

37. 63. 7. 333.

Укр

Н. К. П.
Академический Центр.
ДЕКОРАТИВНЫЙ ИНСТИТУТ.

ВЫСТАВКА

НОЯБРЬ
1922 г.

ПЕТРОГРАД.

Ксер. обз. в библиотеку

Н. К. П.
Академический центр.
ДЕКОРАТИВНЫЙ ИНСТИТУТ.



ВЫСТАВКА
ЭСКИЗОВ
ТЕАТРАЛЬНЫХ
ДЕКОРАЦИЙ
И
РАБОТ МАСТЕРСКИХ ИНСТИТУТА
за 1918—1922 г.г.

КАТАЛОГ

с вступительными статьями

Л. Жевержеева, Н. Пунина и Г. Стебницкого.

ПЕТРОГРАД
НОЯБРЬ
1922 г.

Отпечатано в типографии Издательства
Северо-Западного Промбюро В. С. П. 1.
в количестве 1000 экз.

Глазлит № 4280.
Петроград.

ПРЕДИСЛОВИЕ.

Декоративное искусство как понятие, и затем, как термин, появилось в конце XIX в. чрезвычайно широкое распространение, в особенности в германской эстетической школе (К. Фидлер). Самый дух германского творчества был таков, что именно этот термин оказался наиболее выразительным для обозначения сущности и глубины искусства. Шовинизм и империализм, как содержание, как утилитарность художественной формы—в одной стороне; бесцельность и „великий закат“ эллиптически-ренессансных художественных традиций—с другой обусловили декоративный характер не только германского, но в значительной степени и всего европейского искусства XIX века. Даже Франция этот стальной стержень, державший в напряжении всю европейскую эллипсис—в конце концов, одновременно с таким мастером станковой живописи, как Сезанн, или вслед за ним, выбрасывает на рынок Гогена, Пюви де-Шаванна, отчасти Матисса, Делю, Церера и плеяду мелких декоративистов, робастно продолжающих традиции... Дебона.

Если внимательно присмотреться к искусству XIX в., то, за исключением линии Курбе—импрессионизм—кубизм, развитие художественных форм идет преимущественно по путям декоративного и прикладного искусства. Это и понятие XIX в. унаследовал и затем развивал такую художественную форму, которая складывалась уже в течение ряда веков, и еще в XV в. представляла собою законченное художественное явление. На долю последующих поколений выпала задача не изменять и дополнять, ни тем менее создавать—и всего на всего, оставлять на готовой уже форме, след своего, бывшего частью виллового и робкого прикосновения; правда, в эпоху барокко можно было еще наблюдать род творческой страсти, пытавшейся сложной системой декоративных противоречий нанести удар самому строению формы, но это была последняя—и, в конце концов типетная попытка, после которой уже ни одно поколение вплоть до наших дней не осмеливается посягнуть на ритм и законы эллиптического и ренессансного искусства, и оно, не развиваясь, только украшается в легкой манере то королевского двора, то императорского величия, то просто в духе международной буржуазии—в стиле „модерна“, или в „стиле всех времен и народов“. Ни в самой форме, ни в культуре Европы не было сил

заменить, или отбросить каноническое греко-италийское строение формы: умножились лишь декоративные элементы, которые давали, или могли дать впечатлительно творческой активности там, где по существу не было и не могло быть уже никакого творчества. Так случилось, что к концу XIX в. европейскому человечеству не оставалось ничего другого, как канонизировать самое понятие декоративного искусства и видеть именно в декоративности (что и сделала Никола Фидлер) чистые элементы живописи.

Однако, уже на рубеже века, а затем в начале нового столетия такому возмездию вещей был положен конец. Протест обнаруживался с достаточной резкостью по всей линии культуры и начался, именно, с того поколения, которое на переломе этих двух веков эпохи еще отличало рваную юбку XIX от юбки XX. В искусстве это поколение дало особенно резкое колебание и как раз нанесло удар всему тому, что только-что казалось заветным и непоколебимым. Истинная декоративность, его практика и его развитие были опростетованы в первую голову.

Мы не можем сейчас связать эту революцию с какой-нибудь датой: в некоторых областях старые традиции живут до сих пор, все в чем декоративная форма кажется уже совершенно невероятным анахронизмом; в целом же мы переживаем — и вероятно еще по одно десятилетие — один из наиболее мощных переделов, какие только знает искусство. Его уже завязан глубоко в веках и он совсем не поверхностен, как этого хотели некоторым, утверждающим, что все дело нашего времени не более, чем перемена декораций — именно нет, разрушается самая идея декорации и вместо старой ренессансной формы, ставшей к концу эллинистической эры (XIX в.) декоративной формой, рождается новое ипрвовозарение, несущее форму новой эры.

Не имея возможности развивать этого положения в пределах настоящего предельно, равно как и иллюстрировать его сотнями примеров, мы остановимся только на том, что непосредственно относится к теме: т. е. разграничим, согласно данным новой теории и практики нового искусства, понятие декоративной формы от понятия формы живописной и определим значение каждой из них в развитии художественной культуры.

Что касается разграничения этих двух понятий, то одной прекрасной посылки из книги ранних теоретиков кубизма достаточно, чтобы навсегда избавить нас от всякой путаницы в этом направлении. Приведем ее.

„Многие считают, что требования декоративности должны руководить духом новых художников. Они, очевидно, не сознают, что декоративное произведение есть полная противоположность картине вообще. Декоративное произведение существует только для своего назначения и оканчивается только благодаря отношениям, которые устанавливаются между ним и определенными предметами. Зависимое по существу, неизбежно неполное, оно должно немедленно удовлетворить разум, не отрывая его от созерцания целого, дополняющего и оправдывающего самое существование его. Это — орган.

Картина несет в себе самой свое оправдание, ее можно безнужно перенести из церкви в салон, из музея в комнату. Независимая по существу, необходимо цельная, она не стремится немедленно удовлетворить разум, но наоборот увлекает его в те глубины воображаемого, где теснится творческий изначальный свет. Она не приспосабливается к тому или другому целому, она согласуется с совокупностью вещей, с миром; это — организм“¹⁾.

Итак, декоративная форма — это орган, форма живописная — организм. Такое определение, кроме того, что оно точно, — усиляет значение той и другой формы для развития художественной культуры. Именно организм, и именно потому что он, в данном случае, „согласуется с совокупностью вещей, с миром“ единственно только и может служить формирующим началом культуры. Культура, в частности художественная культура, поскольку мы ее противопоставляем цивилизации — несет в себе творчески-активные силы, т. е. как раз те, которые и могут быть названы формирующими силами, поэтому никаких несоответствий и противоречий между культурой и живописной формой, понятием, как организм — нет и не может быть. Наоборот — декоративная форма, как дополняющая и украшающая некоторое целое, как орган, сама в себе никаких самостоятельных следовательно активно-творческих сил не содержит и по окраске и качеству своего воздействия на нас характерно совпадает с тем, что обычно называем цивилизацией. Все формы европейской декоративной живописи служат к тому, что-бы украсить и давать наслаждение, т. е. имеют цивилизующее значение; их прикладная, пассивная роль очевидна.

Как бы, впрочем, не было точно определение декоративной и живописной форм, различие кубизма, и как бы явно не были вытекающие из этого определения выводы, — мы тем не менее не вполне поймем значение происходящего на наших глазах переворота в области художественного творчества, если не усвоим еще одного положения, раскрывающего уже наше отношение к живописной форме.

Хорошо, живописная форма — это организм, но ведь точно также организм была и та первоначальная классическая форма, которая легла в основу всего европейского искусства и которая только с течением времени эволюционировала к преобладающе-декоративным формам. Какая-же в таком случае разница между этой ранней чистой классической формой и живописной формой теперь находящей эры? Ведь несомненно, что разница должна быть, ибо наше время не имеет никаких намерений еще раз бездумно воскрешать и повторять классическую форму. Определить эту разницу и было задачей, как практики так и теории всего нового искусства в первый, теперь как будто закончившийся, период его развития. И разница это видимо определена, если не истеричающей точностью, то во всяком случае с достаточной для того, что-бы в дальнейшем идти более спокойным шагом. Мы характеризуем ее, как разницу между ритмизованным построением, композицией и построенным сопряженным т. е. конструкцией, как

¹⁾ Гиза и Мессежж. О кубизме. Изд. Журавль. Стр. 8.

иначе, ковал форма так относится к старой классической форме, как конструкция относится к композиции. Для того, чтобы быть до конца понятым, я определяю более полно, что называем мы конструкцией и что называем композицией.

Старые мастера, строя, например, картину в какой-либо форме (например, трехугольника) ритмами определяли взаимоотношение частей этой картины, заполняя пространство, горизонтально или вертикально, по принципу равновесия, безразлично с сохранением симметрии или без нее. Такое построение всегда называлось композицией.

После того, как старая классическая форма, выветренная и загруженная в поздней Европе декоративными элементами, оказалась мертвой, все внимание художников было обращено на живописное исследование тех элементов, из которых всегда и везде, насколько помнит себя человечество, складывалась художественная форма. Художники, как бы вновь посетили колыбель, где некогда лежало искусство. И вот в процессе этой тревожной исследовательской работы оказалось, что кроме классического ритмизованного построения первоначальные элементы формы дают совершенно особый вид построения, где плоскость не заполняется, а живописно делится и затем уже полученные малые плоскости соотносятся так, чтобы все контрасты были исчерпаны: такое построение удобно назвать конструктивным, ибо этот термин указывает на самое в данном случае характерное: на внутреннюю связь частей формы.

Открытие конструктивного построения, или шире конструкции и явилось решающим моментом в борьбе со старой и декоративной формой; оно сломало всю линию классического европейского искусства и дало новое направление художественному творчеству.

Эта огромная революция совершена не одним художником, даже не одним поколением; ранним ее предвестником был Курбе, громко о ней говорили импрессионисты, а, в особенности, зрелый и поздний Сезанн; самым напряженным периодом перелома были кубисты, и, наконец, — она не закончена до сих пор; до сих пор мы можем назвать целые области искусства, где все еще живут старыми традициями и где эти традиции и теперь кажутся неизбежными и законными, где другого ничего нет, и когда будет — неизвестно. И дело здесь вовсе не в инертности человеческой инициативы, а главным образом в слабости техники, едва помочающейся за творческим разумом, и, конечно, в косности быта. Как раз там, где быт и техника диктуют художественному творчеству: — в индустрии, в частности, в театре — революция форм проходит наиболее вяло. В художественном производстве, какой бы области оно ни касалось, мы не только не можем гордиться о конструкцией, как новой живописной форме, но даже технология, т. е. рациональное употребление материалов и целесообразное их построение, не всегда достижима. Окружение предметами, лишенными всякого технологического, даже просто утилитарного смысла, бездарными предметами кустарного и фабричного производства настолько велико, что мы едва-едва шевелим пальцами; и вероятно, пройдет еще не один

десяток лет, пока элементарные основы художественной культуры завертятся в наши ручные и наши механические станки в обратную сторону.

Именно, в этих видах и следовало-бы сейчас обращать особое внимание на постановку хотя-бы исследовательских институтов, могущих продвинуть человечество на путях создания новой конструктивной художественной формы. Если нельзя ввести эту форму во все индустриальные художественные производства, то можно во всяком случае найти средства к облегчению старой классической формы от нездоровых налетов декоративности. В этом смысле и действовал в свое время Отдел Искусств Н. К. П., основывая Декоративные мастерские, — выше Декоративный Институт, и желал хотя-бы в последовательском плане поставить декоративное и художественно-производственное дело на принцип конструктивизма. При этом, сразу-же было видно, что этот принцип, поскольку дело шло о театре и художественном производстве, не может быть осуществлен в чистом виде именно по вине техники и по условиям быта. И поэтому, уступая силам жизни, Декоративный Институт должен был — с одной стороны показать значение старой формы и отрицательное действие декоративной фазы в ее развитии, а с другой — ввести принцип конструктивизма если не в самую форму, даваемую производством, то в ее т. н. декоративные элементы, действуя в последнем случае, как противоядие на одну из наиболее глубоких отрав старого искусства. Убить нездоровые налеты декоративизма, освободить композицию, очистить старые ритмы — такова была поставленная, как тогда казалась, задача, которую ставил Отдел Искусств Н. К. П. Декоративному Институту.

Выполнил ли он ее — на это отвечает устроенная двойная выставка: — декораций и производства — показательная и в смысле направления работ Института и в смысле его достижений. Методологически правильно и интересно построил отдел театральные; именно так показывая эскизы декораций, в связи с техническим и утилитарным их назначением, можно скорее и легче найти конструкцию самой формы, во всяком случае обнаруживать частое ее строение.

Хотелось-бы думать, что напряженный интерес, которым, видимо, залита вся Европа по отношению к русскому искусству, даст нам возможность уже в ближайшие годы видеть Декоративный Институт технически настолько оборудованным, что-бы все главнейшие отрасли художественной индустрии развивались-бы под его руководством и что-бы это руководство вело всю русскую промышленность прямыми путями к рождению новой художественной конструктивной индустриальной формы.

7 Ноября 1922 г.

Н. Пунин.

1.

Эскизы театральных
декораций.

ВВЕДЕНИЕ.

Изучению искусства театральной декорации до последнего времени у нас уделялось лишь незначительное внимание. Историки Искусства долгое время упоминали о театральных декораторах лишь вскользь. Они посвящали труды свои главным образом так называемому высокому искусству, а декорацию отнесли обыкновенно к искусству прикладному, и потому, не изучая ее специально, уделяли ей мало внимания. Исключения делались лишь для знаменитых архитекторов и перспективистов, театральную работу которых никак нельзя было обойти молчанием. Историки театра, изучая главным образом драматургию, также почти не касались декоратора, относя его творчество к третьестепенным деталям спектакля. В научных трудах, посвященных так называемому прикладному искусству, театральная декорация тоже оказалась на одном из последних мест.

Мы до сих пор, на пороге 250-летия русского театра, не имеем ни одного большого научного труда в области декорации, и у нас еще нет сколько-нибудь выработанных методов изучения вопроса, чем и объясняется тот факт, что имеющиеся по вопросу многочисленные статьи, заметки, опубликованные материалы и воспоминания, за редкими исключениями, страдают отсутствием научного подхода, безсистемны и иногда просто сводятся к анекдоту. Методы изучения вещественных памятников театрально-декоративного искусства также не разработаны, за отсутствием до последнего времени, не только отдельного театрального музея, но и специальных отделов в существовавших художественных музеях.

Лишь в начале истекшего десятилетия нашего века, когда ряд выдающихся художников пошел в театральную работу, когда прогремели на весь мир парижские постановки русских спектаклей, постановки, выдвигавшие на одно из первых мест декоративную часть спектакля, интерес к искусству театрального декоратора начинает возрастать не только среди широких кругов, но и среди историков искусства и театра. Значительно увеличивается количество печатных работ, затрагивающих интересующий нас вопрос. Статьи, заметки, монографии по вопросам театра и искусства уделяют много места декорации. Вспоминается славное прошлое. Вспомнят забытые темы Валерьяны, Голзага, Канони и других великих мастеров. Осуществляется первая в России выставка на три четверти посвященная

театральной декорации¹⁾. Организуется театральный музей, включающий в свою программу работу над вещественными памятниками театрально-декорационного искусства²⁾. Институт истории искусств выделяет разряд истории театра. Наконец создается декоративный институт с театральной секцией, ставящей своей задачей, наряду с работой художественно-производительской и работу научно-исследовательскую, наряду с экспериментальной работой по проверке на материале новых способов и художественных изобретений в области театра и работу по собиранию и изучению архивного и иконографического материала по вопросам участия художника в работе театра.

В план работы входит также выявление научным способом забытых (традиционных) приемов и, наконец, изучение театрально-декоративного искусства не только в окончательных формах, в которых оно нашло себе выражение, но и самой его техники, самого мастерства.

Общий план работ секции предусматривает устройство ряда выставок. Выставки эти, будучи лишь отдельными эпизодами текущей работы, не должны иметь совершенно самостоятельного значения, они являются, главным образом, моментами проверки правильности методов работы.

Первая такая выставка, выставка эскизов декораций, нами ныне и устроена в связи с общей отчетной выставкой института.

Главная цель ее, помимо подведения некоторых итогов и ознакомления художественных и театральных кругов с работами института—выявить и проверить на классификации экспонатов правильность, полагаемого нами в основу работ, подхода к изучению памятников театрально-декоративного искусства.

Признавая театральной декорации одним из существеннейших элементов спектакля, мы, при постановке вопроса о методе исследования памятника, на отправную точку принимаем подход к памятнику, в первую очередь и обязательно, с театральной точки зрения.

Рассматривая эскиз декорации как часть работы художника, а работу художника как необходимую часть работы спектакля в его целом, мы игнорируем, в данном случае совершенно сознательно, всякое иное (живописное, графическое, историческое), кроме театрального, значение данного эскиза. Также нас мало интересует большая или меньшая законченность, художественность, стиль или направление данного памятника; в первую очередь мы останавливаем наше внимание на тех его деталях, которые более или менее ясно выражают чисто-театральные, иногда условные, но к данному спектаклю имеющие непосредственное отношение, особенности. Таким образом самым существенным в каждом эскизе театральной декорации мы считаем не его

художественные качества, а наличие тех особенностей, которые более или менее ясно выражают его театральное значение.

Размещение экспонатов на выставке нами поэтому и произведено не в хронологическом порядке и не в порядке объединяющем произведения одного автора, а в зависимости от вышеупомянутых особенностей театрального значения и от топографического положения на сцене тех деталей, более или менее ярко выражающих театральную сущность экспоната, которые находятся на эскизе.

В виду того, что имевшийся в нашем распоряжении материал представляет собой исключительно эскизы декораций, появившихся преимущественно к сцене так называемого „Ренессансного“ театрального здания, мы и определяем местоположение отдельных деталей применительно к такой именно сценической площадке. Работ художников, творивших для нового театра, театра еще создаваемого, и временно до постройки соответствующей сцены пользующегося зданиями „Ренессансного“ типа, мы в своем распоряжении не имели, и потому участие художника в совершенно новых театральных экспонатах на настоящей выставке и не находит своего отражения.

Предназначенный для первой выставки материал разделен нами на 5 групп:

1. „Запавес“.
2. „Портал—обрамление“.
3. „Театральный эффект света“.
4. „Традиционные приемы конструкция“.
5. „Анофеоз“.

Каждой группе предпосылается краткое введение.

Первые четыре группы собраны, разработаны и описаны лично нами эти строки, а последние: „Анофеоз“ — научным сотрудником института П. В. Стебницким.

Описания экспонатов, не преследуя задач подробного музейного описания памятников, кроме самых необходимых данных указывают, главным образом, на те особенности, наличие которых вызвало включение этих экспонатов на выставку, в ту или иную группу.

Кроме общепринятых сокращений (акв.—акварель, грав.—гравюра и т. п.) нами употреблены следующие условные обозначения:

Д. П. — Указание на принадлежность экспоната библиотеке декоративного института.

М. Ак. т. — То же—музею академических театров в Петрограде.

Л. И. Жевержеев.

¹⁾ Выставка памятников русского театра в декабре 1915 г.

²⁾ Музей государственных академических театров в Петрограде. Кроме того необходимо отметить иттенсивное пополнение декорационным материалом коллекций театрального музея имени А. А. Бахрушина в Москве, также с этого времени.

ГРУППА I. Занавес.

При рассмотрении эскизов театрального занавеса, исполненных преимущественно для петербургских театров на протяжении 120-ти лет, начиная с конца XVIII в. бросается в глаза разнообразие сюжета. Детальное изучение легко приводит это разнообразие к нескольким типам и в дальнейшем выясняет связь между отдельными типами и причины изменения подхода художника к сюжету занавеса. Группировка по отдельным типам обнаруживает совпадение изменения типа с известной хронологической последовательностью.

В конце XVIII в. и в эпоху 20-х годов XIX в. подход художника декоратора к театральному занавесу определяется, как подход к одной из частей зрительного зала. Занавес трактуется как обиходно-повседневное декоративное панно дворца, вала и т. п., т. е., в сущности, как почти самостоятельное декоративно-живописное произведение (картина)¹⁾. Декоративное свое значение занавес этой эпохи выявляет лишь постольку, поскольку его общий характер и декоративные формы отражают современное ему направление декоративной живописи и декораций. Такой трактовкой и объясняется его отвлеченный символически-мифологический сюжет в этот и ближайший период почти до 50-х годов XIX в.²⁾

С заменой в начале 30-х годов руководителей декорационного дела — итальянцев немцами, с отходом от величественно-спокойных форм декораций эпохи увлечения классицизмом — изменяется и сюжет занавеса. Повидимому потребовалось дать зрителю в антракте некоторый отдых от беспокойной пышности и нестроты красок декораций, и занавес начинает трактоваться как более или менее нейтральная драпировка³⁾, сначала в форме как бы двух драпировок, из которых

¹⁾ Чрезвычайно характерная надпись рукой А. Канони на его занавесе: „Sipario del Eremitaggio molto applaudito da Alessandro primo“ (Занавес для Эрмитажного театра, которому много аплодировал Александр I) подтверждает наше мнение о том, что занавес рассматривался и художником и публикой не в связи со всем спектаклем, как его детали, а как отдельная картина. В наше время, когда аплодисменты по адресу отдельной декорации еще возможны, аплодисменты по адресу занавеса едва ли мыслимы.

²⁾ Особняком стоит ряд занавесей, изображающих виды на дворцы, усадьбы и замки.

³⁾ Зачатки драпировок намечаются еще в занавесах предыдущей эпохи в виде обрамляющего элемента.

первая приподнятая открывает часть второй, а затем и в форме одной, иногда с ламбрекеном, оторочечной бахромой с кистями, преимущественно имитирующей бархат. Прежняя торжественность сюжета пресметленно вводит традицию изображения муз, лиры и, наконец, геральдических атрибутов¹⁾.

В конце 90-х и в начале 900-х годов, появляются попытки воссоздания старого подхода: ряд художников создает занавес с мифологическим или аллегорическим сюжетом, а также попытки создания связи с зрительным залом либо путем орнаментировки полотна занавеса в характере деталей отделки зрительного зала²⁾, либо путем окраски в цвет, вытекающий из общего характера зала³⁾. Почти одновременно создается новый тип занавеса, занавеса Московского Художественного театра, лишенного всякого живописного элемента и являющегося, по нашему мнению, последним этапом на пути к появлению его упрощенно, предельному теоретиками новых форм театрального здания, отрицающим резкое разделение сценической площадки от зрителя.

До оборудования нового типа театрального здания современным художникам приходится и еще долго придется при создании декораций спектакля считаться с необходимостью существовавшая занавеса. Еще в конце XIX века начинает создаваться новый подход к занавесу, как к части декораций спектакля. Мы имеем ряд работ, созданных специально для данного спектакля. Этот тип еще не нашел своей окончательной формы сюжета, сущность которого должна будет выразиться в достижении с одной стороны впечатлений введения (интерьера) в декорационную сущность данного спектакля, а с другой — в наиболее тесной связи с характером декоративного убранства зрительного зала данного театра.

Вышеизложенное приводит нас к следующей формуловке постепенного изменения подхода художника к трактовке сюжета: от отвлеченного символическо-мифологического сюжета к более или менее нейтральной драпировке и через орнаментировку драпировки мотивами декоративной отделки зрительного зала — к занавесу внутренне связанному по сюжету и декоративным формам со всеми декорациями данного спектакля.

№ 1. Занавес для Эрмитажного Театра.

Эскиз. Акв. А. Каноппи (подп.).

Две статуи на пьедесталах поддерживают концы спускающейся сверху драпировки и открывают вид на озеро с островком, на котором, на фоне группы деревьев на берегу, Водолей, а на площадке утеса две танцующие фигуры; вправо на отдаленном берегу конюры храма.

¹⁾ Единичен прием Лувота: ряд сцен популярных репертуарных опер его времени на оторочке драпировки.

²⁾ Работы Ламбила и Аллегри для Александринского театра.

³⁾ Ламбила для театра Народного Дома.

№ 2. Занавес для Эрмитажного Театра.

Калька с эскиза А. Каноппи (?)

Повидному варианту предыдущего.

№ 3. Занавес.

Эскиз. Акв. Винклер (подп.) 1799 г.

Дорический портик со статуей и дымившимся перед ней жертвенником. Слева две женских фигуры в античных одеждах, из коих одна держит в руках свиток и поет. Вся композиция на фоне зелени.

Определяется нами как эскиз, именно, занавеса, как по находению его среди многих включительно театральных работ того же автора, так и по характеру сюжета.

№ 4. Занавес для Театра в Иозефштадте.

Внутр. вид театра. Грав.

На фоне пейзажа статуя трех граций, окруженная группой мужчин, женщин и амуров с театральными атрибутами.

№ 5. Занавес.

Эскиз. Акв. Штюрмера (подп.).

Сверху красная драпировка. Двумя тонкими колонками эскиз разделен на три части. Слева, на фоне пылающего здания, слышны убийства (трагедия). Середина, на фоне сада, статуя Мельпомены на высоком пьедестале, перед которой три танцовщицы и два юпоши играют на снурках (балет — музыка). Справа, на фоне „реального“ парка группа 7 масок итальянской комедии и две комические фигуры в Мольеровских костюмах (комедия).

№ 6. Занавес.

Эскиз. Акв. Штюрмера (?).

„Туалет“ Венеры. Слева амур ведущий за руку Марса. Из центра виднущую в кресле Венеру, окружает группа прислуживающих ей женщин и играющих амуров. Справа — часть бассейна и женщина, берущая воду из фонтана. Центральная группа отражается в громадном зеркале.

Любопытной особенностью эскиза является то, что отражается в зеркале не все фигуры, между тем как на переднем плане все фигуры одеты в легкие ткани. Эти одежды позднейшего происхождения и другой руки. Повидному, нагота служила препятствием к воспроизведению эскиза на занавесе и кем либо из помощников Роллера была прикрыта. Отражение же в зеркале осталось без изменения.

№ 7. Занавес.

Эскиз. Акв. А. Роллера (?)

Обрамленный складками малиновой с зол. бахромой драпировки перспективный вид помпейского атриума со статуями муз. В центре Мельпомена.

№ 8. Занавес.

— Эскиз. Акв. А. А. Роллера.

На окаймленном сверху, аркеином и по бокам сдвигающемся складками, фоне италийского пейзажа, портал храма. По направлению к порталу движется, везомый двумя грифонами на зол. колеснице Аполлон, окруженный музами и амурами. У самых ступеней храма амур пугает другого, закрываясь большой маской.

Последний деталь дает основание предполагать, что этот эскиз — первоначальный проект известного занавеса Б. Театра в Спб., на котором в центре был тот же сюжет — Амур, закрываясь большой маской, пугал другого, убегающего. Те же два амура с большой маской видны и на занавесе Кановы (Ср. № 1).

№ 9. Занавес для театра-цирка (Мариинского театра в Спб.).

Эскиз. Каранд. и акв. А. Роллера (подп.) 1855 г.

Аркада из трех пролетов с видом на Царскосельский дворец.

№ 10. Занавес.

Эскиз. Акв. А. А. Роллера (подп.) 1855 г.

Обрамленный сверху и с боков малиновой драпировкой, вид богато и тяжело ornamentированной «Дворцовой галереи». В центре арка с видом на памятник Петру I-му (вариант — вид Царскосельского дворца).

— По утвержденный к исполнению вариант предыдущего № 9. Общая композиция — почти конья, с значительным количеством деталей, с вышивкой (сер. № 127).

№ 11. Занавес для театра-цирка (Мариинского театра в Спб.).

Эскиз. Акв. А. Роллера (подп.) 1855 г.

Вид на дачу Александрии, обрамленный складками красной с золот. бордюром драпировки, поддерживаемой по бокам статуями на витых ornamentированных золотом столбах.

— Самый занавес по этому эскизу исполнен был декоратором Вигнером. Столбы со статуями повторяют прием А. Кановы (см. № 1).

№ 11а. Занавес театра в Вене. Внутр. вид театра.
Гравюра.

Вид замка на утесе над рекою.

№ 12. Занавес.

Калька с эскиза неопз. художн. Акв. Ю. Баха (подп.) 1853 г.

Поза приподнятых и раздвинутых складок драпировки красной цвета видна вторая занеса, междо ornamentированная в пестро расцветшая. В центре, в овале — музыкальные атрибуты.

№ 13. Занавес и портал для театрального зала Спб. Благородного Собрания.

Эскиз. Акв. П. Исакова (подп.) 1854 г.

То же, в центре в полуциркуле — парящий в облаках на колеснице Марс.

№ 14. Занавес для Александринского Театра.

Эскиз. Акв. П. Егорова (подп.).

То же, в центре — традиционная лира в венке.

№ 15. Занавес.

Эскиз. Акв. П. Егорова.

То же, вторая драпировка — зеленоватый гобелен с золотой бахромой.

№ 16. Занавес.

Эскиз. Акв. А. Роллера.

То же, вторая драпировка в верхней части белая расцветшая ornamentом с изображениями муз. В нижней части тяжело ornamentирована с рельефными фигурами и портретами. Закачивается фестонами с широчайшей золотой бахромой.

По свидетельству плотников-старожилов Александринского театра еще в 1910-х годах этот занавес сохранился в театре.

№ 17. Занавес.

Эскиз. Акв. И. Андреева.

То же, вторая драпировка — бело-золотистая. В центре, в овале, фигура Аполлона в облаках. Ламбрекен — аркеин с масками.

№ 18. Занавес для Мариинского театра.

Эскиз. Акв. К. Иванова (подп.)

То же, вторая драпировка — кружевное стеганное покрывало белого цвета. В центре традиционная лира.

№ 18а. Занавес для Народного театра в Москве.

Эскиз. Акв. К. Иванова (подп.).

Собрание К. К. Иванова. Спб.

То же, с гербами.

№ 19. Занавес.

Эскиз. Каранд. Г. Левота (подп.)

То же. В центре—традиционная лара.

№ 20. Занавес.

Эскиз карандаш и белила Е. Гобе (подп.) 1887 г.

То же, вторая драпировка оторочена арлекином с масками. Вверху орнаментированный, с 4 амурами, ламбрекен.

№ 20а. Занавес для Василеостровского театра в Спб.

Эскиз. Акв. К. Иванова (подп.).

Собрание К. К. Иванова. Спб.

Сельская площадь. Группы крестьян. В центре—деревя. Вось «джанг» в рамке «русского» стиля.

№ 21. Занавес для Б. Театра в Спб.

Эскиз. Акв. А. Роллера.

Драпированная тяжелыми складками (поддерживаемыми сверху золотыми кистями) темно-красная драпировка покрыта множеством двухглавых орлов, а по низу оторочена золотой вышивкой, цветными арлекином и золотыми кистями.

№ 22. Занавес для Б. Театра в Спб.

Эскиз. Тушь. А. Роллера.

Первоначальный эскиз предыдущего № 21.

№ 22а. Часть занавеса.

Эскиз. Акв. Аллегри (подп.).

Складки красной с золотой оторочкой драпировки.

№ 23. Занавес для Мариинского Театра.

Эскиз. Акв. Г. Левота (подп.) 1891 г.

М. Ак. т.

Из-под приподнятых и раздвинутых складок красной драпировки видна другая (парчевая) с большим двухглавым орлом посредине. По нижнему краю, окаймленному широкой золотой бахромой, сцены из разных опер русских композиторов.

№ 24. Занавес для Куоккальского летнего театра т-ва артистов.

Эскиз. Акв. Н. Кульбина.

Из-за отдернутой и приподнятой справа, темно-малиновой с крупными сероватыми украшениями, занавески без складок, выглядывает маска от браслета на руке которой протянута влево через весь занавес «вереница улыбок».

№ 25. Занавес.

Эскиз. Акв. и клеев. кр. А. Линденбаума. 1920 г.

Д. И.

Верх и бока красные, в черных рамках с эмблемами труда. В центре пятиконечная звезда. Средняя часть—на желтом фоне синие силуэты колес и зубчаток. В центре—в круге серп и молот.

№ 26. Занавес для Китайского театра и Ц. Селе для спектаклей Озаровского.

Эскиз. Каранд. (черн. и красн.) О. Аллегри (подп.).

Из-за раздвинутых тяжелых складок—баллистрада и вид на город.

№ 26а. Средняя часть занавеса для Немецкого Клуба в Спб.

Эскиз. Каранд. Е. Гобе. 1879 г.

В центре—на площадке с театрально-художественными атрибутами—группа: истина, поэт и музыка.

№ 27. Занавес для коронационного спектакля в Б. Моск. театре.

Эскиз. Масло П. Ламбина и И. Андреева по эскизу М. Бочарова. 1896 г.

Вид на Москву с Воробьевых гор. На первом плане баллистрада с Глиниевским гриффоном и латой. Обрамление—складками красной драпировки.

Предельная работа И. Андреева, законченная П. Ламбиным.

№ 28. Занавес для Александринского театра.

Эскиз. Акв. О. Аллегри (подп.).

Красная драпировка: Вверху, в центре (двуглавый орел в пенке) и по шву орнаментовка в характере деталей отделки зрительного зала театра.

№ 29. Занавес для Александринского театра.

Эскиз. Акв. П. Ламбина (подп.) 1917 г.

М. Ак. т.

То же, что и предыдущий № 28, в центре—лара.

- № 30. Занавес для театра б. Народного Дома.
Эскиз. Масло П. Ламбина (подп.).

Темно-зеленый, ниспадающая тяжелыми складками, драпировка. Шалуга орнаментирована золотом. В центре — знак почет. о народном труде. По низу — слегка намеченная бахрома и орнамент (золотые).

В общем тоне окраски — связь с железным зрительным залом театра.

- № 31. Занавес для бал. „Царь Кандаш“ в Б. Театре в Москве.
Эскиз. Акв. Башмачнинова.

На мраморной основе нечто напоминающее раковину. Внизу арлекин (красный и зеленый) с оторочкой бахромой. Верхний край арлекина орнаментирован в барочном характере. Выше — полуoval, разделенный на семь частей, суживающихся к центру, с висшими игорным полуovalом, с подвешенными гирляндами.

- № 32. Часть занавеса для бал. „Эвника“ в Мариинском театре.
Эскиз. Акв. О. Аллегри (подп.).

Темно-лиловый фон, по низу фриз по зеленому — желтым.

- № 33. Занавес для оп. „Аида“ Верди в театре Народного Дома.
Эскиз. Акв. Н. Чернова-Краузе.

Д. И.

Четко расписанные орнаментом „Египетского“ стили, наддуга и две половинки раздвигающейся драпировки. В средней части, с обеих сторон „сцены“ того же „Египетского“ характера.

- № 34. Занавес для пьесы „Письмо“ Тэффи в Куоккальском летнем театре.

Эскиз. Акв. Ю. Анненкова (подп.) 1914 г.

На белом фоне двух равных половин, графические карикатуры головы и туловища в юбке с одной ногой и рис. половой щетки. В центре одна половина занавеса слегка приподнята и из-за нее видна нога (пом. режиссера?).

- № 35. Занавес для спектакля „Торжество Держав“.
Макет акв. С. Судейнина. 1915 г.

На фоне облачного неба, восходящее солнце и арка с крупным лубочно-русским орнаментом. В центре золотой шпиль, увенчанный двуглавым орлом в горностаевой мантии. По бокам снова два закованые фигуры, щиты и знамена.

- № 36. Занавес для пьесы „Королевский Бродобрей“ А. Луначарского в театре б. Народного Дома.

Эскиз. Акв. Б. Альмедингена (подп.) 1919 г.

Д. И.

Красно-коричневый фон с лентообразными золотыми и серебряными украшениями.

- № 37. Занавес для спектакля „Кэпи“ Байрона для Фримантального Шоколат. театра.

Эскиз. Клеен. краски и пастелька золот. и серебр. бумаги и обоев И. Школьника (подп.) 1919 г.

Д. И.

Условный конструктивный разноцветный пейзаж.

- № 38. Занавес для „Ромео и Джульетты“ Шекспира.

Эскиз. Акв. В. Лебедева 1919 г.

Д. И.

На гладком красном фоне надпись цветными буквами.

- № 39. Занавес для спектакля „Хильперик“ в постанов. Н. Евреинова.

Эскиз. Акв. Колманова (подп.) 1913 г.

М. Ав. ч.

Четко расписанный портал с геральдическими эмблемами. Раздвижной на 2 части красный с желтыми гербами занавес.

ГРУППА II.

„Портал-обрамление“.

Изучение эскизов и макет, а также некоторые наблюдения во время спектаклей выдвинули перед нами вопрос о значении тех деталей эскизов декораций, которые определяются нами, как понятие обрамления декораций или сцены.

Не проработав этого вопроса и не придя еще ни к каким определенным выводам, мы все же, отдельно группируем те эскизы декораций, на которых определенно выявлены детали, понимаемые нами как детали обрамляющего значения.

Иногда эти детали служат, по видимому, лишь рамой, но часто чувствуется в этих деталях нечто большее; обрамление по своей внутренней связи с композицией эскиза и его красками, как бы связывает всю декорацию данного акта, а иногда и все последующие и предыдущие акты в одно декоративное целое. Иногда обрамление, по видимому, имеет целью связать декорацию с зрительным залом чрез портал сцены. Надо заметить, что лишь в работах мастеров последнего времени эти детали ясно выражают то свое значение, которое мы им придаем; в работах старых мастеров они носят как бы зачаточный характер.

В эту же вторую группу мы поместили те эскизы, на которых детали обрамления, по нашему мнению, играют роль ограничителей пространства, а также те, на которых выявлен прием достижения эффекта света и силуэта путем затемнения обрамления. В противоположность приему, указанному выше, этот характер обрамляющих деталей значительно всего выявлен в работах старых мастеров и лишь изредка виден в работах современных художников.

Мы надеемся путем предоставления наибольшему кругу интересующихся лиц возможности сравнительного ознакомления с так подобранным материалом, если и не разрешить поставленный вопрос, то дать ему надлежащее направление.

№ 40. Декорация первой картины 4-го акта балета „Кесарь в Египте“ для Больш. театра в Спб.
Эскиз. Акв. А. Роллера (подл.) 1834 г.

На втором плане за темной аркой с двумя колоннами обрисуется обрамление заднего (освещенного) плана.

Первая постановка А. А. Роллера в России.

№ 41. Декорация к пьесе „Велизарий“ для Больш. театра в СПб.
Эскиз. Акв. Н. Анкермана (подл.) 1856 г.

Обрамление сверху и по бокам — аркой по первому плану, трактованной как поднятый и раздвинутый матерчатый, крупными складками, занавес с широкой желтой (золотой) бахромой.

Копия знаменитой декорации к „Велизарью“ А. Канони.

№ 42. Декорация большой комнаты.
Эскиз. Акв. П. Исакова (подл.) 1853 г.

То же, по цвету (темно-вишневому); чувствуется тесная связь с общим тоном (сероватым) декорации.

№ 43. Декорация комнаты с нишей по середине.
Эскиз. Акв. П. Исакова (подпись) 1854 г.

То же.

№ 44. Декорация к разным спектаклям для Михайловского театра.
Эскиз. Акв. П. Исакова.

Обрамление аркой ярко-красных складок, подчеркивает спокойный тон декорации.

№ 45. Декорация. Парк.
Эскиз. Акв. перав. мастера.

Обрамление — арка на деревцах, сверху соединяющихся листовидно и образуета на третьем плане, окаймляет задний план (вид на фискал-ворья-замок на берегу озера).

№ 46. Декорация 1 акта оперы „Идиотка“ Гилеви.
Эскиз. Акв. А. Роллера (подл.) 1837 г.

Вид на город из гигантского шатра. Намет шатра с арлекином по второму плану и, тех же цветов (белого и желтого, в полоску), боковые драпировки обрамляют всю сцену.

№ 46а. Декорация. Двор средневекового замка.
Эскиз. Акв. Н. Анкермана (подл.) 1856 г.

Обрамление — намет и боковые драпировки шатра.

Этот эскиз и предыдущий за № 46 повторяют прием гигантских шатров на сцене, прием часто применявшийся во времена Гонзала. (Альбом декораций Гонзала в Историческом Музее в Москве).

№ 47. Декорации I акта балета „Фауст“ Перро.

Эскиз. Акв. А. Роллера (?)

Обрамление—складками драпировок, спускающимися почти никак. Цвет оформления (коричневый) связан со всей расцветкой декорации. Близки на нижних краях складок драпировки подчеркивают эффект освещения первых планов.

№ 48. Декорация III акта балета „Фауст“ Перро.

Эскиз. Акв. А. Роллера (?)

Главная цель оформления—объединение в одно общее целое двух разнородных, и по сюжету и по освещению, частей декорации. Слева—внутренность комнаты Маргариты, освещенная светом лампы. Справа—сад, освещенный луной.

№ 49. Вторая декорация III-го акта оперы „Фердинанд Кортез“ Спонгиня

Эскиз. Акв. неизв. немецкого мастера (К. Гропниуса?) 1850-х гг.

Арка по I-му плану (на двух четырехг. гигантских столбах балка) образует вид на „мексиканский“ город изнутри храма. Затемненность арки и находящегося в центре идола, а также некоторая прозрачность расписанной драпировки (в правой части арки) подчеркивают эффект освещения сцены из глубины сцены.

№ 50. Вторая декорация III-го акта оперы „Фердинанд Кортез“ Спонгиня.

Эскиз. Акв. А. Роллера.

Вариант предыдущего с более ярко выраженным затемнением первого плана.

№ 51. Декорация сводчатой дворцовой галлерей.

Эскиз. Акв. неизв. мастера 1860-х гг.

Двойное оформление. По первому плану красными складками с ониками по краям и на рельефах складок. Цветом драпировки связывается вся декорация. По второму плану арка, затемнением подчеркивающая эффект двойного (луночного, через большие окна и от сплечей многочисленных канделябр на столбах) освещения всей декорации.

№ 52. Декорация оперы „Сила судьбы“ (часовня в горах) для В. театра в Сиб.

Эскиз. Перо и тушь. А. Роллера (?) 1870 гг.

Арка—по первому плану из скал с деревьями, сверху сходящимися своей листвой, ограничивает пространство сцены, а своей затемненностью подчеркивает эффект освещения отдельных частей декорации.

№ 53. Последнее изменение 2-й картины балета „Шивильон Армиды“ в парижской постановке.

Эскиз. Акв. Александра Бенуа (подп.) 1909 г.

Д. И.

Арка—по первому плану из густой листвы, подчеркивает центральное пятно декорации (шатер) и оттеняет всю композицию заднего плана (яркую зелень аркады из стриженных деревьев, паво и бельведер дворца).

№ 54. Декорация балета „Испытание Дамиса“ для Эрмитажного театра в Спб.

Эскиз. Масло П. Ламбина (подп.) 1899 г.

Обрамление—„Барочной“ аркой по первому плану.

№ 55. Декорация к спектаклю „Шарф Коломбины“.

Эскиз. Масло А. Гауша (подп.) 1911 г.

Обрамление—драпировками. Паддуга—арлекином. Цвет (зеленый с синими полосами) подчеркивает расцветку декорации (розовый, белый и черный).

№ 56. Декорация I-го акта оперы „Садко“ Римского-Корсакова для театра бывш. Народного Дома.

Эскиз. Акв. И. Билибина (подп.) 1914 г.

Свод, опирающийся на находящийся слева столб и, прикрепленная несколько правее замка свода, драпировка справа образует оформление. Свод расписан рядом сцен из „Садко“ в характере древних лицевых рукописей. Полная связь по сюжету и расцветке с остальными планами декорации.

№ 57. Декорация оперы „Сын Мандарина“ Ц. Кюи для Мариинского театра в Сиб.

Эскиз. Акв. П. Ламбина (подп.) 1915 г.

Обрамление—паддугой крупными фестонами и двумя боковиками в виде складок раздвинутого занавеса. Цвет (зеленый с крупными коричнево-красными цветами в синих вазах) непосредственно связан со всей декорацией в „Китайском характере“.

№ 58. Декорация избы.

Эскиз. Акв. Н. Анкермана (подп.) 1856 г.

Двойное оформление. По первому плану—аркой, складками одной материи. По второму—затемненными кулисами дощатых стен.

№ 59. Декорация (спальня) к спектаклю „Адриенна Лекуврэр“ в постановке С. Надеждина в Малом театре б. Суворина в Спб.

Эскиз. Клеев. кр. Я. Гурецкого (подп.) 1915 г.

Двойное оформление: по перв. плану—семью дощатыми и по второму—подкружл. аркой.

№ 60. Декорация 1-го акта оперы „Дякме“ И. Делиби для театра б. Нар. Дома.

Эскиз. Клеев, кр. Я. Гурецкого (подп.) 1919 г.

Д. И.

Двойное обрамление. По черному плану наддугой и двумя боковыми темно-зеленого, орнаментированного черным и золотом, тона с светло-коричн. каймой и по второму наддугой в виде широкого арлекина с 3-ми копяческими лопастями той же расцветки с серебрян. каймами и черными боковиками.

№ 61. Декорация. Двор Храма.

Эскиз. акв. С. Квалио (подп.).

Две колонны и арка на втором плане, ограничивая пространства глубины сцены, своей затемненностью отталкивают сильное освещение колонады справа и второй арки в глубине.

№ 62. Декорация богатой залы.

Эскиз. Акв. неизв. мастера.

Прямоугольная арка на втором плане, с темными драпировками по бокам, отбрасывает ярко освещенный раззолоченный зал с тремя ложами слева.

№ 63. Декорация мраморной дворцовой галлерей.

Эскиз. Акв. неизв. мастера.

На первом плане, сверху складки драпировки. По бокам уходящие в кулисы части стен и по две колонки. Здесь первый план сильно затемнен. Задник—ярко освещенная стена белого мрамора со скульптурными украшениями и четырьмя высокими стрельчатыми дверями.

Схожесть подхода в некоторых деталях с предыдущим эскизом № 62 позволяют определять этот эскиз как вариант, работы того-же мастера на ту-же тему.

№ 64. Декорация. Внутренность темницы в грандиозной башне.

Эскиз. Акв. Квалио (?).

Сильно затемненная арка усиливает эффект освещения одним источником света (яркий фонарь справа за 1-м планом) круглой постройки и лестниц.

№ 65. Декорация 2-й картины оперы „Руслан и Людмила“ Глинка для театра б. Нар. Дома.

Эскиз. Акв. И. Билибина (подп.) 1913 г.

Сильно затемненная арка (скалы на первом плане, подчеркивает силу освещения внутри пещеры и свет месяца в расщелине.

№ 66. Декорация III-го д. Темницы внутри башни. „Жизнь есть сон“ Камьдерона в Камерном Театре. Пост. А. Зопова.

Эскиз. Акв. Колмакова (подп.) 1914 г.

Обрамление внутренности башни создается кроме видимой наружной стороны ее, еще и черным фоном и частями лиловой драпировки по краям.

№ 67. Декорация темницы.

Копия с эскиза А. Каноппи, исп. Ю. Бахом (подп.) 1857 г.

Полукруглая арка-свод подземелья затемнена и, ограничивая пространство, оттеняет игру света от подвешенного фонаря.

№ 68. Декорация для спектакля „Свадьба Фигаро“.

Эскиз. Масло. С. Судейнина 1915 г.

Собр. И. Изюмова. Спб.

Портал—паддугами по первому и второму планам и притикаблями с боков. Цвет портала значительно светлее самой декорации—внутренности высокой комнаты с открытым в глубине окном в сад. Освещенный портал и фигуры первого плана рельефно выделяются на затемненном фоне глубины сцены, слегка освещаемой светом из окна. В самом портале по бокам—двери.

Единственный, известный нам, прием не затемнения, а наоборот, освещения ограничителя пространства.

№ 69. Декорация второй картины балета „Петрушка“ Стравинского.

Эскиз. Акв. Александра Бенуа (подп.) 1918 г.

Собр. И. Изюмова. Спб.

Обрамление состоит из видимых складок раздвинутой занавески и контура облаков, составляющих верхний фриз двух под углом поставленных черных со звездами повстан.

№ 70. Декорация 2-й картины пьесы „Петр Хлебник“ Л. Толстого и постановке В. Мейерхольда в Александр. театре.

Эскиз. Акв. А. Головина (подп.) 1918 г.

Собр. И. Изюмова. Спб.

Обрамление из широкой полосатой паддуги (синий фон, белые и коричн. полосы) и-видимых складок раздвинутой драпировки.

- № 71. Декорация последней картины „Петр Хлебник“ Л. Толстого.
Эскиз. акв. А. Головина (подп.) 1918 г.
Собр. И. Изюмова. Спб.

То же, драпировка сдвинута и образует фон.

Паддуга и драпировка в этой постановке служат связующим элементом декораций всех картин спектакля.

- № 71а. Декорация. „Кумиря“, последняя картина пьесы „Ясния“ А. Ремизова.

Эскиз. Акв. Ю. Анненнова (подп.) 1917 г.

Д. И.

На первом плане — черная с изображениями двух гигантских пар глаз (по бокам, вверху) завеса, ограничивающая пространство вторых планов узким в ширину вырезом.

- № 72. Декорация. Внутренний двор тюрьмы.
Эскиз Акв. пейзаж. С. Квалио (?) 1840-х г.

Д. И.

Затемненной на первом плане аркой и затемненной передней частью пола сцены создается полное обрамление.

- № 73. Убранство сцены к спектаклю „Король Лир“ Шекспира в постановке А. П. Зюлова на сцене „Нашего Театра“ в Спб.
Эскиз. Акв. Я. Гурецкого (подп.) 1913 г.

Все убранство, состоящее из нескольких планов полупрозрачных драпировок синего, зеленого и черного цветов (пестро орнаментированных), обрамлено по периметру аркой для поддерживаемой серебряными шнурами пестрой драпировки. Помещенная на первом плане пола дорожка закрывает полное обрамление всего убранства.

- № 74. Рама ко всем декорациям оперы „Садко“ Римского-Корсакова для театра б. Народного Дома.
Эскиз. Акв. Н. Болдырева.

Д. И.

Сверху ряд лебедей в коронах, ниже орнаментовка павлиньими перьями, пла в характере жемчужной вышивки. Все на светло-синем фоне. Шестиугольный вырез окаймлен вырезной рамочкой.

- № 75. Портал театра б. Народного Дома для спектакля „Королевский Всадник“ А. Луначарского.
Эскиз. Акв. Б. Альмедингена (подп.) 1919 г.

Д. И.

Неподвижный ламбрекен занавеса, пол и бока авансцены краснокоричневого цвета. Арка сцены и выступ авансцены по белому фону расписаны орнаментом. На авансцене по бокам бело-синие-золотые, готической архитектуры, притикабли со стульями. Справа белая с позолотой скамья с высокой спинкой.

- № 76. Декорация для испанской пьесы.
Эскиз. Клеев. кр. и наклейки из бумаги Р. Френца 1918 г.
Д. И.

Сверху паддуга фестолами синего цвета с желтыми полосами. По бокам гладкие синие кулисы. Передняя часть пола сцены, стол и два стула закрывают полное обрамление.

- № 76а. Декорация. Водопад.
Эскиз. Клеев. кр. Р. Френца. 1919 г.

Д. И.

Полное обрамление — паддугой второго плана, кулисами (скалы) и бордюром (зелень и цветы) на первом плане.

- № 77. Декорация (сцальня) для пьесы „Веселый день Елизаветы“ С. Ауслендера.
Эскиз. Клеев. кр. И. Школьника 1914 г.

Д. И.

Обрамление драпировками по первому и второму плану. Цвета обрамления в общей неразрывной связи со всей декорацией.

- № 77а. Портал сцены к спектаклю „Кайл“ Байрона для Эрмитажского театра в Спб.
Эскиз. Акв., лак и наклейки обоев. И. Школьника 1919 г.
Д. И.

Коричнево-золотистый портал. Низ обрамляется синей расцветкой передней части пола сцены.

- № 78. Разборная переносная сцена.
Проект. Акв. В. Лебедева 1920 г.

Д. И.

Перспективный фасад переносной сцены в живописно-конструктивной разработкой портала с вывеской „Театр“ и двумя панно балетно-циркового (слева) и трагикомиического (справа) сюжета. Помимо портала обрамление в виде матерчатых паддуги с круглой оторочкой и складок раздвинутого занавеса. Низ сцены и бока авансцены под мрамор.

Трапезка сюжета боковых частей портала (в типичной для автора манере) воскрешает традиционный прием начала XIX в.

- № 79. Разборная переносная сцена.
Проект. Акв. П. Магнушевского (подп.) 1920 г.

Д. И.

Перспективный фасад сцены-отрады. Портал на фоне цветных плоскостей украшен панносами и фигурами. Справа, сверху, аркация.

- № 80. Декорация. Подвал-ресторан-кабаре.
Эскиз. Акв. и накл. черн. бум. Е. Якуниной (подп.) 1920 г.

Д. И.

Обрамление, начинающееся слева внизу силуэтом ступеней лестницы, продолжающееся неправильной формы полуаркой и заканчивающееся справа буф. стойкой с бутылками и вазой с фруктами, выделяет главным образом эффект расцветки и освещения предметов мебелировки.

- № 80а. Декорация.
Эскиз. Акв. и накл. черн. бум. Л. Мангуба 1919 г.

Д. И.

Улица с разноцветными домиками обрамлена черным шестиугольником.

- № 81. Декорация III акта (спальня) к спект. „Хильшерик“ в постановке Н. Евреипова в Палас-Театре в Спб.
Эскиз. Акв. Н. Колманова (подп.) 1913 г.

М. Ак. т.

Архитектурно-готическая арка по черному плану, поддерживаемая по бокам 4-мя столбиками, между каждой парой которых—сияния драпировка. Верх, окаймленный ажурным бордюром по зеленому фону, расписан серебряными звездами. Все обрамление в тесной связи с архитектурными формами и с расцветкой декорации.

ГРУППА III.

„Световые эффекты“

В этой группе нами собраны те эскизы декораций, на которых определенно отмечается намерение художника использовать для достижения эффекта отдельные источники света. На этих эскизах видно желание художника выявить не только цвет, что достигается обыкновенно применением рампы, софитов и боковых, по главным образом эффект света и тени. Для этого художник намеревается воспользоваться, кроме освещения рампы, софитами и боковыми, еще и отдельными источниками света. Иногда—это транспарантное освещение луной, солнцем и т. д., иногда это колеблющийся свет факела или лампы. Иногда источник света виден зрителю—иногда скрыт от него.

Часто, не довольствуясь эффектом одного источника света, художник намекает применение двух и даже трех разнородных источников света.

Применение таких отдельных источников света часто предвещает новый эффект, эффект силуэта актера на освещенном фоне или эффект колеблющейся тени от актера и т. п.

Разработка вопросов театрального освещения, в особенности значения света и тени для декорации, а также значения освещения, как части декорации (иногда самой значительной), находится еще в самой первичной стадии и ждет еще своего исследователя. Мы пытаемся лишь заинтересовать художников, и театралов, путем выставки подбора таких эскизов, вопросами значения света для декорации.

- № 82. Декорация. Снежная поляна с дорогой на опушке леса.
Эскиз. Акв. Н. Федорова (подп.) 1840-х гг.

Лунный свет, освещающий края облаков и снег, и дающий легкие тени на снегу от деревьев.

- № 83. Декорация. Дикое ущелье с водопадом.
Эскиз. Акв. пейзаж. мастера.

Сильно затемненное обрамление (написанные углем) на первом плане. В глубине ряд утесов, при фантастическом лунном освещении, напоминающих силуэты человекоподобных призраков. Сильное отражение лунного света в водопаде справа.

№ 83. Декорация. Дикое ущелье с водопадами.

Эскиз. Акв. неизв. мастера (А. Роллер?) 1840-х гг.

Эффекты лунного света и света отраженного в водопаде; левая часть светлая на первом плане, на вторых планах затемнена.

№ 84а. Декорация кладбища из оперы «Инеса де Кастро».

Лит. с декорации Ферри.

Эффект лунного света, освещающего задник и пол первых планов.

Прилож. к № 4 „Пайтсона“ 1840 г.

№ 85. Декорация. Полуразрушенная комната.

Калька с эскиза неизв. мастера исп. Ю. Бахом (подл.) 1854 г.

Сквозь щель дверей и окон на заднике—лунный свет, дающий тень на полу и освещающий правую сторону навильона. На переднем плане затемненное обрамление—складками драпировки.

№ 85а. Декорация. Двор замка.

Эскиз. Акв. неизв. мастера.

На заднике—луна освещающая перспективу мраморного фасада (справа). Своды затемненной аркатуры (первых планов) освещаются подвешенными лампадами.

№ 86. Декорация оперы „Отелло“.

Эскиз. Акв. А. Роллера 1870 гг.

На заднике вид на Венецианский канал и набережные в лунном освещении. Передние планы с полукруглой аркой справа частично освещены сильным источником лунного же света, а слева окна второго этажа транслярantly освещены изнутри.

№ 87. Декорация. Внутренность полуразрушенного, занесенного снегом сарая.

Эскиз. Акв. Е. Гобе (подл.) 1890-е гг.

Пробивающийся в щели и вгравийный на снегу и на полу лунный свет и эффект колеблющегося света от зажженного в центре фанари, освещающего часть пола в глубине и лестницу.

№ 88. Декорация. Сад на берегу озера.

Эскиз. Акв. С. Денисова. 1890-е гг.

Эффект лунного света на помпезных справа и слева навильонах с террасой и балконом и отблески луны в воде озера.

№ 89. Декорация. Уходящая вдаль сводчатая галерея с гробницами.

Эскиз. Акв. Винклера (подл.) 1806 г.

Между 3-м и 4-м планами—слева солнечный свет, освещающий блками пол. В самой глубине—освещенные ступени лестницы.

№ 90. Декорация. Подземелье-темница.

Эскиз акв. Де-Пьяна (подл.) нач. XIX в.

Первые три плана—поддерживаемые пятью столбами сводчатые арки, освещаемые колеблющимся светом подвешенного позади 1-го плана светильника. Нижние части колонн 1-го и 2-го планов и 3-й план затемнены. Задник с лестницей освещен слабым светом (дневным).

№ 90а. Декорация для итальянской оперы «Александр».

Эскиз. Акв. Лунини. 1790-х гг.

Свет от подвешенного, в середине всей композиции, фанари.

№ 91. Декорация Королевской комнаты для трагедии „Дон Карлос“.

Грав. с. Шинкеля 1847 г.

Д. И.

Слева в окно сводчатого колоннадного готического зала падают косые лучи солнца.

№ 92. Декорация. Фантастическое подземелье.

Эскиз. Акв. А. Роллера (подл.) 1829 г.

Планы неправильной формы затемненного полного обрамления 1-го, плана—внутренность пещеры, освещенная колеблющимся пламенем нескольких светильников у подножия группы 4-х изваяний, поддерживающих земной шар и водоподпальный круг. Пещера наполнена атрибутами магов и алхимиков. Слева внизу видно пламя в печи под ретортами.

№ 93. Часть (левая половина) декорации. Фантастическое подземелье.

Эскиз. Акв. неизв. мастера.

Эффект освещения от пламени на голове и в руках статуи огня.

№ 94. Декорация. Фантастический зал.

Эскиз. Акв. неизв. мастера (незакончен раскраской).

На фоне черного задника сплутаты человеческих голов, дующих на освещенный снизу дым стоящего в центре котла. 4-й и 3-й планы—звездобразные арки, поддерживаемые сплутаты в согнутом положении изваяниями, держащими в руках светильники с колеблющимся пламенем, которыми и освещается вся декорация. 3-й и 2-й планы столбы-колонны с фантаст. орнаментировкой а по 1-му плану наддуга—складки драпировки.

№ 95. Декорация темницы.

Эскиз. Акв. неизв. мастера (Квалио?).

Все грандиозное сооружение освещается одним сильным источником света—факелом который держит в руках сидящее на лянках лянках сфинксообразное изваяние, на 2-м плане слева.

№ 96. Декорация. Преддверие храма.

Эскиз. Акв. неинв. мастера (Квалио?).

Слева, как бы из высокого окна, солнечный свет, освещающий угол выступа портала.

№ 97. Декорация последнего акта melodрамы „Тридцать лет или жизнь прока“.

Калька с эскиза А. Каноппи исп. Ю. Бахом (подп.).

Эффект дневного освещения с восток, подуразрушенный потолок, дверные щели и окна.

№ 98. Декорация. Ателье художника.

Эскиз. Сепия. Ю. Баха (подп.) 1861 г.

Льющийся через застекленную крышу солнечный свет освещает заднюю стену, давая тень от переплета рам.

№ 99. Декорация. Храм Геры.

Эскиз. Акв. А. Квалио (подп.).

На заднем плане в громадной нише статуя Геры на высоком пьедестале с 3-мя жертвенниками. Врывающийся через отверстие сверху полукруглого свода косыми лучами свет, освещает правую сторону декорации: колоннаду и две статуи. По первому плану паддуга-драпировка и по бокам две широкие нишастры с помещенными в них 4-мя статуями.

№ 100. Декорация Индийского Зала опере „Алина из Голконды“.

Эскиз. Акв. А. Квалио (подп.).

Д. И.

В глубине (в центре) внизу уходящая малоосвещенная колоннада, над ее входом, как бы во втором этаже, четырехугольное с двумя колоннами отверстие, через которое косыми лучами врывается сильный солнечный свет, освещающий левую сторону сцены. Сверху — выход из дворца со ступицей посредине на подставке сиденьем, украшенном балдахном. Передний план обрамлен слева частью затемненной, уходящей за кулисы стены, а сверху и справа складками темной драпировки.

№ 101. Декорация (лес) к балету „Дриада“ Перро.

Эскиз. Акв. Вагнера 1850-х гг.

Задний план — освещенная солнцем поляна. За рядом деревьев первого плана, справа, несколько лучей света из неизвестного источника.

№ 102. Декорация. Зал.

Эскиз. Акв. Андреева (подп.) 1870-е гг.

Справа из окон падают и освещают пол косые солнечные лучи.

№ 103. Декорация IV действия „Перекаги-поле“.

Эскиз. Перо, акв. и лак. П. Гнедича (подп.) 1890-е гг.

Типичная, с традиционными тремя в простенках между окон, го- стинал. В окна и двери балкона справа из сада „как можно больше жизни и света“ (прим. автора на обороте эскиза).

№ 103а. Декорация монастырского храма для пьесы Коцебу.

Эскиз. Акв. А. Квалио (подп.).

По первому плану — затемненная возникающая арка, открывающая перспективу высокого готического храма. Свет, освещающий храм, — от подвешенка со свечами помещенного в центре декорации. Слева из-за второго плана — группа монахинь с горящими факелами в руках. Справа на первом плане монахиня тоже с факелом.

№ 104. Декорация. Хлепца. Балет „Ручей“. Мариинск. театр.

Эскиз. Акв. П. Ламбина (подп.) 1902 г.

Подуразумевшаяся картина освещается колеблющимся светом пламени, исходящим из-под котла перед идолами.

№ 105. Декорация IV акта пьесы „Черные маски“ Л. Андреева в постановке театра В. Ф. Комиссаржевской в Спб.

Эскиз. Акв. Н. Колмакова (подп.) 1908 г.

Пролет арки, образуемой порталом на первом плане, черный задник и черный катафакт с стоющим наверху гробом — освещаются колеблющимся пламенем трех, стоящих, в высоких подвешенниках свечей.

№ 105а. Декорация таверны к опере „Кармен“ Бизе.

Эскиз. Акв. А. Головина (подп.).

Собр. И. Изюмова. Спб.

Двор таверны со множеством сидящих, играющих на гитарах и танцующих фигур. Слева прозрачная луна видна из-за ограды. Справа освещенное изнутри окно. В центре, в глубине — фонарь на стене. На всех столах горящие фонари и свечи.

№ 106. Декорация II акта оперы „Псковитянка“ для театра Музыкальной Драмы.

Эскиз. Акв. А. Андреева (подп.).

Д. И.

На фоне темно-синего неба — башня Кремля. Слева, на уступах колокольни свет костра, освещающий башню и колокольню. Справа, над воротами башни, освещенная светом лампады, ниша.

№ 107. Декорация III-й картины оперы „Пеллеас и Меллисандра“ в театре Музыкальной Драмы в Спб.

Эскиз. Акв. И. Гранди.

Внутренность подомелья, освещаемая колеблющимся светом большого светильника-факела.

Декорации отдельных картин постановки объединены эффектом света факела.

- № 108. Декорация. Грандиозный селск.
Эскиз. Акв. неизв. мастера.

На первом плане сильно затемненная стрельчатая арка. Слева, в приподнятой на 3 ступени нише, перед скульптурным рельефом на стене сильный источник света—пламя лампы. Вся правая часть темнее. В глубине виден просвет.

- № 109. Декорация заключительной сцены в пьесе „Англичане и пуритане“.
Эскиз. Акв. С. Квалио.

Передний план—арка входа в аббатство на берегу Темзы, слева освещена заревом пожара. Задник—пожар Лондона. Силует собора Св. Павла в центре. 2-й план справа—освещенный тем же светом фасад части храма и ограды. Слева—силует креста и решетки спуска к видневшейся Темзе.

- № 110. Декорация. Горное ущелье с хижиной.
Эскиз. Акв. неизв. мастера (Квалио?)

Первый план—обрамление из складок драпировки. Все обрамление 1-м планом пространство сцены разделено на 3 части. Нижняя половина—сдавленная скалами хижина, освещенная ярким светом лампы, разделена по 2-му плану столбом, поддерживающим 2 арки („4-й стеньга“). Над арками навес крыши. Верхняя половина—лесистая местность в горах, освещенная луной.

- № 111. Декорация 2-го акта оперы „Вянка и Гвальтера“.
Эскиз. Акв. К. Акнермана (подп.) 1836 г.

1-й план, надуга-драпировка и две кулисы (части стен). В глубине стены скульптурно-орнаментированного зала—арка. За аркой балкон и вид на освещенный луной горный ландшафт. Передняя часть стены освещена сильным светом лампы справа, а ниша балкона, слева освещена лунным светом.

Копия с незначительными вариациями декорации С. Квалио, под. в Берлине в 50-х гг. Ср. известную литографию сцены из этой оперы в исполнении Вилло, Тамберляком и Рубини русской работы бывш. в собрании Перелетского. (На фоне—детали балкона).

- № 112. Декорация. Преддверие храма.
Эскиз. Акв. неизв. мастера.

Правее гигантской пилястры, поддерживающей потолок, перед небольшим навесом, низкий жертвенник, сзади него—источник сильного света, освещающий всю сцену. Слева—ряд уходящих в даль к центру колонн, поддерживающих портик. Между колонн виден двор храма с освещенными лунным светом стенами.

- № 113. Декорация. Внутренний вид храма и склепа для оперы „Гвидо и Джиневра“.

Эскиз. Акв. С. Квалио (подп.).

По первому плану сверху—части драпировки, сирала—две пилястры. Все пространство сцены разделено на четыре части. В нижней четверти сцены два разных отделения склепа. В правой—скудно освещенной пещерным источником света, спускающийся сверху ступени. В левой—освещаемый колеблющимся светом лампы, катафакт с гробом. Верхняя часть сцены—внутренность храма, разделенная продолжением столба склепа на 2 части. Правая часть освещена косыми лучами солнца, левая темнее (лучи солнечного света дают лишь незначительные блики на колоннах). Эффект трех разных источников света.

- № 114. Декорация 1-го акта оперы „Фердинанд Кортес“.
Эскиз. Акв. неизв. немецкого мастера.

Двор Мексиканского храма, освещенный, на фоне темного южного неба, множеством факелов и костров помещенных на грандиозной башне, на парапетах ее гигантской лестницы и перед изваянием идола.

- № 115. Декорация 1-го акта оперы „Фердинанд Кортес“.
Эскиз. Акв. А. Роллера (?).

Вариант предыдущего (изваяние отнесено правее и помещено над дверями входа. Тип башни с лестницей сохранен, но отнесен правее и ближе к зрителю). Яркий лунный свет сирала и два ряда горящих факелов на парапете ступеней башни.

- № 116. Декорация. Внутренность тронного зала.
Эскиз. Акв. А. Гельцера (подп.) 1880-е годы.

Эффект красноватого отблеска от пламени костра в центре, борющегося с проникающим через небольшие окна заднего плана лунным светом.

- № 116а. Декорация (подземные кои) к балету „Дриада“ Перро.
Эскиз. Акв. неизв. мастера.

Два источника дневного света—сверху, по второму плану и по глубине справа—и несколько красного пламени—от факелов и из окон (кулисы?).

- № 117. Декорация.
Эскиз. Масло. С. Воробьева (подп.) 1899 г.

Навальный. Правая стенка освещена светом свечи (в углу, образуемом каминном). Ниша окна в глубине и часть камня освещены лунным светом из окна.

- № 118. Декорация 8-й картины „Смерть Иоанна Грозного“ А. Толстого в Александринском театре.

Эскиз. Акв. П. Ламбина (подп.) 1906 г.

Сводчатый покой, освещенный светом лампы у правой стены и лунным светом из окна в левой части второго плана. Затемненный коридор, видный правее окна, в нескольких местах освещен тоже лунным светом, дающим яркие блики на полу и на стене.

- № 119. Декорация части крытого двора замка.
Эскиз. Акв. неизв. мастера.

Завеса первого плана слева вырезана стрельчатой аркой-воротами с решеткой, через которую виден внутр. двор замка. Левая часть высокой ограды освещена ярким лунным светом. Правая часть арки представляет собою подбед с 4-мя ступенями, освещенный светом двух фонарей.

- № 120. Декорация. Пещера на вулкане.
Эскиз. Акв. А. Роллера (?)

На первом плане затемненная сферич. арка, образуемая нагромождением скал. На 2-м плане следующая такая-же арка, ярко освещенная красным светом извержения. В центре вдали видны три вершины огнедышащих вулканов.

- № 121. Декорация фалгастической пещеры на вулкане.
Эскиз. Акв. Ю. Баха (подп.).

Пещера освещена видимым на заднике справа ярким светом извержения. Справа и слева на первом плане видны фантастические чудовища и черен со светящимися красным светом впадинами.

- № 122. Декорация балета „Ненюфар“.
Эскиз. Акв. П. Ламбина (подп.).

Освещенный ровным слабым лунным светом парк. Справа и слева — освещенные изнутри (транспаратно) окна.

- № 123. Декорация Пещеры Финна к опере „Руслан и Людмила“ Глинки.
Эскиз. Акв. А. Роллера (подп.) 1842 г.

Один из первоначальных вариантов 1-й постановки Руслана. 1-й план складки драпировки. 2-й — арка, затемненный свод пещеры. Задник связу затемненный, выше более светлый — обрыв. Слева вверху сквозь деревья видны небо и свет. Внизу в центре второго плана дымящийся костер под широким треножником, дающим ряд бликов колеблющегося света.

- № 124. Декорация. Тюрьма.
Эскиз. Акв. Де-Пьяна (подп.) нач. XIX в.

Стрельчатая арка с уходящей вдаль и влево перспективной затемненного подземелья. Перед аркой слева деревянная винтовая лестница, ведущая на узкий переход через всю стену. Переход поддерживается, несколько правее центра, каменн. столбом. Справа вверху на 1-м плане небольшое окно с решеткой, свет из которого ярко освещает столб, лестницу и часть перехода.

- № 125. Декорация оперы „Гвидо и Джиневра“.
Эскиз. Акв. С. Квалио.

Первый план слева — часть стены. 2-й план справа и немного правее центра — два четырехуг. столба, поддерживающих узкий переход. Между столбами лестница с решеткой уходящая вглубь и вниз так что зрителю видна лишь часть решетки. Задник — перспектива свода и правой стены громадного зала, пол которого должен находиться значительно ниже пола сцены. Вся декорация, за исключением обращенных к зрителю частей столбов, ярко освещена дымящимися факелом, помещенным на упомянутой лестнице.

- № 126. Декорация.
Эскиз. Акв. С. Квалио.

1-й план — два несколько отступающих гладких четырехугольных столба, поддерживающих полукруглый сводчатый уходящий вдаль потолок подальше. Второй план — профиль (затемненный) ступеней лестницы, спускающейся с высоты половины стены справа под углом в 45°. 3-й план слева — ступени лестницы, ведущей прямо вверх. Правее столб и перегородка. Передние столбы и профиль ступеней, затемнены. Левая сторона свода и перегородка освещены сильным светом из находящегося вверху справа отверстия выхода.

ГРУППА IV.

Традиционные приемы конструкции.

Работая над памятниками театрально-декорационного искусства и интересуясь, главным образом, техникой мастерства театрального декоратора, а также пытаясь определить его подход к работе, мы заметили на очень большом числе эскизов, главным образом у мастеров, работавших исключительно для театра, ряд однородных приемов конструкции декорации. Приемы эти, как повторяющиеся и слишком часто, и у мастеров разных направлений и эпох, исключают возможность случайности совпадений.

Мы замечаем, что почти все декораторы, независимо от сюжета декорации, широко и рядом резко делат все пространство своей композиции в вертикальном направлении на две части. Изображает ли декорация архитектурно-перспективную фантазию, или обыкновенную комнату, роскошный зал, сад, лес или темняну, почти всегда мы можем наметить вертикальную разделяющую линию. В подавляющем числе случаев указанное пространство делится или пополам, или же на такие две части, из которых одна вдвое больше другой (конечно не с математической точностью). Достигается ли это деление введением в композицию декорации особой детали, или же (при конструкции, имеющей целью достижение театрального эффекта перспективной дали) местоположением (фокуса перспективы, — это с нашей точки зрения безразлично. Как отдельная деталь (колонна, столб, поддерживающий свод, предмет мебели), так и местоположение фокуса перспективы в наших глазах имеют значение какого-то делителя пространства сценической площади в вертикальном направлении.

Очень многие работы, построенные с вышеупомянутым разделением, имеют много общего и в некоторых деталях построения задних планов сцены. Часто обнаруживается один и тот же прием (опять таки независимо от сюжета стиля или эпохи), характеризующий при разделении вторых планов на две части (обыкновенно посередине) — углублением одной половины и выдвиганием другой. Эта различная глубина отдельных частей сцены (правой и левой) иногда усиливается (на более углубленной части) дополнительным перспективным построением, а иногда путем игры света и тени.

Мы полагаем, что выставкой подбора эскизов, выявляющих такие приемы, удастся разрешить вопрос, если и не о закономерности, то о причинах традиционности таких приемов.

№ 127. Декорация «Великолепный зал».

Эскиз. Сепия. Неизв. мастера (Бибиена-Галли?) нач. XVIII в.

Грандиозный, роскошно-орнаментированный дворцовый зал. В центре первого плана широкая арка, поддерживаемая столбами сложной архитектуры и еще более сложной орнаментировкой (колонны, ниш, статуи и всякие украшения). За аркой — другая с уходящей в даль перспективой следующего зала. Вся конструкция перспективно-симметрична.

№ 128. Декорация. Архитектурно-перспективная фантазия.

Эскиз. Сепия. Неизв. мастера конца XVIII в. (Гонзага?).

По первому плану, по сторонам, монументальные с рельефной скульптурой столбы, поддерживающие возникающий свод гигантской арки; сверху складки драпировки. Второй план закругляется, справа до середины, колоннадой, далее продолжается уходящими влево и в глубину рядами чередующихся пар колонн и пилястр. Выше (над нишами) пролеты, а второй ряд колонн поддерживает своды грандиозной галереи. Слева, вверху перспектива колоннад, арок и сводов. Левым краем среднего столба вся композиция делится на две равные части. Эффект перспективы усиливается эффектом сильного освещения сверху и справа и затенением на неосвещенных местах густыми теньями.

№ 129. Проект декорации.

Фотография с П. Гонзага (из Ежегодн. имп. театров).

На приподнятой, вдуцей ступенях от самой авансцены, площадке две громадные симметричные заземленные арки, открывающие вид на ярко освещенную симметричную же грандиозную архитектурно-перспективную фантазию.

● № 130. Декорация к «Велизарю».

Эскиз. Копия с А. Каноппи. Акв.

Угол, образуемый центральным столбом двух галерей, (налево уходящая влево и вправо, затененная колоннада и направо — галерея ярко освещенная) делит всю конструкцию эскиза на две равные части.

№ 131. Декорация балета «Кесарь в Египте» для Большого театра в СПб.

Эскиз. Акв. А. Роллера (подп.) 1834.

Грандиозный «тронный» зал в «египетском» стиле. Задник пейзаж — Пилс. Четыре ряда уходящих в глубь колонн, поддерживающих потолок первых планов (глубже потолок отсутствует). Пространство от 3-го до 9-го планов занято во всю ширину сцены помостом и его 8-ю ступенями, но край помоста у крайних рядов колонн — низкими ямками на пьедесталах. В центре помост из 4-х ступеней с троном под круглым, на тонких цветных точеных столбиках, балдахинном. Ступени к трону открыты красным сукном. Вся архитектура раскрашена «египетским» орнаментом белого, синего и красного, но коричневому фону, цветов. Композиция симметрична по всем деталям.

- № 132. Декорация последнего акта „Ромео и Джульетта“ Шекспира.
Эскиз. Акв. В. Лебедева. 1919 г.

Д. И.

В центре выдающийся угол ступеней сценической арки, глубже, гробница.

- № 133. Декорация 1-й картины 2-го акта неизвестной пьесы.
Эскиз. Тушь и акв. Франческо Градици (подп.) конца XVIII в.

Центральная часть круглого, богато украшенного лепкой зала занята находящейся в глубине, выдвинутой вперед дверью с богатым порталом и 2-мя статуями.

- № 134. Декорация.
Эскиз. Акв. Винклера (подп.) 1801 г.

Д. И.

Ряд арок полукруглого свода, поддерживаемого по бокам малахитовыми колоннами. На предпоследнем плане—два построения в профиль, портня, на малахитовых же колоннах с трубящими тритонами наверху. Задник—скалястый пейзаж и водопад. В центре статуя, увенчивающая плакий фонтан.

- № 135. Декорация. Галлерей античного храма.
Эскиз. Акв. Винклера (подп.) 1803 г.

На заднем плане в центре симметричной перспективной композиции статуя Юпитера на пьедестале.

- № 136. Декорация.
Эскиз. Акв. неизв. мастера 1800-х гг.

На фоне голубого неба, в центре полукруглой двойной колоннады, перед ней, на высоком пьедестале статуя Афины Паллады.

- № 137. Декорация. Подземный храм.
Эскиз. Тушь. Неизв. мастера.

На первом плане полукруглый свод ниши, поддерживаемый столбом кверху упирающимся, помещенном на втором плане. Глубже, справа портал входа и сзади стена храма. Все освещено светом от неясной лампы.

- № 138. Декорация зала для балета «Золушка» Горниелта.
Эскиз. Акв. С. Квалио (подп.).

Необычайно высокий зал с хорами по бокам. Через поперечную тройную арку вид на перспективную даль другого такого же зала, в конце которого такая же арка. Вся конструкция делится перекладной на две части потолком (темной окраски), суживающимся в перспективе.

- № 139. Декорация. Храм Юпитера.
Эскиз. Акв. неизв. мастера (Квалио?).

Первый план—арка, сверху складки драпировки, по бокам затемненные столбы-поястры; глубже—круглый зал с куполом, поддерживаемый колоннами. В центре статуя Юпитера, за ней в глубине четырехугольная арка с перспективой, уходящей в даль, затемненной колоннады.

- № 140. Декорация. Успенский храм.
Эскиз. Акв. С. Квалио (подп.).

Затемненная арка первого плана с гробницей справа. Поддерживаемые шестигранными колоннами стрельчатые своды. Средний столб второго плана, затемненный на фоне ослепительных светом лампад колонн и сводов, делит всю конструкцию почти пополам.

- № 140а. Декорация.
Эскиз. Акв. неизв. мастера.

Первый план: сверху складки драпировки, по бокам—затемненные части стен „восточного“ (индийского) храма. Затемненный столб из четырех колонн, поддерживающий престобразное перекрытие балкона с видом на освещенный луною сад с пальмами, делит аналогично с предыдущим № всю конструкцию.

- № 141. Декорация. Зал.
Эскиз. Акв. неизв. мастера.

Полукруглый зал, освещенный большими окнами слева и украшенный по стенам гобеленами и барельефами с скульптурно-орнаментированным потолком-куполом, переходит к передним планам в зал с теми же украшениями с стрельчато-сводчатым потолком. Сравнительно тоненькая колонка, поддерживающая своды по третьему плану, своим затемнением делит композицию надвое.

- № 141а. Декорация. Столовая в Замке.
Эскиз. Акв. неизв. мастера (Гропиус?).

Продолговатая в ширину сцены освещенная комната с плоским потолком к передним планам переходит в сводчатое затемненное помещение. Две арки и поддерживающая их посредине колонка по конструкции очень сходна с предыдущим № и также делит пространство надвое.

- № 142. Декорация последней картины оперы «Африканка» Мейербера.
Эскиз. Акв. А. Роллера.

В центре пейзажа с видом на море—громоздкое дерево. Освещенно справа светом заходящего солнца.

- № 143. Декорация. Грановитая палата.
Макет. Акв. неизв. мастера 1870-х гг.

Первый план—двойная арка с поддерживающим столбом по середине (вся композиция в сильно измененных пропорциях).

- № 144. Декорация. Развалины древнего храма в пустынной местности.
Эскиз. Авт. неизв. мастера.

Обращенный теневой стороной к зрителю гигантский столб посредине, соединенный перемычкой с видной справа (разрушающейся, освещенной светом восходящего солнца) стеной с пилястрами, переходящей в ряд столбов, делая резко сцену на две, почти равные части. Слева — группа жрецов с дарами и выходящие из разрушенных гробниц черные силуэты. Справа пустынный пейзаж. На заднике — восходящее транспарантное солнце.

- № 145. Декорация, павильон для разных инсценировок для Александринского театра.

Эскиз. Авт. Андреева 1880-х гг.

Павильон „белой комнаты“: в центре заднего плана выделяется шкаф.

- № 146. Декорация.

Эскиз. Авт. П. Гнедича.

В центре большой комнаты (зала?) круглый мягкий диван с палаткой.

- № 147. Декорация первого акта «Женитьбы» Гоголя.

Эскиз. Авт. П. Гнедича.

Угол комнаты делит всю композицию пополам.

- № 148. Декорация посл. акта к «Аиате» Л. Андреева.

Эскиз. Авт. Колманова 1911 г.

Задник — освещенные кроваво-красным светом заходящего солнца облака. Передний план — справа скала, слева группа стволов, в центре искривленный ствол дерева.

- № 148а. Декорация. «Веселый день княжны Елизаветы» С. Ауслендера.

Эскиз. Клеев. кр. И. Школьника. 1915 г.

Д. И.

Перспективно-симметричная композиция.

- № 149. Декорация оперетты „Вашмаки“ для Троицкого театра.

Эскиз. Авт. Ю. Анненкова 1912 г.

В центре, на фоне вида на озеро и каменной ограды, дерево перед ним кам. скамья.

- № 150. Декорация II-го акта „Хильберк“ в постановке Н. Евреянова.

Эскиз. Авт. Н. Колманова.

М. Ак. т.

В центре симметричной композиции тронного зала (стилизов. готич. архитектуры) золотого, белого и черного цветов) малиновая дорожка на ступенях трона и малиновая покрывка на троне.

- № 151. Эскиз декорации к интермедии «Саламанская пещера» Сервантеса для Летнего Буокольного театра в постановке В. Мейерхольда.

Эскиз. Авт. Ю. Анненкова 1913 г.

В центре задней стены павильона прорез дверь на фоне черных ступен.

- № 152. Декорация.

Эскиз. Авт. и палк. золотой бумаги Яновлеву. 1919 г.

Д. И.

В центре конструктивно-плоскостной композиции желто-коричневого, синего и золотого тонов — орган. малинового цвета с белыми и черными клавишами.

- № 153. Декорация.

Эскиз. Авт. Винклера (подп.) 1800-е гг.

На первом плане подокруглая арка. Задние планы — углом, образуемым нишей с дверью, — делится пополам. Слева — освещенные светом колоны отличаются от частично затемненной правой ниши, чем и создается впечатление, позволяющее предположить, тот же прием конструкции всей композиции, что и на следующих эскизах №№ 154—162.

- № 154. Декорация балета „Кесарь в Египте“.

Эскиз. Авт. А. Роллера (подп.) 1834 г.

Тот же прием разделения на две части, из коих правая — освещенная с уходящей вдаль перспективой египетских карнатид, а левая, на 3-м плане, перегорожена затемненной стеной. Справа винтовая лестница с железным поручнем (в Египте?).

- № 155. Декорация балета „Тщетная Предосторожность“.

Эскиз. Авт. А. Роллера (подп.).

Павильон-комната. В композиции задних планов заметен тот же прием: Слева большая глубина, почти в центре нечи, отделенная своим левым углом правую, меньшей глубины, часть. Глубокая перспектива в левой части заменяется окном.

- № 156. Декорация темницы для балета «Фауст».

Эскиз. Авт. А. Роллера.

Арка, с уходящим вверх профилем, заканчивающимся балками, поддерживающими крышу, на первом плане открывает ряд уходящих в глубину широких призматических арок свода темницы, первая из которых поддерживается колонной, делающей всю конструкцию эскиза на две части. Слева от колонны освещенная лампадой стена — профиль лестницы с входной дверью, справа — уходящая перспектива арок в тени.

№ 157. Декорация. Темница.

Эскиз. Акв. (Квалио?)

Сводчатое, уходящее вглубь подземеелье, по конструкции схожее с предыдущим эскизом № 156. Колонна также делит стену. Справа—стена пристройки с дверью. Источник света (лампада) помещен несколько левее колонны, и освещает последнюю и стену, оставляя всю правую сторону в тени.

№ 158. Декорация. „Ночной привал в Гренаде“.

Эскиз. Акв. С. Квалио (подп.).

Затемненная двойная симметричная аркатура на первом плане; поддерживающий ее столб делит конструкцию эскиза надвое. Слева—разрушенная часть постройки открывает вид на освещенную лунным светом руину с ступенями полуразвалившейся лестницы. Справа—освещенная светом свечальника за кулисой первого плана, более сохранившаяся часть постройки „мавританского“ стиля. В пролет арки видна луна.

№ 159. Декорация. Сад.

Эскиз. Акв. А. Роллера (подп.).

Слева—часть дома „восточной“ (арабской) архитектуры с балконом. Справа,—образуемая сплетающимися ползучими растениями, арка с видом на море. По первому плану два дерева, из которых одно с краю „налево, другое почти в центре. Вся конструкция, несмотря на совершенно иной сюжет, аналогична композиции эскизов за №№ 156 и 157, изображающих темницу.

№ 159. Декорация. Фантастическая пещера.

Эскиз. Масло, неизв. мастера.

На заднике, освещенные фантастическим голубоватым светом (луною?), скалы с видимым в пронасти городом. Передние планы—частью затененные, частью освещенные красноватым светом—своды пещеры гигантских размеров со множеством высеченных ступеней. Средняя часть разделена надвое как бы столбом, поддерживающим своды пещеры. Вся конструкция по открываемой справа дали, по загромождению левого пролета пещеры скалами и по освещению напоминает прием деления и отчасти освещения №№ 153—162.

№ 160. Декорация. Мансарда.

Эскиз. Акв. А. Петрова (подп.).

Левая стенка мансарды сильно освещена солнечным светом, падающим из окон в крыше справа. Голубоватый деревянный столб по середине 2-го плана и выступающая справа стенка с дверью повторяют прием конструкции №№ 153—162.

№ 161. Декорация. Пещера Водьм в „Макбете“ Шекспира.

Эскиз. Акв. Гельцера.

Тот же прием, помещения посредине поддерживающего столба, затемнения и меньшей глубины правой части против левой, более светлой и более глубокой.

№ 162. Декорация. Двор Галицкого. Опера „Князь Игорь“ Бородин; для Лондонской постановки Дягилева.

Эскиз. Акв. Н. Рериха.

Собр. И. Изюмова Спб.

Столб угла крыльца немного левее центра; меньшая глубина правой части в большой левой, а также разное освещение этих частей, позволяют приписать и этот эскиз по приему конструкции композиции к предыдущим.

№ 163. Декорация. Колоннадный зал.

Эскиз, тушь и акв. неизв. мастера второй половины XVIII в.

Угол, образуемый скрещением двух колоннад, помещен на одной трети всего пространства сцены. Вся декорация представляет из себя архитектурно-перспективную фантазию целого ряда роскошных, соединенных друг с другом арками зал. Эффект теней, падающих на стены и колонны от других, находящихся на пути лучей света перекрытий и колонн, чрезвычайно легкой и воздушной архитектуры.

№ 164. Декорация балета „Лесная дева“ Горшельта.

Эскиз. Акв. С. Квалио (подп.).

Д. И.

Четыреугольная колонна 2-го плана отделяет одну треть пространства всей декорации двухсветного зала с аркой в глубине и лесными украшениями.

№ 165. Декорация фантастической пещеры.

Эскиз. Акв. А. Роллера.

Затененный столб, поддерживающий своды пещеры на втором плане, отделяет около трети находящейся в тени части пещеры с изваянной на пьедестале фигурой. Неровностям скал приданы формы масок. Свет слева через вход с видом на холмы с тропической растительностью.

№ 166. Декорация. Галлерей.

Эскиз. Акв. (Квалио?).

Фокус перспектив, освещенной справа высоко помещенными окнами, галлерей с рядами четырехугольных, закатывающихся колоннами столбов, поддерживающих стрельчатые своды, находится на одной трети всего пространства сцены слева.

№ 167. Декорация. Парк.

Эскиз. Акв. А. Квалио.

На одной трети пространства, в арке второго плана, образуемой соприкасающимися ветвями деревьев, помещена группа из трех деревьев.

№ 168. Декорация. Замок на берегу моря.

Эскиз. Акв. неизв. мастера.

Ось композиции—банья. Угол бани (образуемый освещенной лунным светом и затемненной сторонами ее) отделяет справа одну треть всего пространства. Эффект лунного освещения с отражением в воде, слева.

№ 169. Декорация. Сад.

Эскиз. Сенин. П. Гнедича (подп.) 1870-х гг.

Ствол дерева на втором плане отделяет справа одну треть пространства.

№ 170. Декорация.

Эскиз. Акв. неизв. мастера (Бочарова?)

Ствол дерева, поддерживающего полуразвалившуюся крышу жилища кодуна или мага, отделяет справа одну треть пространства. Эффект двойного света, сверху и слева—дневного и снизу слева—же от пламени костра под ретортобразным котлом. У столба и у котла агирьбуты чародея—череп, скелеты, песочи, часы и фоллианты.

№ 171. Эскиз декорации 1-й и 11-й картин пьесенировки рассказа „Гимн Рождеству“ Дяккеса в Театре имени В. Ф. Комиссаржевской в Москве.

Эскиз. Акв. Ю. Анненнова (подп.) 1914 г.

Ось композиции,—громкая конторка и лампа с зеленым абажуром, освещающая всю сцену,—помещена справа почти одну треть всего пространства.

№ 172. Декорация 1-го действия „Жизнь есть сон“ Кальдерона.

Эскиз. Акв. Колманова (подп.) 1914 г.

Ось композиции,—освещенная красноватым светом башня—помещена на том же месте (почти на одну треть справа), что и конторка предыдущего эскиза № 171.

№ 173. Декорация пьесы „Алинур“ В. Мейерхольда и В. Вонди.

Эскиз. Клеев. кр. и накл. цвет. бум. Р. Френца 1919 г.

Д. И.

Ствол дерева с тисцом, почти на том же месте, что и центральные детали предыдущих эскизов за №№ 168, 171 и 172.

№ 174. Декорация. Зал.

Эскиз. Акв. неизв. мастера.

Первый план—обрамление складками драпировки. Прием конструкции второго плана с помещением столба, поддерживающего свода двух арок, на одну треть справа. Эффект сильного освещения задника при затемнении обращенных к зрителю сторон первых двух планов.

№ 175. Декорация.

Эскиз. Акв. (Квалио?).

Высокая сводчатая комната средневекового замка с большим окном в глубине и с полуколоннами по углам. Прием помещения затененной колонны на одну треть слева.

№ 176. Декорация. Дворцовый парк.

Эскиз, тушь А. Роллера.

Задник—вид на озеро в фасад великолепного дворца со спускающимся к берегу ступенями. Передние планы, слева—деревья и фонтан, правее—балюстрада. Прием помещения двух близстоящих деревьев на одну треть пространства справа.

№ 177. Декорация подводного царства.

Эскиз. Акв. П. Егорова (?)

Подводный пейзаж с гигантскими раковинами. Слева—занимающий одну треть портрет повторяет тот же прием.

№ 178. Декорация 1-го акта „Хильберика“, в постановке Н. Еврептова.

Эскиз. Акв. Колмакова. 1914 г.

М. Ак. т.

Тот же прием помещения на первом плане слева на одну треть дерева. Задник—часть диска восходящего солнца с волнообразными розовыми лучами на фоне светло-синего, переходящего в синий диск со звездами неба. Предпоследний план—арка из освещенных розовым светом облаков. Внизу—яркая зелень и красные цветы.

Г Р У П П А V.

„Апофеоз“.

За последнее время все более и более выступает необходимость выработки методов и предшествующего ей установления хотя некоторых из тех границ, по которым должен быть располагаться материал добытый при работах по изучению апофеозов.

Не закрывая глаз на то, что сейчас мы находимся в самом начальном периоде собирания материалов, все-таки можно с уверенностью сказать, что лишь их правильной, обоснованной классификацией и возможно обеспечить их научную жизнеспособность.

Вышесказанное должно быть объяснением (хоть отчасти) того, почему, имея в виду театральное волшебство, приходится проводить параллель между ним и областью казалось бы такой далекой от него, как декоративное убранство. Но, повторяю, мы сейчас можем принять за основу работ лишь уверенность в том, что назрела настоятельная необходимость искания путей, по которым должен направиться исследователь в этой области.

Наша театральная современность все чаще и чаще выдвигает необходимость черпания методов изучения театрального искусства из своего далекого, но прекрасного прошлого. И это определенное тяготение или, вернее, неустанное размышление методов, подходов ¹⁾ это разгадывание тайны театрального волшебства и побудило нас выставить имевшиеся в нашем распоряжении эскизы „Апофеозов“.

Так, одним из методов изучения декоративных форм апофеоза, рисуется нам освещение этого вопроса, как одной из сторон декоративного искусства вообще.

В этом случае, специфически-сценические элементы отступают на второй план, замещаемые элементами обще-орнаментального характера. Принимая во внимание блеск и законченность форм, в которые отливалось декоративное искусство в XVIII столетии в так называемых фейерверках и иллюминациях, в неповторимых по своей декоративной грандиозности мощных триумфальных арках и проч. декоративных композициях, у нас постепенно создается какая-то

¹⁾ Конечно не имеющие ничего общего с театральным, астетствующим и, к счастью, отмирающим теперь регрессивизмом.

связь между понятиями апофеоза примыкающего к типу декоративного убранства и апофеозом сценическим ¹⁾.

„История Старого Петербурга“ дает нам достаточно ценного материала, на основании которого можно с большей или меньшей достоверностью судить о характере тех блестящих декоративных композиций, которые создавались в „высокоторжественные“ для столицы дни (празднования победы над врагом или мира с ним и т. д.).

Документальный материал, зафиксированный в трудах и сборниках Академии Наук, в ведении которой было устройство этих торжеств, а также гравюры, (гл. сб. XVIII столетия) весьма распространенные, и создают ту канву, на которой возможно выявление декоративных форм помпезных иллюминаций, и в частности их детали—апофеоза.

За важность этого материала, как показателя уровня художественного мастерства в области декоративного искусства, говорит то, что этим торжественным иллюминациям придавалось исключительное государственное значение и, к созданию их поэтому, привлекались искуснейшие мастера. Таким образом иконографические и исторические материалы по этим торжествам дают возможность составить представление о некоторых сторонах декоративного искусства и техники и о степени его совершенства в России, в то время.

Подчеркивая значение слов „декоративная техника“, имею в виду не только совершенство живописи и ее декоративности, а именно изощренность применяемых эффектов (главным образом световых), на коих зиждется успешность впечатления, получаемого от арлекина, созданного апофеозом.

Беглый обзор материалов, связанных с торжествами, приуроченными к тому или иному историческому моменту, выдвигает необходимость несколько расширить наши мысли об апофеозах, как о произведениях декоративного искусства, а именно: по мере изучения материалов мы все более и более убеждаемся в исключительном значении эффектов, о которых мы уже упоминали.

Желательные листы XVIII-го века „Фейерверков и иллюминаций“, несмотря на весь блеск, чисто театральную неожиданность и изощренность декоративных форм, создают определенное впечатление некоторого отсутствия центра, столь необходимого в особенности в „беспокойной“ декоративной композиции, где так важно известное равновесие между центральными моментами, фигурами главных персонажей апофеоза и замечательно пыльным его фоном и обрамлением.

Отчасти то же самое можно сказать и не в отношении к иллюминациям, а к сценическим апофеозам, и к тем сценическим, декоративным композициям, которые приближаются по степени насыщенности к ним. В этом случае примером могут послужить много-

¹⁾ Материалы по фейерверкам—см. Д. А. Ровинского „Фейерверки и иллюминации“ — материалы Академии Наук и, в особенности, П. Н. Петрова: „История Петербурга“. Книжки Пильяева и др. Немало ценных сведений дают и свидетельства современников, отраженные как в мемуарной литературе так и в „Периодике“. Особенно к XVIII века „Сиб. Ведомости“. Небезинтересны сведения Камерфуртского журнала.

численные работы А. А. Роллера (гл. обр. с середины прошлого столетия), имел в виду эскизы его, относящиеся к театральным постановкам. Это отсутствие „главной точки“ объясняется тем, что повидимому декораторы того времени и, в частности, Роллер были слишком графичны, благодаря чему подчеркивались и выступали детали не имеющие определенно апофеозного значения, т. е. не связанные с эффектами и их декоративным значением.

В меньшей степени это чувствуется в апофеозах другого характера, а именно в тех, которые зафиксированы гравюрами XVIII-го столетия, но и в них наблюдается некоторая разорванность и довольно слабая подчиненность центральным аллегорическим фигурам (обыкновенно как бы парящим в облаках) остальных фрагментов всей сложной декоративной композиции.

Смело можно сказать, что немногие примеры из области „иконографии апофеоза“, если можно так выразиться, убеждают нас в неполноте отражения в нем декоративных форм апофеоза. Эта неполнота заключается в слишком слабо выраженном значении эффектов, значении которых конечно не второстепенное, а наоборот, можно утверждать, что если отнять от апофеоза эффекты освещения, или, если их умалить, то апофеоза не будет. Раскрываются нам исключительное значение эффектов и листы такого выдающегося мастера второй половины XVIII века, как Франческо Градиницци, „сухие“ эскизы которого не производят на зрителя, ищущего одну лишь в этом отношении живописности, сильного впечатления¹⁾. И лишь слабые намеки на привнесение элемента эффектов, также как и отзывы современников и др. данные, дают возможность предполагать, что именно в них и крылся весь успех и может быть вся художественная ценность являлась благодаря им в декорациях эпохи Градиницци. Быть может в этих эффектах и заключается вся тайна волшебства „мага русской сцены“, знаменитого мастера прошлого столетия А. А. Роллера. Здесь полагаю уместно будет подчеркнуть весьма важную сторону апофеоза сценического.

А именно, я имею в виду то, что не надо смотреть на апофеоз лишь как на вполне определенный, т. е. заключительный момент спектакля. Уже одно то обстоятельство, что апофеоз как бы суммирует и в усвоенном виде дает те или иные сценические образы, уже одно это обязывает нас к тому, чтобы вопрос о самих апофеозах рассматривался бы в более тесной связи с тем сценическим действием, которое ему предшествовало. Можно смело сказать, что апофеоз, его принцип, его ощущение, тот максимум декоративности, которым он обуславливается, нередко дает себя чувствовать, а иногда и резко

¹⁾ Эскизы декораций эпохи Франц. Градиницци, а также и несколько подлистных его листов имеются в собрании Л. И. Жевержеева в С.-Петербурге. Интересны в этом отношении (в смысле эффектов) декорации, эскизы которых хранятся в Эрмитаже (2-ой половины XVIII-го века), и конечно замечательны эскизы (нач. XIX в.) А. Канони музея А. Вахрушина в Москве.

выявляется задолго до окончания спектакля, т. е. задолго до момента официально, традиционно установленного для него¹⁾.

Нами уже было упомянуто о той общности сценического подхода, которую мы отмечаем как в апофеозе театральном, так и апофеозе иллюминационном. (Общность, заключающаяся в выявлении сущности сценических эффектов, как раскрывающих тайну его декоративной действительности).

За это говорит и то обстоятельство, что мастера были преимущественно одни и те же, как работавшие в области апофеоза сценического, так и в области апофеоза иллюминационного.

Графический материал, относящийся к вышеупомянутым композициям, достаточно хорошо свидетельствует о проникнутости этих эскизов чисто сценическим подходом к обработке декоративных масс.

Так же как на сцене, эти апофеозы построены с расчетом на максимальную если так можно выразиться координированную подчиненность всех декоративных масс одному ярко выраженному персонажу, или группе (чаще всего аллегорической) или просто орнаментальному обрамлению внешнего изображения. Но опять, как и в отношении к сценич. апофеозу, нужно указать на решающее значение световых эффектов.

Подтверждением того, что приемы сценического апофеоза вносятся в композиция праздничной иллюминации (насколько конечно о том дает возможность судить графический материал), могут послужить и гравюры собрания г-на Сапелга, в библиотеке Академии Художеств, представляющие собою драгоценное свидетельство о тех декоративных композициях, на традициях которых, конечно, воспитывались мастера-декораторы XVIII века.

В заключение, позволю себе указать на те некоторые особенности апофеозов, по которым мне казалось возможным их разбить. Таких групп должно бы было быть очень много, но в данный момент пока намечаются лишь те, которые сами собой выдвигаются при обзоре постановок текущего репертуара.

К первой группе апофеозов можно причислить те из них, которые собою как бы непосредственно развертывают сюжет постановки. Эти апофеозы более близки к реальной трактовке сюжета или, во всяком случае, не являются чем-то неожиданным на фоне предшествовавшего им действия. Нужно еще отметить, что в подобных апофеозах

¹⁾ Примером проявления такого элемента апофеоза не в традиционно-припаятой момент спектакля, может быть хотя бы конец вальса в балете-феерии „Спящая Красавица“, где имеет место привнесение в систему сценического действия целой гаммы декоративных оттенков, как в смысле колористическом, так и линии и форм. Достаточно указать на как бы „живой сад“ этих колеблющихся венков. Весьма сложная в смысле декоративном картина усугубляется внесенными на сцену подставками, на которые становятся актеры по вполне определенной системе. Этот в высшей степени декоративный прием столь „апофеозный“ в момент, когда вся масса на несколько мгновений застывает, этот прием был видимо распространен и в старину, о чем свидетельствуют рисунки Hiltferding'a в музее-дворце Шереметьева в С.-Петербурге, изображающие балет в подмосковной графа (относ. к 2-ой полов. XVIII в.).

персонажи выступают в более резкой форме, они не задавлены массой орнаментальных построений апофеозов другого типа. Здесь декоративность постановки фигур видится не на вписании чего-то совершенно нового (в смысле обрамления), а в подчеркнутости до тех пор скрытой декоративности самих групп (что выявляется в как бы пробуждается главным образом помощью световых эффектов, напр. бал. „Корсар“).

К следующей группе апофеозов можно отнести те из них, которые не лежат в плане непосредственного развертывания сюжета. В таковые вносятся масса декоративности, подчас не вполне гармонизирующей как с предшествующим действием (с декоративной точки зрения), так и с элементом как бы оставшимся от основного сюжета и участвующим в апофеозе (т. е. нет связи между перегруженным почти всегда обрамлением и персонажами, недостаточно выделенными в смысле их потенциальной декоративности; бал. „Раймонда“).

В виду статического положения, в коем находятся группы апофеоза (преимущественно), считаем необходимым выделить в особую группу „движущиеся апофеозы“, как напр. апофеоз балета „Лебединое озеро“.

Г. Стебниций.

№ 179. Декорация. Апофеоз неизвестного балета.

Эскиз. Акв. Диминика Квалио (подп.) конца XVIII в.

Трельяж, образуемый массой цветочных гирлянд в виде арок. Соответственно (вертикально повешенным гирляндам) установлены жертвенники, из которых вырывается огонь. В арках группы амуров, поддерживающих чаши, обвитые венками. В средней арке—сидящий на бочке шюппа с кубком в поднятой руке. У боковых частей сцены, на пьедесталах—две обнаженные фигуры (слева—с плащом и веткой зелени в руке, справа—с луком). Вся сцену занимает орнамент, образуемый ветками, между которыми видны обнаженные фигуры.

№ 180. Декорация.

Калька с эскиза А. Каноппи.

Сцена представляет собой полукруглую колоннаду, поддерживающую богато орнаментированные своды. В арке (на заднем плане) видны колоннады здания. От колоннады к рампе в четыре линии расположены колесопреклоненные фигуры. Жертвенник, на подножии которого две такие же фигуры. Пространство за жертвенником заполнено облаками. Среди облаков—силуэты ангелоподобных существ, парящих в воздухе. У каждой кулисы по жертвеннику.

№ 181. Декорация.

Калька с эскиза А. Каноппи.

Сцена представляет собой нечто в роде фантастического апофеоза. В глубине сцены, в середине полукруглый вход (в подземелье). У этого входа две сидящие фигуры в плащах. Одна из них с трезубом в руках. Над входом в черном круге, на фоне ярко светового пятна—голова медузы. В разных местах затемненной сцены ползущие по земле и летящие в воздухе чудовища с факелами, на которых падает фантастический свет, подчеркивающий темноту остального пространства.

№ 182. Апофеоз.

Эскиз. Масло. Неизв. мастера (А. Роллер?).

Сцена разделяется на три части двумя группами колонн. С верхней части сцены спускается зелень в виде арок. За средней аркой, образуемой колоннами и зеленью, открывается вид на великолепное здание, состоящее из многих арок, к которому ведут ряды колонн, расположенных полукругом. В нижней части сцены—облака.

№ 183. Декорация к опере „Оберон“.

Эскиз. Акв. неизв. мастера.

По середине сцены, на возвышении огромный цветок, на лепестках которого покоятся лежащая фигура. От цветка вниз спускаются цветочные сирянды. По сторонам—высокие деревья, стволы которых задекорированы гирляндами и венками. У подножья деревьев фонтаны, бьющие из клювов лебедей. Такие же лебеди и в верхней части деревьев. На заднем плане, двухэтажная, богато орнаментированная галерея.

№ 184. Декорация к опере „Оберон“.

Эскиз декорации неизв. мастера.

Вся сцена занята целой системой фонтанов, образующих водопад. Поверх сцены—колоннада, столбы которой покрыты кораллами; кашителамп ее являются дельфины, водоросли и раковины. В верхней части колоннады из раковин бьют фонтаны. Основания колонн украшены группами лебедей. На первом плане, в середине сцены нещера-трот, вперedy которой стоит две вазы с зеленью. На заднем плане высится круглый храм (замкнутая колоннада), от колонн и с крыши которого бьют фонтаны.

№ 185. Дворец Оберона.

Эскиз. Акв. А. Роллера.

Всю сцену занимает широкая лестница со статуями, между которыми протянуты гирлянды. Лестница ведет к находящейся в глубине сцены галерее—входу дворца. Эта галерея состоит из двухэтажной аркатуры, в стиле, напоминающем мавританский. В арки этой галереи видно яркое солнечное небо. По балюстрадае (вверху галереи) установлен ряд статуй. Над ней полукруглые, протянутые над сценой гирлянды, между которыми пространство заполнено розоватым светом, переходящим по мере удаления вглубь в солнечный. По сторонам лестницы зелень образующая арку.

№ 186. Апофеоз. Опера „Оберон“.

Эскиз. Акв. А. А. Роллера.

В середине сцены широкая лестница, уставленная вазами с зеленью, ведущая на галерею, в середине ее небольшое возвышение, над которым протянута красная материя (между колоннами). Под балдахинном на этом возвышении две сидящие фигуры—женская и мужская. Слева и справа видны части колоннады, выступающие из зелени. От галереи и своды нес—бьют фонтаны. На занесе написано колоссальное архитектурное сооружение, занимающее собой высокий обрыв. С вершины обрыва низвергаются три водоппада.

№ 187. Декорация. Апофеоз.

Эскиз. Акв. Неизв. мастера.

Всю сцену занимает двухэтажная колоннада в «египетском» стиле: у колоны в верхнем ряду поставлены изваяния. Перед колоннадой, в середине, внизу — жертвенник, перед которым коленапреклоненная фигура. Над колоннами, по верхнему краю этой колоннады галерея — чаши, из коих вырывается дым. За галереей все пространство ярко освещено связными лучами солнца. Через всю сцену проходит в наклонном положении синий круг со знаками зодиака. Сцена обрамлена облаками.

№ 188. Апофеоз.

Эскиз. Акв. Н. Федорова (подп.) 1840-х гг.

В середине окаймленная голубоватыми облаками лестница, ведущая на закругленную колоннаду, состоящую из витых колонн, поддерживающих арки, с которых спускаются цветочные гирлянды. За колоннадой намечен излучающийся из глубины свет.

№ 189. Декорация. Апофеоз.

Эскиз. Акв. А. Роллера (?).

В облаках, заполняющих большую часть сцены, возвышается замкнутый круг колоннады из бледно-розовых колонн. Колонны группами (по три) несут своды, богато украшенные изнутри. В арках, в середине подвешены зеленые гирлянды. В центре видна фигура в античном costume, стоящая у трона. В разных местах сцены подубоженные фигуры людей с копытами и лирами в руках. По бокам, на высоких синих постаментах обнаженные фигуры, держащие над головой горящие светильники. Таковы же видны в между колоннами, в глубине сцены. Облаками обрамляется вся сцена, закрывая часть архитектуры.

№ 190. Декорация. Апофеоз.

Эскиз. Акв. А. А. Роллера (?).

Слева и справа, по сторонам от находящейся в середине лестницы, ведущей к трону, — по два построения в профиль портика, в классическом вкусе, с богато украшенными и покрытыми бронзой деталями. Верхняя часть портиков задрапирована. От верхних и нижних частей колонн простираются цветочные гирлянды к балдахину над треном. Поддерживаемым деталями амурами.

На нижних ступеньках лестницы — две танцующие фигуры. На первом плане под этой лестницей ряд низких бронзовых ваз. В этих вазах видны крылатые существа, держащие в руках и золотым венком на голове. Сзади трона видна сияющая звезда, лучи от которой расходятся по всему пространству сцены. На заднем плане — колоссальное архитектурное сооружение (портяк, обелиски и колоннады).

На первом плане у самых краев сцены, из зелени вырастают крылатые фигуры, в протянутых руках держащие гирлянды.

№ 190а. Апофеоз. Балет „Ливанская Красавица“.

Эскиз. Акв. А. Роллера.

В нижних углах первого плана — остатки развалин (сирва — с огнем и дымящихся). В центре — фигура закалывающегося князя, окруженный сражающимися и убитыми. Справа, из глубины — чертеж победителей над ними — парящие в облаках ангелы. Задник — многоглавый храм в радуге.

№ 191. Заключительная сцена оперы „Цампа“ Герольда.

Гравюра (раскр.).

Декорация представляет собою ущелье, из глубины которого извергается огонь. На уступах ущелья видны, устремляющиеся к вулкану фигуры, закутанные в плащи. На заднем плане несколько фигур стоят полукругом, опираясь кто на молот, кто на лопату. С утеса справа, видимо сброшенный в бездну, падает человек, простраивая руки.

№ 192. Заключительная сцена.

Гравюра (раскр.).

В центре на первом плане человек, упавший на одно колено. Вокруг его летящие обломки разрушаемого здания. На заднем плане — море. В середине, на островке — группа людей (в средневековых костюмах), держащих высоко над головами факелы.

№ 193. Апофеоз.

Гравюра (раскр.).

Вся сцена заполнена облаками, из которых выступают стоящие слева и справа (по две) четыре вазы, с цветами. Над ними парят орлы, держащие в клювах синюю материю, отделанную золотом. Верхняя часть сцены украшена гирляндами, поддерживаемыми головками, выглядывающими из облаков. В середине — группа состоящая из трех фигур (одной мужской и 2-х женских). Ближе к зрителю как бы плывущие в облаках крылатые существа. В середине женщины с букетами роз.

№ 194. Декорация. Подводное царство.

Эскиз. Акв. Неизв. мастера.

Все пространство сцены разделено на шесть (вертикально на три и горизонтально пополам) частей разветвленными водорослями. В каждой части группы полуобнаженных фигур.

№ 195. Декорация. Апофеоз.

Эскиз. Акв. Неизв. мастера.

Сцена представляет собою пространство, обрамленное зеленью и цветами. В середине колесница, на которой стоит фигура (женская) с цветами в руке. За нею очень яркий солнечный свет, исходящий из середины задней завесы.

№ 196. Апофеоз.

Эскиз. Акв. Неизв. мастера.

На фоне голубых облаков, из-за которых прорываются солнечные лучи, группа летящих женских фигур. В середине внизу на колеснице женщина, держащая в правой руке цветы и опирающаяся на амура. Вся группа как-бы окаймлена зеленью.

№ 197. Апофеоз. Оперетта „Фламма“.

Эскиз. Акв. и блески Н. Деисова (подп.) 1897 г.

Фантастическое подземелье, освещенное из глубины. На первом плане фонтаны, бьющие из настей крылатых, зеленых грифонов. На них группы сидящих женских фигур. Между фонтанами — крылатые гномы (в зеленых и красных костюмах), протягивающие гирлянды от фонтанов. На заднем плане — ярка, образуемая золотистыми (как и вообще вся декорация) сталактитами. Почти все пространство заднего плана, занятое аркой-гротом, усеяно сидящими фигурами в фантастических костюмах.

УКАЗАТЕЛЬ

художников-декораторов.

Анкерман К. 12, 41, 46а, 58, 111.
Аллегри О. К. 22а, 26, 28, 32.
Альмедунген В. А. 36, 75.
Андреев А. А. 106.
Андреев И. П. 17, 27, 102, 145.
Анципов Ю. П. 34, 71а, 148б, 149, 151, 171.

Баз Ю. 12, 67, 85, 97, 98, 121.
Башмачников 31.
Бенуа А.-др. 53, 69.
Виллиби И. И. 56, 65.
Виблена-Галли 127.
Болдырев Н. 74.
Бозаров М. И. 27, 170.

Вагнер А. И. 101.
Винклер. 3, 89, 134, 135, 153.
Воробьев С. 117.

Гауш А. Ф. 56.
Гельмер А. Ф. 116, 161.
Гнедич Н. П. 103, 146, 147, 149.
Гобе Е. 20, 26а, 87.
Головил А. Я. 70, 71, 105а.
Гонзага Паоло. 128, 129.
Градици Ф. 133.
Гранди И. А. 107.
Грошус К. 49, 141а.
Гуренский Я. В. 59, 60, 73.

Денисов Н. С. 197.
Денисов С. 88.
Де-Шан 90, 124.

Егоров Н. И. 14, 15, 177.

Иванов К. М. 18, 18а, 20а.
Исаков П. А. 33, 42, 43, 44.

Капоппа А. 1, 2, 67, 97, 130, 180, 181.
Квалло (?) 64, 95, 96, 139, 157, 166, 175.

Квалло А. 99, 100, 103а, 167.
Квалло Д. 179.
Квалло С. 61, 72, 109, 110, 113, 125, 126, 138, 140, 158, 164.
Колмаков Н. К. 39, 66, 81, 105, 148, 150, 172, 178.
Кульбин Н. И. 24.

Ламбин П. В. 27, 29, 30, 54, 57, 104, 118, 122.
Лебедев В. В. 38, 78, 132.
Левот Г. 19, 23.
Линденбаум А. 25.
Лукини 90а.

Магнусовский П. 79.
Мангуби Л. П. 80а.

Петров А. 160.

Рерих Н. К. 162.
Роллер А. А. 7, 8, 11, 16, 21, 22, 40, 46-48, 50, 52, 84, 86, 92, 115, 120, 123, 131, 142, 154-156, 159, 165, 176, 182, 185, 186, 189, 190, 190а.

Судейкин С. Ю. 35, 68.

Фелоров Н. 82, 188.
Ферри 84а.
Френц Р. 76, 76а, 173.

Чернов-Краузе Н. 33.

Школьник И. С. 37, 77, 77а.
Штюрмер Б. 6.

Яковлева 152.
Якушина Е. 80.

Указатель пиес.

Д р а м а

„Адриенна Лекуврер“. 59.
„Алишур“ Мейерхольда в Бонди. 173.
„Апатема“ Андреева. 148.
„Англичане и Пуригане“. 109.
„Велизарий“ 41, 130.
„Веселый день княжны Елизаветы“ Ауслендера. 77, 148а.
„Глуп Рождеству“ по Диккенсу. 171.
„Дон Карлос“ Шиллера. 91.
„Женитьба“ Гоголя. 147.
„Жизнь есть сон“ Кальдерона. 66, 172.
„Кави“ Байрона. 37, 77а.
„Королевский брадобрей“ А. Лулачарского. 36, 75.
„Король Лир“ Шекспира. 73.
„Макбет“ Шекспира. 161.
„Отелло“ Шекспира. 86.
„Перекапи поле“. 103.
„Петр Хлебник“ Л. Толстого. 70, 71.
„Письмо Теффи“. 34.
„Ромео и Джульетта“ Шекспира. 38, 132.
„Саламанская пещера“ - Сервантеса. 151.
„Свадьба Фигаро“ Бомарше. 68.
„Смерть Иоанна Грозного“ А. Толстого. 118.
„Торжество Держав“. 35.
„Тридцать лет или жизнь игрока“. 97.
„Черные Маски“ Андреева. 105.
„Шарф Коломбины“. 55.
„Мени“ А. Ремизова. 71а.

О п е р а

„Александр“. 90а.
„Аида“ Верди. 33.
„Алина из Голланды“. 100.
„Африканка“ Мейербеера. 142.

„Бианка и Гвальтьеро“. 111.
„Гвидо и Джилсвра“, 113, 125.
„Жидовка“ Гашеви. 46.
„Инеса де Кастро“. 84а.
„Кармен“ Бизе. 105а.
„Князь Игорь“ Бородина. 162.
„Лакме“ Делиба. 60.
„Оберон“ Вебера. 183-186.
„Пеллеас и Мелиссанда“. 107.
„Псковитянка“. 106.
„Русал и Люпмила“ Глинки. 65, 123.
„Садко“ Римского-Корсакова. 56, 74.
„Сила судьбы“ Доппетти. 52.
„Сыл маадарина“ Кюи. 57.
„Фердинанд Кортес“ Спонтини. 49, 50, 114, 115.
„Пампа“ Гарольда. 191.

Оперетта.

„Башмаки“. 149.
„Фламма“. 197.
„Хильмерик“. 39, 81, 150, 178.

Б а л е т

„Дриада“ Перро. 101, 106а.
„Испытание Дамиса“. 54.
„Золушка“ Горшельта. 138.
„Кесарь в Египте“. 40, 131, 154.
„Лесная дева“ Горшельта. 164.
„Ляваская красавица“. 190а.
„Ненюфар“. 122.
„Павильон Армиды“. 53.
„Петрушка“ Стравинского. 69.
„Ручей“. 104.
„Тщетная предосторожность“. 156.
„Фауст“ Перро. 47, 48, 156, 191.
„Царь Кандавл“. 31.
„Эвника“. 32.

II.

работы опытно-производ-
ственных мастерских
декоративного института
за 1918—1922 г.г.

- № 228. Эскиз росписи подноса „Крестьянин с телегой“.
 № 229. „ „ „ „Красочная композиция“.
 № 230. „ „ „ „Красный кавалерист“.
 № 231. „ „ „ „Москва“.
 № 232. „ „ „ „Крестьянин“.
 № 233. „ „ „ „Крестьянка“.
 № 234. „ „ „ „Стадо и пастух“.
 № 235. „ „ „ „Бега“.
 № 236. „ „ „ „Крестьянин с граблями“.
 № 237. „ „ „ „Покупка лошади“.
 № 238. „ „ „ „Танец“.
 № 239. „ „ „ „Карусель“.
 № 240. „ „ „ „Кучер с лошадьми“.
 № 241. „ „ „ „Тройка“.
 № 242. Эскизы росписи тарелок „Красочная композиция“.
 № 243. Эскиз росписи тарелки „Косарь“.
 № 244. „ „ „ „Жница“.
 № 245. „ „ „ „Рабочий“.
 № 246. „ „ „ „27/II 1917 г.“.
 № 247. „ „ „ „25/X 1917 г.“.
 № 248. Эскиз декорации „Карусель“ С. Рейтлингер.
 № 249. „ убранства сценической площадки для спектакля „Царь Максеньга“ В. Татлина.
 № 250. Эскиз декорации Н. Петрова-Водкина.
 № 251. „ убранства сцены для пьесы „Четыре сердца“ В. Шухаева.
 № 252. Эскиз декорации „Город“ П. Магнушевского.
 № 253. „ „ для Петрушки в пост. В. Соловьева П. Магнушевского.
 № 254. Эскиз декорации „Веселый день княжны Елизаветы“ С. Ауслендера И. Школьника.
 № 255. Эскиз декоративного панно Н. Кульбина.
 № 256. „ убранства сцены для Красноармейского клубного театра Р. Френца.
 № 257. Эскиз. Занавес Э. Гоздзь.
 № 258. } Эскизы костюмов для спектакля „Керямир Бех-хар“ в постановке опытной сцены института Э. Гоздзь.
 № 259. }
 № 260. } Эскизы костюмов В. Шухаева.
 № 261. }
 № 262. Эскиз декорации Занавес
 № 263. „ „ Комната Нои. для пьесы А. Ремизова „Яснь“ Ю. Анненкова.
 № 264. } Эскизы костюмов
 № 265. }

Р. Френца.

Н. Лапшина.

II.

- № 266. Плакат „Бессмертная слава коммунарам...“.
 № 267. „ „Дело просвещения дело самого народа“.
 № 268. „ „Да здравствует Октябрьская революция“.
 № 269. „ „Все на борьбу с голодом“.
 № 270. „ „На Волге голод...“.
 № 271. „ „Крестьянин под держкой Советской власти...“.
 № 272. „ „Да здравствует коммунистический интернационал“.
 № 273. „ „Да здравствует 1 мая...“.
 № 274. „ „Помогите крестьянину Поволожья“.
 № 275. „ „Обязанность каждого помочь школе“.
 № 276. „ „Да здравствует IV годовщина...“.
 № 277. „ „Р. С. Ф. С. Р.“.
 № 278. „ „На Волге голод“.
 № 279. „ „Декоративный Институт...“.
 № 280. Плакат к производственной пропаганде. По мотиву эскиза Р. Френца.

V.

Т е а т р.

- № 557. Декорации для детского спектакля „Золотой петушок“, по Пушкину, работы театр.-декорационной мастерской института.
- № 558. Эскизы декораций и костюмов для „Ромео и Джульетты“ Шекспира в пост: С. Радлова. В. Лебедева.
- № 559. Макеты костюмов для „Ромео и Джульетты“ раб. Театр.-Костюмерной мастерской института под руководством Д. Николаевой.
- № 560. Эскизы декораций к „Кавну“ Байрона для Гос. Эрмитажного показательного Театра И. Школьника.

