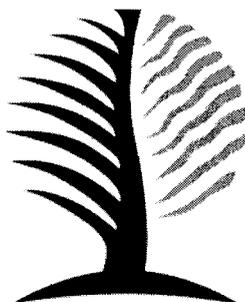


НЕКОММЕРЧЕСКОЕ ПАРТНЕРСТВО УЧЕНЫХ, ПРЕПОДАВАТЕЛЕЙ
И УЧРЕЖДЕНИЙ ВЫСШЕГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
«САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ УНИВЕРСИТЕТСКИЙ КОНСОРЦИУМ»



НАУЧНОЕ МНЕНИЕ

Научный журнал

№ 1 (2011)

Санкт-Петербург

Научный журнал «Научное мнение» зарегистрирован в Федеральной службе по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций (Роскомнадзор). Свидетельство о регистрации средства массовой информации ПИ № ФС77-43113 от 15 декабря 2010 г.

Модераторы научного журнала:

Баева И. А., член-корреспондент РАО, доктор психологических наук, профессор;

Барышников М. Н., заслуженный деятель науки РФ, доктор исторических наук, профессор;

Потачев С. А., кандидат физико-математических наук, доцент

Учредитель: Некоммерческое партнерство ученых, преподавателей и учреждений высшего профессионального образования «Санкт-Петербургский университетский консорциум» (191186, Санкт-Петербург, Невский пр., д. 22–24, литер А)

Научное мнение: научный журнал / Санкт-Петербургский университетский консорциум. – СПб., 2011. – № 1. – 166 с.

ISSN 2222-4378

© Авторы статей, 2011
© Санкт-Петербургский
университетский консорциум, 2011

3. Московское епархиальное училище иконописания священника Руднева. М.: Синодальная типография, 1885. 18 с.
4. РГАДА. Ф. 1204. Оп. 1. Д. 23485.
5. РГАДА. Ф. 1204. Оп. 1. Д. 23486.
6. РГАДА. Ф. 1204. Оп. 1. Д. 23489.
7. РГАДА. Ф. 1204. Оп. 1. Д. 23490.
8. РГАДА. Ф. 1204. Оп. 1. Д. 23491.
9. РГАДА. Ф. 1204. Оп. 1. Д. 23505.
10. РГАДА. Ф. 1204. Оп. 1. Д. 23545.
11. РГАДА. Ф. 1204. Оп. 1. Д. 23586.
12. РГАДА. Ф. 1204. Оп. 1. Д. 23747.

Примечания

¹ Давид Иванович Хлудов (1823–1886), известный церковный благотворитель, устроитель двух монастырей, нескольких церквей, начальных училищ и богаделен при монастырях и церквях. В 1857 г. – егорьевский голова, с 1879 г. – статский советник. Имел за благотворительность награды: Станислава II ст., Анны II ст., Владимира III ст.

² Общество любителей духовного просвещения образовано в Москве в 1863 г. При нем с 1900 г. – отдел церковной археологии, образованный из двух отделов – иконоведения и исторической археологии, существовавших при отделе с 1869 г.

³ Из письма купца Хлудова на имя Митрополита Московского (1871 г.).

⁴ Колесов А. М. (1834–1902) учился в МУЖВиЗ вместе с И. Шишкиным, В. Перовым, К. Маковским. В 1856 г. получил звание свободного художника, в 1876 г. – за серию портретов – звание классного художника 3-ей степени. С 1880-х гг. стал заниматься иконной живописью. Впоследствии стал заведующим этого училища и преподавать в училище иконописания.

⁵ Милорадович С. Д. (1851–1943). Сын дьякона, учился в Московской духовной семинарии, учился в МУЖВиЗ (1874–1878) у Е. А. Сорокина, И. М. Прянишникова, В. Г. Перова. В 1877–1878 гг. награжден малыми серебряными медалями. В 1896 г. получил звание классного (свободного) художника. В училище иконописания преподавал 6 лет (1878–1884), 30 лет (1888–1918) преподавал рисование в Московской духовной семинарии. В 1909 г. удостоен звания академика. В экспозиции ЦАКа находится его эскиз к картине «Суд над патриархом Никоном».

⁶ Митрополит Иоанникий (Руднев) был настоятелем лавры с 1882 по 1891 г.

М. М. Василькова

ГОТИЧЕСКИЕ РЕМИНИСЦЕНЦИИ В ИСКУССТВЕ РУССКОГО НЕОРОМАНТИЗМА КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА

Статья посвящена интерпретации готических мотивов в русском искусстве конца XIX – начала XX в. Автор рассматривает появление готических реминисценций в архитектуре, оформлении интерьеров, графике, литературе, театрально-декорационном искусстве неоромантизма.

Ключевые слова: романтизм, неоромантизм, Средневековье, готика, готические мотивы, театрально-декорационное искусство, архитектура, книжная графика.

Интерес к наследию готической эпохи возник в России уже в XVIII столетии. В начале XIX в. широкое распространение неоготики

было связано с расцветающим романтизмом. В этот период с формами готики соотносили свободу духа, протест против классицизма и рационализма. Затем на протяжении всего XIX столетия реминисценции романтизма, связанные с появлением историзма и принципом «умного выбора» эклектики, сказывались в творчестве

© ВАСИЛЬКОВА Мария Михайловна – аспирант Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. E-mail: vasilkovamm@mail.ru

как отдельных мастеров, так и в общих закономерностях искусства. К средневековому культурному наследию обращались писатели и поэты, архитекторы и скульпторы, графики, живописцы и театральные художники.

Новым всплеском внимания к готике был отмечен и конец XIX в. Интерпретации готических мотивов в различных искусствах в период неоромантизма рубежа XIX–XX вв., будут рассмотрены в данной статье.

Духовно-нравственная атмосфера жизни общества в конце XIX в. была противоречива. Продолжался процесс укрепления связей между государствами, интернациональные тенденции наметились в экономике и в культуре европейских стран, появились идеи всеединства в философии. В то же время многие мыслители предвидели глубочайший политический, социальный и нравственный кризис, который охватил европейские страны. Этот конфликт личности и окружающего мира подмечал и А. Васнецов, писавший: «Конец века, отмеченный подъемом и новыми открытиями в области науки и техники, отмечался небывалым падением духа» [5, с. 439].

Нестабильность исторической ситуации создала почву для романтизма. Так, по мнению Д. К. Царика, романтический тип творчества «с наибольшей силой проявляет себя в переходные, кризисные периоды истории, когда особенно резко ощущается несостоятельность господствующих социально-духовных форм жизни и весьма настойчивой становится жгучая потребность в существенных переменах, но вместе с тем для многих остаются еще неясными грядущие формы бытия человека» [16, с. 11].

Хотя неоромантические тенденции появлялись в различных областях художественного творчества, понятию «неоромантизм» даются определения прежде всего в словарях литературоведческих терминов. Так, в литературном энциклопедическом словаре «неоромантизм» или «новый романтизм» определяется как «условное, неустойчивое наименование ряда эстетических тенденций, возникающих в литературе европейских стран в конце XIX – начале XX в., как реакция на натурализм, а также иногда на пессимизм и "безверие" декадентства» [7, с. 244]. При этом отрицается обособленность данного направления и подчеркива-

ется переплетение и взаимодействие неоромантизма с другими стилевыми тенденциями и прежде всего с реалистическим и с декадентским направлениями*.

Появление неоромантических тенденций во второй половине XIX в. было во многом предопределено влиянием культуры, литературы и искусства предшествовавшей романтической эпохи. Со становлением неоромантизма вновь стал актуальным широкий круг художественных идей начала XIX столетия. Неслучайно представление о связях русской культуры начала XX в. с романтической традицией было характерно для многих русских филологов: С. Венгерова, П. Сакулина, Ф. Батюшкова, В. Жирмунского, а Е. А. Борисова рассматривает неоромантизм как качественно новую фазу развития романтических концепций первой половины XIX столетия [3, с. 292]. По мысли Ф. А. Брауна, европейская культура к концу XIX в. «возвращается на родину старого подлинного романтизма» [4, с. 211], которому «суждено было возродиться на наших глазах, возродится в новых формах, но со старым идейным содержанием, в живописи Беклина и его школы, в музыке Вагнера <...>, в философии Ницше, в последних драмах Ибсена, в поэзии Метерлинка, Кнута Гамсуна, нашего Вячеслава Иванова и многих других» [4, с. 211].

Неоромантизм конца XIX в. и романтизм начала этого же столетия можно отнести к так называемым «вторичным стилям», которые постепенно формируются в процессе разложения и трансформации стилей «первичных», таких как классицизм или реализм. Причем, как указывает Д. С. Лихачев, «каждый стиль, формируясь, обращается к предшествующим стилям, родственным ему по своему характеру» [8, с. 172] **.

Неоромантики, считавшие капиталистическое общество бездуховным и антигуманным, враждебным человеку и художественному творчеству, призывали обращаться к культуре и искусству прошлого. Подобно романтикам, неоромантики воспевали подвиг и героизм приключений. В сюжете неоромантических произведений непременно присутствует опасность, нередко происходят таинственные, сверхъестественные события, разворачивающиеся в необычной, часто экзотической обстановке. Желая отрешиться от реалий буржуазного общества,

уйти от проблем современного им мира, авторы наполняли жизнь своих героев романтикой и приключениями и переносили их в далекие времена и удаленные страны. Одним из наиболее привлекательных исторических периодов для представителей неоромантизма, как некогда и для романтиков, стало Средневековье.

Чтобы понять, почему именно этот исторический этап имел столь важное значение в программе неоромантизма, необходимо обратиться к взглядам английских неоромантиков (Дж. Рескин, У. Моррис, У. Пейтер, О. Уайлд, О. Бердсли). Ведь именно Англия, переживавшая во второй половине XIX в. бурную промышленную революцию, стала благодатной почвой для рестаурации романтической идеологии. В эстетике и искусстве викторианской Англии неоромантизм воплотился наиболее ярко.

Общество Средневековья с феодальными производственными отношениями и его религиозным, демократичным и высокоморальным искусством выделось наиболее совершенным Джону Рескину***. Неприятие буржуазной действительности и недостаток красоты в жизни XIX в. объясняет, по его мнению, обращение романтиков к прошлому, которое представлялось им достойным поэтического изображения****. Интерес человека XIX в. к готической архитектуре Рескин объяснял тем, что готика как бы воспроизводила в структуре зданий комбинации природных форм*****. В готическом искусстве Рескин видел не только истоки романтического искусства начала XIX в., но и залог последующего возрождения подлинного искусства. Таким образом, принципы готического искусства расценивались им как своего рода образец для современного романтического творчества. Однако, по мнению Дж. Рескина, по мере возникновения современных художественных ценностей, пристрастие к Средневековью со временем должно исчезнуть. Оно уступит место народному искусству будущего, в основу которого будут положены такие принципы готического искусства, как обильное воспроизведение природных форм, внешняя первозданная грубоватость образов, свободная фантазия искреннего творчества, устремленность к возвышенному идеалу, внимание к человеческому портрету, создание гротесковых образов, способных передавать противоречия бытия.

К литературе и искусству прошлого предлагает обращаться и Оскар Уайлд, по мнению которого эстетически бедная природа не может быть объектом искусства, а значит, «в уродливый и рассудочный век искусствам приходится заимствовать сюжеты не из жизни, а друг у друга» [15, с. 198]. Мысль Уайлда об отсутствии абсолютных границ между видами и жанрами искусства заставляет вспомнить и о синтезе искусств, и о стилистическом единстве произведений разных видов искусства (архитектура, скульптура, витраж, религиозная музыка, мистерия, церковная утварь и мебель) в готическом соборе, который был утрачен в период эклектики.

Как синтез разных видов творческой деятельности, эстетизирующей человеческое существование, как «союз искусств, связанных узами взаимного сотрудничества и гармоничного взаимоподчинения» [18, с. 10] рассматривал архитектуру Уильям Моррис. Он так же выделял Средневековье среди других исторических периодов и даже открыл мастерскую, в которой воссоздавал традиции и методы художественных промыслов, использованных художниками и ремесленниками в Средние века.

Концепции английских романтиков были очень популярны у современников и оказали существенное влияние на формирование художественного вкуса и художественную практику. Поиск нового архитектурного стиля, осуществляемый во всех станах, привел к появлению стиля модерн, опиравшегося на опыт разных стилей прошлого и к новому всплеску популярности готических реминисценций. Готика стала рассматриваться как прообраз новой «органической архитектуры». На рубеже XIX–XX вв. готическая традиция проявилась прежде всего именно в архитектуре.

Укрепление во второй половине XIX в. промышленных и экономических связей России и Англии привело к усилению культурного взаимодействия двух стран. В России продолжали пользоваться успехом произведения В. Шекспира, Ш. Перро, И. В. Гете, Ф. Шиллера, П. Мериме, В. Скотта, В. Гюго, А. Дюма (отца). Пришедшие из Европы сказки, повести, пьесы, исторические драмы и романы рисовали перед мысленным взором россиянина XIX столетия картины жизни прошлых веков столь далекие от современной действительности,

позволяя окунуться в историческое прошлое европейских государств.

Русские путешественники посещали международные выставки ставшие в ту пору особенно ярким явлением культуры и индустрии. Их экспонаты нередко демонстрировали интерес европейцев к культуре Средневековья. Собирательный образ средневекового замка воплотил ансамбль, представленный на выставке в Турине (1884), а на всемирной выставке в Париже (1900) был показан комплекс «Старый Париж», воспроизводивший в натуральную величину утраченные постройки средневекового города.

Рассуждая о взаимовлиянии искусств, необходимо отметить, что комплексы всемирных выставок с их сложнейшими архитектурными сценариями были близки к театральному зрелищу, предполагавшему мгновенную смену эффектов и неожиданные стилевые сочетания. Роль зодчего тут была близка роли театрального режиссера. Поскольку он не только располагал павильоны в соответствии с общим замыслом генерального плана выставки, продумывал направление движения посетителей, но и должен был добиться естественности во взаимодействии зрителей и архитектуры. На примере выставок видно, что начавшееся в эпоху романтизма смещение, размывание четких границ между различными видами художественного творчества шло много дальше простого заимствования мотивов и сюжетов. Таким образом, можно утверждать, что процессы, которые в начале XX в. воплотились в понятие театральной режиссуры, формировались в других искусствах, в том числе и в архитектуре.

Что касается появления готики в архитектуре второй половины XIX столетия, то можно отметить следующее. В период эклектики красота отождествлялась преимущественно с точным воспроизведением тех или иных исторических стилей, и зодчие копировали готические декоративные формы в соответствии с функциональным назначением здания. Поиски способов выражения новых общественных идей, стремление уйти от эклектики и найти новый рациональный способ в искусстве привели к появлению модерна. В конце XIX в. декор стал играть уже второстепенную роль, уступив главное положение структуре сооруже-

ния, его конструктивной каркасной системе, отражающей новые идеи о прекрасном в рациональном. Связи образной и конструктивной системой готики с новой пространственно-пластической системой модерна выявлены в диссертации М. Г. Барановой, которая отмечает такие черты «нового стиля», как преобладание вертикальных, а не горизонтальных конструкций и декоративных форм, наличие огромных окон, расположение комнат небольшой высоты в два яруса по краям от высокого холла, оформление крыш домов стрельчатыми или треугольными окончаниями, использование растительных мотивов в декоре [1, с. 201].

Среди наиболее ярких зданий, в которых проявились готические элементы можно назвать Римско-Католическую филиальную церковь во имя Беспорочного Зачатия Пресвятой Богородицы (конец 1890-х гг., Москва, арх. Ф. Богданович), которая напоминает утонченную позднюю готику, дом И. Н. Сомова в Харькове (1900, арх. А. Н. Бекетов), вызывающий ассоциации со средневековым замком. Формы готической архитектуры в зодчестве Петербурга интерпретировались такими архитекторами, как К. К. Шмидт (особняк В. В. Тиса на Съезжинской ул., 13, 1897 г.; дом ювелирной фирмы К. Фаберже на Большой Морской, 24, 1899 г., Александровский приют на Большом пр. В. О., 1897 г.), В. В. Шауб (особняк купца А. Л. Франка на 21 линии В.О., 8, 1900 г.), М. Ф. Еремеев (жилой дом А. А. и М. Ф. Еремеевых на 5 линии В.О., 46, 1902 г.), А. Л. Лишнецкий (дом городских учреждений на Садовой ул., 52, 1904–1906 гг.), А. И. Владовский и Ю. Ю. Бенуа (Особняк Е. Безбразовой на Моховой ул., 34, 1902–1904 гг.).

В модерне синтезировались различные виды искусств: архитектура, пластика, орнамент, живопись. Стилистическое единство, достигаемое синтезом, должно было символизировать единство мира. Такое стирание границ между архитектурой и скульптурой, живописью в единстве интерьера с декоративными панно и стилизованной «под готику» мебелью проявилось в особняке З. Г. Морозова на Спиридоновке (Москва, 1893, арх. Ф. О. Шехтель). По проектам Ф. О. Шехтеля в России были созданы готическая дача со службами в Петровском парке для И. В. Морозова (1895), «готические» залы в особняке А. В. Морозова

(1895–1897), многостильные интерьеры в особняке И. В. и Е. В. Морозовых, свой собственный дом в Ермолаевском переулке (1896), усадьба Кирицы баронов фон Дервизов (1892), усадьба Одинцово-Архангельское В. Е. Морозова (1892). Следует отметить, Шехтель интересен не только как зодчий, обращавшийся к формам готической архитектуры, но и как иллюстратор, создатель театральных декораций и оформитель праздников.

Одной из характерных черт готики и стиля модерн было слияние архитектурного стиля и внутреннего убранства. В интерьерах «готического модерна» меблировка становится неотъемлемой частью среды, подчиняясь ее закономерностям. Примеры тому: отделка библиотеки Зимнего дворца (1894–1896, арх. А. Ф. Красовский), интерьеры особняков крупных промышленников А. А. Морозова (1894–1899, арх. В. А. Мазырин), А. А. Бахрушина (1896, арх. К. К. Гиппиус), С. П. Берга (1897–1898, арх. П. С. Бойцов), В. А. Балина (1900, арх. Н. Г. Зеленин), интерьеры и дворик особняка Кельха (1903–1904, арх. В. И. Шене и В. И. Чагин).

В конце XIX в. в русском театре, как и в эпоху романтизма, стали популярны средневековые рыцарские образы, старинные легенды и исторические факты. Вновь ставились на сцене произведения, созданные в первой половине XIX столетия. В проектах декораций к сценическим постановкам этих спектаклей наследие готической эпохи получало новую трактовку. В Московском Большом театре в новых редакциях были поставлены оперы «Тангейзер» (1895) и «Лоэнгрин» (1902) Вагнера, «Гугеноты» (1898) Дж. Мейербера, трагедия «Орлеандская дева» (1893) написанная Ф. Шиллером. Петербургский Мариинский театр представил публике лирические оперы «Фауст» (1890) и «Ромео и Джульета» (1891) Ш. Гуно. В Московском Малом театре были возобновлены трагедии «Эгмонт» (1899) В. Гете, «Макбет» (1890) и «Ромео и Джульета» (1900) В. Шекспира, драматическая хроника В. Шекспира «Генрих VIII» (1903). В Александринском театре в новой редакции давали пользовавшиеся популярностью у публики комедии В. Шекспира «Много шума из ничего» (1901) и «Зимняя сказка» (1903). Там же зрители могли увидеть трагедии «Гамлет» (1891) В. Шекспира и «Вильгельм Тель» (1893) Ф. Б. Шиллера.

Кроме того, в конце XIX столетия увеличилось количество литературных и музыкальных произведений, осуществляя сценическую постановку которых, театральные художники обращались к искусству и архитектуре позднего Средневековья. Если еще в 1880-е гг. можно было досадовать, что одни и те же оперы «повторяются из года в год на Большом и Мариинском театрах, а весьма нередко даются одни и те же, с тою лишь разницей, что исполнители и язык неодинаковые» [13, с. 134], то в конце XIX в. репертуар театров стал разнообразнее благодаря постановке новых балетов и опер. Например, в Мариинском театре в последнее десятилетие XIX в. в числе новинок сезона были балеты: «Ненюфарь» (балетм. М. И. Петипа, комп. Н. С. Кротков, 1890), «Лебединое озеро» (балетм. М. И. Петипа и Л. И. Иванов, комп. П. И. Чайковский, 1895), «Синяя борода» (балетм. М. И. Петипа, комп. П. П. Шенк, 1896) «Раймонда» (балетм. М. И. Петипа комп. А. К. Глазунов, 1898), оперы: «Иоланта» П. И. Чайковского (1892), «Фальстаф» Дж. Верди (1894), «Вертер» Ж. Массне (1896), «Франческа да Римини» Э. Ф. Направника (1902). Готические мотивы, используемые театральными художниками, создававшими проекты декораций к этим постановкам, не только давали характеристику месту и времени, в которых происходили события, но и способствовали раскрытию внутреннего мира героев.

Особенно часто готические мотивы появлялись в творчестве М. Метерлинка, оказавшем большое влияние на современников. Средневековый замок можно считать одним из важнейших символов. Это огромный мрачный лабиринт, место духовного заточения героев пьес. Избегая описания конкретных архитектурных деталей, Метерлинк рисует образ подавляющего «темного» пространства, несущего чувство тревоги. Даже летом остаются холодными своды замка в пьесе «Аладин и Паломида» (1894). В нем встречаются террасы, с которых ничего не видно, его галереи замыкаются сами в себе, никуда не ведут многие из его лестниц. Образ старого и темного, холодного и глубокого замка, подземелья которого наполнены поднимающимся из бездны «запахом смерти», довлеет над героями пьесы «Пелиас и Мелисанда» на протяжении всего повествования. Губительными болотными испаре-

ниями наполнен воздух замка в пьесе «Принцесса Малена» (1889). Быстро растущее кладбище подходит совсем близко к его стенам, и даже старый король хотел бы покинуть эту отравляющую атмосферу. В пьесе «Смерть Тентажиля» (1894) замок, наводящий ужас на обитателей острова, расположился на дне долины. «Он действительно черный... Он в самой глубине мрака... Он разрушается... Время не трогает только одну башню... Она громадная, и дом не выходит из ее тени» [9, с. 195].

Произведения М. Метерлинка в драматургии которого появились, как указывает Н. В. Тишунина [14, с. 123], первые художественные примеры психоаналитического исследования личности, когда с помощью образов-метафор «материализуется» тайная, бессознательная жизнь человека, давали широкий простор для творчества театральных декораторов и художников. «Смерть Тентажиля» вдохновила А. Бенуа на создание рисунка «Замок». Эта работа молодого художника, представленная на графической выставке «Blanc et Noir» в залах Академии художеств в 1895 г., была выполнена в смешанной технике пастели, гуаши и угля и существенно отличалась от произведений петербургских и московских художников конца XIX в. «Мне, – вспоминал Бенуа, – захотелось передать не один из эпизодов самой пьесы, а как бы тот чужой мир, в который попал бедный мальчик, иначе говоря – тот замок, куда его привели и где его оставили» [2, с. 77]. Художник изобразил темный мрачный фон и выступающие из него простые архитектурные объемы темно-серых и бледно-розоватых оттенков. Впоследствии А. Бенуа неоднократно возвращался к этому мотиву. Так, в 1896 г. он создал рисунок «Две башни», колорит которого еще более мрачен, а в 1903–1904 гг., оформляя «Азбуку в картинках», изобразил на дальнем берегу озера в листе «О: озеро» замок, напоминающий архитектурный мотив рисунка 1895 г.

О том, что пьесы Метерлинка были востребованы в России в начале XX в., говорят многочисленные переиздания его произведений, над иллюстрациями к которым работали Ш. Дудлэ, Миннэ, Н. К. Рерих [11, ил.]. Иллюстрации последнего из перечисленных художников были особенно отмечены его современниками. Так, в газете «Слово» за 1906 г. Ольга

Базанкур писала: «Кто любит, ценит и понимает (вернее сказать, кто думает, что понимает) Метерлинка, тому понравятся и иллюстрации Рериха — такие же смутные, недосказанные, в намёках, как и драмы Метерлинка, которые предоставляется разрабатывать каждому в зависимости от его внутреннего мирозерцания» [12, с. 7].

Автором иллюстраций к вышедшей в Москве в 1903 г. драме Метерлинка «Смерть Тентажиля» был С. Судейкин. В его графических листах герои пребывают в некоем сказочном ирреальном пространстве, словно сотканном из легкого кружева. Отсутствуют четкие архитектурные формы и точные указания на конкретный стиль или время, когда происходили события. На одной из иллюстраций [10, с. 11] изображена Белланжерь в тот момент, когда она, проходя мимо подземелий башни, нарушает запрет и проникает через полурасстворенную калитку в «освященные лампадами коридоры и низкие галереи без выхода» [10, с. 11]. Однако, художник не замкнул над головой героини мрачные давящие своды, а воздвиг ажурные, стрельчатые арки, заполненные узором. Иллюстрация, наполненная вибрирующим светом, раскрывает зрителю красоту внутреннего мира Белланжерь, говорит о надежде, живущей, несмотря ни на что, в сердцах людей. Эта работа Судейкина не стала его последним обращением к творчеству Метерлинка. Два года спустя, в 1905 г., молодой художник совместно с Н. Н. Сапуновым создавал декорации к пьесе «Смерть Тентажиля», которую В. Э. Мейерхольд ставил в студии МХТ на Поварской. А в 1906 г., продолжив сотрудничество с Мейерхольдом, оформил драму «Сестра Беатриса» в театре В. Ф. Комиссаржевской в Петербурге.

Пьеса Метерлинка «Смерть Тентажиля» впервые ставилась в России в 1905 г. (в год премьеры пьесы в парижском театре «Матюрен»). Режиссер стремился к созданию на сцене мистерии о страдании, любви, красоте и смерти, которая наполнена тихими слезами, сдавленными рыданиями и трепетом надежд. Стремясь уйти от движения и трехмерности к статуарности и скульптурной выразительности, Мейерхольд решил задернуть зеркало сцены тюлем. Благодаря чему фигуры актеров, расположенные на переднем крае планшета

сцены и двигающихся под тихую и тревожную музыку И. Саца, должны были вызывать ассоциации с барельефами. Это впечатление призваны были усиливать обобщенные декорации С. Судейкина и Н. Сапунова. Три первых акта были оформлены Судейкины в зелено-голубых тонах, с вкраплением розового и яркого красного цвета. Автором проектов декораций к двум последним актам был Сапунов: служанки в напоминающих паутину серых одеяниях двигались под тяжелыми окутанными дымкой сводами. Несмотря на то что премьера спектакля так и не состоялась, эта постановка Мейерхольда является свидетельством поиска новых форм в возникшем на рубеже XIX–XX вв. режиссерском театре.

Кроме того, образный строй постановки позволяет рассуждать о схожести процессов в русском и европейском театрах в конце XIX – начале XX в. Ряд общих черт можно видеть в трактовке драматургии Метерлинка Мейерхольдом и Люнье По, осуществившем постановку пьесы «Пелеас и Мелисандра» в театре «Евигте» (1893). Французский режиссер, вдохновлявшийся картинами крупнейшего фламандского художника второй половины XV в. Г. Мемлинга, требовал от актеров жестов, подражавших движениям персонажей этих картин, а декорации, выполненные Полем Фоглером, были стилизованны под позднеготическую живописную традицию. Таким образом, декорации, жест, слово становились намеком на некую реальность, своеобразным знаком, направляющим воображение зрителя, постигающего смысл драмы.

В эпоху неоромантизма конца XIX – начала XX в. развитие культуры проходило под знаком взаимопроникновения и взаимообогащения разных видов и жанров искусств, переосмысления наследия далекого прошлого и поиска новых «сверхсмыслов» в настоящем. Готическая культура вновь, как и в начале XIX в., привлекала большое внимание. Эти тенденции проявились в литературе, архитектуре, книжной графике и театрально-декорационном искусстве. На возникновение готических реминисценций в России во второй половине XIX в. существенное влияние оказало искусство первой половины столетия и новые направления, появившиеся в европейском искусстве конца XIX в., такие как символизм и неоромантизм.

Стремление к объединению и взаимодействию различных видов и жанров искусств, которое заявило о себе в начале XIX в. в эпоху романтизма, получило дальнейшее развитие в художественной практике конца XIX столетия, когда эклектика и историзм уступили место неоромантизму и модерну. Особенно ярко этот процесс «взаимообогащения» проявился в архитектуре, живописи, графике и театрально-декорационном искусстве.

Увлечение английской архитектурой Викторианской эпохи и обращение к наследию Средневековья привели к появлению в России новых архитектурных форм. Стремясь выработать новый стиль и вдохновляясь при этом образами готики, такие зодчие, как Ю. Ю. Бенуа, Ф. Богданович, А. И. Владовский, М. Ф. Еремеев, А. Л. Лишнецкий, К. К. Шмидт, В. В. Шауб возводили сооружения, которые являясь ярчайшим примером стиля модерн, вызывали богатые исторические ассоциации со Средневековьем.

Большой популярностью у современников пользовались романы и повести, со страниц которых читатели узнавали о рыцарских турнирах и служении Прекрасной Даме, о храбрости осаждавших неприступные замки и о мужестве их защитников, о мрачных темницах и безвременно заточенных в них узниках, а также о других событиях, произошедших некогда в далеких странах. В иллюстрациях к этим изданиям, выполненными Ш. Дудлэ, Миннэ, Н. К. Рерихом и другими художниками, можно увидеть как поиск нового языка стиля модерн, так и отголоски влияния средневековой миниатюры.

К готическим мотивам обращались и авторы постановок возникшего в России на рубеже XIX–XX вв. режиссерского театра. Изображения устремленных к облакам замков, мрачных средневековых монастырей и зловещих тюремных чертогов выполнялись театральными художниками в соответствии с общим замыслом режиссера, становясь одним из компонентов, которые работали на создание «готической» атмосферы и формировали весь образный строй спектакля. Такое направление развития театрально-декорационного искусства, заданное в начале XX столетия предвосхитило дальнейшие искания сценографов-сорежиссеров середины и второй половины XX в.

Список литературы

1. Баранова М. Г. «Готический стиль» в русской архитектуре второй половины XVIII – начала XX в. (на примере памятников Санкт-Петербурга и его пригородов): дис. ... канд. искусств. СПб., 2004. 240 с.
2. Бенуа А. Н. Мои воспоминания: в 5 кн. М.: Наука, 1993. Кн. IV. 744 с.
3. Борисова Е. А. Русская архитектура в эпоху романтизма. СПб.: Дмитрий Буланин, 1997. 319 с.
4. Браун Ф. Я. Немецкий романтизм // История западной литературы (1800–1910) / под ред. Ф. Я. Батюшкова. М., 1912. Т. 1. С. 208–297.
5. Горюнова Л. Неоромантические традиции в живописи А. М. Васнецова в конце XIX – начале XX века. Тема странствования в концепции отношения мира и человека // Стиль жизни – стиль искусства. Развитие национально-романтического направления стиля модерн в европейских художественных центрах второй половины XIX – начала XX в. М., 2000. С. 437–447.
6. Жеребин А. VIA REGIA (Новалис и проблема неоромантизма) // Диалог культур – культура диалога: сборник в честь 70-летия Н. С. Павловой / сост. Н. А. Бакши; предисл. А. М. Зверева. М.: Российский гос. гуманитар. ун-т, 2002. С. 100–117.
7. Литературный энциклопедический словарь / [подгот. Е. И. Бонч-Бруевич и др.] / под общ. ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. М.: Сов. энцикл., 1987. 750 с.
8. Лихачев Д. С. Развитие русской литературы X–XVII веков. Эпохи и стили. Л.: Наука, 1973. 254 с.
9. Метерлинк М. Смерть Тентажиля // Пьесы / пер. с англ. М.: Гудьял Пресс, 1999. 526 с.
10. Метерлинк М. Смерть Тинтажиля / пер. И. Г. Шнейдерь; рис. Судейктна. М.: Книжное дело, 1903. 36 с.
11. Метерлинк М. Собрание сочинений: в 3 т. / пер. Л. Вилькиной. СПб.: Изд. М. В. Пирожкова 1902.
12. О. Б. Художественная летопись // Слово. 1906. 14/27 февраля. № 383.
13. Театральная библиотека. Ежемесячный журнал. 1879. № 1. Сентябрь. М., 1879.
14. Тишунина Н. В. Западноевропейский символизм и проблема взаимодействия искусств: опыт интермедиального анализа: монография. СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 1998. 160 с.
15. Уайлд О. П.С.С.- С-Пб.: Изд-во т-ва А. Ф. Маркс, 1912. Т. 3.
16. Царик Д. К. Типология неоромантизма. Кишинев: Штиинца, 1984. 168 с.
17. Яковлева Д. Е. Неоромантизм в контексте художественной и эстетической культуры XIX века // Эстетика как философия культуры: сборник тезисов участников 1 Всесоюзной школы мол. эстетиков / отв. ред. К. М. Долгов. М.: ИФАН, 1990. С. 127–129.
18. Яковлева Д. Е. Эстетика английского неоромантизма конца XIX в.: автореф. дис. ... канд. фил. наук. М., 1982. 17 с.

Примечания

* На спорность в трактовке понятия «неоромантизм» указывает А. Жеребин. По мнению исследователя, к неоромантизму относятся «преимущественно те же явления, которые в другом контексте с не меньшим правом должны быть отнесены к символизму или импрессионизму» [6, с. 105].

** Проводя аналогию неоромантизма с романтизмом, можно вспомнить, что предромантические тенденции появились на рубеже XVIII–XIX вв. в искусстве классицизма, а последующее становление романтизма и выдвижение романтиками новых принципов, противоположных идеалам века просвещения, сделало романтизм своеобразной аппозицией классицизму.

*** Дж. Рескина к английским неоромантикам причисляет Д. Е. Яковлева [17, с. 127–129].

**** В книге «Камни Венеции» Д. Рескин, призывая к возрождению готического стиля в современной архитектуре, обратился к описанию венецианского готического искусства XVIII в. и анализу поэмы английского поэта Э. Спенсера «Королева Фей» как феномену, близкому готике.

***** Готические соборы воспринимались Рескиным как имитация высоких деревьев, устремивших вершины к небу. (Эта мысль может быть проиллюстрирована проектом декорации Карло Галли Бибиены «Лес», на котором изображены деревья с кронами, образующими своды трех нефов собора, которая приводится в издании «Рисунки итальянских театральных художников XVIII в.» выставка. Ленинград. 1975. Каталог выставки / авт.-сост. М. Ф. Коршунова. Л.: Аврора, 1975. 35 с.: 15 л. ил.) Поэтому разрушение памятников готической архитектуры в XIX в., по мнению Рескина, было одной из причин роста внимания к пейзажной живописи. Считал, что в произведениях английской школы пейзажной живописи были вызваны стремлением заполнить пустоту, образовавшуюся в результате разрушения готической архитектуры.