

Георгий КОВАЛЕНКО

## «УНДИНА» ПАВЛА ЧЕЛИЩЕВА

В 1926 г. Луи Жуве знакомится с Жаном Жироду, к тому времени уже известным и признанным прозаиком. Жуве увлечен «Зигфридом и Лимузенном», недавним романом Жироду, и мечтает о воплощении его на сцене. После долгой совместной работы над многими вариантами пьесы-инсценировки Жуве ставит «Зигфрида» (такое название получил драматургический вариант романа) в Театре Елисейских полей.

«С этого мгновения и до конца жизни имена Жироду и Жуве неразделимы. В сущности, Жуве будет ставить других авторов только в промежутках между пьесами Жироду»<sup>1</sup>.

До войны, до эмиграции Жуве поставит все написанные Жироду пьесы, «Амфитрион 38» даже дважды – в 1929 и в 1934 г.



*П. Челищев*

С каждым спектаклем Жуве все больше и больше постигал природу этих пьес, все глубже и глубже проникал в их образность и поэзию. Об этом написаны – в том числе,

и самим Жуве – тысячи страниц: об актерских интерпретациях героев Жироду, об атмосфере событий, о природе конфликтов и особенностях диалогов и даже о никогда не прекращавшихся обращениях Жироду к Мольеру.

Предельно внимательно относился Жуве и к зрительному образу спектакля, никогда не сомневался: сценическая пластика не менее, чем, скажем, актерское исполнение, должна, в первую очередь, свидетельствовать об особом мире пьес Жироду; неоспоримо подтверждать и утверждать его на сцене надлежит буквально всему – от мельчайших деталей костюмов до принципов построения пространства.

Что касается последних, то Жуве прекрасно понимал и чувствовал особые свойства пространства пьес Жироду. Часто при как будто бы реальности, конкретности даже, оно в какой-то момент расставалось со своей достоверностью и становилось естественно причастным то к миру античности, то распахивалось навстречу библейским ассоциациям... В случае же когда пьеса открыто декларировала неопровержимые

черты пространства далеких эпох, и автор на этих чертах настаивал, фиксировал их, пространство таких пьес всегда оказывалось на сцене открытым современности, опознавательные знаки иных эпох совсем не настаивали на своей «историчности», так сказать, в современную ситуацию входили без всякого напряжения, порой даже красноречиво подчеркивали ее.

Жуве не сразу определил для себя, кто из художников наиболее проницателен в постижении мира пьес Жироду. Такое впечатление, что в первые годы он к этому и не очень стремился, не решался высказать ту или иную конкретную пространственную идею. Слово присматриваясь к разным ее проявлениям, все время искал окончательный ответ. Пожалуй, только Кристиан Берар до войны трижды ставил разные пьесы Жироду. Правда, Жуве сразу же понял: Берару лучше всего удаются пьесы с античными реминесценциями. Берар вообще много работал в театре «Атеней», и, можно сказать, его постановки по Мольеру и Жироду в значительной мере определили визуальную концепцию театра. Забегая вперед, напомним, что уже после войны, после возвращения театра из эмиграции именно Кристиан Берар создаст декорации и костюмы к «Безумной из Шайо» – подлинному шедевру сценографического воплощения драматургии Жироду.

«Ундина», последняя пьеса Жироду, оказалась для Жуве совершенно неожиданной. Она завораживала, гипнотизировала своей поэзией. Причем поэзия здесь – совсем не просто игра ума, как это не раз бывало у Жироду. Поэзия в «Ундине» – игра нежности и любви. Мужественная и обреченная игра. Она настолько увлекла, захватила автора, что ради нее он, на первый взгляд, даже жертвует какими-либо современными ассоциациями. Их не то чтобы нет, но они упрятаны глубоко в материю мифа. В ту материю, что прежде всего и важна была Жуве, прекрасно понимавшему: в спектакле не должно быть и малейшей



Л. Жуве и М. Озрэ

детали, не сотворенной из этой материи, ничего случайного и никаких общих фраз.

Трудно сказать, что побудило Жуве пригласить художником «Ундины» Павла Челищева, уже давно покинувшего Париж и жившего в Америке. Безусловно, можно предположить, что Жуве видел «Оду» у Дягилева в 1929 г. и одноактную «Странницу»<sup>2</sup> в существовавшей всего лишь один недолгий сезон парижской труппе «Балеты 1933». Такое, конечно, можно допустить, хотя Жуве, всегда много и часто писавший, особенно – в дневнике, имя художника до «Ундины» не упоминает никогда. Впрочем, по этим двум, правда, совершенно неожиданным и по-своему уникальным балетам весьма трудно составить представление о Челищеве, как о театральном художнике со своим особым чувством сцены или хотя бы со своей уверенной стилистикой и темой. Как и трудно понять включенность Челищева в общие процессы французской сценографии 1930-х гг., а они в это время обрели весьма отчетливую определенность. Плюс ко всему, Челищев, если и был известен,

то только как художник балетов, драматических спектаклей в Париже он не ставил никогда.

Скорее всего имя Челищева Жуве впервые услышал от Мадлен Озрэ, ведущей актрисы «Атеней», назначенной на роль Ундины. Она же, на самом деле, просто случайно увидела свою героиню на портрете Челищева. На портрете Тилли Лош – танцовщицы «Балетов 1933».

Портрет производил впечатление наброска, в сущности, энергичного и быстрого этюда. Написанный пером, он вовсе не скрывал того, что здесь нет даже стремления к каким-то окончательным выражениям: на нем – только первые ощущения модели, только желание уловить главное, чего никак нельзя было не заметить. Из облака тонких штрихов и вроде бы беспорядочных линий прорываются глаза, мучительно вглядывающиеся куда-то. Эти глаза, кажется, увидели мир, повергший героиню наброска в неуверенность, в нерешительность. Она словно всматривается и решает, войти ли ей в этот мир или сделать шаг назад, вновь раствориться в тумане штрихов, тем более что он – и художник дает это понять – совсем не рассялся, никуда не отступил.



Ж. Жироду

Не скрывала Мадлен Озрэ и своего восхищения декорациями «Странницы», вернее, практическим отсутствием их: главным в балете были взлетающие, летящие, парящие ткани, но прежде всего – свет, менявший до неузнаваемости пространство и его пределы, решительно преобразовывавший немногие сценические предметы, иногда – просто стиравший их. Такой сценографии французский театр еще не знал. Жуве, уверенный в уникальности «Ундины», хочет абсолютно нового и непривычного зрительного образа, сценической среды, подвижной и мгновенно откликавшейся на тончайшие изменения эмоционального климата пьесы.

Разыскивая и все больше и больше вникая в живопись Челищева, к слову, тоже никак не соприкасавшуюся с парижским контекстом, Жуве постоянно убеждался в таящемся в ней театральном начале. К концу репетиций первого акта он принял решение.

В каком-то смысле окончательно прийти к нему, его убедил один эпизод: Жироду, зная, что проблема художника все еще никак не решается, настаивал на Кристиане Бераре. И это можно понять: ему очень нравились декорации Берара к прежним его пьесам. Жуве, бесспорно, ценя Берара, сопротивлялся, поскольку совершенно не сомневался, был абсолютно убежден: «Ундина» – пьеса совсем другая, и ее почти ничего не роднит ни с «Амфитрионом 38», ни с «Троянской войны не будет».

По просьбе Жироду Берар все-таки напишет эскиз первой картины и эскиз костюма Рыцаря Ганса, как всегда – изящные и мастерские листы. Но Жуве при первом же взгляде убедился в своей правоте. И не только потому, что уже думал о Челищеве. «Этого недостаточно, господин Жироду, – решительно заявил Жуве. – Ваше земное чудовище\* нуждается в декорациях, воплощающих в себе легенду.

\*«Votre monstre terrestre» – выражение Жана Жироду.



П. Челищев.  
Портрет Тилли Лоу

Только русский художник способен породить эту иллюзию. Уверяю Вас, нужно вызвать Челищева»<sup>3</sup>.

8 марта 1939 г. Челищев приезжает в Париж. На следующее утро его уже ждут в театре. Он не привез с собой ни одного эскиза, не сказал ничего о своих идеях. После репетиции стал говорить много и возбужденно. Сначала о Мадлен Озрэ: она – идеальная и удивительная Ундины; и странно: он как будто знает ее очень давно, ее образ то и дело являлся ему, непроизвольно и постоянно возникал в его сознании и рисунках.

В тот же день Челищев сказал главное: мир спектакля – это мир, увиденный глазами Ундины; из ее ощущений и слов возникают его очертания<sup>4</sup>. Должны отступить все привычные представления о реальности, подлинности, достоверности. Ими ничего не объяснишь, ими ничего не расскажешь. Любой, вынесенный на сцену предмет – он другой, о реальности напоминающий лишь отдаленно. Все формы иные, не свидетель-

ствующие ни о какой функциональности и обыденности. И пространством здесь управляет совсем не геометрия, а только мир чувств, ощущений и видений Ундины. Все проявления, изменения и свойства пространства определяются только им, только ему подчинены.

Челищев говорил именно так, не предлагая никаких конкретностей, деталей и частных. Но Жуве ждал именно этих слов, в них оказалось все, о чем он думал уже несколько месяцев и что никак не мог сформулировать.

И, конечно же, под влиянием сказанного Челищевым он запишет в своем дневнике: «Небо, свет, облака, ветер – все эти стихи в театре непохожи на то, что мы видим в природе. Это другой мир, более прекрасный, не угрожающий нам никакими бедствиями. Все, что в реальной действительности нас страшит, в театре нас не пугает. Здесь мы находим то, в чем нам отказывает жизнь. Даже машинерия театра создана для того, чтобы, копируя реальное, сделать его возвышенным, одухотворенным. Театр – это мир, непохожий на реальный, мир, освобожденный от посредственности и обыденности, мир, в котором никто не может остаться навсегда»<sup>5</sup>. В тот первый день – и это заметили все<sup>6</sup> – Челищев бесконечно повторял: вода, вода, вода... Ничего не объясняя, почти маниакально твердил это слово. Вскоре всем довелось убедиться, что стихия воды станет главным героем его сценографии. 12 марта Челищев принес два первых эскиза: костюм Ундины к первому акту и декорацию этого же акта. Он прикрепил их кнопками к стене репетиционного зала. Так будет потом почти всегда, к премьере все стены окажутся заполненными сотнями листов.

В тот же день Челищев со всей определенностью заявил: все акты «Ундины» разворачиваются в разное время года: первый – весной, второй – летом, третий – осенью, последняя картина – смерть Рыцаря Ганса – зимой. В спектакле все так и было.

Согласно ремарке действие первого акта происходит в рыбацкой хижине. Жироду добавляет еще: «За стенами буря». Открывшийся занавес долгое время никакой хижины не обнаруживает. Только густую синюю бесконечность, все время колышущуюся, кипящую, можно сказать, взрывающуюся то и дело брызгами и выбрасывающую пену. Ничего определенного, ничего узнаваемого, только ощущение безбрежного, мрачного и упрямого мира воды. Иногда на какое-то мгновение взметнутся из глубины огромные рыболовные сети, иногда почудится силуэт гигантской – почти во всю сцену – рыбы... Нельзя не сказать вот еще о чем: зрителя долгое время не покидает ощущение, что здесь непременно должно что-то случиться, что-то решительное и важное.

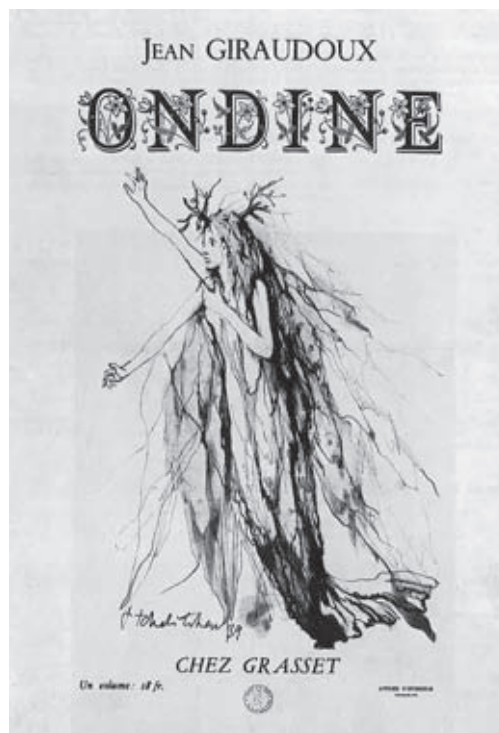
Вся эта водная стихия постепенно отступает в глубину, обнаруживая на первом плане, действительно, что-то похожее на хижину. Что-то похожее, потому что совершенно непонятно, где эта хижина находится.

Вернее, понятно: на берегу такое строение быть не может. Впрочем, на подобные вопросы Челищев отвечал: она находится на дне озера – там ее разместила в своих ощущениях Ундина<sup>7</sup>. Любые аргументы бытового плана художник неумолимо отвергал.

«Ощущениями Ундины», действительно, объясняются все особенности этого строения. Его круглая форма, прежде всего. Хижина похожа на полураскрытую раковину. Рисунок краев хижины на самом деле повторял рисунок створок раковины. При определенном освещении некоторые предметы, фонари, например, кажутся застрявшими в ней крупными жемчужинами. Потолок держат кости больших рыб. Повсюду – рыболовные сети.

При первом взгляде хижина кажется построенной из довольно больших глыб песчаника – это видно по глубокому дверному проему и проему небольшого окна. Все здесь выглядит основательным и недоступным разразившейся буре.

Не следует забывать: хижина по своим размерам занимает едва ли треть высоты сцены и расположена она далеко не вплотную к кулисам. Значительно большую часть всего пространства сценической коробки заполняет стихия бурлящей воды, о которой только что говорилось. И долгое время стихия эта нисколько не отдаляется и не ослабевает. Она – постоянный и очень активный герой всех первых сцен спектакля. Причем, герой, абсолютно не соглашающийся на чисто служебную роль, тем более на то, чтобы быть аккомпанементом или всего лишь фоном. Для стихии воды Челищев разработал подробную и энергичную партитуру ее сценической жизни. Понятно, это были проекции различных морских мотивов, они никогда не останавливались, не замирали, нескончаемо следовали одна за другой.



П. Челищев.  
Афиша к спектаклю «Ундина».  
Театр «Атений», Париж, 1939



П. Челищев.  
Эскиз декорации  
1 акта

П. Челищев.  
Эскиз декорации  
2 акта

Все меняется с появлением Ундины. Становятся бесплотными и прозрачными стены хижины. (Челищев долго экспериментировал с разного рода лаками, которыми покрывались декорации: при определенном освещении они оказывались прозрачными.) Ундина входит не через дверь, а возникает откуда-то из глубины. Мгновенно отступает тяжелая синева, и сцена погружается в некое перламутровое освещение, в переливы зеленого, голубого и розового. Повсюду вспыхивают и гаснут световые рефлексy, колышутся, куда-то стремятся, уплывают абрисы диковинных водорослей, листьев, цветов. То тут, то там мелькают серебром проплывающие рыбы, кружатся медузы, загадочно фосфоресцируют раковины. Кажутся бесконечными силуэты сетей...

Ундина появляется из этого перламутрового мира. Она плоть от плоти его. Костюм Челищева разработан колористически так, что сомневаться в этом не приходится. Зеленовато-голубая почти прозрачная ткань. Вроде бы обычный крестьянский наряд. Но в нем нет крестьянской ухоженности, крестьянской аккуратности и тщательности. Наоборот, во всем – пренебрежение ими, какая-то бесшабашная свобода: края



платья беспорядочно оборваны, сбился куда-то вверх пояс. Такое впечатление, что платье это множество раз стиралось или выгорело на солнце. На спине отпечатки то ли листьев камышей, то ли водорослей.

Челищеву нужен был именно такой костюм. Художник точно понял мысль Жироду о том, что Ундина никакая ни царица Подводного Царства. Никакой сказочности, никакой волшебности, никакого сияния и сверкания в ней нет. Но Ундина – совсем

и не дикарка. Ее любовь к Гансу лишена и тени чего-то грозного и рокового. В ней совершенно очевидна неукротимая тяга природы к человеку, неугасающее желание одаривать его собой.

«Ундины – это и есть сама природа. Вокруг Ундины живут великие силы!» – эти слова Августа, приемного отца героини<sup>8</sup> – впрямую относятся к тому, что положил художник в основу всего зрительного образа первого акта. Если говорить о самой Ундине, то Челищеву виделась девочка, наделенная прозрачностью и свежестью воды, – иначе не скажешь. Что же касается «великих сил», то на протяжении всего акта Челищев ни на секунду не забывал о них.

В финале первого акта, когда Рыцарь Ганс засыпает, Ундины, повелевая «великими силами», едва заметными жестами устраняет со сцены какие бы то ни было материальные проявления. Становятся невидимыми, «растворяются» стены хижины, куда-то исчезают немногие детали интерьера, все заполняет бесконечно искрящееся пространство воды. Перед зрителем – исполненная возвышенной гармонии картина двух спящих влюбленных, отдаленных, отделенных от всего и неподвластных ничему, кроме столь неожиданно и столь властно захватившего их чувства.

Финал первого акта оказался наделенным такой суггестивной поэзией, что сами собой отпадали все банальные вопросы вроде: «куда все исчезло?», «как можно спать в воде?» и т.п. Если же они все-таки возникали, на них мог быть один лишь ответ: так происходит только в мире Ундины, в ее ощущениях, видениях и мечтах.

Необходимо напомнить вот еще о чем: Ундины у Жироду – образ, безусловно, романтический. В нем, как и во многих образах поэзии и живописи романтиков, постоянно углубляющаяся в себя субъективность противопоставлена миру. «Романтики открыли внутреннее, именно это становящееся внутреннее мироощущение и проецировалось вовне, – на Природу. Вот почему

<...> такое значение получает размер природного явления. Громадное, безграничное, возносящееся и уходящее вдаль, лишенное очертаний, т.е. непредставимое и есть вообразимый предмет художника-романтика»<sup>9</sup>. Вот почему стихия воды у Челищева в первом акте ни на секунду не покидает сцену. Вот почему ей доводится претерпевать безграничные и даже трудно представимые метаморфозы. Однако ко всему этому есть смысл возвратиться после рассмотрения второго акта.

Увидев же первый акт, Жироду назвал Челищева Феей Света. Эту метафору в театре запомнили, а Мадлен Озрэ в своем дневнике в какой-то момент уже больше не будет называть художника «Павлик», только – «Фея Света»<sup>10</sup>. Справедливости ради, вспомним: так Челищева можно было бы именовать еще десять лет назад – после дягилевской «Оды».

Неизвестно, знал ли Жироду живопись художника 1939 г., бесчисленные этюды к его будущему большому полотну «Игра в прятки», но выражение «Фея Света» характеризует их автора удивительно точно. Как никакое другое пронизательно свидетельствует о бесконечной игре света в них, о бесчисленных метаморфозах световой материи.

Второй акт «Ундины» разворачивается в среде, никак и ни в чем не напоминающей пластическую ситуацию начала пьесы. Все здесь вроде бы надежно защищено от совсем недавно властвовавшей стихии: «мраморная зала в королевском дворце».

Архитектурные формы при первом взгляде (до появления Ундины) как будто ничем особенным не поражают. Они достаточно просты и достаточно знакомы. Но когда на подмостки выходят герои, внезапно замечаешь: здесь все другое, какое-то непривычное и странное, непонятно, для кого предназначенное. Правда, очень скоро осознаешь: здесь, как и в первом акте, все увидено глазами Ундины. Это все ЕЙ кажется таким, так ОНА все воспринимает и понимает. С одной только разницей: среда

## ■ Европа и Россия



П. Челищев.  
Эскиз костюма  
Рыцаря Ганса. 2 акт



П. Челищев.  
Эскиз костюма  
Берты. 2 акт

П. Челищев.  
Эскиз костюма  
Придворной дамы.  
2 акт

П. Челищев.  
Эскиз костюма  
Ундины.  
3 акт



первого акта была ЕЕ средой, привычной, естественной, не таящей никаких загадок. Здесь же все чужое, а оттого – пугающее, настораживающее, заставляющее опасаться.

Во втором акте «Ундины» множество героев: Король, его двор и свита, рыцари, дамы, актеры, музыканты, даже дрессировщик тюленей... Когда они все вместе на сце-

не, перед глазами – колышущаяся цветная масса; все костюмы предельно яркие и трудно объяснимые, непривычные по форме и крою, с неожиданными и фантастическими деталями. Персонажи часто кажутся совсем и не людьми, напоминают животных, экзотических птиц, рыб, часто – диковинные растения.



Все герои носят шляпы или тюрбаны с необычными огромными отростками в виде рогов, перьев или коралловых веток. Поверх тюрбанов и шляп накинута муслиновая ткань, закрывающая также и лица, их почти не видно – они, кстати, художнику вовсе и не нужны. Нужны только ассоциации, рождаемые формой и цветовым решением костюма, важно лишь поражающее воображение подобие персонажа тому или иному представителю фауны, тому или иному флоральному мотиву.

Менее всего Челищев стремился внушить зрителю мысль о том, что в тронном зале толпятся настоящие хищники, рогатые лоси, болтливые попугаи, обманчиво красивые цветы. Костюм у него никак не сказывается на поведении героев, ни они, ни все вокруг словно не замечают его, их действия, их диалоги абсолютно естественны и психологически мотивированы. В их пластике нет ничего ни звериного, ни птичьего. Это только Ундина, оказавшаяся в совершенно незнакомом ей мире, многое видящая вообще впервые, воспринимает все так. Любую незнакомую ей деталь, она точно проецирует в СВОЙ мир, сопоставляет с известным ей и привычным. Тюрбаны, закутанные в муслин, напоминают гигантских медуз. Перламутровые пуговицы на платьях дам видятся ей ракушками. Пышные рукава у рыцарей удивительно похожи на крылья больших птиц. На перчатках у многих когти – это тоже Ундине напоминает хищно летающих над водой чаек. Вместо металлических шпор у рыцарей – отростки кораллов.

Ундина, понятно, далека от каких бы то ни было конкретных представлений обо всех то и дело возникающих перед ее глазами персонажах, для нее – все они лишь – мгновенные ощущения, мелькающие догадки. Челищев не педалирует один какой-то мотив или образ. Костюмная среда необычайно изменчива, в своих проявлениях кажется бесконечной и непредсказуемой. Часто герой в определенном костюме появляется совсем

не на долго, всего лишь мелькнет в проеме арки. Другой же – в совсем другом костюме и образе – будет настойчиво возникать раз за разом в каждом проеме – от арки к арке; его ритмичные появления звучат угрожающе, как что-то неумолимо приближающееся и неизбежное. Разумеется все коррелируется развитием сюжета, вернее, сменами состояний Ундины, вспышками ее тревог, накатывающими на нее волнами непонимания происходящего и ужаса перед ним.

Подобных ситуаций во втором акте бесчисленное количество, и они беспрерывны. Челищев не всегда конкретизирует образный смысл персонажа, чаще всего его появление – это только определенный эмоциональный звук или настойчиво звучащая какое-то время мелодия. У всех этих персонажей нет имен, автором не дано им ни одного слова, как указано в списке действующих лиц, это – дамы, рыцари, актеры, акробаты... В спектакле Жуве исполнитель таких ролей было 46, и если учесть, что художник придумал костюмов примерно в три раза больше и каждый актер не появлялся в одном костюме дважды, то не составит труда вообразить диапазон костюмной стихии второго акта.

Иными были костюмы основных действующих лиц: в них никакой недоговоренности, никаких неясных намеков, все очень определенно и очень убедительно свидетельствует о самом главном. О «человеческом существе» героя, по выражению Жироду<sup>11</sup>.

Именно «человеческое существо» стремилась увидеть и понять Ундина, жительница вод, русалка. В мире людей это оказалось совсем не просто. Именно «человеческое существо» чаще всего у многих оказывалось заслоненным обликом совсем не человеческим. Упрятанное, скрытое, уже очень давно не дающее о себе знать, оно словно забыло о себе, довольствуясь чертами существа совсем из другой реальности.

В костюме Берты, бывшей возлюбленной Рыцаря Ганса, Ундина видит то, что давно знала, что внушала ей ее интуиция и



*М. Озрэ – Унди́на и  
Л. Жуве – Рыцарь Ганс*

способность проникать в чужую психологию, уверенно представлять себе поступки и действия другого.

Берта появляется на сцене в платье, сшитом из леопардовой шкуры. На эскизе Челищева особенно выразительно написаны облегающие рукава платья: никаких сомнений, что мы видим лапы леопарда, не возникает. Плюс перчатки с когтями. И плюс левая перчатка обагрена кровью. Кровью снегиря, которого задушила Берта. Унди́на не присутствовала при этом, но она точно знает, что это было. Как совершенно уверена и в другом: Берта любила выкалывать глаза снегирям для того, чтобы они звонче и громче пели. Это тоже знала Унди́на, и от этих своих видений отделаться не могла.

У такой Берты, естественно, не могло быть и другой головы, и других волос – они недвусмысленно напоминают лоснящийся чернотой клубок змей. И ожерелье у нее – не что иное, как обвившаяся вокруг шеи змея.

Правда, нельзя не вспомнить: в этой детали облика Берты Челищев точно следовал сказанному Унди́ной: «Посмотрите на нее, ваше величество, у нее вместо волос гадюки!»<sup>12</sup>.

Конечно, никто из присутствующих не приеме у Короля всего этого не замечает, это видит одна Унди́на. Только она понимает, с какой опасностью ее свела судьба.

Ганс во втором акте несколько не похож на того рыцаря, каким он появился в самом начале. Тогда во всем его облике читалась мужественность и одержимость романтической мечтой. Латы ему очень шли, ни в чем другом, казалось, и вообразить его невозможно. И когда Унди́на одним лишь жестом освобождала его от доспехов, в пластике Ганса все равно ощущалась многолетняя привычка к ним, неотделимость от них. И, конечно же, благодаря именно Гансу, рыцарским колоритом, звуками рыцарского мадригала многое было окрашено в первом акте.

Во втором акте все другое. И костюм, и пластика. Трудно отделаться от ощущения, что Ганс явился не на устроенный в честь его и Унди́ны прием, а на некое представление. Невероятный по своей пышности костюм очень соответствовал всем движениям Ганса – мягким, вкрадчивым, осторожным и в то же время хищным повадкам тигра.

Особенно ассоциации с тигром возникали всякий раз, когда Ганс в ярости метался по сцене: оранжевые (почти красные) и черные полосы костюма то накладывались друг на друга, то отдалялись одна от другой. Полное впечатление совершенно «живого» зверя; чувствовались, кажется, даже мускулы, напрягающиеся мышцы. В одной из сцен, когда Ганс усаживался на пол, мысль о лежащем тигре возникала сама собой.

Весь второй акт Ганс пребывает в крайне нервном состоянии, разрываясь между надменно властными интонациями Берты и наивными высказываниями Унди́ны, не способной ни в чем изменить себе. Челищевский костюм это состояние играет, если так можно сказать, не менее выразительно, чем актер. Костюм, не забывая о своей образной самостоятельности, только представлял себя исполнителю.

Разработанный во множестве деталей и фактур, он все время открывал в себе все новые и новые «тигриные» проявления и качества.

Челищевский костюм Рыцаря Ганса – сложное сооружение, способное к множеству метаморфоз. Фантазия художника и точный расчет предусматривают ни на секунду не прерывающуюся его сценическую жизнь. Редкостно красивый эскиз свидетельствует о ней лишь в общих чертах и совсем не говорит о том, какие игровые возможности заключены в структуре костюма, буквально в каждой его детали. Правда, свой эскиз Челищев дополнил множеством карандашных рисунков. Они как раз и фиксируют метаморфозы костюма.

Только несколько примеров. Полосатый пояс, вроде бы ничем не примечательный элемент костюма, абсолютно согласованный с ним колористически. Но настанет момент, и этот пояс придет в движение, будет обвиваться вокруг ног Ганса, резко дергаться, словно взлетать – от ассоциаций с хвостом тигра уже не отделаться.

На голове у Ганса огромная в тон всему костюму шляпа. Эскиз вроде бы и не предполагает никаких ее превращений. Рисунок же отчетливо показывает, что когда Ганс усаживается на полу и склоняет голову, шляпа обнаруживает вполне угадываемое сходство с головой тигра.

На эскизе оранжево-черные полосы кажутся нанесенными на единую ткань, из которой шит костюм. На подмостках все оказывается не так. Каждая из полосок крепится отдельно, независимо от другой. Отсюда и эффект постоянно колышущейся, «живой» массы, шкуры тигра, хочется сказать, – то взъерошивающейся, то утихающей, то переливающейся в свете огней, то гаснущей в тени колонн.

На эскизе не сразу заметишь когти на туфлях у Ганса. Они не сразу заметны и на сцене. Только в определенные моменты, только, когда Ганс пребывает в предельном раздражении, когда его герой напоминает

загнанного зверя, как-то совсем произвольно они бросаются в глаза.

Как и в случае с Бертой, все такие проявления костюма Ганса видит только Унди-на, все остальные герои ничего подобного не замечают. У них перед глазами Ганс в непривычно роскошном одеянии; таким его еще не видели, все помнят его в доспехах и шлеме. И все понимают торжественность момента, предвещающего новую жизнь рыцаря. И леопардовое платье Берты ни у кого не вызывает ни удивления, ни страха. Все давно свыклись с ее особым положением при дворе, с ее постоянным стремлением это положение подчеркивать и утверждать.

Ощущение же Ундиной «человеческого существа» Берты и Ганса объясняется ее врожденным пониманием иерархии хищников в природе, где первенство принадлежит леопарду, тигры, как правило, подчиняются ему. Во втором акте Ундины убеждает в этом каждое слово Ганса, каждый его ответ Берте.

Челищев очень последовательно и настойчиво проводит мысль о том, что мифология флоры и фауны и есть мир Ундины, и он никак не соприкасается с миром, куда она решила войти, но оказалась бессильной и беззащитной перед ним.

Художник подчеркивает это сразу удивительной простотой и ясностью костюма Ундины. В нем никаких свидетельств о ее прежней «водной» жизни: простое белое платье, почти такого же кроя, как в первом акте, только длиннее и более свободное. Единственная едва заметная «биографическая» деталь – маленькая диадема из отростка белого коралла. Никаких признаков безграничных витальных сил.

В силу контраста не отступает ощущение обреченности Ундины, загнанности, невозможности вырваться из этого фантазмагорического мира. Белое платье служит тому, что Ундина всегда в центре любой мизансцены, ее невозможно не заметить, упустить из виду. Но также служит и ощущению, что мир вокруг пытается заглушить,

стереть, подчинить себе этот неожиданный и непривычный здесь ясный звук.

В середине второго акта есть эпизод, подобный неизвестно откуда взявшейся мелодии. Она не продлится долго, больше не повторится, но своей неожиданностью, внезапностью она прервет движение сюжета и заставит по-другому его осознать.

Это сцена Ундины и королевы Изольды: куда-то исчезнут все видения и предчувствия Ундины, не станут мелькать никакие ее ассоциации, не будут вспыхивать никакие символы или хотя бы намеки на них.

Несмотря на то что Ундина на протяжении всего эпизода рассказывает о себе, о психологии обитателей водного мира и его законах, ее диалог напоминает диалоги совсем другие. Многие сравнивали эту сцену со сценой Джульетты и Кормилицы<sup>13</sup>. Мы же добавим: Ундина – Мадлен Озрэ удивительно напоминала пушкинскую Татьяну, взволнованно исповедывавшуюся перед Няней.

Расчет Челищева оказался очень точным и психологически красноречивым. Он, безусловно, строился с учетом эпизода с Изольдой. Да, в начале акта простой и ясный костюм Ундины мог показаться вызовом всему многоцветию королевского двора, вызовом торжественности момента. И вообще, иногда трудно отделаться от мысли, что он естественнее читался бы в «белом балете», чем в «Ундине» театра «Атеней».

Мысль о балете не случайна. Дело в том, что такой Ундина отчасти была в первом акте. Здесь же природная свобода окрасилась страданием, почти обреченностью. Рисунок роли полон пластической экспрессии, пластических поз. И подчинен определенному ритму. Такое впечатление, что Ундина все время слышит музыку, от которой ей не дано отрешиться ни на секунду.

Простое белое платье, совершенно невесомое, почти бесплотное, кажется, подчинено именно этой музыке и не отпускает ее от себя. Для исповеди Ундины трудно представить себе другой костюм – без этих летящих рукавов, струящихся и неожиданно

замирающих линий ткани. Без такого костюма невозможно представить себе и Ундины, в эти мгновения часто похожую на героинь античных скульптур, в складках хитонов которых застыли трагические звуки.

И еще. Челищев прекрасно понимал: во втором акте Ундина не может быть ни в каком другом костюме. Ее белый хитон – свидетельство избранности, свидетельство судьбы, роковой и печальной.

(В скобках напомним о небезынтересном в связи с нашим разговором факте. Увидев премьеру в театре «Атеней», английский хореограф Фредерик Эштон загорелся идеей поставить балет «Ундина». Художником спектакля в тот момент он видел только Челищева и сразу же вступил с ним в переписку, обсуждая совершенно конкретные вопросы: либретто, сроки, гонорар...<sup>14</sup> Но война прервала все планы. «Ундины»



*М. Озрэ – Ундина и  
Л. Жуве – Рыцарь Ганс*

Эштон все-таки поставил, но в 1958 г., уже после смерти художника в декорациях Лила де Нобили.)

Линкольн Керстайн, друг, почитатель и исследователь искусства Челищева, назвал его театр «иллюзорным и эфемерным реализмом»<sup>15</sup>. Странное и вроде бы невозможное сближение: призрачный, обманчивый, кажущийся и... реализм. Но иначе не скажешь об «Ундины», где все, действительно, призрачное и кажущееся, и все обезоруживает убедительностью своей реальности, пусть готовой каждую секунду исчезнуть, пусть не повторяющейся никогда – но реальностью!

Реальностью во втором акте отмечено прежде всего декорационное решение. Оно построено из абсолютно убедительных архитектурных фраз и на протяжении действия не претерпевает никаких пространственных преобразований или перестроек.

Огромная аркада с трех сторон очерчивает прямоугольную площадку. Но аркада эта отнюдь не служит своеобразным знаком кулис. Между ней и кулисами театра принципиальные игровые зоны, в происходящее в них необходимо было все время всматриваться, не упускать из виду. Что же касается Ундины, то ее взгляд чаще всего был обращен именно туда.

Аркаде колонн вторит расположенная внутри ее невысокая балюстрада, огораживающая королевский трон.

На эскизе Челищев к своему архитектурному мотиву предельно внимателен: зеленоватый с прожилками мрамор колонн, строгие архивольты, ритмичные фигурные столбики балюстрады, поддерживающие отполированный мраморный поручень... Все обстоятельно, подробно, фактурно убедительно.

Рассматривая эскиз, трудно не подчиниться мысли о том, что предназначался он вовсе и не для театрального здания. Все это построить следовало бы на открытом воздухе или разыграть в каком-то сохранившемся античном театре. И непременно на фоне

приближающихся сумерек – не случайно же эскиз погружен в них. И не случайно в верхней части его написаны едва заметные, как будто медленно гаснущие в наступающей синеве облака.

Эскиз второго акта решительно отличается от всего, что было на эскизе первого акта и от того, как он был воплощен на сцене. Челищев как будто отказывается от своих слов, взволнованно произнесенных при первой встрече с труппой: «вода, вода, вода...». На первый взгляд это вполне можно понять: какая вода, когда все происходит во дворце Короля?

Но своих слов художник не забыл. В основе его решения сказанное Ундиной как раз во втором акте: «Есть тысячи способов сделать так, чтобы перед глазами у тебя была вода»<sup>16</sup>. Ко множеству таких способов и прибегает Челищев.

В первых сценах второго акта Ундина не участвует. Сюжет разворачивается среди выстроенной архитектуры. Ее основательность и фундаментальность никак и ни в чем не подвергаются сомнению: так здесь было всегда и так будет еще много лет. Но с появлением Ундины все обретает иную жизнь. Мощные архитектурные формы расстаются со своей материальностью и фактурной неопровержимостью, оказываются вовлеченными в бесчисленные и, казалось бы, невозможные для них метаморфозы.

Первое, что видит Ундина: колонны стали светящимися, зеленые прожилки мрамора – колеблющимися водорослями. На уходящих в глубину тюлях плывут силуэты огромных рыб<sup>17</sup>... В какие-то моменты во всех колоннах появятся русалки, подружки Ундины, словно следящие за ней и зовущие ее вернуться. Кстати, возникающая по ходу действия тема неотвратимости возвращения звучит все настойчивее и настойчивее. Об этом своим появлением напоминает Водяной Царь, с ним из глубины сцены все время приближаются абрисы рыбацкой хижины из первого акта.



Сцена из спектакля.  
1 акт

Челищев не то чтобы такими метаморфозами решительно меняет всю пластическую ситуацию. Выстроенная им архитектура никогда не компрометируется окончательно. Она всегда возвращается к своей материальности. Все ее превращения – лишь недолгие вспышки. Они – свидетельства все тех же вспышек сознания Ундины. Ее предощущений, ее произвольных и мгновенных видений. Но более того: среда художника столь же тонко настроена и на мир Рыцаря Ганса – на его действия, реакции, слова. Особенно, в сценах с Бертой. Стоит ему проявить безволие, униженность, стоит ему пренебрежительно высказаться об Ундине (к примеру, Ганс: «Да, Ундина, ты напомнила мне, какой порок низкое происхождение»<sup>18</sup>) или прервать ее на полуслове, как тотчас следует проявление водной стихии: наполняются бурлящей водой столбики балюстрады, взрываются фонтанами где-то прятавшиеся ранее водометы, во всем пространстве сцены стремительно проплывают рыбы, мечутся водоросли...

Челищев, безусловно, руководствовался текстом пьесы, словами Ундины: «Любая волна, любая вода подстерегают теперь его. <...> когда Ганс проходит мимо фонтанов,

они от гнева вздымаются до самого неба»<sup>19</sup>.

Такое впечатление, что художник не прошел мимо ни одного даже самого незначительного проявления эмоционального строя, не упустил из виду ни одну из фраз. В определенном смысле стихия воды – главный герой второго акта. Герой, которому доверено сыграть его финал.

Когда предательство Ганса становится очевидным, «внезапно взвиваются вверх струи всех водометов вокруг залы» – такова ремарка Жироду<sup>20</sup>. Челищев расширяет ее до невероятных пределов. Вода дает о себе знать не только лишь «вокруг». Бурлящие потоки врываются и в тронный зал, с немислимой мощью сметают все, заполняют все. Потоки возникают отовсюду, они бесконечны. И длится такой финал достаточно долго. Пока не исчезнут из поля зрения даже малейшие напоминания о бывшей когда-то стройной аркаде. Ее больше нельзя увидеть. Больше нет ничего – только бурлящая синева воды. Такая же синяя стихия, что была в самом начале первого акта.

Думается, понятно: на сцене никакой реальной воды не было. Ее иллюзию создавал свет. И именно свет Челищев наделил свойствами воды. Он был текучим,

стекающим, льющимся, прозрачным, способным заполнять любые малейшие углубления или отверстия... Использование света в таких качествах сцена того времени еще не знала. Челищев оказался подлинным изобретателем, осуществив сложнейшую пространственную систему расположения разного рода фонарей и проекторов, разработав тончайшую партитуру их включений и действий<sup>21</sup>.

Говоря постоянно о свете в спектакле Челищева, нельзя не обратить внимание на чрезвычайно важную особенность его присутствия на сцене: свет здесь несколько не является инструментом воссоздания, определения или изображения материальных объектов. Или является им лишь в самой незначительной мере. Свет в сценографии Челищева сам объект живописи. Этим и объясняется то, что все формы художником понимаются как проницаемые, полностью доступные воздуху и воде.

У сценографии «Ундины», таким образом, отчетливо читается ее художественная генеалогия: живопись романтизма, поскольку именно «романтикам интересны подвижные, эластичные, легко трансформирующиеся субстанции, в которых всеобщий алгоритм природы или, говоря в идеалистических категориях, мировой «дух», проявляет себя в максимальной полноте. Для пейзажной живописи романтиков жизнь духа воплотилась в распространении света, в том внутреннем свечении, которым проникнуты на их полотнах водные и воздушные массы»<sup>22</sup>.

Плюс к этому размытая, рассредоточенная композиция. О решении Челищева не имеет смысла говорить в таких терминах, как композиционный центр, соотношение частей, диагонали и т.п. Здесь иллюзия бесконечности пространства, иллюзия безбрежности водной стихии. Не случайно художник ни в первом, ни во втором акте не акцентирует момент кулис. Полное впечатление, что пространство «Ундины» только совсем недавно заполнило сценический

объем, на самом же деле неизвестно, откуда оно пришло и куда стремится. Где его начало и где его конец. И есть ли вообще у этого пространства начало и конец. Зеркало сцены позволяет увидеть только не останавливающееся движение, только бесконечную изменчивость водной стихии.

Сценическая пластика третьего акта практически никак не соотносится с предыдущими декорациями. Не зная их, вполне можно предположить, что в этой среде играет спектакль совсем другой природы. Здесь не предусмотрены никакие трансформации, никакие метаморфозы среды. Все очень определенно, все монументально. Отсечены возможности каких-либо символических проявлений или подтекстов.

На сцене – двор замка Ганса. Строение из крупных каменных блоков. За линией стен никогда не видно неба, там расположен экран, на нем – меняющиеся природные мотивы, но о них – отдельно и позже. Почти до самого финала в этом акте не будет никаких проекций, никаких смен освещения. В пространстве разлито ощущение воцарившегося надолго холода и зимы.

Наличие кулис на этот раз художником подчеркнута, установка заполняет собой весь планшет, за пределами декорации нет ничего.

В третьем акте много действующих лиц: судьи, рыбаки, слуги, соседи, гости... И Челищев теперь озабочен только одним: достоверностью их костюмов, реалистической убедительностью их кроя и фактур. Ни одна деталь не гиперболизирована, ни одна из форм не звучит двусмысленно, не наделена энергией ассоциаций.

Такой подход художника к декорации и костюмам объясним: на сцене мир БЕЗ Ундины. Через несколько минут он вообще навсегда исчезнет из ее памяти, уже исчезает. И когда ее выловят из Рейна рыбаки и приволокут в этот двор, она не способна ничего и никого узнать. Ее уже ничто не повергает ни в растерянность, ни в отчаяние, ни в ужас. Все вокруг для нее просто не существует.



Сцена из спектакля.  
3 акт

Челищев это дает понять. К примеру, у Берты уже не будет никакого леопардового наряда, обычное ничем не примечательное платье. «Берта превратится в моль...», – говорил Челищев<sup>23</sup>. И Бертран здесь лишился своего летящего плаща, символизировавшего во втором акте поэтичность его натуры, сейчас он похож на простого студента. Да и в costume Водяного Царя мало что напоминает его прежнего. Длинная накидка с капюшоном почти полностью скрывает его. Узнать его можно, пожалуй, только по длинной бороде. Впрочем, и его Ундина в общем-то почти не замечает. Мир, в который Ундина не по своей воле очень не надолго возвратилась, кажется ей безликим и обесцвеченным.

Именно таким и хотел его воспроизвести Челищев. Да, в нем нет только что буйствовавших красок, нет взрывающихся всеми цветами радуги фонтанных струй, нет карнавальная атмосфера второго акта. Но любой костюм самого второстепенного героя в третьем акте демонстрирует живописную маэстрию художника.

Жуве записал в своем дневнике: «Костюмы к третьему акту все очень четко рас-

пределены, каждый на своем месте. Для него (Челищева. – Г. К.) в режиссуре большое значение имеет размещение цвета и то впечатление, которое эти цвета должны производить на зрителя.

Оранжевый стражник должен все время перемещаться. Он создан для того, чтобы оказывать помощь кое-кому из зеленых и синих (рыцарь и Ундина), это оранжевый цвет осени, но надо еще, чтобы стражник ходил туда-сюда, а в определенный момент вообще ушел»<sup>24</sup>.

И еще одна запись: [Челищев] «хочет, чтоб красный цвет костюма палача был более интенсивным, чем в судейских мантиях. Более злым»<sup>25</sup>.

На таких немногих цветовых акцентах художник упрямо настаивал. Они необходимы ему не столько даже чтобы выделить определенных героев, сколько чтобы живописно организовать человеческую массу, наделить выразительной динамикой мизансцены.

Это было еще важно и потому, что подавляющее большинство участников третьего акта одеты в простые и, в принципе, лишенные цвета костюмы: рыбаки, слуги и, как сказано в ремарке Жироду, «толпа».



Почти все их костюмы сшиты из брезента или грубой холщовой ткани. Цвета вроде бы нет, но в каждом – множество оттенков серого, зеленоватого, бледно-охристого, разной интенсивности черный. Именно костюмная ситуация третьего акта позволила Чарльзу Генри Форду заметить: «В “Ундине” больше разнообразия в цвете, чем в чем-либо, что Челищев сделал к этому времени»<sup>26</sup>.

Что касается кроя костюмов, то Челищев дважды не повторил ни одну из форм. Особенно – в случае слуг. Жуве вспоминал: «Он долго объяснял мне, как будут выглядеть слуги – со своими фартуками, приподнятыми сбоку – всех размеров и цветов: слуги – это и есть фартуки»<sup>27</sup>.

С предельной обстоятельностью Челищев придумывал и костюмы рыбаков. Казалось бы, что здесь особенного – далеко не главные участники сюжета. Но художнику интересно и важно все: и грубые робы, и сапоги, и разные колпаки, и непромокаемые накидки... От эскиза к эскизу возникал целый уклад жизни, окружавшей замок Ганса<sup>28</sup>.

Челищев отчетливо понимал: с появлением на сцене Ундины все внимание будет приковано к ней и Гансу. Понимал он также и то, что в третьем акте невозможна никакая фантазмагоричность – повсюду такая убедительная реальность. Правда, Ундина и в этой реальности все равно чужая. Она как-то совсем бессознательно не пожелает в нее войти и словно защищается от нее той сетью, в которой ее принесли рыбаки. И не освободится от нее никогда.

Собственно говоря, рыбацкая сеть и будет ее костюмом. И она – единственное, что нарушает достоверность всего, что вокруг. Эта сеть зелено-синяя, выкрашенная берлинской лазурью. Кроме того, все перемещения по сцене Ундины сопровождались не дававшим рефлексыв пластическим освещением, – тоже зелено-синим.

Челищев здесь вспоминает первый акт, первое появление Ундины. И исходившее от нее зелено-синее сияние. Это сияние сейчас

в начале третьего акта кажется едва заметным, но с приближением финала набирает силу, начинают светиться веревки сети, как будто по ним пробегает зелено-синий неоновый огонь. Это сияние словно отсчитывает минуты расставания Ундины и Ганса.

В финале Жуве и Челищев точно следовали ремарке Жироду: «Он (Ганс. – Г. К.) подходит к Ундине сзади, как когда-то в рыбацкой хижине подошла к нему Ундина»<sup>29</sup>. Вспоминая свою первую встречу, Ундина и Ганс больше не разомкнут объятия. Ундина набросит на Ганса сеть, и он вместе с ней окажется в отделенном от всего зелено-синем сиянии. Словно сторонясь этого сияния, все покинут сцену.

На простом, совсем не парадном (а это ведь утро перед бракосочетанием с Бертой) костюме Ганса начнут проступать силуэты водорослей и каких-то водных растений. Эти же силуэты станут окружать и Ундину. Потом они заполнят все пространство. И снова, как в первом акте, возникнет исполненная высокой поэзией картина объятий двух влюбленных, только теперь она окрашена неотступающей печалью.

В момент смерти Ганса сияние гаснет. На сцене вновь серая пустота и холод.

В декорациях Челищева к третьему акту присутствовал один элемент, его предназначение становилось понятным только в самом конце. Это – экран над стенами замка. Время от времени на него проецировались различные пейзажные мотивы, как правило, осенние. Последняя проекция – картина замерзших, обледенелых ручьев, рек, водопадов. Мотив, к слову, часто присутствующий в американских пейзажах художника самого конца 1930-х гг.

Когда будет произнесено последнее слово, на экране замерзшая стихия начнет стремительно таять, с грохотом сползают ледяные глыбы, гигантские потоки, преодолевая размеры экрана, устремятся на сцену. Все пространство до краев заполняет безбрежная синяя вода. Точь-в-точь повторяется картина начала спектакля.

Сценическая судьба «Ундины» оказалась не долгой и не совсем удачной. Спектакль был сыгран всего лишь несколько раз. Практически сразу после премьерных показов, опасаясь вторжения Германии, театр «Атеней» эмигрирует в Южную Америку. В Париж коллектив возвратится через шесть лет – в 1945 году. В силу технических сложностей возможности увезти на вынужденные гастролы «Ундину» не было.

Не успели увидеть «Ундину» и многие парижане. Премьера, как это обычно и бывает, сопровождалась множеством рецензий. В них звучали восторженные слова в адрес текста Жана Жироду и исполнителей главных ролей Луи Жуве и Мадлен Озрэ. Восхищались критики и решением Павла Челищева – но только в самых общих словах. Никто внимательно не рассмотрел,

не проанализировал, просто даже не описал обстоятельно открытия художника. Не было это сделано и позже в статьях о П. Челищеве, посвященных главным образом его живописи, театральному же опыту, даже столь выразительно причастному к станковым исканиям, не уделялось в них серьезного внимания.

Настоящий текст – первая попытка реконструкции сценографического образа «Ундины». Она была бы неосуществима без работы в Фонде Луи Жуве во Французской Национальной библиотеке (Париж) и в Архиве Павла Челищева в Йельском Университете (Нью-Хевен, США). Их сотрудникам я выражаю сердечную признательность и благодарность за помощь и интерес к моей работе.

- 1 Финкельштейн Е. Картель четырех. Л.: Искусство, 1974. С. 147.
- 2 «Странница» (L'Errante) Ф. Шуберта. Спектакль группы «Les Ballets 1933» (Париж). Премьера 10 июня 1933 г. Первая совместная работа П. Челищева и Дж. Баланчина.
- 3 Ozeray M. A toujours Monsieur Jouvét. Paris: Buchet/Chastel, 1966. Pp. 135–136.
- 4 Jouvét L. Décoration d'Ondine. // Cahiers Jean Giraudoux. № 23. Paris: Grasset, 1973–74. P. 22.
- 5 Жуве Л. Мысли о театре. М.: Издательство иностранной литературы, 1960. С. 110.
- 6 Jouvét L. Décoration d'Ondine. Op. cit. P. 23.
- 7 Jouvét L. Décoration d'Ondine. Op. cit. P. 27.
- 8 Жироду Ж. Ундина. // Фридрих де ла Мотт Фуке. Ундина. М.: Наука, 1990. С. 326.
- 9 Подорога В. Мегафизика ландшафта. М.: Канон-плюс, 2013. С. 329.
- 10 Ozeray M. Op. cit.
- 11 Mercier Campiche M. Le Théâtre de Giraudoux et Le Condition Humaine. 1969. Paris: Del Duca, 1969. P. 126.
- 12 Жироду Ж. Ундина. С. 309.
- 13 Ozeray M. Op. cit.
- 14 Vaughan D. Frederick Ashton and his Ballets. London: Glasston, 1977. P. 231.
- 15 Kirstein L. Pavel Tchelitchew (машинопись). // Pavel Tchelitchew Collection. Yale University Library. P. 4.
- 16 Жироду Ж. Ундина. С. 371.
- 17 Челищев выполнил десятки рисунков для диапозитивов с изображениями водорослей,

рыб, деревьев, веток, листьев. Многие из них кажутся эскизами будущей картины «Игра в прятки».

- 18 Жироду Ж. Ундина. С. 379.
- 19 Там же. С. 373.
- 20 Там же. С. 385.
- 21 Louis Jouvét et la scénographie. – Avignon: La Maison Jean Vilar, 1987. P. 89.
- 22 Максимов В. Романтический пейзаж: общая характеристика // Мир романтизма. Тверь. 2011. Том 16 (40). С. 211.
- 23 Jouvét L. Décoration d'Ondine. Op. cit. P. 27.
- 24 Jouvét L. Décoration d'Ondine. Op. cit. P. 28.
- 25 Jouvét L. Décoration d'Ondine. Op. cit. P. 26.
- 26 Tyler P. The Divine Comedy of Pavel Tchelitchew. New York: Fleet, 1967. P. 417.
- 27 Jouvét L. Décoration d'Ondine. Op. cit. P. 27.
- 28 Все рисунки костюмов к «Ундине» хранятся в фонде Луи Жуве во Французской Национальной библиотеке (Париж). № CLC 67 484.
- 29 Жироду Ж. Ундина. С. 413.

(Статья печатается в авторской редакции с сохранением особенностей синтаксиса и пунктуации. – Ред.)