

**ОСОБЕННОСТИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ  
АНТИЧНОГО НАСЛЕДИЯ Л. С. БАКСТОМ В ОФОРМЛЕНИИ  
ТРАГЕДИИ ЕВРИПИДА «ИППОЛИТ» (1902)**

*Работа представлена кафедрой русского искусства института живописи, скульптуры  
и архитектуры имени И. Е. Репина.*

*Научный руководитель – доктор искусствоведения, профессор В. А. Леняшин*

**В статье представлены особенности интерпретации античного наследия Бакстом в первой трагедии, оформленной художником в 1902 г. – «Ипполит» Еврипида. Делаются выводы, что античность интерпретировалась Бакстом как стилизованный в архаическом духе экстерьерный архитектурный пейзаж с использованием элементов греческой модели театра. Эскизы костюмов решались художником как игровые образы на основе достоверной исторической стилизации.**

**The article considers features of antique heritage interpretation by L. Bakst in the first tragedy that he illustrated in 1902 – «Hippolytos» by Euripides. The author of the article comes to the conclusion that Bakst interpreted antiquity as an exterior architectural scenery formalised in an archaic style using elements of the Greek theatre model. Sketches of costumes were determined by the artist as acting figures on the basis of authentic historical stylisation.**

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

Постановка была поручена молодому режиссеру Озаровскому, который собирался представить «трагедию так, как ее видели афиняне полторы тысячи лет назад, не исключая религиозно-ритуального характера. Этим Озаровский особенно угодил переводчику Еврипида – Мережковскому. Склонный все принимать и истолковывать

с какой-то религиозной и мистической точкой зрения, Дмитрий Сергеевич в этом «возвращении подлинной трагедии» видел некий залог поворота в религиозном сознании нашей эпохи<sup>1</sup>. Трагедия Еврипида виделась ему трагедией всей человеческой жизни, борьбой двух великих начал – страсти и милосердия. В интерпретации Мережковского Ипполит (отвергший преступную любовь-страсть своей мачехи Федры) являл собой христианское понимание любви как милосердия, сострадания. Непосредственно перед спектаклем Мережковский выступил со вступительным словом, в котором говорил: «Мы, люди новых веков, поняли одну лишь сторону язычества. Торжество дневных солнечных богов – Афродиты, Аполлона заслонило от нас более глубокие и священные таинства ночных, подземных, родственных древним титанам – Артемиды, Деметры Елевзинской и Вакха-Диониса. Но теперь, когда блестящая и холодная, как мрамор, оболочка класси-

цизма Римского ... спадает с эллинской древности, нам открывается снова ее живое и родное сердце. Из-за явного и лучезарного лица Аполлона выступает загадочное и темное, как звездная ночь, лицо Диониса, воскрешающего бога трагедии»<sup>2</sup>.

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

Перед художником стояла сложная задача: «как сочетать традиции древнегреческого представления с принципами современного театра, отдать ли предпочтение высокой классике, эпохе Софокла и Еврипида или догомеровской Греции, в которой происходили события, воссозданные драматургами?»<sup>3</sup>. В поисках решения Бакст делал зарисовки в Эрмитаже, знакомился с материалами раскопок Г. Шлимана и Э. Эванса. Работа осложнялась тем, что коллектив постановщиков, работавших над спектаклем, не был един во мнениях, о чем Бакст с горечью писал: «Боюсь, что выйдет взаимное непонимание литератора и художника, где первый требует от второго вещей, противоречащих стилю и условиям сцены. Впрочем, [...] во всем возможном, я готов на уступки»<sup>4</sup>.

В спектакле, потребовавшим скрупулезного изучения музеиных материалов, Бакст искал возможность сочетать богатый археологический материал с непосредственной моделью греческого театра и необходимой долей сценической условности. В первоначальном эскизе декораций к «Ипполиту» (площадь перед дворцом Тезея в Тризене) это не удалось. По сторонам дворца, выс-

тупая вперед, стояли две гигантские (размером с кровлю) статуи – Афродиты и Артемиды. Их противостояние и соперничество «послужили причиной той трагедии, которая разыгрывалась перед зрителем. И художник делает статуи богинь непомерно большими, страшными в своей иератической неподвижности, довлеющими над всем окружающим. Он мыслит их как ключ ко всему спектаклю, как некий символ, в котором должна воплотиться его основная идея»<sup>5</sup>. Этот динамичный эскиз, выполненный в технике акварели и гуаши, в размашистой манере, был в значительной степени пленэрен, в нем передавалось ощущение южного воздуха. Главным приемом, организующим пространство листа, стал прием ритмизации. Все основные массы – колонны портика храма, странные в своей неправдоподобной вытянутости статуи, похожие на шеренгу солдат кипарисы, каменная кладка торца стены – были строго ритмичны и вертикальны. Художник избегал лишних перепадов высот – линия, проведенная по верхушкам кипарисов, как бы продолжалась линией кровли дворца. Однако присутствующие в этом эскизе пленэрность, трехмерность и глубина изображения (задаваемая трех четвертным разворотом дворца), приближали эскиз к станковой картине, не отвечали сценической условности. Решение сцены не соответствовало представлениям создателей спектакля о греческом театре – вопрос о месте расположения хора в трагедии оставался открытym.

В итоге, сохранив общую идею эскиза, художник существенно изменил планировку сцены. В РГИА сохранились документы по монтажу спектакля<sup>6</sup>, с указаниями, дающими представление о промежуточном варианте планировки сцены. «Сцена двухъярусная. Один ярус соединяется с другим с помощью двух лестниц по углам авансцены. Декорации согласно наброску и макету Бакста»<sup>7</sup>. Вместо кулисной системы художник использовал сценическую коробку, закрытую с трех сторон. Согласно мон-

тировочному плану, она имела трапециевидный формат, сужаясь в глубину, что позволяло активнее включить торцевые плоскости коробки (каменные стены с фризом) в сценическое пространство. Дворец был развернут фронтально к зрителю, имел внушительный объем (занимая по глубине около 1/3, а по ширине – половину сцены).

Судя по фотографиям из спектакля, в окончательном варианте здание дворца заняло весь второй план, было плоскостно, развернуто фронтально к зрителю, портик уподобился реальной исторической конструкции. В отличие от первого эскиза, декорация приобрела устойчивую неподвижность и полную зеркальную симметрию. Торцевые стороны представляли высокие глухие стены с трапециевидными проходами, над которыми тянулся живописный фриз с многофигурным шествием в виде античного барельефа, еще выше – вертикали крон кипарисов. На первом плане оставались «По сторонам дворца, выступая вперед, две статуи – Афродиты и Артемиды»<sup>8</sup>, их мощные симметричные вертикали композиционно «держали» пространство сцены, притягивая к себе действие и взгляды. «Идея Бакста изобразить богинь в иератических, застылых позах примитивного искусства и сделать их больше человеческого роста очень удачна. [...] А главное – он достиг большого художественного эффекта. Два страшных идолища с загадочными, вечными улыбками наводят страх и ужас, в них чувствуется демоническая, беспощадная сила»<sup>9</sup>.

Фигуры богинь были совершенно плоскостны, стилизованы под архаических кор, Бакст не «стремился выявить живописью объемные формы»<sup>10</sup> статуй, пытаясь соблюсти определенную меру условности, необходимую для сцены. В том же духе был выполнен фасад дворца Тезея, «с плоскими колоннами без всякой тушевки»<sup>11</sup>. Такое решение первого и второго плана декорации объединяло их, делало более условными и театральными, «именно плос-

костная «эстетика» «Ипполита» в значительной степени способствовала эффекту оживленного античного барельефа, античной вазописи. [...] Восходя к архаическому примитиву, он искал и находил соответствующий условный принцип решения декорации, при котором возможным оказывалось органичное соседство архаических фигур богинь и позднедорического портика»<sup>12</sup>.

Постановщики спектакля стремились воссоздать на сцене Александринского театра модель греческого, для чего часть сцены была опущена. Она символизировала древнегреческую орхестру с жертвенником, в течение представления на нее четыре раза выходил хор. Эта часть соединялась с основным «проскениумом» двумя боковыми лестницами в пять ступеней каждая. «Сцена, таким образом, делилась на две узкие разновысотные ступени, на которых фронтально располагались многофигурные группы. Плоскостные мизансцены спектакля соответствовали плоскостному же оформлению Бакста. Если учсть при этом, что от актеров требовалась подчеркнутая скульптурность пластики, в воображении возникает ... барельеф! Действительно, именно такое впечатление и передают фотографии спектакля»<sup>13</sup>.

Единство места и времени, обязательное для античных трагедий, достигалось: первое – путем единой декорации, второе – световыми эффектами. Соответственно с этим в монтировке спектакля значилось: «Освещение: от раннего утра – через утро, полдень, сумерки, вечер – до глубокой ночи»<sup>14</sup>. К сожалению, небо на декорации не соответствовало состоянию переменчивого освещения и общему оформлению. На премьере облака «заменили обыкновенные грязно-голубые падуги, придавая всей декорации довольно скучный вид. Кроме того, они не согласовывались с задним полотном, где небо было покрыто беспокойными, мятущимися облаками совершенно не вязавшимися с безмятежно голубым не-

бом первого плана. [...] Правильней было бы написать четыре разных неба для четырех отделений трагедии. Декорация не менялась во время всей пьесы. Перемена же архитектуры неба в связи с переменой освещения значительно оживила бы сцену и придала бы каждому отделению трагедии своеобразную, индивидуальную физиономию»<sup>15</sup>. Перед спектаклем Бакст заболел, и облака за него записывал К. Коровин.

Кроме обозначения времени суток, световые эффекты позволяли расставить дополнительные смысловые и эмоциональные акценты в действии, выражая основную антitezу трагедии – противостояние двух богинь. Так, «появление на сцене Афродиты и Артемиды сопровождается как бы исходящим от них светом: красным и бледно-голубым»<sup>16</sup>.

При создании декорации художнику не вполне удалось сочетание модели античного театра со сценической условностью. Слишком узкое пространство «орхестры» ставило хор в комическое положение – во время движения артисты задевали друг друга, алтарь, медленно спускались по ступеням, боясь запутаться в длинных одеждах. «Жертвенник надо было устроить над орхестром, и тем предоставить хору большую свободу места. Наконец часть хора можно было выпускать на сцену из передних кулис и тем избежать лестницы»<sup>17</sup>. В этом, конечно, «сказывалось и отсутствие опыта в решении пространственно-планировочных задач оформления сцены, исполнение декораций получалось неадекватным эскизам»<sup>18</sup>. Интерпретаторский талант Бакста ярче проявился при работе над костюмным ансамблем «Ипполита».

В ряде эскизов этого первого античного костюмного ансамбля Бакста наметилось одно из направлений его дальнейших поисков – создание игрового образа костюма, на основе достоверной исторической стилизации. Это эскизы костюмов военнонаучальников, знатных мужей, прислужниц, няньки Федры, Тезея, Вестника. Они представляли персонажей в игре, своеобразие каждой роли художник стремился раскрыть через античную живопись и пластику. Каноничные античные прообразы интерпретировались Бакстом как образы ярко театральные, ставшие впоследствии каноничными для творчества самого художника.

Так, в эскизе костюма военнонаучальника, напряженный разворот фигуры, резкое движение, не были лишь плодом фантазии художника. Подобные фигуры воинов можно в большом количестве отыскать в античной вазописи, например, в эрмитажных чернофигурных амфорах со сценами битв и проводов воинов. Бакст при работе над «Ипполитом» плодотворно трудился в Эрмитаже, о чем писал обозреватель Ю. Беляев: «Я встречался с ним в полутемных нижних залах Эрмитажа, где он корпел над обломками седой старины, зарисовывал нужный материал отовсюду: с гробниц, с ваз и из специальных изданий. И он достиг значительных результатов, сообщив постановке новизну в смысле большой правдоподобности древней жизни»<sup>19</sup>. Выразительный силуэт воина с высоким гребнем на шлеме, видимо, полюбился самому Баксту, и был неоднократно повторен в драматических постановках на античную тему. Этот костюм особенно выделил Д. В. Философов: «Верится, что именно такого шлема испугался маленький Астианакс:

---

Меди дитя устрашилось и гребня из гривы косматой,  
Что колебалася грозно повыше блестящего шлема<sup>20</sup>.

---

В работе над эскизами темой живописного осмыслиения художника становились

устойчивые мотивы и приемы живописи ваз чернофигурного, ориентализирующего

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

Приемы предельной декоративности, построчности в построении орнамента, характерные для ваз ориентализирующего стиля использовались художником при создании костюмов Тезея, знатных мужей. Эскиз костюма Тезея – один из наиболее выразительных и характерных в ансамбле, в нем проявилось такое качество античных костюмов Бакста, как декоративность. Платье Тезея, с одной стороны, было так густо испещрено орнаментом, как это можно встретить только на вазах ориентализирующего стиля. Однако, в отличие от них, у Бакста орнамент не имел самодовлеющего значения, а служил лишь аккомпанементом человеческой фигуре, придавая ей яркую декоративность. Это важное качество театральных эскизов костюмов художника впоследствии являлось одним из характернейших для его античных и восточных постановок, стало узнаваемым почерком мастера. Тезей представлен в статичной величественной позе, декламационно отведя в сторону руку. Этот типичный «актерский»

жест, видимо, показался художнику весьма убедительным, ибо повторялся как в шести эскизах советников царя, так и регулярно в дальнейших античных постановках.

Женских эскизов костюмов сохранилось мало, это костюмы Федры, ее няньки, придворной дамы, прислужницы, остальные можно представить лишь по фотографиям из спектакля. В них были найдены и закреплены те основные женские модели одежды, которые с некоторыми вариациями в дальнейшем использовались художником в античных постановках. Бакст не прямо применял античные формы, а творчески перерабатывал их, выбирая необходимые ему элементы кроя, фасона, античных костюмов. Его женские одежды лишь имитировали традиционные туники из тонких тканей, поверх которых надевался уложенный складками богато декорированный хитон. В края античной одежды, дабы складки хитона лежали строго вертикально и не разлетались от движения, вшивались специальные небольшие грузы из металла. Художник XX в., пренебрегая во имя сцены реальным кроем античного одеяния, считал необходимым сохранить такую характерную для времени деталь.

Эскиз костюма Федры, помимо детальной прорисовки орнамента, снабжен множеством пояснений художника<sup>21</sup>. Если одежда, рисунки орнаментов были проработаны тщательно, то этого нельзя сказать об образе царицы. Федра была представлена не в какой-либо узнаваемой античной позе, а в легком шаге. Казалось, художника ее лицо вовсе не занимало – половина его была скрыта вуалью, над которой ярко выделялись восточного типа огромные глаза. О страстном, чувственном характере героини художник сумел сказать такой откровенной деталью, как частично обнаженная грудь. Именно через выразительную пластику тела, своеобразие одеяний, их цветовую гамму Бакст стремился передать характер персонажа, тогда как лицам не придавал решающего значения, зачастую они были слабо моделированы, напоминая

некие условные маски. Возможно, Бакстом сознательно использовались приемы древнегреческих скульпторов, когда эмоциональное состояние образов передавалось через пластику, а лица оставались совершенно бесстрастными.

Наиболее драматичным и индивидуальным вышел образ няньки Федры, его можно считать одним из самых удачных в костюмном ансамбле. Она «изображалась худой, жилистой старухой с трясущимися руками и опущенной головой»<sup>22</sup>. Здесь опять проявлялся игровой характер костюма, созданный на основе достоверной исторической стилизации. Подобная профильная постановка женской фигуры в античной вазописи представляла довольно устойчивый иконографический тип. В качестве одного из вариантов можно указать изображение молодой женщины, вдыхающей аромат цветка, с краснофигурной амфоры Андокида (VI в. до н. э.). Речь шла не о копировании античных форм, а о творческом переосмыслинии работы древнего мастера. Бакст мог использовать необходимые ему детали (профильная поза, ионический рукав с защипами, общий характер драпировок, элементы орнамента), создавая при этом совершенно новый индивидуальный образ.

Хотя к настоящему времени сохранилось немного авторских эскизов костюмов к трагедии «Ипполит», имеется возможность представить, как выглядел практически весь костюмный ансамбль благодаря сохранившимся копиям в отделе рукописей и редких книг Санкт-Петербургской театральной библиотеки. Эти материалы дают детальное представление об объеме проделанной художником работы<sup>23</sup>, помимо костюмов включавшей бутафорию и прически. К некоторым копиям приколоты фрагменты тканей, из которых предполагалась пошивка костюмов; другие снабжены подробной прорисовкой орнамента, пояснениями художника.

Копии эскизов позволяют атрибутировать сохранившийся в Санкт-Петербургском ГМТИМТ подлинный костюм к «Ипполиту»<sup>24</sup>. Так, сопоставление орнаментов

мужского костюма НВМ 1321/55 и копии эскиза (Л. 8) позволяют установить, что костюм предназначался для советника царя.

Сохранившиеся костюмы помогают проследить, как материализовался замысел автора. Например, праздничный костюм Тезея представлял собой длинный цельнокроеный оранжевый хитон из шерсти-крепа с втачными рукавами и застежкой-прорезью на спине. Вся поверхность хитона расширила параллельными рядами разнообразного стилизованного орнамента (шашечки, волнистые линии, островерхие зубчики, фестоны). В свое время его дополняли эффектные аксессуары – золоченый шлем в виде шишака, богато орнаментированная накидка, крепившаяся на груди и плечах (на платье сохранились нашитые для этой цели воздушные петли).

Одетыми в античные одежды артисты казались лишь из зрительного зала. В реальности покрой костюмов не соответствовал древнегреческим канонам, когда платье изготавливали из цельного куска материи, скрепляли на плечах булавками и закладывали пышные складки под грудью и на бедрах. Сценическая жизнь диктовала свои законы, одежда должна была быть удобной, быстро одеваемой, прочной. Все «хитоны» и «туники» лишь имитировали античные конструкции, сами же кроились по привычным схемам отрезного или цельнокроенного платья; застегивались на пуговицы и крючки. Декоративное оформление одежд отличалось по своей технике исполнения и качеству – в зависимости от значимости персонажей. Так, орнаменты на платьях Тезея, Ипполита, военноначальника вышивались, тогда как узор на платье рабов наносился краской по трафарету.

Стремясь к передаче самого духа античности, приданнию сценическому действу яркой декоративности, художник прибегал к щедрой орнаментализации костюмов, почерпнутой, с одной стороны, из древнегреческой вазописи, и продиктованной с другой – иконографией модерна. При этом орнаментальные формы художник заим-

ствовал, главным образом, с ваз ориентального, геометрического, чернофигурного стилей. В «Ипполите» художником были как бы «нащупаны» те излюбленные орнаментальные мотивы, которые с неизменным успехом были повторены в дальнейшем: циклические круги, точечные розетты, крестик, «трехточия», шашечка, шевроны, волнистые линии, разнообразный меандр, стилизованные веточки плюща и оливы.

Другой характерной чертой первого античного костюмного ансамбля Бакста стало его заметное насыщение ориентальными чертами. Колористическая гамма костюмов превосходила все, даже самые смелые представления, об античной архаике; туники и хитоны, помимо традиционного белого цвета, были представлены и ярко-желтыми, красно-оранжевыми, фиолетово-сиреневыми, черными тонами. Все одежды были густо орнаментированы, в качестве дополнительных акцентов к костюмам шло множество крупных золотых и серебряных браслетов, перстней, высоких царских (типично восточных) тиар. Все это при движении актеров звенело, блестело и переливалось, напоминая о подлинно восточной роскоши. Художник использовал в эскизах орнаментальные формулы, заимствованные с Востока, но обретшие эстетическую завершенность в античном искусстве: пальметты, лотос, стилизованные цветы. В целом привнесение восточного элемента в значительной степени помогало погружению в ту архаическую эпоху, «когда греческий мир, не достигнув еще самобытности и обособленности эпохи расцвета, был более «космополитичен» и носил на себе яркие черты восточных культур»<sup>25</sup>.

При работе над эскизами костюмов к «Ипполиту», Бакст, опираясь на античную пластику и вазопись, вызвал из глубины веков к жизни те наиболее характерные образы, которые показались ему весьма убедительными; убедительными настолько, что были повторены им неоднократно в дальнейшем, они стали своего рода «иконографическими» для античного цикла художника. Это стилизованные образы старцев, царедворцев, воинов, рабынь и придворных дам.

Стилистического единства в постановке «Ипполита» добиться не удалось, особенно слабой стороной спектакля стала исполнительская игра. «Стильные костюмы Бакста достались актерам, не чутким к стилю. Ритмическая вязь орнаментов обвиowała тела, не восприимчивые к ритму. Пластическая выразительность костюма и пластика исполнителя соотносилась как стилизация античности и ее ученическая иллюстрация [...]. Главной исполнительской проблемой «Ипполита» был вопрос стиля, реальной сценической стилистической «сортности» игры, особенно остро и контрастно обнажившейся в связи с общей стилизаторской спецификой и ориентацией «Ипполита»»<sup>26</sup>.

Однако та новая интерпретация Древней Греции, которая была предложена художником, для 1900-х гг. была подлинным откровением. «На сцене не было обычных греков в стиле empire или, что еще того хуже, греков из оперетки, но были греки этрусских ваз, надгробийных барельефов и новейших изысканий»<sup>27</sup>. Именно декорационно-костюмная составляющая спектакля сделали его важной вехой в театральном сознании начала века.

## **ПРИМЕЧАНИЯ**

<sup>1</sup> Бенуа А. Н. Мои воспоминания: В 5 кн./ Изд. подг. Н. И. Александрова и др. М.: Наука, 1980. Т. 1. С. 368.

<sup>2</sup> Мережковский Д. С. О новом значении древней трагедии // ЕИТ. 1902–1903. С. 17–18.

<sup>3</sup> Голынец С. В. Лев Бакст. Живопись. Графика. Театрально-декорационное искусство: Альбом. М.: Изобразительное искусство, 1992. С. 21.

<sup>4</sup> Письмо Л. С. Бакста В. А. Теляковскому от 11 апреля 1902. ОАРФ ЦТМ им. А. А. Бахрушина. Ф. 280. Ед. хр. 9.

## ОБЩЕСТВЕННЫЕ И ГУМАНИТАРНЫЕ НАУКИ

---

<sup>5</sup> Пружан И. Н. Лев Самойлович Бакст. Л.: Искусство, 1975. С. 60.

<sup>6</sup> Монтировка спектакля по трагедии Еврипида «Ипполит» в переводе Мережковского. РГИА. Ф. 497. Оп. 8. Д. 583. 1902. Далее – Монтировка ... «Ипполит».

<sup>7</sup> Там же. Л. 28.

<sup>8</sup> Там же.

<sup>9</sup> Философов Д. Первое представление «Ипполита» // Мир искусства. 1902. № 9–10. С. 11.

<sup>10</sup> Пожарская М. Н. Русское театрально-декорационное искусство конца ХХ – начала XIX века. М.: Искусство, 1970. С. 233.

<sup>11</sup> Беляев Ю. «Ипполит» // Новое время. 16 окт. 1902.

<sup>12</sup> Кириллов А. А. Живопись и сцена: первые опыты стилизации в Александринском театре начала XX века // Взаимосвязи: Театр в контексте культуры: Сб. науч. тр. / ВНИИ искус. М-ва культ. РСФСР. Л., 1991. С. 85.

<sup>13</sup> Там же. С. 84.

<sup>14</sup> Монтировка ... «Ипполит». Указ. соч. Л. 28.

<sup>15</sup> Философов Д. Указ. соч. С. 11.

<sup>16</sup> Монтировка ... «Ипполит». Указ. соч. С. 28.

<sup>17</sup> Философов Д. Указ. соч. С. 8.

<sup>18</sup> Голынец С. В. Указ. соч. С. 21.

<sup>19</sup> Беляев Ю. Указ. соч.

<sup>20</sup> Философов Д. Указ. соч. С. 10.

<sup>21</sup> «Тип платья, как фасон Афродиты и Дианы. [...] Нижняя юбка из вуали. [...] Сзади сильно обтянуто. Вуаль длинная белая, затягивающая верхний плащ, расшита крестиками. [...] Золотой пояс. Золоченые искусственные сандалии. [...] Костюм одевается поверх трико [...]. На левой руке браслет змеевидный. Волосы [...] темно-красные с золотыми проволоками, держащий локоны на голове обруч золотой» // Санкт-Петербургский ГМТиМИ. ГИК 11933.

<sup>22</sup> Пружан И. Н. Указ. соч. С. 62.

<sup>23</sup> К постановке «Ипполит» сохранились две папки: «Кальки» и «Костюмы». ОРиРК С-Пб ТБ. П.О. № 111.

<sup>24</sup> В фонды музея они поступили из Цеха проката костюмов в 1982 г., где беспорядочно использовались для спектаклей. ГИК 17963/1, 17963/2, 17963/3, НВМ 1321/47, 1321/87, 1321/55, 1321/89, 1321/52.

<sup>25</sup> Латышина Н. П. Мир искусства. Очерки истории и творческой практики. М.: Искусство, 1977. С. 131.

<sup>26</sup> Кириллов А. А. Указ. соч. С. 87.

<sup>27</sup> Беляев Ю. Указ. соч.