

Н.Н. Мутья

ТЕАТРАЛЬНОСТЬ РУССКОЙ САЛОННО-АКАДЕМИЧЕСКОЙ ЖИВОПИСИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

Статья посвящена театральности русской салонно-академической живописи второй половины XIX века. В статье рассматривается проблема взаимовлияния живописи и театра. Проанализированы некоторые черты театральности: влияние театральных сюжетов на замысел картины, мизансценическое построение живописной композиции, театральная аффектированность поведения героев живописных полотен, отражение в живописи театральных эффектов освещения, сценическая насыщенность предметами живописной среды.

Ключевые слова: академизм, живопись, картина, салон, театральность, эффект.

N.N. Mutiya

THE THEATRICALISM OF THE RUSSIAN ACADEMIC SALON PAINTING OF THE SECOND HALF OF THE 19TH CENTURY

The article is dedicated to the theatrical Russian academic salon painting of the second half of the 19th century. The article considers the problem of the interaction of painting and theatre. Author analyzed some of the features of theatricalism: the impact of theatrical plots on the idea of painting, scenic composition of pictures, theatrical extreme emotions of the heroes of the pictures, theatrical lighting effects reflected in picture, stage saturation of objects of the picturesque environment.

Keywords: academicism, painting, picture, salon, theatricalism, effect, mise en scene.

Сведения об авторе

Мутья Наталья Николаевна – кандидат искусствоведения, доцент кафедры искусствоведения Санкт-Петербургского гуманитарного университета профсоюзов, член союза художников России, член АИС, 192238, Санкт-Петербург, ул. Фучика, 15, телефон: 8-921-369-45-19. E-mail mutiana@rambler.ru

Data on author

Mutiya Nataliya Nicolaevna, cand. of Science (Arts), assistant professor of Saint-Petersburg University of Humanities and Social Sciences, member of Union of Arts of Russia, member of AIS (Art Critics and Art Historians Association), 192238, St.-Petersburg, Ul. Fuchika, 15, The telephone: 8-921-369-45-19. E-mail mutiana@rambler.ru

Вопросами взаимодействия театра и изобразительного искусства занимались многие исследователи. Ю.М. Лотман рассматривал эту проблему с точки зрения семиотики [6].

Проблеме влияния театрального искусства на салонно-академическую живопись второй половины XIX века уделяли внимание в своих исследованиях Т.Л. Карпова [4], Е.В. Нестерова [10] и др.

Если литературоцентризм был более присущ демократической линии живописи, то салонную характеризовало обращение к театральному действию, как к источнику вдохновения. Т.Л. Карпова писала об этом явлении следующее: «У салонно-академического искусства были более близкие «родственники» – опера, балет, «живые картины». Так, например, «Русалки» К.Е. Маковского напоминают рисунок движений и поз кордебалета из «Жизели». Картины К.Ф. Гуна («Сцена из Варфоломеевской ночи»), В.С. Смирнова («Князь Черниговский перед ставкой Батыя»), К.Е. Маковского («Агенты Дмитрия Самозванца убивают сына Бориса Годунова») очевидно вдохновлены оперным театром, их композиции, жесты, костюмы пришли из оперных мизансцен. «Оргия блестящих времен цезаризма», «Оргия времен Тиберия на острове Капри», «Праздник Вакха», «Танец среди мечей», «Суд Париса», «Римские танцы» Семирадского напоминают оперных и балетных артистов в костюмах на сцене и декорациях. Можно легко выделить солистов, статистов, отдельные “танцевальные номера-вставки”» [4, с. 194-195].

Исследователи отмечали, что близость салонно-академической живописи к театру характеризует как европейское, так и русское искусство. Е.В. Нестерова, выявляя эту черту живописи Е.К. Маковского, писала следующее: «Одной из особенностей французской школы “золотой середины”, представителем которой был и Делярош, стала ориентация на современную ей драму. В живописных мизансценах, предложенных Делярошем, узнаются финальные сцены театральных пьес, в частности пьес Александра Дюма. Аналогичными приемами пользовался и русский художник» [10, с. 78].

Несмотря на то, что этой тенденции в специальной искусствоведческой литературе уделялось большое внимание, она все еще заслуживает детального исследования. Процесс влияния искусства театра на изобразительное искусство называют **театральностью**. Под этим термином в данной работе понимается внесение элементов театрального действия в живописное произведение.

Выделим основные черты театральности живописных произведений второй половины XIX века:

1. **близость содержательного начала картины к театрально-драматическим сюжетам;**
2. **мизансценическое построение композиции;**
3. **аффектированность, а не психологизм в поведении героев;**
4. **эффекты освещения;**
5. **насыщенная предметная среда, играющая не столь содержательную, сколь украшательскую роль.**

Театральность была присуща всем жанрам салонно-академической живописи, но наиболее ярко она проявилась в историческом и историко-бытовом жанрах. Художники особое внимание уделяли эпохам Античности, Средневековья, Возрождения, временам правления Людовиков. Нас интересует как тенденция театральности отражалась в живописи, посвященной историческим событиям и быту Древней Руси.

Как отмечалось выше, на замысел картин салонно-академических живописцев очень часто влияли **театральные постановки и театрализованные представления**. Приоритет здесь отдавался воздействию спектаклей музыкального театра. Порой, живописные произведения такого «постановочного» характера критики называли «картинами-операми». Не без внимания оставались и драматические постановки. Особенно полюбили т.н. «боярские спектакли», где зрелищная сторона собственно превалировала над драмой. Преимущественно таковыми являлись постановки пьес Д.В. Аверкиева, Н.А. Чаева и др.

Но к театральным спектаклям, как к источнику вдохновения, обращались не только салонные художники, но и художники демократической линии. К примеру, данная тенденция присуща картине И.Е. Репина «Садко» (1876). Знаменитый маринист А.П. Боголюбов, живя последние годы жизни в Париже и наблюдая за успехами российских художников-пенсионеров Академии художеств, писал о работе Репина следующее: «Господин Репин после поездки по Италии и Германии поселился здесь и, как вновь приезжие художники, должен был сперва ознакомиться с французскою школою и языком. Посещая музеи, частные галереи и театры, где декоративное искусство и постановка феерических сюжетов доведены бывают до полного совершенства, он возымел мысль исполнить давно задуманную им картину, выбрав сюжетом известную русскую былинку «Садко», и уже заготовил немало эскизов, этюдов голов, костюмов самых разнообразных / .../» [1, Лл. 2 (об)]. Исследователь творчества Репина О.А. Лясковская, анализируя работу художника над этой картиной, писала следующее: «Мотив шествия красавиц в первоначальных эскизах дает полную театральную обстановку» [8, с. 88].

Отметим и тот момент, что еще В.В. Стасов, критикуя исторические полотна жанристов 1870-х годов (Литовченко, Неврева и др.), писал: «Лица и выражения во всех этих картинах – а часто даже и позы – совершенно ничтожны и казенны, и разве только что театральны» [12, с. 453].

Немаловажное значение для художников второй половины XIX века приобретает и опыт постановок «живых картин». Заметим, что наиболее исследовано влияние «живых картин» на культуру начала XIX века. Ю.М. Лотман в статье «Сцена и живопись как кодирующие устройства культурного поведения человека начала XIX века» писал следующее: «Уподобление сцены картине рождало специфический жанр живых картин. Однако эти крайние проявления отождествления театра с картиной интересны, в первую очередь, потому, что наглядно раскрывают норму восприятия театра в системе культуры начала XIX в. Спектакль распадался на последовательность относительно неподвижных “картин”. Дискретность и статичность были законами моделирования непрерывной и динамичной действительности» [7, с. 638-639].

«Живые картины» очень активно входили в быт той эпохи. Они были неотъемлемой частью придворных торжеств (к примеру, торжества в честь приезда в 1822 году вел. кн. Марии Павловны). А в 30-е годы XIX века «живые картины» вошли в репертуар императорских театров. Их ставили во время постов. Не без внимания оставляют их и площадные театры. Здесь особую популярность приобрело полотно К.П. Брюллова «Последний день Помпеи». В 1835 году во время масленичных гуляний на Адмиралтейской площади Леман в своем балагане поставил «живую картину» на основе шедевра «великого Карла». «Северная пчела» в заметке «Взгляд на балаганы» сообщала об этой постановке следующее: «Вы видите все группы подлинной картины, видите зарево и извержение Везувия, слышите ужасный грохот. Сделано все, что можно сделать в сквозном балагане: при пяти и шести градусов мороза фигуры, одетые легко, как под небом Неаполя, дрожат невольно» [16]. Кстати, на известной картине К.Е. Маковского «Народное гуляние во время масленицы на Адмиралтейской площади в Петербурге», написанной им в конце 1860-х годов, изображен балаган, где, судя по надписи «ИЗВЕРЖЕНЕЕ ВЕЗУВИЯ», «живая картина» по мотивам шедевра Брюллова была популярна и в более поздние времена.

Но во второй половине XIX века можно было наблюдать и обратный процесс – «живые картины» влияли на разработку композиций живописных полотен. Самым ярким примером создания живописной картины на основе «живой картины» стало полотно К.Е. Маковского – «Боярский свадебный пир в XVII веке» (1883).

«Живая картина» «Боярский свадебный пир...» стала настолько популярной, что ее постановка состоялась в доме княгини А.Н. Нарышкиной для Александра III [16]. «Боярский свадебный пир...» воспроизводили в «живых картинах» и после приобретения картины на Всемирной выставке в Антверпене в 1885 году американцем, владельцем ювелирной фирмы в Нью-Йорке Чарльзом Вильямом Шуманом. Так, в 1888 году о постановке «живой картины» «Боярского пира...» около Троице-Сергиевой лавры упоминает художник М.В. Нестеров [9, с. 33].

Следует отметить, что в то время Маковский был самым прославленным «постановщиком» в деле создания «живых картин». Представители российских аристократических кругов любили принимать в них участие. Антураж для таких постановок художник подбирал из личной коллекции, в которой была большая доля предметов как народного, так и боярского обихода прошлого.

Дочь художника Маковского вспоминала о таких постановках следующее: «... Прилегало к мастерской еще помещение, отделенное занавесом, вроде... сцены, ниже потолком... В мастерской с прилегающей «сценой» родители устраивали временами музыкальные вечера, ставились роскошные «живые картины» из боярского быта... Тогда весь коридор из квартиры и лестница «черного хода» обвешивались гобеленами и освещались. Приглашенные (до 150-ти человек) на эти прославившиеся вечера подымались в мастерскую-театр. Тогда-то извлекались все боярские наряды, музейные вещи, кокошники в жемчугах... Представители старых родов, потомки тех же бояр, ловко и красиво облачались в парчовые и бархатные одежды... Изображались, группировались картины отца — «Свадебный пир», «Выбор невесты». Отец так любил боярский быт, что было ему дорого еще и живым создать его. В этом не только понятный восторженный каприз, но и предугадывание увлекательной полезности для своего искусства» [14].

Метод «проигрывания» живописной композиции с реальными объектами становится очень популярным во второй половине XIX века. К примеру, Н.Н. Ге, работая над картиной «Тайная вечеря» (1862) создавал скульптурную группу «действующих лиц», чтобы на объемных моделях «проверить» композицию и освещение в реальном пространстве. Маковский, как отмечалось выше, создавал «живые картины», некоторые из которых послужили основой для живописных полотен. Отметим, что его «живые картины» в свою очередь создавались не методом случайной «постановки», а на основе его набросков. Об этом факте упоминали и его современники. В. И. Немирович-Данченко писал: «В клубе художников мы виделись часто. К.Е. Маковский пользовался сценой клуба для задуманных картин. Так называемые «живые» здесь собирали лучшую публику столицы... Я помню, сколько раз Константин Егорович приходил с наброском и

располагал участников этого немого спектакля; указывал, как должны были изображать то или другое задуманные им персонажи. Он наблюдал сочетание красок, соответствие лиц с декорациями» [17]

«Живые картинки» были настолько популярны, что в критике того времени появляется тенденция сравнения с ними живописных полотен. Так, А.В. Прахов, анализируя в прессе картину Г.С. Седова «Иван Грозный и Василиса Мелентьева», отмечал, что «художник сумел воспроизвести этот уютный уголок старинного русского быта с таким мастерством, до того приблизил свою картину к живой картине, к оптическому обману, что зритель стоит совсем очарованный, как будто перед ним раскрылось окно прямо в старый русский терем» [11].

Немаловажным фактором развития театральности в картинах, посвященных воссозданию древнерусского быта, является и представление людей XIX века о том, что театральность была характерна для жизни их предков, особенно для аристократии XVI-XVII веков. Действительно, описание историками обрядов, проводимых в прошлом, напоминает сценарии того или иного театрального действия.

Нередко художники салонно-академической живописи, желая показать драматизм и психологическую характеристику героев своих полотен, «останавливались» все же на **аффектации их поведения**. Это выражалось в патетике движения главных героев, преувеличенной мимике лиц и т.п. Но опять-таки и эта тенденция просматривается в творчестве художников демократической линии. К примеру, аффектированное состояние характерно для образа Ивана Грозного, созданного Репиным («Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года» (1885)). Да и публика жаждала видеть экспрессию (наиболее употребляемый термин того времени для характеристики состояния персонажа) в поведении героев.

Сын художника С.К. Маковский писал об этой черте исторических полотен отца следующее: «Константин Егорович действительно представлял себе историческую картину как застывшую сцену, разыгранную подходящими по внешности актерами в одеяниях эпохи. К театральному эффекту сводил он, в значительной степени, изобразительное внушение, и весь замысел — к соединению более или менее гармоническому более или менее портретных подобий. Эти подобия зачастую позируют, но не живут; не возникают, как призрачные реальности, а принимают позы. Об исторической сути, пусть очень лично преображенной — сквозь видимость избранных типов, одежд и обстановочных предметов — он не слишком задумывался. В том различие его, я уже сказал, от таких мастеров, как Суриков или Репин, даже Ге, Поленов, Рябушкин

и кое-кто из “мир-искусников”. Различие, надо ли говорить, не в его пользу, с точки зрения психологического углубления» [17].

Немаловажное значение имело и **световое решение** картин. Художники любили применять следующие спецэффекты: использование нескольких источников освещения, одновременное введение источников холодного и теплого светов, постановка фигур против света, подсветка снизу и т.п. Заметим, что введение искусственного освещения в театры второй половины XIX века давало возможность большей вариативности использования световых эффектов в сценографии. Вне сомнения это новшество повлияло и на живопись того времени.

При демонстрации картин художники также применяли театральные эффекты освещения. Экспонирование картины Маковского «Боярская свадьба» происходило следующим образом: «Было нанято специальное помещение, где произведение висело, освещенное газовыми фонарями, и куда зритель входил, пройдя через две темные комнаты. Ему, ослепленному светом и яркими красками, при виде объемно написанных фигур, которые стали почти стереоскопическими под направленными на них лучами искусственного света, казалось, что он попал в число приглашенных на пир. Эффектная подача произведения, разумеется, усиливала ажиотаж вокруг картины, хотя, по сути, эти световые трюки были лишь “специей”, возбуждающий внешний интерес к полотну и при этом отвлекающий внимание от его художественной сущности» [10, с. 80-81]. Следует отметить, что в создании современных музейных экспозиций подобные эффекты активно используются.

Но, порой, в картинах салонно-академических живописцев свет часто теряет свою сакральность, превращаясь во внешне-декоративную эффектную составляющую зрелищного действия.

Немаловажным фактором живописи второй половины XIX века являлась археологическая тенденция. Художники стремились показать достоверность исторической обстановки. Но порой они слишком **перенасыщали** свои полотна исторически верными деталями и «грешили» постановочностью их размещения в пространстве картины.

Е.В. Нестерова писала об этой тенденции в творчестве ведущего художника салонно-академической живописи второй половины XIX века следующее: «Изобилие исторического “реквизита” переставало оцениваться как одно из важнейших условий достоверности картины былого. Перегруженность им в произведениях Маковского начинает утомлять» [10, с. 79]. Однако и здесь следует обратить внимание на один момент. Многие художники и скульпторы того времени при создании исторических произведений часто «обращались» за костюмами и бутафорией к театральным гардеробам

и мастерским. Так, в архиве хранится свидетельство, выданное А.Д. Литовченко, в котором указывается, что ему «для исполнения картины (“Иван Грозный показывает сокровища английскому послу Горсею” – *М.Н.*) необходимы костюмы из трагедии графа Толстого “Смерть Иоанна Грозного”, почему и предоставлено ему г. Литовченко для получения этих костюмов обратиться в гардероб Императорского большого театра согласно сделанному г. Директором Императорских театров распоряжению» [3, л. 22]. Подобное свидетельство есть и в деле С.Р. Ростворовского [2, л. 27]. На его основании ему выдали театральные костюмы для написания картины «Послы Ермака у красного крыльца перед Иваном Грозным» (1884) по академическому заданию. Маковский же, в отличие от некоторых своих коллег, задействовал именно исторические костюмы и предметы быта. Парадокс ситуации заключается в том, что художнику, любившему театрализовать свой быт, необходимы были не театральные костюмы, а истинные, помогающие ему «окунуться» в воссоздаваемую эпоху.

А вопрос театрализации быта того времени заслуживает особого внимания. Некоторые художники второй половины XIX века, подобно их предшественнику – К.П. Брюллову, работали при публике, уподобляя процесс создания живописного полотна театральному действию. К примеру, «А.К. Айвазовский бравировал скоростью работы по памяти: на глазах изумленных зрителей начинал и заканчивал большой пейзаж в течение часа» [15]. Маковский мог артистично написать портрет заказчика всего за один сеанс.

Известно, что в доме К.Е. Маковского устраивались театральные спектакли (на той самой сцене, на которой ставились и «живые картины»). Оперные партии порой исполнял сам художник и его жена – Юлия Маковская. Да и сама «модель особняка эпохи историзма превращала его интерьеры в своеобразный домашний театр стилей, где столовая могла быть оформлена в русском стиле, гостиная – в стиле “неогрек”, кабинету полагалось одеваться в лубовые панели, стилизованные под готические порталы, курительные и ваннные комнаты декорировались орнаментальными мотивами (мавританскими, турецкими), спальни – в духе “второго рококо”» [15]. Некоторые эскизы архитекторов, изображающие реальные интерьеры того времени легко спутать с эскизами театральных декораций. К примеру, эскиз архитектора И.А. Монигетти «Спальня во дворце великого князя Владимира Александровича» (1872) близок по своему характеру к эскизам В.А. Гартмана для оформления спальни Людмилы к постановке оперы М.И. Глинки «Руслан Людмила» того времени.

Да и во дворце великого князя, как и во многих дворцах знати, устраивали костюмированные балы, близкие по своему характеру к театральным действиям. Сын художника Маковского вспоминал, что Константин Егорович на одном из таких действ,

проводимых во дворце вел. кн. Владимира Александровича, был в костюме боярина, сшитом из старинной парчи, и поразил всех своим внешним сходством с Александром III [17].

К.Е. Маковский был одним из самых ярких художников, в творчестве которого просматривается тенденция театральности. Ее отмечали еще современники живописца. В критике тех лет об одной из картин художника, где он обращался к быту Древней Руси, отмечалось: «/она/ не из быта русских бояр конца XVII века, а из быта актеров Александринского театра, изображавших какую-нибудь сцену из старорусской драмы гг. Аверкиева или Чаева» [10, с. 79].

В 40-е годы XX века Л.М. Тарасов писал о творчестве Маковского следующее: «По настроению и взглядам на искусство с конца 80-х годов ему близки были писатели и поэты, которые в национальном историческом прошлом, в античности и в увлечении природой юга, в богатстве красок и форм находили возможность отказаться от критических оценок действительности, обойти изображение отрицательных ее сторон. Художнику близки Л.А. Мей со своими драмами «Псковитянка» и «Царская невеста», А.К. Толстой с «Драматической трилогией» и романом «Князь Серебряный», А.Н. Майков с его итальянскими жанрами и античными сюжетами. К. Маковскому присуще любовное отношение к картине, любование прошлым. В эти годы “он прежде всего эстет”, по определению И.Е. Репина. Историческое прошлое дает возможность ему проявить декоративные свойства таланта, передать роскошь и блеск костюмов, обстановки, утвари и свободно выявить пристрастие к цвету, живописной фактуре и сложным композиционным решениям» [13, с. 25].

В начале XXI века Е.В. Нестерова в монографии, посвященной творчеству Маковского, анализируя его картину «Боярская свадьба», отмечала следующее: «Мы будто находимся в театре и смотрим на сцену из зрительного зала, откуда трудно разглядеть лица актеров, зато хорошо читается пластика их намеренно акцентированных движений. Каждый жест зафиксирован, герой замирает на несколько секунд, приняв выразительную позу, не забывая продемонстрировать с наиболее выгодной точки свой роскошный “театральный” костюм» [10, с. 80]. Этими качествами обладали многие исторические произведения Маковского.

Самая известная картина художника, имеющая черты театральности и посвященная образу Ивана IV и его эпохе, – «Смерть Иоанна Грозного» (1888). Сюжет ее восходит не только к историческому анекдоту, но и к событиям пьесы А.К. Толстого «Смерть Иоанна Грозного». Известно, что волхвы нагадали царю смерть в Кириллин день – 18 марта 1584 года. В тот день царь, долго до этого болевший, почувствовал улучшение.

Он даже попарился в бане и решил поиграть в шахматы. Иван Грозный послал волхвам весть, что день, предсказанный ими, наступил, а он жив. Тогда они ответили, что Кириллин день еще не кончился. В разгар шахматной партии царь, получив этот ответ, пришел в ярость и умер. К.Е. Маковский как раз и «показал» эту «сцену».

Интерьер, изображенный на полотне восходит к внутреннему виду «Передней комнаты» Теремного дворца. Узнаваемы его низкие расписные своды, изразцовая печь у сдвоенного окна, объединенного аркой. Но этот же интерьер очень близок к эскизу декорации «Богатая палата во дворце» работы М. Шишкова к спектаклю «Смерть Иоанна Грозного», где и должны были происходить описанные выше события, но на театральной сцене. Вероятно, что художник видел одну из постановок трагедии А.К. Толстого и создал свою картину не без оглядки на полученное впечатление.

Композиционное построение группы главных героев картины также напоминает театральную **мизансцену**. Пространство картины не глубоко. Развиться действию в глубину мешает «театральный задник» интерьера. «Действующие лица» полотна «выстроились» по горизонтали, словно вдоль рампы сцены. Персонажи картины, как реальные актеры, «стараятся» минимально перекрыть один другого, чтобы зрителям были видны движения и мимика каждого из них. Шахматный столик, вокруг которого сгруппированы герои полотна, «играет» объединяюще-разъединяющую роль. Угол стола, с которого, как предвестник смерти Грозного, упала шахматная фигурка короля, клином входит между фигурами царя Ивана и боярина Бориса Годунова. Подобное композиционное решение применял и художник Н.Н. Ге в картине «Петр I допрашивает царевича Алексея в Петергофе» (1871), чтобы показать «противостояние» героев. За этим «построением» чувствуется отменная «режиссерская» композиционная выучка, полученная Маковским, как и Ге, в стенах Академии художеств.

В центре композиции изображен полулежащий в кресле царь. К нему заботливо наклонилась царица Мария Федоровна Нагая – последняя – седьмая жена Ивана Грозного. Ее молодость и красота создают резкий контраст старческому тщедушному телу ее мужа – некогда Грозного царя. Но в фигуре царицы Марии чувствуется и некоторая ирония, относящаяся не к характеристике этой женщины, а к восприятию художником этой исторической личности. К.Е. Маковский изобразил женщину с нелепо вскинутыми руками, из-за этого она напоминает «кудахчущую» наездку, добрую, но бесполезную не только в этой трагической ситуации, но и в истории Руси. (Известно, что в будущем она не смогла уберечь в Угличе Дмитрия – сына ее и Грозного – возможного наследника престола). Две коленопреклоненные фигуры у кресла Грозного – шут и заграничный

лекарь. Появление этой неразлучной «парочки» в постоянной свите правителя – яркая примета «дряхления» его власти.

Интересны и фигуры «второго плана», которые несколько отодвинуты в глубину пространства. Это Борис Годунов, Богдан Бельский, царевич Федор, его жена Ирина Годунова и Василий Шуйский. Все они претенденты на царский престол. И только справа, поодаль от основной группы показана одинокая фигура царской мамки. Она ни на что не претендует и искренне сожалеет о смерти Грозного царя. Ее фигура композиционно и содержательно «противостоит» фигуре Бориса, а вместе они «окантуривают» показанную нам сцену, подчеркивая «противостояние» чувств.

Фигуры «второго плана» составляют очень интересный ритм. Четко читаются три «вертикали» – Годунов, Шуйский, мамка. Годунов возвышается над теми тремя фигурами, которые ближе всего к престолу – Бельским, царевичем и его женой. Известно, что в будущем одного из них он сошлет (Бельского), другими будет управлять (царем Федором и царицей Ириной). Фигура Шуйского – еще одного будущего царя – возвышается над фигурой Марии Нагой. Действительно, его приход к власти будет связан с историей сына этой женщины – несчастного царевича Дмитрия, вернее с историей Лжедмитрия. И только вокруг няньки пустота. Ее услуги воспитательницы больше не нужны этой обреченной династии. Итак, «шахматная партия» «разыгрывается» художником в картине не только на игровой доске, но и с реальными персонажами.

Поведение героев полотна отличается и некой **аффектированностью**. Художник пытается показать смертельную драму. Казалось бы, смысловые акценты этой трагедии художником были продуманы обстоятельно. Самый главный из них – противостояние поверженного Ивана Грозного и набирающего политическую силу Бориса Годунова. Но передает он это слишком прямолинейно. Мы видим слабого, распластанного на кресле-троне царя, и сильного, гордо и уверенно стоящего, едва ли не подбоченившегося Годунова. Борис Федорович встал со своего кресла, чтобы занять еще не освободившийся трон. Однако, эта смысловая линия «путается» в череде жанровых моментов: в паническом испуге привстает Богдан Бельский – партнер Ивана Грозного по шахматам; пытается подавить рыдания «слабый» царевич Федор Иоаннович в объятиях испуганно-настороженной Ирины Годуновой; «разводит руками» в одночасье ставшая бывшей царицей Мария Нагая; крестится лицемерный Василий Шуйский; постукивает клюкой старая мамка царя, торопящаяся проститься со своим любимцем; воет по-бабьи шут; сосредоточенно-бессмысленно суетится лекарь... Так историческая линия знаковой передачи власти от одного «лица» другому, претендующая на показ действительно значимого для Руси события (гибель династии, грядущая смута), «теряется» в аффектации

бытового восприятия смерти человека. Художник не создал образы сильных исторических личностей. Он ограничился иллюстрацией...

Театральны и **эффекты** освещения. Теплый свет «выхватывает» лица главных действующих героев полотна, мягко обволакивает их фигуры и рассеивается в интерьере. «Игра» света достигает своего апогея в кровавых отблесках кометы – предвестницы смерти царя, которая видна в проеме окна. Следует отметить, что изображение кометы в узорчатом сдвоенном окне почти полностью повторяет этот мотив упоминаемого выше эскиза декорации М. Шишкова.

Художник насыщает картину «повествовательными» предметами, которыми пытается более подробно «рассказать» происходившее и происходящее. Так за «кадром» остается момент, когда английский доктор, узнав об «ударе», постигшем царя, бросается к нему на помощь. Художник старается показать это через массу мелочей. Вот будто бы в спешке отброшена шляпа Якоби, наспех приготовлен тазик для кровопускания, распахнут ящик с лекарственными снадобьями. Но «наяву» зритель «видит» действие и предметы не совсем так, как хотел бы художник. Зритель не полностью подчиняется трактовке художника – он видит аккуратно положенную, а не откинутую шляпу; он видит роскошный натюрморт, составленный из ларца, драгоценной лохани и драпировки, а не трагические предвестники бесполезного лечения смертельного «удара»...

Полотно имеет и «прямые» связи с театром. Влияние театральной декорации на интерьерный фон картины здесь уже отмечалось. Интересны и некоторые образы картины. К примеру, Маковскому для шута позировал Федор Горбунов – известный театральный актер. Наблюдается и обратная связь картины и театра. В начале XX века В.Э. Мейерхольд после службы в МХТ создал самостоятельную антрепризу, с которой работал в провинции. В ее репертуаре была и трагедия А.К. Толстого «Смерть Иоанна Грозного». В постановке некоторых сцен Мейерхольд не избежал воздействия произведений изобразительного искусства, созданных в предшествующее время. Так, мизансцена смерти Иоанна Грозного повторяет композицию одноименной картины К.Е. Маковского. Об этом можно судить на основе сохранившихся фотографий театральной постановки будущего великого режиссера.

Эту тенденцию можно назвать **театрализацией**. Заметим, что стремлению «оживить» произведение изобразительного искусства на сцене подвергалась не только картина Маковского. К примеру, Ф.И. Стравинский, исполняя партию Ивана Грозного в опере А.Г. Рубинштейна «Купец Калашников» в 1889 году, в решении пластического образа Ивана Грозного сознательно шел на то, чтобы вызвать у зрителей ассоциативную связь с шедеврами изобразительного искусства, представляющими этого царя. Особенно

настойчиво он проводил линию сравнения образа своего сценического героя с образом, созданным скульптором М.М. Антокольским в знаменитой статуе 1871 года. Публика, видя сидящего на троне актера в позе, повторяющей скульптурную, с радостью узнавания аплодировала певцу.

Подобные приемы использовал и Ф.И. Шаляпин, исполняя в 1896-98 годах партию Ивана Грозного в опере Н.А. Римского-Корсакова «Псковитянка» в постановке Частной оперы С.И. Мамонтова. В сцене прощания Ивана Грозного с убитой дочерью он обнимал ее голову так, как это делал царь на картине И.Е. Репина «Иван Грозный и сын его Иван...».

Да и самая известная «живая картина» «Боярский свадебный пир...» Маковского была поставлена в 1899 году на сцене МХТ.

Тенденция театрализации произведений изобразительного искусства была свойственна и европейским мастерам. Так, польский драматург Станислав Выспяньский в 1886 году пытался создать драматургическое произведение на основе картины Яна-Алоизия Матейко «Баторий под Псковом».

Итак, тенденция театральности была в большей мере свойственна художникам салонно-академической линии, но не избежали ее воздействия и живописцы демократической линии. Наблюдается и эффект обратного воздействия – театрализация – постановка театральных мизансцен на основе произведений изобразительного искусства.

Влияние искусства театра будет испытывать и следующее поколение художников. Особо ярко оно проявится в творчестве М.А. Врубеля и художников-мирискусников. Но для их творчества уже будет характерна тенденция стилизации театральных впечатлений; декоративизм; плоскостность; применение т.н. лягушачьей или птичьей перспективы, словно вы наблюдаете за действием – театральным или реальным, сидя либо в «партере», либо в «райке» жизни или театрального зала...

Список литературы

1. РГИА. Ф. 789. Оп. 9. Д. 102. Личное дело Бонна. (Письмо А.П. Боголюбова вице-президенту Академии художеств от 25 мая 1874 года).
2. РГИА. Ф. 789. Оп. 10. Д. 26. Личное дело С.Р. Ростворовского.
3. РГИА. Ф. 789. Оп. 14. Д. Л-31. Личное дело А.Д. Литовченко.
4. *Карнова Т.Л.* Генрих Ипполитович Семирадский. СПб.: Золотой век, Художник России, 2008. 400 с.
5. «Купец Калашников» опера А.Г. Рубинштейна // «Всемирная иллюстрация», 1889. Т. 42. С. 134.

6. *Лотман Ю.М.* Статьи по семиотике культуры и искусства / Предисл. С.М. Даниэля, сост. Р.Г. Григорьева. СПб.: Академический проект, 2002. 543 с.
7. *Лотман Ю.М.* Сцена и живопись как кодирующие устройства культурного поведения человека начала XIX века // Ю.М. Лотман об искусстве. СПб., 1998.
8. *Ляковская О.А.* Илья Ефимович Репин. М: Искусство, 1982.
9. *Нестеров М.В.* Письма. Л., 1988.
10. *Нестерова Е.В.* Константин Егорович Маковский. СПб.: Золотой век, Художник России, 2003.
11. *Профанъ.* Первая выставка общества выставок в залах Академии художеств // Пчела. 1876. Т. 2. № 12. С. 3.
12. *Стасов В.В.* Двадцать пять лет русского искусства. Наша живопись // Стасов В.В. Собр. соч. в трех томах. М., 1952. Т.2.
13. *Тарасов Л.* Константин Маковский. М.-Л., 1948. 34 с.
14. *Большакова Н.* Константин Маковский – коллекционер. [Электронный ресурс]: <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/7502.php> (Дата обращения 10 июня 2013 года).
15. *Карпова Т.Л.* Пленники красоты. [Электронный ресурс]: <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/7310.php> (Дата обращения 26 мая 2010 года).
16. *Конечный А.* «Живые картины» в старом Петербурге. [Электронный ресурс]: http://www.russinitalia.it/europa_orientalis/zivye%20kartiny.pdf (Дата обращения 6 июля 2013 года).
17. *Маковский С.К.* Портреты современников. [Электронный ресурс]: <http://read24.ru/fb2/sergey-makovskiy--portretyi-sovremennikov/> (Дата обращения 16 июня 2013 года).