

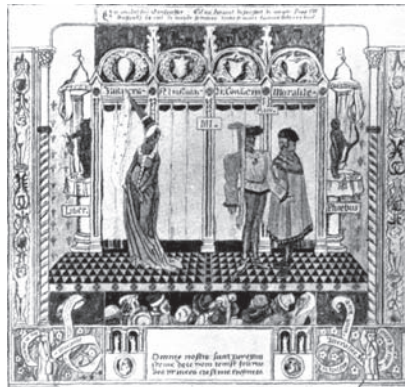
Петербург — рождение театрального модерна

Н. А. Нечаева

«Всякое явление в искусстве преходяще. Рано или поздно оно умирает. Но если на нем почиет бессмертный дух, оно продолжает жить, воплощаясь в иные формы, и мы, созерцая новое явление, узнаем в нем знакомые черты»¹.

Когда падает снег, словно ангелы слетают на землю и тают на губах, на руках, или от падающих листьев зазнобило душу, и идешь ты по улицам, где петровский конь летит без седока, через мостов взлетающие спины несет ветер поступью Петра. Где в темных водах преломилось золотого шпилья острие, и будто бы смешались души да века, то можно подумать, что оказался вдруг в XIX веке и музейно-театральный имперский интерьер Петербурга открывает тебе свои изысканные линии русского модерна, которыми был прописан идеальный образ новой эпохи. Вот Дом книги, а вот дом Баженова — архитектура модерна.

Но здесь зародился также и другой модерн — театральный. Ему суждено было покорить Париж и стать основой для современной хореографии. Характерно, что в период развития модерна его наименование в разных странах обычно прилагают к явлениям живописи и архитектуры, к музыке же и театру термин применяется позже. В балетоведении термин «модерн» адресуется танцу иного времени (немецкий танц-модерн), но им более правильно обозначать театральный модерн, возникший в Петербурге с деятельностью С. П. Дягилева и представителей группы «Мира искусства». Несомненно, что каждая европейская художественная школа шла к модерну своим путем, и русская художественная культура не исключение. Русский путь к модерну был сложнее и длиннее. Стиль пришел в Россию изнутри, в результате собственных поисков в своей традиции, хотя в основе его все же лежат две школы — английская и немецкая. Стиль загадочным образом развивался ценой решительного отказа от всей предшеству-



Эскиз декорации к моралите «Нынешние братья». Старинный театр. 1907 г.

ющей эстетики. Модерн создал свою собственную декоративную систему, отказался от классических и ордерных. И именно на русской почве он обрел качество, о котором мечтал У. Моррис, став демократичным и аристократичным одновременно.

Основы основ эстетики были задеты модерном настолько глубоко, что это не могло не отразиться на театральной сцене. В театре модерн развивался совершенно по-особому. Модерн насквозь театрален, если под театром понимать иллюзию жизни. Модерн предполагает движение и развитие, без чего театр не мыслим, ибо его основой является действие. На модерн откликнулись все виды театра — драматический, балетный, оперный. Но модерн в драматическом театре носил эпизодический характер (здесь мы сталкиваемся с таким явлением, как «Старинный театр», организованный Н. Евреиновым). Зато в балетном театре воздействие эстетики модерна оказалось продолжительным и привело к созданию ярких балетных постановок.

Со второй половины XIX века начался новый этап развития школы классического танца. Как свидетельство прогресса в хореографической мысли стала развиваться наука о балете. В 70-е годы XIX века хореографическое образование в России перешло преимущественно в руки русских педагогов.

В начале XX века русский балет вышел из замкнутой сферы бытия, расширились пределы театральной деятельности, стали возможными зарубежные гастроли целых балетных трупп. Началось активное взаимодействие с литературой и искусством того времени. «Никто не предполагал, что идею синтеза искусств можно воплотить в балете, где художественно и синтетически равноправными стали музыка, танец и драматическое действие, а также сценическое оформление»². Рубеж веков стал завершением эпохи русского балетного академизма. Странников реформ привлекала стилистическая целостность театрального действия. Театр стал местом притяжения новаторов во многих областях искусства, а движение за создание нового балета началось еще до появления опытов М. Фокина. А. Бенуа строил проекты будущего хореографического театра, в Москве экспериментировал Горский, но московский балет, ограниченный казенной сценой, приостановил развитие нового (в 900-е годы Горский преимущественно обновлял лучшие постановки наследия), и истинное новаторство рубежа веков формировалось в Петербурге. В 1898 году, отвечая назревшим потребностям, характерным для рубежа XIX–XX веков, возникло объединение «Мир искусства». Возникновению объединения предшествовал маленький «кружок самообразования» на квартире А. Бенуа. Весной 1898 года в музее училища барона Штиглица усилиями С. П. Дягилева была организована первая художественная выставка «русских и финляндских художников». В том же году возник журнал «Мир искусства», субсидированный М. Тенишевой, И. С. Мамонтовым. Рисунок узорных оград Петербурга с устремлениями художников абрамцевского кружка, увлечением творчеством современных им западных деятелей искусства и историческими стилизациями Бенуа,

петербургским символизмом Добужинского соседствовали в журнале «Мир искусства». Включая живопись, скульптуру, стремление использовать новые материалы, они вышли к книжной графике и музыкальному театру. В 1902–1903 годах в Петербурге мирискусниками был организован постоянный салон «Современное искусство», где представлялись произведения искусства модерна. В 1903 году мирискусники объединились с московской группой «36 художников», в результате чего образовался союз «Русских художников», просуществовавший недолго и показавший, что в России конца XIX – начала XX века существовало два параллельных течения обновления культуры и искусства – петербургская традиция и московская. В 1904 году журнал «Мир искусства» закончил свое существование. Но «предыстория Модерна в России, – как писал Д. В. Сарабьянов, – совпадает с начальным этапом его истории»³.

В театрах Москвы и Петербурга новое прививалось с трудом, реформы получали отпор со стороны академистов. В 1880 году, например, руководство императорской сцены простым предписанием лишило декораторов возможности работать над оформлением постановок. «При постановке новых опер не подготавливать новые декорации, а обходиться теми, что есть, а также следить за тем, чтобы один и тот же актер не появлялся в течение спектакля в разных костюмах»⁴. Дирекция перестала отпускать средства на добавочные репетиции, и актерам приходилось уже во время спектакля осваиваться с декорациями и костюмами.

Декорации обычно писались про запас, и можно было из готового фонда подобрать подходящие для постановки. Но на рубеже веков на императорской сцене произошли изменения. На посту директора императорских театров встал С. М. Волконский, знакомый многих членов «Мира искусства» (благодаря чему С. П. Дягилев стал чиновником особых поручений, А. Бенуа и Л. Бакст получили постановки в Эрмитажном театре – первый оформлял оперу Танеева «Мечь Амура», второй одноактную пантомиму Ф. Февра «Сердце Маркизы»). Однако деятель-

ность мирискусников в императорских театрах внезапно приостановилась. Поводом для разрыва послужила постановка балета «Сильвия», когда администрация возмутилась столь явным расцветом сторонней инициативы. В 1898 году должность управления контророй императорских театров занял В. А. Телековский. Одним из принципов его художественной политики была прививка хорошей живописи к драме, опере и балету. Он пригласил участвовать в создании постановок таких явных художников стиля модерна, как К. А. Коровина, А. Я. Головина. В 1903 году к предстоявшей постановке «Руслана и Людмилы» были привлечены А. К. Глазунов, А. Я. Головин, в 1907 году была поставлена «Юдифь» в декорациях А. Р. Серова, в Мариинке в 1907 году был показан балет Черепнина «Павильон Армиды», сценарий и сценическая живопись которого принадлежали А. Н. Бенуа и хореографу М. Фокину. Так театральный модерн начал свое развитие на петербургской сцене. Петербургский балет стряхнул с себя академическую спячку и устремился на поиски новых форм (так за 1907–1908 годы М. Фокин перешел от вольных сочинений для благотворительных вечеров к постановкам на академической сцене, а затем к спектаклям первых «Русских сезонов»).

Театр в русском модерне был не только целью синтеза искусств, но и предметом, а также способом преобразования реальности. Тяготение к театру усилило и то, что особое свойство модерна заключено в метафоричности его языка, в системе игры, символа, стилизации. Театральность русского модерна выводилась и из фольклора, народного творчества, которое всегда по своей природе театрально. Деятели «Мира искусства» стали изучать культуру прошлых столетий и использовать эти формы для создания современных декораций, костюмов ориентированных на актера и на принципы нового режиссерского театра. Костюмы в постановках («Павильон Армиды») перекликались с орнаментом сцены и продолжали ее рисунок, а линии росписей переходили в текучую пластику актеров. Среди известных сюжетов начала XX века – маски, куклы,



Эскиз гобелена к балету
Н. Н. Черепнина
«Павильон Армиды». А. Н. Бенуа.
Мариинский театр. 1907 г.

карнавальные фигуры, ряженность, ретроспективизм и уклон в сторону театра есть, как писал Федоров-Давыдов, «этап эволюции живописи, который можно назвать этапом театрализации»⁵. Говоря об эволюции сюжетов и иконографии модерна, он писал, что «театр мирискуснического жанра, есть не простое развитие театра, но специфический момент в эволюции сюжетики»⁶. Театральный уклон живописи, взаимопроникновение живописи и музыки стало основой для развития модерна в театральном искусстве, и этому очень способствовали деятели «Мира искусства». В музыкальном театре шла борьба за повышение качества музыкальной части балета, эта реформа подсаживалась самой сущностью национального музыкально-хореографического искусства. Русский балетный театр стал расширять свои возможности за счет небалетной музыки. По отношению к новой балетной музыке можно также говорить о живописно-статическом оформлении, что так характерно для модерна, когда живописный образ оживал в музыке (идея оживления гобелена у Черепнина – «Павильон Армиды»). Преобразование музыки и живописи в театре модерна было связано и с изменением самой хореографии. Важным пунктом реформы явился пересмотр движений. Увеличились двигательные возможности, стали возможными естественные положения рук и ног, вольный рисунок рук (от выщепленной линии в искусстве модерна), изменились единый распорядок и строгая соразмерность час-

тей композиции. Особенностью театральных постановок рубежа XIX–XX веков стал распространенный в модерне прием «двойной рамы» – живописная концепция музыкальной формы проявлялась в некоторых особенностях архитектоники балета, то есть в эффекте оправы. Здесь сказалась связь русского модерна с дизайном, культом художественного оформления. Все это стало подчиняться ритму. Ритм приводил в действие механизмы нового балета; живопись, музыка, движение, оформление. «Тайна нашего балета заключена в ритме. Наши танцы и декорации, костюмы, все это захватывает, потому что отражает самое неуловимое и сокровенное – ритм жизни»⁷. Таким образом, крайне существенной частью эстетического кодекса модерна стал синтез искусств. «По существу был утвержден новый принцип, заключенный в том, что художник-декоратор осуществлял руководство пластическими движениями, а танцовщик предавал это хореографией»⁸. Хореография нового балета явилась непосредственным проявлением модерна. Уже в первых постановках на петербургских сценах видны формы нового стиля. Балет стал струящимся, в пластике преобладали никнущие и растущие мотивы, орнаментальность. Образовалась иконография модерна, сводившая зрителей с сюжетами, знаменовавшими культ стихийного (хороводы, вихри, вакханалии). Здесь проявляла себя разная образная символика солнца, круга, маски и ритуально-обрядовые символы.

В феврале 1903 года на сцене Эрмитажного театра, а затем на Мариинской сцене Бакстом был поставлен одноактный балет И. Байера «Фея кукол». Действие балета было приурочено ко второй четверти XIX века. Л. Бакст впервые встретился с задачей сценического воспроизведения стиля того времени, задачей, которой он дал в дальнейшем блистательное разрешение в балетах «Русских сезонов». Декорации первой картины изображали магазин игрушек в петербургском Гостином дворе. Дома являлись точной копией домов того времени, а вывески – буквальным воспроизведением вывесок 50-х годов XIX века. Была вид-



Ринальдо. Стражник.
Эскизы костюмов к балету
Н. Н. Черепнина
«Павильон Армиды». А. Н. Бенуа.
Мариинский театр. 1907 г.

на вся линия Невского проспекта, прохаживающаяся визави Гостиного двора. Во второй картине, где действие происходило в царстве игрушек, Бакст придал различным предметам преувеличенные масштабы, и фигуры актеров казались маленькими.

В 1907 году на Мариинской сцене был показан «Павильон Армиды», который содержал в себе все элементы театрального модерна и вызвал бурю в прессе. Новизна либретто и хореографии М. Фокина вызвали резкий отпор ревнителей классики. «Павильон Армиды» был осуществлен его авторами в рамках эстетики «Мира искусства», с его культом красоты,

изящества стилизации и слияния звуков и красок. Сцена оживления гобелена начиналась музыкой, рисовавшей прорыв холодного мертвого мира в мир живых. Звучность оркестра нарастала, грозен был образ мертвого мира, изображаемого раскатами струнных и призывами труб. Содержание «Павильона Армиды», внешне несложное, имеет глубокий психологический подтекст. Виконт Рене в пути был застигнут грозой. Он торопился к своей невесте, но вынужден искать убежища в замке Маркиза. Маркиз проводил его в старый павильон, стены которого были украшены гобеленами. Часы пробили полночь, и с последним ударом Амур открыл дверцу часов и выпустил оттуда двенадцать гениев времени. Они зажгли фонарики, в волшебном свете которых павильон ожил. Армида со свитой и магом Гидрао сошла к Рене. Исчезая на рассвете, она оставила Рене шарф. Утром в зловещих чертах Маркиза Рене узнал мага, который окутал Рене шарфом, и он забыл о невесте и обо всем мире, ради того, чтобы вновь увидеть лики исчезнувшей красоты. Его охватило безумие. Здесь необходимо также сказать о том, что ведущим принципом в поэтике и эстетике творчества М. Фокина, Л. Бакста, А. Бенуа стало преобразование костюма. Бенуа создавались костюмы: для артистов, которые в своем хореографическом рисунке двигались по полу, статичные композиции которых строились по вертикали («Жар-птица»), костюмы, рисунок которых строился в сложном движении («Шах-разада»), костюмы, рисунок которых строился на полетных движениях («Павильон Армиды»). Утвердилось новое понимание костюма. Ему дали новые игровые свойства, сделали танцующим с актером, выразительно подчеркивающим пластику движения и являющимся динамическим пятном, яркой эмоциональной нотой.

В 1907 году деятели «Мира искусства» также принимали участие в кратковременной деятельности «Старинного театра», организованного в Петербурге Н. Евреиновым. В пятницу 7 декабря 1907 года в Петербурге на набережной реки Мойки, в доме 61, что у Полицейского моста, состоялся

дебют «Старинного театра». Ему суждено было прожить короткую жизнь – только два театральных сезона: первый – 1907–1908 годы, второй – 1911–1912 годы.

Его спектакли расценивались как событие в художественной жизни России. Особенно значимым был первый сезон, когда литературную часть возглавляли А. Блок, К. Сологуб, а в художественно-постановочный отдел входили многие художники «Мира искусства». Хореография была поручена М. Фокину, режиссерскую часть определял Н. Евреинов.

«Старинный театр» просуществовал два сезона, и задуманная широкая программа (от античности до Мольера) была осуществлена лишь частично. Первый сезон 1907–1908 годов был посвящен средневековому театру, а второй 1911–1912 годов – испанскому театру XVII века. «Остановившись на эпохе средних веков, принялись разрабатывать материал, так чтобы он при полном разнообразии и отменной характерности мог уложиться в два вечера»⁹. В программу первого сезона входили – литургическая драма X века, миракль XIII века, пастурель XIII века, уличный театр XIV века, моралите XV и фарсы XVI веков. Таким образом, начав средневековьем, захватили также эпоху Возрождения. Весь этот план, поставленный перед исполнителями, определил очень интересную задачу: применив художественно-реконструктивный метод, постараться открыть зрителю «целый уголок культуры далекого прошлого»¹⁰. Начав свои спектакли в декабре, «Старинный театр» продолжил их до конца месяца, и помимо спектаклей в бывшем театре Яворской, были даны еще два в Народном доме на Петроградской стороне. Затем театр поехал в Москву, где первоначально предполагалось устраивать спектакли в Литературно-художественном кружке на Большой Дмитровке, но в конце концов остановились на «Эрмитаже». Преодолев длительный запрет цензуры, «Старинный театр» дебютировал во втором сезоне комедией Лопе де Вега «Фуэнте Оверхуна» в постановке Н. Евреинова. Когда зрители вошли в зал петербургского Соляного городка, где в переоборудованных выставочных помещениях

поместился «Старинный театр», они уже должны были почувствовать нечто необычное.

Второй сезон был посвящен испанской драматургии времени ее наивысшего расцвета – Сервантеса, Лопе де Вега и Кальдерона. В общении зрителя к наследию великих испанских писателей и театру, созданному в Испании на основе их драматургии, почти неизвестной в России, «Старинный театр» видел осуществление высокой культурной миссии. В двух книгах Э. Старка – единственных монографических исследованиях о «Старинном театре» – уделено большое место характеристике художественной стороны творчества великих испанских драматургов. В России из театра модерна возникла концепция «театра для себя» (Н. Евреинова). Его постановки в «Кривом зеркале» и «Старинном театре» во многом отвечали эстетике модерна.

В 1900–1910 годах Н. Евреинов разработал теорию, в основе которой лежало понятие «театрализации театра», когда режиссер выходил за рамки театральных и художественных процессов и все жизненные процессы объяснял через инстинкт театральности. Модель театра оказывалась в основе картины мира. «Старинный театр», возвращенный на просветительских идеалах «Мира искусства», был призван приобщить своих зрителей к важнейшим завоеваниям мировой театральной культуры, познакомиться со старинными образцами драмы, музыки и техники сценического мастерства. Сама идея реконструкции старинного спектакля была мирискуснической. Организаторы спектаклей собирали ценнейшие сведения и материалы по истории театра в Париже, Кельне, Мюнхене.

В качестве консультанта, знатка искусства и автора эскиза занавеса с аллегорическими фигурами, воплощавшими саму идею театра (из-за складок синего гобелена с вытканым на нем изображением девушки, гладившей Единорога, и средневекового рыцаря выглядывали персонажи литургической драмы – Адам и Ева, ангел и черт), в постановках первого сезона принимали участие А. Бенуа, И. Билибин и другие представители «Мира искусства». Была создана марка-эмблема «Старинного театра». Фоном служил круто изгибающийся, подобно старинному, свиток. Вверху на его тонкой ленте значилось наименование театра, внутри – одна на другой были расположены три маски – символы трех театральных эпох: скорбная маска античной трагедии, полумаска рогатого озорного чертика, символизировавшая средневековый театр, и изящная полумаска с косыми прорезями для глаз – комедии дель арте. Поскольку ретроспективизм модерна особенно проявлялся в попытке возродить формы представлений театра прошлого, то постановки дали классический пример претворения в жизнь стилизованных средств модерна. Сквозь призму эстетики модерна представляли в интерпретации Бакста мотивы античности и Востока. Старинные экспонаты облекались в изысканные одежды мирискуснического эстетизма. В первый сезон в «Старинном театре» были поставлены «Действие о Теофиле», моралите «Нынешние братья», «Три Волхва», «Ярмарка на индикт св. Дениса», а во второй – комедии Лопе де Вега (с декорациями Рериха), «Благочестивая Марта» и драма Кальдерона «Чистилище св. Патрика».

¹ Старк Э. Старинный театр. ПгСТАР. 1922. С. 3.

² Сарабьянов Д. В. К определению стиля модерн // Советское искусствознание 78. М., 1978. Вып. 2. С. 34.

³ Там же.

⁴ Пожарская М. Н. Русское театрально-декорационное искусство конца 19 начала 20 века. М., 1970. С. 203.

⁵ Федоров-Давыдов А. А. Русское искусство промышленного капитализма. М., 1929. С. 200.

⁶ Там же. С. 123.

⁷ Дягилев С. и русское искусство. М., 1982. Т. 1. С. 214.

⁸ Пожарская М. Н. Указ. соч. С. 12.

⁹ Старк Э. Указ. соч. С. 10.

¹⁰ Там же.