

Наталья Тарасова

# **Формирование эстетических принципов ар деко в «Федре» И.Л. Рубинштейн 1917 и 1923 гг.**

**Не вызывает сомнения, что в истории сценического искусства антреприза Иды Львовны Рубинштейн 1911–1913 гг. занимает уникальное место. Актриса ставила перед собой задачу синтеза искусств и воплощения эстетики модерна. Однако в «Федрах» 1917, 1923 гг. происходит изменение сценического образа Рубинштейн, свидетельствуя о переходе от модерна к ар деко.**

На рубеже XIX–XX веков балетный театр одним из первых подступился к воплощению синтеза искусств. Пластический текст в балете стал существовать в системе изобразительного искусства (спектакли М.М. Фокина), но при этом сохранял законы танца. В дягилевской антрепризе художники получили возможность использовать системы выразительных средств других видов искусств (живописи, архитектуры, скульптуры, музыки и т. д.), преломляя их через язык тела и воплощая идею целостности.

Отличительной чертой актерской игры И.Л. Рубинштейн было многогранное пластическое воплощение ролей роковых женщин на драматической сцене. В спектаклях 1911–1913 гг. она строила образы, как в архитектуре модерна – от конструкции к объему; однако с постановки «Федры» Ж. Расина (1917) этот подход меняется, отражая новые тенденции в искусстве.

Е.Н. Куриленко отмечает, что «балетный театр откликнулся на одну из примет современного искусства – способность взаимодействовать не с отдельными приемами, а с целостной системой другого искусства...»<sup>1</sup>. С «Федры» пластическое решение постановок Рубинштейн становится контрапунктом художественных явлений, появившихся в архитектуре и прикладном искусстве.

С 1916 г. Ида Рубинштейн начинает переписку со Львом Бакстом о постановке четвертого акта «Федры»: «Я выбираю для исполнения IV акт. Он очень красив»<sup>2</sup>, – писала актриса. Рубинштейн взяла самый напряженный акт трагедии, в котором можно было достигнуть полного слияния пластики, пантомимы и декламации. Отрывок входил в программу благотворительного вечера в пользу Румынского Красного креста.

Спектакль планировался уже для сцены *Opéra Garnier*. Первое и единственное представление состоялось 27 июля 1917 г. Французский рецензент писал, что Л. Бакст показывает действие расиновской трагедии в стилизованных декорациях Греции времен Миноса и Пасифаи – «истинную эпоху, в которой жила Федра, кровавую от убийств, кровосмешений»<sup>3</sup>.

Е.Р. Беспалова отмечает: приемы, найденные художником для ранее неосуществлённой постановки «Орфея» Ж.-Ж. Роже-Дюкасса, явились «переломной точкой в интерпретации Бакстом античного наследия на драматической сцене»<sup>4</sup>. Художник стилизовал античность через «архитектурные мотивы Критского зодчества» и «фигуративные фресковые образцы» эгейской эпохи<sup>5</sup>.



И. Рубинштейн  
на террасе своего  
дома.1922

На эскизе костюма няньки орнамент из геометрических фигур, а также фрагментов рисунков, напоминающих сосуды с эгейских фресок. За счет нанесения узора ярко охристого цвета на черную ткань достигается декоративный эффект, происходит уплощение фигуры, что подсказывает: Бакст и Рубинштейн отчасти продолжают линию эстетики модерна в послевоенных постановках.

В книге А. Левинсона есть недатированный эскиз декораций к спектаклю «Федра». В нем не чувствуется глубины пространства. Как и костюм няньки, сценография тяготеет к плоскости, благодаря контрасту цвета и технике написания. «Художник наносил мелкие мазки краски, оставляя на деталях многочисленные пробелы, что приближало элементы первого и второго плана к единой плоскости»<sup>6</sup>, – отмечает Е.Н. Байгузина.

Орнаментальность, стремление к декоративности, строгость линий, предложенные художником визуального ряда, безусловно, задавали определённое композиционное решение существования актрисы в пространстве. Темно-синий тяжеловесный свод дворцовых покоев словно давил на героев, а изобилие узоров ограничивало их движения. Замкнутая архитектурная форма внутреннего двора, ограниченного массивными колоннами по обе стороны, сводящимися к глухим стенам, создавала атмосферу, предвещающую трагическую развязку. Однако,

в декорациях Бакста появляется (в отличие от спектаклей 1911–1913 гг.) строгая геометричность, нехарактерная для стиля модерна.

Из кратких отзывов рецензентов не совсем понятно, как был выстроен композиционно (расстановка героев) четвертый акт расиновской «Федры» И.Л. Рубинштейн. Андре Жид, который позже будет заниматься для актрисы переводом на французский язык пьесы «Антоний и Клеопатра» У. Шекспира, напишет: «Те, кто имел счастье слышать ее в 4-м акте “Федры”, <...> могут засвидетельствовать, что она была там несравненной. Я никогда не слышал, чтобы кто-то так хорошо читал александрийский стих, как она. <...> Ничто – ни ее костюм, ни позы – не нарушали этой необыкновенной, почти сверхчеловеческой гармонии...»<sup>7</sup>. Особенности формы александрийского стиха (ритмическое ударение на шестом и двенадцатом слоге), его изысканная, выточенная форма в расиновской «Федре» – в отличие от ранее поставленных Рубинштейн пьес Габриеле Д’Аннунцио – менее всего отвечали воплощению театрального модерна. Эстетика в данной постановке менялась в сторону ар деко.

Поза актрисы добавляла ту страсть, о которой пишет А. Жид, и становилась знаком, связанным с действительностью. Это не символическая игра с реальностью, а рождающий эмоции образ; он расширяет цвет и свет пространства.

Индивидуальность актерской природы Иды Рубинштейн всегда определяла пространственные связи в ее спектаклях. В «Федре» 1917 г. связь декорационного оформления, текста и пластики актрисы усиливается. Идя от пьесы Расина, Л. Бакст соблюдает в сценографии и костюмах строгость формы трагедии, заданную в структуре александрийского стиха. Синтез силлабического стихосложения и пространственного оформления, в котором преобладают симметрия, фундаментальность, строгость линий, подчеркивали природную графичность линий фигуры актрисы, обостряя их сухим ритмом орнамента. От витиеватых форм модерна пластический язык перешел к лапидарным, более характерным для стиля ар деко.

В 1923 г. Рубинштейн снова вернется к образу Федры – 8 июня состоялась премьера «Федры» по пьесе Г. Д’Аннунцио. Музыка для трагедии в трех действиях была написана И. Пиццетти на основе его оперы по этому сюжету, поставленной в 1915 г. в *Teatro alla Scala*. Режиссером спектакля был А. Бур.

Трагедия в стихах Г. Д’Аннунцио (1909) ранее шла на драматических сценах Италии. По заказу И. Рубинштейн А. Додере сделал перевод



И. Рубинштейн. 1923

с итальянского на французский язык для постановки спектакля в *Opéra Garnier*. Полного текста драмы найти не удалось, только краткие заметки о сценических событиях спектакля и отзывы о пьесе.

Действие разворачивается в трезенском дворце. Образ Федры, терзаемой любовью к Ипполиту, как отмечает критик, поэт изобразил в варварском ключе. Героиней движут примитивные инстинкты. Пьеса Д'Аннунцио «подменяет стройную форму дионисийской драмы современной трагедией», состоящей из «анализа и поворотов совести»<sup>8</sup>, – добавляет рецензент.

Когда пьеса была написана, в русской прессе говорилось о том, что в основе сочинения Д'Аннунцио лежит трагедия «Ипполит» Еврипида<sup>9</sup>. В заметке «Обозрения театров» приведено ее краткое описание. В первом акте «Федра убивает фиванскую рабыню, предназначенную тайно любимому ею Ипполиту. Во втором акте рассказ Ипполита об укрощении коня Ариони и кульминационный пункт трагедии – большая сцена между мачехой и пасынком. Царица находит юношу спящим и горячо целует его, но он с ужасом и негодованием отталкивает ее»<sup>10</sup>.

Французский рецензент Робер де Бопан оставил описание этой сцены в спектакле Рубинштейн: с безумными криками Федра бьется на полу; на ее крики спешит Тесей, которому она сообщает, что Ипполит хотел взять ее насильно.

В третьем акте Федра молит Артемиду послать ей смерть и прекратить ее страдания. «Во тьме между деревьев появляется бледный серп луны, озаряющей призрачным светом молящую. Невидимая стрела, пущенная рукой Артемиды, поражает царицу в сердце, и она падает со словами: “Федра непобедима!”»<sup>11</sup>. В «Ипполите» Еврипида за гибелью героев стоит Рок, Федра Д’Аннунцио погибает от тяжести страстей.

Синтез сценографии, отвечающей новой эстетике, и поэтического текста определял концепцию воплощения пьесы. Строгий ритм, тотальность орнамента бакстовских декораций отвечал поэтическому ритму стихов поэта, насыщенный колорит – варварскому характеру героини пьесы.

Прямая красота, усугубленная роскошью и плотностью орнамента в декорациях к четвертому акту «Федры» 1917 г., еще больше стремится к декоративности в постановке 1923 г. Судя по эскизу к первому акту, Бакст прибегает к самоцитированию, но дополняет предыдущий вариант деталями. Художник выбирает тот же угловой ракурс дворцовых покоев с рядами массивных колонн. По сравнению с эскизом 1917 г. Бакст почти полностью срезает полосу каменного пола – тем самым достигается максимально плоскостная картина. Несмотря на солнечный просвет между колоннами и прямую перспективу, изображение дворцовых покоев тяготеет к графике, что характерно для стиля ар деко. Манера написания эскиза значительно меняется. Нет просветов между мазками, краска нанесена плотно, контраст цвета (синий и охра), линии орнамента прописаны четко, что, безусловно, также усиливало декоративный эффект. Это движение к новому стилю отразится и в последней работе художника для И.Л. Рубинштейн – балете «Иштар» (1924)<sup>12</sup>.

Декорации второго акта напоминают лабиринт из лестниц, уходящий за пределы театрального портала. Бакст снова срезает нижний край эскиза. Ряды массивных колонн в кирпично-красных тонах заполняют все пространство – «колоннады с наложенными сиденьями во дворце Федры символически сокрушают человеческую малость своим величием»<sup>13</sup>, – отмечает критик. В композиции соблюдается строгий ритм вертикальных и горизонтальных линий.

Для третьего акта художник создал пейзаж в холодных оттенках синего и серого – гигантские скалы занимают большую часть пространства. «Хаос скал, берег, где лежит тело Ипполита, придает неожиданную дикость средиземноморской сладости»<sup>14</sup>, – интерпретирует де Бопан. Усугубляют атмосферу красные и желтые всполохи на втором плане





Л. Бакст. Эскиз к постановке IV акта «Федры» Ж. Расина. 1917

над синевой моря. «Декорации и костюмы Леона Бакста, – добавляет критик, – это самое роскошное и смелое исполнение микенского стиля. Голубые, апельсиновые, зеленые, красные и черные цвета, в их зазубренной полихромии, скрупулезно вдохновлены современной археологией»<sup>15</sup>.

Выстраивая плоскостную форму декораций, художник не мог не советоваться с режиссером «Федры» А. Буром, так как тотальная декоративность и тяготение к плоскостности предполагали определенную расстановку действующих лиц. По словам Е.Н. Байгузиной, в первом акте предполагалось разворачивание сценической площадки в зрительный зал и были намечены два пандуса, ведущих к скульптурам Ипполита и Артемиды<sup>16</sup>. Вероятно, художником и режиссером эти пандусы предполагались в качестве места действия главных героев, а плоский декоративный задник служил планшетом для расстановки массы таким образом, чтобы создавалась иллюзия графичного изображения.

Во втором акте тяжеловесный занавес членил второй и третий планы. Слева было расположено ложе, размеры которого терялись среди циклопических размеров колонн. Прием мог показывать хрупкость человека перед миром. Возможно, в кульминационной сцене между мачехой и пасынком режиссер размещал Ипполита и Федру на выведенные в зал подмостки.



Л. Бакст. Эскиз к постановке «Федры» Г. Д'Аннунцио. I акт. 1923

Синкретизм, почерпнутый Бакстом из архаической культуры, воссоздавался в обобщенном образе спектакля, который отсылал зрителя к эпохе крито-микенского искусства (XVI в. до н. э.). Так, в декорациях первого акта мы видим изображения бычьих голов в красном цвете, заставляющие вспомнить миф о Пасифае, матери Федры.

Пышность и декоративность визуальной составляющей спектакля, по мнению Е.Н. Байгузиной «заслоняла трагические образы»<sup>17</sup>. Однако на наш взгляд, в этом подходе обнаруживался новый синтез визуального решения спектакля и текста, отличных от спектаклей антрепризы 1911–1913 гг. Тотальность орнамента в декорациях и «ослепительная игра слов»<sup>18</sup> Д'Аннунцио напрямую отвечали эстетике ар деко. Пышность слога и чрезмерность орнамента отражали напряженный дух трагедии, отвечающий настроению послевоенного общества. Контрасты насыщенных цветов усиливали ощущение давления среды на человека.

Орнаментальность, геометрия, симметрия проявились и в costume Федры для И.Л. Рубинштейн. Художник создал для первого акта платье из плотной ткани, расшитой орнаментом. Оно плотно облегалo тело актрисы, оставляя обнаженной грудь. Глубокое декольте, как пишет Е.Н. Байгузина, единственная историческая деталь женского критского костюма, которую использует художник в создании образа<sup>19</sup>. Тело, заключенное в плотную ткань, сковывало фигуру актрисы, что давало





Л. Бакст. Эскиз к постановке «Федры» Г. Д'Аннунцио. II акт. 1923

эффект уплощенности, а также строгость линий движения – графичность. На эскизе мы видим фронтально поставленную фигуру актрисы, руки плотно прилегают к телу, голова повернута вправо, а ноги при этом – влево. Динамику дает лишь черно-красная накидка, окутывающая актрису с ног до головы.

Весь пластический текст был выстроен Рубинштейн на выразительных позах, вписанных в созданный для нее Бакстом стилизованный мир крито-микенской эпохи, «для того, – по словам де Бопана, – чтобы позволить ей вытянуть длинные руки в позах, о которых он мечтает. Вечная фреска, разворачивающаяся перед нами»<sup>20</sup>.

Стилистическая манера Бакста значительно трансформировалась: «при внешней статичности образов, внутренне они стали более экспрессивны»<sup>21</sup>. Персонажи на эскизах обладали большей характерностью за счет выразительных позировок и жестов. Плоские силуэты Бакст полностью заполнял орнаментом. Фокусировка происходила на игре внешних линий абриса фигуры персонажа и рядами орнамента. Костюм стал выполнять роль «ритмической организации»<sup>22</sup> тела героя.

И.Л. Рубинштейн – актриса режиссерского театра, успешная антрепренерша, которая самостоятельно формировала запрос на исполнение определенных типажей героинь, а также концепцию своих постановок. Бакст был ее советником с 1904 г., он во многом сконструировал



Л. Бакст. Эскиз к постановке «Федры» Г. Д'Аннунцио. III акт. 1923

ее сценический и повседневный образ, умело подчеркивая природные данные актрисы.

Синтез разных компонентов «Федры» 1923 г.: виртуозная драматургия Д'Аннунцио, богатые декорации Бакста, симфоническая музыка Пиццетти, – по сути являлись для актрисы способом композиционного построения художественного образа, выявляли во внешней форме особое существование Рубинштейн на сцене. Именно текст, музыка, декорации делали заметными для публики и рецензентов особенности ее интонирования, остроту линий тела актрисы, умение одним точным жестом, взглядом передать чувства героини.

Здесь Рубинштейн через хореографический текст сохраняла «мерцание» образа, о котором писали критики с 1911 г., то есть через медленную смену поз создавала ощущение ожившего витража. Образ по-прежнему не имел психологического развития – как и в «Мученичестве Святого Себастьяна» (1911 г.) или «Саломее» (1912), – актриса сразу являла героиню с надломом в душе.

В основе стиля ар деко лежали три основных принципа: «изобразительность, декоративность, конструктивность»<sup>23</sup>. Подобно модерну этот стиль соединял в себе разнородные начала. Однако, «ар деко был более открытым и эмоциональным, предлагая более популярную и упрощенную интерпретацию “современного”, нежели модернизм»<sup>24</sup>, –



Л. Бакст. Эскиз костюма Федры для  
И. Рубинштейн.

«Федра» Г. Д'Аннунцио. 1923

отмечают исследователи. Соединение декоративного и конструктивного в новом стиле были порождены развитием научно-технической мысли. Соотношение конструктивного и декоративного, как отмечает Н.В. Филичева, определялись развитием технической мысли, и выразилось это в уходе от ордерной декорации<sup>25</sup>. Уход от чрезмерного украшательства, стремление к простой геометрической форме должно быть продиктовано логикой, а не чистой игрой трансформаций.

В обозначенный нами некий условный переход в сценических поисках Рубинштейн появляется ряд характерных черт нового стиля. В визуальной концепции спектаклей отсутствует дробность, станковизм модерна сменяется монументализмом. Гиперболизация деталей, тотальность орнамента, строгость линий были характерным проявлением черт ар деко в обеих постановках «Федры» 1917 и 1923 гг.

В суггестивной цветовой палитре Бакста, повлиявшей эмоционально на зрителя, были использованы тона средневековых витражей. В антрепризе Рубинштейн 1911–1913 гг. визуальная составляющая играла тоже значительную роль, но – в отличие от балетов Дягилева – формообразующим элементом была природная пластика. Однако, начиная с «Федры» 1917 года, можно заметить, что костюм, создаваемый для главной героини, определяет форму пластического существования актрисы на сцене. Особенно это заметно по костюму Федры (1923 г.). Гармония и

строгие пропорции, к которым стремится ар деко, воплощены Бакстом в его эскизе. По форме стремящееся к прямоугольнику платье отсылало к архитектурным находкам нового стиля. Высокую фигуру актрисы художник пропорционально членит горизонтальными рядами орнамента на четыре части. Обе руки украшены браслетами, по четыре на каждой. Сам принцип гармонии человеческого тела визуализируется в геометрических принципах нового стиля. Сдавленность тела плотными тканями актрисы определяла строгость линий движения, позировку. Форма платья подчеркивала особенности фигуры актрисы, усугубляла и делала более выразительными удлинённые пропорции ее тела, в отличие от прошлых спектаклей, где костюм сглаживал и размывал пластику и контур.

Немаловажное значение в формировании стиля ар деко имел кубизм. Как отмечает Н.В. Филичева: «возрождение архитектуры стало возможным благодаря кубизму с его брутальными упрощениями»<sup>26</sup>. Эта некоторая упрощённость формы хорошо видна в декорациях ко второму акту «Федры» 1923 г. Несмотря на множественность циклопического размера колонн в композиции четко считывается членение пространства на простые геометрические фигуры. Очерчивание рядов лестниц происходит не за счет живописных приемов света и тени, а за счет графичной линии, тем самым подчеркивая условную простоту формы сценического решения.

Трансформация художественной образности от модерна с его стремлением к растительному орнаменту, асимметрией, текучими линиями к ар деко проявилась в законченности линии, ее графичности, симметрии, геометризме, строгости формы, плотности цвета. Сопоставляя спектакли антрепризы 1911–1913 гг. с постановками «Федры», можно увидеть, как текучие линии пластики сменяются графичными позировками.

Визуальное решение отразилось на пластическом рисунке И.Л. Рубинштейн. «Специфическая материальность пластического и подвижного тела актера непосредственно воздействует на тело зрителя, “заражая” его...»<sup>27</sup>, – учит Э. Фишер-Лихте в главе о телесности. Новая эстетическая концепция движений была выстроена в «Федре» 1917, 1923 гг. на экспрессивных точных жестах. Выразительные позировки пересекали стремящиеся к плоскости бакстовские полотна, соблюдая заложенный ритм линий в декорациях. Эффект эмоционального «заражения» зрителя происходил посредством контраста масштабов реального тела актрисы и

массивных декораций, а также за счет уравнивания композиционного решения сцены. Так, например, в первом акте «Федры» 1923 года фигура актрисы и вытянутая статуя Артемиды, удаленные друг от друга, визуально уравнивались в масштабах.

Э. Фишер-Лихте пишет, что костюм – как акцент на материальном теле – порождает новые значения<sup>28</sup>. Эту мысль можно подтвердить высказыванием французского критика о роли Клеопатры, созданной Рубинштейн в середине взятого нами периода (1920 г.). «Ее искусство пробуждает в нас все, что в нем может возникнуть. – утверждает Г. Бурдон. – Является ли ее тело телом или является зыбкой поверхностью. Это лиана, чьи цветы были жестами, сменяющие и фиксирующие друг друга всегда в стилизованных разнообразных видениях»<sup>29</sup>. Образ, не имеющий поступательного развития от акта к акту, а дающийся в «мерцающих» позировках, был эмоционально понятен публике того времени и отражал новые эстетические принципы актрисы. Графичность жеста и позировок, точная фиксация их смены в плоскостном пространстве декораций – отвечали главному принципу ар деко – декоративности.

- <sup>1</sup> Куриленко Е.Н. Проблемы художественного синтеза в балетном спектакле. М.: ГИИ, 2003. С. 5–6.
- <sup>2</sup> Цит. по: Беспалова Е. «Тройственный союз»: Бакст – Д' Аннунцио – Ида Рубинштейн // *Русское искусство*, 2011. № 2. С. 151.
- <sup>3</sup> Там же.
- <sup>4</sup> Там же.
- <sup>5</sup> Байгузина Е.Н. Л.С. Бакст: В поисках античности. СПб.: Нестор-История, 2009. С. 90.
- <sup>6</sup> Там же. С. 92.
- <sup>7</sup> Цит. по: Борзенко В. Ида Рубинштейн. М.: Искусство – XXI век, 2019. С. 192.
- <sup>8</sup> *R. de Beauport. Phaedra* // Bibliothèque nationale de France, département Arts du spectacle. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52513624k/f4.item> (дата обращения: 01.03.2021).
- <sup>9</sup> «Федра» Г. Д'Аннунцио // *Обозрение театров*, 1909. № 667. С. 5.
- <sup>10</sup> Там же.
- <sup>11</sup> Там же.

- <sup>12</sup> См. Пружан И.Н. Лев Самойлович Бакст. Л.: Искусство, 1975. С. 207.
- <sup>13</sup> *R. de Veauran*. Ibid.
- <sup>14</sup> Там же.
- <sup>15</sup> Там же.
- <sup>16</sup> Байгузина Е.Н. Указ. соч. С. 98.
- <sup>17</sup> Там же. С. 102.
- <sup>18</sup> *R. de Veauran*. Ibid.
- <sup>19</sup> См. Байгузина Е.Н. Указ. соч. С. 97.
- <sup>20</sup> *R. de Veauran*. Ibid.
- <sup>21</sup> Байгузина Е.Н. Указ. соч. С. 96.
- <sup>22</sup> Там же. С. 97.
- <sup>23</sup> Азизян И.А. Диалог искусств XX века: Очерки взаимодействия искусств в культуре. М.: ЛКИ, 2008. С. 149.
- <sup>24</sup> Хиллер Б., Экритт С. Ар деко. М.: Искусство – XXI век, 2005. С. 25.
- <sup>25</sup> См. Филочева Н.В. Трансформация художественной образности в культуре модернизма. СПб.: Таро, 2011. С. 169.
- <sup>26</sup> Там же. С. 170.
- <sup>27</sup> Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности. М.: Play&Play; Канон +, 2015. С. 148.
- <sup>28</sup> См. Там же. С. 148.
- <sup>29</sup> Bourdon G. Antoine et Cléopâtre // *Comoedia*, 1920. № 2738. P. 1–2. / Bibliothèque nationale de France, département Arts du spectacle. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7653504j/f1.item.r=Rubinshtein%20%20cleopatre> (дата обращения: 27.11.2011).