

МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ХОРЕОГРАФИИ И ТЕАТРА

УДК 792

ТЕАТРАЛЬНЫЙ МОДЕРН В ПЕРВОЙ ПОСТАНОВКЕ АНТРЕПРИЗЫ ИДЫ РУБИНШТЕЙН «МУЧЕНИЧЕСТВО СВЯТОГО СЕБАСТЬЯНА»

*Тарасова Н. Н.*¹

¹ Российский государственный институт сценических искусств, ул. Моховая, д. 34, Санкт-Петербург, 191028, Россия.

Статья посвящена первому драматическому спектаклю антрепризы Иды Рубинштейн «Мученичество Святого Себастьяна». Автор рассматривает развитие идеи театрального модерна как основной эстетики антрепризы, выделяя основные его черты. Синтез искусств, к которому стремилась актриса на драматической сцене, был основан на пластическом решении всей постановки, где главный хореографический текст М. Фокина для роли И. Рубинштейн выступал связующим инструментом всех компонентов спектакля: текста, пения, декораций, танца.

Ключевые слова: Ида Рубинштейн, «Мученичество Святого Себастьяна», театральный модерн, Л. Бакст, К. Дебюсси, М. Фокин, А. Санин, эстетика модерна, синкретизм танца и пения.

THEATRICAL MODERN IN THE FIRST PRODUCTION OF IDA RUBINSTEIN'S ENTERPRISE. «THE MARTYRDOM OF SAINT SEBASTIAN»

*Tarasova N. N.*¹

¹ Russian State Institute of Performing Arts, 34, Mokhovaya, St. Petersburg, 191028, Russian Federation.

The article is dedicated to the first dramatic play of Ida Rubinstein's theatrical enterprise «The martyrdom of Saint Sebastian». The theatrical art nouveau idea development is considered by the author as a main enterprise esthetics with highlighting the main features.

The synthesis of arts that the actress aspired to on the dramatic stage was based on the figurative idea of the entire production, where the main choreographic text of M. Fokine for the role of I. Rubinstein acted as a connecting tool for all the components of the performance: text, singing, scenery and dance.

Keywords: Ida Rubinstein, «The Martyrdom of Saint Sebastian», theatrical art nouveau, L. Bakst, K. Debussy, M. Fokine, A. Sanin, art nouveau aesthetics, syncretism of dance and singing.

В 1900-е годы, когда стиль модерн в архитектуре и живописи вступал в позднюю, завершающую стадию, театр только обратился к его принципам. Модерн в театр пришел на смену символизму, однако его элементы можно проследить и в символистских постановках (в композиционной организации пространства). Идея синтеза искусств в эстетике модерна получила развитие в антрепризе С. Дягилева, начиная с балета «Павильон Армиды» (1907), и оказала значительное влияние на драматический театр. Так, в 1911 году в Париже образовалась новая театральная антреприза во главе с И. Рубинштейн, главной задачей которой было создание синтетического действия. Ключевым отличием антрепризы И. Рубинштейн от дягилевской было то, что синтез искусств и установка на модерн были осуществлены на драматической сцене. Как отмечает исследователь: «...публике и критике на рубеже XIX и XX веков идея пластической организации серьезного драматического спектакля представлялась кощунственной: было твердо признано, что драма выше “зрелищности”, которая есть удел балетных и оперных постановок...» [1, с. 44]. Но, несмотря на критику, модерн постепенно проникал на театральную сцену: сначала — как визуализация идей символизма, оформившаяся в пластике и линиях; а затем он развернулся в полной мере, насколько это было возможно, учитывая специфику драматического театра.

На примере первого спектакля антрепризы «Мученичество Святого Себастьяна» автор статьи проследит развитие идеи И. Рубинштейн о синтетическом действии в эстетике модерна на драматической сцене, наивысшей точкой развития которой станет спектакль «Пизанелла, или Душистая смерть». В «Мученичестве Святого Себастьяна» были разработаны режиссерские принципы эстетики модерна, которые отразились во всех четырех спектаклях антрепризы, где пластика становилась нарративом и связывала все элементы спектакля.

Тема эстетики модерна в спектаклях И. Рубинштейн, на примере спектакля «Пизанелла, или Душистая смерть», была впервые изучена достаточно подробно В. И. Максимовым, а также Т. И. Бачелис и Б. Пикон-Валлен. Авторы описывают составляющие спектакля: пьесу, декорации, режиссерские реше-

ния, музыку, опираясь на рецензии и письма И. Рубинштейн к В. Мейерхольду.

Подробно освещен вопрос пластического решения роли И. Рубинштейн в спектаклях «Саломея» (1909) и «Пизанелла, или Душистая смерть» Н. Л. Дунаевой в научных статьях «Неосуществленная постановка “Саломеи” О. Уайльда на сцене Михайловского театра» [6] и «“Если вы придете, то я спокойна...” К истории сотрудничества И. Л. Рубинштейн и М. М. Фокина» [7].

В монографии Л. М. Кокоревой «Клод Дебюсси: Исследование» дается подробный анализ партитуры К. Дебюсси к постановке «Мученичество святого Себастьяна» [8], в которой выделяются два развернутых танцевальных номера.

Однако в перечисленных статьях рассматриваются лишь отдельные спектакли, причем в различных контекстах. Актуальной является задача проследить последовательность художественной эволюции эстетики модерна в спектаклях И. Рубинштейн, найти связь между спектаклями, определить культурный и исторический контекст антрепризы в целом. Также важно понять общую художественную направленность, общие эстетические принципы, которые исповедовала И. Рубинштейн. Эстетика спектаклей неоднородна, однако доминирующее место модерна очевидно.

Первым спектаклем, воплощающим театральный модерн, стала мистерия Г. Д' Аннунцио «Мученичество Святого Себастьяна» (1911). Воплотить сценически пьесу И. Рубинштейн поручила режиссеру А. Санину, который поставил для антрепризы 1911–1913 годов три спектакля. Музыка для постановки написал К. Дебюсси. Крупное симфоническое произведение для хора, солистов и оркестра композитор разрабатывал частями в короткие сроки (с февраля по май 1911 года) [9, с. 174], так как получал текст мистерии отрывками с указаниями Г. Д' Аннунцио. Сценическое оформление было заказано Л. Баксту, которому также высылался список пожеланий от поэта. Но художник не во всем соглашался с ним и придерживался своей линии: «...с Д' Аннунцио отношения немного натянулись, ибо я ему всё время перечу и не соглашаюсь ни на какие итальянские эффекты» [10, с. 172], — писал художник жене. Хореографию для спектакля сочинил М. Фокин. Премьера «Мученичества Святого Себастьяна» состоялась 22 мая 1911 года в театре «Шатле».

И. Рубинштейн как заказчица и как главная исполнительница формирует определенную концепцию своей антрепризы — синтез всех компонентов спектакля. Драматическое действие должно сопровождаться пением и пластикой. Еще одной из важных черт антрепризы станет масштабность постановок: к примеру, в «Мученичестве Святого Себастьяна» было задействовано более двухсот человек (актеры, статисты, хор, оркестр).

Себастьян — один из самых известных святых в католичестве. В Средние

века его почитали как мученика, достойно принявшего смерть и не предавшего веры в Христа. В сочинении «Золотая легенда», написанном в XIII веке монахом-доминиканцем, архиепископом Генуи Иаковом Ворагинским (Jasorda Varazze) описывается история тринадцатилетнего юноши, служившего в римском легионе и тайно исповедовавшего христианство. По легенде, император узнал об этом и приказал расстрелять юношу из лука, но Себастьян остался жив. После всего пережитого лучник стал обличать власть императора в преступлениях против христиан. Тогда Диоклетиан снова приказал казнить Себастьяна, и его забили палками до смерти.

Скудные сведения о Себастьяне, запечатленные в кратких рассказах жизнеописания, повлияли на иконографию святого: большая часть художников изображали только момент его казни. Г. Д' Аннунцио удалось превратить небольшой фрагмент жизни святого в средневековую мистерию в пяти действиях, наполненную мистицизмом, чувственностью, эстетизмом; создать красочную и опоэтизированную обыденность императорского двора.

Г. Д' Аннунцио написал произведение, отвечающее принципам эстетики модерна в литературе. Автор использовал повторы. Так, например, в картине «Рая» имя мученика повторяется несколько раз, создавая, по сути, некий словесный орнамент, связывающий все части поэмы и задающий общую ритмообразующую канву звучания.

Фабула пьесы напоминает местами то античный миф с его хтоническими божествами, то Житие святого. Творчество поэта тесно связано с античной тематикой и в «Мученичестве Святого Себастьяна» Г. Д' Аннунцио продолжает эту линию: «Аннунцио упоминаются бог древних греков Адонис, дева Эригона, божества древнеримской мифологии (хранители очага Лары, Прозерпина) и, наконец, сам Христос» [11, с. 198]. Соединение разных сюжетов, развернувшихся в пяти действиях, сам поэт называл пятью витражами [11, с. 198], которые визуально, как отмечает французский рецензент, воплотила И. Рубинштейн. Танцовщица напоминала «оживший витраж, создавая ясный образ, полный неподвижных воспоминаний, безмолвный, полупрозрачный и одухотворенный» [12].

Действие в пьесе разворачивается во времена распада Римской империи и гонений на первых христиан. Главными героями становятся лучник Себастьян и римский император Диоклетиан. Обретя новую веру, юноша подвергается испытаниям со стороны императора, который требует доказательств новой веры. Себастьян являет два чуда: танец на раскаленных угольках, превратившихся затем в лилии, и излечение страждущей. Но несмотря на это суд жрецов приговаривает лучника к смертной казни. Тело Себастьяна привязывают к лавровому дереву, в него пускают стрелы, после чего «душа Себастьяна вслед за его собственной стрелой возносится в небо» [13, с. 35].

Создание сценографии для этого спектакля было для Л. Бакста интересной работой, так как художник ранее не делал декорации на тему распада Римской империи. Он мечтал создать на сцене не монументальные сооружения с их роскошными, вычурными убранствами, характеризующими кризис и падение Римской империи, а совершенно новые декорации. Л. Бакст в оформлении шел именно от жанра произведения; отсюда — сценография в позднеготическом стиле. Е. Беспалова отмечает, что художник смешивает «элементы западного и восточного искусства» [13, с. 35]. Так, пейзаж к IV акту ближе по эстетике и колориту к изображениям природы Древней Руси. Аркады I акта напоминают римские галереи, а дворец императора Диоклетиана со сводчатым потолком, характерным для средневековой архитектуры, с коридором из витых колонн, во II акте напоминает убранство собора Святого Петра с его алтарными колоннами.

Средневековую «линию» художник продолжает и в одеждах охраны Диоклетиана: сине-красные накидки с капюшонами. И. Рубинштейн, облаченная в латы, напоминала Орлеанскую деву. Но даже в таком мужественном костюме актриса выглядела сентиментально, чувственно. Одежды музыкантов Л. Бакст стилизовал под античные тоги с избытком орнамента. Пестрота, узорчатость в костюмах художника добавляли цвета в словесные витражи Г. Д'Аннунцио.

Л. Бакст умело соединил в оформлении спектакля Запад и Восток, а также черты Античности и Средневековья. Однако такое свободное интерпретирование темы вызвало как одобрение со стороны публики и рецензентов, так и нарекания. Но средневековая стилизация вполне оправдана. Легенда о лучнике Себастьяне относится к раннему Средневековью, а чуть позже складывается художественный образ мученика. И, как отмечалось ранее, Л. Бакст шел от жанра пьесы — жанра, родившегося в Средние века. И здесь становится очевидной тонкая игра художника с прошлым.

Такое же сочетание можно проследить и в музыке. Для создания оратории «композитор широко применяет одноголосное пение в духе литургического средневекового хора католической церкви или гимнические формы пения, напоминающие хор античной трагедии» [8, с. 444], — отмечает Л. Кокорева. Композитор создал произведение в едином стиле, гармонично соединив средневековые и античные музыкальные формы.

Работая над музыкальной тканью постановки, К. Дебюсси вдохновлялся красочностью слова пьесы. В письмах композитор воспевал писательский талант Г. Д'Аннунцио: «...во что бы вы хотели, чтобы я превратился, оказавшись лицом к лицу с потоком красоты, исходящим из двух присланных вами одновременно пакетов» [9, с. 174]. Ритм и размер строки были для композитора формообразующими элементами: «Мне бесконечно нравится размер

в хоре Серафимов» [9, с. 177]. Именно в построении строки и ее звучании композитор видел определенную музыкальную драматургию. В интервью перед премьерой К. Дебюсси рассказал о работе над партитурой: «...в ней [партитуре. — Н. Т.] я практически, если можно так сказать, осуществил свою теорию театральной музыки; музыки, которая не может неопределенным жужжанием, почти всегда сопровождающим стихи или прозу, а должна составить с текстом одно неразрывное целое» [14, с. 195]. К. Дебюсси считал, что музыку необходимо писать «только для мест, которые... достойны быть омузыкаленными» [14, с. 191–192]. Из слов композитора становится понятно, что не всё театральное действие сопровождалось музыкой, как, например, в опере; не всё заключалось в слове, как в драме. Танцу и хорам была отведена значительная роль в постановке. Таким образом, становится понятно, что единая концепция с установкой на модерн, заложенная актрисой, определяла форму текста (написанного Г. Д' Аннунцио специально для нее), в котором были определены основные эпохи для стилизации. А его ритмика послужила конструктом для музыкальной драматургии.

Полного описания хореографии М. Фокина для И. Рубинштейн в роли Себастьяна найти не удалось. В партитуре указаны два номера для сольного танца, и, как отмечает музыковед Л. Кокорина, «оба танца — очень масштабные, с вокальными разделами» [8, с. 440].

Танец на горящих угольках Себастьяна является кульминацией первой части музыкального произведения (II акт спектакля). Номер состоял из двух разделов. Первая часть была быстрой, что, как отмечает исследователь, нехарактерно для балетной музыки [8, с. 448]. Но, что еще было нехарактерно для балета того времени, так это развернутый танцевальный номер, включающий в себя вокальные фрагменты. Так, первый раздел танца разбивался пением гимна Близнецов: «...во славу Господа на том же пульсирующем оркестровом фоне танца» [8, с. 449]. На фоне барельефных групп лучников, серафимов И. Рубинштейн исполняла первый быстрый раздел танца. Вторая часть танца на горящих угольках была в среднем темпе и заканчивалась хором Серафимов.

Такой прием — танец с пением — для истории театра был не нов. Но первыми к синкретизму пения и танца вернулись создатели спектакля «Мученичество Святого Себастьяна», а позже это «откликнется» в балетах на музыку Ф. Пуленка, М. Равеля и других. Прием неразрывности пластики и музыки — заслуга композитора. В одном из писем он пишет Г. Д' Аннунцио: «...невозможно исполнить пожелание г-жи Рубинштейн, то есть отделить танцевальные куски от остальной музыки, чтобы она могла поставить свои движения! Всё это тесно связано с тем, что уже было сказано или будет произнесено в дальнейшем» [9, с. 178]. К. Дебюсси мыслил развитие музыкальной драма-

тургии как сквозное действие.

В части первой («Двор лилий») танец являлся самым развернутым номером действия со вставками дуэта и хора, предваряемый пантомимой и декламацией Себастьяна. Один из критиков писал, что хрипловатый голос И. Рубинштейн придавал сцене очарование: «...темная комната становится нефом, где ее голос [И. Рубинштейн. — Н. Т.] поднимался, чистый и немного носовой, как сопрано» [12]. Так мальчик превращался в юношу, объявляя императору о своем чуде, полагал критик [12].

В журнале «Комедия иллюстре» («Comoedia illustre») к критической статье был сделан рисунок, изображающий танец И. Рубинштейн [15, р. 565]. На рисунке видны па, отведенные руки в бок, характерные кисти, корпус наклонен вперед под прямым углом. Позировка эта напоминает танец девушек из «Половецких плясок». Возможно, балетмейстер цитировал свои прошлые находки, но ритм танца на раскаленных угольках был гораздо быстрее. Рецензент газеты «Комедия» описал этот танец так: «Внезапно, под резкую музыку, ее тело [И. Рубинштейн. — Н. Т.] словно надламывается, сгибается под позорной ношей и задыхается; ...ее лицо преисполнено усталостью ...выпрямляется, евангелическая пантомима преображает ее, и она задает вопросы ангелу», и далее: «...как она двигается: ее уверенный проход, изгибы ее бедер и острые локти ...голые пальцы точно сворачиваются от божественных страданий, и вот она падает на колени, опьяненная мучениями» [12]. Из сказанного следует, что первая часть состояла из порывистых, быстрых вихреобразных движений, контур которых создавал угловатые узоры, а вторая часть была медленной, близкой к пантомимической, то есть акцент делался на позе и жесте. Хореография И. Рубинштейн связывала текст, музыку, пение, пластические выстроенные группы в единую «ожившую картину», задавая тон повествования и определяя главные темы спектакля.

Вторая часть музыкального произведения («Магическая комната») состояла из трех номеров: прелюдии, соло Девы Эригоны, «Небесного голоса». Возможно, А. Санин решил это действие чередованием пантомимы с вокальными номерами. В этом действии Себастьян пытается проникнуть внутрь языческого храма, чтобы разрушить идолов и провозгласить новое царство. Он являет свое второе чудо — излечение больной, завернутой в плащаницу со знаками Христа. Двери магической комнаты распахиваются, и перед толпой язычников и Себастьяном предстают три коленопреклоненные Богоматери, у одной из них на руках младенец. Пластический текст в этой мизансцене М. Фокин выстроил для Себастьяна И. Рубинштейн, скорее всего, на простых, но изящных профильных позировках, жестах. Лейтмотив поз для этой сцены балетмейстер мог вычленил из первого чуда (танец на раскаленных угольках) и использовать в сцене исцеления.

Третья часть музыкального произведения — «Совет ложных богов» — самая развернутая. Она состояла из семи номеров. Четвертым номером шел аллегорический танец Себастьяна. Исследователь Л. Кокорева полагает, что это была пантомима, «в которой Святой изображает страсти Христо-вы» [8, с. 454]. Но, скорее всего, одну часть большого оркестрового номера М. Фокин решил жестом и позой, в которой И. Рубинштейн более удачно представляла перед зрителем, декламируя текст героя, а другую часть — танцем в медленном темпе. Так, в журнале «Комедия иллюстре» есть еще один рисунок [15, р. 566], с помощью которого художник зафиксировал момент движения актрисы: одна рука впереди, вторая — отведена назад, полусогнутые ноги, корпус наклонен вперед. Автор рисунка достаточно точно уловил характерные черты пластики И. Рубинштейн: графичность линий, изгиб спины, угловатость, легкие па на всей стопе, выразительные кисти. Безусловно, рисунок не точно передает движения, но всё же их фиксация говорит о том, что в номере был танец, а не только пантомима.

Аллегорический танец так же, как и танец на раскаленных углях, разбивается хором (Хор женщин Библоса). То есть снова использовался прием синкретизма танца и пения. Музыка танцевальных номеров стилизована под античную традицию, поэтому хореография в них могла быть ближе к дункановской. А. Дункан оказала большое влияние на творчество М. Фокина. Ее идея заключалась в свободе, естественности движения. И. Рубинштейн, хотя и брала уроки танца у хореографа, не была профессиональной танцовщицей. Но М. Фокин ставил танцевальный номер, отталкиваясь не от балетных данных актрисы, а от природной пластики И. Рубинштейн (графичность, излом линий, угловатость), сценического решения партии героя (легкость, текучесть), а также от актерской харизмы танцовщицы. Рецензент писал: «Надо сказать, что для воплощения этой роли избрали уникальную и чувственную актрису. Искусство Иды Рубинштейн — это творение. Она воплотила мистическую душу лучника. Каждый ее жест — подарок» [16, р. 533–534]. Балетмейстер находил для решения пластического образа И. Рубинштейн простые движения рук в стороны с задействованием корпуса в профиль и легкие па, которые, безусловно, смотрелись эффектно.

В четвертой части («Раненый лавр») Себастьяна привязывают к стволу лаврового дерева, и лучники из его легиона расстреливают юношу. Этой музыкальной части соответствует третий акт постановки. А. Санин разбивает массу на группы и линейно расставляет их на планшете сцены: в центре — носилки, символизирующие лавровое дерево; на них распят Себастьян И. Рубинштейн. Тело лучника крепилось большим количеством веревок с кольцами, в которые, по-видимому, втыкались стрелы. На снимке в журнале «Комедия...» запечатлен момент мизансцены, когда император сам втыкает

стрелу в Себастьяна. Завершал эту сцену хор, оплакивающий Себастьяна. Во время звучания хора женщины снимали тело мученика с дерева и медленно уносили для погребения. Эта часть является кульминацией спектакля. Интересно, что А. Санин достаточно просто решил мизансцену, в манере натурализма, а не модерна. Масса совершенно не создает глубины и рельефности, она словно существует параллельно с Себастьяном и императором.

Пятая часть музыкального произведения («Рай») — апофеоз действия. Душу Себастьяна встречают четыре хора: Ангелов, Мучеников (мужской), Непорочных дев (женский), Апостолов (мужской). Некоторые исследователи отмечали, что, работая с И. Рубинштейн, художник увлекался «блестящим» эффектом, так как средства антрепризы позволяли разные излишества, которые не были так свободно доступны в дягилевской труппе. К. Дебюсси не без иронии просил А. Капле уговорить художника использовать меньше вычурных эффектов, особенно в картине «Рай»: «Я бы хотел, чтобы вы могли убедить Леона Бакста в том, что Рай — место общеизвестное для того, чтобы быть “ослепительным”» [17, с. 178]. Л. Бакст с помощью разных, в том числе и «ослепительных», средств пытался найти и создать атмосферу того невидимого мира. Художник мыслил и воплощал в сценографии принципы театрального модерна, где тонкий потусторонний мир (картина «Рая») становился более реалистичным и конкретным. Эта некоторая гиперболизация, натуралистичность отдельных деталей декораций Л. Бакста будет проследиваться и в следующих постановках И. Рубинштейн 1911–1913 годов.

Первый спектакль антрепризы большого успеха не имел. Одни исследователи объясняют это тем, что архиепископ Парижа наложил запрет на посещение спектакля для праведных католиков. Но не это было главной причиной.

Другие исследователи предполагают, что причина была в разногласии между творцами спектакля. Это хорошо видно по письмам К. Дебюсси к Г. Астрюку: «Я уже просил о том, чтобы при вознесении души святого Себастьяна на сцену позаботились вернуть семь серафимов в позах ангелов-музыкантов. ...Я вовсе не претендую на то, что это гениальная находка, но она дает возможность оживить фон, всё еще пока бесстрастно-неподвижный... Ведь речь-то в конце концов идет о Рае! Нельзя же выйти из положения, опустив задник с написанными на нем лучами, к тому же и не светящимися» [9, с. 180]. Композитор иногда, едко иронизируя, высказывал свое мнение о сценографических решениях Л. Бакста.

Также существует мнение, что А. Санину не хватало режиссерской твердости. Работа шла медленно, напряженно, многое было не доработано. Л. Бакст жаловался Г. Астрюку на то, что его работа стоит: «...единственное обстоятельство, которое задерживает мою работу — режиссер» [10, с. 173–174], и далее: «...я вам клянусь, со мной такое первый раз в жизни! Я сегодня за-

нимаюсь уже третьим актом, а он [А. Санин. — Н. Т.] мне не дает указания даже ко второму!» [10, с. 173]. Сохранившиеся письма отчасти подтверждают разобщенность создателей спектакля.

Разногласия были и в понимании образа главного героя. Г. Д' Аннунцио героизировал Себастьяна, воспевал идеи мученичества. А Л. Баксту и К. Дебюсси мученичество виделось как мужество, стойкость. Но различное осмысление пьесы и героя не мешало созданию единой концепции спектакля. Возможно, именно А. Санин сумел соединить некоторую экзальтированность поэта с почти религиозным трепетом композитора, утонченным вкусом художника, и уравновесить амбиции Л. Бакста, К. Дебюсси, М. Фокина и И. Рубинштейн с помощью выстроенной им «религиозно-театральной» формы спектакля [18, с. 87]. Ему удалось связать воедино хореографию, музыку, текст, декорации.

Стоит предположить, что спектакль, в котором объединены драма, балет, опера, оратория, был новым типом постановки для того времени. Идеи театрального модерна частично использовали многие режиссеры, но именно в антрепризе И. Рубинштейн эта театральная концепция была раскрыта полностью с использованием целого спектра принципов. Как известно, новое не всегда получает мгновенный отклик.

Премьера состоялась. Из рецензий парижских критиков видно, что спектакль был хорошо принят. Позже, в 1922 году постановка «Мученичества Святого Себастьяна» будет возобновлена на сцене Гранд Опера, но уже в новом оформлении Л. Бакста.

Таким образом, И. Рубинштейн была одной из первых, кто возрождал на театральной сцене жанр мистерии. Позже то же самое сделал С. Дягилев в постановке «Литургия». Мистерию Г. Д' Аннунцио А. Санин поставил не как реконструкцию забытого жанра (опыт такой работы у режиссера был в Старинном театре Н. Евреинова), а как синтетический спектакль с использованием приемов старого театра, где единство хореографии, музыки, драмы, сценографии создает цельное живописное панно. Именно в «Мученичестве Святого Себастьяна» используется принцип синкретизма танца и пения, который, как отмечалось выше, нашел отклик в последующих постановках других антреприз. Принцип синкретизма можно проследить в декорациях Л. Бакста и тексте Г. Д' Аннунцио. То, что многие рецензенты называли бакстовским эклектизмом, было характерно для эстетики модерна (соединение разнородных начал, сцепка текста и визуального ряда). О. Медведкова писала: «...в полном соответствии с синкретическим духом пьесы декорации к спектаклю были выполнены Бакстом отнюдь не по археологическому принципу, не в историческом стиле..., а в стиле обобщенном» [19, с. 363]. Сочетание Античности и Средневековья в декорациях без их объединения создавали

некую визуальную слитность, отвечающую концепции спектакля, заданную И. Рубинштейн и воплощенную А. Саниным.

И. Рубинштейн при создании своей антрепризы 1911–1913 годов определяла концепцию спектаклей с установкой на модерн. Будучи актрисой режиссерского театра, она сама определяла опорные точки роли, то есть давала конкретные задачи режиссеру, хореографу, художнику; и даже две пьесы — «Мученичество Святого Себастьяна» и «Пизанелла, или Душистая смерть» — были созданы с опорой на ее данные. Спектакль антрепризы был решен в эстетике модерна разными инструментами. Орнаментальность, динамичность линий в массовых сценах постановки были главными инструментами, определяющими не только пространство, но и образ героя, его поведение в выстроенном «живописном панно». Пластика являлась формообразующей основой постановок и задавалась пространственным решением декорационных конструкций и костюмов.

Ритмообразующая основа спектакля была выстроена по музыкальным законам, а визуальное решение учитывало законы изобразительного искусства. Соединение искусства Востока и Запада, звучащее в декорациях Л. Бакста, и создающее единое целое из полярностей, по сути, воплощало ключевую идею данного направления — космополитизм. Анахронизм театрального декорационного оформления лежал в основе стилизации эпох прошлого. Насыщенность, контрастность цветового решения декораций задавали атмосферу и визуальную целостность концепции постановки.

Антреприза И. Рубинштейн 1911–1913 годов стала одним из ярких событий в театральном процессе рубежа XIX–XX веков. Отдельные черты театрального модерна можно найти в зарубежных постановках, однако синтез искусств в драматических спектаклях раскрылся в полном объеме только в антрепризе И. Рубинштейн. Неразрывность, равнозначность всех элементов спектакля актриса сумела объединить в драматическом спектакле пластикой.

Опираясь на критические статьи французских рецензентов, письма Л. Бакста, К. Дебюсси, удалось восстановить сценический образ спектакля. Общее эстетическое решение постановки «Мученичество Святого Себастьяна» А. Санин выстроил через стилизацию Античности и Средневековья, заложенную в пьесе Г. Д' Аннунцио. Синтез декорационного оформления Л. Бакста и музыки К. Дебюсси создавал визуальное единство пространства, в которое органично вписывались два танца, поставленные М. Фокиным для И. Рубинштейн. Продуманная музыкальная драматургия К. Дебюсси, мыслимая как сквозное действие, в соединении с хореографией М. Фокина давала неразрывность музыкального, поэтического текста и пластики. Танец на раскаленных угольках и аллегорический танец были поставлены со вставками

хорового пения. Это решение позволило использовать, спустя долгие годы забвения, принцип синкретизма танца и пения. Этот прием, но в другой форме позже будет применен в балетах дягилевской антрепризы «Золотой петушок», «Свадебка».

Первый спектакль антрепризы И. Рубинштейн 1911–1913 годов важен для осуществления театрального модерна на драматической сцене. Поиски инструментов для осуществления синтеза искусств: синкретизм пластики и пения, живописность массовых сцен, существование актеров на сцене по музыкальным законам и органичное вписывание в их в конструкцию бакстовских декорационных решений, замена многословности точным жестом и позировкой, система занавесов и т. д., заложенных в первой постановке антрепризы, раскроется полностью в последней постановке «Пизанелла, или душистая смерть», ставшей апофеозом эстетики модерна на драматической сцене. В. Мейерхольд воплотил идею актрисы о синтетическом театре, доработав найденные решения первой постановки, создал единое и нечленимое «ожившее полотно».

ЛИТЕРАТУРА

1. Смирин А. Мольер — Мейерхольд — модерн // Театр. 1993. № 5. С. 44–53.
2. Максимов В. И. Становление театрального модерна во Франции // Записки Санкт-Петербургской государственной Театральной библиотеки. СПб.: Гиперион, 1997. Вып. 1. С. 13–24.
3. Максимов В. И. Модернистские концепции театра от символизма до футуризма. Трагические формы в театре XX века: Учеб. пос. СПб.: СПбГАТИ, 2014. 304 с.
4. Бачелис Т. Линия модерна и «Пизанелла» Мейерхольда // Театр. 1993. № 5. С. 62–77.
5. Пикон-Вален Б., Эффклидиса А. Мейерхольд ставит «Пизанеллу» Габриеле Д'Аннунцио // Мнемозина: Документы и факты из истории отечественного театра XX века. Вып. 3. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2004. С. 471–494.
6. Дунаева Н. Л. Неосуществленная постановка «Саломеи» О. Уайльда на сцене Михайловского театра // Записки Санкт-Петербургской Театральной библиотеки. СПб.: Гиперион, 1999. Вып. 2. С. 51–68.
7. Дунаева Н. Л. «Если вы придете, то я спокойна...». К истории сотрудничества И. Л. Рубинштейн и М. М. Фокина // Записки Санкт-Петербургской Театральной библиотеки. СПб.: Гиперион, 2006. Вып. 6/7. С. 29–35.
8. Кокорева Л. М. Клод Дебюсси: Исследование. М.: Музыка, 2010. 496 с.
9. Дебюсси К. Избранные письма. Л.: Музыка, 1986. 286 с.
10. Бакст Л. Моя душа открыта. В 2-х кн. М.: Искусство – XXI век, 2012. Кн. 2. 360 с.
11. Томашина В. П. Мистерия «Мученичество святого Себастьяна»

- Аннунцио – Дебюсси. О создании и создателях // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2012. № 12 (26): в 3-х ч. Ч II. С. 197–199.
12. Cocteau J. Madame Ida Rubinstein dans «Saint Sébastien» // Comoedia. 1911. № 1340. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7653837z/f1.item.zoom> (дата обращения: 28.04.2020).
 13. Беспалова Е. Р. Бакст в Париже. М.: БуксМАрт, 2016. 255 с.
 14. Дебюсси К. Статьи. Рецензии. Беседы. М.–Л.: Музыка, 1964. 279 с.
 15. Gauthier-Villas H. La Musique du «Martyre de Saint-Sébastien» // Comoedia illustre. 1911. № 18. p. 565–566.
 16. Roger-Marx C. «Le Martyre de saint Sébastien» // Comoedia Illustre. 1911. № 17. P. 532–538.
 17. Пружан И. Н. Лев Самойлович Бакст. Л.: Искусство, 1975. 232 с.
 18. Мутья Н. Н. Леон Бакст. СПб.: Инфо-да, 2006. 127 с.
 19. Медведкова О. Лев Бакст, портрет художника в образе еврея. Опыт интеллектуальной биографии. М.: Новое литературное обозрение, 2019. 384 с.

REFERENCES

1. Smirina A. Mol`er — Mejerxol`d — modern // Teatr. 1993. № 5. S. 44–53.
2. Maksimov V. I. Stanovlenie teatral`nogo moderna vo Francii // Zapiski Sankt-Peterburgskoj gosudarstvennoj Teatral`noj biblioteki. SPb.: Giperion, 1997. Vy`p. 1. S. 13–24.
3. Maksimov V. I. Modernistskie koncepcii teatra ot simvolizma do futurizma. Tragicheskie formy` v teatre XX veka: Ucheb. pos. SPb.: SPbGATI, 2014. 304 s.
4. Bachelis T. Liniya moderna i «Pizanella» Mejerxol`da // Teatr. 1993. № 5. S. 62–77.
5. Pikon-Valen B., E`ffklidisa A. Mejerxol`d stavit «Pizanellu» Gabriele D`Annuncio // Mnemozina: Dokumenty` i fakty` iz istorii otechestvennogo teatra XX veka. Vy`p. 3. M.: Artist. Rezhisser. Teatr, 2004. S. 471–494.
6. Dunaeva N. L. Neosushhestvlenная postanovka «Salomei» O. Uajl`da na scene Mixajlovskogo teatra // Zapiski Sankt-Peterburgskoj Teatral`noj biblioteki. SPb.: Giperion, 1999. Vy`p. 2. S. 51–68.
7. Dunaeva N. L. «Esli vy` pridete, to ya spokojna...». K istorii sotrudnichestva I. L. Rubinshtejn i M. M. Fokina // Zapiski Sankt-Peterburgskoj Teatral`noj biblioteki. SPb.: Giperion, 2006. Vy`p. 6/7. S. 29–35.
8. Kokoreva L. M. Klod Debyussi: Issledovanie. M.: Muzy`ka, 2010. 496 s.
9. Debyussi K. Izbranny`e pis`ma. L.: Muzy`ka, 1986. 286 s.
10. Bakst L. Moya dusha otkry`ta. V 2-x kn. M.: Iskustvo – XXI vek, 2012. Kn. 2. 360 s.
11. Tomaxina V. P. Misteriya «Muchenichestvosvyatogo Sebast`yana» Annuncio – Debyussi. O sozdanii i sozdatel'nyx // Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki,

- kul'turologiya i iskusstvovedenie. Voprosy` teorii i praktiki. 2012. № 12 (26): v 3-x ch. Ch II. S. 197–199.
12. *Cocteau J.* Madame Ida Rubinstein dans «Saint Sébastien» // *Comoedia*. 1911. № 1340. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7653837z/f1.item.zoom> (data obrashheniya: 28.04.2020).
 13. *Bespalova E. R.* Bakst v Parizhe. M.: BuksMArt, 2016. 255 s.
 14. *Debyussi K.* Stat`i. Recenzii. Besedy`. M.–L.: Muzy`ka, 1964. 279 s.
 15. *Gauthier-Villas H.* La Musique du «Martyre de Saint-Sébastien» // *Comoedia illustre*. 1911. № 18. p. 565–566.
 16. *Roger-Marx S.* «Le Martyre de saint Sébastien» // *Comoedia Illustre*. 1911. № 17. R. 532–538.
 17. *Pruzhan I. N.* Lev Samojlovich Bakst. L.: Iskusstvo, 1975. 232 s.
 18. Mut`ya N. N. Leon Bakst. SPb.: Info-da, 2006. 127 s.
 19. *Medvedkova O.* Lev Bakst, portret xudozhnika v obraze evreya. Opy`t intellektual`noj biografii. M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2019. 384 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Тарасова Н. Н. — магистрант; tarasovanatawa@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Tarasova N. N. — Undergraduate Student; tarasovanatawa@mail.ru