

Елена СТРУТИНСКАЯ

«К СЧАСТЬЮ, ЕСТЬ РУССКИЕ»

РАЗДЕЛ СОВЕТСКОГО ТЕАТРА НА МЕЖДУНАРОДНОЙ ВЫСТАВКЕ ДЕКОРАТИВНЫХ ИСКУССТВ И ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОМЫШЛЕННОСТИ В ПАРИЖЕ 1925 ГОДА¹

Одни выставки имеют информационный, прикладной характер, представляя зрителю нечто уже известное и состоявшееся, а другие становятся историческими событиями, впервые вводя в контекст культуры некие художественные феномены, например, первые показы импрессионистов или художников авангарда, – и ощутимо меняют направление развития искусства. Подобный статус художественного события получила и экспозиция советского театра на парижской Международной выставке декоративных искусств и художественной промышленности² в 1925 году. Русский театр вслед за литературой и музыкой стал явлением мировой культуры, и осознать и оценить этот феномен помогла парижская Выставка.

Как ни странно, эта экспозиция сыграла гораздо большую роль в истории западного искусства, нежели отечественного, отчего и в нашем театроведении о ней осталось мало упоминаний. В советской прессе Выставка освещалась скупой, малочисленными сведениями о театральном разделе, его восприятии и оценках. Парижский успех практически не сказался на дальнейшей судьбе театров и людей театра, зависевшей в ту пору в СССР от других факторов. Зато их влияние на западное искусство, притом не только театральное, оказалось широким и долгим.

Экспозиция советского театра в Париже отразила практически

весь спектр достижений и открытий, сделанных на отечественных сценах с 1917-го по 1925 годы. Достижения оказались новаторскими и революционными. Для европейского театра Выставка открыла новые пути, а для отечественного – явилась подведением итогов авангардных исканий революционных лет.

С начала первой мировой войны прервались культурные контакты России и западных стран. Только после подписания договора с Германией в Рапалло (во время Генуэзской конференции, в апреле 1922 года) была снята экономическая, политическая и культурная блокада, в которой оказалась наша страна, и утраченные связи постепенно начали восстанавливаться. Еще с начала 1920-х годов за границей гастролировали МХАТ, его студии, Первая (МХАТ Второй) и Третья (Театр-студия имени Евг. Вахтангова), и Камерный театр. Уже после парижской Выставки на зарубежные гастроли выезжали Музыкальная студия Художественного театра, «Габима», ГОСЕТ, «Синяя блуза», ГостИМ и другие театры. Тем не менее, в Европе сведения о русском искусстве были скудны. Да и наши деятели культуры тоже не слишком хорошо знали, что происходило в это время в искусстве Франции, Германии, Италии, Англии. Александр Таиров, отправляясь в 1923 году на гастроли во Францию, опасался, что искания Камерного театра окажутся «стуком в открытую дверь» и все, что они

¹ Работа выполнена по гранту РФФИ № 07-04-00525а.

² Далее в тексте – Выставка, или Выставка 1925 года.

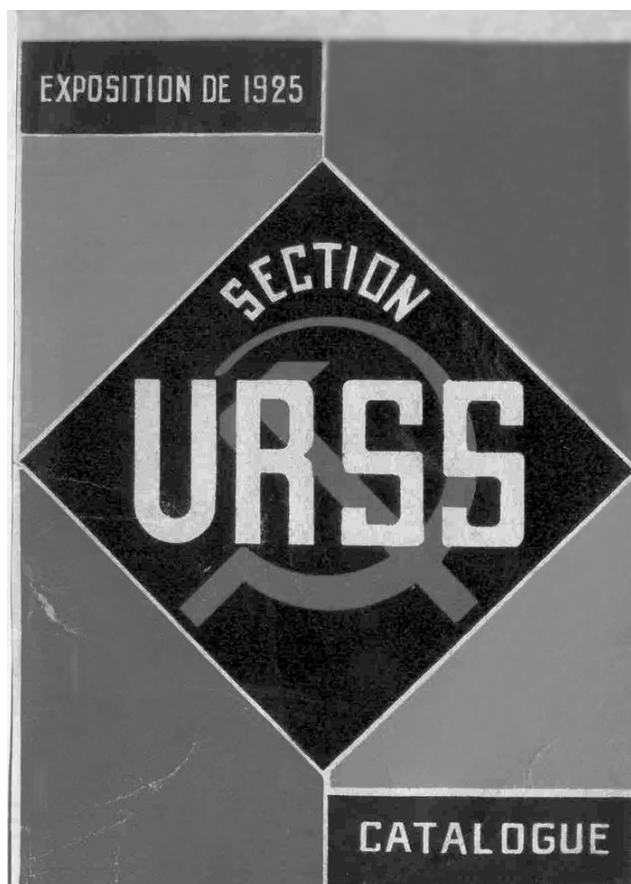
Сценография

собирались показать как искания советского театра, уже «сотворено и преодолено на Западе». Реальность развеяла опасения режиссера: «На Западе мертво, нет подъема»³, – констатировал он, и на самом деле не русский театр «стучался в открытую дверь», а наоборот, знакомство с его достижениями показало европейскому театру выход из эстетического тупика, в котором он оказался в послевоенный период. Примерно такое же соотношение между русским и западным театральным искусством продемонстрировала вскоре и парижская Выставка. Особую лепту внесла она и в формирование стиля, позже названного «ар деко», а поначалу именовавшегося, среди других определений, «стилем 1925 года».

Вообще говоря, феномен международных выставок возник задолго до этого. Такого рода выставки устраивались в разных странах для обмена стилистическими новациями, технологиями, научными и художественными идеями. Можно упомянуть крупнейшие из международных выставок XIX – начала XX веков в Лондоне (1851), Нью-Йорке (1853/1854), Вене (1873), Филадельфии (1876), Мельбурне (1880/1881), Антверпене (1885), Праге (1891), Чикаго (1893), Буффало (1901), Глазго (1901), Турине (1902), Сан-Франциско (1915). В Париже выставки тоже были привычны и происходили довольно часто: в 1855, 1867, 1878, 1889, 1900 годах. В Венеции международные художественные смотры регулярно проходят с 1895 года до сих пор, в выставке 1924 года здесь впервые участвовали советские художники (Ю. Анненков и А. Экстер затем остались за границей). Весной 1925 года планировалась выставка в

Италии, в Монце близ Милана, но от нее советское правительство отказалось, предпочтя Милану Париж. Москва старалась не отстать от других мировых столиц. В 1923 году здесь открывается

³ Таиров А.Я. Современная театральная ситуация (о русском и западном театре). Лекция, прочитанная в Камерном театре 2 февраля 1923 года. РГАЛИ. Ф.2328. Оп. 1. Ед.хр.27.



Всесоюзная сельскохозяйственная и кустарно-промышленная выставка, возрождавшая традицию общенациональных ярмарок (подобных, например, Нижегородской). Предтеча советских ВСХВ/ВДНХ в тот момент была эхом предвоенной Всероссийской ремесленной и фабрично-заводской выставки 1914 года. Она не имела отношения к искусству, но в нашем контексте

А. Родченко.
Обложка каталога
Секции СССР. 1925

Pro memoria


важно, что павильон «Махорка», созданный для нее Константином Мельниковым, оказался прототипом павильона СССР на Выставке 1925 года, который вскоре взбудоражит мировое архитектурное, а отчасти и театральное сознание.

Парижская Выставка призвана была показать не просто текущие достижения 1925 года или ближайших лет, но стать своего рода итогом неотрефлексированного во всей его полноте периода развития европейской и мировой культуры за четверть века. За это время произошли грандиозные события: первая мировая война, революции в России, Германии, Венгрии; распались две империи, возникли новые государства на карте Европы; совершены колоссальные прорывы в науке, технике, индустрии. Изменились сознание и мировосприятие, весь уклад жизни, стиль и темп жизни послевоенной Европы.

Одним из этих изменений стало явление нового стиля. Он присутствовал всюду – в архитектуре, живописи, театре и повседневном обиходе (мода, журнальная и газетная графика, промграфика, дизайн бытовых вещей, от мебели до кухонной утвари). Этот стиль чувствовали арт-критики, воплощали художники и дизайнеры, он был востребован массовым потребителем – но при этом не имел еще ни имени, ни четких общезначимых контуров. Люди искусства предвкушали возможность увидеть на Выставке новый стиль во всей полноте. Париж должен был стать для него демонстрационной площадкой. Предыдущая парижская выставка 1900 года явилась прощальной манифестацией стиля модерн – новая выставка должна была показать облик нового

века и стиль, пришедший на смену модерну.

Правительство Франции объявило о проведении Выставки в 1923 году. Инициатива была поддержана политиками, промышленниками, художниками, критиками и теоретиками Франции и других европейских стран. Уже с начала 1924 года в Париже полным ходом идет подготовка к Выставке, страны-участницы приступают к строительству павильонов.

В октябре 1924 года Советская Россия и Франция восстановили дипломатические отношения, разорванные в 1917 году, после Октябрьского переворота. И сразу, 1 ноября 1924 года, приходит телеграмма от министра иностранных дел Франции:

«Председателю Совета министров (так в оригинале перевода телеграммы.– Е. С.) г-ну Чичерину, Народному Комиссару Иностранных дел. Москва. Из Парижа.

Международная выставка декоративного и индустриального искусства состоится в Париже с мая по октябрь 1925. Правительство Французской Республики придает большое значение тому, что Союз Социалистических Советских республик принял в ней участие. В случае если Правительство Союза дает свое согласие принять участие в экономическойартистическойманифестации французское Правительство было бы обязано г. Чичерину за указание Представителя, которому будет поручено войти в непосредственный контакт с Главным Выставочным Комитетом по вопросу размещения экспонатов и принятию всех организационных мер.

Эррио»⁴.

⁴ Телеграмма министра иностранных дел Франции. РГАЛИ. Ф.941. Оп. 15. Ед. хр. 8. Л. 1.

Сценография

Советское правительство приняло приглашение Франции, несмотря на то, что для подготовки экспозиции и постройки павильона оставалось меньше полугода. Кроме сжатых временных рамок, Выставка требовала от страны-участницы больших материальных затрат (постройка павильона, подбор экспонатов и их транспортировка во Францию, устройство экспозиции). Для СССР участие в международной выставке такого масштаба было крайне важно и означало международное признание страны и ее достижений.

Интересно, что от участия в Выставке отказались США. Правительство страны сочло, что американское декоративное искусство и промышленность пока еще не достигли необходимого художественного уровня и не могут конкурировать на равных с европейскими, но отправило в Париж внушительную по численности (более 100 человек) делегацию художников, архитекторов и дизайнеров для знакомства с европейскими достижениями. Это решение в скором времени дало свои результаты. Увиденное на парижской выставке стимулировало сложение американского варианта декоративного стиля, в значительной мере определившего облик страны.

Для руководителей СССР участие в Выставке было, в первую очередь, делом политическим. В январе оргкомитет обратился к деятелям партии с просьбой высказать свое мнение о значении участия СССР в Выставке. Собранные отзывы издали отдельной брошюрой: «С.С.С.Р. и Парижская Выставка 1925 г. Мнение ответственных политических деятелей». Приведем некоторые фрагменты из отзывов

людей, принявших решение об участии в этой замечательной авантюре: «Демонстрированием на Выставке образцов русского декоративного искусства осуществляются две цели: первая – художественное объединение творческих сил Союза Республик со своими сотоварищами по искусству во всех странах мира, – вторая – решительное и действенное опровержение мнения врагов и клеветников, обвиняющих наш Союз в противодействии творческому прогрессу в мире Искусства»⁵. Это анонимное высказывание явилось директивной установкой партии, и на его воплощение в жизнь были брошены лучшие художественные силы страны.

О.Каменева (Председатель Художественного совета Комитета Отдела СССР на парижской выставке): «<...> сейчас же для всех стало очевидным, что сама жизнь самым актуальным образом упирается в СССР и что требует знать его таковым, каков он есть.

Это и принудило все правительства дать нам место на Международной выставке»⁶.

Нарком просвещения А. Луначарский: «Значение нашего участия в большой демонстрации мирового искусства важно, прежде всего, само по себе: мы, Социалистический Союз, занимаем тем самым свое пока в этой области, небольшое место среди народов земли. <...>

Наше новое декоративное искусство, конечно, еще ребенок. Но мы надеемся дать понять, что он способен расти и много обещает»⁷.

Полномочный представитель СССР во Франции Л. Красин трезво и наименее ангажированно оценил ситуацию: «<...> приглашение последовало только после

⁵ С.С.С.Р. и Парижская выставка 1925 г. Мнение ответственных политических деятелей. М. 1925. С. 1.

⁶ Там же. С.3.

⁷ Там же. С.5.

Pro memoria


признания СССР, и остающегося до открытия Выставки времени, безусловно, недостаточно для надлежащей подготовки.

Вторым важным препятствием является невозможность сколько-нибудь значительных затрат, наш бюджет и наше экономическое положение не позволяют нам потратить на Выставку те миллионы франков, которые без труда затрачивают на это богатые капиталистические государства Европы. Наш павильон по необходимости будет выглядеть пролетарием в этой блестящей и радостной толпе.

И, наконец, самая главная трудность: наша страна еще только что проделала глубокий социальный переворот, пережила Великую Революцию, почти только вчера вышла из ожесточенных боев интервенции и гражданской войны в такие эпохи, не до искусства, и созидательные силы народа, отстаивающего с оружием в руках свое право на самостоятельное творчество, направляются по другому руслу. <...>

Советским Республикам, пожалуй, еще нечего будет выставлять, на этой Выставке и, быть может, осторожнее было бы ...вовсе отказаться от участия.<...> Если мы еще не можем показать художественных плодов Великого Октября, то мы должны попробовать показать в Париже хотя бы то, как мы боролись и работали в революционные годы, как мы звали широкие народные массы на борьбу с врагом, голодом, разрухой, показать наш плакат, наши театральные декорации, убранство наших площадей и великих национальных манифестаций»⁸.

Итак, отзывы были почти единоклужны. Большинство высказавшихся считали, что отечественное

декоративное искусство и тем более художественная промышленность не могут составить конкуренцию преуспевающим европейским странам, однако не последовали примеру США и не отказались от выставки. В художественный успех нашей экспозиции не верил, пожалуй, никто из партийного руководства. Главным было политическое значение акции. Принятое решение отражает реакцию правительства, сумевшего использовать шанс для вхождения в европейское пространство сразу после дипломатического признания СССР.

Устроители Выставки торопили. В начале декабря генеральный комиссар выставки, сенатор Фернан Давид телеграфировал из Парижа: «Устройство экспозиции может быть начато пятнадцатого января. Последние вещи могут быть добавлены до первого апреля. Открытие назначено на первое апреля»⁹.

Формирование экспозиции поручили Государственной академии художественных наук (ГАХН) и Всесоюзному обществу культурных связей с заграницей (ВОКС). Оба учреждения имели некоторый опыт в подготовке выставок (первое масштабное появление русских художников в Европе после предвоенных контактов состоялось в Венеции, на XIV Международной выставке искусства (1924). Президента ГАХН, историка литературы Петра Семеновича Когана назначили председателем Комитета Отдела СССР на Выставке (в Париже он именовался генеральным комиссаром секции СССР). Председателем Художественного совета стала Ольга Давыдовна Каменева (сестра Л. Троцкого и жена Л. Каменева, с 1918 года – заведующая театральным отделом Наркомпроса).

⁸ Там же. С. 6-7.

⁹ РГАЛИ. Ф. 941. Оп.15. Ед.хр. 8. Л. 9 (перевод автора статьи).

Сценография

Начинается интенсивная работа по формированию многочисленных отделов экспозиции. Верстаются и обсуждаются планы, составляются списки возможных участников, рассылаются письма-приглашения отдельным лицам и учреждениям (см. Приложение 1).

В работе по подготовке Выставки участвовали сотрудники ГАХН: помощником председателя Комитета назначен В. Мориц, художественным директором – Д. Штернберг, его помощником – А. Родченко. Обязанности секретаря выставки исполнял Б. Шапошников (директор Музея быта 1840-х годов). Члены комитета: Н. Ангарский (сотрудник наркомата Внешней торговли), Д. Аркин (критик, историк архитектуры), Н. Бартрам (директор Музея игрушки), И. Ионов (директор Ленинградского ГИЗа), В. Никольский (критик, журналист), В. Терновец (директор Музея нового западного искусства в Москве), Я. Тугенхольд (художественный критик, журналист), А. Волтер (директор Кустарного музея в Москве). В отборочную комиссию вошли Д. Штернберг, председатель, А. Родченко, зам. председателя, члены комиссии: В. Мориц, Д. Аркин, Н. Бертрам, Г. Якулов, В. Никольский, Я. Тугенхольд, А. Веснин, Н. Пунин, С. Исааков, М. Кристи, С. Герасимов, П. Нерадовский, И. Рабинович.

Утвержденный регламент выставки предлагал в рамках генеральной классификации 37 классов, делившихся на 5 основных групп: I – архитектура (1–6 классы); II – мебель (7–19 классы); III – одежда (20–24 классы); IV – искусство театра, улиц и садов (25–27 классы); V – образование (28–37 классы).

Подготовительная работа велась одновременно в Москве и

Париже. Представители посольства быстро наладили контакты с Главным выставочным комитетом, договорились о месте для павильона и дополнительных выставочных площадях в Grand Pale (Большом дворце) и на эспланаде Инвалидов. 28 ноября в Кремль на имя Каменевой и Когана из посольства в Париже пришла телеграмма: «Выбрал место между павильонами Великобритании и Италии точка Площадь не велика надо строить в высоту Волин»¹⁰.

Незамедлительно был объявлен закрытый конкурс на строительство павильона. Перед архитекторами ставились задачи: новизна решения, функциональность и экономичность. На постройку павильона правительство предполагало выделить скромную сумму – 25 тыс. рублей¹¹. Для сравнения: мраморный итальянский павильон, по сообщению Когана, стоил 250–300 тысяч рублей¹², а Илья Эренбург упоминал о 5 миллионах лир¹³. В конкурсе участвовали (по воспоминаниям Константина Мельникова¹⁴) архитектурные ассоциации Аснова, ОСА, ВОПР, студенты АСИ, архитекторы братья Веснины, М. Гинзбург, И. Голосов, Н. Ладовский, И. Фомин, В. Щуко. Через шесть недель, 11 января 1925 года, в «Известиях» публикуется результат конкурса¹⁵: проект Мельникова завоевал первое место. 19 января архитектор выехал в Париж, завершить строительные работы необходимо было до 1 апреля.

Павильон Мельникова, легкий, неожиданный, строгий и функционально выверенный, был выстроен из дерева и стекла и покрашен в серое, красное и белое (цветовое решение А. Родченко; киоски на эспланаде Инвалидов,

¹⁰ РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 15, ед. хр. 8. Л. 4.

¹¹ РГАЛИ. Ф. 941. ГАХН. Оп. 15, ед. хр. 8. Л. 21.

¹² Коган П. С. О Париже и парижской выставке. // Искусство трудящихся. 1925. № 14, 3–8 марта.

¹³ Эренбург И. Всемирная выставка. // Огонек. 1925. № 30. С. 14.

¹⁴ Константин Степанович Мельников. Архитектура моей жизни. Творческая концепция. Творческая практика. М. 1985. С. 75.

¹⁵ Там же.

Pro memoria



спроектированные Мельниковым, расписали художники А. Экстер и В. Барт). Павильон обеспечивал наилучшее обозрение экспозиционных площадей, на удобство зрительского восприятия экспонатов и максимальную пропускную способность. По мнению большинства критиков и архитекторов, Мельников продемонстрировал новые принципы архитектурного мышления, «решил взять за основу не фасад, а диагональ здания. <...> Эта диагональ разрезает второй этаж своего рода коридором, продолженным с обеих сторон наружными лестницами, по которым и поднимаются на второй этаж. Таким образом, фасад оказался не снаружи, а внутри павильона, что делает его совершенно независимым от окружающих построек. Используя диагональ, архитектор вытянул здание по самой длинной линии в прямоугольнике и добился успеха самыми простыми и естественными архитектурными средствами»¹⁶.

Павильон, строго говоря, не относится к нашей теме, ведь

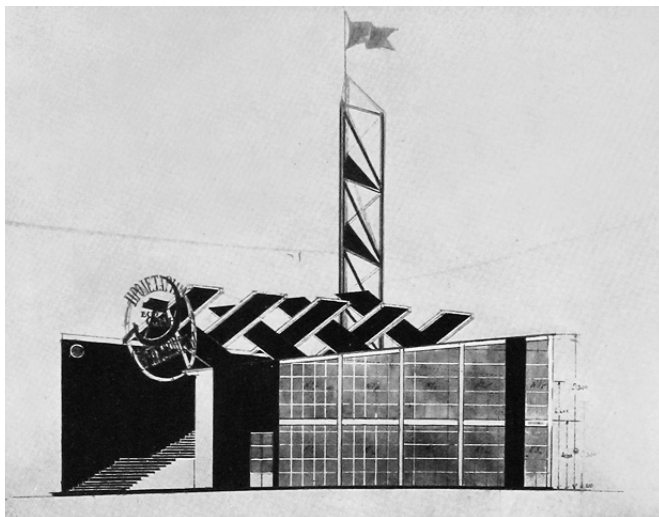
театральная экспозиция развернута была не в нем, а в Гран Пале. Но они родственны и выглядят как части единого замысла. Прежде всего, по стилю: в архитектуре павильона и в сценографии выставленных театральных проектов торжествовал конструктивизм (решение Мельникова было во многом близко проектам Веснина, Родченко, Поповой, Степановой, Вялова, Стенбергов, Шлепянова и др.). Павильон был тоже своего рода декорацией, маской, демонстрируя как лицо советской культуры то, что им не являлось, представляя собой, в лучшем случае, обещание, прогноз, проект – как мы знаем, осуществленный лишь в малой степени. Коган писал: «Это собственно не выставка экспонатов, а, так сказать, показательное здание, воплощение быта»¹⁷. И, наконец, павильон сочетал в себе идеи – уже не стилевые, а, скорее, более широкого плана, эстетические и мировоззренческие, – которые проявлялись по-своему и в театре и заключались в слиянии духовного и прагматического,

¹⁶ Блок А., Брокар Р. Оригинальность советского павильона. Цит. по.: Константин Степанович Мельников. Указ. соч. С. 166.

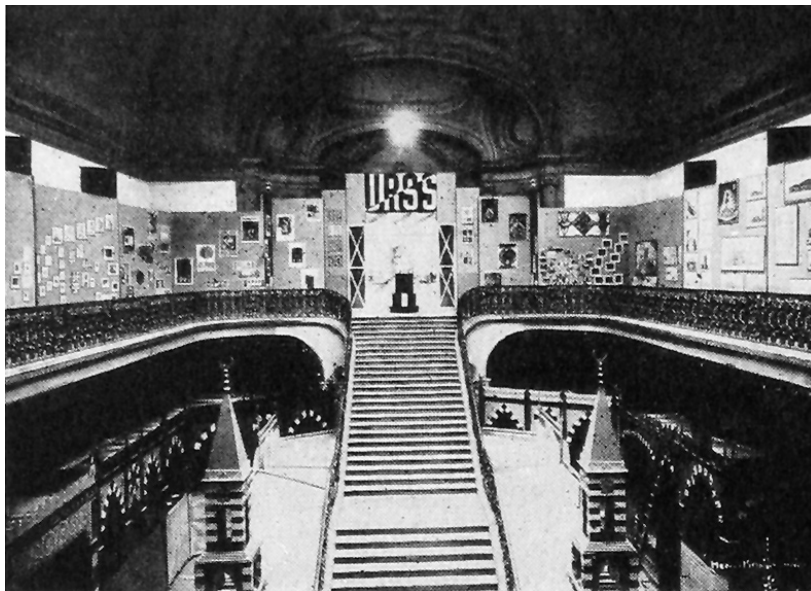
¹⁷ Цит по: Коган П. С. [О советском павильоне в Париже] // Константин Степанович Мельников. Указ. соч. Стр. 161.

Павильон СССР
на Выставке в
Париже 1925.
Арх. К. Мельников

Осуществленный
проект павильона
СССР
Арх. К. Мельников.



Сценография



Большой дворец.
Главная лестница
и вход на экспозицию
СССР

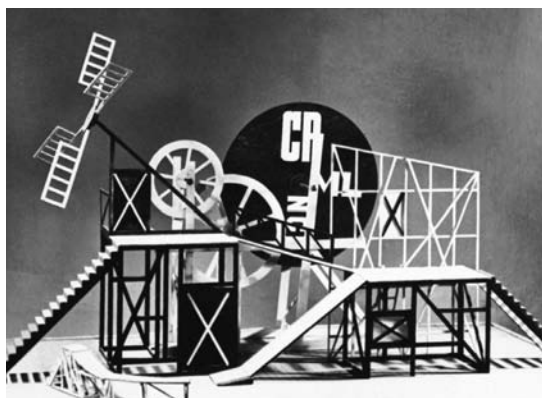
заставляли видеть воочию силовые линии чувств, оторванных от материального предмета и воплощенных в абстракции. Посетители Выставки, покинув театральную экспозицию в Гран Пале и пройдя мимо множества разностильных построек других стран, в советском павильоне как бы возвращались на сцену, только уже не в маленькие макеты на экспозиционных стендах, а в огромную сценическую установку, ощущая себя почти участниками театрального действия.

Павильон расшифровывал намеки театральных макетов.

Эта театральность не осталась незамеченной. Гастон Варен писал, что его поразили вызывающая декоративность и открытая театральность павильона Мельникова: «Разве искусство театра не самое великое национальное искусство России? Оно дает сильные эффекты, которые поражают массы, дерзкие упрощения, пренебрежение правдоподобием, в единственном желании – достичь абсолюта».

А. Веснин.
«Федра».
Макет. 1922

Л. Попова.
«Великодушный
рогоносец».
Макет. 1922



Pro memoria

Оценив функциональные достоинства сооружения, Варен подчеркнул, что проект подчинен не только задачам утилитарным и экономическим. Главная цель, поставленная архитектором, – показать стиль будущего. И сделано это резко, без оглядок на традиции и постепенную эволюцию форм. Варен констатировал: «<...> мы видим, что советская мысль стремится к мгновенному преобразованию искусства, не заботясь об осторожности, о постепенном переходе к формам, воплощающим только дух геометрии, к идеалу, где нет места чувствам. В своей чистоте, обнаженности, в логических крайностях они сохраняют определенную театральную позу, далекую от подлинной простоты»¹⁸.

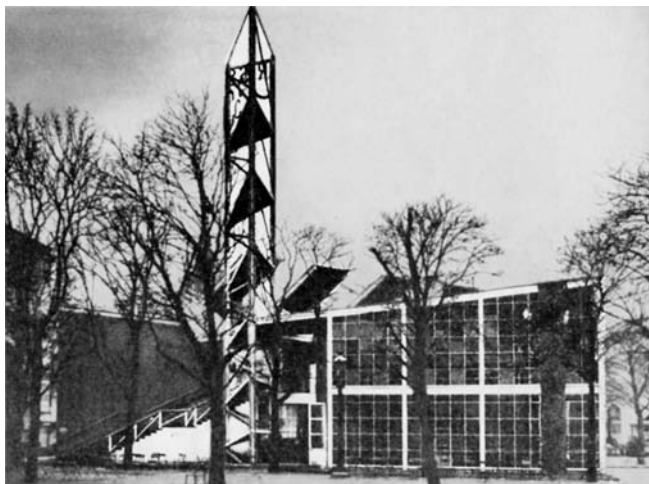
Французским зрителям в павильоне виделась и еще одна специфическая ассоциация. И. Рамбоссон: «Союз Советских Социалистических Республик воздвиг на берегах Сены в тени красного флага стилизацию гильотины. Хотим мы или нет, этот символ присутствует. Стойки, эшафот, корзина, воплощенная в стеклянной клетке, и разлитая повсюду кровь, автор – Мельников – ничего не забыл. Что еще можно подумать об этом странном ангаре со стеклянными стенами, где самая видимая часть – диагональная лестница?»¹⁹. Парижане не забыли основное орудие собственной революции, и эта ассоциация в оценке русского постреволюционного искусства была довольно навязчивой: макеты новых спектаклей Камерного театра (не похожие на то, что видел Париж на гастролях весной 1923 года), по словам критика П. Скизе, тоже напоминали своей «обнаженностью эшафот»²⁰.

Авангардное здание Мельникова выглядело дерзкой альтернативой репрезентативным постройкам других стран. Архитектурный контекст подчеркивал необычность строения, расположенного между монументальными павильонами Великобритании и Италии. Павильон Италии стал притчей во языцех. Облицованный разными породами мрамора, украшенный позолотой и резьбой, он был признан эталоном дурного вкуса. Еще более пышный павильон Великобритании, решенный в колониальном стиле, являл имперскую мощь. Стилевая

¹⁸ Varenne Gaston. *La Section de l'Union des Républiques Soviétistes Socialistes // Art et Décoration. Paris. 1925, sept. P. 114.*

¹⁹ Rambosson Yvanhoé. *L'Exposition des Art Décoratifs. La participation étrangère // La Revue de l'Art. Paris. 1925. № 209. P. 172.*

²⁰ Scize Pierre. *La Classe du Théâtre // Art et Décoration. Paris. 1925, nov. P. 202.*



Павильон СССР



Павильон Италии

Сценография

несовместимость трех сооружений привносила визуальный драматизм, заставляла посетителей сравнивать и оценивать свои впечатления. Рамбоссон пишет: «Павильон СССР шокирует нас своими аллюзиями и своей странностью, в основе которой желание удивить, при этом в нем нет ни мощной архитектурности, ни внешнего шарма, но он обладает одним качеством, необходимым экспозиционному сооружению: это несомненно публичный павильон. Он притягивает издалека. А те, кто проходит рядом, не могут проигнорировать то, что представлено у него внутри. Он выигрывает рядом с «Бастилиями» (павильоны Италии и Великобритании. – Е.С.) – даже трудно представить, как их штурмовать»²¹.

В архитектуре выставочных зданий разных стран четко проступили основные тенденции архитектуры 1920-х годов: с одной стороны, роскошь, богатство, красота, монументальная форма, цитировавшая тот или иной архитектурный стиль, с другой – простота и сдержанность, минимализм, функциональность и целесообразность, подчеркнутая строгость геометризованных форм, отсутствие декора. Кроме советского павильона, новое направление в архитектуре продемонстрировали хозяева выставки (павильон журнала «L'Esprit Nouveau» Ле Корбюзье).

Однако единодушной оценки работа советского архитектора не получила. Русскую эмиграцию шокировала скромность павильона СССР, казалось, умалявшего достоинство страны. В парижском эмигрантском журнале «Иллюстрированная Россия» помещена карикатура: стеклянная

стена павильона Мельникова, от нее сконфуженно отворачивается мужчина с тростью и в канотье. Текст под рисунком: «Советский павильон на выставке достиг своей цели: при виде его все русские краснеют»²². Действительно, сооружение не претендовало на демонстрацию могущества страны. (Такая задача будет поставлена и решена через 12 лет советским павильоном на Парижской выставке 1937 года, построенным архитектором Б. Иофаном и увенчанным скульптурной композицией «Рабочий и колхозница» В. Мухиной.) Эмигрантская пресса сетовала на убожество экспозиции и упадок искусства кустарей. Единственный раздел в экспозиции СССР, который, пожалуй, ни у кого не вызвал возражений, был раздел театра. Обозреватель газеты «Последние новости» Р. Соловцов в заметке об экспозиции СССР подытожил мнение эмигрантской прессы: «Быть может, всего более интересен, хотя только для любителей театра – театральная отдел – большое количество макетов и рисунков постановок Мейерхольда, Камерного и других передовых театров. Париж видел некоторые из этих декораций во время гастролей Таирова. «Конструктивизм» царит здесь в полной мере, и создается такое впечатление, что пьес в советских театрах нельзя играть иначе, как на лестницах, мостках и всевозможных акробатических приспособлениях»²³.

Формирование театральной экспозиции было возложено на экспертно-приемочную комиссию, созданную в ГАХН, которую возглавил Д. Штернберг; кроме него отбором экспонатов занимались В. Мориц, Г. Якулов и И. Рабинович.

²¹ Rambosson Y. P. 172–173.

²² Иллюстрированная Россия. Париж. 1925. № 22. 1 июня. С. 3.

²³ Соловцов Р. Павильон СССР. // Последние новости. Париж. 1925. № 1569. 6 июня. С. 3.

Pro memoria

Оценивались и отбирались присланные театрами эскизы декораций и костюмов, макеты, афиши, фото спектаклей. Трое из четырех членов комиссии (кроме Морица) были художниками и имели непосредственное отношение к театру, но режиссеры, актеры и критики в работе комиссии не участвовали. Оценка присланных материалов не всегда проходила гладко, члены комиссии спорили, настаивали на пересмотре принятых решений, требовали возвращения отвергнутого в экспозиционный фонд выставки²⁴. В результате в каталог вошли 305 экспонатов: 39 макетов, эскизы декораций и костюмов, макеты костюмов и сами костюмы, фотомонтажи сцен из спектаклей, афиши.

Перед создателями экспозиции помимо художественных проблем стояла задача экономии средств. Из-за нехватки денег были отменены запланированные выступления театров (см. Приложение № 2) и концертные программы с участием артистов балета и оперы. Эти же соображения лимитировали количество экспонатов.

Театральная Секция размещалась в Гран Пале, здесь советскому разделу предоставили большой зал второго этажа.

Экспозиционеры старались добиться более или менее четкого зрительного впечатления об образе спектакля и специфике разных театров. На отдельных и сборных стендах были представлены театры Большой, Малый, Камерный, Театр им. Вс. Мейерхольда, Музыкальная студия МХАТ, МХАТ Второй, Вторая Студия МХАТ, Театр-студия им. Евг. Вахтангова, Государственный еврейский театр (ГОСЕТ), Театр Революции, Театр юных зрителей (Ленинград), Опытно-

героический театр, государственный Академический Драматический театр (б. Александринский), московский Детский театр, Театр Московского Совета (б. Зимины), Театр «Комедия» (б. Корш), Театр «Березиль», государственный Грузинский театр.

Огромный зал заполнили эскизы и макеты к спектаклям, выполненные Ф. Федоровским, А. Лентуловым, Б. Кустодиевым, Е. Лансере, Д. Кардовским, М. Либаковым, В. Егоровым, В. Щуко, М. Левиным, В. Бейером, А. Экстер, А. Весниным, Н. Шифриным, К. Вяловым, Б. Эрманом, Б. Фердинандовым, В. Поповой, В. Степановой, И. Шлепяновым, В. Шестаковым, В. Федоровым, В. Комарденковым, И. Нивинским, В. и Г. Стенбергами, К. Медунецким, Н. Альтманом, Р. Фальком, А. Петрицким, С. Вишневецкой, Е. Фрадкиной, В. Меллером, И. Гамрекели, Д. Шевардиадзе, Г. Кольбе.

Параллельно работе по формированию экспозиций ГАХН подготовил сборник статей на французском языке «L'Art décoratif U.R.S.S. Moscou-Paris 1925» («Декоративное искусство СССР. Москва-Париж 1925»). Статья о театре, принадлежавшая известному искусствоведу и критику А. Эфросу (сотруднику ГАХНа и заведующему художественно-декорационной частью МХАТ в 1920–1926 годах), называлась «Le Théâtre et le Peintre pendant la revolution» («Театр и художник в годы революции») и являлась не только комментарием к истории и нынешнему состоянию отечественного театрального искусства, но и кратким обзором современного мирового театра. Эфрос подчеркнул, что уже к середине XIX века русское театральное искусство свободно от подражательства,

²⁴ См. Протоколы заседания экспертно-приемочной комиссии по Секции театра Комитета Отдела СССР Международной выставки декоративных искусств в Париже// РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 15. Ед. хр. 17. Л. 1–5.

²⁵ Eross Abram. Le Théâtre et le peintre pendant la revolution// L'art décoratif et industrielle de l'URSS. Edition du comité de la section de l'URSS a l'exposition internationale des arts décoratifs Paris 1925. Moscou. 1925. P. 67–79.

Сценография

имеет собственный репертуар, свою актерскую школу. Кратко и емко, с присущим ему афористическим блеском, он охарактеризовал французский, немецкий, английский, итальянский и американский театры и констатировал, что театральная Мекка находится в СССР. В Москве генерируются все новейшие театральные течения, постановочные новации, складываются системы. Это лидерство не оспаривал никто из французских журналистов и критиков, писавших о театральном разделе СССР. И дело было не в гипнотическом обаянии риторики Эфроса, а в грандиозном разнообразии и силе впечатлений от представленных на выставке материалов. Они поражали новизной форм, дерзостью постановочных решений, отсутствием чужих влияний, независимостью и самостоятельностью.

Хронологические рамки советского театрального раздела охватывали 1917–1925 годы, от «Саломеи» А. Экстер в Камерном театре до «Блохи» Б. Кустодиева (МХАТ Второй), премьера которой состоялась накануне выставки (февраль, 1925).

* * *

1917–1925 годы. Всего несколько лет, но для отечественного и мирового театра они стали эпохой, осевшей своими открытиями весь XX век. Выставка представила краткую историю русского театра за эти годы, историю головокружительных виражей, дерзких открытий и немислимых метаморфоз; то, что увидели посетители, сметало представление о традиционном театре.

Военные и революционные годы нарушили естественную смену поколений и направлений в искусстве. Несколько лет русский театр

являл собой творческий Вавилон. В этой громадной лаборатории происходили нежданные и непредвиденные процессы, участники которых спорили, настаивали на крайностях, обвиняли друг друга в контрреволюционности, буржуазности или попрании традиций, в плагиате и всех смертных грехах – схоластике, шарлатанстве, непрофессионализме. Не было законов, запретов, дисциплины. Каждый желающий мог творить «новое» искусство, «новый театр». Отклик получался незамедлительный, зритель принимал или не принимал. Медленного эволюционного пути не было. Идеи, которыми еще лет десять назад театр мог бы существовать не один сезон, уходили в небытие спустя несколько месяцев. Именно эта эпоха сделала русский театр, вслед за литературой и музыкой, явлением мировой культуры. Русский театр дал ответы на вопросы, перед которыми застыл в раздумье театр европейский.

Великая трагедия мировой войны, двух революций, гражданской бойни, разрухи и голода была грандиозна, она затронула всех и каждого в России. Сметены, растоптаны все устои, нормы, каноны, подвергнуты испытанию идеалы, вера. Перед людьми, населявшими одну шестую часть мира, встала задача осознать и объяснить себе происшедшее; попытаться адаптироваться, понять и принять (или отвергнуть) новую действительность, новый быт, новые идеалы, новое искусство, наконец, обрести новое мирозерцание. Решению этих задач посвятил себя русский театр. Именно театр искал и находил – с кем, о чем и на каком языке говорить. Социокультурная и психотерапевтическая миссия русского

Pro memoria

театра в первые годы советской власти по-настоящему не оценена до сих пор, и, хотя результат мессианского дела русского театра потряс художественное сознание европейцев, в те времена тоже мало кто задумывался над тем, какую роль сыграло театральное искусство в эпоху военного коммунизма, когда, по словам И. Эренбурга, «жили без промежуточных состояний; были веселье и отчаяние, пещерный быт и макеты XXI века»²⁶.

В эпоху военного коммунизма театр становится прибежищем для людей культуры. Революция лишила большую часть творческой интеллигенции средств к существованию. Уничтожены многие частные издательства и независимые периодические издания, закрыты галереи, художественный рынок пришел в упадок, о строительстве не шла речь вообще. Все это возродилось при нэпе лишь отчасти. Кинематограф еще не обрел той художественной силы и социального веса в сознании современников, чтобы реально претендовать на роль «важнейшего из искусств». Волей истории и в силу законов собственного развития русский театр в 1917-1924 года осуществил миссию по сохранению и развитию отечественной культуры. В первые революционные годы положение театра оказалось уникальным. Голод, некомпетентность руководящих органов, агрессивные идеологические нападки и масса других неурядиц революционного времени хотя и осложняли жизнь русского театра, но не ставили под сомнение его право на существование. В это время на работу в театр пришли писатели, архитекторы, художники, критики, музыканты – только там они могли получить

работу, и этот своеобразный вынужденный «синтез искусств» принес замечательные плоды. Русский театр в эти годы жил интенсивной, напряженной жизнью: он целен, но неоднороден. Решаемые задачи и поставленные цели различны, порой антагонистичны. Крайние полюса: сохранение наследия отечественной культуры и театра, с одной стороны, и, с другой – экстремизм, прикрытый революционными лозунгами создания нового пролетарского искусства на руинах старого, вылившийся в движение Пролеткульта и Театрального Октября. И каждое направление работало для своего зрителя.

Одержимость театром, своеобразную театроманию этих лет раскрывает термин Н. Евреинова «театротерапия». Именно на долю русского театра выпало осмыслить происходящее в диалоге с современниками: величие и гибельность революции, границы добра и зла; в чем и где искать человеку идеалы, веру и красоту, силу духа... Театр вместе со зрителем ставил эти вопросы и искал ответы между полюсами: культура как единственная связь с ушедшей в небытие Россией – и утопическая идея новой культуры, созвучной революции.

Несмотря на тяжелейшие испытания, из всех переживших революцию художественных институтов именно театр оказался наиболее стабильным. В начале революции он лишился своей публики, и поначалу спектакли-послания посылались «до востребования». Однако довольно быстро основные коллективы Москвы и Петрограда обретают новые зрительские аудитории. Борьба за зрителя становится одной из

²⁶ Эренбург И. Люди, годы, жизнь. Книга первая, вторая, третья. М. 1966. С. 370.

Сценография

главных составляющих театрального процесса тех лет. Поэтому так жестоки схватки между художественными направлениями: боролись за зрителя, за власть над ним, эстетическую и идеологическую. Станиславский, Южин, Немирович-Данченко, Мейерхольд, Таиров, Комиссаржевский, Вахтангов, Грановский – каждый отстаивал свою правду. Каждый считал, что именно он прокладывает путь к сцене будущего.

Свобода творческого волеизъявления пришла в нужный час – русский театр оказался готов создать новые стилевые формы. К концу 1924 года основные театральные идеи первой половины XX века были высказаны. Именно эти достижения и были показаны в Париже. Непримиимые споры между приверженцами крайних позиций, составлявшие каждодневное бытие русского искусства тех лет, остались на родине. Театральная экспозиция на Парижской выставке представила единый и объективный результат достижений вне идеологических и эстетических платформ. Оценивалось не «буржуазное» или «революционное», а новое и созвучное времени, современное.

* * *

В Выставке участвовала двадцать одна страна²⁷, но специальные театральные секции представили в Гран Пале только Франция, Великобритания, СССР, Югославия, Чехословакия и Швеция, остальные не сочли достижения своих театров конкурентоспособными или демонстрировали театральные экспонаты в национальных павильонах.

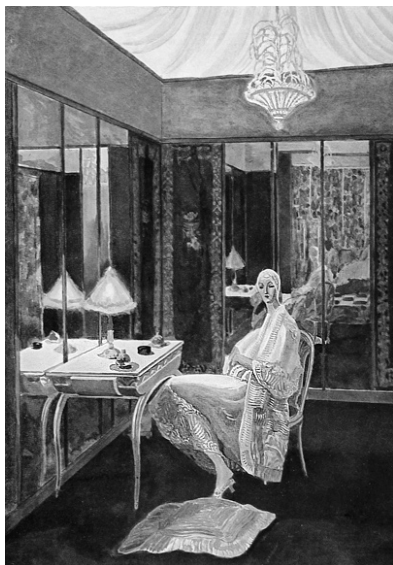
Театральная экспозиция Великобритании могла произвести

впечатление лишь количеством представленных работ. Эскизы Л. Бейли, Н. Бодинктона, Д. Гранта, О. Хоммонда, М. Адшад, О. Бернарда, Г. Кальтропа, Г. Шерингема, А. Ричарстона, Е. Невтона и др. казались принадлежностью театра конца XIX – начала XX веков. Идеалом английских театральных художников оставались сценографы «Русских балетов» С. Дягилева.

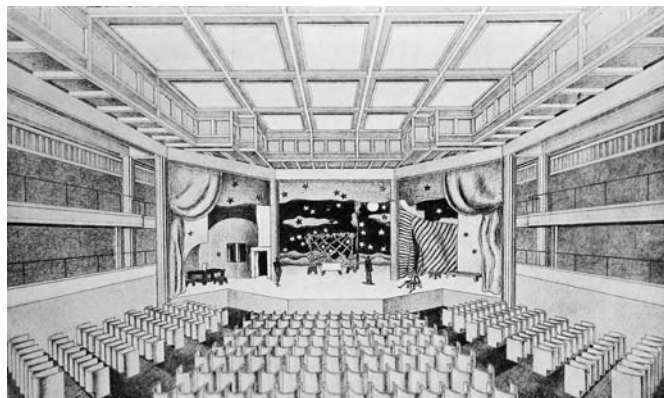
Театральные разделы других стран привлекали профессионалов и посетителей выставки отдельными яркими работами, такими, как сценография Исаака Грюневальда к «Самсону и Далиле» (Швеция), «Магнетический театр» Энрико Прамполини (Италия) и проекты Фредерика Кислера (Австрия). Однако эти авангардные решения не были поддержаны основным художественным направлением театров этих стран.

Живейший интерес вызвало здание театра, построенное по проекту французских архитекторов Огюста и Густава Перре и Андре Гране в самом начале эспланады Инвалидов и вместе со зданием Библиотеки составлявшее ансамбль площади Ремесел. В этом небольшом театре с залом на 200 с лишним мест и необычной по инженерному решению тройной сценой, спроектированной Огюстом Перре, во время Выставки проходили спектакли французских и зарубежных театров и концерты. Театр и его интерьер оценивались по классам архитектуры, мебели, текстиля. По отдельной номинации проходили оформление гримборных (здесь два проекта представили Поль Пуаре и Иоанна Ланвен) и порталный занавес по эскизу Ж. Мово.

²⁷ В Парижской выставке, кроме страны-хозяйки, приняли участие Австрия, Бельгия, Великобритания, Греция, Дания, Испания, Италия, Китай, Люксембург, Монако, Нидерланды, Польша, СССР, Турция, Финляндия, Швейцария, Швеция, Чехословакия, Югославия, Япония.



Театральная секция Франции разместилась на первом этаже Гран Пале. Выставлялись эскизы декораций, макеты, фото спектаклей и афиши театров Ателье (L'Atelier), Комедии де Шан Элизе (Comédie des Champs-Élysées), Маленькой сцены (Petite Scène) и ряд других. В секцию французского театра вошла и «Летучая мышь» (La Chauve-Souris) Н. Балиева – так русские художники-эмигранты круга «Мир искусства» оказались все же представленными на Выставке.



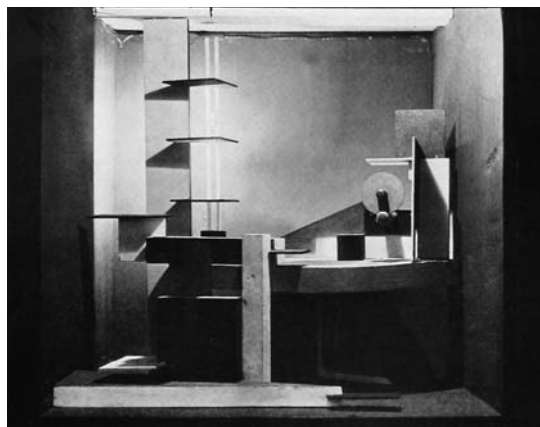
Французская экспозиция вызвала разочарование критики. Уже два десятилетия Париж был центром мирового художественного авангарда, в нем рождались, сменяя друг друга, новые течения и идеи, но они проходили в почтительном отдалении от театра. Казалось, ни французский театр, ни публика не нуждались в появлении современных театральных форм. Эпоха поисков французским театром новой эстетики и новых моделей спектакля, связанных с натурализмом и символизмом, осталась в прошлом, изжив себя уже к началу XX века. К 1925 году кризис театральных идей длился на парижских сценах более двадцати лет,

Ж. Ланвен.
Проект гримерной.
(Акварель Б. Гроссера)

А. и Ж. Пере и
А. Гранье.
Сцена и зрительный
зал театра. Эскиз

И. Грюневальд.
«Самсон и Далила».
Эскиз декорации

Э. Промполини.
«Магнетический
театр». Макет



Сценография

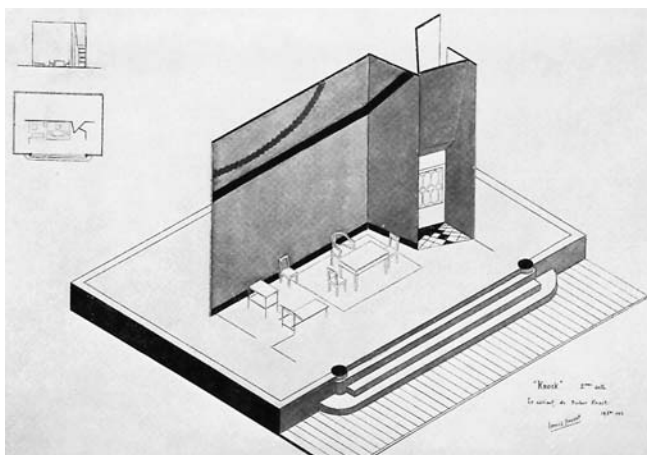
особенно остро их исчерпанность стала ощутима в послевоенный период. Лишь Ж. Копо, Л. Жемье, Г. Бати, Ш. Дюллен и Ж. Питоев в небольших негосударственных театрах при скудных средствах искали новые решения. Уже после закрытия Выставки и под впечатлением от увиденного в советском театральном разделе Жуве совместно с Дюлленом, Бати и Питоевым организует в 1926 году театральное объединение «Картель», целью которого было обновление французского театра.

Сопоставление с другими европейскими театрами, в первую очередь, с русским, заставило французскую критику упрекнуть строителей Выставки за небрежное и незаинтересованное составление национальной экспозиции. В обзоре Пьера Скизе целый абзац отдан сетованиям по поводу отсутствия на выставке театра Жака Копо «Старая голубятня» (Vieau Colombier), чьи работы могли соответствовать современным театральным исканиям, хотя в Генеральном каталоге Выставки этот театр значился²⁸. Национальные театры представлял лишь Одеон (L'Odéon). Ни Опере, ни Комической Опере (L'Opéra Comique), ни Комеди Франсэз, по мнению Пьера Скизе, нечего было представить на суд зрителей. С досадой он писал о ярких современных эскизах к Мольеру, Клоделю, Ленорману, показанных не французскими, а чешскими художниками из пражского Театра На Виноградах, вдохновленными на поиски работами русских сценографов. Не было в разделе французского театра и художников Дягилевской труппы, что Скизе считал главным упущением выставочного комитета. Пожалуй, во

Франции только С. Дягилев имел право на эксперимент. С первых же выступлений его антреприза позиционировалась, как авангардное начинание, дерзкий поиск стал неотъемлемой частью ее образа. Положение Дягилева во Франции уникально, здесь он и «свой», и «чужой». Публика принимала новации в его спектаклях, но не допускала и десятой доли аналогичных исканий на подмостках парижских театров.

Промахи в формировании экспозиций совершили не только французы. Станным казалось от-

Л. Жуве.
«Кнок»
Чертеж макета. 1924



сутствие на выставке работ Гордона Крэга и Адольфа Аппиа.

И все же, несмотря на фрагментарность, Выставка открыла истинное положение дел во французском театре. Вековая установка на сохранение традиций обернулась косностью, публика оставалась глуха к исканиям, и с этим приходилось считаться театральным новаторам Франции. О борьбе за новые театральные идеи и эстетику впечатляюще рассказано на страницах «Дневника директора театра» Андре Антуана, относящихся к рубежу веков. Но позже, когда Антуан увидел спектакли А. Таирова²⁹ на

²⁸ См.: Catalogue Générale Officiel Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels modernes. Paris. 1925, avril-octobre. P. 278.

²⁹ В марте 1923 года московский Камерный театр приехал по приглашению директора Театра Елисейских полей Жака Эберто для участия в интернациональном сезоне. Были показаны «Федра» Ж. Расина (1922), «Жирофле-Жирофля» Ш. Лекока (1922), «Адриена Лекуверер» Э. Скриба и Э. Лезюве (1919), «Саломея» О. Уайльда (1917) и «Принцесса Брамбилла» по Э.-Т.-А. Гоффману (1920).

гастролях в Париже в 1923 году, реакция его была острой: «Я думаю, что это самое опасное наступательное движение, которое когда-либо грозило нашему театру. Все в этих представлениях: и декорации, и костюмы, и *mise en scène*, и интерпретация стремится к разрушению нашего драматического искусства, такого, как его создала медленная эволюция нескольких веков»³⁰.

Европейские театральные деятели были не подготовлены к встрече с современным русским театром. Казалось, что столкнулись театры разных эпох. Вл. Немирович-Данченко в одном из писем к А. Луначарскому утверждал, что современный русский театр «шагнул по отношению к другим на десять-двадцать лет вперед»³¹.

Реакция Антуана понятна. Если на протяжении первых пятнадцати лет XX века процессы, происходившие в русском и европейском театре, были более или менее схожи, то никто и предположить не мог, какие метаморфозы произойдут с русским театром всего через несколько лет. И дело не в том, что Антуан, апологет натурализма и поклонник искусства МХТ, не мог или не хотел принять эстетику Таирова, его установку на театральность. В искусстве Камерного театра он увидел угрозу французской национальной театральной традиции и разрушения актерской школы. Еще более, чем гастроли Камерного театра, поразила Антуана театральная экспозиция СССР, тотально устремленная к условности. Ему казалось, что реалистический русский театр теряет свои позиции. Как и ряд французских критиков, Антуан был убежден, что экстремизм в утверждении условности вел театр к абстракции и саморазрушению. На

эти размышления наводили макеты художников Веснина, Поповой, Рабиновича, Шестакова, Вялова, Якулова, Стенбергов и других. Созданные в разное время (даже несколько месяцев, отделявших один спектакль от другого, в послереволюционном театре казались новой эпохой), на сценах московских театров спектакли воплощали стилистически различные режиссерские замыслы, но осязаемое в России не улавливалось европейской критикой. Хотя эволюцию в творчестве знакомых мастеров французы, конечно, замечали: через два года после гастролей Камерного театра Пьер Скизе был поражен переменной стилистикой у Таирова. Мизансцены, запечатленные на выставленных фотографиях, критик сравнил со сложными математическими формулами. Он задает вопрос: куда же устремился современный театр? И дает ответ: парижская выставка показала – к простоте. Иллюзорность и яркие краски постепенно исчезают с подмостков. Остается пустой планшет с несколькими элементами оформления, необходимыми для развития действия. Ведущая роль отводится свету, подчиняющему себе пространство. Новая осветительная техника позволила вернуть телу актера почти античную выразительность. Скизе констатировал: «Можно без преувеличения сказать, что эта стремительная лихорадочная активность охватила все театральные направления, сегодня искусство театра переживает наиболее грандиозные изменения»³². Но, по его мнению, ни один из национальных разделов секции театра, кроме советского, не представил цельной и яркой экспозиции, отражающей состояние современного театра.

³⁰ Цит. по: Гиляровская Н. Театрально-декорационное искусство за 5 лет. Казань. 1924. С. 5.

³¹ Немирович-Данченко Вл. И. Творческое наследие в четырех томах. Письма. М. 2003. Т. 3. С. 205.

³² Скизе Пьер. *Op. cit.* P. 193.

Сценография

Скизе восклицает: «К счастью, есть русские»³³. В русском театральном отделе, по его словам, кричали, дискутировали, восклицали: «Ох!» и «Ах!» (Devant le résultat on crie, on discute, on fait des «oh!» et des «ah!»³⁴). Увиденное поражало, как профессионалов, так и рядовых посетителей. В сущности, лишь русский театральный раздел буквально отвечал пафосу регламента Выставки: «Строжайшим образом исключаются всякого рода копии, имитации и подделки под старые стили. <...> Эпохе железных дорог, автомобилей, аэропланов, электричества должны соответствовать и формы <...> иные, нежели в прежние века, как бы красивы они не были»³⁵.

А. Эфрос писал, что Франция и Европа ожидали возобновить отношения с Россией «на основе 1915 г.», и ошиблись в этом: «Запад был уверен, что наша культура заслужила, как только он повернулся к ней спиной. И проснуться мы должны только после поцелуя признания и в той самой позе, которую сохранила его память. Любопытно, что Франция до сих пор считает самими современными и художественными русскими достижениями сделанное художниками «Мир искусства». Эпоха триумфов «Русских Балетов» до сих пор считается высшим нашим достижением»³⁶. Между тем после снятия блокады советская Россия отправила в Европу не привычные и ожидаемые живописные декорации, а нечто совсем чужое и неожиданное.

Камерный театр после гастролей в Париже в 1923 году был воспринят, как единичный эксперимент, в том же духе французская критика отнеслась, например, и к Магнетическому театру

итальянского футуриста Энрико Прампolini или конструктивистским проектам австрийца Фредерика Кислера. Но экспозиция СССР свидетельствовала не об отдельных дерзких экспериментах, а о широком театральном процессе, продолжавшемся уже несколько лет.

То, к чему европейский театр шел эволюционным путем, русский театр обрел революционным порядком. Это и восхищало французов, и пугало. Восхищало бесспорной новизной, силой, дерзостью и независимостью, пугало – тем же и, в первую очередь, пренебрежением традициями русского реалистического и психологического театра.

О русском театре, режиссуре и актерской технике на Выставке судили по фотографиям, эскизам, макетам и представленным костюмам. Профессионалы, подобно Антуану, Копо и Жемье, в оценке увиденного исходили из собственного опыта. Впечатление немецкого драматурга Вальтера Газенклевера позволяет понять, как воспринималось советская театральная экспозиция: «Театральные макеты. Как их много! По ним можно изучать, хотя бы относительно, развитие современного русского театра, оказавшего влияние на важнейшие европейские сцены нашего времени, начиная от Станиславского и кончая работами молодых русских режиссеров.

Здесь есть с чего брать пример – французам.

Со смешанным чувством досады, а может быть огорчения, стоят они – перед макетами Ромена Ролана на русской сцене, которых Париж никогда не видел. В Париже счастливо докатились – только до Пиранделло.

³³ Scize Piere. Op. cit. P. 203.

³⁴ Scize Piere. Op. cit. P. 202.

³⁵ Тугенхольд Я. Художественная культура запада. Сборник статей. М.–Л. 1928. С. 162.

³⁶ Efross Abram. Op. cit. P. 67 (перевод автора статьи).

Pro memoria

Со стилем и обликом русско-го театра Европа пока знакоми-лась по гастроям Московского Художественного театра и Московского Камерного театра.

На выставке мы вновь встреча-емся с постановками Таирова, от «Саломеи», «Жирофле-Жирофля», «Принцессы Брамбилы» Гофмана и до «Святой Иоанны» Бернарда Шоу.

Макеты вновь дают представле-ние о фантазии режиссера, идущего к свободной игре своих актеров че-рез их акробатическую тренировку.

Макеты говорят о новом направ-лении драматического действия.

Сцена перестает быть плоской.

Пространство завоевывается.

Можно играть во всех углах сцены.

Драматическое творчество, из-вестным образом, приспособлено к требованиям сцены. Даже воздух использован, как место действия. Единство между словом и жестом составляет новую форму зрелища, которое представляет собой нечто больше, чем кинофильма, и нечто меньшее, чем пантомима.

Современное искусство театра – здесь, – делает опыты одновремен-ного развития действия во многих местах сцены.

Технически русские разрешили эту задачу. <...>

Конструктивный элемент прева-лирует на сцене.

Если наша эпоха машин, дугowych ламп и фабрично-заводского стро-ительства может быть отражена только таким образом, то, пожалуй, может возникнуть опасность рас-творения спектакля в абстракции.

Примером этому может служить интересный макет «Дон Карлоса», принадлежащий художнику Исааку Рабиновичу. <...>

Счастлив народ, который, не взирая на войну, на революцию,

голод, нищету, сохранил свою лю-бовь к театру!»³⁷.

* * *

Оценки международного жюри Выставки отразили значение ху-дожественных идей советского театра для мировой культуры того времени. Из девяти Grand Prix, по-лученных на выставке представи-телями нашей страны (экспонаты раздела СССР по всем классам по-лучили 183 награды), 4 относились к театральной экспозиции. Всего театральному разделу было вруче-но 22 награды: 5 почетных дипло-мов (следующая по значению по-сле Grand Prix награда), 6 золотых медалей, 5 серебряных и 2 дипло-ма вне конкурса.

Grand Prix получили Большой театр, Камерный те-атр, Театр им. Вс. Мейерхольда и Художественный театр (Музыкальная студия Вл. Немировича-Данченко). Почетные дипломы – ГОСЕТ, Театр-студия им. Евг. Вахтангова, Театр Революции; А. Веснин и Ф. Федоровский.

Золотые медали: Театр «Березиль», Театр «Комедия» (б. Корш); А. Лен-тулов, И. Нивинский, В. Шестаков, А. Экстер. Серебрянные медали – Ленинградский театр юных зри-телей; К. Вялов, Д. Кардовский, Б. Фердинандов, Б. Эрдман. Работы И. Рабиновича и Г. Якулова, как членов международного жюри, в конкурсе не участвовали, им были присуждены Почетные дипломы вне конкурса.

* * *

В наше время из всего масси-ва театральных проектов начала 1920-х годов наиболее известны работы Мейерхольда и связан-ных с ним художников и, отчасти, Таирова и художников Камерного театра. Поэтому может показаться,

³⁷ Газенклевер Вальтер. На всемир-ной выставке в Париже (перевод С. Марголина)// Эхо. М. 1925. № 5. 15 августа. С. 10.

Сценография

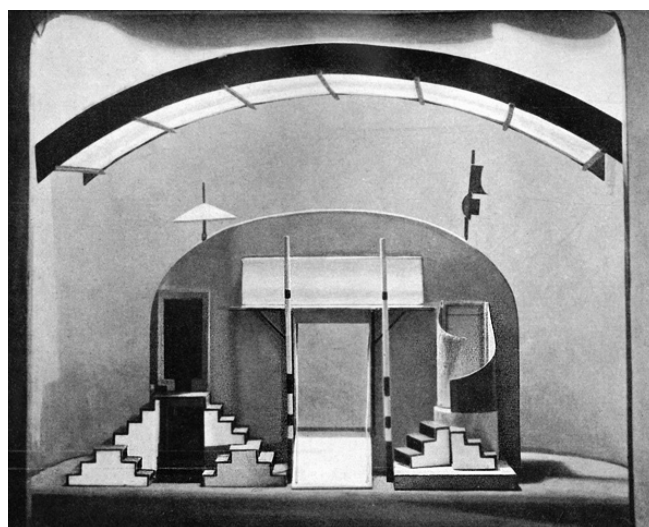
что именно к ним относились все восторги посетителей Выставки по поводу авангардных художественных решений в советском театре. На самом деле наш театр того времени был очень разным, и советская экспозиция выглядела так, будто в одном зале собраны артефакты, привезенные не из одной страны, а с разных планет. Суровость «чистого» конструктивизма и эмоциональное напряжение экспрессионизма тут же взрывались безудержной радостью театральной игры в работах И. Нивинского для Театра-студии Евг. Вахтангова («Принцесса Турандот», «Театр Клары Газуль»), И. Рабиновича («Колдунья», ГОСЕТ), Г. Якулова («Жирофле-Жирофля», Камерный театр), Б. Эрдмана («Копилка», Опытно-героический театр), в макетах и эскизах для Детского театра, созданных А. Экстер («Елка») и А. Весниным («Жемчужина Адальмины»), и для ленинградского ТЮЗа – М. Левиным («Проделки Скапена») и В. Бейером («Предатель» и «Гуси-лебеди»). Разнообразные впечатления множились и убеждали зрителей, что русский театр действительно переживает удивительную пору.

Жанровые и стилевые пристрастия русского театра в послереволюционное время во многом определили ударные точки экспозиции: конструктивистские спектакли-митинги, сатира, гротеск и фарс, экспрессионистская драма, высокая трагедия, реалистическая драма и музыкальный театр. Экспрессионизм был представлен работами М. Либаква во МХАТ Втором – «Гамлет» (1924), В. Комарденкова в Театре «Комедия» (б. Корша) – «Анна Кристи» (1923) и «Эуген Несчастный» (1925), И. Рабиновича – «Бог мести» (1920),

Н. Альтмана – «Уриэль Акоста» (1922) и Р. Фалька – «Ночь на старом рынке» (1925) в ГОСЕТе. В некоторой мере к «урбанистическому экспрессионизму» можно отнести созданные А. Весниным сценографию и даже костюмы (клеткой по ткани вторившие конструктивистской сценической архитектуре) к спектаклю «Человек, который был Четвергом», названному в Камерном театре «скетч по кошмару Честертона». Кроме советских мастеров, это интернациональное стилевое направление в отсутствие немецких

«Колдунья».
Сцена из спектакля.
Худ. И. Рабинович.
1922

Г. Якулов
«Жирофле-Жирофля».
Макет. 1922



Pro memoria

сценографов-экспрессионистов продемонстрировали эскизы и макеты чешских художников.

Правый фланг на выставке определял Малый театр, левый – ГосТИМ. Малый театр дал эскизы декораций и костюмов Д. Кардовского к спектаклям «Лес» (1921) и «Бедность не порок» (1924) А.Н. Островского, «Нахлебник» И.А. Тургенева (1924); Е. Лансере к «Юлию Цезарю» В. Шекспира (1924) и В. Егорова к «Дамской войне» Э. Скриба и Э. Легуве (1924). Работы художников старейшего московского театра могли бы составить гордость любой театральной экспозиции. Но в разделе СССР они были лишь историческим фоном, отмечали рубеж, от которого стартовало новое искусство. Малый и Александринский, театры с сильной традицией, властно диктовали свои требования художнику. Самые дерзкие новаторы, приглашенные оформлять здесь спектакли, вынуждены были смириться и принять установленные правила игры. Эти коллективы воспримут новые направления и модные тенденции чуть позже, когда бури новаторства уже стихнут и время определит их жизнеспособность. Экспозиция Малого театра как целое не получила награды, но строгий реализм Кардовского был оценен жюри.

Спектакли-митинги отразили опыт коллективных массовых зрелищ, благодаря которым сформировался театр ангажированный, злободневный, театр социально-политической направленности, использовавший приемы политического плаката. Объемные установки-конструкции, созданные А. Весниным и Л. Поповой по заданию Вс. Мейерхольда для

массового действа на Ходынском поле в 1921 году (не состоявшегося), рассчитанные на круговой обзор и дававшие возможность разворачивать действие и размещать актеров на разной высоте, предвосхитили сценическое решение спектаклей «Великодушный рогоносец», «Смерть Тарелкина», «Земля дыбом». Абстрактная установка была идеальна для утопических идей революционного театра. Конструктивистский станок определил не только новый облик сцены, но появление новой театральной системы – биомеханики.

Оформление следующих по времени постановок Мейерхольда – «Озеро Люль», «Лес», «Д.Е.» – говорило о серьезных изменениях в воплощении драматургического материала, о возникновении новой тенденции. Архитектурная трехмерная декорация сохраняется, однако ее функции меняются. Мейерхольд и его художники активно вводят кинетику. Движение лифтов и вагонеток, ритмическое мелькание световой рекламы в «Озере Люль» создают меняющийся действенный образ спектакля. Акцент делается и на декоративной выразительности фактуры материалов, использованных для оформления, – лакированных дощатых щитах в «Д.Е.» и бамбукового занавеса в «Учителе Бубусе». Работы Шестакова и Шлепянова были сопоставимы с образно-пространственными исканиями европейских архитекторов-дизайнеров, например, Роббера Малё-Стивенса и Вальтера Гроппиуса.

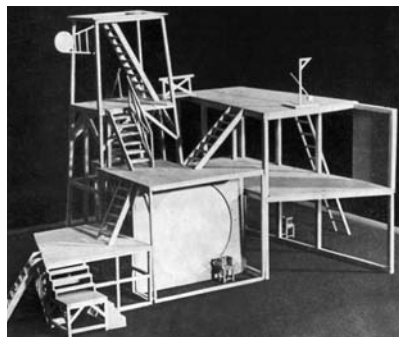
То, что казалось французской критике дерзким и новым во время парижских гастролей Камерного театра в 1923 году, – яркость и роскошь цвета, взвихренность ритмов

В. Шестаков
«Озеро Люль». Макет
1923

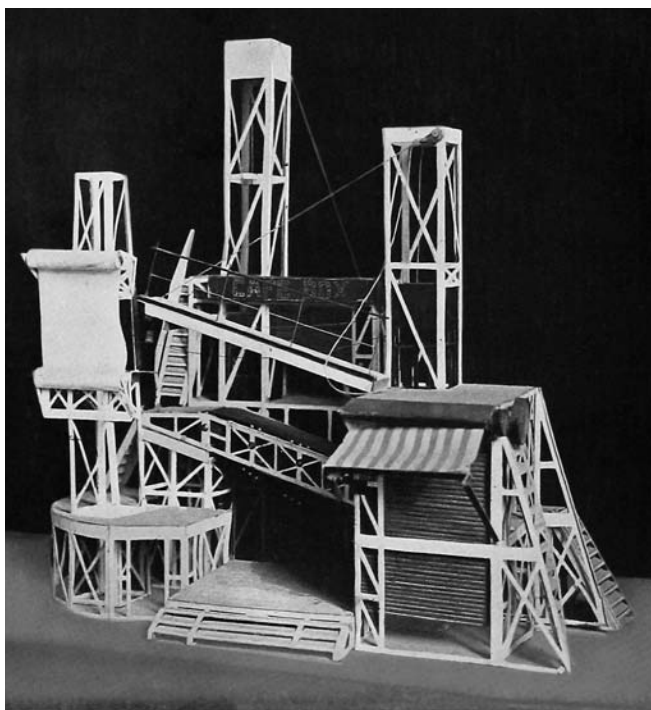
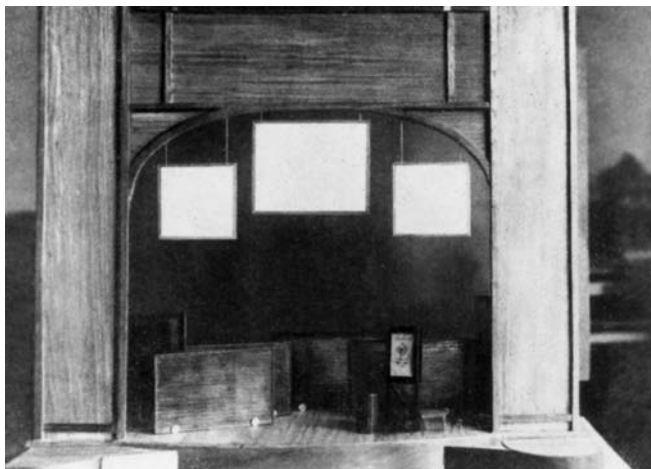
И. Шлепянов
«Д.Е.» (Даешь Европу!).
Макет. 1924

А. Веснин
«Человек, который был
четвергом»
Макет. 1923

А. Веснин
«Человек, который
был четвергом»
Эскиз мужского
костюма



в работах Экстер и Якулова, монументальная мощь сценических объемов у Веснина, – в представленных на выставке работах этого театра сменил напряженный урбанизм, насыщенный движением лифтов, мельканием рекламных огней в спектакле «Человек, который был Четвергом» и сдержанный до скупости аскетизм в «Грозе» братьев Стенбергов. Работы этих художников («Желтая кофта», «Святая Иоанна», «Вавилонский адвокат») воспринимались, как трехмерная графика, близкая по духу голландскому движению «Де Стайл», они могли ассоциироваться со сложными геометрическими



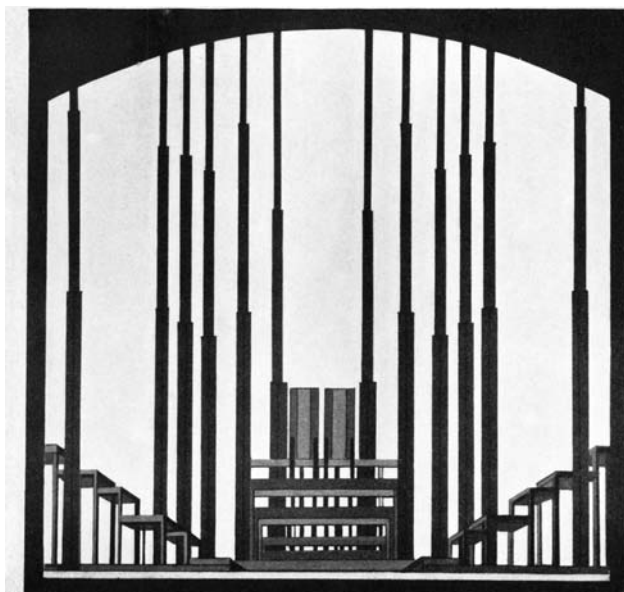
построениями Пита Мондриана и Тео Ван Дуйсбурга.

Таиров и Мейерхольд, сколь разными ни были их спектакли, все же двигались в одном направлении. В их работах проявились и конструктивистские идеи, и супрематические формы, и футуристические

мечты о кинетике, они освоили смелое экспрессионистское использование света и цвета. Шел интенсивный стилеобразующий процесс, его движение было спонтанно и подчинялось лишь интуиции художников, отвечавшей на импульсы времени. Силловые линии эпохи вели к созданию новых моделей спектакля.

Парижскую публику, помнившую еще дягилевского «Бориса Годунова» в декорациях Головина и с Шаляпиным в заглавной партии, поразили новации в представленном на выставке оформлении музыкальных спектаклей, подтвердившие мощь и закономерность изменений, происходивших в советском театре.

Сотрудничество Вл. Немировича-Данченко и И. Рабиновича дало сценографии опыт, который будет влиять на творческие поиски художников оперного и драматического театра на протяжении всего XX века. Образно-метафорическая декорация, ставшая теперь привычной на оперной сцене, восходит к оформлению Рабиновичем «Лисистраты» и «Карменситы и солдата» в Музыкальной студии МХАТ. В «Лисистрате» художник дал образ Эллады яркий, полный жизни, страсти и света, развивавшийся во времени и пространстве. Декорация видоизменялась на глазах зрителей. Ярко-синий фон, белые колонны, желто-оранжевые и огненно-красные костюмы действующих лиц бросили вызов конструктивистской аскетичности и монохромности. Этой работе предшествовал удостоенный на выставке золотой медали макет Рабиновича к шиллеровской трагедии «Дон Карлос» в Театре

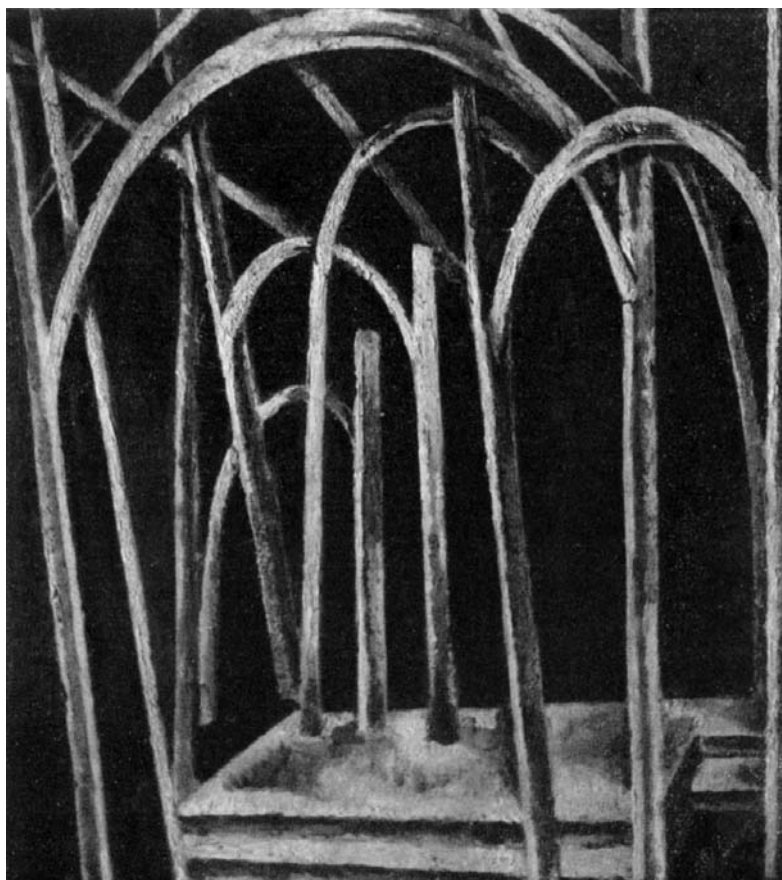
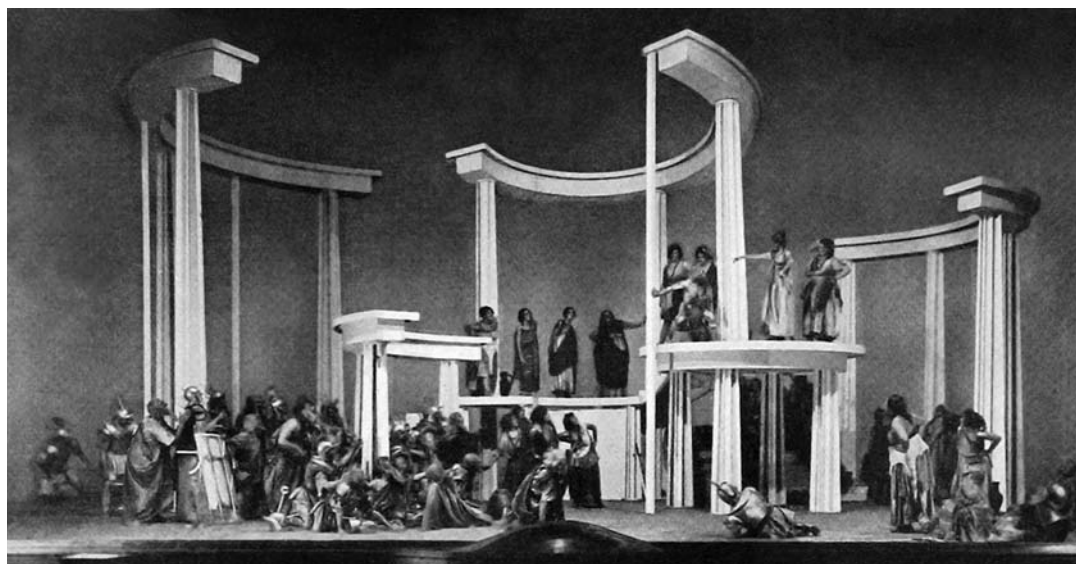


«Комедия» (б. Корша) (режиссер В. Сахновский, 1922), где богатство замысла не умалялось сознательным лаконизмом пластических форм и где пространство, созданное ритмическим контрапунктом тонких колонн и арок, рождало образ мрачного Эскуриала, феодальной Испании, неотвратимости роковых событий. По словам Немировича-Данченко, Рабинович «изумительно чувствовал новую трагедию»³⁸, и это доказала их совместная работа над интерпретацией «Кармен» – «Карменситы и солдат» (1924). Единая архитектурно-пластическая установка, придуманная художником, напоминала арену для боя быков в старинном испанском городке (похожий образ позже использует Б. Мессерер в сценографии балета «Кармен-сюита» (Большой театр, 1967). Обобщенное место действия несло в себе образ северной Испании с присущей ее архитектуре мрачностью массивных форм, жесткой геометрией объемов, напряженным

В. И. Г. Стенберги
«Святая Иоанна».
Макет 1924

³⁸ Немирович-Данченко Вл. И. Указ. соч. С. 170.

Сценография



«Лисистрата» Сцена из спектакля»
Худ. И. Рабинович.
1923

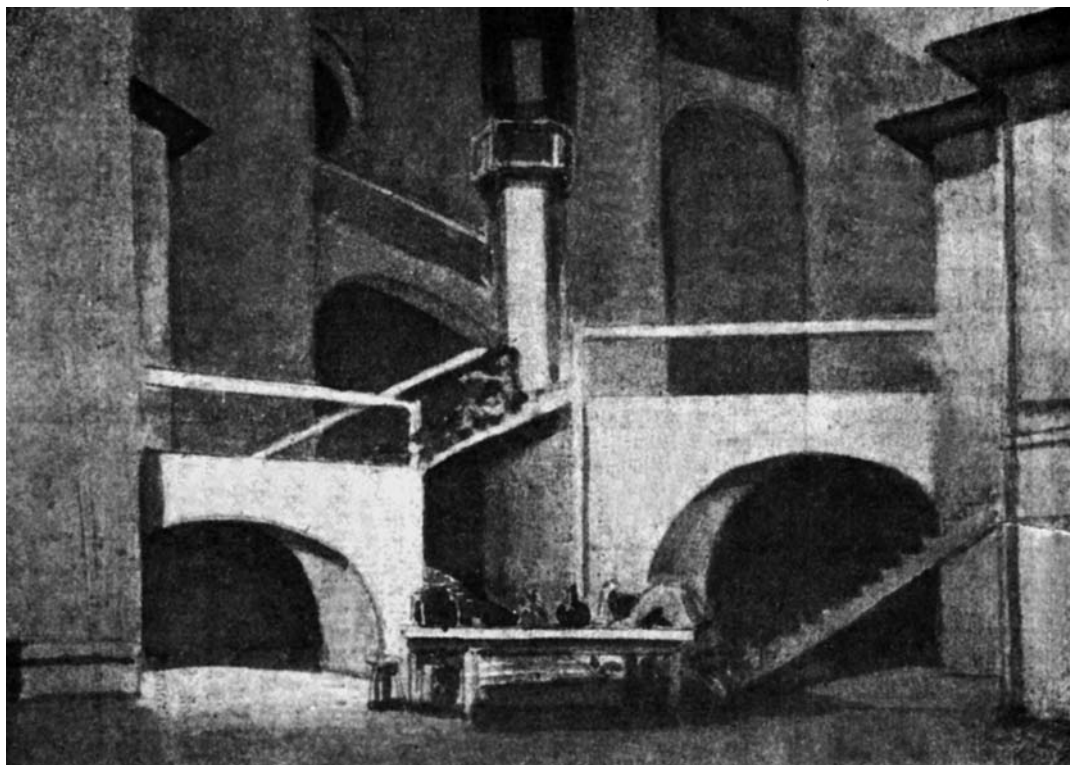
И. Рабинович
«Дон Карлос». Макет.
1922

Pro memoria

ритмом линий. Сооружение состояло из площадки-арены, на которой разыгрывались оперные эпизоды, и галереи, где располагался хор, наблюдавший за происходящим внизу: как в греческой трагедии, хор сопереживал, комментировал, предостерегал. Окрашенная в гамму

Переход оперного оформления от живописи к сценическим объемам начали, как ни странно, живописцы яркие и темпераментные – А. Лентулов и Ф. Федоровский (удостоенные на выставке золотой медали и почетного диплома).

Таиров и Лентулов в «Демоне»



сумрачных тонов, напоминавших о колорите Риберы и Эль Греко, архитектурная установка Рабиновича отличалась от традиционных живописно-декорационных решений оперы. Все изменения в либретто и партитуре «Кармен» постановщик спектакля Вл. Немирович-Данченко подчинил задаче создания в музыкальном театре современной трагедии рока, очистив, освободив человеческие страсти героев от налета оперной красоты.

(Театр Московского Совета, б. Театр Зиминой, 1919) применили в опере трехмерную декорацию, развернув мизансцены на сценических станках в разных уровнях. Лентулов позже вспоминал, что для него и Таирова было важно уйти от «условно-натуралистической формы оперного спектакля»³⁹. Пространство сцены делилось на три части по принципу, используемому в мистериальных действиях. «С двух сторон сцены находились

«Карменсита и солдат»
Сцена из спектакля.
Худ. И. Рабинович.
1923

³⁹ Лентулова М. Художник Аристарх Лентулов. Воспоминания. М. 1969. С. 90.

Сценография



⁴⁰ Там же.

А.Лентулов
«Демон» Макет. 1919

постоянные места: с левой стороны – Ангела, с правой – Демона. Оттуда с высоты взирали они на картины реального мира, развертывавшиеся перед ними»⁴⁰. В центральной части, на ступенях лестницы, шло основное действие оперы. Части имели отдельные занавесы, открывавшиеся по ходу действия, что позволяло не прерывать спектакль для смены декораций. Для каждой площадки художник нашел свое образное и ритмическое решение. Различные по конфигурациям и цвету, объемы и лестницы давали возможность режиссеру свободно располагать хор и солистов в пространстве сцены.

Утверждение трехмерной архитектурной декорации на оперной сцене продолжил Ф. Федоровский в «Лоэнгрине» (Большой театр, режиссер В. Лосский, 1923). Условная архитектурная установка, состоявшая из центральной площадки-возвышения и нескольких тонких колонн, совмещалась со спускающимися полотнищами-занавесами, делившими сцену на две части. Строгое размежевание пространства сразу давало зрителю представление о роковом противостоянии сил: правая сторона являла светлое царство Эльзы и

Лоэнгрин, левая – темное царство Ортруды и Тельрамунда. Темы добра и зла, света и мрака, звучавшие в музыке Р. Вагнера, Федоровский воплощал не только в пространственных зонах, но и в световых потоках, лившихся на сцену. Бело-серебристо-золотой свет – лейтмотив Лоэнгрин, фиолетово-

«Лоэнгрин»
Макет мужского костюма.
Худ. Ф.Федоровский
1923



Pro memoria

сине-красный – Тельрамунда. Свет жил, менялся, сгущался по ходу развития драмы, следуя за изменениями музыки и насыщая цветом сценическую архитектуру. Международное жюри Выставки за этот макет присудило Большому театру Grand prix (А. Головин назвал декорацию Федоровского к «Лоэнгрину» шедевром).

Обращение к мистрии и трагедии было закономерным и продиктовано реалиями и запросами времени. Громадное, необъяснимое, не подвластное логике действо, развернувшееся на просторах России, обращало помыслы режиссеров и художников к древним жанрам античной драматургии, в них люди театра стремились найти разгадку спектакля жизни.

* * *

С момента открытия парижской Выставки не было ни одного уважающего себя французского издания, в котором не появилось бы статьи, посвященной новому стилю. Либо его с азартом обнаруживали, либо подвергали сомнению его существование, но в целом вынесли вердикт: Выставка продемонстрировала появление стиля, соответствующего современной послевоенной жизни. Обозначив его, как «новый», или «современный», критики не проявили особой фантазии, чтобы отделить его от предыдущей стилиевой формации искусства, тоже называвшейся «новое» или «современное» (art nouveau, modern), поэтому показалось необходимым формальное уточнение – «стиль 1925 года»⁴¹, которое сохранилось надолго (наряду со многими вариантами, вроде американских «стиль эпохи джаза», «стиль звезд» и т. д.).

Ле Корбюзье, боровшийся против декоративизма в своих статьях 1925 года и позже, сократил Art Décoratif до иронического Art Deco, но этот неологизм лишь в 1966 году превратили в термин организаторы юбилейной выставки в парижском Музее декоративных искусств, устроенной к 40-летию выставки 1925 года: «Les Annees 25: Art Deco / Bauhaus / Stijl / Esprit Nouveau» («25 год и вокруг: Ар Деко – Баухауз – Стиль – Эспри нуво»⁴²). Таким образом, название и каталог этой выставки, составленный F. Matheuz, можно считать источником словосочетания «ар деко» как термина, означающего название стиля. В литературе отмечается появление этого термина в английском языке в заголовке статьи Хилари Джелсон в лондонской «Таймс» 2 ноября 1966 года, но статья была всего лишь обзором парижской юбилейной выставки, воспроизводившим ее французское название. Если не в изобретении, то в распространении этого термина следует отметить и заслуги английского искусствоведа Бивиса Хиллера, проанализировавшего стилистические особенности ар деко на широком материале искусства и утвердившего представление о нем, как о ведущем стиле XX века.

Последнее обстоятельство – идентификация ар деко в качестве «стиля эпохи», «тотального стиля»⁴³ – заставляет более пристально присмотреться к тому, какова была русская компонента в этом интернациональном явлении. И более конкретно: если его манифестацией стала парижская Выставка 1925 года, и если на ней столь сильное впечатление произвела экспозиция советского театра,

⁴¹ Тугендхольд Я. Стиль 1925. (Международная выставка в Париже) // Печать и революция. Кн. 7 (октябрь – ноябрь). С. 29–66.

⁴² Малинина Т. Формула стиля. Ар Деко: истоки, региональные варианты, особенности эволюции. М. 2005. С. 11.

⁴³ Хилльер Бивис, Эскритт Стивен. Стиль ар деко. М. 2005. С. 19–25.

Сценография

то какие особенности нашей сценографии тех лет можно сопоставить с этим стилем? Расширяя этот вопрос, следует задуматься о том, какие черты ар деко проявились в отечественном театральном искусстве в 1920–1940-е годы. Проблема стиля в театре, вообще говоря, находится сейчас на самых первых этапах своего осмысления, и ар деко может стать одним из показательных примеров в ее разработке. В данной публикации мы, конечно, не ставим целью решение этой проблемы, а можем наметить лишь некоторые подходы к ней⁴⁴.

* * *

Отчетливая связь ар деко с идеями роскоши, «эпохой джаза», стилем голливудских звезд и парижских салонов и всем тем, что контрастировало с советской суровостью, мешала проанализировать его проявления в советском искусстве, которые, как ни странно, впервые были выявлены уже в момент первой фиксации стиля, прямо на парижской выставке. Как левые, так и правые критики с удивлением констатировали, что стиль не подвластен идеологии. Да, стилиевые формы могут быть использованы по-разному, но на их сложение политика и идеология влияния не имеют. До сих пор в искусствоведении отчасти сохраняется сформированное манифестами 1920-х годов убеждение, что конструктивизм выражал пролетарскую идеологию. На самом деле, пролетарский левый конструктивизм, который принято считать открытием революционной эпохи, был интернациональным направлением, вошедшим, как одно из составляющих, в стилиевый комплекс ар деко. Этот парадокс был

отмечен Тугендхольдом в обзоре парижской Выставки: «Многие все еще думают, что конструктивизм и беспредметничество – крайне левое течение, свойственное именно пролетарской трудовой стране. Парижская выставка показала, что конструктивизм в одинаковой степени свойственен и странам буржуазным, где создаются столь «левые» буржуазные спальни, столь «левые» библиофильские переплеты из шагреновой кожи, столь «левые» дамские мантии из горностая и соболей. Значит ли это, что революционная идеология побеждает буржуазное сознание, вырастает в буржуазный мир, или, наоборот, что эти принципы вовсе уже не так революционны? Скорее второе»⁴⁵. Концепция Тугендхольда была достаточно хорошо известна в 1920-е годы, но осталась вне советской искусствоведческой традиции, настаивавшей на идейных революционных интенциях в отечественном конструктивизме⁴⁶.

В советском искусстве стиль ар деко использовался повсеместно, и отнюдь не только на базе конструктивистских форм. Он включен одной из составляющих в сложный стилиевый комплекс так называемого «сталинского ампира» и особенно заметен в архитектуре и декоре московского метро и общественных зданий, интерьерах и мебели официальных учреждений, то есть там, где необходимо было продемонстрировать силу и уверенность, и там, где нужна была просто красота: в фарфоре, книжной иллюстрации, декоре тканей и т. п. Прототипы и прообразы всего этого создавал отечественный театр 1920-1930-х годов.

* * *

⁴⁴ Им будет посвящена специальная работа автора настоящей публикации.

⁴⁵ Тугендхольд Я. Указ. соч. С. 190.

⁴⁶ Протитированная выше статья Я. Тугендхольда «“Стиль” нашего времени. (По поводу международной выставки в Париже)», где отчетливо высказана эта концепция, опубликована в его книге «Художественная культура Запада» (1928), но ее не включили в сборник его работ «Из истории западноевропейского, русского и советского искусства» (1987), куда вошли почти все статьи из этой книги. Кроме нее выпала также заметка о творчестве К. Моне.

Pro memoria

Генезис ар деко чрезвычайно широк, тем более во многих его национальных вариантах. Отметим лишь то, что бросилось в глаза критикам на Выставке 1925 года и то, что имело отношение к отечественному театру.

Обозреватель журнала «Revue des deux mondes» Робер де ла Сизерен вынес вопрос «Где современный стиль?» в заголовок своей статьи, печатавшейся с продолжением из номера в номер на протяжении нескольких месяцев, пока шла Выставка. Сопоставляя архитектуру, мебель, стекло, керамику, текстиль, ювелирные изделия, моду и т. д. на выставках 1900 и 1925 годов, он сравнивал с современным те формы в архитектуре и декоративных искусствах, которые претендовали на выражение «нового стиля», и отметил серьезные изменения. Исчезла знаменитая кривая линия модерна, поменялись пространственные решения и цветовая палитра, материалы, фактуры, обработка поверхностей, орнаменты; в женской моде длинное, сложное по крою платье сменили на прямое, короткое платье-чехол; всюду торжествовал прямой угол и геометрические формы, пришедшие из авангардного искусства. Критик заметил особенности и в генезисе стиля – наследие ампира и древнеегипетские мотивы в декоре. При этом ощущения анахронизма не возникало, наоборот, новизна и современность произведений только подчеркивались.

Очевидцам Выставки бросались в глаза скорее различия истоков, нежели их внутреннее родство. К замечанию И. Эренбурга о том, что создан «стиль новых снобов, ухитряющихся даже на Пикадилли и на улице Рояль хранить еще дикарскую

наивность, стиль эстетически дряхлый, но житейски молодой, стиль первоначального накопления или же мародерской пирушки», присоединялся Тугендхольд: «Вся архитектура выставки эклектична до последней степени. Это помесь всевозможных реминисценций: и Ассирии, и классики, и барокко, и рококо, и китайщины, и ампира и «модерн». Компромисс между мишурно-ярмарочной эстетикой и «пуризмом», исканием простоты и строгости. Шаг вперед и шаг назад». Но сейчас, по прошествии времени на первый план выходит сходство.

Когда пересматриваешь огромное количество фотографий, запечатлевших архитектуру павильонов Выставки и ее экспонаты (мебель, фарфор, керамику, стекло, книжную графику и плакаты, монументально-декоративную живопись, текстиль, изделия из камня и скульптуру, литье и ювелирные украшения), порой трудно опознать национальное происхождение вещей, зато очевидна их принадлежность одной эпохе: формы, воплотившие «стиль времени», повода для разночтений не дают. В этих формах отразилась отмеченная Тугендхольдом двойственность ар деко: соединение в нем хирургически-стерильного пуризма (Сизерен писал, что столовая во французском павильоне похожа на операционную) и, с другой стороны, пышной декоративности. При этом пуризм и декоративность были неразрывны, их странное единство и составляло душу «ар деко». Орнаменты строились на основе жесткого геометризма, подчинявшего себе даже органические (растительные) формы, а слишком решительный пуризм, вовсе не необходимый с точки зрения

Сценография

естественных функций вещи или здания, в силу своей искусственности выглядел избыточным и поэтому декоративным.

В своей концепции ар деко английский искусствовед Бивис Хиллер отдает значительную долю его «генетического материала» стилистике балета дягилевских Русских сезонов: «Если кубизм придал ар деко его характерные формы, то Русский балет – виртуально современный феномен – дал ему его цвета»⁴⁷. На самом деле, конечно, истоков у этого стиля гораздо больше, о чем и сам Хиллер говорит подробно в других местах своей работы, но в любом случае важна та роль, которую он отводит русскому театру в составе компонентов «ар деко».

Еще одним из компонентов, включенным несколько позже в процесс сложения этого стиля, был конструктивизм. Но не только архитектурный. Мне кажется важным ввести в осмысление ар деко вторую ипостась конструктивизма, сценографическую, которая была представлена на парижской Выставке в широком спектре своих вариантов.

Среди них – «чистый» конструктивизм, связанный с идеями «производственного искусства» и их воплощения на сцене ГостИМа, и конструктивизм Камерного театра, использовавший декоративные приемы. В спектакле «Жирофле-Жирофля» Якулов создает принципиально иную установку, чем его коллеги из театра Мейерхольда. Легкая, трансформирующаяся по ходу действия, задающая темп спектаклю, сверкающая яркими цветами, она работала на создание атмосферы, полной веселья и молодого задора. Якулов дал пример

использования цветовых линий и их ритмических возможностей в конструкции. По образному выражению В. Шестакова, здесь создавалась «новая грамматика сцены», и прав был А. Эфрос, написавший, что Якулов в «Жирофле-Жирофля» «нашел формы, которые оказались долговечнее всего, что он делал раньше. Якуловская техника пошла по всем сценам»⁴⁸.

Значительный вклад в создание форм нового стиля внесли художники Камерного театра и ГостИМа. Если Адольф Аппиа и Гордон Крэг подарили театру идею трехмерной архитектурной декорации, то конструктивисты пошли дальше, они освободили объемную декорацию от сплошной массы. Ощущение трехмерности пространства у конструктивистов создавала не объемная масса станка, а направления линий конструкций, их ритм. Парижские зрители убедились в этом на макетах спектаклей Театра Вс. Мейерхольда, работах И. Рабиновича «Филипп II», «Дон Карлос», «Лисистрата» и др. Театральные искания совпадали с

⁴⁷ Хиллер Бивис. *Стиль XX века. М.* 2004. С. 73.

⁴⁸ Эфрос Абрам. *Введение. Камерный театр и его художники. М. 1934. С. XXXVI.*

«Сарданапал»
Сцена из спектакля.
Худ. В. Щуко. 1924





устремлениями архитекторов и дизайнеров интерьеров.

В разделе советского театра стилию ар деко отвечали и другие экспонаты. Например, эскизы В. Щуко продемонстрировали возможности синтеза сценического станка с египетским и ассирийским декором, позволившего создать современное монументальное оформление трагедии (в Акдраме – «Антоний и Клеопатра», режиссер В. Рапопорт, 1923; «Сарданапал», режиссер Н. Петров, 1924). Не исключено, что эти работы контаминировались в восприятии ряда очевидцев Выставки с ассирийскими мотивами в архитектуре и дизайне интерьеров некоторых павильонов и заставили говорить об «ассирийской, имперской» компоненте стиля ар деко).

Исторические реминисценции Египта и Ассирии у Щуко лишены музейной копийности и осмыслены через современное отношение к монументальной форме, геометризированы. Не случайно Ф. Кислер, готовивший выставку архитектурных и театральных макетов и эскизов для США (Нью-Йорк, Чикаго, 1926), просил Щуко предоставить эти эскизы для экспонирования.

Ле Корбюзье, идеолог «рационалистов» (теоретиков и практиков архитектуры и дизайна, сплотившихся вокруг журнала «L'Esprit Nouveau»), утверждавший жесткую рациональную систему творчества, основанную на строгом научном и инженерном подходе, и ниспровергавший «интуитивное»

«Антоний и Клеопатра»
Сцена из спектакля.
Худ. В. Щуко. 1923

Сценография

искусство, полагал, что Выставка нанесет сокрушительный удар декоративным искусствам. Машинно-технический пафос, появившийся еще до Первой мировой войны в работах объединения «Веркбунд» (Германия) и манифестах итальянских футуристов, обрел более стройные теоретические позиции у Корбюзье и немецких творцов нового искусства из Баухауза. Схожие идеи высказывали в советской России конструктивисты А. Ган, Б. Арватов, О. Брик, Э. Бескин и др. Однако Выставка продемонстрировала, что именно декоративная линия играет не менее важную роль в новых стилевых формах. Да и спокойный, непредвзятый анализ произведений советского конструктивизма, французского и австрийского рационализма и последователей идей Баухауза из разных стран показывает, что они по сути своей не менее эстетичны, чем любое произведение, обвиненное пуристами в «грехе декоративности». Первичные геометрические формы, столь дорогие сердцам конструктивистов, оказались вызывающе декоративны.

В советском и постсоветском искусствоведении при анализе конструктивизма декоративный аспект стиля не рассматривался. Теоретики и создатели конструктивизма яростно отрицали даже попытку введения декоративных элементов и все свои силы и темперамент бросали на борьбу с проявлением декоративности, как в своем стане, так и в работах своих оппонентов, будь то авангардные направления или реалистические формы искусства. Но если существует «ирония истории», то она существует и в истории искусства, и творения конструктивистов

составной частью вошли в стиль, который в самом своем названии имеет слово «деко».

В то самое время, когда театральные деятели Европы осмыслили увиденное, поразившие их абстракции конструктивизма в советском театре уже отходили в область истории. Здесь начиналась новая эпоха, опровергавшая прогнозы левых теоретиков об окончательной победе театрального конструктивизма. Отечественные критики постепенно, вслед за практиками театра, начали осознавать, что конструктивистский станок не универсален, а рассуждения о «динамике» неподвижного сооружения схоластичны, что зрителю уже наскучили фанера и лестницы, добру и злу внимавшие равнодушно, отсутствие цвета. Модель конструктивистского спектакля, по сути являвшегося спектаклем-митингом, исчерпала свои возможности, изжила себя. Театр как сейсмограф почувствовал изменения времени и устремился к новым поискам. Спектакли 1924-1925 годов свидетельствовали о начале нового процесса. Семь послереволюционных лет дали театру сверхщедрые приношения. Этот тайфун был предвестником затишья, стагнации форм. Приближалась эпоха, требовавшая иных сценографических решений. На сцену возвращались изобразительность, декоративность, и это не только специфика советского театра, но устойчивая тенденция всего мирового искусства, заявившая о себе во второй половине 1920-х годов. Но парижская Выставка запечатлела творческий взлет советского театра.

Pro memoria

Приложение 1

В фонде ГАХН сохранился утвержденный список лиц и театров, приглашенных к участию в Международной выставке в Париже. В Париж попали далеко не все из этого списка и по разным причинам – не представили свои работы или не прошли отбор.

РГАЛИ. Ф. 941. ГАХН. Оп. 15. Ед. хр. 45.

[Список лиц и театров, приглашенных к участию в Выставке 1925 года]

- | | |
|---|---|
| 1. Театр имени Мейерхольда (быв. Зон) | 25. Студия Курбаса (Киев. Ул. Роковского д. № 8, кв. 1. т. Меллеру). Разные лица: |
| 2. Театр Революции – Б. Никитская (быв. т. Потапчиной) | 26. Экстер – Париж |
| 3. М.Х.А.Т. – Камергерский пер. | 27. И. Рабинович |
| 4. М.Х.А.Т. – 2-ой (б. I студия) | 28. Г. Якулов |
| 5. Студия имени Вахтангова (б. III студия) Арбат | 29. Нивинский |
| 6. Камерный Театр. Тверской бульвар | 30. Н. Альтман |
| 7. Большой Театр. Площадь Свердлова (б. Театральная) | 31. А. Ленгулов |
| 8. Театр Пролеткульта – Воздвиженка | 32. Веснины |
| 9. Малый театр – Театральная площадь | 33. Степанова |
| 10. 2-я студия М.Х.А.Т. Тверская – Зависит от МХАТ (приписка от руки. – Е.С.) | 34. Стенберг |
| 11. Государственный Еврейский театр – М. Бронная | 35. М. Сапегин |
| 12. Детский театр – Мамонов пер. | 36. С. Никритин |
| 13. Московский Театр для Детей – Тверская | 37. И.С. Федоров |
| 14. Габима – Кисловка | 38.Ф. Федоровский |
| 15. Управление Гос. Актеатрами – Б.Дмитровка, 8 | 39. Денисовский |
| 16. Опытн-Героический Театр Фердинандова | 40. Вялов |
| 17. Театр имени Комиссаржевской | 41. Шлепянов |
| 18. Культотдел М.Г.С.П.С. – Дом Союзов (Б. Дмитровка) | 42. Татлин |
| 19. Театр М.Г.С.П.С. – Каретный ряд (бывш. Театр Эрмитаж) | 43. Кустодиев |
| 20. Гос. Драматический Театр (б. Александр.) | 44. Дом Театрального Просвещения им. Поленова (уг. Зоологической ул. и Кабанихина пер. д.1) |
| 21. Управление Гос. Ак. Театрами – Театральная улица 3. | 45. С.Э. Радлов – Ленинград, Моховая, д.7 кв.6 |
| 22. Гос. Экспериментальный театр | 46. Б.Р. Эрдман |
| 23. Студия при народном доме Минск | |
| 24. Гос. Театр Киев | |

Сценография

Приложение 2

[Письмо-заявка Театра им. Вс. Мейерхольда на участие в парижских гастролях, предполагавшихся в рамках Выставки 1925 года]

РГАЛИ. Ф. 941. ГАХН. Оп.15. Ед. хр. 48. Л.183.

[на бланке, слева гриф]

Совет

Трудколлектива Театра
имени

Вс. Мейерхольда

Президиум

Москва Февраля 24 дня 1925 г

В Комитет по организации участия СССР на Выставке Декоративного искусства в Париже

Всесторонне обсудив вопрос о гастролях Театра имени Вс. Мейерхольда во время Парижской Выставки Декоративного Искусства Правление театра остановилось на мысли о необходимости показать три наиболее характерные для театра пьесы: 1) Великодушный рогоносец, 2) Лес и 3) Учитель Бубус.

В центре гастролей стоит «Лес». Поскольку пьеса эта не может быть обслужена менее чем труппой в 29 человек (плюс мастер и главный машинист) целесообразно эту труппу использовать по возможности максимально. С этой целью состав «Леса» так подобран, что он может играть также «Бубуса» и «Рогоносца».

Состав гастрольной труппы (32 человека, включая мастера) является минимальным. Рабочая нагрузка каждого члена труппы доведена до максимализма. Всю техническую часть по обслуживанию спектакля несет художественный персонал.

Фигуранты в поездке не участвуют. Их роли должны исполнять статисты, которых необходимо будет набрать на месте. Статисты потребуются только для одной пьесы (Бубус) в количестве 30 человек.

Установка и бутафория везутся не полностью, а частично: недостающие вещи должны быть приобретены или изготовлены на месте.

Общий вес отправляемой монтировки всех тех пьес приблизительно равняется 250 пудам и распределен на 100 мест. Для перевозки этого багажа потребуется не более 2-х вагонов.

Стоимость изготовления и приобретения вещей по московским ценам составляет приблизительно 2000 рублей.

[слева на полях печать]

Приложения:

1. Список труппы, с указанием функций каждого лица,
2. Монтировка «Леса»
3. ----- // ----- «Бубуса»
4. ----- // ----- «Рогоносца»

Президиум совета трудколлектива театра

Вс. Мейерхольд

Сценография

17	Бабанова Мария Иван.	Сосед[ка] 1	Теа	Стелла	Парики						
18	Локшина Хеса Алекс.	Сосед[ка] 2	Тильх[ен]	баба							
19	Кириллов Михаил Фед.	Портной	Валентин	Граф	буафор						
20	Федоров Василий Федор.	Садовн[ик]	Лакей			Свет	Свет	Секр[етарская] часть			
21	Зубцов Иван Серг.	Конюх	Лакей			Свет	Свет	Адм[инистративная]. часть			
22	Лойтер Наум Борисов.	Дворн[ик]	Лакей	парень		Ведущий		Финан[ансовая] часть			
23	Хольд Ирина Всеволод.	Девка		баба		Костюм[ерная] ч[асть]					
24	Макаров Владим. Никол.	Гармон[ика]		парень		Костюм[ерная] ч[асть]					
25	Яхонтов Владим. Ник..		Фейерв[ари]	Страж	Свет						
26	Охлопков Николай Павл.		Берковец	Волопас	Ведущий						
27	Зайчиков Василий Федор.		Пастор	Эстриго	Свет						
28	Темерин Алексей Алекс.		Мин[истр] б[ез] п[ортфеля]	Бургомистр	Свет						
29	Арнштрам Лев Оскарович		Рояль	Парень							
30	Парнах Валентин Яковл.		Танцы	Страж	Свет						
31	Шлепянов Илья Юльев.		Лакей	Парень	Ведущий		Костюм[ер-ная]	Зав[едующий]. монт[ировочной]. ч[астью]			
32	Петров Арсений Арсеньев.						Бутафор	Гл[авный] маш[инист]			

[подписи]
Президиум Совета трудколлектива: Вс. Мейерхольд

Pro memoria

Приложение 3

Список театральных экспонатов секции СССР на парижской Выставке 1925 года

Большой дворец

Секция театра

Список опубликован в каталоге советской секции выставки:

Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes.

Section de l'U. R. S. S.

Académie des Sciences de l'Art

Catalogue

des œuvres d'art décorative et d'industrie artistique exposees dans le pavillon de l'U.R.S.S. au Grand Palais et dans les Galeries de l'Esplanade des Invalides

Paris, 1925.

(Международная выставка декоративных искусств и художественной промышленности.

Секция СССР.

Академия Художественных наук.

Каталог произведений декоративного искусства и художественной промышленности, экспонированных в павильоне СССР, в Большом дворце и в галереях Эспланады Инвалидов.

Париж, 1925.)

Список экспонатов театральной секции дан на с. 103–114, на с. 99–103 ему предшествует вступительная статья А. Ветрова.

Данные списка не унифицированы составителями (например, даются один или два инициала, а иногда инициалы отсутствуют) и приводятся без изменений. Перевод с французского автора публикации.

1, 2. М. Лобаков. «Гамлет» В. Шекспира. Эскиз декорации. МХАТ Второй, 1924. Режиссеры: В. Смышляев, В. Татаринов, А. Габанов.

3-6. Б. Кустодиев. «Блоха» Е. Замятина по рассказу Н. Лескова. Эскизы декораций. МХАТ второй, февраль 1925. Режиссеры: В. Готовцев и А. Дикий.

7-23. Б. Кустодиев. Эскизы костюмов к той же постановке.

24. Ф. Федоровский. «Лоэнгрин» Р. Вагнера. Макет (1 акт). Государственный академический Большой театр, Москва, 1923. Режиссер В. Лосский.

25. Ф. Федоровский. «Лоэнгрин» Р. Вагнера. Макет костюма, исполнен О. Виноградовой.

26. Г. Кольбе. «Золотой петушок» Н. Римского-Корсакова. Макет (1 акт). Государственный Академический Большой театр, Москва 1924. Режиссер В. Лосский.

27. Домрачев. «Севильский цирюльни» Россини. Макет. Московский Экспериментальный театр, 1924. Режиссер И. Лапицкий.

Сценография

28. Д. Кардовский. «Нахлебник» И.Тургенева. Эскиз декорации (2 акт). Государственный Академический Малый театр, Москва 1924. Режиссер И. Платон.

29, 30. Д. Кардовский. Эскизы костюмов к этой же пьесе.

31. Д. Кардовский. «Лес» А.Островского. Эскиз декорации (3 акт). Государственный Академический Малый театр, Москва 1920. Режиссер А. Санин.

32. Д. Кардовский. «Бедность не порок» А. Островского. Эскиз декорации (3 акт). Государственный Академический Малый театр, Москва 1924. Режиссер И. Платон.

33. В. Егоров. «Дамская война» Э. Скриба и Э. Легуве. Эскиз декорации. Государственный Академический Малый театр, Москва 1924. Режиссер Н. Волконский.

34. Е. Лансере. «Юлий Цезарь» В. Шекспира. Эскиз декорации. Государственный Академический Малый театр, Москва 1924. Режиссер И. Платон.

35. В. Шуко. «Антоний и Клеопатра» В. Шекспира. Эскиз декорации и костюмов. Академический театр драмы, Ленинград 1923.

36-39 В. Шуко. «Сарданапал» Байрона. Эскизы декораций и костюмов. Академический театр драмы. Ленинград 1924.

40. М. Левин. «Проделки Скапена» Ж.-Б. Мольера. Макет. Театр Юного зрителя, Ленинград 1924. Режиссер А. Брянцев.

41. В. Бейер. «Предатель» Б. Житкова. Макет. Театр Юного зрителя, Ленинград 1923. Режиссер А. Брянцев.

42. В. Бейер. «Гуси-лебеди» С. Маршака. Макет. Театр Юного зрителя, Ленинград 1923. Режиссер А. Брянцев.

43-46. Н. Шифрин. «Гайавата» Н. Огнева по поэме Г.У. Лонгфелло. Макеты костюмов. Детский театр, Москва.

47. А. А. Экстер. «Елка». Эскизы костюмов. Детский театр, Москва.

48, 49. А.А. Веснин. «Жемчужина Адальмины». Эскизы декораций. Детский театр, Москва.

50, 51. Н. Шифрин. «200.000». Эскизы декораций. Еврейский театр, Киев 1925.

52. Н. Шифрин. «Мнимый больной» Ж.-Б. Мольера. Эскиз декорации. Русский Драматический театр, Киев, 1921

53. Н. Шифрин. «Золотая цепь». Эскиз декорации. Еврейский театр, Киев, 1921.

54. Н. Шифрин. «Бог мести» Шолом-Алейхема [имеется в виду пьеса Ш. Аша, – Е. С.]. Еврейский театр, Киев, 1921.

55. С. Вишневецкая и Е. Фрадкина. «Ревизор» Н. Гоголя. Макет. Театр МГСПС, 1924. Режиссер В. Бемутов.

56. А. Ленгулов. «Демон» Рубинштейна. Макет. Театр Московского Совета, Москва, 1919. Режиссер А. Таиров.

57-60. А. Ленгулов. «Сказки Гофмана» Оффенбаха. Эскизы костюмов. Режиссер Ф. Комиссаржевский, 1919.

61. К. Вялов. «Севильская Каморра». Макет. 1923.

62-65. К. Вялов. Эскизы костюмов к этой же пьесе.

Pro memoria


66,67. К. Вялов. «Стенька Разин» В. Каменского. Макет. Театр Революции, Москва 1924. Режиссер В. Бебутов.

68. Б. Эрдман. «Копилка» Э. Лабиша. Макет. Опытнo-герoический театр, 1921. Режиссер Б. Фердинандов.

69-74. Б. Эрдман. Эскизы костюмов к этой же пьесе.

75. Б. Эрдман. Эскизы костюмов к «Испанским танцам». Хореография К. Голейзовского.

76. Б. Эрдман. Эскизы костюмов для клоуна эксцентрика.

77. Н. Тряскин. «Джек-потрошитель» А. Мариенгофа. Макет. Опытнo-герoический театр.

78. Б. Фердинандов и Б. Эрдман. «Царь Эдип» Софокла. Макет. Опытнo-герoический театр, 1921.

79-86. Б. Фердинандов. Макеты костюмов к этой же пьесе.

87-89. И. Гамрекели. «Человек-зеркало» Верфеля. Эскиз декорации. Режиссер К. Марджанишвили, Тифлис.

90-92. Д. Шевардиадзе. «Абесалом и Этери» Палиашвили. Эскизы костюмов. Режиссер К. Марджанишвили.

93. В.Ф. Степанова. «Смерть Тарелкина» А. Суховo-Кобылина. Макет. Театр ГИТИС, 1922. Режиссер В. Мейерхольд.

94-121. В.Ф. Степанова. Эскизы костюмов к спектаклю «Смерть Тарелкина». Четырнадцать фото сцен из спектакля.

122. В.Ф. Степанова. «Белые очки и красные очки». Фотомонтаж. Академия социального образования, 1923. Режиссер В. Жемчужный. Десять фотографий сцен из спектакля.

123. Л.Ф. Попова и А.А. Веснин. «Цитадель капитализма». Макет. Массовое действо на Октябрьском поле, Москва 1921.

124. Л.Ф. Попова и А. А. Веснин. «Город будущего». Макет, 1921.

125. Л.Ф. Попова. «Великодушный Рогоносец» Ф. Кроммелинка. Макет. Театр ГИТИС, 1922. Режиссер В. Мейерхольд.

126,127. Л.Ф. Попова. Макеты костюмов к этой же пьесе.

128. Л.Ф. Попова. Чертеж сценической установки к «Великодушному Рогоносцу» (см. № 125).

129-135. Л.Ф. Попова. Костюмы к этой же пьесе (см. № 125).

136. Л.Ф. Попова. Фотомонтаж из сцен спектакля «Земля дыбом» С. Третьякова по «Ночи» М. Мартинэ. ТИМ, 1925. Режиссер В. Мейерхольд.

137. В. Федоров. «Лес» А.Островского. Макет. ТИМ, 1924. Адаптация драматургии и режиссура В. Мейерхольда.

138. И. Шлепянов. «Д. Е.» М. Подгаецкого по романам «Трест Д. Е.» Эренбурга и «Туннель» Келлермана. Макет.

Фотографии сцен из спектаклей «Лес», «Учитель Бубус», «Д. Е.» этого же театра.

139. В. Шестаков. «Озеро Люль» А. Файко. Макет. Театр Революции, Москва 1923. Режиссер В. Мейерхольд.

140. В. Шестаков. «Кадриль с ангелами» по роману Анатоля Франса «Восстание ангелов». Макет. Театр Революции. Москва 1924. Режиссер Грипич.

Сценография

Монтаж афиш и фотографий, иллюстрирующих постановки московского Театра Революции.

141-157. А. Родченко. «Мы» А. Гана. Эскизы костюмов.

158-162. А. Петрицкий. Эскизы костюмов к балету «Тристан и Изольда». Камерный балет, Москва 1924. Хореография К. Голейзовского.

163. В. Комарденков. «Анна Кристи» О'Нила. Эскиз декорации.

164. В. Комарденков. «Эуген Несчастный» Э. Толлера. Эскиз декорации.

165. В. Комарденков. Эскизы костюмов к фарсу.

166. В. Комарденков. Проект сценического оформления фарса.

167. И. Нивинский. «Принцесса Турандот» К. Гоцци. Макет. Студия Е. Вахтангова, 1922. Режиссер Е. Вахтангов.

168-172. И. Нивинский. «Принцесса Турандот» Эскизы декораций к этой же пьесе.

173-179. И. Нивинский. Эскизы костюмов к этой же пьесе.

180. И. Нивинский. Макет к «Комедиям» Мериме (имеется в виду спектакль «Театр Клары Газуль». – Е. С.). Студия Е. Вахтангова, 1924. Режиссер А. Попов.

181-194. И. Нивинский. Эскизы костюмов к «Комедиям» Мериме.

195-206. И. Нивинский. «Дама-невидимка» Кальдерона. Вторая Студия МХАТ, 1923. Эскизы костюмов.

207. А.А. Экстер. «Саломея» О. Уайльда. Макет. Камерный театр. Москва 1917. Режиссер А. Таиров.

208-211. А.А. Экстер. Эскизы костюмов к этой же постановке.

212. А. Веснин. «Благовещение» П. Клоделя. Макет. Камерный театр, Москва 1920. Режиссер А. Таиров.

213-218. Рисунки к этой же пьесе (см. № 212).

219. А. Веснин. «Федра» Расина. Макет. Камерный театр, Москва 1921. Режиссер А. Таиров.

220-222. А. Веснин. Эскизы костюмов к этой же пьесе (см. № 219).

223-225. А. Веснин. Костюмы к этой же пьесе (см. № 219).

226. Г. Якулов. «Жирофле-Жирофля» Лекока. Макет. Камерный театр, Москва 1922. Режиссер А. Таиров.

227. В. и Г. Стенберги и К. Медунецкий. Макет к пантомиме «Желтая кофта». Школа-студия Камерного театра, Москва, 1922. Режиссер А. Таиров.

228. А. Веснин. «Человек, который был Четвергом» по роману Честертона. Макет. Камерный театр, Москва, 1923. Режиссер Таиров

229-236. Эскизы и костюмы к этой же постановке (см. № 228).

237. В.и Г. Стенберги и К. Медунецкий. «Гроза» Островского. Макет. Камерный театр, Москва, 1924. Режиссер А. Таиров.

238-244. Эскизы костюмов к этой же пьесе (см. № 237).

245. В.и Г. Стенберги. «Святая Иоанна» Бернарда Шоу. Макет. Камерный театр, Москва, 1924. Режиссер А. Таиров.

246-252. В.и Г. Стенберги. Макеты костюмов к этой же пьесе (см. № 245).

253-255. В.и Г. Стенберги и К. Медунецкий. Эскизы костюмов к спектаклю «Вавилонский адвокат» А. Мариенгофа. Камерный театр, Москва, 1924. Режиссер А. Таиров.

Pro memoria


256. В. Меллер. Макет к спектаклю «Секретарь профессора». Театр «Березиль», Киев.

257-265. И. Рабинович. Эскизы костюмов к «Ревизору» Н. Гоголя. 1920.

266, 267. И. Рабинович. Эскизы декораций и костюмов к спектаклю «Бог мести» Шолом-Алейхема [имеется в виду пьеса Ш. Аша. – Е.С.]. Государственный Еврейский театр, 1920. Режиссер Грановский.

268. И. Рабинович. Макет к трагедии. 1921.

269-273. И. Рабинович. Эскизы костюмов к спектаклю «Правда хорошо, а счастье лучше» А. Островского. Фотографии трех макетов спектакля.

274, 275. И. Рабинович. «Дон Карлос» Шиллера. Макет. Театр «Комедия», Москва, 1922. Режиссер В. Сахновский.

276-278. И. Рабинович. Три эскиза костюмов к этой же пьесе. Фотографии сцен из спектакля (см. № 278).

279. И. Рабинович. «Колдунья» по Гольдфадену. Макет. Государственный Еврейский театр, Москва 1922. Режиссер А. Грановский.

280, 281. И. Рабинович. Два эскиза костюма к этой пьесе (см. № 279).

282. И. Рабинович. «Лизистрата» Аристофана. Макет. Музыкальная Студия Московского Художественного театра, 1923. Режиссер В.И. Немирович-Данченко.

283-288. И. Рабинович. Эскизы костюмов к этой же пьесе (см. № 282).

289. И. Рабинович. Эскиз декорации к «Свадьбе» Чехова. 1921.

Фотографии сцен из спектакля «Кармен». Музыкальная Студия Московского Художественного Театра, 1923.

290-293. Н. Альтман. Эскизы костюмов к спектаклю Государственного Еврейского театра, Москва 1922. Режиссер Грановский (вероятно, имеется в виду «Уриэль Акоста», – Е. С.).

294, 295. Н. Альтман. Эскизы декораций.

296. Р. Фальк. «Ночь на старом рынке» Переца. Макет. Государственный Еврейский театр, Москва, 1925. Режиссер А. Грановский.

297-299. А.А. Экстер. Три эскиза костюмов к спектаклю «Дама-невидимка» Кальдерона.

300. А.А. Экстер. Эскиз декорации к этой же пьесе (см. № 297).

301-303. А.А. Экстер. Три эскиза к кинофильму «Аэлита» (или «Марсиане») по роману А. Толстого, 1924.

304. А.А. Экстер. Театральная конструкция к испанской мимодраме.

305. А.А. Экстер. Театральная конструкция.