**САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ**

**Зав. кафедрой истории русского искусства, доцент _____/ХОДАКОВСКИЙ Е.В./**
**Председатель ГАК, профессор _____/КАРАСИК И.Н./**

**Выпускная квалификационная работа на тему:**

# Сценография и время (на материале постановок оперы П.И.Чайковского «Пиковая дама» в России)

**по направлению 035400 – История искусств**

**профиль истории русского искусства**

**Рецензент: Старший научный сотрудник СПб. Государственный театральный музей Федосова Елена Михайловна _____ (подпись) Работа представлена в комиссию «____» _____ 2017 г. Секретарь комиссии: _____(подпись) Выполнила: студентка 4 курса очной формы обучения по направлению бакалавриата Башловкина Александра Александровна _____ (подпись) Научный руководитель: к.и.н., доцент, доцент кафедры Истории русского искусства СПбГУ Евсевьев Михаил Юрьевич _____(подпись)**

**Санкт-Петербург**

**2017**

**Содержание**

Введение.....3

Историография

Глава 1. Новаторство и традиция в современных постановках «Пиковой дамы»

1. Действенная сценография Давида Боровского.

2. Образы Юрия Александрова и Зиновия Марголина.

Глава 2. «Пиковая дама» Вс. Мейерхольда. Проблемы сценического воплощения.

Глава 3. «Пиковая дама» на сцене Оперы С.И. Зимина, недооцененный спектакль в декорациях Ф. Федоровского.

3.1. Основные тенденции развития театрально-декорационного искусства на рубеже веков и идейные истоки Оперы С.И. Зимина.

3.2. Неизвестный Ф. Федоровский

Глава 4. Мировая премьера оперы «Пиковой дамы» на сцене Императорского Мариинского театра.

4.1 История создания оперы.

4.2. Некоторые проблемы развития реализма в русском театрально-декорационном искусстве.

4.3. Оформление первой «Пиковой дамы и его роль в сценической жизни оперы.

Заключение

Список использованной литературы

## Введение

Сценография сегодня – это одно из мощнейших средств воздействия на публику, какими располагает театр. Как искусство она включает в себя архитектуру, живопись и графику. Русская сценография – это интереснейшая тема исследования, поскольку в наши дни музыкальный театр ведет непрерывный поиск новых форм, и средств выразительности. Будучи тесно связанной с режиссурой она играет огромную роль в идейной трактовке и воплощении произведения. Театр всегда был творческим экспериментом, однако, в основе каждого, на первый взгляд авангардного сценографического решения спектакля лежит историческая традиция, сложившаяся на протяжении долгого времени.

За всю свою жизнь композитор – Петр Ильич Чайковский создал всего десять опер и множество симфонических произведений. Но, и в девятнадцатом веке, и сегодня, публика помнит Чайковского больше, как талантливого сочинителя опер на популярнейшие сюжеты русской литературы, чем автора многочисленных инструментальных произведений. По словам Чайковского, опера была его страстью, его вдохновением. Даже, будучи признанным мэтром русской классики, он всю свою жизнь без устали искал свой собственный путь в театре, который был далеко не простым. Долгие годы его оперы шли с переменным успехом, взлеты чередовались с падениями. Когда он сам отмечал несовершенство своей музыки, то его уже не волновало, как ее принимает публика. Художественный результат, по его мнению, был достигнут только в опере «Евгений Онегин», и то не в первой редакции, так как это была уже его пятая опера. Поэтому к моменту создания «Онегина" Чайковский ясно сформулировал, каким должен быть подход композитора к созданию оперного произведения. Опираясь на прошлый опыт, он уже четко понимал причину своих первых "неудач"[1]. Ведь оперный жанр,

---

1

в отличие от симфонического требует от композитора понимания условий сценических законов театра.

«Пиковая дама» - это последняя опера композитора и вершина его творчества, она всегда обгоняла время по своему драматическому содержанию и была необычайно сложнейшим и богатейшим материалом для постановщиков на протяжении всей своей сценической жизни по наши дни. Она требовала не только живого и качественного исполнения, но особенного подхода к оформлению, который рождал эксперимент, однако, основанный на исторической традиции.

Таким образом цель данной работы проследить связь современного экспериментального решения спектаклей с богатейшей историей русского театрально-декорационного искусства на примере избранных постановок оперы «Пиковая дама» П.И. Чайковского.

Исходя из цели работы, определены следующие задачи:

1. Провести развернутый анализ сценического решения некоторых постановок
2. Проследить развитие художественных тенденций в отечественном и театрально-декорационном искусстве XIX- XX веков;
3. Обозначить место, которое занимали постановки оперы «Пиковая дама» в творчестве передовых деятелей культуры и искусства, принимавших участие в работе над спектаклями.

Объектом данной работы является сценография спектаклей, над которыми работали ведущие художники театра. Работа начинается с двух современных знаковых постановок «Пиковой дамы»: постановки Большого театра 2015, которую оформил художник Давид Боровский и постановки театра «Санктъ-Петербургъ Опера» в 1999 году в декорациях Зиновия Марголина. Данные постановки повлекли широкий диссонанс в критике,

вызванный коренным переосмыслением сюжета оперы авторским подходом к воплощению музыкального произведения на сцене. Сценография этих спектаклей во многом основана на образах, символах, решениях и опыте художников и постановщиков прошлого. По – этому, от современной сценографии постановок «Пиковой дамы» мы поэтапно возвращаемся к их историческому истоку, которым является первая постановка оперы Чайковского в 1890 году на сцене Императорского Мариинского театра, останавливаясь на спектакле Вс. Мейерхольда «Пиковая дама» и постановке Оперы И.С. Зимина. В работе рассмотрены такие важные вехи в сценографической истории оперы, как появление в первой трети XX столетия частных музыкальных театров, которые привлекали к работе над постановками передовых культурных деятелей эпохи. Данный период мы рассматриваем на примере малоизученного исследователями спектакля на сцене Оперы С.И. Зимина в декорациях Ф. Ф. Федоровского.

В начале двадцатого столетия огромным стимулом для развития декорационного искусства стала деятельность выдающихся режиссеров, среди которых был и Всеволод Мейерхольд. Его взгляд на творческое наследие П. И. Чайковского стал во многом отправной точкой для различных сценических поисков и экспериментов в будущем. Мейерхольд – это ярчайший пример режиссера, обладавшего не только музыкальным чутьем, но и художественным взглядом. Его «Пиковая дама» 1937 года, над оформлением которой работал художник Л.Т. Чупятов - это легендарный спектакль, который привлекает многих исследователей, проанализировав сценографию данной постановки, мы попытаемся дать ответ, как сегодня трансформируются и живут идеи прославленного режиссера и художника.

Характер данной работы предопределил большое разнообразие источниковедческой и исследовательской базы. В основу иконографического ряда, на котором строится аналитическая часть исследования, легли подлинные эскизы, фотографические материалы, макеты с которыми проводилось натурное ознакомление и работа в фондах Театрального музея

им. А. А. Бахрушина, Санкт-Петербургской театральной библиотеки, и в Музее Большого театра.

## Историография

Невозможно рассматривать сценографию опер Чайковского, не понимая их музыкальных особенностей и драматургии. Творчеству Петра Ильича посвящено множество интересных музыковедческих изданий, которые помогают понять значение культурного наследия композитора. Однако, наиболее значимым источником являются его собственные сочинения: письма, дневники и статьи. В них содержатся сведения о постановках при жизни композитора, его личные впечатления от оформления спектаклей. Наиболее полное издание литературных трудов композитора – это «Полное собрание произведений. Литературные произведения и переписка»[2]. Они были изданы в одиннадцати томах.

Творчество Чайковского, конечно же, не могло не привлекать к себе внимания многих музыкальных критиков, таких как Г. А. Ларош и Н.Д. Кашкин, который был его другом. Однако, стоит отметить, что оперные критики в конце девятнадцатого столетия практически не уделяли внимания декорационному оформлению спектаклей. Тем не менее, в статьях Лароша и Кашкина можно найти важные для исследования факты о том, как публика принимала постановки, упоминания об общем решении спектаклей. Статьи Кашкина и Лароша цитируются сегодня во многих источниках, они неоднократно переиздавались в разных сборниках, таких как: «Избранные статьи о П.И.Чайковском»[3] Н.Д. Кашкина со вступительной статьей С.И. Шлифштейна и «Избранные статьи»[4] Г.А. Лароша со вступительной статьей Г.Б.Бернандта.

Сценография оперы «Пиковая дама» - это богатейший материал для исследователя. Однако опыта проследить всю ее грандиозную сценическую историю не было. В нашем исследовании мы опираемся общие монографические труды, посвященные мировой и русской сценографии, отдельные монографические труды, посвященные творческому пути

---

2

3

4

художников, освещающие деятельность передовых фигур в истории русской культуры. Важной составляющей данной работы является анализ большого количества разнообразного критического материала.

Одним из основных монографических трудов, посвященных театрально-декорационному искусству, является книга В.И. Березкина «Искусство сценографии мирового театра»[5]. Данная книга охватывает историю мировой сценографии от древнейших ритуалов до конца двадцатого века. Этот труд является первым опытом описания процессов развития и становления мировой сценографии как искусства, начиная с его истоков. Автор исходит из того, что задача освещения истории сценографии может быть решена только в том случае, если рассматривать ее не только на протяжении времени, но в разных странах или регионах, как единый процесс.

Монография «Русское театрально-декорационное искусство»[6] Ф.Я. Сыркиной и Е.М. Костиной представляет собой историю русского театрально-декорационного искусства от его истоков и до начала 1970-х годов, современного для авторов периода. Данная монография – это первая попытка в отечественном искусствознании дать «общую картину исторического развития такого вида художественной деятельности»[7], как театрально-декорационного искусства . В предисловии к книге сказано, что «авторский коллектив не претендует на полноту этой картины, но стремился обрисовать ее общи контуры и выявить основные тенденции развития». Монография изначально была задумана как учебное пособие, которое может быть использовано при подготовке искусствоведов и театральных художников. Это учебное пособие создавалось авторским коллективом под руководством члена Академии художеств СССР В.Ф. Рыднина. Введение написано В. В. Вансловым, раздел о дореволюционном декорационном

---

5

6

7

искусстве – Ф. Я. Сыркиной, раздел о советском декорационном и искусстве Е.М. Костиной.

Введение к монографии отвечает на многие вопросы, которые возникают у человека, только начинающего свое знакомство с данной отраслью искусства. Автор вводит читателя в мир театрально-декорационного, постепенно раскрывает ему основные понятия и значение самого термина. Ванслов поэтапно объясняет индивидуальные задачи, художника в театре, его роль, проводит несколько обобщенную грань между задачами, которые решает режиссер, а какие художник, какие каждый из них использует средства, а так же дает краткий исторический экскурс в историю развития отечественного декорационного искусства.

Однако, в книге Сыркиной и Костиной мы находим лишь минимальные сведения, касающиеся первой премьеры «Пиковой дамы» в 1890 году и многих последующих спектаклей.

Раннее творчество Ф. Ф. Федоровского, приходившиеся на время его работы в антрепризе, рассматривает Е. М. Костина[8]. Довольно подробно анализируя основные постановки, которые оформлял молодой художник, автор приходит к выводу, что темперамент живописца с самого начала был шире рамок и возможностей частного предприятия и полностью раскрылся только на сцене Большого театра. Данный вывод еще до Костиной сделала Н. Гиляровская в своей монографии "Ф.Ф. Федоровский"[9], вышедшей в 1945 году. Труд Костиной появился только в 1960 годах. Остальные исследователи, изучавшие искусство Федора Федоровича, его работу у С. И. Зимина характеризуют в общих чертах.

Среди авторов, рассматривавших творчество художника в контексте своих исследований: А. Шавердян («Большой театр Союза ССР»[10]), В. Рыднин в

---

8

9

10

статье «Музыка для глаз»[11], Л.Голова («О художниках театра»[12]), а так же В. Березкин («Художники Большого театра»[13]),

Издание Ф.Я. Сыркиной «Художники театра о своем творчестве»[14] не относится на прямую к теме работы, однако в ней опубликованы важные мысли художника Федоровского о творчестве. Эта книга знакомит с яркими индивидуальностями художников советского театра старшего поколения. В ней собраны статьи основных представителей советского декорационно-оформительского искусства, в которых они говорят об особенностях своей деятельности. Здесь есть и речь К.Ф. Иона о его понимании своей задачи в работе над спектаклем, и рассказ В.А. Шестакова о его сложном тернистом пути, заметки П.В. Вильямса «По существу постановок»[15], аналитические статьи В.В Дмитриева и статьи Ф. Федоровского, представляющие для данного исследования наибольший интерес. Художник пишет о своей работе над оформлением оперы «Борис Годунов» и о специфике театрально-декорационного искусства с точки зрения сценографа. Книга интересна тем, что дает возможность взглянуть на процесс работы театрального художника не с точки зрения зрителя, а с точки зрения творца, и помогает лучше понять замыслы мастеров.

Художественное наследие Федора Федоровского огромное. Одна из его заслуг – организация музея Большого театра. Роль музея состояла в том, что бы систематизировать и реорганизовать хранившиеся в театре скопившиеся в большом количестве материалы по работе над созданием спектаклей. Были открыты 13 отделов музея. В дальнейшем все материалы поступали в музей и бережно хранились в фондах, это относится и к эскизам Федоровского, макетам его декораций, фотографическому и

---

11

12

13

14

15

документальному материалу. В 2014 году открылась масштабная выставка «Федор Федоровский – легенда Большого» , на которой были представлены произведения художника из музея Государственного академического Большого театра России, Государственного центрального театрального музея им. А.А. Бахрушина и государственной Третьяковской галереи. По материалам этой выставки музей Большого театра подготовил издание с тем же названием - «Федор Федоровский – легенда Большого»[16]. В нем можно найти наиболее полный иллюстративный и документальный материал, который когда-либо издавался.

Еще одно подобное издание - альбом «Опера «Пиковая дама»»[17] содержит уникальные документы, посвященные мировой премьере оперы, которая состоялась в 1890 году на сцене Мариинского театра. Впервые в одном издании были собраны редкие материалы из фондов Санкт-Петербургской государственной театральной библиотеки: фотографии артистов из альбома дирекции Императорских театров, эскизы костюмов Е. П. Пономарева 1890 года, а так же эскизы костюмов А.н. Бенуа для постановки 1921 года. Репринтно воспроизведены тексты либретто М.И. Чайковского издания П.И. Юргенсона, критического очерка Н.Д. Кашкина из художественного журнала «Артист». Вступительная статья к альбому написана С. В. Денисенко, доктором филологических наук, старшим научным сотрудником Института русской литературы (Пушкинский дом). С.В. Денисенко во вступительной статье рассказывает историю создания оперы «Пиковая дама», автор приводит общеизвестные исторические факты, основываясь на документах, дневниках, критических статьях. В завершении статьи автор отмечает, что оперу «Пиковая дама» можно поставить едва ли не на первое место в мире по количеству трактовок и интерпретаций, отчего данный альбом непременно должен представлять интерес для исследователей.

---

16

17

В 1984 году вышла книга Р.И. Власовой «Русское театрально-декорационное искусство начала 20 века»[18] . Она посвящена художникам самого сложного периода сценографии - началу века, когда существовало и противоборство различных стилей и течений. Р. Власова поднимает некоторые вопросы развития искусства сценографии на основе наследия Петербургских мастеров.

Малоизученной темой в современной историографии является история Оперы С.И. Зимина. Единственная наиболее полная и последовательная монография В. Боровского, вышедшая в 1977, собрала вместе данные касающиеся театра, артистов, художников и постановщиков, которые ранее можно было найти лишь в отдельных мемуарах или документах.

Книга «Московская опера С.И. Зимина представляет собой первое исследование, посвященное деятельности оперного театра, просуществовавшего в Москве 14 лет (С 1904 года по 1917 год). Театр Зимина играл заметную роль в развитии русского оперного искусства и театрально-декорационного. Именно в этом театре, который во многих аспектах был конкурентом императорским, были впервые поставлены многие оперы зарубежного репертуара и русского. В театре работали многие видные деятели русской культуры, многие из них только начинали свой творческий путь в «Московской опере С.И. Зимина»[19]. Автор книги В. Боровский использовал материал, большая часть которого ранее не была опубликована. Данные, которые он объединил в одно издание, были почерпнуты в основном из различных газет и журналов. Преимущественно Боровский повествует об артистах, режиссере, но в книге не содержится исчерпывающих данных о декорационном решении спектаклей, художники – декораторы, которые работали в театре, лишь упоминаются, Боровский перечисляет спектакли, большое внимание он уделяет артистам, но не углубляется в анализ декорационного решения спектаклей. Боровский попытался дать развернутый

---

18

19

взгляд на личность Зимина и на основе анализа критики делает выводы об общем характере спектаклей. Например, что было нам наиболее интересно в связи с исследованием, автор делает вывод о том, что «Пиковая дама» в декорациях Федоровского воплощала собой стремление театра к «зрелищности».

Относительно художественного оформления спектаклей в этом театре много интересных данных сообщает в своих воспоминаниях В. П. Камарденков[20], работавший в Опере помощником Ф. Ф. Федоровского. Он описывает свой творческий путь, начальный период которого был тесно связан с Оперой С. И. Зимина. В первой части книги отражена яркая, насыщенная событиями внутренняя жизнь театра, а также упоминается о музее созданном при нем.

В начале XXI века Опера С. И. Зимина, как и личность ее хозяина, вызвала неподдельный интерес исследователей, в результате которого вышел ряд публикаций и статей, главной темой была личность основателя театра. Так, например, много биографических сведений о нем сообщает С. Б. Войтковский в своей книге «Сергей Иванович Зимин – антрепренер»[21] . Автор анализирует личность антрепренера с позиции организационных и лидерских качеств, стремясь выявить причину творческого и материального успеха предприятия.

В 2005 году был выпущен в свет дневник Сергея Ивановича «История оперы Зимина»[22] (под редакцией В. Пронина). Однако прекрасно оформленная книга практически не содержит интересующих нас сведений, кроме упоминаний имен художников, работавших в театре. Позже в 2006 году В. Пронин в журнале «Русское искусство» (№ 1. С. 90–99) опубликовал статью «Частное дело Сергея Зимина»[23], которая по своей сути является

---

20

21

22

23

кратким изложением сведений из дневников антрепренера, и большинство представленных в ней фактов касаются художественной жизни театра.

В 2007 году был издан труд «Частная опера в России»[24], составленный на основе архивных документов. Одна из глав книги посвящена деятельности Оперы С. И. Зимина и включает в себя не только информацию о театре, но и выдержки из рецензий на многие его спектакли. Данные труды позволяют собрать воедино интереснейшую картину жизни этого театра, что необходимо для анализа даже отдельной постановки.

Говоря о периоде когда появилась Опера С.И. Зимина, опираясь на историографию мы находим доказательства того, что театр во многом был идейным и даже материальным приемником Частной оперы С. И. Мамонтова. Мамонтову – меценату посвящены специальные исследования, однако о многих сторонах его биографии известно мало. Наряду с С.И. Зиминым этот человек был личностью огромного масштаба, его деятельность во многом повлияла на деятельность Зимина в целом и на художника Федоровского в частности. Статья историка А.Н. Боханова «Новые материалы биографии Саввы Мамонтова»[25] поднимает многие интересные факты биографии этого человека. Так же  были рассмотрены труды А.А. Бахревского («Савва Мамонтов»[26]) и воспоминания К.А. Коровина («То было давно… там… в России»[27]).

Произведение И. Гликмана «Мейерхольд и музыкальный театр» посвящено творческому пути основоположника русской оперной режиссуры. Гликман был одним из первых, кто впервые детально рассмотрел деятельность выдающегося режиссера В.Э. Мейерхольда  в музыкальном театре, его взгляды на оперное искусство. Автор детально анализирует постановки, в том числе и «Пиковую даму» Чайковского, основываясь на

---

24

25

26

27

статьях самого Мейерхольда, эскизах художников, критике. Примечательно, что разбирая решение Мейерхольдом Пиковой дамы, Гликман очень ярко выражает свое личное мнение, которое было резко-негативным.

Историография, посвященная деятельности режиссера Вс. Мейерхольда огромная. После успешной премьеры «Пиковой дамы» постановке Мейерхольда вышел ряд интересных для читателя и исследователя статей, посвященных этому спектаклю: А. Граве ( ««Пиковая дама» Малый оперный театр»[28]), С.Л. Гинзбург («Пиковая дама» в постановке Мейерхольда»[29]), Адр. Пиотровский( ««Пиковая дама». Ленинградский Малый оперный театр»[30]), Конст. Державин («Тема спектакля Мейерхольда»[31]), В. Городинский («Пиковая дама. Ленинградский Малый оперный театр»[32]), И. Соллертинский («Письма из Ленинграда. «Пиковая дама»»[33]).

Однако, после репрессирования Мейерхольда, было сделано все, чтобы забыть его творческие достижения. О нем практически ничего не говорилось, его имя старались не упоминать, исследователи не обращались к его творчеству. Для того, чтобы стало возможно вновь говорить о Мейерхольде должно было пройти время. Первым, кто вспомнил имя знаменитого режиссера, стал композитор Д. Д. Шостакович. В статье «Думы о пройденном пути»[34], напечатанной в «Советской музыке» в 1959 году он положительно отзывался о спектакле в целом и называл его одним из величайших достижений в истории русского театра.

---

28

29

30

31

32

33

34

Э.И. Каплан, который был учеником и последователем Мейерхольда в ряде своих публикаций, таких как статья «Мейерхольд ставит «Пиковую даму»»[35] впервые дал развернутое описание постановки, которая была уже почти полностью забыта. Именно в этой публикации мы можем найти попытку трезво оценить все достоинства и недостатки данного спектакля. Каплан, уделяет, как и многие исследователи внимание режиссерской редакции спектакля Мейерхольдом, но через его описания той или иной сцены мы можем почерпнуть сведения о характере декорационного оформления, мы узнаем, какое впечатление оно производило на публику. Например, почти все петербургские пейзажи, которые были использованы в декорационном оформлении, воспринимались зрителем как мрачные» и «гнетущие».

Эти публикации дали сильный толчок к исследованию как работы Мейерхольда над «Пиковой дамой» , так и творчеству режиссера в целом. Художник Чупятов, который вместе с Мейерхольдом работал над сценографией спектакля погиб во время блокады в 1942 году. Его имя на долгое время было забыто вместе с именем Мейерхольда. Так как живописные работы Чупятова не были известны широкой публике, то творческое наследие этого художника не привлекало внимания исследователей. Начиная с 1980-х годов мы можем найти описание спектакля и сценографии в воспоминаниях артистов, которые в нем участвовали. Певица Н.Л. Вельтер[36], исполнявшая партию Графини, один из исполнителей партии Томского А.П. Иванов[37] и другие. Эти публикации представляют ценность для исследователя, хоть и не являются научной литературой, они дают возможность войти в процесс создания спектакля и обратить внимание на некоторые детали, которые можно пропустить, если опираться только изобразительные материалы. Ведь декорационное оформление спектакля

---

35

36

37

может изменяться в процессе создания постановки по самым непредсказуемым причинам, начиная с корректировки режиссерской мизансцены и заканчивая личной харизмой артиста.

Многие из этих материалов были собраны в сборнике «Пиковая дама. Замысел. Воплощение. Судьба – Всеволод Мейерхольд»[38], который вышел в 1994 году и содержит вступительную статью и комментарии Г.В. Копыловой.

Интересны две обширные монографии, посвященные личности Мейерхольда, которые вышли с очень большой разницей во времени. Н.Д. Волков, писавший в 1920-е годы первую мейерхольдовскую биографию стремился провести, где только было возможно, линии преемственности между мейерхольдовской режиссурой и дореволюционным русским искусством, порой отрицая уже сложившуюся к тому времени репутацию мастера, как «советского режиссера»[39].

Перед автором книги «Режиссер Мейерхольд»[40], увидевшей свет после хрущевской оттепели, стояла иная и во многом более сложная задача: вслед за политической реабилитацией Мейерхольда, произошедшей в 1955 году, необходимо было реабилитировать режиссера эстетически, обосновать утверждение о наличии самостоятельной театральной системы Мейерхольда. Которая была во многом  отличной от театральной системы Станиславского. Последовательно проводя и отстаивая в своем исследовании мейерхольдовскую концепцию Условного театра, К.Л. Рудницкий при каждом удобном случае подчеркивал, что Мастер был советским режиссером и всегда с уважением относился к Станиславскому лично. Специфической чертой данного труда можно считать личное эмоциональное неприятие модернистской, так же Рудницкий зачастую критикует режиссера за его решения относительно спектакля «Пиковая дама».

---

38

39

40

Еще один ряд общих сочинений – это мемуары и воспоминания передовых деятелей культуры, которые представляют интерес для каждого, кто не равнодушен к театральному искусству, но и являются зеркалом длинной, сложной эпохи, которой посвящено исследование. Мы находим массу интереснейших сведений, необходимых для понимания сложного развития искусства, отдельные данные о конкретных персоналиях, как например «Статьи. Речи. Беседы. Письма»[41] К.С. Станиславского или его же «Собрание сочинений в 9 томах»[42], «Маска и душа. Мои сорок лет на театрах»[43] и «Страницы из моей жизни»[44] Ф. Шаляпина, или «Ступени профессии»[45] Б. А. Покровского и другие.

41

42

43

44

45

## Глава 1. Новаторство и традиция в современных постановках «Пиковой дамы».

В данной главе мы рассматриваем сценографию двух спектаклей, которые мы можем сегодня увидеть в театрах Москвы и Петербурга. Выбор постановок не случаен, данные спектакли привлекли к себе внимание публики и критиков, были удостоены номинаций и наград высших театральных премий России. Однако, в нашей работе мы обосновываем свой выбор тем, что над сценографией этих постановок работали видные художники конца двадцатого столетия начала двадцать первого. В работах этих художников одновременно ощущается тесная связь с богатым историческим наследием с одной стороны, и каждый из них сумел сделать своеобразное художественное открытие с другой. Первая постановка, о которой мы будем говорить – «Пиковая дама» в декорациях Давида Боровского, премьера которой состоялась в феврале 2015 года на сцене Большого театра. В декабре 1999 года в Санкт-Петербурге состоялась премьера спектакля, автор сценографии которого был Зиновий Марголин. Данное отступление от хронологии событий намеренное, оно соответствует развитию художественной и режиссерской идеи. Дело в том, что спектакль, которой появился в 2015 году на сцене Большого театра является переносом известной во всей Европе постановки. Однако, русской широкой публике она была практически неизвестна. Режиссером данного спектакля выступил Лев Додин, который и перенес постановку, названную многими критиками «современной классикой». «Пиковая дама» в декорациях Зиновия Марголина и постановке режиссера Юрия Александрова во многом близка с ней. Не смотря на то, что эти спектакли разные в режиссерском и сценографическом

плане, их объединяет нестандартный подход к воплощению действия на сцене, их решение воздействует на зрителя с помощью художественных образов и символов.

Если бросить беглый взгляд на сценографию середины двадцатого столетия, то после печального финала сложного и плодотворного пути Всеволода Мейерхольда, мы не найдем столь яркого примера новаторства. На сценах театров России появлялось множество интересных спектаклей, сценография которых безусловно достойна глубокого внимания и изучения. Впервые ставятся новые оперы Дмитрия Шостаковича, Сергея Прокофьева и других советских композиторов. На сцене Большого и Мариинского театров работали Легендарные художники: Рабинович, Дмитриев и многие другие. Невозможно перечислить всех легендарных имен исполнителей, которые блистали в разных партиях русского и западного оперного репертуара. До сих пор на записях мы можем услышать их живые, неземной красоты голоса, доносящиеся сквозь время и пространство, способные взволновать душу голоса. С. Лемешев, З. Анджапаридзе, И. Архипова, М. Магомаев и многие другие солисты вывели русское оперное искусство на высочайший профессиональный уровень. Однако, не простое с точки зрения истории время определяло характер спектаклей. Открытия Мейерхольда на несколько десятилетий были забыты, как и его личность. Так же, Опера С.И. Зимина была практически предана забвению. Такие выводы мы можем сделать, опираясь прежде всего на публикации, посвященные данным темам в истории музыкального театра. Развернутые труды появились начиная с 70-х годов двадцатого столетия.

Так же в 1972 году происходит важное историческое событие. Выдающийся советский и российский оперный режиссер, профессор, обладатель многих премий Борис Александрович Покровский основал Московский камерный музыкальный театр[46]. Борис Александрович – одна из легендарных личностей в истории русского оперного театра, за свою долгую

---

46

творческую карьеру он поставил около 190 спектакле, он работал практически со всеми выдающимися деятелями эпохи, начиная с 1940-х годов, когда был приглашен в качестве режиссера в ГАБТ. Именно он осуществил первую постановку оперы «Война и мир»[47] С. Прокофьева в Ленинградском академическом Малом театре оперы и балета (Мариинском) и многие другие. Нельзя не упомянуть, что именно Покровский высказал в слух важную идею, во время подготовки к постановке этой оперы. Дело в том, что в первом варианте партитуры Прокофьева не было вальса для сцены бала. Борис Александрович настоял на том, чтобы Прокофьев написал музыку для вальса, который сегодня является одним из самых известных номеров оперы, чему сначала композитор искренне сопротивлялся. Данный эпизод лишь иллюстрирует, какой колоссальной и разнообразной была деятельность талантливого режиссера Покровского в музыкальном театре.

Сам Борис Покровский описывает в книге «Моя жизнь – сцена» это историческое явления, как нечто стихийное, как цепь случайных событий, из которых вырос целый театр. «Все произошло благодаря активным хлопотам судьбы…» . Сначала появился небольшой коллектив, для которого режиссер поставил несколько спектаклей, первым из которых стала малоизвестная, но сегодня активно привлекающая всеобщее внимание опера Родиона Щедрина «Не только любовь», после успеха этого спектакля небольшой коллектив превратился в театр, который и сегодня остается одним из самых любимых у зрителе. Театр завоевал постепенно репутацию коллектива, который может представить публике оперные «диковинки», произведения, которые не идут нигде в России. Таким спектаклем стала легендарная первая премьера в мире оперы Д. Шостаковича «Нос».

Появление Камерного театра, сегодня носящего имя своего основателя – важное событие, в нашей работе мы считаем его отправной точкой в истории современного музыкального театра, каким мы его видим. И дело не только во многих открытиях, которыми может справедливо гордиться этот

---

47

театр, дело в самом факте его рождения. История может удивительным образом повторяться. Спустя почти ровно столетие, в России вновь появляются независимые коллективы, которые пытаются найти новый язык общения со зрителем, ищут новые средства выразительности, ставят произведения, отвергнутые академическими театрами. Ведь очень показателен простой факт, впервые показанная на сцене Большого театра «не только любовь» провалилась с оглушительным треском, но получило новую жизнь в театре Покровского.

Так или иначе, но именно после опыта Бориса Покровского в России появились многие независимые коллективы, которые за долгие годы нашли своего зрителя: «Санктъ-Петербургъ Опера», «Геликон-опера» и другие. Молодые режиссеры и художники начали творческий поиск новых форм, основанный во многом на наследии Мейерхольда, которое вновь стало актуально, изучаемо и интересно. С этого момента начался современный русский режиссерский театр, каким мы его знаем сегодня, в котором художник и режиссер получают невероятную свободу творческого поиска. О результатах можно дискутировать, однако всегда стоит помнить, что этот поиск основан на традициях, которые были заложены еще в первой половине двадцатого столетия.

### *1.1. Действенная сценография Давида Боровского.*

Для того, чтобы говорить о постановке «Пиковой дамы» на сцене Большого театра в 2015 году необходимо обратиться к творческому наследию, которое оставил потомкам ушедший из жизни в 2006 году художник Давид Боровский. В.И. Березкин полагает, что Боровский «самый первый и самый крупный в ряду мастеров сценографии второй половины 20 века, которым было суждено утвердить новое понимание роли и значения визуального искусства в театре…»[48]. Березкин отмечает, что в творчестве Боровского наиболее последовательно были развиты принципы «действенной сценографии». Данный термин Березкин вводит применительно к работам художников второй половины двадцатого столетия. Автор утверждает, что действенная сценография сменила декорационное искусство – сложившуюся систему оформления спектаклей. Опираясь на труд Березкина выделим основные принципы действенной сценографии. В первую очередь ее определяет «зримое раскрытие коренных обстоятельств драматического конфликта», то есть сценография имеет тесную связь с режиссурой, она практически неотделима от нее. Подобная форма сценографии основана на опыте всех предшествующих ей. С одной стороны действенная сценография не может не включать в себя декорационного воспроизведение пространства (места действия), с другой стороны она, будучи тесно связанной с режиссерской разработкой спектакля должна быть функциональной. Березкин не применяет этот термин в отношении опыта Мейерхольда, поскольку он подразумевает современные авангардные открытия, но считает,

48

что принципы действенной сценографии основаны на мейерхольдовской традиции.

Одним из главных достижений Боровского, как считает Березкин является то, что он объединил горизонтальные и вертикальные сценические решение. Давид Боровский был необычайным художником, каждая его работа – это эксперимент. Если бросить общий взгляд на его творческий путь, то можно увидеть, что в разных спектаклях он мог использовать самые разные средства выразительности, порой неожиданно и удивительным образом группируя их, художник достигал потрясающего психологического эффекта. Его работы пронизаны порой кажущимся строгим или сухим реализмом. Они лаконичны, зритель ни в коем случае не найдет в них стремления к пышности или пафосности. Это строгий, структурно продуманный минимализм, в котором каждая небольшая деталь играет свою роль и имеет смысловою нагрузку, как, например, в оформлении спектакля «Иду на грозу» Д.Гранина. У Боровского есть работы, в которых он экспериментировал с разными формами изобразительности, он использовал живописные изображения и фотоматериалы. Например, в работе над спектаклем «Дачники» М. Горького, по словам самого Боровского, его «привлекла идея левитановского пейзажа»[49]. Творческое наследие Давида Боровского огромное. В 2012 году открылся девятый филиал Театрального музея им. А.А. Бахрушина – Мемориальный музей «Творческая мастерская театрального художника Д.Л. Боровского», в котором хранятся макеты и эскизы художника, которые являются богатейшим материалом для исследователей творчества художника.

В контексте темы нашего исследования более всего нас интересует работа Боровского над оперой «Пиковая дама». История постановки ГАТОБ в 20015 году начинается в 1998 году, когда режиссер Лев Додин вместе с художником поставили данный спектакль в Амстердаме. Успех был оглушительным, вслед в 1999 году этим спектаклем открылся фестиваль «Флорентийский музыкальный май», а уже осенью того же года ее

---

49

представила публике Парижская опера[50]. В России этот спектакль ждали, и очень многое предсказывало успех. Однако, в целом в критике он получил не лестные отзывы.

Однако, пожалуй, стоит начать с сюжета. Лев Додин пошел по пути, который указал Мейерхольд, он переосмыслил либретто Модеста Чаковского. Это обстоятельство роднит данную постановку в каком-то смысле с легендарной «Пиковой дамой» Мейерхольда, но все же не до конца. Мейерхольд провозглашал первоисточником своего либретто повесть Пушкина, но Лев Додин взяв за основу характеры героев Пушкина домысливает сюжет. Герман предстает перед нами душевнобольным пациентом психиатрической лечебницы. Под звуки увертюры он больной человек двигается по сцене в пижаме и халате, а его воображение начинает рисовать перед ним странные картины, которые по сути и есть вся опера «Пиковая дама». Давид Боровский создал для этой картины соответствующую сценографию – все пространство сцены – словно больничная палата с белыми стенами и одинокой железной койкой-кроватью, рядом с которой стоит капельница. Все события, которые произойдут далее – это лишь видения обезумевшего Германа. «Мы пытаемся рассматривать это произведение именно как историю болезни – не столько клинической, сколько психологической, точнее метафизической, потому что страсть, разрывающая человека – это страсть выиграть жизнь в один момент, одним ударом…»[51] - поделился Лев Додин.

Режиссер В. Кисин писал еще о молодом художнике Боровском «Он оформляет действо, а не место…»[52].В данной сценографии это очень четко проявилось. Минимум самих декораций на сцене, но зритель, с первых тактов увертюры искренне верит Герману и четко видит границы, реального больничного мира в котором физически существует герой и его

---

50

51

52

воображаемого. Реальный мир тусклый, светлый и совсем неприятный и Герман сбегает от него к своим образам, историям прошлого, занимавшим его разум. Боровский стал первым художником, который использует как в общем сценическом решении спектакля зеленый цвет сукна игральный столов.

Зеленое сукно художник использовал еще ранее в своих работах над «Пиковой дамой», например в 1977-1978 годах он готовил постановку в Гранд Опера вместе режиссером Любимовым. Для этого спектакля художник разработал единую сценическую конструкцию с ярусами, находящимися на разной высоте относительно друг друга. В этом спектакле впервые даже оркестр был участником событий, так как был выведен из оркестровой ямы и расположен на одном из ярусов. Вся установка была покрыта зеленым сукном, которое могло символизировать только одно – Игорный дом. Постановку удалось осуществить в 90-х годах и не во Франции, а в Германии. В собрании богатого наследия Боровского существует макет, созданный для этой постановки. На нем мы видим деление сцены на три плана, каждый из которых расчленен на три плоскости. Первый  находится по идее на уровне верха оркестровой ямы. Второй план представляет собой три плоскости немного выше. Самый высокий третий план – вновь три плоскости – это уже игорные столы, над которыми расположены три латунных светильника, на столах латунные канделябры с тремя свечами. Магическое число трех карт для сюжета «Пиковой дамы» мастерски обыгрывается художником, оно задает ритм всей композиции. На примере этого макета мы видим конкретный пример единства горизонтального и вертикального решения сценографии, ведь если считать параллельно рампе, то получается три плоскости, к такому же результату можно прийти, если считать и снизу-вверх. Центром композиции является знакомая по современному спектаклю больничная койка Германа. Нельзя не сказать, что чтение макетов Боровского невероятно увлекательно, поскольку его сценография существует в неразрывной связи с музыкой Чайковского, она ритмична.

В спектакле 2015 года нет многопланового решения, но он во многом родственен в отношении идейного содержания предшествующим ему

работам Боровского над «Пиковой дамой». Сценография Боровского создала особенную сценическую атмосферу, которую отмечали критики: «Спектакль, как мало какой другой, может похвастать давящей эмоциональной атмосферой, пугающим драматичным аскетизмом и тяжестью психологического напряжения…»[53]. Давящее впечатление достигается за счет намеренного визуального скрадывания пространства сцены. Все первое действие по сути разворачивается на нешироком пространстве сцены, которое надстроено вплотную к стенам больничной комнаты Германа и находится примерно на одной высоте в койкой больного. Действующие лица практически не покидают этого отрезка сценического пространства. Визуально данное композиционное решение сильно воздействует на смотрящего спектакль психологически. Хор и все главные персонажи, с трудом умещаются на таком пространстве. Они словно запертая в сознании фантазия, которую герой еще не выпустил на свободу, но которая рвется захватить весь мир Германа. В данном случае получается, что мир героя – это его больничное пространство. При этом стоит отметь контраст между аскетичными декорациями и нарядными костюмами, соответствующими пушкинской эпохе. Особенно интересен образ графини, он словно яркое пятно притягивает внимание на протяжении всего спектакля. Графиня молода, она одета в платье, по которое по стилю относится к елизаветтинской эпохе. Она вся в зеленом, такого же тона, что и сукно игорных столов.

В конце первого действия стены палаты Германа раскрываются. Искушенный зритель мог скучать по классической решетке Летнего сада, или же другой символике Петербурга, которой он не увидел в начал действия. Однако, словно победив последние преграды, воображение Германа, его фантазии, которые словно назойливо стучались, вырываются наружу и на сцене возникает парадная диагональная лестница, появляются античные колонны и скульптуры.

### *1.2. Образы Юрия Александрова и Зиновия Марголина.*

---

53

18 декабря 1999 года состоялась премьера «Пиковой дамы» в постановке Юрия Александрова и в декорациях художника З. Марголина в театре «Санктъ – Петербургъ Опера». Театр «Санктъ – Петербургъ Опера» - относительно молодой, он был основан режиссером Юрием Александровым в 1987 году. Юрия Александрова можно смело назвать преемником петербургской (ленинградской) оперно-режиссерской школы, чьи основы заложил Вс. Мейерхольд, а развивал основатель оперно-режиссерского факультета Консерватории профессор Э. Каплан[54].

Примечательно, что причина возникновения его театра во многом перекликается с причиной, которая двигала в свое время и Мейерхольдом создании в 1910 году «Дом интермедий»[55]. Именно в «Доме интермедий» Мейерхольд впервые начинает свою борьбу с устоявшейся театральной традицией, желая вдохнуть жизнь в сценическое искусство. Юрий Александров начинает свой путь после богатого опыта работы в Мариинском театре.

«В тот период моей жизни я познакомился со многими известными операми на примерах спектаклей Мариинского театра, которые впоследствии я люто возненавидел. В Мариинском театре я видел разные постановки, мне понадобилось много лет, для того чтобы забыть их заставить себя взглянуть на шедевры музыкального искусства свежим взглядом. Например, в «Травиате» я видел лишь кривобокие кринолины, деревянные бокалы и, что ужасно, деревянные чувства…».

Стремление создать нечто новое, обогатить спектакль живой эмоцией, идеей в противовес устоявшейся традиции стало движущим фактором для появления нового театра. Со временем Камерный театр, основанный Александровым, не имевший в первые годы своего существования даже

---

54

55

собственной площадки вырос в профессиональный Государственный театр «Санктъ-Петербургъ Опера».

Премьера «Пиковой дамы» в постановке Юрия Александрова и декорациях З. Марголина состоялась в 1999 году. В этом спектакле, время становится главным действующим лицом. В семи картинах перед зрителем развернулись поэтапно трагические страницы истории двадцатого столетия. Действие начинается в начале двадцатого столетия, главные герои в начале спектакля - представители доживающего свои последние дни дворянства. Сцена в комнате Лизы уже происходит во время Первой мировой, а бал – это торжественное мероприятие в Кремле, которое происходит в конце тридцатых годов. 5-ая картина разворачивается уже в блокадном Ленинграде, а сцена последнего объяснения Германа и Лизы происходит словно бы перед эвакуацией. Последняя картина переносит воображение зрителя уже в современное на момент премьеры время – казино в разгульные и девяностые годы.

Сценография этого спектакля – это бесконечный круговорот образов и символов, которые ориентируют воображение публики и помогают зрителю разобраться в, на первой взгляд, сложной и нетрадиционной идее постановщика. Хотя, основная мысль, которая возникает после просмотра калейдоскопа символов в этом спектакле, очень проста – классические герои вечны, их эмоции и переживания, страсти волновали все поколения людей, начиная с первой премьеры и почти до наших дней. Собственно, «Пиковая дама» Пушкина и Чайковского – это история, могла бы произойти в практически любой исторический период.

Для того, чтобы зритель мог моментально сориентироваться в происходящем на сцене, сценограф и режиссер не строили монументальных декораций, декорационное оформление было минимальным, однако, символика, позволяла узнать то или иное историческое событие, которое хотели показать постановщики на сцене.

Основой для сценографии стала конструкция, напоминающая гигантскую лестницу, занимавшая почти все игровое пространство сцены.

Эта конструкция представляла собой по сути  составленные вместе тумбы, покрытые зеленым сукном. Эта основная декорация определяла динамику спектакля, герои двигались по ней вверх и вниз, в зависимости от мизансцены, конструкция так же позволяла создать даже на небольшой по площади сцене разные планы. На уровне первой ступени декоратор и постановщик поместили старое черное пианино, словно символ интеллигенции.

Действие первой картины разворачивается в самом начале двадцатого столетия, это мы понимаем по соответствующим моде эпохи костюмам Лизы, Графини, Елецкого и прочих героев. Длинные платья в пол, шляпки, зонтики, словом весь необходимый антураж не позволяет сомневаться в определении хронологических рамок. Колористическая гамма при этом очень сдержанная костюмы  все решены приблизительно в одном оттенке – светло-бежевом. Так же к декорации добавляются несколько розовых облачков на фоне черного задника, которые лишь символически обозначают, где заканчивается игровое пространство. Их светлый колорит, на контрасте с темной зеленой лестнице и черной одеждой сцены создают визуально притупляют общее давящее мрачное впечатление, которое производит оформление.

Так же как Мейерхольд не мог не задействовать образ Санкт-Петербурга, так и художник Марголин добавляет в композицию скульптуру ангела, стоящего на коленях и склонившего в скорбном жесте голову на урну. Ангел очень напоминает скульптурное убранство Исаакиевского собора.

Образ Германа снова, как и во многих предшествующих постановках, контрастно мрачен - костюм героя весь черный, что сразу выделяет его на фоне остальных. Неожиданно смелой оказалась трактовка облика Графини. В этом спектакле она молодая женщина, может быть лишь чуть старше Лизы, обеспеченная, ее костюм – богатое платье, подчеркивающее стать и элегантность героини.

В спальне Лизы знаменитый дуэт приобретает новые краски. Все девушки, собравшиеся вместе, одеты в форму медсестер Первой Мировой войны. Костюмы состоят из обязательной белой косынки с крестом и

передников. Костюмы и всего несколько бутафорский предметов, как широкие овальные корзины с бинтами моментально переносят воображение зрителя во времени. При помощи всего нескольких атрибутов Марголину удалось в один момент превратить пространство сцены в госпиталь.

Сценография сцены бала может стать настоящим сюрпризом. Действие переносится в Сталинскую эпоху. Вышеупомянутого ангела заменяет на горизонте гигантская, скорее всего бронзовая маска-портрет А.С. Пушкина. На возвышении появляется длинный прямоугольный стол. Главные герои не постарели. Они проходят сквозь время вечно юными. Колорит этой сцены составляют в большей степени костюмы главных героев и артистов хора. Для хозяина бала (а в данном случае просто празднества) художник создает с помощью грима узнаваемый образ Вождя народа. Костюм в ярких голубых тонах Графини – это образ восточного пастушка, что позволяет сделать вывод, что она принимала участие в разыгрывании представления-пасторали. За столом режиссер так же располагает артистов хора, для которых Марголин создает яркие цветастые почти карнавальные национальные костюмы 15 свободных республик. Эта сцена – самая предельно насыщенная по колориту именно за счет костюмов.

Блокадный Ленинград – страшное место для долгого ожидания любимого. Трагические нотки арии Лизы «Уж полночь близится, а Германа все нет…» обретали в этой мрачной сцене еще большую эмоциональную силу. Декорационное оформление этой сцены оставалось таким же мрачным, как и на протяжении всего спектакля, однако гнетущее ощущение уже не разбавляли ни редкие облачка, ни костюмы, ни скульптура. Его усиливали расположенные на лестнице тут и там фигуры трупов, завернутых в белое полотно. Костюм Лизы ватник, валенки и шерстяной платок, узнаваемые санки – снова минимальные элементы костюма и бутафории мгновенно позволяют определить, в какое время происходит действие. Нельзя опустить, что такое режиссерское решение позволяет по новому прочесть смысл арии героини. Слова «туча пришла и грозу принесла…», погруженные в совершенно иной контекст, обретают более широкий смысл, их вырывают у

нее из сердца не только личные переживания, но и тяжелые испытания, через которые ей пришлось пройти.

Финал спектакля происходит не то в казино 1990-х годов, не то на некой частной вечеринке. К декорационному оформлению добавляется лишь золотая мишура, свисающая сверху, и отдаленно напоминающая люстру. Помогаю определить время действия снова костюмы. Современные деловые у мужчин и короткие яркие коктейльные платья у женщин, суда по всему спутниц обеспеченных бизнесменов или же политиков девяностых годов.

Декорационное решение спектакля – это, по сути, единая установка в виде лестницы. Шокирующие временные скачки, стремительная смена обстановки действия – все это решается в основном за счет бутафорских деталей и костюмов. Оформление данного спектакля яркий пример воздействия сценографии на воображение за счет минимума деталей. Художник активно использует ключевую символику, которая отсылает фантазию зрителя в тот или иной временной промежуток, в зависимости от режиссерской идеи. Приметы эпох, не смотря на лаконичность, переданы Марголиным и Александровым предельно точно. Основная декорация лестница – это легко прочитывающийся символ времени, сквозь которое проходят герои «Пиковой дамы». Время в данном спектакле не определяло характер сценографии, ее стилистику, оно стало словно одним из главных героев спектакля. Сценография за счет лаконичных и точных атрибутов показала его стремительное течение на примере насыщенного историческими событиями двадцатого столетия.

Работы художников Боровского и Марголина – это яркий пример, когда сценография вбирает в себя опыт самых талантливых открытий. В обоих спектаклях оформление оказывает сильнейшее психологическое воздействие на зрителя и максимально способствует раскрытию идеи режиссера. В данных примерах сценограф не является, как это часто бывает в современном театре, лишь слугой, ремесленником режиссерской идеи, он является его соавтором. В этих спектаклях мы находим некоторые символы и образы, которые, если оглянуться на опыт их предшественников уже были впервые

использованы. Например, яркий символ темы игры – зеленое сукно, которое использовали и Марголин и Боровский. Важным элементом композиции каждого из спектаклей является лестница. С чисто практической точки зрения этот элемент диктует ритм всему действию. Однако, данная символика не была открытием этих талантливых художников. Эти символы мы можем найти в постановке Всеволода Мейерхольда.

## Глава 2. «Пиковая дама» Вс. Мейерхольда. Проблемы сценического воплощения.

В сценической истории оперы «Пиковая дама» есть два года, которые не просто оказали влияние на следующие постановки, но перевернули восприятие людей не только одной конкретной оперы, но всего оперного искусства.

5 января 1935 года на сцене Ленинградского Малого оперного театра (сегодня он носит историческое название (Михайловский театр), состоялась премьера «Пиковой дамы» в постановке Всеволода Эмильевича Мейерхольда. Художником спектакля был Л.Т. Чупятов. Спектакль прожил на сцене два года и исполнялся 91 один раз, что свидетельствует об огромном интересе, который вызывал этот спектакль у публики. Д.Д. Шостакович пишет: «Мне также очень понравилась «Пиковая дама». Этот спектакль, поставленный в Ленинградском Малом оперном театре вызвал большие споры в музыкальных кругах. Нопобедителей не судят. Публика очень интересовалась и ходила на спектакль. Он пользовался большим успехом…»[56].

Однако, судьба этой «Пиковой дамы» была роковой, спектакль был снят после того, как Мейерхольд был репрессирован.

Всеволод Мейерхольд победил традицию, перевернул мировоззрение публики, он оказал огромнейшее влияние на следующие поколения режиссеров и художников следующих поколений. Эта постановка – одна из самых известных в истории театрального искусства. Во время подготовки спектакля, пока спектакль стоял в репертуарной сетке театра и даже спустя много лет после того, как его сняли, вокруг этой поразительной работы Мейерхольда велись горячие споры. Ее безусловно можно назвать переломным моментом в сценической истории постановок «Пиковой дамы».

Наша работа посвящена сценографии, и прежде всего мы должны рассмотреть работу художника, однако, в контексте нашей работы мы называем данную постановку переломной, поскольку на примере «Пиковой дамы» мы рассмотрим новый принцип работы между художником и режиссером, который сложился в первой трети двадцатого столетия и оказал колоссальное влияние на современную сценографии.

В нашей работе нас интересует принцип работы режиссера и художника, влияние режиссерской идеи на творческий взгляд на фантазию

---

56

декоратора и те средства художественной выразительности, которые использовал художник ее выражения. Кроме того в огромном количестве публикаций, посвященных данной теме мы видим, что в первую очередь авторы уделяют внимание Мейерхольду, как режиссеру, мы попытаемся рассмотреть его работу над этой постановкой как художника, поскольку помимо эскизов к декорациям, макетов и критики, в анализе данной постановки также используются сценические планы Мейерхольда.

В чем же заключается новаторство Мейерхольда, почему его «Пиковую даму» называют революционной? Почему эта постановка заслужила противоречивые отзывы у критиков, какие открытия сделал Мейерхольд для публики, что вызвало с одной стороны восторг а с другой резкое осуждение вышестоящих? И как они были решены художником, оформлявшим спектакль?

Прежде всего, необходимо отметить, что спектакль Мейерхольда родился в результате тех задач, которые поставило перед автором идеи само время. После Октябрьской революции театр (а позже кинематограф) сразу стали одним из доступных видов массового искусства. В залы театров вошел новый зритель, началась новая эпоха. Новая публика (рабочие, крестьяне, солдаты) была словно чистый лист, для того, чтобы завоевать ее, необходимо было искать новые средства выразительности.

Известный русский режиссер музыкального театра Борис Покровский вспоминал это удивительное и сложное время для искусства. «Мой отец взял меня на какое-то заседание, которое проходило в Большом театре. После заседания должен был состояться концерт… Начало концерта мне запомнилось навсегда. Зал был переполнен. Все остались в верхней одежде, потому что было очень холодно. Везде шинели, бушлаты, кожанки. Все в шапках, валенках… Сидели кто где мог, многие просто на барьерах лож, свесив ноги вниз… Все курили, щелкали семечки, картина была, в общем, довольно живописная… Происходящее удивляло, может быть, даже шокировало моего отца. Я очень хорошо помни, что мой отец очень боялся, как произойдет встреча артистов с этим зрителем. Особенно потому, что в

программе был балетный номер… Как примет этот зритель классический балет, когда балерина выйдет в пачке с голыми ногами?... Потом открылся занавес, наступила полная тишина, какой в Большом театре я больше никогда не слышал. Танцевала Гельцер действительно в пачке, и зал замер в восхищении. Все, кто курил, перестали курить, папиросы потухли, о низ забыли. Это было восторженное внимание, ни с чем не сравнимое увлечение тем, что показалось на сцене, настоящее потрясение…»[57].

Новый зритель оказался готов воспринимать искусство. Однако, перед искусством встали новые задачи, необходимо было найти средство сильнейшего эмоционального воздействия на зрителя, и конечно же в соответствии с идеологией времени необходимо было воспитывать в зрителе высокие как эстетические, так и политические идеалы. Каждый театральный коллектив должен был  с одной стороны отразить в своей работе новые идейно-художественные проблемы, а с другой не потерять связи с русской театральной традицией и не забыть достижений культуры.

В 1919 году вышел декрет об объединении театрального дела, создания 1 января 1920 года централизованного Управления государственными театрами и другие правительственные решения, цель которых была объединить все театры и взять их под контроль. Однако, благодаря этим постановлениям, многие профессионалы не покинули своих мест в следующие страшные для страны годы, и так же была активно привлечена к сотрудничеству и работе так называемая «старая художественная интеллигенция»[58].

«Я убежден, что после того, как, наконец, начнут проваливаться в яму «Аида», «Пиковая дама» и «Евгений Онегин» просто потому, что если по двести тысяч раз исполнить эти оперы, то все человечество прослушает их. А если все люди на земном шаре прослушают «Евгения Онегина», то когда-нибудь это кончится, надоест это слушать, - тогда появится вопрос: что же

---

57

58

делать с оперным делом? И вот мне кажется – я в этом глубоко убежден, - то появится какой-то новый Вагнер, - может имя ему будет Прокофьев, я не знаю, - который зачеркнет оперный театр как таковой, и появится новый вид оперы"[59] .

Однако подобного не случилось и более того, десять лет спустя Мейерхольд захотел поставить «Пиковую даму».

Музыкальный театр играл важную роль в его жизни с ранней юности. Не смотря на то, что такие композиторы, как Вагнер, Моцарт, Чайковский, Берлиоз, Глинка вызывали в нем откровенный восторг, он на все имел свой, иногда категорический, взгляд.

Это очень важная черта, которая отмечалась многими и впоследствии оказала важное влияние на его работу. Каждая мысль, каждое умозаключение, сколь бы смелым и неоднозначным оно не было озвучено им с неоспоримой уверенностью. И, пожалуй, можно сказать, что переубедить опровергнуть ее мог только сам.

Отвергнув сначала знаменитые оперы Чайковского, Мейерхольд, словно бы признает поражение, опровергает сам себя и принимается за работу. Однажды он уже ставил оперу на Пушкинский сюжет, это был «каменный гость» Даргомыжского в 1917 году[60] . Тогда Мейерхольд не увидел никаких противоречий между музыкой и либретто, в основном по очень простой причине – композитор сохранил текст Пушкина неприкосновенным. С «Пиковой дамой» все было совсем иначе. Либретто Модеста Чайковского режиссера категорически не удовлетворяло. Мейерхольд поручил написать новый текст, по возможности максимально насытив его стихами Пушкина, возвратив действие в девятнадцатый век. Соответственно был полностью изменен сценарный план оперы. Музыкальный материал был подвергнут беспощадному купированию.

---

59

[60]Мейерхольд А.Э. Статьи...Ч.2.С.71.

Этот прием использовали режиссеры до Мейерхольда и очень часто после него, однако в основе их замысла лежала одно желание – блеснуть оригинальностью, сказать свое новое провокационное слово в искусстве. Быть оригинальными во что бы то ни стало. Данное утверждение отчасти касается постановок, описанных в первой главе. Принцип работы Мейерхольда был совсем иным, он искал новые способы художественной выразительности, передачи эмоции, но при этом он очень чутко воспринимал музыкальный материал, его режиссерская концепция была основана на понимании музыкальной драматургии. Доказательством того, что, не смотря на купирование и перестановки некоторых сцен, Мейерхольд не разрушил оперы, может служить то, что его поддержал такой известный дирижер, как Самуил Абрамович Самосуд. Самуил Абрамович – один из известнейших советских дирижеров, лауреат трех сталинских премий, он работал в Мариинском, Большом театре и Ленинградском Малом оперном. Именно Самосуд руководил оркестром во время первого исполнения Седьмой симфонии Дмитрия Шостаковича в 1942 году. Начиная работу над постановкой «Пиковой дамы» с Мейерхольдом Самосуд настаивал на том, чтобы Мейерхольд не касался музыкального материала, однако, впоследствии дирижер не только принял концепцию Мейерхольда, но и искренне поддержал его.

Что же так сильно возмущало режиссера в «Пиковой даме» и как родилась идея взяться за эту постановку? Главная причина сложных отношений Всеволода Эмильевича с шедевром Чайковского была постановка Мариинского театра. Ему не нравилось в этой постановке все, что притягивало публику. Богатое декорационное оформление, солисты, и безжизненность всей постановки. Режиссер отчаянно ругал артистов, исполняющих партию Германа, он искренне негодовал из-за либретто и перенесения действия в екатерининскую эпоху, утверждая, что это идет в разрыве с гениальной музыкой композитора. Ему захотелось перекроить на свой взгляд либретто, и это был определенный вызов всем предшествующим постановкам. Мейерхольд мог найти малоизвестную оперу, поставить ее, она

пришлась бы по вкусу публике, однако, в таком случае не было бы Мейерхольда. Всеволод Эмильевич выбрал именно то произведение, которое было у всех на слуху, то, которое ни одно поколение привыкло видеть на сцене в определенных декорациях, солисты выходили на сцену и обыгрывали привычные образы. А Мейерхольд сломал традицию. Именно потому что «Пиковая дама» была известна ему удалось на ее примере доказать, что даже известные произведения можно переосмыслить.

Его работа над постановкой началась под лозунгом «пушкинизации» произведения. «Приступая к пушкинизированию «Пиковой дамы» Чайковского, мы начали с разоблачения либреттиста Модеста Чайковского, лакействовавшего перед директором императорских театров господином Всеволожским…» - эти слова Мейерхольда из его доклада четко и однозначно объясняют все впечатления, которые он испытывал относительно знаменитого и любимого публикой спектакля, который был создан по инициативе Всеволожского. Все недостатки постановки Мариинского театра воспринимались Мейерхольдом как непоправимые ошибки. Конечно же намерение «восстановить репутацию Петра Ильича Чайковского» - это очень смелое решение, тем более что никто ранее, не смотря на споры относительно либретто не мог взять на себя смелость и создать новую редакцию произведения. Однако, у Мейерхольда была н только смелость, которой так же не были обделены и многие режиссеры после него, он обладал абсолютным музыкальным чутьем, которое помогло ему завоевать в качестве единомышленников таких музыкантов, как Самосуд и Шостакович (получить их одобрение). Так же Мейерхольд был покорен повестью А.С. Пушкина и стремился пропитать свой спектакль ее неповторимым духом, который по его мнению полностью отсутствовал в постановке Мариинского театра. В докладе мы можем видеть, что Мейерхольд очень внимательно подошел к данной работе, он прочел письма и Чайковского и перерабатывал те сцены, которые у самого композитора в процессе работы вызывали сомнения. Это внимание, эта стремление разобраться в партитуре оперы, найти даже мимолетный отголосок влияния на композитора кого бы то

нибыло и делает Мейерхольда в истории театра тем, кем он является. Именно понимание, чем руководствовался Мейерхольд, работая над этим спектаклям, позволяют верно понять его замысел и то воздействие, которое оказал спектакль на многие поколения оперных режиссеров.

Мейерхольд убедительно доказывает, что более сего композитора на момент написания оперы вдохновляли образы героев, созданные А.С. Пушкином, а не переработанные Модестом Чайковским. Это личное открытие режиссера очень важно, поскольку именно на нем строится весь спектакль. Мы сразу понимаем, какие средства выразительности должен был искать и стремиться использовать режиссер. Например, Мейерхольд в своем докладе указывает на ошибку, которую совершали до него при постановке почти все режиссеры и декораторы, он говорит о призраке графини, который является к Герману. По его мнению, то, что покойница появлялась непременно в саване, а вся сценическая аппаратура была непременно привлечена для создания ужасающего антуража. Мейерхольд был уверен, что такой ход может только рассмешить даже малообразованного зрителя[61]. Он заявлял, что театр располагает средствами показывать страшное очень просто, и чем примитивней сценические средства выражения, тем больше зависит от актеров, которые находятся на сцене. Соответственно сцена должна была получиться намного сильнее в драматическом плане[62].

Еще один режиссерский ход Мейерхольда связан с появлением на сцене призрака графини. Чайковский хотел этой сценой «потрясти до глубины души зрителя», его музыка рисует в воображении картины страшнейшего и драматического появления неведомой, сверхъестественной силы. Через музыку нам передается потрясение и ужас Германа, когда призрак начинает надвигаться. Совсем иная картина нарисована в повести. Сухой и педантичный Герман видит женщину в белом, в первый момент он не сомневается в ее материальности, потом он сомневается в себе. Видение

---

61

62

графини было для литературного героя скорее сном, кошмаром, навеянным выпитым вином. Очнувшись от него, он кидается записывать свое видение. Герман Чайковского – словно антипод Пушкинского, не возможно представить, чтобы этот живой и чувствительный герой был способен писать, после пережитого потрясения… Мейерхольд и художник Л.Т. Чупятов создают для этой сцены не «страшное видение», а реалистическую картину.

Еще лучше сцену описывает цитата из статьи И.И. Соллертинского: "К числу замечательных находок Мейерхольда принадлежит следующая сцена – в казарме, где поле действительно не бутафорски страшного появления Графини из-за печки следует реалистическая мотивировка галлюцинации – выход денщика со свечой, а за тем вторичное появление призрака и раскрытие рокового секрета трех карт…»[63] .

Данный пример позволяет сделать вывод о том, что Мейерхольд видел свою «Пиковую даму» решенной абсолютно целиком в духе реализма. Пушкинизация была им осуществлена в первую очередь для избавления от всей излишней мишуры и роскоши, за которой, по его мнению, скрывалась человеческая драма А.С. Пушкина. Искренне презирая излишнюю театральность, Мейерхольд считал, что в музыкальном театре, так же возможна искренняя игра.

Мейерхольд убирает из постановки Летний сад и начинает спектакль так же, как начинается повесть Пушкина: «Однажды играли в карты у Нарумова…»[64]. Однако, для логичного развития действия ему пришлось купировать квинтет, первую встречу Германа и Графини, которая является важной составляющей сюжета оперы – это завязка произведения. Так же он вырезал из спектакля одного из главных героев, который является антиподом Герману, - князя Елецкого, так как его не было у Пушкина. Эти нововведения были не просто смелыми, они были революционными. Мейерхольд не старался лишь воплотить произведение на сцене или традиционно раскрыть

---

63

[64]Рудницкий К.Л. Режиссер Мейерхольд. Л.1969. С. 448.

замысел композитора, он не пытался заглянуть в глубину и вытащить что-то новое, на что не обращали ранее внимания, он пошел дальше, создал собственное произведение.

Лишив зрителя классического начала оперы в Летнем саду и классической декорации с знаменитой решеткой, Мейерхольд, тем не менее, пошел на небольшую уступку. Он оставил увертюру, которая ему нравится, и под нее показал «кусочек пейзажа» - на фоне которого вырисовывались чугунные ворота[65].

Пушкинизация все же не была до конца осуществлена. У писателя эта сцена у Нарумова была довольно сдержанной, Мейерхольд же ее решил буйной, он показал азарт веселья, полную страсти карточную игру. «Стиль театральной музыки должен соответствовать стилю декоративной живописи, следовательно, быть простым, ясным, колоритным. Музыка, полная гармонических тонкостей, пропадает в театре, где слушателю нужны ярко очерченные мелодии и прозрачный гармонический рисунок. Условия сцены в значительной мере парализуют чисто музыкальное вдохновение автора, и вот поему симфонический и камерный род музыки стоят гораздо выше оперного…»[66] .

Останавливаясь на этой постановке, необходимо было начать с видения музыки Мейерхольдом, поскольку все решение спектакля полностью принадлежало ему. Единомышленником в этой идее реформации оперы стал художник Л.Т. Чупятов.

Чупятов родился в 1890 году в Петербурге[67]. Он учился в Рисовальной школе Общества поощрения художеств, посещал частные студии Я. Ционглинского, М. Бернштейна, Е. Званцевой, а так же был  учеником в Петроградских государственных свободных художественно-учебных мастерских. Работал под руководством  Кузьмы Петрова-Водкина. Первая

---

[65]Гликман И. Мейерхольд и музыкальный театр. С. 276

[66]

[67] Гликман Указ.соч. С. 276

встреча Петрова – Водкина и Чупятова произошла в 1916 году[68], когда еще только рождалась известная теория художника – «сферической перспективы». Интерес Чупятова к теоретическим проблемам искусства сыграл важную роль в формировании его собственного художественного вкуса и манеры. Так же был членом и экспонентом объединений «Мир искусства», «Общество художников-индивидуалистов», «Жар-цвет», «Община художников Украины». В театре художник работал над балетом «Красный вихрь» В. Дешевова, в ленинградском Большом драматическом театре оформил спектакли «Доходное место» А. Островского и «Аристократы» Н. Погодина[69].

Чупятов создал структурированное оформление целиком и полностью по замыслу Мейерхольда. Данная постановка представляет собой уникальный пример органичного взаимодействия между режиссером и художником. По дошедшим до нас режиссерским планам декорационного решения и серии эскизов Чупятова мы можем сделать вывод, какие открытия и нововведения были сделаны режиссером, а что можно рассматривать как заслугу или неудачу художника. Однако, важно отметить, что рассматривая творческое наследие такой личности, как Мейерхольд до конца невозможно разделить работу художника и режиссера. В данном случае мы считаем режиссера полноправным соавтором художника спектакля.

На планах Мейерхольда мы видим, что режиссер тщательно продумал организацию сценического пространства, расположение предметов мебели и бутафории, конструкции, которые должны были быть использованы в строительстве декорации. Тут можно отметить, что Мейерхольд в этом спектакле придумал новый способ организации пространства в условиях театра с типичной сценой – коробкой. На каждом плане мы видим, что он помещает действие внутри треугольника. Две пары не движущихся занавесов, протянутых от авансцены слева направо и справа налево и сходящихся в глубине должны были создавать на сцене форму треугольника,

---

[68] Там же. С. 279.

[69]

который и был всем пространством для расположения декораций и существования артистов. Стоит отметить, что такое композиционное решение должно было создавать очень давящее впечатление. Но, с другой стороны, это было важное открытие, поскольку, если рассуждать логически, то из любой точки зала можно было видеть все, что происходит на сцене. Каждый, кто сидел когда-либо в зрительном зале с краю сталкивался с проблемой – если артист отходит к краю сцены с той стороны, где сидит зритель, то он теряет артиста из поля зрения. Композиционно решение Мейерхольда относительно строительства декораций позволяло решить эту проблему. Соответственно, не могла быть потеряна ни одна мизансцена.

Мейерхольд тщательно продумывал пространство сцены в каждой картине. Например на плане к первой картине, которую Мейерхольд назвал «Вечеринка у Нарумова»[70] мы можем увидеть схематичное изображение комнаты в квартире Нарумова. Внутри вышеописанного треугольника расположено минимум предметов обстановки. Вытянутый овальный стол прямо напротив зрителя, рядом с ним подразумевался выход в смежное помещение. Вокруг стола расставлены кресла, пуфы, стулья. Вдоль левой стороны сцены расположена лежанка. Так же а плане мы можем найти два трельяжа, канделябры, тумбы и вазы с цветами. В следующей далее режиссерской экспозиции мы можем легко проследить, что каждый предмет в сценографии спектакля появляется совсем не случайно, он обязательно обыгрывается в дальнейшем.

Художнику Чупятову необходимо было продумать цветовую гамму, материалы драпировок, стиль интерьеров и многое другое. В письме Мейерхольду от 22 октября 1933 года он пишет: «Цветовую гамму я разработал на основе нашего разговора, а так же с учетом расцветки зрительного зала Михайловского театра. Вся гамма построена на палевых, золотистых, желтых и оранжевых цветах в основном, с добавлением серебряных, серых и черных цветов. В сцене «игорный клуб Чекалинского» я

---

70

ввожу зеленый с разбелом, в виде нескольких зеленых ширм…»[71]. Художник провел огромную работу, изучая пушкинскую эпоху. Стремясь создать реалистическое оформление,

Чупятов уделял внимание каждой детали. Например, полагая, что ширмы в пушкинское время играли важную роль в декоре интерьера, он использовал их, создав складывающуюся гармошкообразную форму, масштабы и цвета, художник варьировал в разных сценах, в зависимости от интерьеров. Ширмы можно найти практически во всех эскизах к разным сценам спектакля. Однако, критика очень сухо отзывалась о цветовых находках Чупятова, кто-то не упоминал художника вообще, словно бы и не видя его работы, другие не понимали избранной гаммы, находя сочетание цветов странным. Однако, некоторые критики говорили о том, что художнику под руководством Мейерхольда удалось создать спектакль, не лишенный красоты и роскоши.

Помимо ширм, была еще одна деталь интерьера, которая очень нравилась Мейерхольду. Он хотел активно использовать лестницы в оформлении пространств жилых комнат. Например, на эскизе к декорации 2-й картины первого действия, которая представляет собой комнаты в которых живет Лиза в доме графини. На эскизе мы можем видеть декорацию в разрезе. Основание площадки, на которой выстроены сценические конструкции – это опять же треугольник. В глубине треугольника расположена конструкция, имитирующая покои Лизы. Благодаря этой конструкции на сцене появляются три площадки, которые соединены изгибающейся лестницей. На средней и третей площадках расположены комнаты Лизы. При этом средняя площадка оказывается в остром углу треугольника, расположенном прямо напротив зрителя. Лестницу, соединяющую нижнюю площадку со средней, Мейерхольд с Чупятовым помещают вдоль левой стороны треугольника. А самая высокая площадка располагается ими вдоль правой стороны. Средняя площадка визуально

---

71

отделена перилами, ее украшает ширма и в эскизе можно увидеть едва заметную дверь. На верхней площадке расположены изящные клавесин, за которым юные дамы исполняли романсы, пуф и несколько ковров, которые смягчают впечатление строгости комнаты. Тут нет ничего лишнего, обстановка без роскоши, почти спартанская. Лиза, как героиня повести – лишь бедная родственница, значит и жизнь ее должна быть подчеркнуто-скромная. Нижняя площадка представляет собой, если судить по эскизу довольно большое пространство, скорее всего, это вестибюль или холл особняка графини.

На эскизе Чупятова мы можем увидеть очень необычное и интересное цветовое решение декораций. Так как декорация представляет собой разрез дома, то художник выделяет все нижние части конструкций желтым цветом и украшает рустовкой имитируя фасады особняков Санкт-Петербурга, построенные в стиле классицизм. Эта деталь – опять же подчеркивает, что события происходят в первой трети девятнадцатого столетия. Скорее всего, это личная художественная находка Чупятова, как и ширмы, которые он использует во всех интерьерах, поскольку на планах Мейерхольда мы не видим никаких пометок с подобными указаниями. Однако, самое интересное – это то, что главным ярким цветовым акцентом становится вышеописанная лестница. Сценограф выделяет ее ярчайшим и насыщенным зеленым цветом. Она выделяется за счет того, что остальные цветовые пятна на эскизе приглушены. Желтый цвет фасада скорее пастельный, драпировки никак не выделены, а верхняя часть раскрашена неопределенным темно-голубым цветом. В данном случае зеленая лестница ассоциируется только с сукном игорных столов, тот же оттенок зеленого. Эта идея использования зеленого сукна в оформлении интерьера будет впоследствии подхвачена и развита другими постановщиками.

Лестница появляется и в оформлении комнаты графини. По стилю это совсем иная декорация, нежели покои Лизы. Мебель и интерьер оформлены в стиле рококо, тут все говорит, что хозяйка помещения молодая и кокетливая дама, хотя это совсем не так. В этом оформлении чувствуется ирония

Мейерхольда по отношению к графине, которую от него подхватил и воплотил в оформлении Чупятов. Практически вся обстановка: ширмы, альков над кроватью, трюмо с овальным зеркалом, кресла, пуфы и стулья – все в нежно розовой гамме. На стене огромное количество портретов в париках, возможно, это те, кого графиня знала лично, и кого уже нет на свете. Мы опять же видим треугольник планшета, на котором и расположены все конструкции. Основная декорация – это альков под белым балдахином, помещенный в центре треугольника, справа и слева от которого расположены трехстворчатые ширмы. Вдоль правой стороны треугольника камин, на нем зеркало и канделябры, напротив камина кресло и скамеечка для ног перед ним. Вся нижняя площадка около алькова представляет собой изящный будуар дамы. А обрамляет этот будуар полукруглая, косо поставленная по отношению к рампе  белая лестница с обилием декоративных деталей, разделяющая пространство на сцене. Ее крылья обнимали все пространство нижней площадки. В целом форма этой лестницы напоминает форму подковы.

Лестница, как и другие разнообразные театральные конструкции всегда были неотъемлемой частью спектаклей Всеволода Эмильвича Мейерхольда.в творчестве Мейерхольда. Декорация для него не только игровая площадка для актера, она определяла ритм, динамику и всю композицию спектакля.

Как повесть, так и опера «Пиковая дама»  неразрывно связана с образами Петербурга. Петербург не мог вычеркнуть из своего спектакля и Мейерхольд, однако его образ города значительно отличался от того, всех предыдущих.

Образы города появляются в разных сценах, однако лишь как символы, в оформлении этого спектакля мы не можем найти ни красивых архитектурных видов, панорам или площадей. Мы находим лишь небольшие детали. Например, опять же в эскизе покоев Лизы  вдоль рампы, мы можем увидеть решетку канала. Соответственно мы можем сделать вывод, что пространство просцениума должно было изображать улицу или набережную канала.

Духом Петербурга пропитан и эскиз одной из декораций к первой картине. Чупятов изображает террасу в доме Нарумова, выходящую в сад. С правой стороны виднеется стена дома с примыкающей к ней террасой, всего несколько ступеней ведут в сад. На заднем плане (авансцене) виднеется ворота. Чугунные решетки без сомнения ассоциируются с Петербургом, однако, это не тот парадный город, чья символика сразу же прочитывается. Это Петербург, который знаком каждому жителю города. В этом декорационном решении прослеживается личное отношение художника с городом. В гнетущем колорите, основу которого составляю красные и коричневые пятна ощущается меланхолия, тоска и даже обреченность.

Седьмую картину - Игорный дом К. Рудницкий назвал «одним из режиссерских чудес Мейерхольда». Большую часть сцены занимала огромная тахта. На тахте, возле нее, на полу, на стульях режиссер поместил огромное количество людей в роскошных костюмах. Мейерхольду и художнику Чупятову удалось создать «красоту» за счет костюмов, построив на сцене при этом минимум декораций.

Эскиз «Мажордом» Чупятова - один из самых ярких в ряде его работ к этому спектаклю. «Пиковая дама» Мейерхольда была построена на контрастах. С одной стороны это был мрачный, сухой Петербург, а с другой блистательное общество наслаждающееся жизнью и богатством, к которому стремился всей душей Герман Мейерхольда. Стоит отметить, что эта постановка вызвала восторженную реакцию среди многих критиков, спектакль был революционным во многих отношениях. Мейерхольд был первым, кто посягнул на либретто оперы, он беспощадно перекроил его, убрав многие сцены. Его режиссерский взгляд на «Пиковую даму» был беспощадным, он умело аргументировал каждое свое решение, касающееся постановки, но не учел многого, что было в музыке. Герман Чайковского метался между нежной страстью к Лизе и игре. Чайковский сделал своего героя чувствительным, горящим, полным антиподом сухому и расчетливому герою Пушкина. Желание заполучить богатство было для оперного героя следствием его горячей любви, стремлением найти средства для жизни

вместе с возлюбленной. Все это Мейерхольд опустил и нельзя не сказать, что это шло вразрез с музыкой. Однако, эта постановка стала началом пересмотра произведений Петра Ильича. В ней мы находим многое из того, что мастерски использовали Д. Боровский и З. Марголин. Символ зеленого сукна и лестница, как доминанта декорационного решения, были впервые использованы в сценографии «Пиковой дамы» именно Вс. Мейерхольдом и Л. Чупятовым. Переосмысленная, данная композиция была развита Боровским и стала основой для его находок. Кроме того, Мейерхольд и Чупятов впервые создали многоплановое оформление, с разными уровнями, что так же очень успешно получилось у Боровского. Однако, в современный постановках, которые мы анализируем встает ряд исторических символов, таких как архитектурные памятники Петербурга, образы главных героев – в частности это касается образов Графини, Лизы и Германа. В спектаклях, которые были представлены на сцене Большого театра и театра «Санктъ-Петербургъ Оперы» в костюмах героев видна определенная тенденция. Например, костюм Германа, созданный Боровским и Марголиным среди групп персонажей отличается монохромным черным цветом. Истоки этих решений необходимо искать в истории первой постановки «Пиковой дамы», которая состоялась в 1890 году на сцене Императорского Мариинского театра, а так же в спектакле Оперы С.И. Зимина.

## Глава 3. «Пиковая дама» на сцене Оперы С.И. Зимина, недооцененный спектакль в декорациях Ф. Федоровского.

### 3.1. Основные тенденции развития театрально-декорационного искусства на рубеже веков и идейные истоки Оперы С.И. Зимина.

Данный период невозможно обойти вниманием, поскольку он является важной вехой не только в истории театрально – декорационного искусства, но и в истории русского театра. Опыт частных оперных антреприз подарил истории русского театра имена таких известных не только в нашей стране, но и во всем мире исполнителей, как: Н.И. Забела- Врубель, В.А. Лосский, В.Н. Петрова-Званцева, Н.В. Салина, конечно же Ф.И. Шаляпина и многих других. В. Рахманинов впервые руководил оркестром именно там. Многие крупнейшие русские живописцы работали над оформлением спектаклей: В.М. и А.М. Васнецовы, М.А. Врубель, К.А. и С.А. Коровины, И.И. Левитан, В.Д. Поленов и многие другие[72].

С середины 1880-х годов русское театрально-декорационное искусство вступает в новую фазу своего развития. Для этого периода характерен

---

72

невиданный ранее подъем и расцвет театральной декорации. Сценическое оформление становится одним из передовых явлений художественной культуры. Начинают складываться те художественные принципы оформления спектакля, которые обеспечат русскому искусству мировое признание и явятся истоком для творчества советских художников. То есть в 1880-х и 90-х годах продолжается активное развитие реалистического направления в театрально-декорационном искусстве, однако, на императорских сценах оно замедляется. Многие авторы отмечают, что на это влияет политика императорских театров, что еще царит жесткая цензура. Оперы композиторов «Могучей кучки», которые требовали глубокого осмысления и целостного оформления и которые стали во многом мощным стимулом для развития русской традиции в театрально-декорационном искусстве появляются в репертуаре императорских театров не часто. Однако, среди основных особенностей, характеризующих эпоху в истории сценографии, можно выделить мощное влияние исторической и жанровой живописи передвижников, которые отказываются от присущей театральному представлению зрелищности и привносят на сцену историческую правду. «Театр есть одна из самых широких просветительских школ для народа, но театр возвышающий человека, а не унижающий его»[73] .

История не терпит однозначных оценок, нельзя утверждать, что сценография на сцене императорских театров не отражала новых задач, которые ставило перед ней время, как и нельзя категорично утверждать, что императорские сцены ориентировались лишь исключительно на вкусы двора. Данное утверждение мы находим в известных советских монографиях, посвященных театрально-декорационному искусству, например, Ф.Я. Сыркина и Е.М. Костина полагают, что в данных период лишь отдельные постановки казенных театров можно было считать удачными. Однако в книге Ф. И. Шаляпина «Маска и душа» мы находим следующее утверждение: «Императорские театры несомненно имели своеобразное величие. Россия

---

73

могла не без основания ими гордиться…»[74]. Шаляпин отмечал великолепие балетных спектаклей, богатству и красоте которых могли только завидовать частные предприниматели (имеются ввиду в основном меценаты С. Мамонтов и С. Зимин). Так же Шаляпин утверждал, что на императорских сценах выступали первоклассные исполнители. Проблемы конечно же существовали, и главными были бюрократия и зачастую отсутствие во многих спектаклях художественного единства.

В нашей работе мы рассматриваем уникальный для мировой культуры опыт частных оперных театров с точки зрения самого простого и естественного движущего фактора для истории театра – с точки зрения зрителя. Доктор искусствоведения, профессор ГИТИСа В.Н. Дмитриевский отмечает, что на рубеже веков оперное и балетное искусство перестает быть привилегией аристократических слоев и богатых предпринимателей, он поднимает важный вопрос о популяризации искусства и культуры в атмосфере бурного экономического развития[75]. Для нового зрителя театр, и искусство вообще во всем его многообразии стали неотъемлемой частью повседневной жизни. Раньше зритель мог позволить себе приезжать в театр, чтобы послушать конкретную арию в исполнении конкретного артиста и его мало интересовало все действие в целом, и К.С. Станиславский описывал в книге «Моя жизнь в искусстве» свои детские воспоминания о подобной широко распространенной практике. Новый зритель был готов не только воспринимать и внимать театральному действию, но и активно участвовать в процессе – вести дискуссию, обсуждать достоинства и недостатки постановок и прочее.

Все это было возможно в Опере Зимина, а ранее в опере Мамонтова, которые можно считать блестящими творческими экспериментами. Эти театры сразу нашли своего зрителя и что очень важно, они в своей работе опирались на опыт, который был накоплен императорскими театрами за

---

74

75

десятилетия. В каком-то смысле им удалось его перенять и переосмыслить, и на его базе вырастить многих творческих индивидуальностей, которые внесут огромный вклад в развитие русского искусства двадцатого столетия. Одним из многих таких людей является Ф.Ф. Федоровский.

В период творческого рассвета Оперы Зимина в репертуаре театра появляется опера П.И. Чайковского «Пиковая дама», декорации к которой создал тогда еще молодой художник Федоровский. Этот спектакль занимает особое место, как в истории театра, так и в длинном творческом пути знаменитого художника. Не смотря на то, творческое наследие Оперы Зимина сегодня все больше и больше привлекает исследователей, так же как и наследие Федоровского, декорационное оформление данного спектакля – это неизученная тема. На примере этой постановки мы рассмотрим основные тенденции времени, в котором существовал театр Зимина. Для того, чтобы понять, какие задачи время поставило перед художником в работе над оформлением «Пиковой дамы» необходимо обратиться к истории возникновения театра.

Опера С. И. Зимина начала свое существование в 1904 году. Однако этот театр стал своеобразным творческим приемником Частной оперы С. Мамонтова. На рубеже веков русское оперное искусство достигает расцвета. С 60-х годов девятнадцатого века постепенно росло количество профессиональных музыкантов и вокалистов. Очень многих выпускников императорские театры не могли вместить, и те отправлялись в провинцию. Постепенно начало расти число частных оперных трупп. К началу двадцатого столетия уже практически во всех городах существуют не только драматические, но оперные антрепризы. К.С. Станиславский вспоминает в своей книге «Моя жизнь в искусстве» некоторые театральные любительские вечера, многие из них были довольно разнообразно и роскошно оформлены. И не редко в подобных вечерах принимали участие лучшие художники, исполнители, артисты, композиторы и режиссеры. Подобные частные собрания нельзя было назвать дилетантскими. Сперва это были «игры» в театр увлеченных и впечатленных детей, для них театр был целым миром, к

которому им хотелось быть причастными (подробное описание этих детских домашних спектаклей мы опять же можем найти у Станиславского), потом увлечение, детская «игра» приобрела иной характер – профессиональной деятельности. Частная опера С.И. Мамонтова выросла из детских забав, что может показаться удивительным человеку, далекому от театра, но естественным и понятным для каждого, кто в детстве или юности испытывал незабываемые ощущения – словно бы у тебя перехватывает дыхание от восторга. Театральный мир – это особенная атмосфера, которая если однажды затягивает человека, то уже никогда не отпускает. Сначала это страсть, которая подстегивает снова и снова приходить на спектакли, увлекаться артистами и прочее, а потом простого присутствия на спектакле в качестве зрителя, становится не достаточно. Становится совершенно невозможным оставаться лишь в зрительской части, возникает желание сродниться с этим манящим миром. Соприкоснувшись с реалиями театральной жизни, увидев вблизи кумиров и героев сцены без грима, поняв что шпаги деревянные, а бриллианты сделаны из стекла, кто-то может испытать разочарование, а другой увлечется еще больше и навсегда свяжет свою жизнь с этим иллюзорным и эфемерным искусством.

Такими были многие передовые деятели культуры, их страсть сближала и роднила их, таким был и Савва Мамонтов. Жизнь и судьба Мамонтова интересна сама по себе - его личность, как бы персонифицировала забытый до наших дней феномен российской благотворительности. К сожалению, невозможно подробно осветить все сферы его деятельности, но некоторые факты очень интересны и имеют прямую связь с возникновением Частной оперы и последующих антреприз.

1870- год - период становления Мамонтова как знатока, ценителя и покровителя искусств. В это время он является директором компании управления общества Московско-Ярославской железной дороги. Одновременно, он занимает важные посты в общественных организациях, избирается гласным городской думы и действительным членом Общества

любителей коммерческих знаний[76]. Интерес к искусству и к его деятелям был присущ Мамонтову в течение всей его жизни.

Своеобразный душевный и интеллектуальный магнетизм этого человека способствовал возникновению «мамонтовского кружка», объединившего общностью духовных и эстетических идей хозяев Абрамцева и многих блестящих представителей художественной культуры России XIX века. Общероссийскую известность как предприниматель Мамонтов получил, построив Донецкую каменноугольную железную дорогу, связавшую Донбасс с Мариупольским портом (1878-1882)[77]. В начале 1890-х годов эта дорога была выкуплена государством. Несмотря на активную коммерческую деятельность, интересы мецената лежали в сфере искусства. Сталкиваясь с непониманием в кругу своих коллег, он целенаправленно поддерживал многие крупные начинания в области культуры, способствовал пропаганде искусства передвижников, помогал в организации художественных выставок в Москве, финансировал совместно с княгиней М.К. Тенишевой издание журнала «Мир искусства»[78]. Внес несколько десятков тысяч рублей в фонд Музея изящных искусств и был избран членом-учредителем Комитета по устройству музея.

Столь разнообразная деятельность Мамонтова явилась результатом глубокого убеждения, что искусство имеет общественное предназначение. В 1889 году он писал: «Искусство во все времена имело неотразимое влияние на человека, а в наше время как я думаю, в силу шаткости других областей человеческого духа, оно заблестит еще ярче. Кто знает, может быть театру суждено заменить проповедь». В данной фразе отражено мировоззрение человека, который верил в сокрушительную силу искусства. Ее можно считать кощунственной с точки зрения религии, но она очень точно

---

76

77

78

определяет, какие задачи перед театром ставил Мамонтов, а их приемником во многом был Зимин.

Для того, что бы разобраться, какие конкретно проблемы императорских театров особенно волновали современников, обратимся к некоторым фактам. Например, В.А. Теляковский в «Воспоминаниях»[79] довольно подробно описывает трудности руководства одиннадцатью театрами, бывшими в ведении двора. Восемь из них находились в Петербурге и три в Москве. С одной стороны, по его словам, нужно было угождать императору и его супруге, их двору. С другой - не вызывать возмущения общественности и прессы: «Иногда вдруг нравились новаторские постановки, в другой раз приходили в восторг от самых шаблонных, антихудожественных, ошибочно принимая их за самое новое в искусстве»[80]. Он сообщает, что трудно было учесть все вкусы, так как дворов было несколько. Два главных - «молодой» и вдовствующей императриц, а также семнадцать великокняжеских, каждый из которых подходил к театру со своими требованиями. Единственным примиряющим фактором между ними - была любовь к французскому театру. Опера же находилась на третьем месте. Музыкальное содержание опер понимали очень плохо, а часто не разбирались и в сюжете. Оперы Мусоргского и Римского- Корсакова были неприемлемы для великосветской публики, ей «милее всего были простенькие, легкие для восприятия французские или итальянские оперы». По словам Теляковского, на формирование репертуара оказывали влияние и личные вкусы императорской четы. Например, молодая императрица немка по происхождению, любила оперы Вагнера. Это послужило сигналом для включения их в репертуар с разрешения и поощрения императора. Из-за «верноподданнических» настроений двор отчаянно скучал. «Тристан и Изольда», «Гибель богов» для восприятия публики были намного труднее опер «Могучей кучки», но, стараясь не отстать от императорской семьи, она

---

79

80

посещала эти спектакли. «На эти оперы была мода, хотя находили их очень скучными»[81]. Единственным положительным моментом при выборе подобного репертуара явилось знакомство русской публики с творчеством Вагнера. Таким образом, не вызывает удивления, что рождение новой оперы и приемов ее художественного оформления произошло в Москве. Петербургская сцена, из-за непосредственной близости к императорскому двору, была еще не готова к переменам.

Так же можно вспомнить то, что Петр Ильич Чайковский с огромной печалью думал о постановках своих произведений на сцене императорских театров. Он был в очень редких случаях доволен исполнением своих опер на сцене Большого и Мариинского театров. Музыкальный критик и профессор Московской консерватории Н.Д. Кашкин отмечал, что афиша Большого театра была крайне бедна, из опер П.И. Чайковского на сцене театра шли лишь «Евгений Онегин» и «Пиковая дама». При этом режиссура в этих спектакль практически отсутствовала. Кашкин обращал особое внимание на то, что в России есть много блестящих композиторов, однако, нет художественно выработанного стиля русского оперного исполнения[82].

В Москве, как и в Петербурге, на протяжение XIX века сложились свои театральные традиции. Важную роль в их развитии сыграл Малый драматический театр, расцвет которого пришелся на вторую треть XIX века. С оперным театром Москвы ситуация была намного сложнее, так как «московская сцена считалась второсортной по отношению к Санкт-Петербургу». Кроме того, в Москве всегда было большее количество гастролеров - в основном приезжие итальянские труппы, которым отдавалась на откуп казенная оперная сцена. Труппы эти нередко были «очень пестрыми по составу». Таким положением вещей общественность Москвы была крайне возмущена. По ее мнению, русскую оперу незаслуженно принижали. Несмотря на активное противодействие Петербурга, усилиями передовых

---

81

82

русских музыкантов и литераторов  успех иностранных трупп постепенно идет на убыль. Именно тогда, Мамонтов становится первым (после официального разрешения в 1882 году на создание частных театральных трупп в столичных городах), из тех, кто покусился на монополию императорских театров. Это был смелый шаг, с большой долей риска, так как он не просто учреждал оперный театр по образцу казенных, а создавал нечто качественно новое, что должно было перевернуть все театральные традиции предыдущих лет.

Частная опера С.И. Мамонтова открылась 9 января 1885 года оперой «Русалка» Даргомыжского. Мамонтову удалось сделать первый шаг в реформировании русского оперного театра. Он постепенно создал репертуар, в основу которого входили преимущественно произведения русской оперной классики, без конца шла борьба с равнодушным отношением публики к оперному жанру, велся поиск новых сценических форм. Стоит отметить, что все, что происходило на сцене Частной оперы, было, в определенном смысле «в пику» императорским театрам. Например, при формировании труппы он решил, что она должна состоять из молодых певцов, которые не прошли «школу казенной сцены»[83]. Официально Мамонтов  никаких руководящих постов не занимал, но по воспоминаниям актеров, участников спектаклей, руководил всеми репетициями: «Нужно петь играя», - постоянно наставлял он исполнителей, ибо считал, что - «опера не есть концерт в костюмах на фоне декораций»[84].

Частная опера не сразу обрела известность, успех пришел в 1890 году, когда Мамонтову удается объединить в своей антрепризе передовых деятелей культуры[85].  Его целью было достижения в спектакле единства художественного оформления, режиссерской постановки и игры актера. Среди художников, привлеченных к работе, были станковисты, не имевшие

---

83

84

[85]Боханов А.Н.Новые материалы к биографии Саввы Мамонтова В Сб. : Вопросы истории 1990. № 11, С. 53..

опыта работы над декорацией. Это усложняло творческий процесс, но стало отправной точкой в истории театральной живописи, а именно повальному интересу к театру среди художников объединения «Мир искусства»[86]. Художники Петербурга и Москвы были целиком и полностью заражены театром. Известный театральный критик и историк искусства А.Я. Левинсон говорит, наблюдая за художниками того времени: «… Их всех объединяет совершенно исключительное, почти патологическое и во многих отношениях роковое для них влечение к театру…»[87]. Художники из объединения активно участвуют в оформлении постановок. Ремесло декоратора и живописца становится для многих из них неразделимо. Театр Мамонтова прекратил свое существование в связи с печальным финалом карьеры своего основателя.

А Частная опера С. И. Зимина начала свое существование в 1904 году. Преемницей традиций театра Мамонтова ее можно считать по ряду причин. В первую очередь сам Зимин утверждал, что является идейным приемником дела Мамонтова. Он привлек к работе в своем театре художественные и артистические силы, которые работали с Мамонтовым, в частности таких исполнителей, как: В. Петрова-Званцева, М. Бочаров, Н. Веков, Н. Сперанский и многих других[88]. Было еще одно интересное обстоятельство. В первые годы существования театр, не смотря на то что к каждому новому спектаклю создавалось уникальное оформление, вынужден был довольствоваться костюмами, взятыми на прокат, но в 1908 году Зимин решил организовать при своем театре собственную костюмерную мастерскую. В ее основу были положены костюмы, ранее принадлежавшие Частной опере С. И. Мамонтова, которые были приобретены у воронежского оперного антрепренера М. А. Максакова.

Для Зимина оперный театр должен был состоять не только из хорошего исполнения произведения артистами, Он видел оперу, как синтез

---

[86]Станиславский К.С. Моя жизнь в искусстве. М. 1962. С. 17

[87]Боханов А.Н.Новые материалы к биографии Саввы Мамонтова В Сб. : Вопросы истории 1990. № 11, С. 36

[88]

многих художественных компонентов. В годы формирования театра и творческого коллектива (1902-1903) Зимин тесно сближается с пришедшим на смену Опере Мамонтова «Товариществом»[89]. Во многом идеалы, которые провозглашала Мамонтовская опера – особый подход к воплощению оперного спектакля на сцене – он перенимает. Его театр начинается с общедоступных концертов в Зоологическом саду и в Сокольниках, где располагалась небольшая эстрада «Общества народных развлечений» . Тем же летом Зимин проводит «оперные представления» в саду «Гай» в Кусково. Сборный состав солистов показывал целиком оперу «Евгений Онегин» и номера из «Демона»[90]. Критики не выделяют это представление, там не было ни особенного исполнения, ни режиссуры, ни тем более должного оформления. Однако, можно отметить, что еще занимаясь лишь организацией полу-любительских полу-концертных представлений Зимин уже отдавал предпочтение русскому репертуару и музыке П.И. Чайковского в особенности.

В 1904 году Зимин окончательно принимает решение о создании собственного театра, но чувствует в себе неуверенность. Он отправляется за границу, чтобы ближе познакомится с репертуаром европейских театров с одной стороны и перенять опыт с другой «Я побывал во многих городах: Париже, Берлине, Неаполе, Милане… Большое впечатление на меня произвела парижская Opera Comique… С нее впоследствии мы во многом и брали пример»[91] .

Зимин почерпнул за границей не только опыт, он так же привез и так называемые «кальки». С помощью них спектакли других театров можно было полностью копировать. Современным языком можно было сказать, что многие постановки европейских театров, которые до этого не были поставлены в России, он перенес на сцену своего театра.

---

[89]Боровский В. Указ.соч.С.13.

[90]Боровский В. Московская опера С.И. Зимина. М., 1977. С.30.

[91]Боровский В. Указ.соч.34.

В августе 1904 года в московских газетах публикуется сообщение о том, что появился новый театр, во главе которого встал Зимин, а в октябре театр начинает сезон премьерой оперы «Майская ночь» Римского-Корсакова, через два дня была показана «Жизнь за царя» Глинки, в тот же день «Кармен» Ж.Бизе. В конце этой насыщенной недели публике были представлены «Черевички» П.И. Чайковского[92]. У этой оперы, сценическая судьба которой была довольно сложной на русской оперной сцене началась новая жизнь. Спустя некоторое время, в этот же год, в репертуар театра входит и «Чародейка».

Первые постановки на сцене театра Зимина оформлял художник А.И. Маторин. О нем сохранились очень противоречивые отзывы. Одни говорили о нем, как о талантливом декораторе, другие называли его посредственным художником. Однако, стоит отметить, что на нем лежала непомерная нагрузка. В первый же сезон театр представил публике огромное количество спектаклей, к каждому из которых были созданы индивидуальные декорации. При оформлении не использовались, столь популярные ранее, наборы типовых декораций. Маторину мастерски удавалось скопировать несколько спектаклей Opera Comique, в том числе и «Богему» Пуччини .

Так или иначе, но в 1905 году в театр приходят молодые художники – декораторы и художники – станковисты. Зимин, приглашая их, с одной стороны хотел снять огромную нагрузку с Маторина, с другой стороны он мечтал, чтобы в театре появился собственный художественный стиль. Точно так же поступил в свое время и Мамонтов, однако тому не хватило времени сформировать единый художественный стиль спектаклей своего театра. Главным режиссером в это же время становится П..И. Оленин, который служил в театре вокалистом . При его художественном руководстве театр постепенно формирует свой стиль. Декорационное оформление становится все сложнее, на планшете сцены строятся сложные конструкции.

---

[92]Там же. С.41.

Одним из талантливейших художников, которые работали в театре Зимина, был Федор Федоровский. Тогда еще ученик Строгановского училища, он выигрывает конкурс на декорационное оформление оперы «Кармен» Ж. Бизе. В состав жури входили С.И. Мамонтов, К.С. Станиславский, П.С. Оленин, сам С.И. Зимин и художники В.А. Серов и В.И. Суриков[93] .

### *3.2. Неизвестный Ф. Федоровский*

С именем Федора Федоровича Федоровского связано представление о пышных спектаклях Большого театра, о декорировании торжественных заседаний, массовых зрелищ, Художник – одна из ярчайших фигур в истории театрально-декорационного искусства, творчество которого на протяжении полувека несколько поколений зрителей могли наблюдать в декорационном оформлении постановок Большого театра. Он был лауреатом пяти Сталинских премий, доктором искусствоведения и главным художником Большого театра в течение почти тридцати лет, вице-президентом Академии художеств СССР в 1947—1953 годах[94]. Его творческий путь был долгим и успешным. Ф. Федоровский практически полностью раскрыл в своей работе богатый творческий потенциал и воплотил многие творческие идеи.

В отличие от большого числа театральных художников Федор Федорович оставляет после себя огромное количество изобразительного материала: эскизы к спектаклям, живопись, графика, рисунки и многое другое. Эти произведения сейчас хранятся в Театральном музее им. А. А. Бахрушина, Музее Большого театра, Театральном музее Санкт-Петербурга и других российских и зарубежных собраниях. Работы Ф. Федоровского представляют интерес как для театроведов, так и для историков искусства, так как в большинстве своем это законченные работы, выполненные в разных техниках (графика, акварель, масло). Сегодня его творческое наследие продолжает вызывать исследовательский интерес. Современники Ф.

---

[93]Покровская. С. Федор Федоровский. Сценография. М. 1997. С. 3

[94]Гиляровская Н. Ф.Ф. Федоровский..С. 3

Федоровского крайне неоднозначно отзывались о художнике - были и хвалебные отзывы, и критика работы.

На сцене театра Зимина Федоровский оформил несколько спектаклей: «Демона» А. Рубинштейна, «Кармен» Ж. Бизе, «Пиковую даму» и «Евгения Онегина» П. Чайковского и другие. Более всего исследователей привлекала его работа над «Кармен», поскольку благодаря этой работе художник выиграл конкурс и получил работу в театре, а так же на основе этой постановки Федоровский позже создал оформление к спектаклю Большом театре. Среди эскизов Федоровского, созданных в годы работы у Зимина, «Кармен» не может не привлекать внимания. Это потрясающие в отношении колорита картины испанской жизни, наполненные солнцем и экспрессией, они способны взволновать любое, даже самое богатое воображение. В этих работах чувствуется то, что очень часто отмечают исследователи в более зрелых работах художника – музыкальность. Однако совершенно иные эскизы художника к операм на пушкинские сюжеты. Колорит в них, особенно в сравнении с другими работами того периода, кажется несколько приглушенным. Еще одной важной особенностью является то, что он делает на эскизах карандашные пометки с цитатами из литературного первоисточника. Этому факту можно было бы и не придавать значения, если не знать, что для Федоровского, как для художника музыкального театра, основным источником вдохновения всегда была музыка. И в данном случае нельзя найти отговорку, что художник находился еще лишь в начале своего творческого пути, ведь в эскизах к «Кармен» невероятно остро ощущается связь с музыкой Бизе. Это чувствуется и в колорите, и в том, как Федоровский располагает группы персонажей, ощущается в позе каждого действующего лица. Солнечные картины сменяются насыщенно-мрачными, в сине-зеленной тревожной гамме, что созвучно с музыкой Бизе (третий акт оперы). А что же с «Пиковой дамой»?

Премьера оперы «Пиковая дама» в декорациях Федоровского состоялась в 1910 году [95] . Реакция критиков была довольно сдержанной. Например, М Юрьев дал такой отзыв о сценографии: «…Картины с массовыми сценами были живописны и проходили живо… Была свежесть в обстановке…»[96]. Однако автор так же упомянул, что «чувствовалось непременное желание делать все как-нибудь особенно, совсем не так, как это делают все другие…».

Исследователь, автор монографии, которая дала первый наиболее обширный взгляд на творческую деятельность театра В. Боровский отмечает, что в этом спектакле проявилось «излишнее стремление к зрелищной стороне представления…»[97].

Данная оценка кажется справедливой, если взглянуть на эскиз - «Перед особняком. Сцена бала», выполненном в импрессионистической манере. На нем мы видим часть внутреннего фасада роскошного барочного особняка, который выходит в сад. Мы видим лишь высокие окна бальной залы, освященные рыжеватым светом свечей, едва намеченные элементы декора – полуколонны с капителями, украшенные валютами. Изящная двукрылая лестница ведет с крыльца в сад. В центре композиции расположен фонтан, навевающий воспоминания о Версальском парке. Около фонтана, ближе к левому углу эскиза Федоровский помещает две фигуры.

Эскиз написан в пастельной колористической гамме. Доминирующими цветами являются голубой, нежно-розовый, и теплый желтый оттенок. Судя по костюму мужской фигуры мы видим сцену, в которой князь Елецкий объясняется с Лизой. Мужчина одет в белый камзол, красный галстук и красные туфли. Дама одета в розовое платье, такого же оттенка, что и все цветовые пятна – обозначающие цветы в саду. На ней можно разглядеть напудренный парик. В сцене бала было лишь два диалога между мужчиной и

---

[95]Боровский В. Московская опера С.И. Зимина. М., 1977. С.137

96

97

женщиной – это сцена, в которой Елецкий поет знаменитую арию «Я вас люблю, люблю безмерно…» или разговор Германа и Лизы, когда они договариваются о тайном свидании в доме графини ночью. Богатые, возможно несколько помпезные формы архитектуры свидетельствуют об исключительной роскоши оформления этой сцены.

Однако, на эскизе можно увидеть, что Федоровский продумывает освещение, голубым цветом он имитирует лунный свет, надо сказать, что этот цвет практически одного тона – архитектура и вода сливаются в одно цветовое пятно. И даже зелень сада лишь немного выделяется на его фоне. Этот эффект лунного освещения подчеркивает интимность объяснения, придает лиричность всей картине, на контрасте желтое сияние из окон обозначает, что пара все же не одна, за стеной продолжается шумное веселье.

Прежде чем Боровский обличает Федоровского в чрезмерной зрелищности, первый автор наиболее развернутой монографии, посвященной Ф. Федоровскому, Н.В. Гиляровская писала, что художник в этой работе стремился отобразить «самую сущность эпохи, а не внешний облик ее»[98]. Гиляровская уверена, что художник глубоко вникал в содержание драматического произведения, поскольку считал это необходимым в своей работе. Ведь сказочный или выдуманный мир подчас изобразить намного легче, чем реальный (как это было в его работе над оперой «Снегурочка» в тот же год). Гиляровская дает в целом положительную оценку.

Очень ярко данное утверждение иллюстрирует эскиз к первому действию оперы, на котором мы видим знакомый пейзаж Летнего сада. Могучие кроны деревьев, легко узнаваемые скульптуры, лавочки, фонтан, дорожки… Для того, кто хорошо знаком с наследием художника, этот эскиз может стать настоящим сюрпризом. Тут мы видим Федоровского, который четко прописывает детали, уделяет большое внимание историчности пейзажа. Колорит приглушен еще больше, нежели в предыдущем эскизе.

---

98

Комната Германа выглядит по сравнению с  богатым фасадом особняка и вовсе аскетично.

Эскиз декорации «В казарме. Интерьер» посвящен  сцене одиночества и безумия Германа. На эскизе мы видим комнату словно из правого угла от входа. Из обстановки только очень скромные стол у полукруглого окна, создающего впечатление, что комната находится на первом, цокольном этаже, диван, журнальный столик перед ним, на крючке висит мундир Германа, на столе в беспорядке разбросаны листы бумаги, на которых можно разглядеть кляксы. Комната не пустая, лампа горит, письмо Лизы уже явно прочитано…

По сравнению со сценой бала, все в комнате навевает тоску. Доминируют два цвета: темно-коричневый, в котором изображена обстановка и желтый цвет стен. Давящее впечатление усиливают сводчатые потолки. И все же, ни смотря ни на что, пусть в этих работах это проявляется не столь ярко, как в других, Федоровский – мастер колорита, свое ощущение произведения он выражает с помощью оттенков. Если в сцене бала желтый цвет символизировал движение и веселие в бальной зале, богатое празднество, то в этой сцене желтый оттенок зловещий. Он словно вот-вот погаснет вместе с последней надеждой Германа на счастье, кажется, массивная полукруглая дверь откроется и на героя будет надвигаться растущая тень – призрак графини заполнит тесное пространство комнатки.

Эскизы художника Ф. Федоровского к этому спектаклю малоизвестны. Оформление им «Пиковой дамы» - яркий пример того, как стиль и общие тенденции, которые диктовала мировая живопись влияли на сценографию спектакля. Но в них явственно видно, что художник не испытывал психологической связи с музыкальным материалом. Зная историю творческого пути Федоровского, мы можем точно сказать, что он отдавал предпочтение операм на сказочные сюжеты, как «Садко» Н.А. Римского-Корсакова или «Князь Игорь» Бородина, однако «Пиковая дама» не вызывала у него интереса. Федоровский не смог почувствовать психологическую силу музыки Чайковского, возможно по - этому он больше к ней не возвращался. Нельзя не отметить, что в этих ранних работах этого художника

формировался его собственный индивидуальный стиль. Его работы разительно отличаются от работ Маторина и других художников. В них есть неповторимое музыкальное чутье, прекрасное ощущение пространства сцены, чувство света, чувство ритма. В них есть то, чего добивался Зимин в своем театре – целостность общего художественного решения спектакля.

Федоровский – один из художников, чей талант вырос и впитал лучшее из наследия театра Зимина. И в нашей работе мы полагаем, что талант художника, который проявился в этой работе, был недооценен исследователями. Например, пейзаж, который мы видим на эскизе «Летнего сада» очень поэтичен с художественной точки зрения. Густые кроны деревьев, нависшие над сценой, сдержанный колорит, соответствующий музыкальному настроению всей сцены создают удивительный психологический образ. В этом эскизе нет ни вычурности, ни парадности, ни массивных архитектурных форм, в чем обвиняли Федоровского критики. Наоборот, учитывая не большие габариты сцены театра Зимина, он мастерски решает задачу создания образа Перербурга в спектакле, вписывая античные статуи ассоциирующиеся с образом города. Этот же прием использует и Зиновий Марголин. Создавая сценографию для камерного пространства, он вписывает в композицию скульптуру ангела. Еще более явно скульптура, как символ Петербурга появляется и у Боровского, когда в конце первого действия стены палаты Германа открываются.

## Глава 4. Мировая премьера оперы «Пиковой дамы» на сцене Императорского Мариинского театра.

### 4.1 *История создания оперы.*

Для того, чтобы ответить на вопрос, какую роль в сценической истории «Пиковой дамы» сыграла сценография первой постановки, необходимо обратиться к истории создания оперы. В 1890 году на сцене Императорского Мариинского театра состоялась премьера оперы Петра Ильича Чайковского «Пиковая дама»[99]. История создания «Пиковой дамы» довольно не простая. В 1890 году зрителям Мариинского театра впервые представили новую оперу уже знаменитого на весь мир композитора Петра Ильича Чайковского. Многие были крайне скептически настроены в отношении этого спектакля, и на то были свои причины. Спектакль получил крайне противоречивые отзывы у критиков. Одни, как Кашкин увлеченно, восторженно описывали

---

[99] Орлова А.А. П.И. Чайковский. С.169.

все новшества, сюжета, музыкальные находки Чайковского. У других спектакль вызвал негодование и даже раздражение.

Александр Бенуа, присутствовавший на спектакле, очень красноречиво описал настроение публики: «Известное настроение неприязни или недоверия отчетливо ощущалось и на премьере «Пиковой дамы». Аплодировали любимым артистам, но не было бурных оваций по адресу композитора: его не вызывали с обычным у нас в таких случаях неистовством. Напротив, мне хорошо запомнились антрактные разговоры в коридорах Мариинского театра и в фойе; в них слышалось все, что угодно, кроме восторга или хотя бы одобрения… Зоилы и умники говорили, что сюжет нелеп и что он не подходит для оперы, что на каждом шагу встречаются промахи против хорошего вкуса; поклонники Пушкина обиделись на то, что автор либретто Модест Чайковский самовольно перенес сюжет в иную эпоху, нежели та, которую избрал для своего рассказа великий поэт. Вообще что только тогда не говорили, ни шипели! Особенно же меня бесили отзывы прессы своей сдержанностью, в которой сквозило полное, почти презрительное неодобрение…».[100]

Процесс подготовки первой постановки оперы на сцене Мариинского театра интересен тем, что прежде чем была написана музыка Чайковским, уже было решено, каким будет спектакль. Были обговорена сценография и режиссура. «Было назначено заседание целой импровизированной комиссии, на которой брат мой прочел свое либретто, причем были обстоятельно обсуждены сценические достоинства и недостатки его произведения, проектированы декорации, даже распределены роли т.д. Таким образом, в дирекции театров уже идут толки о постановке оперы, ни одной ноты из которой еще не написано…» .

Повесть Александра Сергеевича Пушкина не одно десятилетие будоражила умы читателей. По сюжету, молодой скромный и сдержанный инженер Герман (по происхождению немец) становится одержим историей о

---

[100]Орлова А.А. Указ.соч. С.169.

трех картах, которые могут помочь выиграть огромное состояние до такой степени, что окончательно теряет рассудок. История о «маленьком человеке», желающем преодолеть условности общества, занять более высокое положение, чего не возможно было достичь честным путем, не могла не быть актуальной для людей конца девятнадцатого столетия. Однако, может ли повесть стать оперой? Да, так как, многие популярные и читаемые литературные произведения, в девятнадцатом веке послужили основой для оперных либретто. Вспомним такие оперы, как: «Травиата», сюжетом которой стал роман «Дама с камелиями» Александра Дюма, или «Кармен» по одноименной новелле Проспера Мериме.

Французский композитор Жак Франсуа Фроманталь Эли Галеви - автор ряда опер и нескольких балетов, был учителем для Шарля Гуно и Жоржа Бизе, однако, остался в памяти потомков благодаря своей опере «Жидовка» («Дочь кардинала») 1835 года[101]. В 1850 году композитор написал оперу «Пиковая дама»[102]. Либретто принадлежало Э. Скрибу, а за основу была взята повесть А.С. Пушкина, в переводе П. Мериме. Стоит сделать ремарку, что «Пиковая дама» переводилась на французский язык шестнадцать раз разными авторами. Первый был осуществлен П. де Жюльвекуром в 1842 году, в 1849 году за повесть взялся П. Мериме и именно его в его переводе сюжет повести заинтересовал Э. Скриба, на либретто которого Л. Галеви написал комическую оперу «Пиковая дама»[103].

Спустя 14 лет Франц фон Зуппе представил в Германии комическую оперетту на тот же сюжет. Оба либретто комических спектаклей, конечно же, были основаны лишь отчасти на сюжете повести. Они обыгрывали анекдот о трех картах и рассказывали историю двух возлюбленных, которые преодолевали множество препятствий на пути к счастливому финалу. Спектакли выдержали каждый некоторое количество представлений, пока не

---

[101]Соловцов А.А. Книга о русской опере. С 49.

[102]Соловцов А.А. Указ соч. С 49.

[103] Там же.

надоели публике и о них не забыли. Однако, факт того, что подобные произведения существовали в истории музыкального театра, что как бы ни была привлекательна мистическая и отчасти романтическая фабула «Пиковой дамы», воплотить ее на оперной сцене без изменения сюжета было не возможно.

В России, когда директор Императорских театров Иван Александрович Всеволожский впервые предложил Петру Чайковскому написать оперу на сюжет «Пиковой дамы» А.С. Пушкина в октябре 1887 года состоялся первый разговор Всеволожского с Чайковским, ему было предложено написать музыку на этот сюжет. Однако, в первый момент композитор решительно отверг саму идею написания данной оперы, так как находил сюжет «лишенным должной сценичности»[104]. Известно, что переговоры о создании оперы на данный сюжет начались в 1885 году с несколькими людьми, в том числе, с композиторами А. А. Вилламовым и Н. С. Кленовским, а также либреттистами И. В. Шпажинским и В. А. Кандауровым[105].

С начала 1888 года за составление либретто на этот сюжет (для Кленовского) взялся Модест Чайковский. Он очень уговаривал брата взяться за оперу, над либретто которой он начал работу, однако Петр Ильич ответил ему отказом. В письме брату он писал «… оперу стану писать, только если случится сюжет, способный глубоко разогреть меня. Такой сюжет, как «Пиковая дама» меня не затрагивает, и я мог бы только кое-как написать его…»[106].

Спустя два года Модест Чайковский, убедил композитора взяться за написание оперы.

Петр Ильич Чайковский вложил в свою оперу массу душевных сил и личных переживаний, оперный сюжет «Пиковой дамы» Модеста Чайковского, несомненно вдохновил его. Более того, он возник в тот период,

---

[104]Орлова А.А. Указ соч. С.175

[105]Орлова А.А. П.И. Чайковский. С.175.

[106] Там же.

когда Чайковский был уже опытнейшим композитором, известным во всем мире с той стороны и когда он очень нуждался в том, чтобы творить с другой. На страницах дневников Чайковского мы находим этому подтверждение: «Мне пришлось в первую половину этой зимы неестественным образом напрягать свои силы, постоянно странствуя между Питером и Москвой, проводя весь день то на репетиции, то на концерте, напрягая все свои силы и способности до крайней степени. Кончилось все это тем, что я дошел от усталости до полнейшего отупения и стал бояться чего-нибудь скверного, вроде сумасшествия или еще того хуже. С другой стороны, я мало – помалу начал чувствовать неотложную потребность в виде отдыха своим настоящим делом, т. е. сочинением. А тут, как нарочно, И.А. Всеволожский стал просить меня заняться сочинением на сюжет «Пиковой дамы». Либретто было уже прежде того сделано ни кем иным, как моим братом Модестом для некого Кленовского (который однако ж, ничего не написал). Я его прочел, оно мне понравилось, и вот в один прекрасный день я решил бросить все, т.е. и Петербург, и Москву, и многие города в Германии, Бельгии, Франции, куда имел приглашение на концерты, и уехать куда-нибудь за границу, дабы без помех работать…»[107].

Благодаря брату, Петр Ильич изменил свое мнение и, уехал работать над будущей оперой во Флоренцию. Модест Ильич Чайковский создал либретто, которое блестяще адаптировало сюжет для музыкальной драмы. Характеры главных героев были психологически обогащены, появился новый персонаж – князь Елецкий, по совету Петра Ильича либреттист отказался от примирения в финале Лизы с князем и вписал ее трагическую смерть. Несмотря на все нововведения, либреттисту удалось не разрушить основы сюжета Пушкина. Кроме того в опере обозначены те проблемы, которые были актуальны для общества первой трети девятнадцатого века и продолжали быть интересны зрителю конца того же столетия.

---

[107]Чайковский П.И. Полное собрание произведений. Литературные произведения и переписка. С 256.

В двадцатом столетии Всеволод Эмильевич Мейерхольд будет яростно обвинять дирекцию Императорских театров в том, что та навязала гениальному композитору свою точку зрения, разрушив полностью силу сюжета Пушкина[108] . Это заявление действительно не лишено истины, поскольку именно дирекция в лице Всеволожского настояла на многих решениях и нововведениях, которые были приняты братьями Чайковскими. Именно Всеволожский был первым, кому пришла идея воплотить в жизнь данный проект, и именно он был тем человеком, который оказал колоссальное влияние на сценографию, либретто и атмосферу первой постановки.

Опера была заказом Всеволожского. Его вкус во многом повлиял на то, каким увидела петербургская публика этот спектакль в 1890 году. Иван Александрович Всеволожский оказал огромное влияние на русскую театральную культуру. Его деятельность на посту Директора Императорских театров в 1881 – 1899 годах можно назвать целой эпохой в истории русской музыки[109]. Он был не только чиновником, но, что немало важно, – творческим человеком, который знал и любил искусство, был увлечен своей деятельностью. Особое предпочтение он отдавал жанру балета, но при этом стремился не упускать возможности совершенствовать оперные постановки. Его имя тесно связано с целым рядом имен русских композиторов последней трети девятнадцатого века, однако, нас в нашей работе более всего интересует его связь с Петром Чайковским и его непосредственное влияние на художественное решение спектакля «Пиковая дама». Необходимо обратиться к некоторым известным фактам творческого взаимодействия этих двух людей, и деятельности Всеволожского на посту Директора Императорских театров для того, поскольку это необходимо для понимания развития оперного искусства и сценической истории «Пиковой дамы».

---

[108] Там же

[109] Гурова Я.Ю. Иван Александрович Всеволожский и его значение в истории русского музыкального театра. С.171.

С 1881 Иван Александрович занимал должность Директором Императорских театров (до 1886 — петербургских и московских, в 1886—99 — петербургских). Деятельность Императорских театров второй половины девятнадцатого века проходила под руководством двух директоров, придерживающихся двух противоположных взглядов на творческие позиции и методы работы. Предшественник Всеволожского Карл Карлович Кистер (1820 – 1893) был чиновником, оставившим Ивану Александровичу после себя множество нерешенных вопросов. Он являлся абсолютной противоположностью своего приемника, что явно выражалось в полном отсутствии творческого участия в создании спектакля. Во время управления Кистером к работе мало привлекались новые авторы и артисты, именно Кистер ввел монополию на все развлекательные мероприятия, тем самым ограничив возможности развития в России частных трупп и антреприз. Деятельность Кистера привела к тому, что театры потеряли магнетическую привлекательность для зрителя. Во время даже обожаемых некогда публикой балетных спектаклей, залы театров пустовали[110].

Для того, чтобы привлечь зрителя в театр необходимы были масштабные реформы, которые проводил Всеволожский с момента прихода на пост. Значительных преобразования требовали изменения всей структуры Императорских театров. Реформы Всеволожского способствовали развитию театрального ведомства. Деятельность Всеволожского в Министерстве Двора в должности Директора театров подразделяется на два периода. Первый с 1881 по 1886 годы, когда в его ведомстве находились все театры. И с 1886 по 1999 годы он находился в должности Директора Императорских Петербургских театров[111]. Данное разделение обусловлено, наряду с формальными моментами, существенным отличием в проявлении деловых качеств И.А. Всеволожского, его влиянию на развитие музыкального театра в хронологически обозначенные периоды. В первые пять лет работы на посту

---

[110]Гурова Я.Ю. Указ.соч. С.171.

[111] Гурова Я.Ю. Указ.соч. С.194.

Директора сформировался метод его работы. В течении данного периода ему необходимо было реализовывать творческие проекты, решать проблемы с техническим оснащением театральных помещений, заниматься организацией спектаклей на различных сценах, когда того требовали обстоятельства, курировать репертуар Императорских театров и многое другое. Второй период – время, когда И.А. Всеволожский занимал должность Директора Императорских Петербургских театров. Это был этап проявления его в большей степени как творческой личности (инициатора многих постановок в различных жанрах).

Директор Императорских театров находился лично в подчинении у Государя и Министерства Императорского Двора[112]. Всеволожский всегда был ограничен целым рядом условностей и должен был следовать вкусам и пожеланиям вышестоящих лиц, однако, он, будучи человеком, обладающим неуемной творческой натурой, находил возможность реализовать на сцене Императорских театров постановки, инициатором которых являлся. В разное время работы в должности Директора театров Всеволожский проявлял себя как опытный чиновник и дипломат, решая сложные вопросы о разрешении к постановке того или иного спектакля, а так же как художник, сценарист, инициатор опер и балетов Императорского Мариинского театра.

Драматург и журналист П.Д. Боборыкин, который был лично знаком с Всеволожским и состоял с ним в переписке, говорил о нем: «...годы, проведенные в Париже, наложили на весь его духовный облик, вкусы, тон, жаргон, неизгладимую печать. В нем те, кто с ним живал в Париже, находили настоящего русского парижанина, но не утратившего своих бытовых и даже сословных черт. Начиная с его внешности, его монокля в глазу, манеры говорить, ходить, рассказывать – все сказывалось эпохой его молодости, то есть последним десятилетием второй французской империи. Там, в Париже он так и полюбил мир театра, комедии, оперы и балета…» .

---

[112] Там же. С 199.

Известно, что до своего вступления на должность директора, Всеволожский провел много времени на дипломатической службе, во время которой он совершил множество различных поездок по странам Европы и Азии. Этот факт позволяет нам сделать вывод, что этот человек был не только блестяще образован, но еще и обладал богатейшим кругозором.

Все это позволяло ему составить собственное представление о пути развития музыкального и балетного театров в Российской Империи.

Современники находили в этом человеке стремление подражать эпохе Людовика Короля-Солнце, что спровоцировало появление нескольких говорящих прозвищ: «Маркиз», «Полоний», «Юпитер» и другие. Кабинет, в котором он работал часто называли «Олимпом» .

Какое отношение эти факты имели к сценографии спектакля «Пиковая дама» и к ее либретто? Самое прямое, поскольку эстетическое мировоззрение, вкус и понимание задачи театра Всеволожским определяли характер практически каждой постановки. Всеволожский был увлечен французским театральным искусством. И в первую очередь необходимо отметить, что более всего его пленяла эстетическая сила, которой обладало искусство эпохи барокко. Каждая постановка, которая появлялась на сцене в годы его руководства, была отмечена стремлением к пышности и роскоши. Всеволожский видел главную эстетическую задачу театра в том, чтобы создать поражающий воображение мир иллюзии, грез и красоты. Данная идея была изумительно воплощена и осуществлена в постановках балетов, особенно в оформлении «Спящей красавицы» П.И. Чайковского с хореографией Мариуса Петипа, однако, она постоянно подвергалась критике со стороны многих деятелей искусства в отношении постановок других спектаклей.

Что же касается «Пиковой дамы», в силу выше указанных обстоятельств, мир сценической иллюзии, волшебной зрелищной красоты, уносящей воображение зрителя. Всеволожский не мыслил спектакля без сценических эффектов, что не могло не сказаться на принципах, которыми руководились сценографы при работе над постановкой «Пиковой дамы».

### *4.2. Некоторые проблемы развития реализма в русском театрально-декорационном искусстве.*

Мариинскому театру необходима была роскошная, богатая постановка. Какими возможностями располагал театр для создания оформления оперы, опережающей свое время благодаря тонкой портретной психологической характеристике героев? Сложно однозначно ответить на данный вопрос. Оперы П.И. Чайковского, их постановки и оформление были напрямую связаны, с общими тенденциями развития театрально-декорационного искусства во второй половине девятнадцатого столетия. Есл, в первой половине века, доминирующим направление театрально-декорационного искусства был романтизм, то вторая половина века – это период в истории русского театрально-декорационного искусства, ознаменованный поступательным развитием реализма[113]. Мощным толчком к развитию реалистического направления служит развитие русской науки, в особенности истории и археологии, формирование революционной (материалистической) культуры и философии Добролюбова, Чернышевского, поэзия Некрасова, музыка композиторов «Могучей кучки» и П.И. Чайковского, драматургии Островского, проза Салтыкова-Щедрина, А.К. Толстого и многих других[114] .

Развитие реализма в театре происходило не так стремительно, как в станковой живописи. Главной причиной подобного положения было то, что театры и художники находились в подчинении у министерства двора. Предпочтение отдавалось преимущественно представлениям французских и итальянских трупп, на спектакли которых выделялись средства, в то время как постановки на русской драматической сцене почти не финансировались и оформлялись из имеющегося материала. Для отдельного спектакля практически не создавалось специального оформления.

С приходом реализма в литературу появилась необходимость поиска иного художественного решения постановок. Романтизм не мог решить эти

---

[113]Давыдова М.В. История русского театрально-декорационного искусства. М., 1984, С.13.

[114]Давыдова М.В. Указ. Соч. С. 39.

задачи и в качестве примера можно вспомнить Роллера и его учеников, который оставался ведущим театральным декоратором с 30-х по 50-е годах девятнадцатого века.[115] На примере оформления этим художником спектаклей русского репертуара лучше всего можно увидеть, что в рамках романтического стиля невозможно было найти декорационное решение, созвучное с содержанием спектаклей. Роллер не был способен или же не имел желания передать колорит русской драматургии и музыки. В его декорациях к операм Глинки «Руслан и Людмила» и «Жизнь за царя» древнерусская архитектура была изображена лишь для создания экзотического зрелища. Декорации к произведениям западной драматургии удавались художнику, он с успехом изображал готические замки, водопады в горных ущельях и многое другое. Но русская драматургия словно находилась вне его понимания. Изображение Роллера «Подводное царство» лишено красок и даже фантазии, вместо сказочной картины перед зрителями представал скупой по колориту детальный, а главное, совершенно лишенный национального русского колорита перспективный пейзаж[116] .

Подход Роллера к оформлению этих спектаклей иллюстрирует переход от романтизма к реализму. В театр приходят молодые художники, которые постепенно стараются решить задачу, диктуемую драматургией. Однако, это был медленный процесс. Развитие реализма тормозило то, что декорации ради экономии создавались типовые[117]. Спектакли буквально собирались из различных комплектов, которые должны были лишь обозначить место действия. Однако, в противовес таким штампованным постановкам в театрально-декорационном искусстве формировалась и начинала доминировать так называемая историко-археологическая линия. Новый репертуар диктовал необходимость создания в рамках сценического пространства единой целостной и реалистичной картины места действия.

---

[115] Там же. С. 40.

[116]Сыркина Ф.Я. Русское театрально-декорационное искусство. М. С. 65.

[117] Сыркина Ф.Я. Указ.соч. С. 65.

Необходимо было достичь гармоничного взаимодействия артиста и декорации. К процессу создания эскизов стали привлекаться археологи, историки и архитекторы[118].

В стремлении создания доподлинной исторической картины художники не избежали крайности, некоторые работы были практически полностью лишены художественной выразительности. Так, в 1863 году в Мариинский театр в Петербурге был приглашен архитектор Н. Набоков для создания эскизов костюмов к опере А. Серова «Юдифь»[119] . Эскизы свидетельствуют о том, что мастер подошел к своей задаче детально, он скопировал костюмы с ассирийских памятников с большой тщательностью, но оставил персонажей без каких либо признаков выразительности .

Археология проникала на сцену постепенно. Сначала она коснулась только костюма, потом и самой декорации. Это знаменовала постановка «Руслана и Людмилы» М. Глинки в Праге в 1866 году[120] . Дирижером спектакля выступил русский композитор М. Балакирев, а над художественным оформлением работал исследователь древнерусского зодчества архитектор и археолог И. Горностаев. В противовес роллеровцам И. Горностаев создает реалистическое оформление, в спектакле был показан национальный колорит, реальные архитектурные формы, созданные на основе изученного археологического материала.

На основе созданной археологами базы театральные художники начинали дальше развивать реалистическое направление. Яркими представителями реалистическо-бытового направления являются художники М.. Шишков и М. Бочаров [121]. Шишков был мастером бытописательной декорации, а Бочаров перенес лучшие достижения русской пейзажной живописи. Во второй половине девятнадцатого века все еще было разделение

---

[118]Там же. С.70.

[119] Там же. С.74.

[120] Там же. С.74.

[121]Сыркина Ф.Я. Русское театрально-декорационное искусство. М. С. 83.

жанров в театральной декорации. Пейзаж и архитектуру писали разные мастера, также как бутафорию и костюмы. Художники работали вместе. Они продолжали историко-архитектурную линию и отличались от своих предшественников главным образом тем, что старались уйти в создании декораций от сухости изложения, которая так остро ощущалась в работах Горностаева. Однако в их общих работах не было единства художественного решения спектакля. Бочаров создавал темпераментные живые изображения природы, когда живопись Шишкова была сдержанной. Они отличались по стилю, и композиция казалась противоречивой.

Театральные художники 60-х и 70-х годов продолжали прибегать к помощи историков и археологов, но их роль в создании театральных декораций уже была вспомогательной, а не основной. Несомненно, большое влияние на развитие направления оказало искусство передвижников. Все чаще на сцене изображались правдивые сцены быта разных слоев русского общества. Такие декорации все больше отходили от идеализации и обобщенности. При всех недостатках реалистической декорации того времени публика принимала их с восторгом. Зрителя завораживали торжественные монументальные формы архитектуры на сцене, хоть и общая картина спектакля была лишена еще композиционного единства. Популярность опер русских композиторов в таком оформлении росла. Однако, многие проблемы, которые неизменно вставали при оформлении спектаклей были неразрешимы.

Если оглянуться на развитие сценографии в Европе, которая так или иначе всегда оказывала большое влияние на русское театрально-декорационное искусство до двадцатого столетия, то можно найти те же проблемы. Развитие реализма в театре сдерживали так называемые «романтические штампы», проблемы которых обозначил в своих статьях: «Натурализм в театре» и «Наши драматурги» французский писатель Эмиль Золя[122]. Эти статьи ценны не только блестящей критикой французской

---

[122] E. Zola.LeNaturalismeauthéâtre. — Цит. по кн.: «Хрестоматия по истории западного театра на рубеже XIX – XX веков». С 57.

драматургии, образцом для которой стала «хорошо скроенная» пьеса Скриба, но и французского театра. Золя выдвигал и широкую продолжительную программу преобразования театра, призывая вернуться к традициям реализма Стендаля и Бальзака и бороться за создание современной социальной драмы.

В теории Золя, изложенной в этих статьях, очень большое место занимают вопросы оформления. Целая глава статьи «Натурализм в театре» называется «Декорации и аксессуары»[123]. Золя исходит из правильных позиций, связывая искусство театральной декорации с «эстетикой эпохи» («точные декорации представляют результат мучащей нас потребности в реальности»[124] , — пишет он). Лишенная характерности, «нейтральная» декорация классицизма отвечала драматургии Корнеля и Расина, но теперь она безнадежно устарела, ибо живые, индивидуализированные образы, созданные реалистической литературой, не могут существовать в ней. Золя утверждает, что герои скрибовских пьес, «вырезанные из картона», не нуждаются в жизненной обстановке, но «действующие лица из плоти и крови» должны принести с собой на сцену «атмосферу, которой они дышат». Золя не принимает и оформления романтических драм, с его пышными, искусственными эффектами и «чудовищным преувеличением реального». Он протестует против надоевшего изображения на сцене приукрашенных, идеализированных исторических событий, предлагая находить поэтическое в современной жизни.

Утверждая, что декорации в спектакле должны играть ту же роль, что описания в современном романе, являясь необходимой средой действия, вводя на сцену саму природу в ее влиянии на человека, он восклицает: «Как можно не почувствовать, какой интерес точная декорация придает действию. Точная декорация, например гостиная с ее мебелью, с ее жардиньерками, ее безделушками, дает сейчас же понятие о ситуации, определяет круг

---

[123] E. Zola.LeNaturalismeauthéâtre. — Цит. по кн.: «Хрестоматия по истории западного театра на рубеже XIX – XX веков». С. 59.

[124] Там же. С 60.

общества, который мы имеем перед глазами, рассказывает о привычках действующих лиц. И как легко себя чувствуют в этой обстановке актеры, как они живут той жизнью, какой они должны жить!»[125]

Эта проблема, волнующая нас и сейчас, стояла перед театром на каждом этапе его развития. И Золя страстно отстаивал право художников его поколения на самостоятельное разрешение этой проблемы, в духе требований, выдвигаемых временем. Он хорошо понимал, что существуют и всегда будут существовать необходимые сценические условности, но он призывал к такому их преобразованию, которое позволило бы внести на сцену гораздо большую интенсивность жизни.

### *4.3. Оформление первой «Пиковой дамы и его роль в сценической жизни оперы.*

Эти же проблемы неизменно останавливали развитие реализма на русской сцене. Сценография этого периода представляла собой театрально – декорационное искусство. Несколько художников, которые могли работать над оформлением одного спектакля не всегда были способны понять друг друга и представить целостное художественное решение. Развитию реализма в сценографии мешал старый подход к оформлению. Вплоть до начала двадцатого столетия императорские театры неизменно ориентировались на опыт европейских театров и вкусы двора. Спектакли, которые можно с

---

[125] Там же. С 63.

покоряюще богатым декорационным оформлением, не обладали целостностью идейно художественного замысла.

Все эти факторы оказали мощное влияние на создание оперы «Пиковая дама» Петром Ильичем Чайковским. Премьеру этого спектакля не постигла печальная участь «Орлеанской девы», оформление которой было собрано из наборов[126]. Однако, в решении присутствовали многие проблемы, описанные выше.

Устаревший подход к оформлению начинался с того, что над постановкой работал целый ряд разных художников, которые были бесспорно талантливейшими профессионалами, однако, оставалась проблема художественной целостности спектакля. Оформление для первой «Пиковой дамы» создали: В.В. Васильев, А.С. Янов, Г. Левот, И.П. Андреев и К.М. Иванов[127]. Костюмы были созданы по рисункам Е.П. Пономарева[128]. Довольно неоднозначное мнение о декорационном оформлении оставил А.Н. Бенуа в своих воспоминаниях. «В смысле зрелища постановка отличалась обычными для императорской сцены достоинствами и недостатками. Тщательность, художественное мастерство и роскошь как-то переплетались с удивительным безвкусием, а то и с бросавшимися в глаза абсурдами. Однако, все же, недостатков в этой постановке было гораздо меньше, нежели в какой-либо другой, а, в целом, можно было считать эту постановку за самую удачную и выдержанную за все время дирекции И.А. Всеволожского…»

«Выдержанная» - определение Бенуа, которое как нельзя точно подходит к общей характеристике сценографии спектакля. Если взглянуть на серию эскизов к спектаклю художника Пономарева, то мы не увидим в них ни излишней вычурности, ни нарочитой пышности. Они очень точно, воспроизводят исторический костюм екатерининской эпохи. Для сцены в Летнем саду Пономарев создает формы военных, в данных работах мы не

---

[126] Орлова А.А. П. И. Чайковский. С.14

[127] Орлова А.А. Указ.соч. С.15

[128] Там же. С 17.

можем найти отступления от истории. Каждый мундир проработан до мельчайших деталей. Известно, что репетиции проходили при участии П.И. Чайковского. Композитор без конца работал с артистами, образы героев постоянно дополнялись. На эскизе костюма Германа мы видим форму черного гусара Нежинского полка. Скорее всего данный полк был выбран исключительно из-за цвета мундира. Исполнителем главной роли был артист Фигнер, чей образ Германа очень нравился Чайковскому. Черный гусарский мундир, вероятно, придавал Фигнеру еще больше мрачности и таинственности. Таким образом, необходимый драматический эффект в сценографии спектакля был достигнут, а историческая правда не пострадала.

Очень интересен образ Лизы, созданный Пономаревым. В сцене ее первого объяснения с Германом он кокетливый, стилизован под эпоху со всеми необходимыми атрибутами, такими как напудренный парик и кринолин. В сцене встречи на Зимней канавке Лиза предстает абсолютно иной. Она одета в темные цвета, платье без каких-либо украшений, длинный плащ с капюшоном. Ее костюм поражает своей простотой.

В первой картине на сцене появлялась решетка Летнего сада, согласно либретто, которая станет для многих важнейшей декорационной составляющей «Пиковой дамы», как и образ Петербурга. Декорация была создана Васильевым.

Из данного спектакля вышли практически все традиционные сценографические решения. В частности это архитектурная символика Петербурга, на присутствии которой в сценографии спектакля особенно настаивал Всеволожский. Именно Всеволожский настоял, чтобы местом действия первого акта был Летний сад, он же указал место, действия предпоследней картины – объяснения Германа и Лизы – Зимнюю канавку, как отмечает Бенуа, это место в Петербурге более всего напоминает венецианский мост Вздохов. Данное решение Всеволожского навсегда закрепило архитектурную символику за оперой «Пиковая дама», которая появляется так или иначе во всех постановках этой оперы. Художник Пономарев вместе впервые создал мрачный образ Германа, одев его в

монохромный черный костюм, что создавало соответствующий характеру героя сценический образ. Зиновий Марголин и Давид Боровский в своих новаторских сценографических работах не отступили от этого символического кода.

**Заключение.**

Тема сценография и «время была раскрыта» в данной работе не традиционным путем. Мы проследили связь современного экспериментального решения спектаклей с богатейшей историей русского театрально-декорационного искусства на примере избранных постановок оперы «Пиковая дама» П.И. Чайковского.

Отталкиваясь от современной сценографии постановок «Пиковой дамы»: постановки Большого театра 2015, которую оформил художник Давид Боровский и постановки театра «Санктъ-Петербургъ Опера» в 1999 году в декорациях Зиновия Марголина мы поэтапно возвращаясь к первой премьере выяснили, что современная сценография оперирует образами,  и решениями,

которые складывались на протяжении десятилетий с момента премьеры оперы.

Первая Постановка «Пиковой дамы» несла на себе отпечаток многих проблем, которые были в русском театральном искусстве. Время определяло характер декорационного оформления, моды, вкусы двора оказали воздействие на сценографическое решение спектакля. Оно не было целостным и подвергалось критике. Однако, ознакомившись с историей постановки, мы пришли к выводу, что именно первое представление стало важной вехой в сценической истории. Во-первых, сценография повлияла на либретто, во-вторых, оформление 1890 года стало определенным каноном. Оно прочно закрепило за этой оперой образ Петербурга, который так или иначе всплывал во многих последующих интерпретация произведения. Федоровский – один из художников, чей талант вырос и впитал лучшее из наследия театра Зимина. И в нашей работе мы полагаем, что талант художника, который проявился в этой работе, был недооценен исследователями. Например, пейзаж, который мы видим на эскизе «Летнего сада» очень поэтичен с художественной точки зрения. Густые кроны деревьев, нависшие над сценой, сдержанный колорит, соответствующий музыкальному настроению всей сцены создают удивительный психологический образ. В этом эскизе нет ни вычурности, ни парадности, ни массивных архитектурных форм, в чем обвиняли Федоровского критики. Наоборот, учитывая не большие габариты сцены театра Зимина, он мастерски решает задачу создания образа Перербурга в спектакле, вписывая античные статуи ассоциирующиеся с образом города. Этот же прием использует и Зиновий Марголин. Создавая сценографию для камерного пространства, он вписывает в композицию скульптуру ангела. Еще более явно скульптура, как символ Петербурга появляется и у Боровского, когда в конце первого действия стены палаты Германа открываются.

В тридцатые годы к музыке Чайковского обращается Мейерхольд. Его спектакль "Пиковая дама" на сцене Малого оперного театра имел многие недостатки, первым и главным из которых было вольное обращение с

партитурой и купирование многих сцен в угоду собственному замыслу. Его видение "Пиковой дамы" полностью шло вразрез с музыкой и образами, созданными Чайковским. Однако, современники приняли эту постановку с величайшим восторгом. Причиной этого был новый подход к оформлению и воплощению произведения Чайковского на сцене. Именно в тридцатые годы начинается переосмысление драматургии произведений композитора. Спектакль Мейерхольда оказал огромное влияние на многие постановки на протяжении всего двадцатого века и стал рубежом и началом творческих поисков новых форм различными театральными художниками и режиссерами по отношению к музыке Петра Ильича Чайковского в двадцатом и двадцать первом веках. Этот спектакль ярчайший пример того, как новые задачи, продиктованные временем, определяют новый статус режиссера. Режиссер становится автором идеи и художником в театре.

постановка стала началом пересмотра произведений Петра Ильича. В ней мы находим многое из того, что мастерски использовали Д. Боровский и З. Марголин. Символ зеленого сукна и лестница, как доминанта декорационного решения, были впервые использованы в сценографии «Пиковой дамы» именно Вс. Мейерхольдом и Л. Чупятовым. Переосмысленная, данная композиция была развита Боровским и стала основой для его находок. Кроме того, Мейерхольд и Чупятов впервые создали многоплановое оформление, с разными уровнями, что так же очень успешно получилось у Боровского. Однако, в современный постановках, которые мы анализируем встает ряд исторических символов, таких как архитектурные памятники Петербурга, образы главных героев – в частности это касается образов Графини, Лизы и Германа. В спектаклях, которые были представлены на сцене Большого театра и театра «Санктъ-Петербургъ Оперы» в костюмах героев видна определенная тенденция. Например, костюм Германа, созданный Боровским и Марголиным среди групп персонажей отличается монохромным черным цветом. Истоки этих решений необходимо искать в истории первой постановки «Пиковой дамы», которая состоялась в 1890 году

на сцене Императорского Мариинского театра, а так же в спектакле Оперы С.И. Зимина.

## Список использованной литературы


1.Берлянд-Черная Е. Пушкин и Чайковский. М.1950

2.Березкин В.И. Искусство сценографии мирового театра.Т.1. М. 1997.

3. Боровский В. Московская опера С.И. Зимина. М., 1977

4. Власова Р.И. Русское театрально-декорационное искусство начала XX века. Л. 1984.

5. Гликман И. Мейерхольд и музыкальный театр. Л., 1989.

6. Гиляровская Н. Ф.Ф. Федоровский. М.. Л., 1946.

8. Давыдова М.В. История русского театрально-декорационного искусства. М. 1984.

9. Кашкин Н.Д. Избранные статьи о П.И. Чайковском. М., 1954.

11.Ларош Г.А. Собрание музыкально-критических статей. Т.2. М.1922

12. Орлова А.А. П.И. Чайковский о музыке, о жизни, о себе. М.; Л.,1976

13.Соллертинский И. Критические статьи. Л., 1963

14. Соловьев Н. "Петербургская газета". 1874. №61

14. Станиславский К.С. Моя жизнь в искусстве. М. 1962

16.Ремезов Ив. АП. Бородин. М. Л. 1952

17.Сыркина Ф.Я. Костина Е.М. Русское театрально-декорационное искусство. М.1978.

18.Сыркина Ф.Я. Гонзага. ПьетроГоттардо. Жизнь и творчество.М.1997.

19.Федор Федорович Федоровский.альбом. М.Л. 1948

20.Федор Федорович Федоровский.альбом эскизов. авт. предисл. А. Солодовников. М. 1956

21.Федор Федоровский. Легенда Большого театра издание к выставке "Художник Федор Федоровский (1883-1955). Легенда Большого театра", Гос. Третьяк. галерея, 8 апреля - 8 августа 2014. сост.. Чуракова. Е. А. М. 2014.
22. Чайковский П.И. Полное собрание произведений. Литературные произведения и переписка. М. 1966
Художники театра о своем творчестве. Сборник статей.сост. Сыркина Ф. Я. М. 1953
23.Художники Большого театра. Альбом-каталог выст. к 225-летию Большого театра (11-31 марта 2001 г., Центр.Манеж г. Москва): В 2 т. Сост., авт. текста В. И. Березкин.
Ярустовский Б. Оперная драматургия Чайковского. М.-Л. 1947