#endnote-ref-270)
270. В 1924 г. было запрещено исполнение на сцене фокстротов, но театры игнорировали запрет. [↑](#endnote-ref-271)
271. *Мокульский С*. «Наталья Тарпова» в Доме печати // Жизнь искусства. 1928. № 8. 21 фев. С. 8. [↑](#endnote-ref-272)
272. *Акимов Н*. Художник театра // Жизнь искусства. 1928. № 10. 6 марта С. 9. [↑](#endnote-ref-273)
273. *Пиотровский А*. «Яд» — спектакль // Жизнь искусства. 1925. № 4. 13 октября. С. 5. [↑](#endnote-ref-274)
274. См.: *Акимов Н*. О технике сцены // Жизнь искусства. 1929. № 27. 7 июля. Сб.; *Радлов С. Э*. Об ошибках художника // Жизнь искусства. 1927. № 28. 14 июля. С. 8; *Акимов Н*. Двенадцать строк, которые потрясли Радлова // Жизнь искусства. 1829. № 29. 21 июля. С. 7. [↑](#endnote-ref-275)
275. *Бескин Э*. Об экспрессионизме и театральной форме // Жизнь искусства. 1926. № 26. 30 июня. С. 9 – 10. [↑](#endnote-ref-276)
276. Там же. С. 10. [↑](#endnote-ref-277)
277. Там же. [↑](#endnote-ref-278)
278. Подробнее о спектакле см.: *Суриц Е. Я*. Хореографическое искусство двадцатых годов. М., 1979. С. 288 – 298. [↑](#endnote-ref-279)
279. *Лопухов Ф*. Шестьдесят лет в балете. М., 1966. С. 206. [↑](#endnote-ref-280)
280. Там же. С. 207. [↑](#endnote-ref-281)
281. *Дмитриев В*. Карло Гоцци и «Привал комедиантов» // Жизнь искусства. 1919. № 60. 16 янв. С. 2. [↑](#endnote-ref-282)
282. *Петров Н*. Н. П. Акимов — как театральный художник // Н. П. Акимов. Л., 1927. С. 30. [↑](#endnote-ref-283)
283. *Акимов Н*. Не будем называть имен // Жизнь искусства. 1929. № 18. 1 мая. С. 9. [↑](#endnote-ref-284)
284. *Гвоздев А*. «Бронепоезд» // Жизнь искусства. 1927. № 46. 5 ноября. С. 10, 11. [↑](#endnote-ref-285)
285. *Радлов С*. «10 лет в театре». С. 216. [↑](#endnote-ref-286)
286. Там же. С. 208. [↑](#endnote-ref-287)
287. *Дранишников В. А*. К премьере «Воццек» в Академическом театре оперы и балета // Жизнь искусства. 1927. № 23. 7 июня. С. 17. [↑](#endnote-ref-288)
288. *Смолич Н. В*. «Прыжок через тень» (Беседа) // Жизнь искусства. 1927. № 20. 17 мая. С. 15. [↑](#endnote-ref-289)
289. *Малков Н*. «Прыжок через тень» // Жизнь искусства. 1927. № 22. 31 мая. С. 13. [↑](#endnote-ref-290)
290. *Гвоздев А*. «Прыжок через тень» // Жизнь искусства. 1927. № 22. 31 мая. С. 14. [↑](#endnote-ref-291)
291. *Смолич Н. В*. Указ. соч. С. 15. [↑](#endnote-ref-292)
292. *Мазинг Б*. Индустриализация театра. «Человек с портфелем» БДТ // Рабочий и театр. 1928. № 46. 11 ноября. С. 6. [↑](#endnote-ref-293)
293. *Чирков, Коноплев, Шебалков*. (Рабкоровское объединение). Первая ласточка // Рабочий и театр. 1928. № 46. 11 ноября. С. 7. [↑](#endnote-ref-294)
294. *Файко А*. Записки старого театральщика. М., 1978. С. 220. [↑](#endnote-ref-295)
295. СПбГМТМИ. Н. В. М. 113 68/18. Л. 4. [↑](#endnote-ref-296)
296. Там же. Л. 4. [↑](#endnote-ref-297)
297. Там же. Л. 1. [↑](#endnote-ref-298)
298. Там же. Л. 4. [↑](#endnote-ref-299)
299. Там же. Л. 5. [↑](#endnote-ref-300)
300. *Гвоздев А*. Сценическое оформление «Бориса Годунова» // Жизнь искусства. 1928. № 17. 24 апр. С. 9. [↑](#endnote-ref-301)
301. СПбГМТМИ. Н. В. М. 4351/7. Л. 4. [↑](#endnote-ref-302)
302. {239} Там же. Л. 4. [↑](#endnote-ref-303)
303. *Петров Н*. 50 и 500. С. 302. [↑](#endnote-ref-304)
304. *Акимов Н. П., Петров Н., Соловьев В. Н*. К постановке «Тартюфа» в Ленинградском театре драмы // Жизнь искусства. 1929. № 48. 1 дек. С. 13. [↑](#endnote-ref-305)
305. *Петров Н*. Указ. соч. С. 302. [↑](#endnote-ref-306)
306. *Адамович О*. «Тартюф» в декларации и на практике // Жизнь искусства. 1929. № 50. 15 дек. С. 6. [↑](#endnote-ref-307)
307. *Шостакович Д*. Почему «Нос?» // Рабочий и театр. 1930. № 3. 15 янв. [↑](#endnote-ref-308)
308. *Богданов-Березовский В*. Советская опера в предстоящем сезоне // Рабочий и театр. 1929. № 36. 8 сентября. С. 8. [↑](#endnote-ref-309)
309. *Гвоздев А*. «Нос». Опера Д. Шостаковича // Красная газета. 1930. 20 января. С. 3. [↑](#endnote-ref-310)
310. Речь идет о И. Соллертинском, см.: *Соллертинский И*. «Нос» — орудие дальнобойное // Рабочий и театр. 1930. № 7. 5 февр. С. 6 – 7. [↑](#endnote-ref-311)
311. *Гвоздев А*. Экспрессионистические тенденции в советском театре // Рабочий и театр. 1930. № 36. С. 4 – 5. [↑](#endnote-ref-312)
312. *Янковский М*. «Нос» в Малом оперном театре // Рабочий и театр. 1930. № 5. С. 6. [↑](#endnote-ref-313)
313. *Грес С*. Ручная бомба анархиста // Рабочий и театр. 1930. № 10. С. 7. [↑](#endnote-ref-314)
314. *Гвоздев А*. «Нос». Опера Д. Шостаковича // Красная газета, в. в. 1930. 20 янв. С. 3. [↑](#endnote-ref-315)