

ПОЭТИКА ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА СТИЛЯ МОДЕРН

П. КЛЕИН – С. КОРЫЧАНКОВА (БРНО)

О стиле модерн часто говорят как о последнем направлении, которому удалось внести свой отпечаток практически во все творческие направления. Несмотря на то, что основные, дошедшие до наших дней, образцы данного направления представляют собой прежде всего архитектурные ансамбли, предметы прикладного искусства и живописи, определяющие его нормы всегда направлены к музыке как естественной центральной точке формирования поэтики стиля. Вследствие того, презентация модерна на сцене самым значительным образом проявилась в оперном и балетном представлении.

Стремление, с которым модерн вошел в театральное искусство, не было до настоящего времени еще вполне осмыслено и оценено. Если мы хотим определить основные специфики театра эпохи модерна, необходимо сказать, что к модернистским театральным вершинам мирового масштаба принадлежат инсценировки балетной труппы Les Ballets Russes. Интересная конфронтация Востока и Запада, которая в виде постепенного соединения импульсов, исходящих из русской среды и сросшихся с, казалось бы, противоречивой французской средой, образовали наконец своеобразный космополитный резонанс вдохновений.

Балетная труппа под руководством импресарио Сергея Павловича Дягилева смогла не только выдвинуть поэтику нового направления в театральном искусстве, но прежде всего кодифицировать подходы, которые стали нормой для развития европейского театра. Именно инсценировки Les Ballets Russes стали (особенно на начальном этапе 1909-1912 гг.) в мировом масштабе вершиной закрепления принципов стиля модерн на сцене, и, благодаря их быстрому и совершенному усвоению, обогатили и, парадоксально, продлили жизнь данного направления. Тяготение модерна к космополитизму как к элементарной предпосылке стиля при этом в творчестве данной труппы представляет действительное наполнение принципов универсальности.

Универсальность благодаря описанному соединению Востока с Западом как двух полярностей одного целого нашла в идейных предпосылках авторов настолько сильный резонанс, что решающим образом повлияла также на последующее развитие театрального искусства в европейском масштабе. Это подтверждает и тот факт, что история мирового театра, точнее, мировой сценографии, на следующих этапах развития часто демонстративно опирается именно на те примеры инсценировок, которые были реализованы благодаря труппе Les Ballets Russes и ее сотрудничеству с, напр., Джакомо Баллом, Пабло Пикассо, сюрреалистами Джорджем де Кирико, Хуаном Миро, Максом Эрнстом и многими др.

Специфика театрального искусства стиля модерн как своеобразного варианта развития данного направления, характеризуется вначале прежде всего переоценкой интерактивности театра как элементарного проявления театрального искусства, которое под влиянием поэтики стиля модерн получило новое содержание. Благодаря поэтике модерна сценическое представление, кодифицированное как новый вариант *Gesamtkunstwerk*, включило в свою стилизацию и феномен театральной пропаганды как неотъемлемой составной части взаимосвязи с публикой. Маркетинговой кампании уделялось такое же внимание, как и остальным составным компонентам возникающей инсценировки. Театрологические работы обычно не включают в свои анализы объяснение той основной роли, которую играл Дягилев как меценат труппы. Роль театральной пропаганды как интегральной составной части творческой идеи проявляется и в способе трансформации сценографической концепции, которая в модернистском театре приспособляется своему новому содержанию. Это можно доказать на примере феномена театральной программы и афиши, которые вместе с остальными элементами театральной пропаганды и со сценическим пространством театра образуют единство и определяют нормы зрительного восприятия. Творческая идея в модернистском театре предопределяется потребностью гармонии, которая исходит из противоречия, подвергающегося правилам одновременно возникающей теории визуальной коммуникации, которая решающим образом повлияла на образ сценической презентации. Преобладающую роль живописца как последнего соединительного звена всех аспектов в модернистском образе определяют реформы пространства, исходных точек репертуара и, конечно, сценографии. Вместе они подчеркивают ту доминирующую часть сценографического элемента в отношении к тексту, хореографии и режиссуре.

Наряду с исторической ретроспективной тематикой, которая принесла театру демонстративное внедрение принципа ретроспективизма как художественного метода, показывающего прошлое в современных космополитных образах, встречается у сценографов, работающих для Дягилева, модерном прокламированная экзотика, которая отражает модное увлечение ориентальной культурой. Данное направление принесло стремление к экстремальной стилизации, которая из-за незнания временного и масштабного контекста основывалась скорее на фабуляции, чем на действительном отражении исторического и современного образов. На данной фабуляции основывается новый коренной импульс свободной имажинации, посредством которой пришел на сцену своеобразный орнаментальный стиль, которому как модному течению подверглась почти вся Европа. Соединение принципа экзотичности с историзмом, обогащенных прямой связью с исконными русскими иконографическими образцами, вызвало в космополитном Париже сенсацию, которая, однако, постепенно отдаляла поэтику модерна от вдохновения в фольклоре к новым авангардным проявлениям.

Основоположниками теоретической концепции театра стиля модерн в представлениях *Les Ballets Russes* стояли прежде всего члены новой возникающей труппы во главе с меценатом С. П. Дягилевым, художником А. Н. Бенуа и хореографом М. М. Фокиным. Все они заново определили правила балетной эстетики под влиянием модерна. С одной стороны, исходной точкой стала прежде всего провокационная критика конкретных представлений царских сцен Дягилева, опубликованная в основном в журнале «Мир искусства», которую скоро дополнили напечатанные интервью и отзывы из Франции, помещенные в целом ряде журналов. Решающее влияние Дягилева на итоговую форму представлено прежде всего в его способности предчувствовать и видеть взаимосвязи вещей, мотивировать и направлять своих сотрудников на их творческом пути. Данной способности сопутствовал, с другой стороны, ряд наблюдений Бенуа, включенных в короткие статьи, публичные выступления, личная переписка и теоретические сборники. Основной можно считать последнюю главу исследования Бенуа, опубликованную под названием «Современное состояние русского изобразительного искусства» в монографии «Русская школа живописи» (1904, № 1921), в которой автор подробно анализирует не только вопрос развития современного изобразительного искусства, но в значительной мере рассматривает и вопросы сценографии.

Решающим изменением в мышлении стал окончательный отказ от старческой слабости русской культуры, дополненный своевременным описанием новых рождающихся направлений. По Бенуа, возрождение старорусского или «чисто русского» искусства в театре началось с приходом творчества В. М. Васнецова, выдающегося представителя сценографии Русской оперы Мамонтова. В его творчестве автор видит не только угасающий историзм, но и новаторство разработки темы, позволяющее на основе вдохновения старым создать что-то современное, своеобразное, качественное и художественно ценное. Однако, даже творчество Васнецова под критическим углом зрения Бенуа не нашло полного оправдания. Приход т.н. русского стиля в сценографию в последней трети XIX века не мог быть чисто своеобразным шагом на пути к модерну. Новые космополитные тенденции, стоящие у начала поэтики эпохи модерн, нашли в мышлении Бенуа свои универсальные исторические прототипы. Русское славянофильство было, по его мнению, поздним отражением националистических тенденций Европы, выросших на почве романтизма (Benois, 1921, 138). Таким подходом внес Бенуа новый толчок в современные правила анализа русского изобразительного искусства, которые подробно разработал в своей книге «История живописи всех времен и народов» (1911). В первый раз в истории русского эстетического мышления была прервана традиция объяснения развития русского искусства народным своеобразием. В первый раз были растолкованы связи русского искусства с заграничными образцами. Это новое направление в мышлении дало начало модернистскому освобождению от всех программных связей с прошлым (Tuffelliová, 2001, 111).

Орнамент как первооснова модерна стал основной общей точкой не только образов сцены, но и личной жизни. Влечение к декоративности и динамичной линии определяло не только образ пространства, но, конечно, и поведение в нем человека. Таким же образом как динамичный орнамент перешагивает границы четвертого измерения и протекает временем как музыка, так и человеческой фигуре присужден музыкально-орнаментальный образ в танце (Mráz-Mrázová, 1971, 15). Доказательством этого является и вдохновение архитекторов новыми музыкальными формами.

Сочетание работы художника, хореографа и композитора стало абсолютно неизбежным, так как в этой триаде заключалось финальное эмоциональное влияние на зрителя, т.е. и успех продукции. Способность Бенуа понять эту неизбежную связь взаимного переплетения отдельных элементов театрального образа определила его теоре-

тические анализы на театральную тему. Основным вкладом была его статья «Беседа о балете» (1908). В ней автор в первый раз определил пути развития от драмы к балету, который единственный может достичь самого большого влияния гармонии и красоты на зрителя. Причину современного упадка балета видел Бенуа в том, что в России, как и во всем мире, вместо хореографов на сцене можно увидеть только акробатов, эквилибристов и фокусников, которые на сцене показывают только свои способности, а не театральное представление. По его мнению, балетное искусство деградировало на простое цирковое зрелище без первоначальной художественной глубины.

Этот подход полностью поддерживал М. Фокин, который на основе многих конфронтаций хореографии с художественными направлениями пришел к тем же выводам и правилам будущего развития балетной техники. Мысли Фокина о балете включены в его мемуары «Против течения» (1962). Основной работой Фокина в области новых направлений русского балета является открытое письмо, опубликованное после успешных гастролей хореографа в Лондоне в газете Times под названием «Новый русский балет. Конвенции танца. Принципы и цели Фокина» в 1919 году.

Основным переворотным шагом в направлении к чисто модернистской поэтике стал, конечно, прежде всего символизм. Его предпосылки в значительной мере определили будущее развитие нового направления. У основ его теоретического развития в России стояло поколение старших символистов во главе с В. Я. Брюсовым, которое принимало участие в издании основных манифестов символистического театра. Определяющим знаком взаимосвязи первого этапа стиля модерн с символизмом становится тот факт, что как раз основная теоретическая статья Бенуа «Беседа о балете» была опубликована в сборнике, в котором находилось большинство манифестов русского символизма, анализирующих отдельные подходы к театральному образу (Kleip, 2003, 70). Причиной является и то, что в России символизм, развивающийся вначале как эпигон французских образцов, наконец просуществовал дольше, чем в стране своего зарождения.

Необходимо упомянуть критику современного образа жизни, которая не очень сильно звучала на сцене инсценировок русских сезонов. Часто в этой связи говорят о нежелании Дягилева показать критическое отношение к своей публике, которую составляла новая разбогатевшая буржуазия, поддерживающая экономическую прибыль театра. Можно, однако, назвать модернистскую критику современного состояния общества как ее представляет безвкусная комната Арапа

для третьей картины балета Стравинского «Петрушка». После прихода Балерины комната видоизменяется и представляет публичный дом, в котором кукла «танцует» для своего хозяина. За образом Арапа можно увидеть острую карикатуру жизни некоторых кругов общества. В данном случае критика была направлена как раз в те круги, которым было представление адресовано. Модерн не был направлен своей критикой на общественный протест, а на настроения, которые смягчали «милые ошибки» общества и находили в нем свой резонанс.

Постоянные параллели между своевременной действительностью и театральным образом можно найти во всех основных элементах продукции Дягилева – сценографии, хореографии и музыке. Превосходство визуального образа предопределяет решающую роль художника в процессе творчества, которому в сущности принадлежит место финального стилиста декоративной композиции театрального образа. Данной точке зрения соответствовала и исходная точка Бенуа, т.е. театральное искусство как *Gesamtkunstwerk*. При подготовке театрального представления все художники влияли друг на друга, сотрудничали и становились консультантами один другому. Склонность модерна к музыке и танцу как первооснове завета Вагнера влекли театралов прежде всего к опере и балету, которые стали идеальной сценой для реализации поэтики стиля модерн. Кроме музыки и декоративности значительным элементом стало также стремление к мифу. Не удивительно, что как раз мифы стали сюжетом модернистских декоративных аллегорий, украшающих в виде фрески или росписи стены зданий театров. Мифы стали также образцом для реализации театрального занавеса. (Kšicová, 1998, 82). Расширением существующих возможностей сценографии модерна, стало использование нескольких вариантов театрального занавеса для определенной постановки. Таким образом подчеркивается визуальный концепт представления. Публику, привыкшую к стандартному занавесу своей домашней сцены, конечно, привлек новый занавес, используемый при каждом новом выступлении гастролирующей труппы. Подсознательный психологический эффект действовал в сторону ожидания зрителем чего-то особенного, редкостного. Используемый мотив сцены стал первым шагом в рекламной стратегии, готовящей зрителя к ожидаемому впечатлению. Отпечаток сути содержания и сценического оформления, отраженного на занавесе, соединили в мысли зрителя внешний реальный переход между действительностью и театральным образом, т.е. скрытый подтекст и послание пьесы. Использование одноразового театрального занавеса играло не только декоративную

роль, но, одновременно, стало посредником при образовании атмосферы и эстетического воздействия.

Цвет, который благодаря модерну оторвался от предмета (стал самостоятельным элементом), добился своей автономности (Mgáz-Mgázová, 1971, 30). Он уже не представлял собой простую характеристику изображаемого предмета, а стал самостоятельной важной величиной, посредством которой усиливается воздействие новой раскрытой композиции (Bablet, 1976, 18). Необычным сочетанием черного и белого цветов, которые в предыдущих этапах импрессионистического поинтилизма потеряли свое значение, была возобновлена динамичность конфронтации. Цветовое воздействие занавеса-образа предвосхищало будущее действие на сцене не только в смысле синтетического единства всех элементов сценического пространства, но и в смысле композиции. Использованный принцип чередования соответствовал пониманию модернистского творчества, основой которого стало соединение противоречий, т.е. полное выражение модернистской биполярности.

Основным знаком исследуемого явления могут служить два варианта занавесов Бенуа к «Петрушке» Стравинского – т.н. светлый и темный варианты. На первом из них (более ранний) Бенуа использовал как основной мотив композиции фигуру Чародея, который сидит на белом облаке, символизирующем божественный мир, и, окруженный звездами, смотрит на землю. Легкость белого облака согласовалась с цветовым оформлением сцены заднего плана первого акта, изображающего масленицу в Петрограде. Динамичность звезд ночного неба теряла в конфронтации с белым облаком свою силу. Так Бенуа, и вследствие более поздней акцентации приоритетов отдельных героев, дает предпочтение темному варианту ночного петербургского неба, на котором виднеются призраки дьявола. Магическую темноту ночи могло сменить солнечное веселье масленичного пира, и темный вариант занавеса вызвал у зрителя желаемый динамичный эффект. Подобная биполярность сопутствует и двойному варианту занавесов, оформленных В. А. Серовым к инсценировке балета «Шехерезада» (1910).

Избранные исходные точки доминирования конечного визуального оформления, меняющего жизнь на сцене в образ, законченный вместе с воплощением в него актера, исключали в дягилевской продукции необходимость эксперимента со сценической техникой. Сценическая техническая аппаратура была упрощена в результате частых гастролей труппы в разных театрах всей Европы. Таким образом,

преобладала стилизация, которая вместо исключения орнаментального богатства в значительной мере его вводила (Bablet, 1976, 20). Художники при разработке определенного сюжета выбирали только те элементы, которые можно было любым образом переоформлять и деформировать по собственным требованиям, и их работа так получала чисто субъективный характер, определяющий сценическую реальность.

Прокламированное соединение модернистского театра как одного из вариантов модернизма с принципами теории визуальной коммуникации как исходной точки поисков новых законов взаимодействия изменило значение данного, на первый взгляд короткого, этапа истории развития театра и определило его как основную веху, выдвинувшую нормы будущего направления сценического искусства. Мерой успеха модернистского театрального взаимодействия стала не прямая связь с действительностью, не символическая игра реалий, а способность вызвать эмоционально действующий чувственный образ, атмосфера которого могла раскрыть в зрителе желанные нюансы настроений, позволяющих целостное углубление в художественное воплощение действительности.

Литература

- Бенуа, А.: 1908. Беседа о балете. In: Театр. Книга о новом театре. Сборник статей. С.-Пб. Шиповник, 1908.
- Бенуа, А.: 1910. Путеводитель по картинной галерее Императорского Эрмитажа. С.-Пб. 1910.
- Бенуа, А.: 1911. История живописи всех времен и народов. В 2-х т. С.-Пб. 1911.
- Власова, Р. И.: 1984. Русское театрально-декоративное искусство начала XX века. Л. 1984.
- Давыдова, М. В.: 1999. Художник в театре начала XX века. М. 1999.
- Зильберштейн, И. С. – Самков, В. А.: 1982. Сергей Дягилев и русское искусство. Статьи, открытые письма, интервью. Переписка. Современники о Дягилеве. В 2-х т. М. 1982.
- Русские сезоны Сергея Дягилева. Каталог выставки. С.-Пб. 1995.
- Фокин, М. М.: 1981. Против течения. Л. 1981.
- Bablet, D.: 1976. Scénické revoluce XX. století. In: Scénografie 2/76. Praha 1976.
- Venois, A.: 1921. Ruská škola malířská. Praha 1921.
- Brodská, V.: 1984. Dějiny ruského baletu. Praha 1984.

- Brodská, B.: 2001. *Les Ballets Russes*. Praha 2001.
- Brodská, B.: 1981. *Romantický balet*. Praha 1981.
- Burian, K. V. 1971. *Hvězdy baletu. Stopami vývoje a proměn baletního umění*. Praha 1971.
- Fahr-Beckerová, G.: 1998. *Secese*. Praha 1998.
- FROM RUSSIA WITH LOVE: *Costumes for The Ballets Russes 1909 – 1933*. Catalogue-in-Publication-data. National Gallery of Australia, Canberra ACT 2600. Canberra 1999.
- Klein, P.: 2003. *Balet-Gala se stal oslavou ruské tradice*. In *Rovnost*, 10.3. 2003.
- Kšicová, D.: 1990. *Fenomen secessiona v ruskoj i avstrijskoj dramaturgii konca 19 – načala 20 vekov*. In *Wiener Slavistisches Jahrbuch, Band 36/1990*. Wien 1990, 95-111.
- Kšicová, D.: 1983. *Poéma za romantismu a novoromantismu, rusko-české paralely*. Brno 1983.
- Kšicová, D.: 1990a. *Literaturnyj secession – fenomén neoromantisma*. In *Acta Universitatis Wratislaviensis, XLIX/No 1020*, Wrocław 1990.
- Kšicová, D.: 1998. *Secese. Slovo a tvar*. Brno 1998.
- Mráz, B. – Mrázová. M.: 1971. – *ismy. Secese*. Praha 1971.
- Rischbieter, H.: 1968. *Bühne und bildende Kunst im XX. Jahrhundert. Maler und Bildhauer arbeiten für das Theater*. Hannover 1968.
- Tuffeliová, N.: 2001. *Umění 19. století. 1848 – 1905*. Praha 2001.
- Wittlich, P.: 1982. *Česká secese*. Praha 1982.

Summary

The authors of this thesis present early theatrical activities of one of the most important ballet companies in the history of world theatre, Serge Diaghilev's Les Ballet Russes, focusing on the period between 1909 and 1912. During its existence, which dates from 1909 to 1929, the company represented a most important phenomenon in the history of ballet as well as modern scenic design. The spectacular productions of Diaghilev's company transformed the presentation of dance on stage and poetic of stage. The aim of the thesis is to provide a description of significant features characteristic of the Art Nouveau stage production. The sets used in Diaghilev's early productions presented on European stages, especially in Paris, are seen as the first attempts to introduce Art Nouveau into the theatre. Therefore, the text can be viewed as an attempt to record the birth of Art Nouveau aesthetics in the European theatre as well as the influence it had on communication in the theatre, especially the ways a theatrical event was presented to the public. These Art Nouveau innovations became the norm for subsequent artistic movements.

