

Альбом



Ф.Я. Сыркина

Рерих и театр

Конец XIX века был ознаменован коренным переворотом в области театрального искусства.

В недрах Мамонтовского и Алексеевского кружков, а затем в Мамонтовской опере и молодом Московском художественном театре началась новая эра – эра режиссерского театра. Она утверждала новые идейно-художественные принципы синтетического искусства сцены, интерпретационного прочтения драматургии, выдвинула и привела в действие целые режиссерские системы.

Флора Яковлевна Сыркина (1929–2000) – театровед, историк русского театрально-декорационного искусства, художник-декоратор, автор книг, в том числе «Русское театрально-декорационное искусство второй половины XIX века» (1956), монографий о крупнейших мастерах отечественной сценографии – П.В. Вильямсе, Б.И. Волкове, А.Г. Тышлере, И.М. Рабиновиче.

Статья «Рерих и театр», опубликованная в сборнике «Н.К. Рерих. Жизнь и творчество» (М.: Изобразительное искусство, 1978), с разрешения наследников печатается в сокращении.

Рерих пришел в театр, когда Коровин и Головин, приглашенные на императорские сцены, взрывали изнутри сценографию дорежиссерского театра. К тому времени уже общепризнанными были декорации и костюмы Виктора Васнецова к «Снегурочке», Коровина и Головина к «Дон-Кихоту», Симова к «Царю Федору Иоанновичу». Уже на сцену пришел новый отряд художников-живописцев, представителей «Мира искусства». Кроме Головина, среди них были Бакст и Билибин, Кустодиев и Добужинский, Бенуа и Альмединген. Правда, причины, привлекавшие в театр мирискусников и передвижников, были различны. Передвижники видели в театре продолжение и развитие их просветительской деятельности, так эффективно выразившей себя в организации передвижных выставок, пропагандировавших русское демократическое искусство. Мирискусники с их культом красоты прошлого стремились, распространив свое влияние на театр, возродить в нем образы минувших эпох.

Творчество Рериха в театре неразрывно связано с его живописью. Их объединяют тот общий круг интересов, идей и тем, а также те особенности его образного мышления, которые сплавили в нем воедино историка-археолога и художника – своеобразного интерпретатора древних эр. Нельзя анализировать его эскизы декораций и костюмов изолированно от его станковой живописи, ибо они родственны по духу, сюжетике, пластическому выражению. Поэтому прежде всего важно отметить основные черты того периода искусства мастера, которые подготовили и предопределили его приход на театральную сцену.

В театре он не искал себя. У Рериха-художника уже было свое амплуа, и оно сразу определило его место. Историко-эпическое начало его живописи как нельзя более импонировало героическому репертуару, тяготение к монументальности не могло не привести к музыкальной сцене, пристрастие к родной старине в большой мере адресовало его к русской сюжетике. Примерно из пятнадцати театральных работ Рериха, осуществленных или по тем или иным причинам не осуществленных на сцене и оставшихся в сериях великолепных, совершенно законченных эскизов, более половины принадлежит русскому репертуару. К «Князю Игорю» и «Снегурочке» он обращался дважды, и, конечно, это не случайно: былина и легенда питали все творчество Рериха и были особенно близки ему по букве и духу. Закономерно и то, что две трети сценографических произведений Рериха исполнено для музыкального театра: художник, склонный к воссозданию героического, приподнятого обра-

за, не мог не обратиться к Вагнеру, Бородину, Римскому-Корсакову.

О Рерихе – театральном художнике писали все его биографы и исследователи русской сценографии начала XX века. Хотя Рерих работал в театре непродолжительное время, однако эта сторона его творческой деятельности представляется этапом в развитии русской сценографии.

Рассматривая творчество Рериха и в театре, и в станковом искусстве как явление уникальное, известный критик С.П. Яремич замечал, что в русском искусстве нет прямых предшественников художника, обладавшего «независимостью художественных взглядов». Яремич утверждал, что художник не испытал влияния историко-эпических полотен Виктора Васнецова и если и был ему кто-либо родственен, так это Врубель. «Начиная свой творческий путь темами старорусского эпоса, – пишет Яремич, – художник меньше всего поддавался подчинению творческим приемам В.М. Васнецова, пользовавшегося в девяностых годах прошлого века огромным и непререкаемым авторитетом в качестве мастера, показавшего в совершенно новом свете русскую сказку и давшего новые приемы в изображении событий русской истории. Если бы и нашелся кто-нибудь и начал утверждать, что Васнецов оказал влияние на молодые работы Рериха, то это влияние должно рассматривать крайне условно (внешней стороной, то есть названием и некоторой аналогичностью в темах), а главное – технический подход к предмету и взгляды на исторические события не встретили отклика в душе Рериха...»¹

Творчество Рериха отличается единством тем, сюжетов, образов, которые волновали его и в области станковой и монументальной живописи, и в его археологических изысканиях, и в литературных произведениях, и в сфере театра.

Среди спектаклей русского репертуара, к которым обращался художник, – «Снегурочка» (1908, 1912), «Князь Игорь» (1909, 1914), «Псковитянка» (1909), «Сеча при Керженце» (музыкальный антракт, 1911), «Кашей Бессмертный» и «Весна священная» (1913). Из зарубежного репертуара – «Валькирия» (1907), «Тристан и Изольда» (1912), «Фуэнте Овехуна» (1911), «Пер Гюнт» (1912), «Сестра Беатриса» и «Принцесса Мален» (1914). Итак, Островский, Бородин, Римский-Корсаков, Стравинский, Вагнер, Лопе де Вега, Ибсен, Метерлинк, переложение литургической драмы «Три волхва» (1907).

Уже самый этот отбор в большой мере определяет, отражает характер и всего творчества художника в целом в период с 1907 по 1914



Сцена из спектакля «Три волхва». Старинный театр, 1907

год, и его сценографии в частности. Несомненно родство титанической мощи опер Вагнера и монументальности пластических образов в картинах Рериха, многокрасочного звучания музыки Римского-Корсакова и насыщенности палитры художника, экзотической ритмики балета Стравинского и экспрессивности изображенного художником ландшафта. В весенней сказке Островского Рериху близко поэтическое видение языческой Руси, в хрупких, изысканных мираклях Метерлинка – красота средневековых мотивов, нередких в его станковых стилизациях.

Не случайно первая театральная работа Рериха была осуществлена в Старинном театре в Петербурге в 1907 году. Театр этот был организован видным театральным деятелем, бароном Николаем Остен-Дризенем и драматургом, актером и режиссером Николаем Евреиновым с целью восстановления на современной сцене древних форм театрального представления, давно преданных забвению.

Для этого театра Рерих создал эскизы декораций и костюмов к пьесе Евреинова «Три волхва», написанной по мотивам рукописной литургической драмы XI века. Содержанием спектакля было не только представление богослужебного действия о поклонении волхвов – царей Тарса, Аравии и Савы, приносящих дары младенцу Христу. Ре-

жиссер Александр Санин стремился воссоздать и сами условия представления литургической драмы на паперти храма перед зрителями-паломниками, которые участвовали в ней, активно и непосредственно реагируя на происходящее и даже вмешиваясь в действие. Благодаря сохранившейся фотографии этого спектакля мы можем с полным основанием судить о Рерихе – организаторе сценического пространства.

Уже в этой своей первой работе Рерих так строит архитектурную композицию, что создает возможности для выразительных патетических сцен. Но главное заключалось, конечно, в том, как он передал дух средневековья в декорациях. Здесь сказались присущее художнику чутье археолога и понимание архитектурного образа. Суровому литургическому действу под стать зеленый холм, тяжелые плиты ступеней лестницы перед скромным порталом романского собора. Простота, величие, монументальность этой картины переданы художником с помощью излюбленных им композиционных приемов, часто используемых Рерихом и в станковых вещах.

В «Трех волхвах» Рерих не выглядит дебютантом. Он уверенно вносит в сценографию свою живопись, композиционные приемы, свое видение. Интонационная приподнятость его декораций

¹ Рерих. Текст Ю. Балтрушайтиса, А.Н. Бенуа, А.И. Гидони, А.М. Ремизова и С.П. Яремича. Пг., 1916. С. 119–120.

предвещает своеобразного художника музыкального театра. В том же 1907 году (первом году работы на театре) Рерих работает над эскизами декораций к «Валькирии» Вагнера. Обращение Рериха к Вагнеру закономерно. Художнику были близки литературные первоисточники вагнеровской музыки – суровая северная мифология, монументальность и симфонизм его опер-трагедий. Рерих обратился к «Валькирии» исключительно «по велению сердца», не имея на то никакого конкретного предложения. Поэтому, сочиняя эскизы декораций, он в силу сложившихся обстоятельств стал как бы режиссером-постановщиком этого так и неосуществленного спектакля: и когда «строил» жилище Гундинга с вековым ясенем в центре, крест-накрест пробитым могучими балками и пронзенным священным мечом Вотана; и когда изобразил «Ущелье», словно расколотое трещинами-пещерами, эту нерукотворную архитектуру, на фоне которой борются боги и гибнут герои; и когда решал 3-е действие – «Заключение огня» – как траурный апофеоз. Художник искал выражения музыки Вагнера в «готическом» стиле пейзажа – островерхие пики, каменные глыбы, пещеры, языки огня написаны в напряженных ритмах, в контрастах света и мрака.

Забегая вперед, скажем и о следующей работе Рериха над оперой Вагнера. Ей также не суждено было увидеть свет рампы, хотя она готовилась к постановке в театре Зимина в 1912 году. На этот раз художник сочинял декорации и костюмы к «Тристану и Изольде» – одной из классических средневековых любовных легенд, возрожденной гениальной музыкой Вагнера. В унисон с композитором художник с первого акта максимально насыщает колорит горением ярко-красного цвета шатра. Тем более зловещим и мрачным рисует художник замок Тристана. Тяжелый сине-зелено-лилово-свинцовый тон зданий, горных склонов, крепостной стены и трав подчеркнут холодной

пронзительной желтизной моря, осенней листвы и бело-охристыми проблесками на небе. Это место гибели несчастных влюбленных; здесь замок напоминает склеп, скалы – надгробные камни, обрывистые берега – могильные холмы, а желтое море – Лету. В этих сценических пейзажах, как бы «списанных» с музыки Вагнера, Рерих впервые нашел верный принцип декорационного воплощения вагнеровских опер.

В 1909 году по приглашению Дягилева Рерих принял участие в Русских сезонах в Париже. Ему довелось показать на сцене свои декорации лишь к одному акту оперы «Князь Игорь» Бородин – «Половецкий стан». Остались неосуществленными отличные эскизы: «Путивль», «Двор Галицкого», «Терем Ярославны», «Плач Ярославны». Даже не увидевшие света рампы, они стали достоянием истории русского театрально-декорационного искусства, вошли в его сокровищницу и впоследствии были творчески восприняты театральными художниками XX века.

Что же касается «Половецкого стана» Рериха, то он по праву считается шедевром сценической живописи. В осуществленных по эскизам Рериха декорациях «Половецкого стана» впервые была достигнута гармония литературной, музыкальной, хореографической основ оперы и ее сценографической формы. Пластическое выражение оперы было близко ему по духу и представлялось в монументальных прообразах древнерусской архитектуры, «живущей» в просторах вечной природы.

Первым подступом Рериха к «Путивлю» был этюд 1899 года – «Спас Нередица» со срезанным верхним краем картины крестом, не по-этюдному драматичный и суровый. «Путивль» 1909 года с древней церковью и деревянной крепостной стеной, с двухъярусными сторожевыми башнями напоминает по композиции решение литургической драмы о трех волхвах: холм-пьедестал, на котором

воздвигнут храм, крепостная стена, замыкающая пространство, часть купола и крест, срезанные верхним краем порталной рамы. Но на этот раз на холме лежат большие светлые камни, их конфигурация очень близка «каменным» облакам на высоком, «в рост» собора, небе. «Каменная» фактура всего эскиза – и архитектуры и пейзажа – подчеркивает монументальность картины.

В своей манере и в то же время по-иному рисует

художник «Половецкий стан» – стоянку кочевников в первозданном мире холмов, курганов, пустынных далей и огромного неба, занимающего большую часть сценического пространства. Здесь не было театральной декорации в общепринятом понимании – ни кулис, ни типовых предметов. Взамен обычных шатров появились коричнево-красноватые с зеленоватым отливом кибитки, украшенные примитивным орнаментом и расположенные произвольно, а не симметрично, как это было принято в то время. Их скругленные неровные силуэты видны то целиком в объемных постройках первого плана, то на живописном заднике, частично скрытые неровностями почвы.

Сочетание редкостной красоты колорита и поэтической реконструкции древнего кочевья и ландшафта являет собой изобразительный эквивалент «Половецких плясок» Бородина. Расплавленное солнечным закатом желто-красно-зелено-золотое небо и зелено-охристая с коричнево-красными кибитками земля составляют единую гамму, композиционно связанную серо-розовыми дымами, отражениями закатного зарева, пламенеющего на кибитках, травах и курганах. Зеленоватые полосы травяного покрова, красноватая ржавчина кибиток и раскаленное золото небосвода членились холодной голубишной речных изгибов и голубовато-серым волнистым краем берегов на горизонте. Вкрапление колористического «льда» еще более оттеняет атмосферу зноя.

Под стать этой композиции были и костюмы, предназначенные для замечательных артистов русского балета. Археолог и этнограф, наделенный воображением, Рерих видит половецкую, например, в обычной азиатской тюбетейке, с множеством тонких черных косичек, в легкой, не прикрывающей наготу кофте из набойки, пестрой, тоже простого покрова, длинной широкой юбке примитивного рисунка, в «турецких» туфлях с загнутыми носками. Умение воссоздать древний костюм на основании современного народного было известно и до Рериха. Еще Поленов и Васнецов в 1880-е годы, а десятилетие спустя Симов и Станиславский именно так воскрешали прошлое в сценических образах. В этом отношении Рерих по-своему развивает плодотворный опыт художников Мамонтовской оперы и Московского художественного театра.

«Половецкий стан» в исполнении балетной труппы Дягилева на сцене парижского театра «Шатле» имел грандиозный успех. Триумф, выпавший на долю Рериха, не уступил триумфу хореографа Фокина. Тем не менее в конце того же года предложение Рериха оформить «Вальки-



М.М. Фокин – половецанин. «Половецкие пляски». Сцена из оперы «Князь Игорь». 1909

рию» и «Князь Игоря» на императорских сценах было отвергнуто дирекцией. Казалось бы, почему? Ведь к тому времени в Петербурге и в Москве уже работали в качестве главных художников казенной сцены и Головин и Коровин. Что послужило этому причиной – личная неприязнь театрального начальства или решение ограничиться двумя корифеями? Известно, что для постановки исторических русских пьес и опер был приглашен, например, Аполлинарий Васнецов с его более «натурной» реставрацией древнего быта. В отличие от него Рерих реконструировал само бытие.

К тому же году, что и «Половецкий стан», относятся эскизы Рериха «Въезд Грозного» и «Шатер Грозного», исполненные для отдельных картин оперы «Псковитянка» Римского-Корсакова, поставленных Дягилевым в Париже. Сопоставление почти одновременно созданных декораций к русским операм, принадлежащим разным композиторам, – это проверка чувства стиля, чуткости в прочтении драматургии. Хотя в обеих работах он остается самим собой, сохраняет мужественную манеру крепкого рисунка, упругих линий, окантовывающих объемы, четкую лепку форм, по своему характеру эти произведения отличаются друг от друга. Не только из-за различия эпох и, следовательно, стилей. Мы улавливаем различие иного



Здание Соляного городка на Фонтанке, в котором проходил первый сезон Старинного театра. Фотография начала 1900-х гг.



Участники театрализованного представления в имени князя П.А. Путятина. Бологое, 1900-е гг. (?) Пятый слева – Н.К. Рерих, в костюме царя – П.А. Путятин

порядка. В строгой лапидарности монументальных форм Путивля, в немногословии его сурового пейзажа найдены и формы более законченные, округлые, широкие – те самые «крупные штрихи», в которых Бородин замыслил свою оперу и декорации к ней. В горячем колорите «тлеющих угольев» сцены «Шатер Грозного» сосредоточен пламень страстей «Псковитянки». В спокойствии пейзажа, видного из шатра, с голубеющим на горизонте монастырем передано ощущение родины, красоты Руси. Тема личной трагедии героев и борьбы против тирании передана художником в согласии со всей сложностью музыкальной партитуры.

К моменту вторичного обращения Рериха к «Князю Игорю» для постановки в Лондоне в его творчестве произошли заметные сдвиги. В значительной степени они были связаны с увлечением древнерусской живописью. С 1909 по 1914 год он работал над росписью церкви в Талашкине, росписью моленной в Ницце, «Владыкой», двумя темперными вариантами «Пречистого Града» и другими произведениями. Видимо, этим объясняется появление более декоративно решенной массы собора в Путивле. Вместо суровой лепки гладких стен (эскиз 1909 года) возникает кружево лепного узора порталной и абсидной сторон (эскиз 1914 года). Вместо весомых и строгих крепостных стен, сторожевой башни, пустынного пейзажа, чуть видного за раскрытыми воротами, храм окружен Путивлем, словно срисованным с архитектурных фонов икон. Из-за этого образ места действия у-

рачивал монументальную целостность, которая была так сопрячена суровому и грозному звучанию первого акта оперы.

«Иконопись» была использована только в декорациях к одному первому акту. «Половецкий стан» претерпел небольшие изменения в расположении кибиток, равнины и реки. Главное же его отличие от первоначального варианта заключалось в новом колористическом строе. По-видимому, этого потребовала вокальная часть постановки. В этом варианте художник дает не начало заката, а сумерки, окутавшие половецкий стан, в которых звучат и хор девушек, и льстивая речь Кончака, и крик души плененного героя. Художник написал этот эскиз как будто на золотом грунте того первого, закатного. Теплая его основа лучится из-под зеленоватых туч, темной зелени холмов и лиловатых предгорий, поблескивающей глади вод, тонкой прорези месяца, красновато-сиреневатой драпировки радуги. Четко вырисовываются на фоне неба силуэты воинов с пиками и крепкого контура «холмы» кибиток. Красноватые дымки, тянущиеся вверх, «согревают» ландшафт.

Отличается от оформления первого акта и сцена «Плач Ярославны»: наружная часть крепостных стен по характеру ближе монументальной площади в эскизе 1909 года. Сиреневато-серые мрачные крепостные стены Путивля, высящиеся на темно-охристом берегу, обрамлены серовато-синими напластованиями низких туч и холодной светло-голубой извилиной реки. Маленькая фи-

гурка Ярославны еще больше подчеркивает монументальность башен, циклопичность бревенчатого частокола. В свою очередь, древняя цитадель, противостоящая непогоде, чистая голубизна реки – это тот масштабный фон сцены, который сообщает лирическому «Плачу» героико-эпическое звучание.

Как «Снегурочка» в оформлении Виктора Васнецова, так и «Князь Игорь» в декорациях и костюмах Рериха были теми знаменательными вехами, без которых немислимо последующее развитие постановочного искусства в русском оперном театре. Несмотря на то, что во втором сезоне Старинного театра Рерих прочно утвердился как художник музыкального спектакля, он не отказался от приглашения Евреинова принять участие в постановке «Фуэнте Овехуна» Лопе де Вега.

В помещении, которое снимал Старинный театр, не было ни рампы, ни занавеса. «Зрительный зал как-то нечувственно сливается со сценой»², – замечал очевидец спектакля и историограф театра Эдуард Старк. Постановка не во всем удалась режиссеру и актерам. Тираноборческий пафос драматургии был намного значительнее, чем стилизованная реконструкция в этом спектакле представления бродячих актеров Испании XVI столетия.

В этом отношении решение Рериха оказалось глубже режиссерского. Холоду мертвых скал, горных круч он противопоставил горячие краски обожженной земли, построек, грубый весомый мир простолюдинов; неколебимости храма – небесный бунт, противоборство солнечных облаков с грозными тучами. К сожалению, эскиз Рериха не был воплощен на сцене наилучшим образом. Тем не менее значение этой работы немаловажно не только для художника, но и для нашей сценографии как одно из первых интерпретационных воплощений произведений зарубежной классики в целом и «Овечьего источника» в частности.

Оформление двух спектаклей в Старинном театре опровергает давно сложившееся³ и до сих пор существующее представление о Рерихе как о художнике, который «не стремился вникать в специфические сложности сценического механизма, в тайны постановочного дела и не интересовался деталями режиссерского замысла»⁴. Если он и ограничивался сочинением эскизов декораций, костюмов, не участвуя, подобно Головину, например, в исполнительской работе (от чего часто проигрывал спектакль), то образный строй его эскизов никогда не противоречил дра-

матургии и был исполнен если не в деталях, то в основном в соответствии с режиссерским планом постановки.

Конечно, самым ярким и выразительным началом декораций Рериха была живопись, но это не означало полного отказа от объемных деталей, особенно на передних планах сценического пространства. В этом смысле Рерих является предтечей живописно-объемной системы декораций, получившей развитие в советский период.

Единственной декорацией без объемных деталей и пратикаблей был занавес к музыкальному антракту «Сеча при Керженце» оперы Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии», исполненный для парижских гастролей труппы Дягилева в 1911 году. Рерих исходил из музыкальной драматургии, когда, стремясь найти ее пластическое подобие, обратился к прообразам древнерусской живописи и воссоздал не самую битву, а дал ее «иконописное» истолкование. Отсюда характерная стилизованная композиция, плоскостная трактовка фигур воинов, коней, оружия, знамен и хоругвей, зелено-киноварно-охристый колорит, звонкий и напряженный, нарядная орнаментика золотых узорчатых трав и цветов по нижнему краю занавеса, полыхающие киноварью небо и озеро среди зеленых пятен гор и лугов, четкая прочерченность контуров. На премьере в Париже занавес по требованию парижской публики показывался двенадцать раз. Закономерно, что сугубо декоративный эскиз театрального занавеса был впоследствии использован Рерихом для проектов росписей Казанского вокзала в Москве.

1912 год – время едва ли не самой интенсивной работы Рериха в области театра. Он сочинял эскизы декораций к «Весне священной», «Тристану и Изольде», «Снегурочке», продолжал работать над эскизами декораций и костюмов к «Пер Гюнту» для Московского художественного театра (и все это одновременно с росписью церкви в Талашкине и созданием нескольких станковых работ!).

Большинство занятий с артистами происходило совместно с пианистами и напоминало подготовку музыкального спектакля. По словам очевидца – рецензента представления, музыка Грига «...сообщала ряду монологов характер мелодекламаций...»⁵. Однако эта необычная задача оказалась чужда актерской природе исполнителей. Ведь не случайно пресса тех лет так единодушно признает именно слабость актерского решения и отдает должное музыке Грига вкупе с декораци-

² Старк Э. Старинный театр. Пг., 1922. С. 40.

³ См.: Эрнст С. Н.К. Рерих. Пг., 1918.

⁴ Пожарская М.Н. Театральное декорационное искусство конца XIX – начала XX века. М., 1971.

⁵ Омега. Московский художественный театр. «Пер Гюнт», отрывки из драматической поэмы Г. Ибсена // Петербургская газета. 1913. 13 апреля.

ями Рериха: «...постановка «Пер Гюнта» великолепна. С этой стороны у художественников нет соперников. Подробности постановки только яснее и глубже выясняют сущность символов. Последнему много способствуют превосходные, проникнутые строгой красотой северной сказки декорации Рериха. Захватывают мощным величием 1-я, 2-я и 4-я картины, масса воздуха, шири, простора. Световые эффекты выше всякой похвалы...»⁶ «...Очаровательная музыка Грига и великолепные (не все) декорации Рериха, – подхватывает другой рецензент. – <...> Чудесно передан зимний пейзаж с убегающей вдаль между стынущими под снежным покровом утесами горной речкой, от которой так вот и веет холодом, как будто вовсе не театральным, как будто совсем настоящим...»⁷

Обратимся к репетиционному журналу «Пер Гюнта»⁸. Благодаря ревностному отношению художественников ко всему, что связано с театром, мы имеем возможность «увидеть» Рериха во время монтировки декораций.

8 августа 1912 года в 11 часов утра состоялась «просмотр декораций в присутствии Рериха». Одно за другим следуют его замечания. Они касаются главным образом колорита, тональных отношений, тонких нюансов и цветовых контуров. «Тон синих облаков грязен, – записывает художник в репетиционном журнале, – нет свежести – молочный далек от эскиза... немного суховаты синие перехваты облаков, лежащих ниже синих облаков (это замечание Рерих считает очень важным. – Прим. авт.)... в озере дальний план воды темен. Он должен быть перламутровым...» В той же записи читаем: «...в контуре голубятни однообразие – этот контур сделать выразительнее... линия должна ярче выразить падение потока, стремительность... листву дерева взять желтее... ствол дерева... взять розово-оранжевым тоном и нарисовать его. Зеленый бугор... взять мягче (мшистый бугор) и более спокойно-твердую контурную линию... Листву дерева взять желтее (индийская желтая), но не светлее, чтобы чувствовалась рыжеватая хвоя... фиолетовые полосы на горах... мало выразительны, в них нужно ввести еще какие-то тона...» и т.д.

Значительная часть замечаний касается светового решения спектакля (9 сентября 1912 года). Как правило, художник предлагает освещать свои и без того красочные декорации *цветным* светом: «...осветить мельницу под крышей лампочками,

которые выкрасить в фиолетовое... прибавить оранжевых ламп...» На монтировке 9-й картины указывается: «Грубовата вода – смягчить. Вообще вся картина грубовата. Написать ее так, чтобы можно было сильно осветить». В 4-й картине («Женщина в зеленом») устанавливается «порядок стекол прожектора» правой и левой сторон от светло-желтого к темно-желтому, зеленому и синему – разрабатывается целая световая партитура спектакля.

Художник придавал большое значение фактуре декораций. Это – стремление усилить выразительность живописи на сцене с помощью аппликаций, тюлей и прочих фактур: «...половик прошить паклей, окрашенной густым зеленым тоном... замшишь рельеф» и т.д.

Обращают на себя внимание указания Рериха по поводу монтировки «Пер Гюнта»: подчеркнуть «каменистость», «мшистость». Эта забота о художественном выражении фактуры предмета примечательна и для других работ Рериха, например при изображении лесной опушки в прологе «Снегурочки». Там деревья, покрытые снегом, превращены в ледяные кристаллы. В отличие от других художников, например Коровина или Головина, Рерих сочиняет свои декорации «в материале» и тем самым создает дополнительные образные ассоциации.

Судя по тому же репетиционному журналу, художник большое внимание уделял костюмам, кстати сказать, отнюдь не оперным. То и дело мы встречаем его просьбу «обжить» слишком новые платья, «Озе шаль изорвать... весь костюм постарить. Шубу испачкать. На шапке и шубе мех вытереть», или предлагается слишком новую вещь «простирать и опустить в кофе»... или «корсаж должен застегиваться в талии так, чтоб обрисовывалась грудь, она должна свисать»... Один из рецензентов сокрушался по этому поводу: «От всей сцены свадьбы пахло чем-то этнографическим, бытовым, без того размаха фантазии, которого требует общий стиль сказочной поэмы»⁹. Подобная оценка малоубедительна. «Пер Гюнт» удивительно органично сочетает быт и высокую поэзию, а сцены спектакля тем более драматичны, что люди в самом обыденном и подчас неприглядном виде выступают среди удивительных по красоте поэтических картин природы.

Важно, что художник буквально вписывал своих персонажей в великолепный фон. «Весь костюм Гельги обмакнуть в серо-зеленый... рукава пастушек сделать теплые... Шуба Озе – ввести

в тон темно-желтой яри». Вспомним в этой связи интенсивный колорит декораций и представим себе, что было бы, если бы костюмы были так же яркие по пятну, как и декорации: вероятно, актеры потерялись бы на этом фоне. Но костюмы не новые, решенные в приглушенных тонах, связались с декорацией именно потому, что смогли выделиться благодаря неяркому тону. Здесь Рерих мыслит аналогично Поленову, мечтавшему о создании единой картины на сцене.

Когда просматриваешь в последовательном порядке эскизы Рериха к «Пер Гюнту» – от «Пейзажа с мельницей» до «Домика Сольвейг», – внимание фиксирует одну важную, быть может, даже важнейшую особенность этой работы художника. В «Пейзаже с мельницей», совпадающем с периодом юности Пера, Рерих проявляет исключительную щедрость как живописец. Смело, не боясь погрешить пестротой, он насыщает картину сочными зелеными, лиловыми, синими, оранжевыми, охристыми (коричневыми) оттенками.

Пламенеют и красно-розовые «адские угли» «Пещеры Доврского Деда». Но по мере того как Пер растрчивает свои силы, юность, красоту, жизнь, колорит декораций тускнеет, становится аскетичным, как, например, в «Зимнем пейзаже», написанном почти монохромно и жестковато. И в финальной картине героиня встречает своего долгожданного возлюбленного на фоне сурового романтического пейзажа. «Избушка Сольвейг», противопоставленная могучим соснам и ледяному царству зимы, выглядит оазисом, излучающим человеческое тепло.

Проблема традиций и новаторства русской сценографии XIX–XX веков самым непосредственным образом связана с Рерихом. Его театральные работы позволяют проследить преемственность эскизов художника от рисунков Виктора Васнецова. Оба они не однажды обращались к «Снегурочке», и, как ни различны были их решения, они родственны не только по теме, но и по самой своей природе. И если Васнецов снял менее древний пласт, а Рерих сумел «откопать» более глубокий,



Сцена из балета «Весна священная». 1913

это не сделало их антиподами. Напротив, создается ощущение продолжения и развития васнецовской линии в сторону возведения народного творчества в ранг монументального искусства. Рерих теснее сближает литературный и изобразительный образы. Ищет адекватности языческой легенды и ее сценографической пластики и взамен пейзажа почти натурного создает эпически-монументальный.

Роль Рериха выразилась и в том, что он был одним из первых русских декораторов, вторгшихся в область драматургии. Подобно своему современнику Александру Бенуа, Рерих сочинял либретто балетов (впоследствии это же будет делать Владимир Дмитриев – советский художник театра). В Государственном центральном театральном музее имени А.А. Бахрушина хранится либретто «Игра», написанное художником для очень своеобразного балетного представления, посвященного шахматам. Именно Рериху совместно со Стравинским принадлежит замысел «Весны священной». В 1910 году он уже создавал эскизы, то есть «видел» спектакль. Сочиненный Стравинским в 1912 году балет был показан в Русских сезонах Дягилева в Париже 29 мая 1913 года.

Декорации и костюмы Рериха, не заключавшие в себе той взрывной силы, которую нашли зрители в музыке и в хореографии, были, однако, плотью от их плоти. Каждая из двух картин спектакля точно определена художником. Первая – «Поцелуй земле» – это, по словам Рериха, проявление «яркой радости земной»¹⁰. Суровые каменные фор-

⁶ З.Б. Московский художественный театр. «Пер Гюнт», отрывки из драматической поэмы Г. Ибсена // Россия (СПб). 1913. 20 апреля.

⁷ Омега. Московский Художественный театр. «Пер Гюнт», отрывки из драматической поэмы Г. Ибсена.

⁸ Репетиционный журнал «Пер Гюнта», 1912. Архив МХАТ СССР.

⁹ Гуревич Л. «Пер Гюнт» в Художественном театре // Русская молва. 1913. 17 апреля.

¹⁰ Лифарь С. Дягилев и с Дягилевым. Париж, 1939. С. 253.

мы ландшафта и свежие холодноватые локальные краски темных зубчатых часток лесов, пологих холмов, спускающихся к озеру, напластований облаков призваны выразить не только весеннее возрождение земли, но, главное, ее освобождение от только что окончившегося ледникового периода. Спокойная плавность холмов, «стекающих» к центру – водоему, резко нарушается вертикалью упругого изгиба «каменного дерева», словно запечатлевшего на изломах ствола следы противостояния чудовищной буре. В этот пейзаж утраченности человечества органично вписались музыка Стравинского и вседействие обрядовых игр языческой Руси – встреча весны, хороводы, гадания. Вторая картина – «Великая жертва» в противовес первой – «Земной» названа «мистерией небесной». Здесь земля с каменной фактурой, придающей ей подчеркнутую весомость, исчезает. Остаются лишь макушка зеленого холма и громадное, в мятущихся облачных вихрях небо.

В эскизах костюмов мы находим не только образцы древней народной одежды персонажей, но и следы активного соучастия художника в хореографии, выход за пределы художественной роли в сферу режиссуры. Его герои предстают в роли,



Лидия Соколова в роли Избранницы.
Балет «Весна священная». 1920

в действии. В напряженных, подчас судорожных «небалетных» позах, в стремительных произвольных движениях, в гротеске, в экстатичном выражении широко раскрытых глаз ощущается трагизм обряда жертвоприношения.

В поисках изобразительного воплощения спектакля, адекватного драматургии, Рерих не был иллюстратором. Он активно интерпретировал время и место действия, его своеобразную атмосферу, образы персонажей. Драматическая пьеса, опера, балет – словесная, музыкальная, ритмическая основы постановки – обретали в его оформлении образную плотность. Разносторонние дарования Рериха – художника, ученого, литератора дают себя знать в его убедительном истолковании сценического произведения в целом. Аналитическое мышление эрудита-археолога уживается в нем с интуицией поэта. Изучение драматургии и музыки позволяет художнику воссоздать эпоху и место действия согласно замыслу авторов.

Для «Сестры Беатрисы», стилизованной Метерлинком в духе миракля XIV века, художник рисует не обычный средневековый монастырь, а фантастический, как средоточие необычного духовного действия. В основе сценического замысла здесь – витраж. Он повторяется не только в решении окон. Перегородчатый узором выглядит грубая кладка каменных стен, перекрытий, массивной башни, опоясанной фризом с головами химер, ступени крыльца, кованые украшения на дверях, окрашенные розоватыми, зеленовато-синими, сиреневыми, коричневато-желтыми рефлексамии волшебного цветного света, проникающего в унылую обитель монахинь и чудесным образом превращающего ее в нарядный замок. Как «витражные» смотрятся упругий и угловатый рисунок архитектуры, членение масс.

Совсем по-иному воспринимаются гладь мертвого камня в «Принцессе Мален», полной ужаса и обреченности, – темные кариатиды с коронами на головах, словно притаившиеся в ожидании жертвы, роспись в нише с изображением избиения младенцев, как бы предвещающая кровавый финал. Хотя эскиз этот не был осуществлен на сцене петроградского Театра музыкальной драмы в 1914 году (в симфонической поэме Максимилиана Штейнберга, показанной зрителю, действие происходило только во Дворце и в Башне), но Рерих с присущим ему стремлением к исчерпывающей разработке темы рисовал и непроходимую чащу заброшенного сада, и полыхающий в отсветах алого неба лиловый сумрачный замок, и комнату несчастной Мален с единственным окном, напоминающую склеп.



Декорация II акта оперы «Снегурочка». Чикаго, Опера Компани. 1922

Для русских сценографов начала XX века характерно уникальное оформление каждого отдельного спектакля. Прimitивные типовые решения комедии или трагедии, оперы или балета оказываются недостаточными для воплощения сложных «полифонических» замыслов режиссеров. Важными становятся тончайшие нюансы стилистики, аспект, в котором драматургом показано действие. Возникает необходимость в художнике со своей индивидуальностью, своей манерой.

Братья Васнецовы, Левитан, Поленов, Симов убрали со сцены бутафорские котурны. Они принесли в театр поэтическую красоту природы, свежесть непосредственного этюда. Искусство Рериха знаменовало следующий этап образного пластического воссоздания спектакля. Создавая декорации-пьедесталы, Рерих возглавил монументальную линию развития русского декорационного искусства.

Монументальная декорация в русской сценографии возродилась в творчестве Рериха после перспективистов-декораторов XVIII – начала XIX века и воплотилась по-новому, но также оставаясь главным образом на плоскости холста-задника.

Интерпретация спектакля... В дорежиссерском театре это понятие если и существовало, то, во всяком случае, не имело того решающего значения, которое она обретает с конца XIX и в XX веке. В декорациях Рериха мы находим именно интерпретацию пейзажа, архитектуры. В основе

ее – своеобразие творчества, совмещение ученого и художника в одном лице.

Его воображение играет, но всегда в границах, предлагаемых его знаниями в области археологии, фольклора, музыки. Это не так уж мало, ибо знание первоисточников влечет за собою творческое использование, переосмысление драматургии в аспекте заданной темы. Монументализация возникает как пластическое воссоздание героического начала («Тристан и Изольда», «Князь Игорь», «Весна священная», «Пер Гюнт» и др.).

Можно ли заметить эволюцию сценографии Рериха в течение его работы в театре? Думается, да, хотя она и не слишком бросается в глаза, поскольку все, что он создал для сцены, относится в основном к одному периоду его творчества, вполне целостному, отмеченному зрелым мастерством. Рерих уже в первых своих работах для театра достиг такого высокого уровня («Валькирия» и «Три волхва»), который, казалось, трудно было превзойти. Тем не менее от спектакля к спектаклю росли экспрессивность его пластических образов, живописная смелость.

Рерих был одним из тех русских художников-новаторов, которые утвердили мировую славу отечественного театрально-декорационного искусства. Преемник и продолжатель лучших традиций нашей сценографии, он внес свой драгоценный вклад талантливого самобытного мастера в изобразительное решение спектакля. Его опыт стал действенным достоянием отечественного театра XX века.





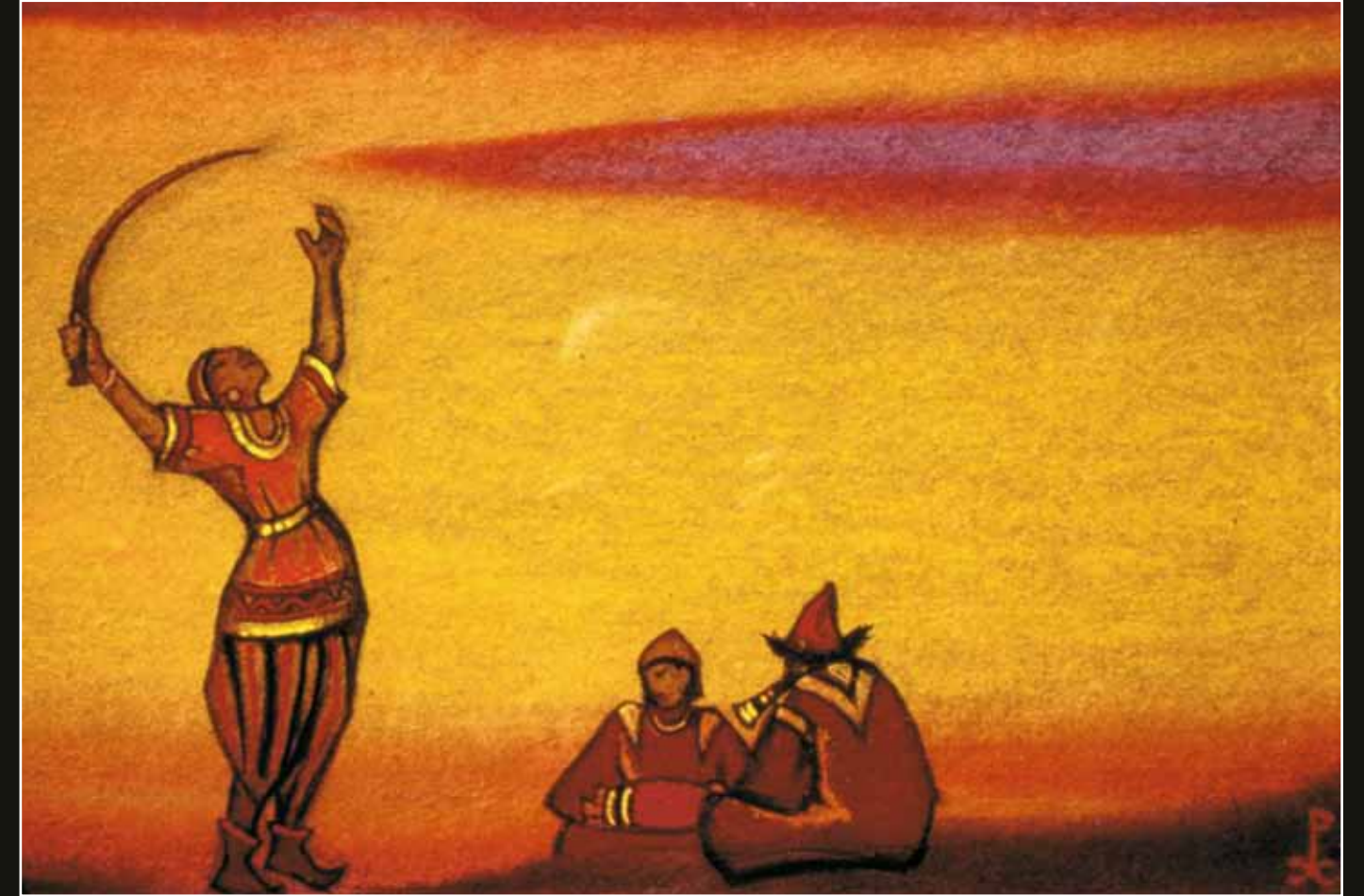
Половецкий стан. Эскиз декорации к опере А.П. Бородина «Князь Игорь». 1908



Путивль (Затмение). Эскиз декорации к опере А.П. Бородина «Князь Игорь». 1914



Половецкие воины с луком. Эскиз костюмов к опере А.П. Бородина «Князь Игорь». 1944



Половецкий воин с саблей. Эскиз костюмов к опере А.П. Бородина «Князь Игорь». 1944



Пролог. Лес. Эскиз декорации к опере
Н.А. Римского-Корсакова «Снегурочка». 1908

Мороз. Эскиз костюма к весенней сказке ▶
А.Н. Островского «Снегурочка». 1912





Парень, играющий на рожке. Эскиз костюма к балету И.Ф. Стравинского «Весна священная». 1912



Девушка. Эскиз костюма к балету И.Ф. Стравинского «Весна священная». 1912



Эскиз декорации к балету И.Ф. Стравинского «Весна священная». 1930



Девушки с гирляндой цветов. Эскиз к балету И.Ф. Стравинского «Весна священная». 1944

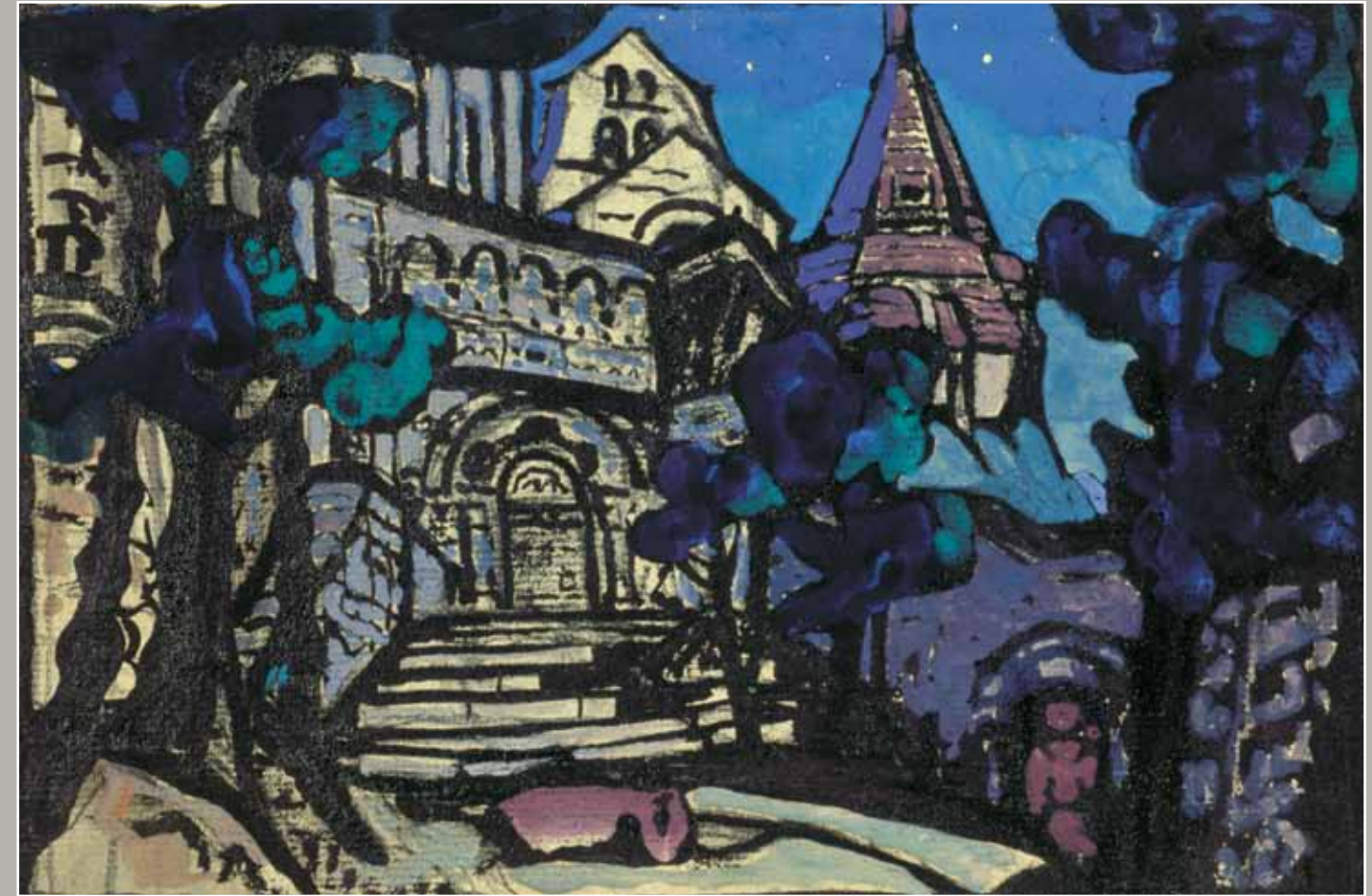


Комната Садко. Эскиз декорации к опере-былине Н.А. Римского-Корсакова «Садко». 1920





Шатер Ивана Грозного. Эскиз декорации к опере Н.А. Римского-Корсакова «Псковитянка». 1909



Замок короля Марка. Эскиз декорации к опере Р. Вагнера «Тристан и Изольда». 1912



Рыцарь свиты. Эскиз костюма к опере Р. Вагнера «Тристан и Изольда». 1912



Изольда. Эскиз костюма к опере Р. Вагнера «Тристан и Изольда». 1912



Корабль Тристана. Эскиз декорации к опере Р. Вагнера «Тристан и Изольда». 1912



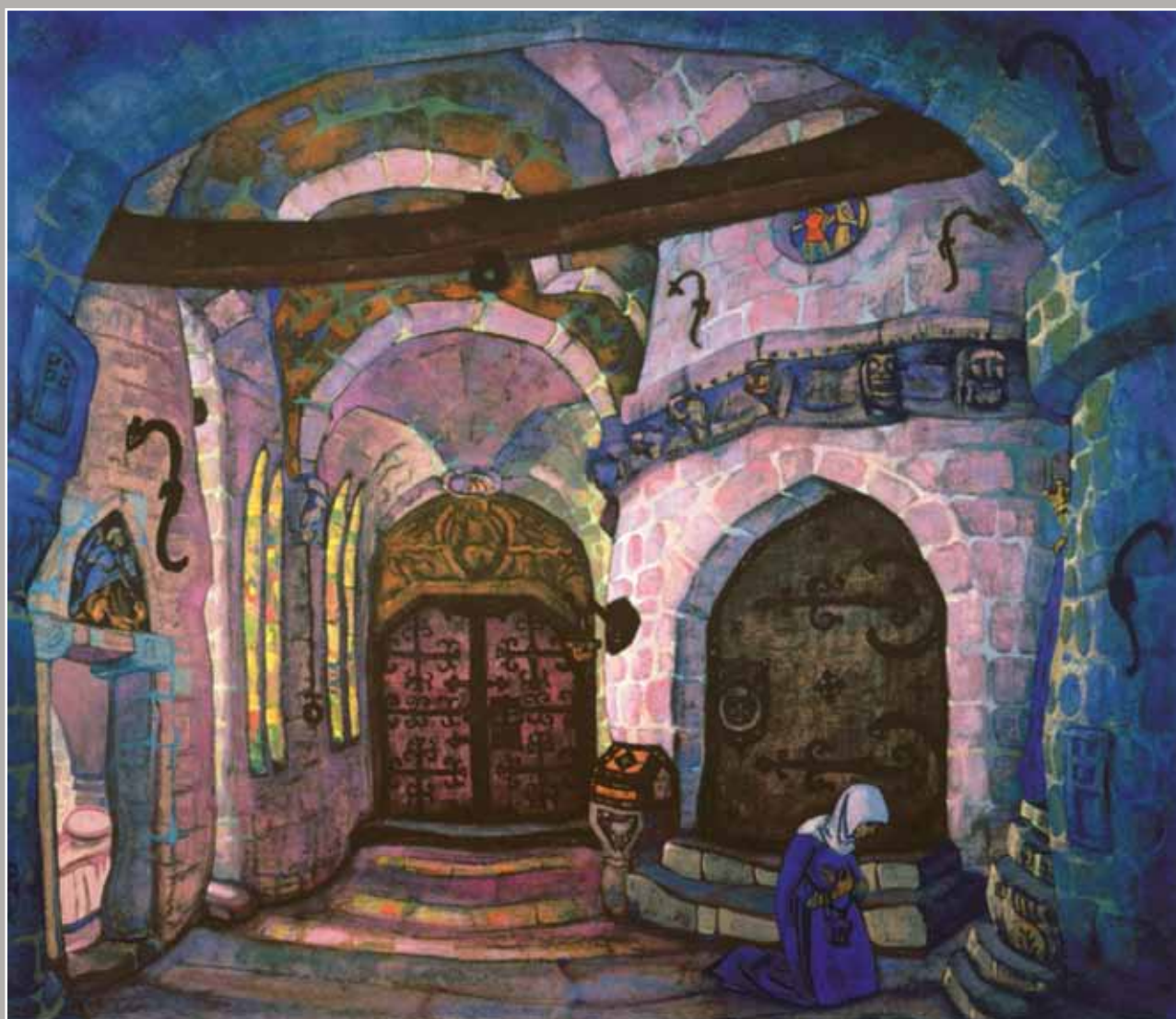
Город. Вариант. Эскиз декорации к драме Н.Н. Евреинова «Три волхва». 1907



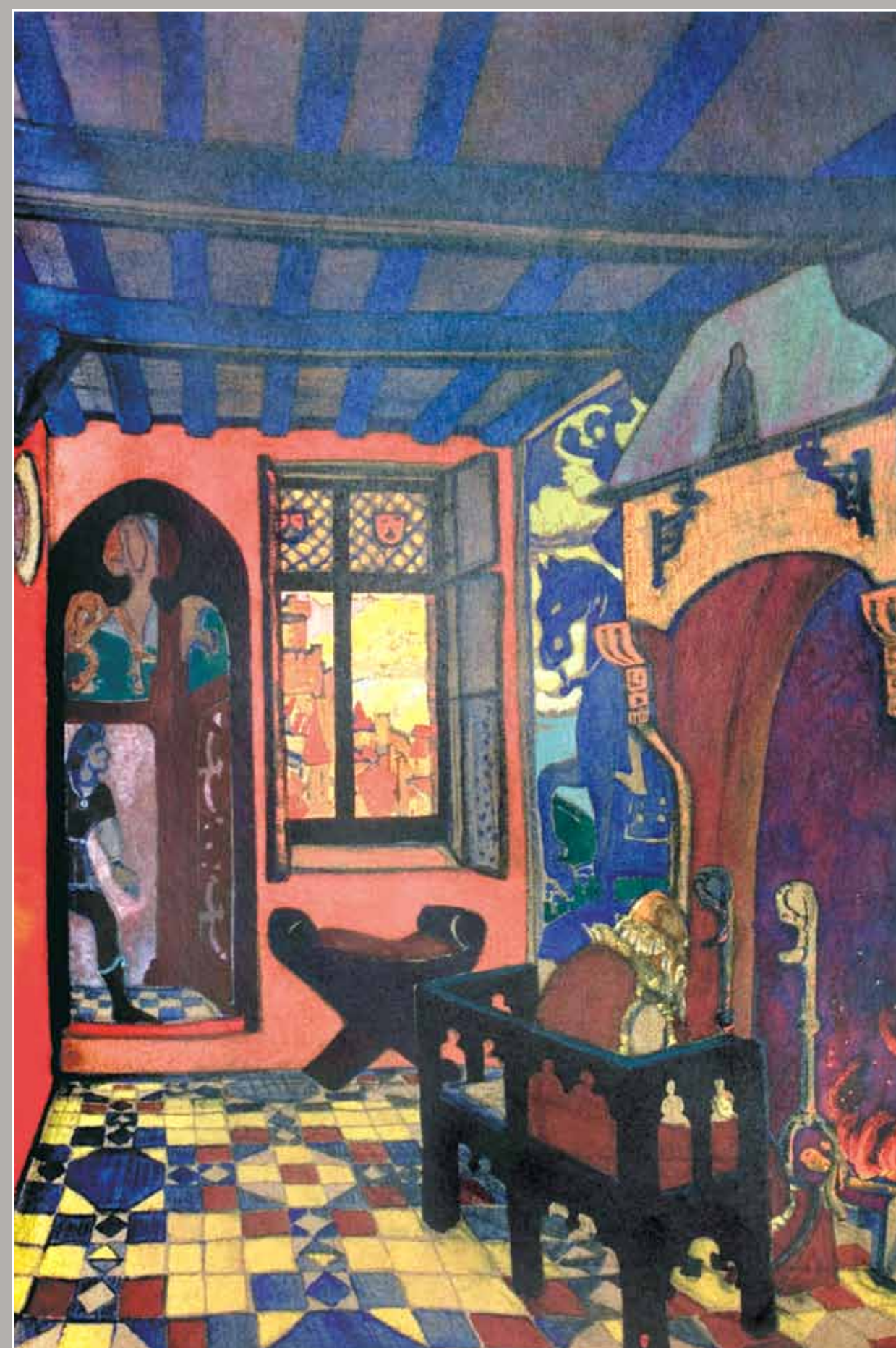
Дом Озе. Эскиз декорации к драматической поэме Г. Ибсена «Пер Гюнт». 1912



Дом Сольвейг в горах.
Эскиз декорации
к драматической поэме
Г. Ибсена «Пер Гюнт».
1912



*В монастыре. Эскиз декорации к опере А.А. Давидова «Сестра Беатриса»
на сюжет одноименной пьесы М. Метерлинка. 1914*



Комната короля. Эскиз декорации к драме М. Метерлинка «Принцесса Мален». 1913 ▶