

*И. Сюй*

## **АДАПТАЦИЯ ЭЛЕМЕНТОВ КИТАЙСКОЙ КУЛЬТУРЫ НА СЦЕНЕ РУССКОГО ТЕАТРА (из творческого опыта А. Н. Бенуа и А. Я. Таирова)**

*Работа представлена кафедрой рисунка.*

*Научный руководитель – кандидат искусствоведения, профессор Н. Н. Громов*

Обращение к культуре Дальнего Востока было характерно для русского театра начала XX века. Причины тому были разные, но, какказалось, через заимствование экзотических элементов можно будет ради-

кально обновить изобразительно-выразительные средства театра.

И такой мастер сценической декорации, как А. Н. Бенуа, не мог пройти мимо восточной тематики. Оформляя «Клеопатру»,

он высказал мнение о том, что «можно было бы выставить античную красоту не только в эллинских хитонах и хламидах, но и в окружении всей цветистой яркости древневосточной цивилизации, дать *полную* картину античной *жизни*, изобразить то, что прельщало самих древних греков и римлян так, как нас прельщает теперь заветная Индия или иератический Китай...»<sup>1</sup>.

И наконец, идея показа «иератического Китая» воплотилась художником при постановке спектакля по сказке Ганса-Христиана Андерсена «Соловей»<sup>2</sup>. Вспоминая по прошествии лет о спектакле, Александр Николаевич писал: «Моей личной работой в сезоне 1914 г. была постановка “Соловья”. <...> Опера “Соловей” была затеяна Стравинским и его приятелем Митусовым еще в 1910 г.»<sup>3</sup>. Однако проект пришлось отложить из-за занятости всех его авторов. Лишь после того, как увидели свет рампы спектакли «Жар-птица», «Петрушка» и «Весна священная», Стравинский вернулся к клавиру «Соловья». Вынужденным перерывом объясняет Бенуа заметные различия в стилистике первого акта и двух последующих.

Действие первого акта разыгрывается на морском берегу. В лодке сидит рыбак и «в духе китайской мудрости» напевно бормочет себе под нос некие философские сен-тенции. А в ветвях деревца, склонившегося над водой, заливается трелями Соловей. Появляются богдыханы, чтобы упросить Соловушку прилететь во дворец к безнадежно больному императору. Лирическая интонация акта «служит интересным контрастом к дальнейшему – к придворной помпе приема японского посольства, являющегося с искусственным соловьем (второй акт), и к борьбе у одра болеющего императора между Смертью и Соловьем, к борьбе, кончающейся победой второго. «Мне очень нравилась простая и разительная... заключительная сцена оперы, – когда явившиеся с по-гребальной церемонии мандарины застают богдыхана здоровехоньким и приветствующим их звучным “здра-а-стуй-те”», – писал впоследствии Александр Николаевич<sup>4</sup>.

Бенуа был уже признанным театральным художником, хорошо разбиравшимся в тонкостях сценического искусства и при случае возлагавшим на себя обязанности либреттиста. Со знанием дела он отзывался о работе соавторов. «Вообще мне очень нравилось то, как Стравинский и Митусов “уложили” сказку в оперное либретто, – писал художник впоследствии. – Мне это давало возможность излить весь мой воссторг от дальневосточного искусства – как в передаче приморского пейзажа, так и в изображении тронного зала в “фарфоровом” дворце и золотой, залитой солнцем, царской опочивальни»<sup>5</sup>.

Поначалу художник доверился стилю chinoi-series, распространенному в Европе в XVIII веке. Однако имитация стилем рококо китайского изобразительного творчества мешала поиску свежего решения. Нелепости сказывались и в собственных эскизах художника, никак не согласовываясь с присущим ему увлечением ароматом подлинного восточного искусства. Незаменимым материалом для эскизов сцены и костюмов, по признанию художника, служили китайские раскрашенные лубки – нянхуа. У него их было «великое множество». Их подарил С. С. Боткин, профессор Военно-медицинской академии и страстный коллекционер. Во время Русско-японской войны он был командирован в Маньчжурию, откуда и привез большое число китайских народных картинок.

Исходя из своеобразной эстетики лубка, Бенуа добился результата, далекого от оригинальных первоисточников и несколько смешанного, но вполне соответствующего музыке Стравинского, особенно когда звучал бравурный китайский марш, занимавший почти половину второго акта. Кроме того, оформление хорошо дополняло мелодии арий Соловья и Смерти, будто подтверждая оригинальность стиля. Остальная декорация, как и все, что выносилось на сцену, была исполнена на «европейский лад». Впечатление от парижского спектакля, шедшего в Национальном оперном

театре (1914), было ярким и необычным. И если А. В. Луначарский видел в декорациях Бенуа фантастическую китайщину<sup>6</sup>, то Морис Равель хвалил художника за знание стиля и проникновение в национальную психологию<sup>7</sup>.

Как признавался впоследствии Александр Николаевич, работа над «Соловьем» доставила ему «огромное наслаждение». «Только этим наслаждением я и объясняю себе теперь то, как мог я с ней в ту зиму справиться, как мог я совместить ее с напряженной работой над “Хозяйкой гостиницы” для Художественного театра и с научными трудами, связанными с созданием моей “Истории живописи”»<sup>8</sup>. Эскизы костюмов рисовались в гостиничном номере Москвы, а декорации – в Петербурге. «Самую живопись для сцены я поручил симпатичнейшему и весьма искусному художнику Н. Б. Шарбе, который их и привез с бесчисленной бутафорией в Париж... я и сам вырвался из Москвы и приехал, где шли наши репетиции», – вспоминал позднее художник<sup>9</sup>.

Воспоминания о работе над спектаклем не раз встречаются на страницах мемуаров Бенуа. Александр Николаевич делится с читателями своими сокровенными ощущениями. Так, например, он пишет про репетиции: «Особенно меня радовало то, что получалось из Китайского марша у начинаявшего тогда свою балетмейстерскую деятельность Б. Г. Романова <...> По моему плану надлежало в строгом соответствии с музыкальными кусками выступать из кулис звеньями длиннейшей процессии»<sup>10</sup>.

Череду исполнителей открывали танцовщики Его Китайского Величества, а замыкал торжественное шествие сам император. Он степенно выступал под гигантским лилово-черным зонтом в окружении мандаринов первого ранга, одетых в черные халаты. По мере завершения танца придворной балетной труппы представители каждого сословия, сделав два обхода по сцене, располагались, сидя на полу, внутри огороженного зажженными фонариками

пространства. Образуя облачением пестрый и роскошный живой цветник, артисты своими движениями воспроизводили в танцах разные эпизоды играемого действия. На самом спектакле все это повторилось во всей яркости причудливых одежд под огромными голубыми фонарями-люстрями, на фоне белых с синим фарфоровых колонн. Из-под зонта выступило на сцену, сверкавшее золотом и драгоценностями, Богдыханское Величество. Все собрание подданных падало перед ним ниц. «Эффект получился такой силы, – писал Бенуа, – какой я сам не ожидал!»<sup>11</sup>

На краю авансцены, у рампы, в черном трико одиноко танцевал один из исполнителей. Его роль заключалась в создании хореографического комментария происходящему. Дошедшие до наших дней эскизы дают возможность представить общую картину спектакля.

Создавая костюмы, А. Н. Бенуа воспользовался не только китайскими лубками, но и соответствующей литературой, благодаря чему костюмы придворных мандаринов получили как этнографически точные, так и придуманные художником детали. В орнаментику одежд вельмож вписаны изображения драконов – носителей небесных сил. Головные уборы имели фантастическую форму, напоминавшую храмовые реликварии. К боковым отворотам шляп были подвешены кисточки – у каждого персонажа кисточки своего фасона. Все сановники имели множество, одно на другое, надетых платьев, поэтому казались неповоротливыми и важными. По традиции они прятали руки в широких, украшенных шитьем рукавах. Платья воинов-ушэннов, при всей их затейливости, были более легкими. Ведь им, воинам, надлежало совершить на сцене торжественный танец-марш. Ансамбль костюма составляли расшитый и прилегающий к телу полуухалат, короткие штаны, черные чулки, котурны, широкий пояс, маска и шапка с помпоном<sup>12</sup>.

Сложными и словами трудно описываемыми были костюмы женщин-удань, то

есть воительниц<sup>13</sup>. Они участвовали в церемониальных танцах в тронном зале императорского дворца.

Существенное значение придавалось древней восточной символике. Вот почему на платье императора красовались вышитые золотом драконы: один на груди и два на широких рукавах. Согласно поверью, эти изображения «добрых драконов» оберегали жизнь их носителям, служили воплощением мужского начала – ян и образом Востока.

Самое невесомое и нарядное одеяние было у исполнительницы роли Соловья. Оно состояло из шелкового халата, расшитого большими цветами, головного убора гуань – диадемы с множеством блесток и лент, а также белого шелкового шарфа.

Для создания костюмов японских послов А. Н. Бенуа воспользовался гравюрами Куниоси и Тойокуни<sup>14</sup>. Платья иноземцев были не так громоздки, как у китайских сановников, и соответствовали их миссии пронырливых и хитрых дипломатов.

К сожалению, у спектакля, который Бенуа считал наиболее удавшейся постановкой, была печальная судьба. «И вот почему мне особенно горько, – сетовал художник, – что именно эта постановка, данная всего два раза в Париже, а в Лондоне – четыре, была затем погребена в кладовых “Druri lain”. Половина декораций и костюмов успела сгнить»<sup>15</sup>.

Не мучимый «сантиментами», С. П. Дягилев заказал Стравинскому переделать оперу в одноактный балет, оформление которого было заказано А. Матиссу (1920). Как отмечал Бенуа, костюмы для новой версии были интересны по краскам, но первоначальное великолепие спектакля исчезло.

Находясь в эмиграции в Париже, художник и его семья испытывали унизительные материальные затруднения. Приходилось распродавать рисунки и акварели, в том числе и эскизы декораций к спектаклю «Соловей»<sup>16</sup>, что поставило последнюю точку в его сценической истории с декорациями А. Н. Бенуа.

Для осознания эволюции взглядов на элементы китайской культуры, цитируемые в оформлении спектаклей, значительный интерес представляет постановка пьесы Бенримо и Хазлтона «Желтая кофта» в Свободном театре (1913). Как свидетельствовала пресса и сами участники постановки, режиссер А. Я. Таиров и художник А. А Арапов создали спектакль в манере китайского классического театра о подвигах богатыря Ву-Ху-Гита. Подлинный Китай напоминало многое. Роскошь постановки и костюмов из шелка с ручной вышивкой соответствовала богатству костюмов и аксессуаров знаменитых китайских ваз и шкатулок. Шелковый занавес, по замыслу художника Арапова, был расширен золотисто-зелеными драконами, а задрапированные материей люстры напоминали традиционные китайские фонарики. Но, главное, была заимствована условная стилистика китайского сценического языка: декорации в виде китайского домика из золотого занавеса, предложенного художником, моментально трансформировались с помощью ширм и занавесок, удивляя сменой красочных сочетаний; изображение гор с помощью стульев, перекладина между ними – мост через реку; лодка для влюбленных – все те же стулья, повернутые спинками к публике; наконец, символические цвета и рисунки грима. Таких придумок было немало, хотя некоторые критики указывали на несоответствия, дававшие повод говорить о том, что постановка рассчитана на людей, «не слишком часто бывающих в Китае». К видимым ошибкам относилось несвойственное китайцам излишне мелодичное тонирование речи.

Постановка Таировым и Араповым «Желтой кофты» оказалась «дорогостоящей игрушкой», но она помогла уяснить важные художественные критерии театра, к созданию которого стремились реформаторы сцены. Для себя Таиров уточнил категорию «синтез». Он ставил свой спектакль в Свободном театре, где на одной сцене пели оперу и оперетту, играли панто-

миму и драму. Здесь формировались убеждения режиссера, что «синтетический театр – это театр, сливающий органически все разновидности сценического искусства так, что в одном и том же спектакле все искусственно разъединенные теперь элементы слова, пения, пантомимы, пляса и даже цирка, гармонически сплетаясь между собой, являются в результате монолитное театральное произведение»<sup>17</sup>.

Изучение китайской зрелищной традиции позволило русскому режиссеру создать блестящий образец синтетического театра, которому соответствуют отобранные столетиями приемы условной сценической выразительности. Избежав буквального подражания жизни, китайская художественная традиция демонстрировала «органическое сочетание реализма и условности», за что так ценил Таиров театральные культуры Востока.

Представив на сцене пьесу по китайской сказке, исполненной высокого вкуса и стиля, достаточного такта в обращении к изобразительным приемам, А. Я. Таиров оказал хорошую услугу русскому зрителю. В ярком спектакле, наполненном своеобразной, затейливой стилизацией «...полностью использовались приемы китайского условного театра...» «Эти приемы, – как полагал критик П. Марков, – которые с течением времени стали для нас хрестоматийными, тогда не только поражали своим необычным экзотизмом, но и вводили в особый театральный мир»<sup>18</sup>.

Обращение к китайской театральной традиции было призвано расковать актера, освободить его от правил натуралистического театра, способствовать рождению сценической эстетики нового типа, ставящей задачи синтеза во главу угла. По существу, театральный синтез трансформировал на театре идею метафизического всеединства Мира, которое через возврат к истокам даосской концепции преображает Мир в Единое Целое.

Притяжение к искусствам примитивных форм было характерно для эсхатологических ожиданий конца XIX – начала XX столетий не только в России, но и других странах Европы. Этот интерес был неразрывно связан с идеей «возврата к истокам», которые берут начало в «органических эпохах» с неотделимым от них единством основных представлений о небесном (божественном) и земном (человеческом). Вполне резонно, что Таиров увидел в пред-театре «оздоровляющий первоисток» для нового восхождения сценического искусства. Он остановил свой выбор на китайской театральной традиции, которая сохранила многообразие первичных элементов лицедейства, игры с предметами и особое отношение к оформлению.

Таким образом, в европейской культуре осуществился переход от применения на сцене элементов китайского театра как всего лишь экзотики к более глубокому пониманию сценического искусства древней национальной традиции.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Бенуа А. Мои воспоминания. В 5 кн. М., 1980. Книга четвертая, пятая. С. 510.

<sup>2</sup> Либретто С. С. Митусова, музыка И. Ф. Стравинского, режиссура А. Н. Бенуа и А. А. Санина, антреприза С. П. Дягилева, 1914.

<sup>3</sup> Бенуа А. Мои воспоминания. С. 534. Степан Степанович Митусов, пасынок князя П. А. Путятиной, был известным музыкантом-педагогом, одним из основателей Петербургской школы камерного пения.

<sup>4</sup> Там же. С. 534–535.

<sup>5</sup> Там же.

<sup>6</sup> Луначарский А. В. Русский и американец в Большом парижском сезоне. В кн.: О театре и драматургии. В 2 т. М., 1958. Т. 2. С. 231.

- <sup>7</sup> Maurice Ravel. Les nouveaux spectacles de la saison russe. “Le rossignol” // Comoedia illustre. 1914. 5 juin, N 17. P. 813–814.
- <sup>8</sup> Бенуа А. Мои воспоминания. С. 535.
- <sup>9</sup> Там же.
- <sup>10</sup> Там же.
- <sup>11</sup> Там же. С. 536.
- <sup>12</sup> См.: Власова Р. И. Русское театрально-декорационное искусство начала XX века. Из наследия петербургских мастеров. Л., 1984. С. 151.
- <sup>13</sup> Там же. С. 150.
- <sup>14</sup> См.: Художники русского театра 1880–1930. Каталог-резюме. М., 1994. Илл. 255. Эскиз костюма Третьего японского посла, держащего золотую шкатулку, на крышке которой сидит механический соловей. 1914. Акварель, черная тушь. 48x33. Надписи: слева наверху карандашом рукой Бенуа по французски: Madame Miamzine. № 26; на полях справа по-русски: прическа из бархата, черный бархат; справа внизу по-французски: copie d apres une estampe japonaise (de Toyokuni). Илл. 256. Эскиз костюма Японского посла с мечом. Ок. 1914. Акварель, черная тушь, карандаш. 48x33. Надписи слева наверху карандашом рукой Бенуа по-французски: M. Charnof; справа на полях по-русски: прическа из бархата, черный бархат; справа внизу по-французски: copie d apres Kuniyoshi.
- <sup>15</sup> Бенуа А. Мои воспоминания. С. 536–537.
- <sup>16</sup> В письме к А. А. Половцеву, владельцу антикварного магазина в Париже, Бенуа 4 июня 1935 года писал: “Был бы бесконечно благодарен, если бы Вам удалось продать моего “Соловья” [декорации] и другие мои акварели-макетки...”. Об этом см.: Александр Николаевич Бенуа и Мстислав Валерианович Добужинский. Переписка (1903–1957) / Составление, подготовка текста и комментарии И. И. Выдрина. СПб.: Сад искусств, 2003. С. 159–160.
- <sup>17</sup> Таиров А. Я. Записки режиссера. Статьи. Беседы. Речи. Письма. М., 1970. С. 93.
- <sup>18</sup> Марков П. О Таирове // А. Я. Таиров. Записки режиссера. С. 13.