



Введение

«... я могу точить слезу»

Л.С. Бакст

Творческая личность Льва Самойловича Бакста (1866–1924) невероятно многогранна. Он работал не только над театральными постановками, но и был выдающимся живописцем, изысканным графиком, блестящим знатоком древних культур. Признанный авторитет в области женской моды, Бакст выступал с лекциями по искусству, преподавал в художественных школах, принимал деятельное участие в разработке хореографии к балетам.

Подобно А.Н. Бенуа, Бакст обладал несомненным литературным дарованием. Его воспоминания «Серов и я в Греции» отличаются яркими зарисовками, меткими наблюдениями и легким стилем изложения, либретто художника к балетам выразительны и «живописны». Необозримое эпистолярное наследие Бакста пронизано чарующим ароматом эпохи и пленительнейшими образами.

Художественное и литературное наследие мастера столь велико, что, несмотря на пристальный интерес к нему со стороны широкой группы исследователей в течение ста последних лет, оно по-прежнему неисчерпаемо. Секрет притягательности творчества Бакста кроется не

только в искрящемся художественном таланте, но и в необычайно страстной натуре, яркой личности, абсолютно влюбленной в жизнь и в искусство. «Я не люблю живопись, искусство, красоту — я страстно *влюблен*, как любовник в восемнадцать лет, и мне хочется петь, кричать, трепать дружески весь мир и просить всех вместе становиться на колени перед прекрасным. Я боялся, не потерял ли этого первого; но нет, о счастье, я могу точить слезу <...>, стоя перед античным обломком мрамора — какое счастье!»¹, — признавался Бакст.

Заметим, что способность «точить слезу» художник сохранил на тридцать девятом году жизни. Эта удивительная чувствительность говорила не только об особо тонкой душевной организации Бакста, но и о его исключительном предпочтении античного искусства. Такую редкую увлеченность он пронес через всю жизнь, о чем свидетельствовало не только творчество художника, но и его широкая переписка. Особенно показательны в этом смысле письмо Л.С. Бакста к А.Н. Бенуа из Венеции (1909). Тогда Лев Самойлович находился в Италии на отдыхе после триумфа первого «Русского сезона» в Париже. Знакомясь с сокровищами итальянского Ренессанса, он признавался: «но душа моя не здесь <...>. Один момент в Palazzo Ducale после бессмертных бюстов Vittorio я думал о “совершенстве” итальянцев, но в следующем зале куски тепла греческого мрамора (и даже второго сорта), архаической статуи — обломки такого подъема в понимании красоты, что прежнее очарование, как знакомый яд ласки старой любовницы, вырывает до корня *charnière*² прежней сутолоки <...>. Бери свою Венецию!»³.

Античность прошла красной нитью через творчество Льва Самойловича Бакста, рельефней всего это проявилось в его театрально-декорационных работах. Спектакли на античную тему в оформлении мастера шли на сценах Санкт-Петербурга (Александринский и Мариинский театры, Театр

¹ Письмо Бакста Л.С. Бенуа А.Н. от 18 января 1905 г. ОР ГРМ. Ф. 137. Ед. хр. 671. Л. 21.

² Шарниры (фр).

³ Письмо Л.С. Бакста А.Н. Бенуа от 7 августа 1909 г. ОР ГРМ. Ф.137. Ед. хр. 672. Л. 14.

Л.Б. Яворской), в рамках «Русских сезонов» в Париже (театры «Шатле», «Гранд-Опера»), Монте-Карло (Казино) и Лондона («Ковент-Гарден»). Вместе с тем, ряд постановок, над которыми работал Бакст, живет на театральных подмостках и ныне. В последние десятилетия реконструировались полные версии балетов, оформленных художником.

В 2009 году отмечается 100-летний юбилей с начала «Русских сезонов» в Париже, ставших истинным триумфом русской культуры. Немалая роль в этом триумфе принадлежит балетам на античную тему, оформленным Бакстом. Между тем проблемам интерпретации античности в творчестве мастера до недавнего времени не уделялось должного внимания. Недостаточно освещенными оставались и постановки позднего периода творчества Бакста.

Пытаясь хотя бы частично восполнить эту лакуну, определимся с ключом, в котором пойдет разговор. С одной стороны, для творчества Бакста, как и для искусства начала XX века в целом, характерно освоение глубинных, архаических пластов античности. В этом смысле в настоящей монографии уделено значительное внимание поискам древних источников, ставших предметом интереса для мастера.

С другой стороны, античность для Бакста являлась не только источником вдохновения, и освоение ее шло не только по пути расширения представления художника о различных пластах древнего искусства, стилизации его наследия, переосмысления новых для начала XX века пластических или живописных античных мотивов. Художник глубоко вникал в особенности работы древних мастеров, постигал их и по-своему интерпретировал. В этой связи возникает необходимость определения метода работы Бакста и с античным наследием, и с художественными приемами древних.

На протяжении более двух десятилетий Бакст находился в поисках нового образа античности. Об этом свидетельствует его художественное и эпистолярное наследие. Эволюция представлений Бакста об античности нашла отражение в структуре работы. Для расширения диапазона исследования, выявленные в творчестве Бакста тенденции были соотнесены с особенностями освоения античности в русской художественной культуре начала XX века в целом.

Автор выражает свою искреннюю признательность Р.И. Власовой, Н.Л. Дунаевой и Е.П. Яковлевой за консультации, рекомендации и советы, полученные в ходе работы над монографией, а также благодарит Е.П. Яковлеву и О.А.Федорченко за труд рецензирования. Особая благодарность — Академии Русского Балета имени А.Я. Вагановой в лице В.А. Дорофеевой, В.М. Исакова и А.В. Фомкина — за предоставленную возможность издания этой книги. Автор выражает признательность Санкт-Петербургской Государственной Театральной библиотеке за предоставленные изобразительные материалы из ее фондов.



Глава 1

Античность в контексте русской художественной культуры второй половины XIX – начала XX века

В России античность стала предметом систематического интереса в XVIII веке, когда русская культура обратила свой взор к европейской цивилизации и ее истокам. Каждое поколение творцов интерпретировало античность по своему: классицисты XVIII века — сквозь греческую классику, на рубеже следующего столетия — сквозь призму римского варианта, в начале XX столетия были эстетически осмыслены и истолкованы архаика и эгейский мир. Само представление об античности претерпевало значительные метаморфозы в сознании людей. Существенным в этом процессе было не столько значительное расширение внутренних границ познания древней культуры, сколько непрерывное творческое переосмысление и истолкование сути античности. «Дело в изменяемости самих представлений о сущности античного чувства красоты и античного мирознания вообще, поэтому речь не может идти о том, в какой мере выдаваемые каж-

дой эпохой за античность была античностью в подлинном смысле, ибо это означало бы заявить претензию на обладание последним знанием об античности. Речь может идти лишь об этих версиях, о том, чем она была для каждого этапа, то есть о функциональном значении античности в разные эпохи культуры истории и в различной среде»¹.

Для второй половины XIX века было характерно преобладание не художественного, а научного осмысления античности, где ее изучение значительно продвинулось вперед. В университетской науке того времени вырабатывались новые подходы к истории Древней Греции и Рима, что было связано с общим направлением исторической мысли — изучать историю народа в целом. Характерным становился интерес к бытовым, не идеализированным сторонам жизни древних, увлечение фактологией. «Народничество» есть ключевое слово для характеристики общественных умонастроений в России 1860–80-х годов. [...] Для историка при таком подходе главной оказывалась не событийная, а обиходная история — жизнь в ее повседневных проявлениях, народный уклад, строй существования, быт, — и соответственно, наука, им посвященная: народоведение или этнография»². В этом смысле интересы ученых, изучающих как русскую культуру, так и античный мир, шли в едином русле.

Отличительной чертой отечественного антиковедения была его ярко выраженная просветительская функция — на русском языке появлялись многочисленные переводы древних классиков (Геродота, Фукидида, Полибия, Платона, Вергилия). Здесь тоже преобладали древние историки и философы, художественными переводами крупные литераторы второй половины века почти не занимались. Лишь в 1896 году появилась идиллическая поэма Лонга «Дафнис и Хлоя» в переводе Д.С. Мережковского.

Если ранее античный мир воспринимался учеными сквозь призму мифологии и сочинений древних историков, то в 1860–1880-х годах началось научное осмысление документальных источников (папирусов, каменных надписей). Появилась новая дисциплина — эпиграфика, которая

¹ Алленов М.М. Образы античности в русской живописи // Античность в европейской живописи XV – начала XX века. — М.: Советский художник, 1984. С. 24.

² Кнабе Г.С. Русская античность: Программа-конспект лекций курса. — М.: РГГИ, 1999. С. 208.

занималась изучением, переводами сохранившихся в обломках античных надписей (ее основатели в России — Ф.Ф. Соколов, И.В. Цветаев).

Постепенно новое увлечение античной культурой перемещалось из научной в художественную сферу интересов. Внешним толчком нового всплеска увлечения послужила широкая пропаганда последних археологических раскопок Г. Шлимана в Трое, Микенах и Тиринфе, Д. Фьорелли в Помпеях. Однако в русской художественной культуре рубежа веков были и внутренние причины всеобщего тяготения к античности.

Своеобразной формой обращения к ней в духовной жизни рубежа веков стало увлечение платоновской философией, пифагорейцами и неоплатонизмом (В.С. Соловьев, А.А. Блок, А. Белый). Эта тенденция была связана с всеобщим тяготением эпохи, в том числе в области философской мысли к первоистокам. «Деятели русской культуры конца XIX – начала XX века привлекало и то образное содержание философии древних, которое сближало ее с собственно поэзией, за чем они угадывали цельность мироощущения ее создателей, [...] это в некотором роде отвечало и другой потребности: творчеству самой жизни, принимавшему подчас не только утопический, но и мифологический характер, когда стирались грани реальности, фантазии и мечты»¹.

Для теории символизма была плодотворна платоновская идея о двойственности всего сущего, согласно которой все предметы и явления внешнего мира являются лишь отблесками, тенями потусторонних:

Милый друг, иль ты не видишь,
Что все видимое нами —
Только отблеск, только тени
От незримого очами?
Милый друг, иль ты не слышишь,
Что житейский шум трескучий —
Только отклик искаженный
Торжествующих созвучий?²

¹ Неклюдова М.Г. Традиции и новаторство в русском искусстве конца XIX – начала XX века. — М.: Искусство, 1991. С. 18.

² Соловьев В. // Брюсов В. Я. Сочинения. — М., Т. 2. С. 251.

«В символизме, как методе, соединяющем вечное с его пространственными и временными проявлениями, встречаемся с познанием Платоновых идей»¹, — писал Белый. По его мнению, искусство должно выражать эти идеи, но поскольку все невыразимое, неадекватное внешнему слову способен передать на языке намеков лишь символ, то «всякое искусство по существу символично»². Смысл истинного символа неисчерпаем, это — и художественный образ, и окно в запредельный мир, и свойство мира реального, то есть категория универсальная.

Закономерно, что именно символисты отводили переводу античной драмы значительное место в своем творчестве. Д.С. Мережковский перевел на русский язык трагедии Эсхила и Еврипида, Вяч.И. Иванов тяготел к переработке античных мифов в драме: «Тантал» Софокла (1905); «Ниобея» Овидия (1905); «Прометей» Эсхила (1907–1914). И.Ф. Анненский занимался как собственно переводами: «Героиня» Овидия (1902), так и сам писал пьесы на сюжет из античной мифологии («Фамира — кифаред» (1906)). В поэтическом кругу целые циклы стихов, проникнутые духом Древней Греции сочиняли В.Я. Брюсов и А. Белый.

Литературному символизму (А. Белый, В. Иванов, Д. Мережковский, В. Брюсов) особо близка оказалась идея существования двух полярных полюсов в человеке — аполлонического и дионисийского. Идея, восходящая к античности, преломилась в восприятии символистов через теорию античной трагедии Ф. Ницше «Рождение трагедии из духа музыки». Антитеза аполлоническое — дионисийское быстро приобрела универсальное значение. Слияние этих двух начал в человеке ярче всего отразилось в культуре Греции в создании трагедии. Этому слиянию предшествовала долгая борьба олимпийских богов с хаосом. «Греция отбивалась от хаоса; и по граням соприкосновения бездны подземной с бездной надзвездной, низины и вершины, Диониса и Аполлона, выросла фаланга грозных воинов, воздвигающих оплот против хаоса строгим рядом дорических колонн и строгим рядом законодательств жизни. Дорической культурой ответила

¹ Белый А. Символизм как миропонимание: Сб. / Авт. вступ. ст. Л. Сучай. — М.: Республика, 1994. С. 246.

² Там же.

Греция на вторжение варваров. И только потом расцвела трагедия с сокровенным корнем ее Елезвинских мистерий»¹.

Символисты, глубоко ощущая противоречия современной цивилизации, пытались осветить ее цветными лучами многообразных культур. «Все прошлое: Индия, Персия, Египет, как и Греция, и Средневековье, — оживают, пронесаясь мимо нас, [...] в важные часы жизни пред духовным взором человека пролетает вся жизнь; ныне перед нами пролетает вся жизнь человечества; заключаем отсюда, что для человечества пробил важный час его жизни»². Картина мира того времени ощущалась как пограничная, когда вновь закипала борьба с хаосом, она приводила к мысли о трагедии современной цивилизации: «песчаные обрывы исторического материка размываются напором хаоса: мы должны погибнуть или научиться ходить по волнам»³. Для победы над надвигающимся хаосом Белый призывал подобно грекам «идти в ночь дорической фалангой: топтать и бить варваров. [...] И струны лиры натянуть на лук тетивой, чтобы стрелами Аполлона — стрелами дня — разить саранчиную стаю, издевающуюся над жизнью: вернуть искусству Аполлонов свет»⁴.

Своеобразное сочетание разных картин мира (античной и христианской) можно наблюдать в поэзии Вяч. Иванова⁵, у которого жажда античной полноты жизни соединялась с христианским культом жертвенности. В вакхическо-дионисийском иступлении поэт искал «воскрешения» бога, видя в Дионисе прообраз Христа-жертвы:

Увейте гроздем тирсы, чаши!
Властней богов, сильней Судьбы,
Несите упоенья ваши.
Восстаньте — боги, не рабы!
Земных обетов и законов
Дерзните преступить порог!

¹ *Белый А.* Символизм как миропонимание. С. 152.

² *Белый А.* Символизм как миропонимание. С. 26.

³ *Белый А.* Символизм как миропонимание. С. 152.

⁴ Там же.

⁵ *Иванов Вяч.* Кормчие звезды. Книга лирики. — СПб.: Тип. А. Суворина, 1903.

И в муке нег, и в пире стонов
Воскреснет исступленный бог!..¹

Иванов видел в дионисизме священную энергию, наполняющую все проявления жизни природы и порождающую новую жизнь: «Вселенская жизнь в целом и жизнь природы, несомненно дионисийны. [...] Равно дионисийны пляски дубравных сатиров и недвижимое безмолвие потерявшейся во внутреннем созерцании и ощущении бога менады»². Более того, Иванов считал, что дионисийство — это возделанный способ преодоления индивидуализма, интеграции художественных энергий в действительности; вместе с тем, это способ для России опасен: «ему легко явиться у нас гибельною силою, неистовством только разрушительным»³. Для достижения экстатического подъема, выхода за рамки действительности по инициативе Иванова на квартире у Н. Минского даже был устроен «дионисийский вечер». Одевшись в хитоны, В. Розанов, Ф. Соловьев, Вяч. Иванов, Н. Минский и другие водили хороводы, пили вино, в которое была помешана кровь молодой невинной еврейки. Однако мистерии не вышло, «все было литературно, театрално, в сущности, легкомысленно»⁴, — вспоминал впоследствии об этом Н.А. Бердяев.

«В мире искусства веет вневременной жизнью, в нем нет ни прошлого, ни будущего, оно — все в настоящем, в данном прекрасном мгновенье, навсегда остановленном художником»⁵, — это высказывание А.А. Фета характеризовало надвременные устремления символистской эстетики с ее поисками художественных приемов, останавливающих поток времени. Отсюда — активное обращение символистов к глубинам бытия, архаическим формам искусства, прежде всего к античному мифу, с его сложным временным развертыванием. Ставя знак равенства между воспоминани-

¹ *Иванов Вяч.* Кормчие звезды. Книга лирики. С. 123.

² *Иванов Вяч.* Родное и вселенское. — М.: Республика, 1994. С. 29.

³ *Иванов Вяч.* Родное и вселенское. С. 83.

⁴ *Бердяев Н.А.* Самопознание: Опыт философ. автобиографии / Сост. А.В. Вадимова. — М.: Книга, 1991. С. 157.

⁵ Цит. по: Неклюдова М. Традиции и новаторство в русском искусстве конца XIX — начала XX века. С. 57.

ем и мечтой о несбывшемся, символисты соединяли прошлое и будущее. По мнению В. Соловьева, именно в произведениях искусства проявлялась высшая форма памяти — бессмертие прошлого:

Пускай Пергам давно во прахе,
Пусть мирно дремлет тихий Дон:
Все тот же ропот Андромахи.
И над Путивлем тот же стон¹.

От Соловьева в картину мира символистов протянулось трагическое понимание истории, стоящее выше чувства человеческой свободы, предчувствие надвигающихся катастроф, что «настойчиво обращало взоры творцов “серебряного века” к античности, к теме рока в судьбе человека, к проблеме индивидуального поведения в его соотношении с некими объективными силами, к самому масштабу древнегреческих трагедий»². Спасение современного мира виделось символистам во всенародности древнегреческого театра, многие из них мечтали по образцу такой всенародности объединить славянство. «Лучшие умы нашего времени мечтают о том, чтобы сценическое представление вновь стало священнодействием, как то было в древней Элладе»³, — писал Брюсов в 1905 году.

Античное наследие в русском символизме интерпретировалось не только для выявления аналогий с современностью, но и для того, чтобы «представить себе нынешнее время в качестве реального продолжения той мифологии, которая создана древними и, пройдя через века, трансформировалась в мифологию современности»⁴.

В изобразительном искусстве второй половины XIX века интерес к античному наследию заметно упал, античная тематика, ее трактовка ста-

¹ Соловьев В. Цит. по: Брюсов В. Я. Владимир Соловьев. Смысл его поэзии / Брюсов В.Я. Сочинения: в 2 т. / Сост. Максимова Д.Е., Помирчий Р.Е. — М.: Художественная литература. Т. 2. С. 248.

² Вислова А.В. Серебряный век как театр. Феномен театральности в культуре рубежа XIX–XX века. — М.: Рос. инст. культур, 2000. С. 61.

³ Брюсов В. О книгах // Весы. 1905. № 9–10. С. 93.

⁴ Богомолов Н.А. Михаил Кузьмин: искусство, жизнь, эпоха. — М.: Новое литературное обозрение, 1996. С. 105.

ла олицетворением рутины академизма или служила экзотическим сюжетом исторического жанра. Российское общество, научно-художественные и литературные слои захватила современная жизнь, ведущее место занял метод критического реализма. Общественная направленность искусства практически вытеснила античные темы и образы из изобразительного искусства. Исключение представляло творчество художников академического круга, в частности, С.В. Бакаловича, Ф.А. Бронникова, П.А. Сведомского, Г.И. Семирадского. Работая в период всеобщих перемен, новых запросов, формирования новой образности, они сохраняли верность своим идеалам. Так, Семирадского привлекала не мифологизированная античность с ее богами и героями, а поэтическое, интимно-лирическое восприятие мира древних, не лишенное определенной идилличности. «Семирадский был одним из немногих, сумевших наполнить эти идиллические образы, этот вымышленный мир живым дыханием жизни, трепетным мерцанием солнечного цвета, пробивающегося сквозь густую крону деревьев, терпким запахом влажного морского воздуха, омывающего скалистые взгорья и лазурные дали»¹. Интерпретируя в своих работах античность в жанровом ключе, живописец делал акцент не столько на сюжетной завязке, сколько на передаче удивительной гармонии ушедшей жизни, ощущения умиротворяющей красоты, безмятежной тишины, слитностью человека с природой. Постепенно главным персонажем его картин стал пейзаж, написанный с натуры, но помещенный в иную реальность, в которой художник «сумел постичь закономерности зрительного восприятия человеческим глазом рассеянного дневного света, наступающих сумерек, ярких солнечных потоков ночной тьмы, предвосхищая тем самым пленэрные находки в европейской живописи 1870-х годов»².

Для основоположника живописного символизма Б.Э. Борисова-Мусатова античность была слишком далека от воспеваемой им поэзии русской природы и старины. Лишь однажды мечты художника о живописно-лирической гармонии вылились в интерпретацию античного сюжета, на

¹ *Лебедева Д.Н.* Генрих Семирадский. Альбом. — М.: Изобразительное искусство, 1997. С. 23.

² *Лебедева Д.Н.* Генрих Семирадский. Альбом. С. 29.

выбор которого повлияла статья Мережковского «О символизме “Дафниса и Хлоя”»¹. Тема идиллической пастушеской любви на лоне природы вдохновила Борисова-Мусатова на создание одноименного произведения в 1901 году. На картине Дафнис и Хлоя были изображены в рассветный час, приветствующие невидимых нимф и Пана, олицетворявших силы природы. Холодный зыбкий пейзаж изысканной серо-зелено-голубой гаммы вызывал ассоциации не с античной природой, а скорее с русскими северными широтами. Обводка фигур по контуру, приглушенный цвет, легкий изящный рисунок и спокойная идиллия в целом вызывали в памяти работы Пюви де Шаванна, античность интерпретировалась художником в символистском ключе. Более в своем творчестве Борисов-Мусатов к античному сюжету не обращался, тогда как миф о Дафнисе и Хлое зажил в русском искусстве начала XX века своей жизнью в творениях мастеров стиля модерн.

Принципиально новым шагом в интерпретации античного наследия в искусстве начала XX века стал перенос интереса с греческой классики на архаику. «Если раньше мифологические образы и сюжеты трактовались в формах зрелого, классического искусства, то теперь миф воспринимался сквозь магический кристалл начальных стадий античного искусства»². Раздвигались пространственно-временные границы античного наследия «как в сторону архаики, первобытности, Востока, так и в сторону модернизации, обнаружения в античном мире современного»³. Понимание глобальности, всеобщности человеческой цивилизации сдвинуло античное наследие с его незыблемого веками пьедестала и поставило в ряд других великих цивилизаций древности.

Одним из первых среди русских художников черпать репертуар античных форм не в эллинизме и классике, а в греческой архаике стал В.А. Серов. Интерес к античности у Серова не был случайным, в приме-

¹ Мережковский Д. О символизме «Дафниса и Хлоя» // Лонгус. Дафнис и Хлоя. — СПб.: М.М. Ледерле, 1896. С. 5–42.

² Недошвин Г.А. Судьба античного наследия в искусстве XX века // Античность в европейской живописи XV – начала XX века. — М.: Советский художник, 1982. С. 33.

³ Алленов М.М. Образы античности в русской живописи. С. 29.

нении к его творчеству можно говорить о целом античном цикле, большая часть которого была создана во второй половине 1900-х годов, после путешествия в 1907 году в Грецию вместе с Бакстом. О том, сколь сильно одержим был художник античностью, говорят и многочисленные варианты его работ: шесть живописных, несколько графических и скульптурных версий «Похищения Европы», пять «Одиссея и Навзикая». В них Серов обращался к сложившимся мифам, не творя новые, а интерпретируя в живой форме старые, создавая ясные и гармоничные образы. Миф предопределял стилиевые особенности его произведений на античный сюжет, требуя от художника «двойной» условности — самого мифа, исторической эпохи в соединении с реальностью. Так, в панно «Похищение Европы» (вариант 1910 года) всё настоящее и ненастоящее. Условный морской пейзаж, лицо-маска Европы соединялись с божественно-человеческим взглядом быка-Зевса, трогательным жестом девушки, балансирующей на спине могучего похитителя. Яркое ощущение архаики передавало лицо Европы, «напоминающее лица древних кор Афинского Акрополя — те же узкие, косо поставленные глаза, те же своеобразные пропорции носа и рта, тот же характерный овал щек»¹. Лицо девушки необычайно статично, неподвижно, тогда как ее фигура и поза трактована объемно, реально. Еще более объемно и реально решены корпус и голова быка, разрезающего под своим напором условное, декоративно-плоскостное пространство моря. Подобное «сочетание декоративности и иллюзорности способствует созданию впечатления реальности поэтического вымысла. [...] В восприятие вещи входит ощущение зрителем своей причастности к творческому акту»².

Образом другой мифологической царевны — Навзикая, Серов заинтересовался еще в 1903 году, когда хотел написать ее «не такой, как ее пишут обыкновенно, а такой, какой она была на самом деле»³. В отличие от «Похищения Европы», композиционное решение панно «Одиссей и

¹ Лебедев Г.Е. Валентин Серов. — М.-Л.: Искусство, 1946. С. 43.

² Неклюдова М. Традиции и новаторство в русском искусстве конца XIX – начала XX века. С. 186.

³ Валентин Серов в переписке, документах, интервью. В 2-х т./ Сост. И.С. Зильберштейн — Л.: Художник РСФСР, 1985. Т. 1. С. 438.

Навзикая» сложилось не сразу. В поисках лучшего линейного построения, расположения фигур, соотношения между ними и пейзажным фоном художник неоднократно менял формат панно, сохраняя во всех вариантах мотив «шествия», соответствующего монументально-декоративному произведению. Основные версии давали временное развитие строчек из текста Гомера «Одиссея» (начало шествия, движение вдоль моря, въезд в священную рощу).

Серов развивал концепцию «пейзажной» Греции. В одном из вариантов «Одиссея и Навзикая» (с высоким небом) почти полностью были перенесены натурные наброски острова Крит, при этом мастеру удивительным образом удавалось соединять мифологический мир с современностью. Так, если пейзаж с серебристым небом и сверкающим солнечными бликами морем, вполне современен и реален, то шествие Навзикая возвращало всю сцену к вымыслу — фризовостью росписи, бесплотностью объёмов, силуэtnостью фигур. «Античный мираж, возникший на берегу моря, это щемящее воспоминания об ушедшей гармонии человека и мира порождал мысли о вечности природы, быстротечности человеческой жизни, вопрос о смысле бытия, пронизывающий русское искусство рубежа веков»¹. В другом варианте (горизонтального формата) непосредственность восприятия природы ощущалась менее, здесь более значительно художественное обобщение. «Этот вариант, более интенсивный по цвету, отличается и большей декоративностью [...] бытовой эпизод превращается в зрелище торжественного шествия, своим мерным ритмом напоминающим о гексаметре гомеровских строк»². Новую интерпретацию получил образ Одиссея в позднем варианте (въезд в священную рощу) — мужественный царь Итаки показан здесь как уставший путник, утомившийся от бесконечных скитаний по свету. Мифологический герой спускался до простого смертного, в этом еще одна особенность нового прочтения античности у Серова — дегероизация легендарного персонажа.

¹ Серов В.А. [Альбом репродукций / Авт. Текста А. Гусарова]. — М.: Изобразительное искусство, 1970. С. 3.

² Неклюдова М. Традиции и новаторство в русском искусстве конца XIX – начала XX века. С. 180.

Подобный прием не был совершенно новаторским — еще в 1899 году М.А. Врубелем также был «понижен рангом» другой античный мифологический персонаж — Пан. Одноименная картина была создана художником под впечатлением рассказа А. Франса «Святой Сатир», и, по мнению Алленова, стала идеальной иллюстрацией к нему, «то есть настолько абсолютное тождество облику святого сатира, что описание Франса, в свою очередь, можно было бы принять за иллюстрацию, словесный портрет врубелевской картины»¹. Греческое божество Врубель дегероизировал до русского лешего, вырастающего как пеня из топкой болотистой среды среднерусского ландшафта. Собственно от античности в образе Пана остается совсем не много — его «козлоноготь», рожки на лбу, свирель-цевница в руке, да и собственно имя. Ночной пейзаж и Пан неотделимы друг от друга как часть одного целого; они практически равноценны — в картине нет второго плана; абсолютно достоверны и в то же время совершенно фантастичны. Врубелевский «Пан» еще острее, чем у Серова, соединял в себе черты фантастического и реального, здесь почти исключены иконографические образы античности, художник не столько иллюстрировал миф, сколько создавал его заново. В этом смысле Врубель — мифотворец, способный состязаться с коллективной народной фантазией, породившей некогда подобные образы. Его Пан — это «и изобразительно-поэтическое олицетворение образа эллинской мифологии и его необычайная русификация. Это козлоногое существо с цевницей в руке — бог природы, но северной природы. Он никогда не сидел на зном выжженных холмах Аттики»². Мифологический античный образ интерпретировался как портретное изображение конкретного персонажа. Таким образом, античный подтекст наполнялся «новым, непредвиденным содержанием [...] обращался к первобытному состоянию, к первоистокам, когда миф был суеверием, родственным русской вере в лешего»³.

Обращение к античному наследию позволило развить в своих работах мифотворческое начало С.Т. Коненкову. В 1900–1910-х годах

¹ Алленов М.М. Образы античности в русской живописи. С. 29.

² Тарабукин Н. М. Врубель. — М.: Искусство, 1974. С. 77–79.

³ Алленов М.М. Образы античности в русской живописи. С. 30.

он создал целый цикл портретов-аллегорий — «Вакх» (1905), «Нике» (1906), «Кора»(1912), «Эос»(1912), «Урания» (1912). Навеянные духом Древней Эллады, они обладали большим типическим обобщением и воспринимались не только как индивидуально-конкретные, но и как олицетворение победы, радости, юности. Это были совершенно новые, современные произведения, без всякого намека на стилизаторство или подражание древним (невозможно назвать их прототипы или образцы в античной скульптуре). Коненкову удалось постичь самую суть, сами методы греческого ваяния, показывая скульптуру не окаменелой формой, а полной внутренней жизни «оживающей» материей. На ее устах заиграла та же улыбка, и она сама приобрела ту же условную раскраску, что архаические коры. «Сущность искусства постиг Коненков в лесах своей родины и в искусстве греков увидел подтверждение своим исканиям. Он мог смело учиться на их примерах, потому что ему уже открылись корни их творчества»¹. Мифотворческое начало в работах скульптора было обусловлено его широким знакомством с античными памятниками, но восходило к отечественным народным истокам. Подобно врубелевскому «Пану», «Нике» Коненкова поразительно русифицирована и «выглядит младшей сестрой его же славянской Лады»². На античный контекст в скульптуре намекало лишь имя греческой богини Победы, хотя это скорее собирательный образ типичной русской девушки-подростка, олицетворяющей искрящуюся юность. «Нике» Коненкова несла в себе ярко выраженный мифотворческий характер.

К началу XX века интерес к античному наследию вновь зримо обозначился в русском изобразительном искусстве. Характерно, что именно в творчестве художников, во многом определявших основные направления развития отечественного искусства, он прошел красной нитью. Мастера зарождающегося века ощущали в себе потребность и потенцию к мифотворчеству, преобразованию действительности посредством ее эстетизации, преображения среды бытия по законам красоты. И в этом смысле

¹ Радлов Н. О скульпторе Коненкове // Аполлон. 1913. № 9. С. 24.

² Неклюдова М. Традиции и новаторство в русском искусстве конца XIX – начала XX века. С. 194.

античное наследие было незаменимым, его изучали, интерпретировали и создавали новый миф об античности. Увлечение античностью было плодотворно для стиля модерн, господствовавшего в то время. Его основными задачами были создание искусства Большого стиля и среды обитания человека, сотворенной по законам красоты.

В то же время, освоение античного наследия в театральной сфере находилось во второй половине XIX века на крайне слабом уровне. Древняя драматургия полностью отсутствовала на казенной сцене почти пол столетия, героический характер греческой трагедии все еще был не доступен ни зрителю, ни труппе. Не было ни режиссеров, способных воплотить на сцене глубокий трагизм античной драмы, ни художников-оформителей, способных правдоподобно явить древний мир современникам. Попытки постановки античной драмы на сценах казенных театров предпринимались в 1887–1888 годах, когда в Москве намечался, но так и не состоялся «Царь Эдип» Софокла. Античная тематика на драматической сцене была представлена современными авторами: в Малом театре — «Медеей» А.С. Суворина и «Женой Сократа» Теодора де Банвиля (в переводе А.Г. Мысовской), в Александринском — «Сафо» Ф. Гильпарцера. К античности они имели опосредованное отношение, заимствуя лишь сюжетную канву. Неожиданная картина складывалась в музыкальных театрах — в опереттах Оффенбаха жили забавной жизнью герои троянского эпоса (Агамемнон и Парис, Елена и Менелай). Героические характеры превращались здесь в комические, а интерпретация античности носила сатирически-злободневный характер, приближенный к современности.

В музыке этого периода античные темы весьма немногочисленны или не завершены («Царь Эдип» М.П. Мусоргского, «Навзикая» и «Смерть Эвридики» Н.А. Римского-Корсакова). Исключением стала опера С.И. Танеева «Орестея», поставленная на сцене Мариинского театра 17 октября 1895 года. Сюжет был заимствован из трилогии Эсхила и рассказывал о мифологических событиях после греко-троянской войны. Само появление античной темы на театральных подмостках воспринималось как событие необычное. «Несмотря на классицизм нашего образования, классический мир у нас не в фаворе. [...] Танеев, взявший малознакомый или основа-

тельно забытый сюжет античного мира, шел прямо против привычек нашей театральной публики»¹, — писал рецензент.

Музыку к опере можно признать наиболее удачной во всей постановке, симфонические отрывки из нее стали жить своей собственной жизнью — звучать и в России, и зарубежом, тогда как наиболее слабым местом спектакля стало его оформление, над которым работало одновременно четыре художника. «Основная беда декорационного искусства императорских театров заключалась в том, что оно существовало вне связи режиссурой, вне задач общей образной трактовки спектакля. Могли создаваться декорации талантливо написанные, но все они были не связанные между собой картины. Не случайно “покартинный” метод, когда декорация писалась целой группой художников, распределявших между собой исполнение, согласно своей специализации в области пейзажной или другой сценической живописи, сохранялся в практике императорских театров вплоть до первого десятилетия XX века включительно»².

Декорации к опере писали И.П. Андреев, К.М. Иванов, М.И. Бочаров, М.А. Шишков, костюмы принадлежали Е.П. Пономареву, реквизит и бутафория — П.П. Каменскому. Если в постановках на традиционные для русской сцены исторические сюжеты те же художники могли главное внимание уделить верности изображаемого времени, то в непривычной для них античной эпохе вовсе запутались. Каждый на свой вкус вводил в сценическую картину элементы, относящиеся к разным художественным стилям, тщательно копируя детали, несогласованные между собой. В декорации перед дворцом Атридов Андреев изобразил городскую стену с тщательно выписанными микенскими «Львиными воротами», и тут же — дворец немислимой циклопической кладки, который необъяснимо соседствовал с грудой развалин. Последняя сцена спектакля проходила на фоне декорации Шишкова «Площадь в Афинах с видом на Акрополь», тракто-

¹ Цит. по: *Корабельникова Л.З.* «Орестея» С.И. Танеева. Античный сюжет в русской художественной культуре второй половины XIX века // Типология русского реализма второй половины XIX века. — М.: Наука, 1979. С. 83.

² *Пожарская М.Н.* Русское театрально-декорационное искусство конца XIX — начала XX века. — М.: Искусство, 1970. С. 26.

ванной в классическом духе академической живописи. Мастер сценического интерьера — Иванов «Комнату во дворце Атридов» добросовестно решил в манере римских помпейских интерьеров. Метод прямого калькирования, без внесения каких-либо элементов художественного вымысла не достигал желаемого результата. Сложившаяся в казенных театрах традиция «специализации» приводила к отсутствию художественного и исторического единства спектакля в целом. Как писал К.М. Иванов: «У нас все художники исповедуют каждый свою веру. Пейзажный Бочаров, если ему нужно писать архитектуру или фигуру, требует себе специально знающего этот предмет помощника, настаивая на том, что его, бочаровское дело только пейзаж; Шишков и пр. поступают во многих случаях также»¹. В соответствии со своей «специализацией» Бочаров и выполнил «Оливковую рошу» в духе роллеровского романтического пейзажа на подвесных арках, не имеющего ничего общего с греческой природой (эпоху олицетворяла бутафорская герма). В итоге общая скудость художественного замысла декораций скрывалась под шаблонным детализированным копированием известных памятников древности, не согласованных между собой сюжетно и исторически. Подобный эклектичный подход не способствовал созданию художественной цельности спектакля. В этом случае гомеровская античность интерпретировалась «археологизированной» древностью вообще. Перед художниками не стояла задача воссоздания духа гомеровской Греции или правдоподобного фона для разворачивающегося действия.

Элементарную историческую достоверность не смог придать костюмам художник Пономарев. Большинство мужских одежд представляли собой обильно декорированные прямые узкие платья разной длины, одежда раба вовсе напоминал простую русскую рубашу, «античность» всем костюмам должны были придавать орнаментальные вставки, сколотые на груди плащи, сандалии. «Орестея» не имела особого успеха, и не вошла в постоянный репертуар Мариинского театра (за два сезона она была показана восемь раз), однако сам факт обращения к трагедии Эсхила на императорской

¹ Цит по: *Пожарская М.Н.* Русское театральное-декорационное искусство конца XIX – начала XX века. С. 26.

сцене, к ее идеям и образам как актуальным свидетельствовал о назревающих переменах в восприятии художественного наследия античности.

В балетном театре конца XIX века античность была представлена анакреонтическими постановками М.И. Петипа и Л.И. Иванова «Ацис и Галатя» (1896), «Пробуждение Флоры» (1894) и др. В спектаклях сознательно культивировались жизненные радости и любовные переживания. Сами представления воспринимались как забава для балетоманов, зрелище пустое и легкомысленное. «Античные» балеты переживали те же сложности, что и находящееся в кризисе балетное искусство в целом. Его основные противоречия были явлены в балете «Ацис и Галатя», поставленном на сцене Мариинского театра 21 января 1896 года. Либретто В.И. Лангаммера опиралось на историю Ациса и Галатеи из «Метаморфоз» Овидия, музыка была написана А.В. Кадлецом. Одноактный балет состоял из восьми сцен и обязательного апофеоза, главное место в котором занимала балерина — Галатя. «Все выражение балета, его эстетическая ценность связана с головокружительными хореографическими фокусами примы-балерины и условными, лишенными всякой жизненности, движениям кордебалета»¹. Для отдыха Галатеи включались вариации Полифема, Ациса, кордебалета (вальс Нериид). Хореография балета представляла традиционный дивертисмент, призванный показать классическую технику исполнителей и не имевший ничего общего с характером античных плясок.

Постановка танцев, приближенных к античности, была невозможна и без реформы балетного классического костюма. Она была еще впереди, а пока «... танцовщица все равно, во всех случаях сценической жизни в газовых туниках, — германская ли она крестьянка, испанская ли контрабандистка или античная гречанка. Тюники, розовые трико и балетные башмаки все равно обязательны для всех эпох и сценических положений.

Чтобы отличить их — на юбку наклеивался гофрированный передник (германка), сетка с помпонами (испанка), рисунок а la grecque или лотосы для египтянки»². Располагая исчерпывающим эскизным матери-

¹ Старк (Зигфрид) Э.А. Ренессанс балета // ЕИТ. 1911. Ч. 3. С. 106.

² Светлов В. Современный балет. — СПб: Тов-во Р. Голике и А. Вильборг, 1911. С. 50.

лом к балету (художник Е. Пономарев)¹, можно сделать вывод, что все женские и мужские костюмы были подобны. Пышные пачки балерин, жесткий лиф с глубоким декольте были обильно украшены гирляндами и букетиками цветов, крестообразно перекинутыми газовыми бантами (костюм Галатеи), вышитыми трезубцами и накидками (костюм Нереиды). Весьма однообразны были мужские платья — отрезные, приталенные, с запахом, они отличались лишь формой рукавов, тоном и декоративными деталями (Ацис, Фавн, Амуры, Эвр). Последние наивно «цитировали» аллегорические атрибуты античных персонажей (сердце, пронзенное стрелами; шкура Фавна, крылышки Эвра). Мужские лифы, как и женские, были дополнены крестообразно перекинутыми газовыми шарфами, которые, очевидно, должны были придавать стилистическое единство всему ансамблю.

Исходя из либретто, художником В. Перминовым была выполнена декорация, изображавшая «...живописное ущелье, окруженное скалами с красивой растительностью»². Она представляла собой устойчивый тип оформления романтического спектакля, заведенный А.Л. Роллером. Экзотические, детально прорисованные лесные арки деревьев удалялись вглубь сцены, где живописный задник представлял расстилающуюся гладь озера с очертаниями гор по краям. Романтический пейзаж отличался отсутствием не только античного, но и сколь либо индивидуального своеобразия или правдоподобия. Низкое качество художественного оформления балета пытались скрыть за внешне эффектными сценическими чудесами. Для придания большей зрелищности в апофеозе вводился в действие настоящий фонтан, так рождалась «музыкально — хореографически — декоративная какофония»³.

Одной из причин такого положения в балетном театре было отсутствие действенного режиссера, содружества единомышленников, объе-

¹ Пономарев Е. Эскизы костюмов к балету «Ацис и Галатей». ОРиРК СПб ТБ. Д. 785.

² Ацис и Галатей. Мифологический балет в одном действии В. Лангаммера. — СПб.: Тип. Императорских театров, 1896. С. 4.

³ Светлов В. Современный балет. С. 51.

диненных общей художественной задачей. В постановках на античный сюжет не было ни исторической верности, ни цельности замысла, ни стиливого единства, ни соответствия характеру античных танцев, ни синтеза основных составляющих спектакля. Балет представлял собой «средоточие бессмысленной красоты чудодейственных форм без проникающего их идейного содержания, балет — царство красоты, являющееся здесь как самоцель»¹.

На театральных подмостках основу нового осмысления античности суждено было заложить не узким специалистам декорационного цеха, а профессиональному живописцу В.Д. Поленову. Античная тема в творчестве Поленова не занимала значительного места, однако им были оформлены постановки на сюжеты античной мифологии — картина «Афродита»² (1894) и «Орфей и Эвридика» К. Глюка (1897). Живая картина «Афродита» была поставлена для праздника в честь I съезда художников в зале Благородного собрания в Москве³. Новую концепцию античности Поленов представил здесь через пейзаж, который в 1890-е годы занимал ведущее место среди других жанров. Живописная картина представляла напленный свежим морским воздухом утренний пейзаж, со статуей Афродиты с одной стороны и портиком дорического храма с другой. «Выразителен тонкий силуэт плоскостно решенной беломраморной статуи на фоне темного пятна островерхих кипарисов. Исходя из целого, а не частных, художник передает наиболее характерные, узнаваемые черты памятника. У зрителя должно было остаться самое главное и наиболее сильное впечатление от него, своеобразный знак памятника и знак той страны, которой этот памятник принадлежит. Определенная мера условности позволяет Поленову создать идеальный образ Греции, очищенный от всего

¹ *Старк Э.А.* (Зигфрид). Ренессанс балета. С. 103.

² Сюжет развертывался вокруг эпизода: скульптор Агесанд был приговорен судом старейших к изгнанию за придание статуе Афродиты черт жрицы Беренис, его возлюбленной.

³ 12 марта 1906 в Большом зале Московской консерватории «Афродита» была повторена в рамках спектакля, составленного из музыкальных картин В.Д. Поленова «Призраки Эллады» и отдельных номеров.

прозаического и повседневного. Этот образ становится в итоге своеобразным символом красоты и гармонии»¹. Решающим в создании сценического образа стало сочетание простоты композиции с принципами пленэра. Перед зрителем предстала пленительная обобщенная Греция, воплощенная в идеальную форму художественного произведения.

Через три года Поленов совместно с К.А. Коровиным оформил одно из лучших своих произведений — оперу «Орфей и Эвридика» К. Глюка для частного театра С.И. Мамонтова, где продолжил тему пейзажной Греции. Хотя Мамонтов высказал пожелание «сочинить декорации в строгом классическом стиле», одну «в совершенно светлых условных тонах», другую — «вроде Беклина»², художник предпочел в эскизе «Кладбища» создать пейзаж на основе своего раннего пленэрного этюда. Античность была представлена не традиционными «архитектурными» театральными декорациями, а конкретным, написанным с натуры пейзажем. На верхушки деревьев падали отблески заходящего солнца, горные вершины таяли в сгущающихся сумерках, среди высоких кипарисов стоял саркофаг Эвридики, напротив него — алтарь, укрытый в гроте. Эскиз представлял «цельный, экспрессивный, условно-символический образ кладбища, вызывающего [...] зловеще-тревожащее ощущение рока. Как антитеза кладбища, прекрасный белокаменный храм, словно мираж, возвышающийся вдали на фоне лазурного неба»³.

Состояние изображенной природы гармонировало с душевным состоянием героя (Орфей оплакивал Эвридику). Не экзотически вымышленная, а живая природа Греции, мало изменившаяся за тысячи лет, создавала ощущение приближенности зрителя конца XIX века к подлинной античной среде. Беря за основу натуральный материал, отбрасывая детали и подробности, Поленов путем художественного обобщения интерпретировал элегический дух античного мифа.

¹ *Пастон Э.В.* Василий Дмитриевич Поленов. — СПб.: Художник РСФСР, 1991. С. 95.

² *Сахарова Е.В.* Василий Дмитриевич Поленов. Елена Дмитриевна Поленова. Хроника семьи художников. — М.: Искусство, 1964. С. 573.

³ *Пастон Э.В.* Василий Дмитриевич Поленов. С. 98.

Важной особенностью поленовских декораций стало новое понимание пространства сцены. Если декораторы казенной сцены для получения иллюзии объема и перспективы использовали традиционную кулисную систему, разбитую на планы (иногда до 10), то у Поленова кулисы заменялись нейтральными сукнами, а декорация превращалась в живописную картину-задник. С одной стороны, это позволяло добиться особой слитности архитектурных элементов и пейзажа в единый объем, а с другой — свободная композиция декорации «где-то была слишком свободной, приближаясь к станковой картине и теряя в истинной театральности»¹. Как справедливо отмечала М.Н. Пожарская, выдвинутый Поленовым принцип «единой живой картины» был противоречив. Стремление художника «уравнять театральную живопись со станковой имело громадное прогрессивное значение, когда он боролся за то, чтобы поднять уровень сценического оформления до высоты подлинного искусства, когда он противопоставлял [...] жесткой по письму детализации — широкую живопись, богатую цветом и переходами света и тени; следованию мертвым шаблонам — живое восприятие природы; не связанным между собой отдельным “обстановочным” эффектам — единство общего замысла. Но он не задумывался о необходимой условности сцены и порою переступал границы театральности. Верно утверждая близость декоративной и станковой живописи, он порою не ощущал того, что их различало»². Создание Поленовым обобщенного образа пейзажной Греции, попытки передачи элегического настроения мифа, приближение современников к миру древних через природу, освобождение сцены от живописных планов — все это наметило некоторые вехи новой интерпретации античности на театральной сцене.

По пути истолкования античного мира через приближение его к зрителю шел художник МХТа В.А. Симов. Новый театр откликнулся на важнейшие идейно-эстетические проблемы своего времени: «Исполнительская манера актеров МХТ основывалась на глубоком постижении жизни человеческой души в ее неуловимых оттенках, в сложном движении

¹ *Пожарская М.Н.* Русское театрально-декорационное искусство конца XIX – начала XX века. С. 53.

² Там же.

эмоций, создающих тончайшую ткань духовной сути образа. Душевная жизнь героев была тесно связана со всем, что их окружало; с внешней средой, обстановкой, звуковой стихией, музыкой, светом»¹. Иная эстетика потребовала иного сценического оформления спектаклей, которое выработывалось в содружестве режиссера и художника-декоратора.

Репертуар МХТа строился не только на пьесах современников, но и на произведениях классиков, в том числе и древних. Через три месяца после открытия театра — 12 января 1899 года в его репертуар вошла трагедия Софокла «Антигона» в постановке А.А. Санина, декорациях Симова. Пьеса античного автора появилась на сцене на пороге нового времени не случайно, потребность обращения к античному театру как всенародному действию была назревшей. По словам Мережковского, переводившего «Антигону», «постановка греческой трагедии у нас, и то, что толпа любопытствовала и шла в театр, — есть уже событие. Она говорит о едва нарождающемся, смутном желании что-то понять, прежде совсем не нужном, обратить взоры в ту сторону, куда никогда прежде вовсе не смотрели»². Желание художников конца XIX века обратить взоры к античной трагедии было обусловлено стремлением приблизить значимость современного театра к священнодействию древних греков³, попыткой «создать спектакль, который воскресит древний мир, приблизит его к зрителю»⁴, мечтой возрождения античной традиции («объединение участников спектакля с присутствующими, слияние лицедейства с лицезнением»⁵), созданию истинно народного зрелища.

Для этих целей требовался не живописный фон, а особая эмоциональная среда, которая создавала бы изобразительными и планировоч-

¹ Давыдова М.Н. Художник в театре начала XX века. — М: Наука, 1999. С. 40.

² Мережковский Д. Трагедия целомудрия и сладострастия // Мир искусства. 1899. № 7–8. С. 64.

³ Лихтенбергер Г. Взгляды Вагнера на искусство // Мир искусства. 1899. № 7–8. С. 108.

⁴ Симов В.А. «Антигона» // Советские художники театра и кино — 6. М., 1984. С. 268.

⁵ Симов В.А. «Антигона». С. 269.

ными средствами атмосферу античного театра. Была проведена частичная реконструкция сцены: убрали первые ряды кресел, устроили ступени в партер для движения хора, что должно было стирать границу между сценой и зрителем. Все элементы оформления должны были погружать в заданную атмосферу — сцена не имела занавеса и кулис, вместо обычного театрального звонка призывно звучали фанфары. Единство места, обязательное для античных трагедий, соблюдалось единством декораций: «На площади из широких плит еле курился жертвенник — после обычного, по-видимому, ритуала приношения, лежали рассыпанные цветы. Площадь вела к ростре (террасе) с характерным барельефом на передней стене и резной балюстрадой. Боковые лестницы прилегали к этому возвышению. Сцена заканчивалась архитектурным фасадом с просветами, за которыми густо синело южное небо. Над всей сценой был натянут тент с оригинальной каймой, от него излучался мягкий желтый свет»¹.

Постановка «Антигоны» не имела успеха. Создатели спектакля частично в этом винили неподготовленность публики, частично — осознавали свои промахи. «Главное, по-видимому, заключалось в том, что сущность трагедии, ее пафос, нарастание ее страстей и коллизий не были достаточно выявлены»², — признавал Симов. Художественная критика единодушно отмечала слабое актерское исполнение; «гудение» хора, заглашавшего стихи; технические сложности, связанные с движением артистов по ступеням; курьезность алтаря Дионисия, на котором горела электрическая лампа и прочее. «Уж если поставить себе задачей воспроизведение трагедии Софокла, то почему же нет масок, нет котурн, зачем в спектакле участвуют женщины [...], к чему сопровождать игру актеров музыкой Мендельсона?»³ — вопрошал рецензент. Абсолютное подражание античному театру было недостижимо, да и «нужна ли такая блестящая постановка для вечных красот Софокла? Необходим ли такой приподнятый тон? [...] Не теряется ли при этом главное: живая прелесть стиха, его

¹ Симов В.А. «Антигона». С. 270.

² Там же.

³ Арсений. Московские письма // Театр и искусство. 1899. № 6. С. 120.

волшебное настроение, способное возбудить в воображении такую обстановку, перед которой померкла бы сама действительность?»¹.

Верность жизненной правде, борьба с рутинными шаблонами в сценографии, стремление приблизить зрителю реальный античный мир, объединяли работу Симова с исканиями в этой области Поленова. Симов убрал кулисно-арочную систему декораций, и двинулся дальше — разработал новую пространственно-планировочную схему, приближенную к античному театру, создающую для спектакля не фон, а жизненно-подлинную среду. В этом были сильные стороны постановки, впоследствии они широко использовались. Художественно-живописные стороны оформления были более скромными. Палитра Симова не отличалась особым богатством, тяготела к натуральной, неяркой гамме передвижников. Позднее, во время посещения Греции художник сам осознал недостаточную красочность постановки: «Разница в тоне. Сам воздух, пронизанный горячим солнцем четко обволакивал мрамор, сообщая ему колоритность. Сейчас я совсем в другом тоне поставил бы “Антигону”»². Не художественное преобразование, а слишком конкретно-реалистическая интерпретация античной драмы помешала постановке приобрести качества истинной театральности. Стилистическая манера Симова не позволяла развить такие особенности сценографии, как живописная стилизация, колористическая красочность, музыкальность ритма, виртуозная легкость рисунка.

Как видно из краткого обзора, к концу XIX столетия приходило понимание актуальности античного наследия для русского театра. Его актуальность была обусловлена небывалым размахом синтеза искусств, «хоровым» началом, поисками монументально-декоративных решений. В начале XX века задачи нового осмысления античности в театре ярче и последовательнее всего были решены Л.С. Бакстом, создавшим самый значительный «античный блок» постановок на театральной сцене.

¹ Урусов А.И. «Антигона» Софокла в Москве // Мир искусства. 1899. № 6. С. 59.

² Симов В.А. «Антигона». С. 272.



Глава 2

В поисках нового образа античности: «назад, к архаике!» Драматические спектакли 1902–1904 гг.

*Трагедия Еврипида «Ипполит» (1902).
Трагедии Софокла «Эдип в Колоне» (1904).
«Антигона» (1904).*

В творчестве Льва Самойловича Бакста античность прошла красной нитью, стала одной из ведущих тем, послужила источником создания развернутого ряда произведений. Однако, начало увлечения художником античностью связано не с театром, а с журнальной графикой, оно пришлось на начало 1900-х годов — период, когда мастер активно принимал участие во всех начинаниях группы «Мира искусства». Бакст оформлял лучшие художественные журналы того времени — «Мир искусства», «Художественные сокровища России», «Аполлон», «Золотое руно», альманахи, сборни-

ки современных поэтов. Разделяя в этой сфере интерес своих коллег к японской гравюре, творчеству О. Бердсли, М. Клингера, Ф. Валлотона, Бакст первым среди мирискусников обратил внимание на античную вазопись. В этот период он черпал вдохновение в искусстве классической Греции — нежными грациями, сатирами, руинами, колоннами и треножниками наполнена его графика.

Будучи ярким представителем стиля модерн, в этом духе интерпретировал художник мотивы и приёмы греческого искусства. Для его графики на античную тематику характерны гибкие текучие линии, преобладание орнаментальных композиций, изысканная трансформация форм, ритмичность. Наглядным примером является заставка в «Мире искусства» к стихотворению К.Д. Бальмонта «Предопределение» (1901). Греческая ваза в виде канфара (с изображением траурного шествия) являлась пьедесталом для группы Мойр, ткущих нити судьбы. Эти нити, взметнувшись вверх и образуя два симметричных завитка, одновременно являлись ручками вазы и изменяли её пропорции. Археологическая ваза превращалась в античное видение, ассоциативно связанное со стихотворением о человеческой судьбе, предопределении.

В художественных журналах 1900–1910-х годов (показательны их названия — «Аполлон», «Золотое руно»), оформляемых Бакстом, дебатировались вопросы античного наследия и его значимости для современной культуры, вопросы культа Аполлона и Диониса и их преломления на театральной сцене. По мнению Александра Бенуа обращение к наследию античности позволило бы оздоровить русское искусство, создать искусство большого стиля, которое было бы в состоянии противостоять крайнему индивидуализму, ведущему к тупику. На смену культу творца приходило осознание высокой общественной миссии искусства, которая трактовалась как «просветление всей жизни и самого человека красотой»¹. Пресытившись утопичностью и бесплотностью современного искусства, критик противопоставлял ему яркую насыщенность цвета, простоту стиля, осязаемость пластической формы искусства древних. Грядущее искусство рисовалось ему несложным, ясным, синтетическим.

¹ Бенуа А. В ожидании гимна Аполлону // Аполлон. 1909. № 1. С. 7.

Продолжением мыслей Бенуа стала статья Бакста «Пути классицизма в искусстве»: «Наш вкус, наша мода, медленно, но упрямо, с каждым годом все сильнее и сильнее — прибавлю, неумолимо, — возвращает нас на путь античного творчества!»¹. Прилив новых сил в искусство могло дать, по его мнению, обращение к архаике, «к стилю грубому, лапидарному» и еще более глубоким пластам греческой цивилизации — Эгейской эпохе: «Критское искусство дерзко и ослепительно, как безумно-смелая скачка нагих юношей. [...] В этом близком нам искусстве нет вечного остановившегося совершенства Праксителя, нет абсолютной красоты Парфенона. [...] Из-за вольного орнамента, из-за бурной фрески глядит молодой острый глаз критского художника, вечно улыбающегося ребёнка. От такого искусства можно привить росток»². Обновить современное искусство через обращение к греческой архаике Бакст попытался через театральную сцену.

В русских утопических идеях начала XX века в преобразовании современной реальности искусству отводилась роль демиурга, способного объединить общество. В религиозном возрождении театра античного образца виделся путь к «жизнестроению» сцены и действительности. Попыткой подобного рода стало представление трагедии «Ипполит» Еврипида 14 октября 1902 года на сцене Александринского театра. Ключевыми фигурами в реализации замысла стали управляющий труппой П.П. Гнедич, актер и режиссер театра Ю.Э. Озаровский, переводчик трагедии Д.С. Мережковский и Л.С. Бакст.

Постановка была поручена молодому режиссёру, увлеченному античной культурой — Озаровскому, который собирался представить «трагедию так, как ее видели афиняне полторы тысячи лет назад, не исключая религиозно-ритуального характера. Этим Озаровский особенно угодил переводчику Еврипида — Мережковскому. Склонный все принимать и истолковывать с какой-то религиозной и мистической точкой зрения, Дмитрий Сергеевич в этом “возвращении подлинной трагедии” видел некий залог поворота в религиозном сознании нашей эпохи»³. Еще в 1898 году

¹ Бакст Л. Пути классицизма в искусстве // Аполлон. 1909. № 3. С. 50.

² Бакст Л. Пути классицизма в искусстве. С. 51.

³ Бенуа А.Н. Мои воспоминания. В 5-ти кн. / Изд. подг. Н.И. Александрова и др. — М.: Наука, 1980. Т. 1. С. 368.

Мережковский мечтал о постановке «Ипполита» на сцене частного театра, теперь его мечта заговорить с современником языком Еврипида воплотилась в реальность на подмостках театра Императорского. Трагедия Еврипида виделась ему трагедией всей человеческой жизни, борьбой двух великих начал — страсти и милосердия. В символистской интерпретации Мережковского Ипполит (отвергший преступную любовь-страсть своей мачехи Федры) являл собой христианское понимание любви как милосердия, сострадания. Непосредственно перед спектаклем Мережковский выступил со вступительным словом «О новом значении древней трагедии», в котором говорилось: «Мы, люди новых веков, поняли одну лишь сторону язычества. Торжество дневных солнечных богов — Афродиты, Аполлона заслонило от нас более глубокие и священные таинства ночных, подземных, родственных древним титанам — Артемиды, Деметры Елевзинской и Вакха-Диониса. Но теперь, когда блестящая и холодная, как мрамор, оболочка классицизма Римского и еще более холодных французских подражаний XVII и XVIII вв., и уже окончательно обледенелого обездушенного русского классицизма спадает с эллинской древности, нам открывается снова ее живое и родное сердце. Из-за явного и лучезарного лица Аполлона выступает загадочное и темное, как звездная ночь, лицо Диониса, воскрешающего бога трагедии»¹.

Мистическую сущность античной драмы претворять в зримые художественные образы на сцене был приглашен Бакст, не разделявший, однако, идеи Мережковского. Пристальный интерес Бакста к античной эпохе в то время во многом был обусловлен той «аполлонической» ориентацией, которую исповедовали мирискусники. Обладая глубоким и тонким знанием античности, овладевая синтезом и декоративным обобщением, в «Ипполите» Бакст давал свой первый комментарий к ней, свою оригинальную концепцию.

Перед художником стояла сложная задача: «как сочетать традиции древнегреческого представления с принципами современного театра, отдать ли предпочтение высокой классике, эпохе Софокла и Еврипида или

¹ Мережковский Д.С. О новом значении древней трагедии // ЕИТ. 1902–1903. С. 17–18.

догомеровской Греции, в которой происходили события, воссозданные драматургами?»¹. В поисках решения Бакст делал зарисовки в Эрмитаже, знакомился с материалами раскопок Г. Шлимана и Э. Эванса. Работа осложнялась тем, что коллектив постановщиков, работавших над спектаклем, не был един во мнениях, о чём Бакст с горечью писал: «Боюсь, что выйдет взаимное непонимание литератора и художника, где первый требует от второго вещей, противоречащих стилю и условиям сцены. Впрочем, [...] во всем возможном, я готов на уступки»².

В первом античном спектакле, потребовавшем скрупулезного изучения музейных материалов, Бакст искал возможность сочетать богатый археологический материал с непосредственной моделью греческого театра и необходимой долей сценической условности. В первоначальном эскизе декораций к «Ипполиту» (площадь перед дворцом Тезея в Тризене) это не удалось. По сторонам дворца, выступая вперед, стояли две гигантские (размером с кровлю) статуи — Афродиты и Артемиды. Их противостояние и соперничество «послужили причиной той трагедии, которая разыгрывалась перед зрителем. И художник делает статуи богинь непомерно большими, страшными в своей иератической неподвижности, довлеющими надо всем окружающим. Он мыслит их как ключ ко всему спектаклю, как некий символ, в котором должна воплотиться его основная идея»³. Динамичный эскиз, выполненный в технике акварели и гуаши, в размашистой манере, был в значительной степени пленэрен — на стене играли блики солнца, по небу неслись рваные облака, оставляя размытые пятна тени на площади. В результате выразительности удачно найденных теплых цветовых сочетаний в эскизе передавалось ощущение южного воздуха. Главным приёмом, организующим пространство листа, стал прием ритмизации. Все основные массы — колонны портика храма, странные в своей неправдоподобной вытянутости статуи, похожие на шеренгу сол-

¹ Гольинец С.В. Лев Бакст. Живопись. Графика. Театрально-декорационное искусство: Альбом — М.: Изобразительное искусство, 1992. С. 21.

² Письмо Л.С. Бакста В.А. Теляковскому от 11 апреля 1902. ОР ГЦТМ им. А.А. Бахрушина. Ф. 280. Ед. хр. 9.

³ Пружан И.Н. Лев Самойлович Бакст. — Л.: Искусство, 1975. С. 60.

дат кипарисы, каменная кладка торца стены — были строго ритмичны и вертикальны. Художник избегал лишних перепадов высот — линия, проведенная по верхушкам кипарисов, как бы продолжалась линией кровли дворца. Однако присутствующие в этом эскизе пленэрность, трехмерность и глубина изображения (задаваемая трехчетвертным разворотом дворца), приближали эскиз к станковой картине, и не отвечали сценическим задачам. Решение сцены не соответствовало представлениям создателей спектакля о греческом театре — вопрос о месте расположения хора в трагедии оставался открытым.

В итоге, сохранив общую идею эскиза, художник существенно изменил планировку сцены. В РГИА сохранились документы по монтажке спектакля¹, дающие представление о промежуточном варианте планировки сцены. «Сцена двух ярусная. Один ярус соединяется с другим с помощью двух лестниц по углам авансцены. Декорации согласно наброску и макету Бакста»². Вместо кулисной системы художник использовал сценическую коробку, закрытую с трех сторон. Согласно монтажечному плану, она имела трапециевидный формат, сужаясь в глубину, что позволяло активнее включить торцевые плоскости коробки (каменные стены с фризом) в сценическое пространство. Дворец был развернут фронтально к зрителю, имел внушительный объем (занимая по глубине около 1/3, а по ширине — половину сцены).

Судя по фотографиям из спектакля, в окончательном варианте здание дворца заняло весь второй план, было плоскостно, развернуто фронтально к зрителю, портик уподобился реальной исторической конструкции. В отличие от первого варианта, декорация приобрела устойчивую неподвижность и полную зеркальную симметрию. Торцевые стороны представляли высокие глухие стены с трапециевидными проходами, над которыми тянулся живописный фриз с многофигурным шествием в виде античного барельефа, еще выше — вертикали крон кипарисов. На первом плане оставались по «сторонам дворца, выступая вперед — две статуи — Афро-

¹ Монтажка спектакля по трагедии Еврипида «Ипполит» в переводе Мережковского. РГИА. Ф. 497. Оп. 8. Д. 583. 1902. Далее — Монтажка ... «Ипполит».

² Монтажка... «Ипполит». Л. 28.

диты и Артемиды»¹, их мощные симметричные вертикали композиционно «держали» пространство сцены, притягивая к себе действие и взгляды. «Идея Бакста изобразить богинь в иератических, застылых позах примитивного искусства и сделать их больше человеческого роста очень удачна. [...] А главное — он достиг большого художественного эффекта. Два страшных идолища с загадочными, вечными улыбками наводят страх и ужас, в них чувствуется демоническая, беспощадная сила»².

Фигуры богинь были совершенно плоскостны, стилизованны под архаических кор. Бакст не «стремился выявить живописью объемные формы»³ статуй, пытаясь соблюсти определенную меру условности, необходимую для сцены. В том же духе был выполнен фасад дворца Тезея, «с плоскими колоннами без всякой тушёвки»⁴. Такое решение первого и второго плана декорации объединяло их, делало более условными и театральными, «именно плоскостная “эстетика” “Ипполита” в значительной степени способствовала эффекту оживленного античного барельефа, античной вазописи. [...] Восходя к архаическому примитиву, он искал и находил соответствующий условный принцип решения декорации, при котором возможным оказывалось органичное соседство архаических фигур богинь и позднеримского портика»⁵.

Постановщики спектакля стремились воссоздать на сцене Александринки модель греческого театра, для чего часть сцены была опущена. Она символизировала древнегреческую оркестру с жертвенником, на которую в течение представления четыре раза выходил хор. Эта часть соединялась с основным «просцениумом» двумя боковыми лестницами в пять ступеней. В отличие от «Антигоны» Софокла, в этот раз пространство зритель-

¹ Там же.

² *Философов Д.* Первое представление «Ипполита» // Мир искусства. 1902. № 9–10. С. 11.

³ *Пожарская М.Н.* Русское театральное-декорационное искусство конца XIX – начала XX века. С. 233.

⁴ *Беляев Ю.* «Ипполит».

⁵ *Кириллов А.А.* Живопись и сцена: первые опыты стилизации в Александринском театре начала XX века // Взаимосвязи: Театр в контексте культуры: Сб. науч. тр. / ВНИИ искуств. М-ва культ. РСФСР. Л., 1991. С. 85.

ного зала задействовано не было, ограничились перепланировкой самой сцены, в итоге обе площадки оказались узковаты. «Сцена, таким образом, делилась на две узкие разновысотные ступени, на которых фронтально располагались многофигурные группы. Плоскостные мизансцены спектакля соответствовали плоскостному же оформлению Бакста. Если учесть при этом, что от актеров требовалась подчеркнутая скульптурность пластики, в воображении возникает ... барельеф! Действительно, именно такое впечатление и передают фотографии спектакля»¹.

Единство места и времени, обязательное для античных трагедий, достигалось путем единой декорации и световыми эффектами. Согласно традициям древнегреческого театра, все действие должно было уместиться в одни сутки. Соответственно с этим в монтажке спектакля значилось: «Освещение: от раннего утра — через утро, полдень, сумерки, вечер — до глубокой ночи»². К сожалению, небо на декорации не соответствовало состоянию переменчивого освещения и общему оформлению. На премьере облака «заменяли обыкновенные грязно-голубые падуги, придавая всей декорации довольно скучный вид. Кроме того, они не согласовывались с задним полотном, где небо было покрыто беспокойными, мятущимися облаками совершенно не вязавшимися с безмятежно голубым небом первого плана. [...] Правильней было бы написать четыре разных неба для четырех отделений трагедии. Декорация не менялась во время всей пьесы. Перемена же архитектуры неба в связи с переменной освещенности значительно оживила бы сцену и придала бы каждому отделению трагедии своеобразную, индивидуальную физиономию»³. Перед спектаклем Бакст заболел, и облака за него записывал К. Коровин.

Кроме обозначения времени суток, световые эффекты позволяли расставить дополнительные смысловые и эмоциональные акценты в действии, выражая основную антитезу трагедии — противостояние двух бо-

¹ Кириллов А.А. Живопись и сцена: первые опыты стилизации в Александринском театре начала XX века. С. 84.

² Монтажка ... «Ипполит». Л. 28.

³ Философов Д. Первое представление «Ипполита». С. 11.

гинь. Так, «появление на сцене Афродиты и Артемиды сопровождается как бы исходящим от них светом: красным и бледно-голубым»¹.

При создании декорации художнику не вполне удалось перенести модель античного театра на современную сцену. Слишком узкое пространство «оркестры» ставило хор в комическое положение — во время движения артисты задевали друг друга и алтарь, медленно спускались по ступеням, боясь запутаться в длинных одеждах. «Жертвенник надо было устроить над оркестром, и тем предоставить хору большую свободу места. Наконец часть хора можно было выпускать на сцену из передних кулис и тем избежать лестницы»². В этом, конечно, «сказывалось и отсутствие опыта в решении пространственно-планировочных задач оформления сцены, исполнение декораций получалось неадекватным эскизам»³. Талант Бакста ярче проявился при работе над костюмами к «Ипполиту».

В эскизах костюмов наметилось одно из направлений дальнейших поисков Бакста — создание игрового образа на основе достоверной исторической стилизации. Это, например, эскизы костюмов военачальников, знатных мужей, прислужниц, няньки Федры, Тезея, Вестника. Они представляли персонажей в игре, своеобразии каждой роли художник стремился раскрыть через античную пластику. Древние прототипы интерпретировались Бакстом как образы ярко театральные, ставшие впоследствии каноничными для творчества самого художника.

Так, в эскизе костюма военачальника, напряженный разворот фигуры и резкое движение не были лишь плодом фантазии художника. Подобные фигуры воинов можно в большом количестве отыскать в античной вазописи, например, в эрмитажных чернофигурных амфорах со сценами битв и проводов воинов. Бакст при работе над «Ипполитом» плодотворно трудился в Эрмитаже, о чем писал обозреватель Ю. Беляев: «Я встречался с ним в полутемных нижних залах Эрмитажа, где он корпел над облом-

¹ Монтировка ... «Ипполит». Л. 28.

² Философов Д. Первое представление «Ипполита». С. 8.

³ Голынец С.В. Лев Бакст. Живопись. Графика. Театрально-декорационное искусство. С. 21.

ками седой старины, зарисовывал нужный материал отовсюду: с гробниц, с ваз и из специальных изданий. И он достиг значительных результатов, сообщив постановке новизну в смысле большой правдоподобности древней жизни¹. Выразительный силуэт воина с высоким гребнем на шлеме, видимо, полюбился самому Баксту, и был неоднократно повторен в последующих драматических постановках на античную тему. Этот костюм особенно выделил Д.В. Философов: «Верится, что именно такого шлема испугался маленький Астианакс:

Меди дитя устрашилось и гребня из гривы косматой,
Что колебалася грозно повыше блестящего шлема»².

В работе над эскизами живописному осмыслению подвергались устойчивые мотивы и приемы живописи ваз чернофигурного и ориентализирующего стиля. Например, мотив профильного шествия в эскизах костюмов знатных мужей из свиты Тезея. Замечательно подмечена типичная для античной чернофигурной вазописи поза — профильная постановка угловатой мужской фигуры, закутанной в длинный, облегающий спину плащ-гиматий, с характерным жестом протянутой руки. Эскизы знатных мужей с острыми бородками своей ритмичностью, декоративностью очень близки изображениям старцев с чернофигурных амфор с проводами воина. Стилизуя в одном эскизе жесты, условные движения, подчиненные общему ритму, Бакст декоративно организовывал плоскость листа, при этом мастерски избегая жесткости в силуэтах, характерной для древних. Сохраняя присущую архаическим мастерам трактовку драпировок одежды как способ организации декоративных ритмов, Бакст делал их необычайно живописными, оживляя контраст между темными силуэтами и светлым фоном крупными орнаментальными полосами.

Приемы предельной декоративности, построчности в построении орнамента, характерные для ваз ориентализирующего стиля, использовались художником при создании костюмов Тезея, знатных мужей. Эскиз костюма Тезея — один из наиболее выразительных и характерных в

¹ *Беляев Ю.* «Ипполит».

² *Философов Д.* Первое представление «Ипполита». С. 10.

ансамбле, в нем проявилось такое качество эскизов Бакста как декоративность. Платье Тезея было так густо испещрено орнаментом, как это можно встретить только на вазах ориентализирующего стиля. Однако, в отличие от них, у Бакста орнамент не имел самодовлеющего значения, а служил лишь аккомпанементом человеческой фигуре, придавая ей яркую декоративность. Это важное качество эскизов костюмов в последствии стало одним из характернейших для «античных» постановок художника, превратилось в узнаваемый подчёрк мастера. На эскизе Бакста Тезей представлен в статичной величественной позе (декламационно отведя в сторону руку) в момент монолога. Этот типичный «актерский» жест, видимо, показался художнику весьма убедительным, ибо был повторён как в шести эскизах советников царя, так и регулярно впоследствии.

Эскизов женских костюмов сохранилось мало, это — Федра, нянька, придворная дама, прислужница. Однако в них были найдены и закреплены те основные модели одежды, которые с некоторыми вариациями в дальнейшем использовались художником в «античных» постановках. Бакст не прямо перенимал античные формы, а творчески перерабатывал их, выбирая необходимые ему элементы кроя, фасона. С одной стороны, его женские одежды лишь имитировали традиционные туники из тонких тканей, поверх которых надевался уложенный складками богато декорированный хитон. В то же время, в края одежды, дабы складки хитона лежали строго вертикально и не разлетались от движения, вшивались специальные небольшие грузы из металла. Художник XX века, пренебрегая во имя сцены реальным кроем античного одеяния, считал необходимым сохранить такую характерную деталь.

Эскиз костюма Федры, помимо детальной прорисовки орнамента, был снабжен множеством пояснений художника¹. Если одежда, рисунки

¹ «Тип платья, как фасон Афродиты и Дианы. [...] Нижняя юбка из вуали. [...] Сзади сильно обтянуто. Вуаль длинная белая затягивающая верхний плащ, расшита крестиками. [...] Золотой пояс. Золоченые искусные сандалии. [...] Костюм одевается поверх трико [...]. На левой руке браслет змеевидный. Волосы [...] темно красные с золотыми проволоками, держащий локоны на голове обруч золотой» // С.-Петербургский ГМТиМИ. ГИК 11933.

орнаментов были проработаны весьма тщательно, то этого нельзя сказать об образе царицы. Федра была представлена не в какой-либо узнаваемой античной позе, а в легком шаге. Казалось, художника ее лицо вовсе не занимало — половина его была скрыта вуалью, над которой ярко выделялись восточного типа огромные глаза. О страстном, чувственном характере героини художник сумел сказать такой откровенной деталью, как частично обнаженная грудь. Именно через выразительную пластику тела, своеобразие одеяний, их цветовую гамму Бакст стремился передать характер персонажа, тогда как лицам не придавал решающего значения, зачастую они были слабо моделированы, напоминая некие условные маски. Возможно, Бакстом сознательно использовались приемы древнегреческих скульпторов, когда эмоциональное состояние образов передавалось через пластику, тогда как лица оставались совершенно бесстрастными.

Так, образы прислужниц Федры, с наивно-удивленным взглядом миндалевидных глаз, в черных паричках с длинными, змеящимися косами, не несли в себе яркой индивидуальности, но удивительно напоминали античных кор с архаической улыбкой. Их статичные фигуры в длинных плиссированных туниках и застывших позах, казалось, только что сошли со своих постаментов. Эмоционально нейтрально было лицо придворной дамы, тогда как ее фронтально стоящая фигура с характерным античным жестом вскинутых рук (напоминающий ритуальные жесты плакальщиц) была весьма выразительна, даже иерархична.

Наиболее драматичным и индивидуальным вышел образ няньки Федры, этот эскиз можно считать одним из самых удачных в ансамбле. Она «изображалась худой, жилистой старухой с трясущимися руками и опущенной головой»¹. Здесь опять проявлялся игровой характер костюма, созданный на основе достоверной исторической стилизации. Подобная профильная постановка женской фигуры в античной вазописи представляла довольно устойчивый иконографический тип. В качестве одного из вариантов можно указать изображение молодой женщины, вдыхающей аромат цветка, с краснофигурной амфоры Андокида (VI в. до н.э.). Речь шла не о копировании античных форм, а о творческом переосмыслении

¹ Пружан И.Н. Лев Самойлович Бакст. С. 62.

работы древнего мастера. Бакст мог использовать необходимые ему детали (профильная поза, ионический рукав с защипами, общий характер драпировок, элементы орнамента), создавая при этом совершенно новый индивидуальный образ. Для дряхлой, убитой горем старухой, более логичным казался свободный пеплос, на согбенной голове — траурный чепец. В отличие от античного образца, в эскизе костюма фигура няньки имела более мягкие, обтекаемые формы и объемность. Последнее — как за счет светотеневой моделировки, так и при помощи орнамента в мелкий цветочек, разбросанного по темно-синему полю хитона в соответствии с драпировками.

Хотя к настоящему времени сохранилось немного авторских эскизов костюмов к трагедии «Ипполит», имеется возможность представить, как выглядел практически весь костюмный ансамбль благодаря материалам отдела рукописей и редких книг Санкт-Петербургской Театральной библиотеки. При работе над спектаклем помощниками Бакста создавались копии (порой несколько экземпляров) для пошивочных, обувных и бутафорских цехов, красилен. Значительная их часть сохранилась. Материалы отдела рукописей дают детальное представление об объеме проделанной художником работы¹, помимо костюмов, включавшей бутафорию и прически. К некоторым копиям приколоты фрагменты тканей, из которых предполагалась пошивка костюмов, другие снабжены подробной прорисовкой орнамента в увеличенном масштабе, пояснениями художника относительно фасона, кроя платья и др.

Сохранившиеся костюмы (Санкт-Петербургский Государственный музей театрального и музыкального искусства) помогают проследить, как материализовался замысел автора. Например, праздничный костюм Тезея представлял собой длинный цельнокроеный оранжевый «хитон» из шерсти-крепа с втачными рукавами и застежкой-прорезью на спине. Вся поверхность «хитона» была расшита параллельными рядами разнообразного стилизованного орнамента (шашечки, волнистые линии, островерхние зубчики, фестоны). По контуру орнамента проложен тонкий шнур с

¹ К постановке «Ипполит» сохранились две папки: «Кальки» и «Костюмы». ОРРК С-Пб ТБ. П.О. № 111.

металлической нитью. В свое время костюм дополняли эффектные аксессуары — золоченый шлем в виде шишака и верхняя богато орнаментированная накидка. Последняя эффектно крепилась на груди и плечах (на платье сохранились нашитые для этой цели воздушные петли).

«Видимо, александринские портные потрудились на славу: несмотря на актерские искажения, пластическая самоценность, выразительная образность костюмов были восприняты рецензентами-зрителями спектакля. При этом Бакст исходил из той же универсальной стилизаторской формулы, что и при создании декораций. Стилизованные архаические орнаменты, обильно украшавшие одежды героев, гармонировали с орнаментальными фризами двух высоких белых стен, под углом сходящихся с разных сторон к дворцу Тезея. С яркими цветами декорационной живописи переключалась красочная гамма костюмов»¹.

Одетыми в античные одежды артисты казались лишь из зрительного зала. В реальности покрой костюмов не соответствовал древнегреческим канонам, когда платье изготавливали из цельного куска материи, скрепляя на плечах булавками и закладывая пышные складки под грудью и на бедрах. Сценическая жизнь диктовала свои законы, одежда должна была быть удобной, быстро одеваемой, прочной. Все «хитоны» и «туники» лишь имитировали античные конструкции, сами же кроились по привычным для XX века схемам отрезного или цельнокроеного платья, выполнялись на подкладке, застегивались на спине на пуговицы и крючки, живописно заложенные драпировки накрепко пристрачивались к талии. Декоративное оформление одежд отличалось по технике исполнения и качеству — в зависимости от значимости персонажей. Так, орнаменты на платьях Тезея, Ипполита, военачальника вышивались, тогда, как узор на платье рабов наносился краской по трафарету.

Стремясь к передаче самого духа античности, приданию сценическому действию яркой декоративности, Бакст прибегал к щедрой орнаментализации эскизов костюмов, почерпнутой с одной стороны из древнегреческой вазописи, и продиктованной с другой — иконографией модерна. При

¹ Кириллов А.А. Живопись и сцена: первые опыты стилизации в Александринском театре начала XX века. С. 88.

этом орнаментальные формы художник заимствовал, главным образом, с ваз ориентального, геометрического, чернофигурного стилей. Бакст удивительно тонко и чутко относится к древнему орнаменту — его интересовали не античные формы орнамента в целом, а отдельные его элементы. В «Ипполите» художником были «нащупаны» те излюбленные орнаментальные мотивы, которые с неизменным успехом были повторены в дальнейшем: циклические круги, точечные розетты, крестик, «трехточия», шашечка, шевроны, волнистые линии, разнообразный меандр, стилизованные веточки плюща и оливы.

Другой характерной чертой первого «античного» ансамбля эскизов костюмов Бакста стало его заметное насыщение ориентальными чертами. Это сказалось, прежде всего, в невероятной полихромности и щедрой декоративности одеяний. Действительно, колористическая гамма костюмов превосходила все, даже самые смелые представления, об античной архаике. Туники и хитоны, помимо традиционного белого цвета, были представлены ярко-желтыми, красно-оранжевыми, малиново-синими, фиолетово-сиреневыми и даже черными тонами. Кроме того, что все одежды были густо орнаментированы, в качестве аксессуаров к костюмам шло множество крупных золотых и серебряных браслетов, бус, перстней, высоких тиар. Все это при движении актеров звенело, блестело и переливалось, напоминая о подлинно восточной роскоши. Художник использовал в эскизах орнаментальные формулы, заимствованные с Востока, но обретшие эстетическую завершенность в античном искусстве: пальметты, лотос, стилизованные цветы. В целом привнесение восточного элемента в значительной степени помогало погружению в ту архаическую эпоху, «когда греческий мир, не достигнув еще самобытности и обособленности эпохи расцвета, был более “космополитичен” и носил на себе яркие черты восточных культур»¹.

При работе над эскизами костюмов к «Ипполиту», Бакст, опираясь на античную пластику и вазопись, вызвал из глубины веков к жизни те наиболее характерные образы, которые показались ему весьма убедитель-

¹ Лапшина Н.П. Мир искусства. Очерки истории и творческой практики. — М.; Л.: Искусство, 1977. С. 131.

ными. Убедительными настолько, что были повторены им неоднократно в дальнейшем и стали своего рода иконографическими для «античных» спектаклей мастера. Это были образы старцев, царедворцев, воинов, рабынь и придворных дам.

Тем не менее, стилистического единства в «Ипполите» добиться так и не удалось, особенно слабой стороной спектакля стала исполнительская игра. «Стильные костюмы Бакста достались актерам, не чутким к стилю. Ритмическая вязь орнаментов оббивала тела, не восприимчивые к ритму. Пластическая выразительность костюма и пластика исполнителя соотносилась как стилизация античности и ее ученическая иллюстрация [...]. Главной исполнительской проблемой “Ипполита” был вопрос стиля, реальной сценической стилистической “сортности” игры, особенно остро и контрастно обнажившейся в связи с общей стилизаторской спецификой и ориентацией “Ипполита”»¹.

Однако та новая трактовка античности, которая была предложена художником, для 1900-х годов стала подлинным откровением. «На сцене не было обычных греков в стиле ермита или, что ещё того хуже, греков из оперетки, но были греки этрусских ваз, надмогильных барельефов и новейших изысканий».² Именно декорационно-костюмная составляющая спектакля сделала его важной вехой в театральном сознании начала XX века.

Художественные идеи, намеченные Бакстом в «Ипполите», были продолжены и развиты в 1904 году, когда на сцене Александринского театра была поставлена трагедия Софокла «Эдип в Колоне». Работа над ней началась вскоре после премьеры «Ипполита», уже в начале 1903 года и в том же составе. Режиссер — Озаровский, художник — Бакст, переводчик трагедии — Мережковский, помимо них в совещаниях по постановке принимали участие А.А. Санин, П.П. Гнедич, В.А. Теляковский, Д.В. Философов. Для исследователя постановка «Эдип в Колоне» является уникальным примером в смысле редкостной полноты сохранившегося подготовительного материала. Помимо эскизов декораций и костюмов особо

¹ Кириллов А.А. Живопись и сцена: первые опыты стилизации в Александринском театре начала XX века. С. 87.

² Беляев Ю. «Ипполит».

следует отметить проект постановки Озаровского¹, дававший не только все мизансцены, но и организацию сценического пространства, освещения, музыкального сопровождения, сценических эффектов. Баксту, несомненно, проект был знаком, художник в своей работе должен был считаться с ним.

Поиски декорации были непросты, о чем свидетельствуют несколько вариантов эскизов Бакста. Попытаемся расставить их в хронологическом порядке и проанализировать процесс работы художника над оформлением. Переписка весной-летом 1903 года Льва Самойловича Бакста с невестой Любовью Павловной Гриценко может внести некоторую ясность в вопрос. В феврале 1903 года в письме к ней художник писал: «Эскиз Эдипа сделал. Много еще рисунков надо. Хотелось все поспеть к сроку отъезда! [...] Сегодня вечером у меня заседание с Мережковским и его женою и Д. Философовым об Эдипе. Не очень мне теперь по душе спорить за свой тип постановки, но иначе нельзя! Боюсь вспылить завтра у Теляковского!»².

В проекте постановки Озаровского место действия описывалось как возвышенная местность близ Афин, с видом на Акрополь, городские постройки, рощи и морскую бухту. На первом плане, перед зрителем — скалистая дорога в Афины, роща Евменид с храмом в глубине, статуей конного Колона, микенскими развалинами³. В первом акварельном эскизе Бакста не было ни вида на Афины с Акрополем, ни конной статуи Колона, ни тем более, микенских развалин. Вместо этого художник давал многоплановый пейзаж с пышной растительностью и рощей Эвменид на втором плане, скалистыми горами на третьем. Эскиз уравнивали два выразительных мощных дорических портика по краям. Очевидно, эскиз Бакста «спокойный, солнечный, все же не соответствовал настроению произведения Софокла и не передавал заключенного в нем трагического пафоса»⁴, он не был принят, и художник стал работать над новым.

¹ Проект постановки Ю.Э. Озаровским трагедии Софокла «Эдип в Колоне». РГИА. Ф. 681. Оп. 1. Д. 14. Далее — Проект... «Эдип в Колоне».

² Письмо Л.С. Бакст Л.П. Гриценко от 29 февраля 1903. ОР ГТГ. Ф. 111. Д. 48.

³ Проект... «Эдип в Колоне». Л. 16.

⁴ Пружан И.Н. Лев Самойлович Бакст. С. 64.

Следующий эскиз носил более суровый и менее живописный характер. Первый план был построен по принципу кулисно-арочной декорации, в качестве кулис выступал один сохранившийся портик (левый), принявший еще более кряжистые пропорции. Густая крона деревьев как бы образовывала арку, в просвете которой открывался вид на декорационный задник. Последний представлял укрупненные по сравнению с предыдущим вариантом отвесные скалистые утесы. В эскизах второго плана художник искал наиболее выразительного решения для рощи Эвменид и горной тропы. Этот план декорации обыгрывал мотив контраста извивистых, кряжистых стволов деревьев в левой части и стройных вертикалей кипарисов в правой. Однако работа полностью не удовлетворяла Бакста, он мечтал о новых впечатлениях, о поездке в Грецию, которая могла бы вдохновить, о чем и писал невесте: «Сегодня было окончательное заседание по Эдипу. Второй эскиз утвержден и мне остается сделать ко 17–28 т.е. к отъезду макет. Успею!

Еще столько работы! Но бодро ее делаю и на мелкие неприятности просто не обращаю внимания. “Эдипа” буду писать сам и возьму себе лишь маляров, да одного помощника и 1-го ученика очень уж меня доконали прежние! Конечно, было бы дивно съездить в Грецию и написать там с десятков, другой этюдов гор, дали и тенистых сырых мест с пышной зеленью. Они внесли бы много свежести и правды в настроение пейзажной декорации не говоря уже об *couleur locale*. Конечно это важно. Но исполнимо-ли?»¹.

Работа шла интенсивно, Бакст стал уставать, появились нотки сомнения в собственных силах: «За то в голове моей столько образов, сюжетов, сидит картин, что просто изнемогаю и прямо стараюсь не думать, чтобы не дразнить себя. [...] Мне все кажется что еще не вполне овладел техникою, для выполнения этих планов! [...] Макет “Эдипа” мне все еще не по силам, когда же я успею написать декорацию для него? Вообще такая горячка и путаница невообразимая»². Сложности для художника были и в отсутствии единого плана постановки «Эдипа», когда каждый

¹ Письмо Л.С. Бакст Л.П. Гриценко от 2 марта 1903. ОР ГТГ. Ф.111. Д. 51.

² Письмо Л.С. Бакст Л.П. Гриценко от 3 и 10 марта 1903. ОР ГТГ. Ф.111. Д. 52, 55.

член «режиссерской коллегии» настаивал на своем видении. «Бакст вынужден был сочетать и примерять эти разноречивые пожелания и был лишен самостоятельности в воплощении своего замысла»¹. Художник с досадой писал об этом: «Я задумал свой план, Мережковский и режиссура — другой. Дима мой план отстаивает. Вообще с этой постановкой будет немало хлопот»². Приближалось время подписания контракта с Дирекцией Императорских театров, после чего Бакст собирался ехать в Европу, на встречу с невестой, а затем в Грецию, для работы над «Эдипом». На эту поездку художник возлагал большие надежды: «Макет мне не построить еще! Завтра форменная бумага для Эдипа готова, нужно подписать. Что Греция? Думаю об ней с надеждою. Я так люблю античный мир. Жду там откровений для себя. Люблю статую, и она всегда дает то, что в ней есть, ни больше, ни меньше. Ах, Акрополь! Он нужен мне — потому что я слишком дал места воображению мало реальному»³. К сожалению, побывать в Греции в 1903 году художнику не удалось, помешали бытовые обстоятельства, однако апрель и май он провел в разъездах по Европе. В итоге не греческие пейзажи, а зарисовки французских Альп и Итальянских Апеннин послужили натурным материалом для декорации к «Эдипу».

В начале июня Бакст должен был вернуться в Петербург — к тому времени ему предоставлялось помещение для работы над декорацией. Видимо, тогда художник переделал композицию задника: «Вечером компоновал ущелье для Эдипа. Хочется все помрачнее, по-безрадостнее, по страшнее. Пока еще не доволен тем, что сделал»⁴. Отталкиваясь от натуральных зарисовок, художник продолжал работать, пока через две недели не вырвалось радостное: «Эдип продвигается. Любочка, каких я там скал наворотил! Все в “ужасном” виде. Ментонские горы и оливки на “греческом” масле! [...] ты увидишь, как в голове худож-

¹ Пожарская М.Н. Русское театральное-декорационное искусство конца XIX — начала XX века. С. 234.

² Письмо Л.С. Бакст Л.П. Гриценко от 10 марта 1903. ОР ГТГ. Ф.111. Д. 55.

³ Письмо Л.С. Бакст Л.П. Гриценко от 13 марта 1903. ОР ГТГ. Ф.111. Д. 57.

⁴ Письмо Л.С. Бакст Л.П. Гриценко от 8 июня 1903. ОР ГТГ. Ф.111. Д. 75.

ника твоего переварился материал Ментонский»¹. Эти слова можно отнести к выразительному карандашному эскизу живописного задника, решенному в духе натурального наброска. Он представлял вид на скалистое ущелье, расстилающиеся внизу гористые пейзажи, поросшие оливковыми рощами, линию горизонта завершал высокий холм с еле различимым силуэтом Афин и его Акрополя. В сравнении с предыдущим вариантом, здесь была избрана более высокая, панорамная точка зрения, что позволило дать как бы эпическую картину величественной и суровой первозданной природы. Этот эскиз весьма убедительно передавал драматический пафос трагедии Софокла. К сожалению, при переводе его в живописный задник, впечатление во многом «заглушилось» дробными формами растительности второго плана, решенными в романтическом ключе.

Бакст и сам не был вполне доволен реальным воплощением своей декорации: «Пишу второпях! Меня изводит моя декорация и хлопоты с нею! Столько уходит энергии и сил на нее, просто досада! Искусство это такое неблагодарное — публика ругается, дирекция ворчит, а “потомству” ничего не остается. Впрочем, будут жаловаться [...]»².

Как и в «Ипполите», сцена была поделена на две части: просцениум был опущен и олицетворял древнегреческую оркестру, в центре его находился жертвенник, вокруг которого располагался хор старцев; по бокам просцениум обрамляли выступающие мощными дорическими колоннами портики. Выше, на приподнятой площадке располагалась основная декорация — роща Эвменид. Таким образом, Бакст вновь пытался задействовать модель сцены древнегреческого театра, разделяя ее на две части. Верхняя площадка имела сложный рельеф, заполненный растительностью и острыми бутафорскими камнями, обозначавшими скалистую дорогу из Колона в Афины³. «Эти живописно-объемные детали создавали постепенный переход от условного живописного пространства задника к

¹ Письмо Л.С. Бакст Л.П. Гриценко от 25 июня 1903. ОР ГТГ. Ф.111. Д. 88.

² Письмо Л.С. Бакст Л.П. Гриценко от 2 июля 1903. ОР ГТГ. Ф. 111. Д. 92.

³ Бакст внимательно и подробно разрабатывал форму, вид, даже размер каждого камня. См.: ОРИРК СПб ТБ. «Эдип в Колоне». ПО № 1141.