

*На правах рукописи*

**ВОЙТОВА Инна Анатольевна**  
**РУССКИЙ БАЛЕТНЫЙ КОСТЮМ НАЧАЛА XX ВЕКА:**  
**ГЕНЕЗИС И ЭВОЛЮЦИЯ**

Специальность 17.00.04 –  
изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура

**АВТОРЕФЕРАТ**  
диссертации на соискание ученой степени  
кандидата искусствоведения

Москва 2021

Работа выполнена в Федеральном государственном бюджетном научно-исследовательском учреждении «Государственный институт искусствознания» Министерства культуры Российской Федерации, Сектор искусства Нового и Новейшего времени Отдела изобразительного искусства и архитектуры.

**Научный руководитель:**

КИРСАНОВА Раиса Мардуховна, доктор искусствоведения, профессор, ведущий научный сотрудник Сектора искусства Нового и Новейшего времени Отдела изобразительного искусства и архитектуры Федерального государственного бюджетного научно-исследовательского учреждения «Государственный институт искусствознания» Министерства культуры Российской Федерации

**Официальные оппоненты:**

ГРУЦЫНОВА Анна Петровна, доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры междисциплинарных специализаций музыковедов Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Московская государственная консерватория имени П.И.Чайковского»

АГРАТИНА Елена Евгеньевна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры хореографии и балетоведения Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Московская государственная академия хореографии»

**Ведущая организация:**

Федеральное государственное бюджетное учреждение культуры «Всероссийское музейное объединение «Государственная Третьяковская галерея»

Защита состоится «28» октября 2021 года в 14.00 на заседании Диссертационного совета Д 210.004.02 при Государственном институте искусствознания по адресу: 125009, Москва, Козицкий пер., д. 5. С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Государственного института искусствознания по адресу: Москва, Козицкий пер., д. 5 и на сайте института <http://sias.ru/upload/iblock/57b/Dissertatsiya.pdf>

Автореферат разослан «...» 2021 года

Ученый секретарь Диссертационного совета,  
кандидат искусствоведения



А.А. Аронова

## ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Настоящее исследование посвящено рассмотрению кардинальных преобразований в области русского балетного костюма в начале XX века. В 1900-х годах качественно меняется подход к созданию балетного костюма. Генезис балетного костюма нового типа происходит под влиянием двух магистральных процессов – распространения в Европе и России так называемого «свободного», пластического танца и прихода на русскую театральную сцену художников-станковистов.

Движение за освобождение тела, частным проявлением которого стал свободный танец, привело в 1900-х – первой половине 1910-х годов к облегчению формы балетного костюма как у женщин, так и у мужчин. В основе новаторского метода работы художников-станковистов (Константина Коровина, Александра Головина, Льва Бакста, Александра Бенуа, Николая Рериха) над сценографией балетного спектакля было заключено восприятие сценической картины как единого живописного полотна. Свою главную задачу они видели в достижении художественного синтеза декораций, костюмов и освещения, что в совокупности с изобразительной хореографией новых балетных постановок создавало на сцене иллюзию оживающего произведения искусства. Одной из ключевых функций костюма стала его визуальная слитность с декорацией, что обусловило распространение специфической живописной техники оформления балетных костюмов и тесную взаимосвязь костюма и грима.

Реформы русского балетного костюма 1900-х – первой половины 1910-х годов в диссертационном исследовании показаны как целостный процесс, начавшийся в московских императорских театрах, получивший продолжение в санкт-петербургских императорских театрах и достигший своего расцвета в антрепризе «Русские балеты» С.П. Дягилева.

Особое внимание в исследовании уделено проблеме эволюции стилистики балетного костюма в авангардных постановках русского балета во второй половине 1910-х и в 1920-х годах. Живописная и пластическая тенденции, которые определяли особенности балетного костюма в 1900-е – первую половину 1910-х годов, получают дальнейшее развитие в балетах, оформленных Наталией Гончаровой и Михаилом Ларионовым во второй половине 1910-х годов, и в спектаклях русских частных балетных антреприз и студий 1920-х годов. В то же время, живописный принцип оформления балетных костюмов находит отражение в европейской и русской моде первой четверти XX века благодаря огромному успеху «Русских балетов» С.П. Дягилева.

**Актуальность работы.** Начало двадцатого столетия стало периодом расцвета русского балетного искусства и его широкого влияния на западный театр и культуру.

Русские хореографы в 1900-х – 1920-х годах заложили основы динамично развивающегося в настоящее время направления под названием «современный балет». Русские художники произвели революцию в области театрального оформления. Изобретенные ими методы работы над сценографией до сих пор применяются во многих театрах мира. Поэтому внимание исследователей к данной теме не исчезает по сегодняшний день. За последнее десятилетие наблюдается новый подъем интереса к русской балетной сценографии начала XX века, проявляющийся в большом количестве крупных выставочных проектов и научных публикаций, посвященных как в целом театрально-декорационному искусству этого периода, так и отдельным персоналиям художников, активно работавших для театра. В каталогах выставок, статьях и монографиях о художниках затрагиваются различные аспекты темы русского балетного костюма начала XX века, однако на настоящий момент в отечественном искусствознании не существует комплексного труда, освещающего проблему генезиса и эволюции стилистики русского балетного костюма в 1900-х – 1920-х годах.

**Предметом исследования** является проблема формирования художественных приемов, определивших особенности формы и декора русского балетного костюма в 1900-х – первой половине 1910-х годов, и их эволюция во второй половине 1910-х – 1920-х годах.

**Объектом исследования** выступает русский балетный костюм 1900-х – 1920-х годов и те компоненты, которые влияют на его природу, как традиционные, так и новаторские. Для анализа выбраны костюмы московских, Санкт-Петербургских императорских театров, антрепризы С.П. Дягилева и других частных русских антреприз и студий, которые были созданы к наиболее знаковым с точки зрения рассматриваемых реформ балетным постановкам.

**Степень научной разработанности темы.** Русский балетный костюм начала XX века редко становился предметом специального исследования в искусствоведческих трудах. Как правило, он рассматривался как одна из составляющих сценографии в работах, посвященных театрально-декорационному искусству этого периода или как неотъемлемый атрибут балетного танца в исследованиях по хореографии. В том и другом случае балетному костюму отводилась второстепенная, подчиненная роль, анализу его художественного решения посвящалась незначительная часть общего текста.

Первые заметки о балетном костюме начала двадцатого столетия были сделаны критиками и историками искусства, которые являлись непосредственными очевидцами революционных изменений в русском балетном театре. Анализируя в большей степени

балетную хореографию, Валериан Светлов<sup>1</sup> и Андрей Левинсон<sup>2</sup> отмечали влияние современного «культы телесности» и творчества Айседоры Дункан на освобождение тела от стеснений классического балетного костюма и стремление к большему обнажению в русском балете. Роль других представительниц свободного танца в осуществлении данной реформы не принималась ими во внимание. Первенство А. Дункан в реформе танцевального костюма, которая заключалась в отказе от пачки, тугого корсета, трико и балетных туфель, отмечал и британский историк балета Сирил Уильям Бомонт. Несмотря на то, что некоторые его работы<sup>3</sup> были полностью посвящены балетной сценографии, они во многом носили обзорный характер. Как зарубежный исследователь, знакомый преимущественно с творчеством русских художников и хореографов, работавших в Европе, Бомонт в своих публикациях не рассматривал ранний период реформ балетного костюма в московских императорских театрах. В качестве первого реформатора балетного костюма он называл хореографа Михаила Фокина, а первыми новаторскими балетами XX века считал «Эвнику» (1907) и «Египетские ночи» (1908), поставленные в Мариинском театре. Эта точка зрения впоследствии утвердилась среди западных историков балета<sup>4</sup>.

Бомонт подчеркивал, что, в отличие от реформ А. Дункан, преобразования М.М. Фокина в танцевальном костюме не были столь радикальными, главной задачей хореографа стала передача стиля эпохи. Он прибегал к хитонам и туникам, босым ногам и распущенным волосам только в балетах на античную тематику, оставляя пачки и трико для романтических балетов, для испанских балетов выбирал обувь на каблуке и испанский костюм, для русских – русский костюм и т.п.<sup>5</sup> Бомонт также упоминал о том, что Фокин впервые использовал покрытие тел танцовщиков светло-коричневой краской для создания эффекта смуглой кожи в балете «Египетские ночи»<sup>6</sup>.

О вкладе русских художников Л.С. Бакста, А.Н. Бенуа, А.Я. Головина, К.А. Коровина в реформу балетного костюма Бомонт говорил уже как о следующем этапе преобразований в рамках «Русских балетов» С.П. Дягилева, в особенности отмечая в этом отношении творчество Бакста. В целом, заслугу художников антрепризы С.П. Дягилева исследователь видел в достижении особой красочности костюмов и декораций, их

---

<sup>1</sup> Светлов В.Я. Современный балет: издано при непосредственном участии Л.С. Бакста. СПб., 1911.

<sup>2</sup> Левинсон А. Старый и новый балет. Пг., 1918.

<sup>3</sup> Beaumont C. W. Design for the ballet. The special winter number of the Studio. London, 1937.

Beaumont C. W. Five centuries of Ballet Design. London, 1939.

<sup>4</sup> McCormick M. Costume in Western Traditions: An Overview // International Encyclopedia of Dance. A project of Dance Perspectives Foundation, Inc.– New York – Oxford, 1998. Vol. 2. P. 241.

<sup>5</sup> Beaumont C. W. Five centuries of Ballet Design. P. 22.

<sup>6</sup> Ibid. P. 23.

гармоничном сочетании на уровне рисунка и колорита, и способности передавать посредством сценографии атмосферу эпохи и настроение постановки.

В течении долгого времени анализ художественных особенностей русского балетного костюма начала XX века в научной литературе не выходил за рамки вышеуказанных утверждений, сделанных Бомонтом и другими очевидцами происходивших перемен в русском балете. В монографиях по русскому театрально-декорационному искусству М.Н. Пожарской<sup>7</sup>, М.В. Давыдовой<sup>8</sup> и Р.И. Власовой<sup>9</sup> давались общие характеристики балетного костюма начала XX века – описывалась яркая колористическая гамма, выразительность цветовых сочетаний, их музыкальность и согласованность с декорацией. Роберт Хансен одним из первых предпринял попытку подробного анализа не только декораций, но и костюмов к постановкам «Русских балетов» С.П. Дягилева 1909–1929 годов с точки зрения проявления в них различных художественных стилей – от модерна до конструктивизма, обращая при этом к сценографии как русских, так и зарубежных художников антрепризы<sup>10</sup>.

Как часть сценического творчества выдающихся русских художников начала двадцатого столетия, описания балетных костюмов представлены в публикациях и монографиях, посвященных отдельным мастерам. Наибольшее количество научных трудов посвящено творчеству Льва Самойловича Бакста. Искусство Бакста-сценографа, признанного мастера театрального костюма было по достоинству оценено еще при его жизни. На сегодняшний день среди самых значительных работ о творчестве Л.С. Бакста – исследования И.Н. Пружан, Ч. Спенсера, А. Шувалова, Е.Р. Беспаловой, Е.Н. Байгузиной<sup>11</sup>. Исследователи отмечали яркие и необычные цветовые сочетания балетных костюмов Бакста, богатство орнаментальных мотивов, продумывание рисунка костюма в движении, тщательное изучение художником памятников старины. Для настоящего изыскания наиболее близок междисциплинарный подход, который применяет в своей книге Александр Шувалов, оценивающий театральное искусство Бакста во взаимосвязи всех компонентов сценографии – декорации, костюмов, освещения. Тема влияния творчества Бакста на модный костюм поднималась в работах таких исследователей, как Е.Р. Беспалова и Э.

---

<sup>7</sup> Пожарская М.Н. Русское театрально-декорационное искусство конца XIX – начала XX века. М., 1970.

<sup>8</sup> Давыдова М.В. Очерки истории русского театрально-декорационного искусства XVIII – начала XX века. М., 1974.

<sup>9</sup> Власова Р.И. Русское театрально-декорационное искусство начала XX века. Из наследия петербургских мастеров. Л., 1984.

<sup>10</sup> Hansen R. C. Scenic and Costume Design for the Ballets Russes. Ann Arbor (Mich.), 1985.

<sup>11</sup> Пружан И.Н. Лев Самойлович Бакст. Л., 1975; Spencer C. Léon Bakst. London, 1973; Schouvaloff A. Leon Bakst: The Theatre Art. London, 1991; Байгузина Е.Н. Л.С. Бакст в поисках Античности. СПб., 2009; Беспалова Е.Р. Бакст в Париже. М., 2016, также многочисленные публикации данного автора в периодических изданиях.

Дурст<sup>12</sup>, в книге Мэри Э. Дэвис<sup>13</sup>. Среди работ зарубежных авторов, посвященных творчеству Бакста, стоит отметить также статью Мишель Поттер, в которой исследователь анализирует влияние творчества А. Дункан на дизайн балетных костюмов мастера<sup>14</sup>.

Проблему взаимоотношений костюма и движения в балете затрагивает в одной из статей А. Раев<sup>15</sup>, высказывая близкие автору настоящего исследования идеи об утрате костюмом своего доминирующего значения в театре русского авангарда.

В последние годы вышло большое количество публикаций, поднимающих проблему историко-художественных источников для костюмов и декораций Л.С. Бакста, А.Н. Бенуа, Н.К. Рериха, Н.С. Гончаровой. Подробное исследование античных реминисценций в творчестве Л.С. Бакста сделано в работах Е.Н. Байгузиной<sup>16</sup>. Источники для сценографии к некоторым восточным постановкам Л.С. Бакста и балетам на русскую тематику, оформленным Н.К. Рерихом, рассматривались в статьях Н. Мислер<sup>17</sup>. Визуальные источники к сценографии балетов «Павильон Армиды», «Петрушка» А.Н. Бенуа и «Шехеразада», «Карнавал» Л.С. Бакста раскрывала в своей статье Е.М. Федосова<sup>18</sup>. Иконографические источники к неосуществленному балету «Литургия» рассматривались в статьях Е.А. Илюхиной<sup>19</sup> и Г.Ю. Серовой<sup>20</sup>.

В хорошо разработанной на сегодняшний день теме источников для костюмов к русским балетным постановкам 1900-х – 1910-х годов, тем не менее, остается много лакун. В частности, малоизучена проблема итальянской живописи XV–XVI веков как источника для создания балетных костюмов К.А. Коровиным, А.Н. Бенуа, Л.С. Бакстом. Кроме того, исследуются, в основном, изобразительные источники, знакомство с которыми, несомненно, играло главную роль в сложении художественного образа, однако не

---

<sup>12</sup> См.: Беспалова Е. Текстиль Бакста // Теория моды. 2012, Вып. 25. С. 34–62; Дурст Э. Вдохновитель моды. Бакст и haute couture в России, Европе и Америке // Лев Бакст / Léon Bakst. К 150-летию со дня рождения: каталог выставки. ГМИИ им. А.С. Пушкина. М., 2016. С. 324–329.

<sup>13</sup> Davis M. E. Ballets Russes Style: Diaghilev's Dancers and Paris Fashion. London, 2011.

<sup>14</sup> Potter M. Designed for Dance: The Costumes of Léon Bakst and the Art of Isadora Duncan // Dance Chronicle, Vol. 13, No. 2. Taylor & Francis, Ltd. 1990. Pp. 154–169.

URL: <https://www.jstor.org/stable/1567737>

(дата обращения: 19.10.2020).

<sup>15</sup> Раев А. От «танцующих одежд» к «игровому телу»: Костюм и движение в театре русского авангарда // Русский авангард 1910-1920-х годов и театр / Отв. ред. Г.Ф. Коваленко. СПб., 2000. С. 47–58.

<sup>16</sup> Байгузина Е.Н. Л.С. Бакст в поисках Античности. СПб., 2009; Байгузина Е. Античные реминисценции и аллюзии // Лев Бакст / Léon Bakst. К 150-летию со дня рождения: каталог выставки. ГМИИ им. А.С. Пушкина. М., 2016. С. 296–300.

<sup>17</sup> Мислер Н. Зов Востока: Бакст и Сиам // Лев Бакст / Léon Bakst. К 150-летию со дня рождения: каталог выставки. ГМИИ им. А.С. Пушкина. М., 2016. С. 301–306; Мислер Н. Танцуй, память! Николай Рерих и этнография // Видение танца. Сергей Дягилев и «Русские балетные сезоны». Milano; М., 2009. С. 75–79.

<sup>18</sup> Федосова Е. Александр Бенуа и Лев Бакст: к вопросу о визуальных источниках // Видение танца. Сергей Дягилев и «Русские балетные сезоны». Milano; М., 2009. С. 69–73.

<sup>19</sup> Илюхина Е.А. История создания балета «Литургия» // Третьяковские чтения. 2010–2011. М., 2012. С. 235–243. URL: <http://stomfaq.ru/18134/18134.pdf> (дата обращения: 26.10.2020).

<sup>20</sup> Серова Г. Балет «Литургия» Натальи Гончаровой. Иконографические источники и культурные контексты // Искусствознание. 2019, № 4. С. 182–213.

исчерпывало богатых культурных знаний художников-сценографов. Наконец, при изучении данной темы предпочтение отдается художникам и постановкам «Русских балетов» С.П. Дягилева.

К истории балетного костюма в России обращается в своих работах Т.В. Портнова<sup>21</sup>. В статьях «Формирование балетного костюма (из фондов ГАБТ)» и «Эволюция балетного костюма (на материалах фондов ГАБТ)» исследователь затрагивает основные этапы эволюции балетного костюма от XVIII века до второй половины XX века. В данных публикациях русский балетный костюм начала XX века рассматривался сквозь призму художественно-пластического образа, представленного на эскизах. Проблема воплощения замысла художника в ткани, специфические техники оформления балетных костюмов этого периода, а также принципы взаимодействия балетного костюма, грима и декорации не поднимались в вышеуказанных исследованиях.

**Цель исследования** – проследить изменение стилистики русского балетного костюма в 1900-х – 1920-х годах в контексте пластических и сценографических реформ русского и западноевропейского театра.

Для достижения поставленной цели необходимо решить следующие **задачи**:

- Рассмотреть особенности русского балетного костюма последней трети XIX века и компоненты, влиявшие на его художественное решение.
- Проследить тенденцию к освобождению тела, происходившую на западноевропейской и русской сцене в конце XIX – начале XX века, и определить степень влияния творчества танцовщиц-«босоножек» на костюм и хореографию в русском балете начала XX века.
- Выявить основные функции русского балетного костюма в условиях новой изобразительной хореографии.
- Проанализировать реформы, проведенные русскими художниками-станковистами в московских и петербургских императорских театрах, в контексте сценографических экспериментов конца XIX – начала XX века.
- Определить характер источников и подход к созданию историко-художественных стилизаций в балетном костюме ведущих художников русского театра начала XX века.

---

<sup>21</sup> Портнова Т.В. Формирование балетного костюма (из фондов ГАБТ) // Вестник Орловского государственного университета. Серия: Новые гуманитарные исследования. 2012, № 7(27). С.299–304;  
Портнова Т.В. Эволюция балетного костюма. (на материалах фондов ГАБТ) // Семь искусств. 2013, № 42.  
URL: <http://7iskusstv.com/2013/Nomer5/TPortnova1.php> (дата обращения: 19.10.2020).



- Изучить специфические технологии оформления балетных костюмов, разработанные в императорских театрах и широко применявшиеся в «Русских балетах» С.П. Дягилева, и установить их связь с особенностями оптического восприятия сценической картины из зрительного зала.
- Изучить характер взаимодействия русского балетного костюма 1900-х – первой половины 1910-х годов с другими компонентами сценографии – декорацией, гримом, освещением.
- Рассмотреть особенности балетного костюма и грима в авангардных постановках русского театра второй половины 1910-х – 1920-х годов с точки зрения развития художественных принципов 1900-х – первой половины 1910-х годов.
- Проследить влияние стилистики русского балетного костюма на модный костюм Европы и России первой четверти XX века и выявить основные художественные тенденции, перешедшие из балетного костюма в модный костюм.

#### **Характеристика использованных источников**

Источники, на базе которых строилось данное исследование, можно подразделить на две основные группы. В первую вошли сохранившиеся балетные костюмы и эскизы костюмов, созданные русскими театральными художниками в 1900-х – 1920-х годах, а также балетные фотографии того времени из музейных и частных собраний в России и за рубежом. Автором проводилась работа в фондах Музея Государственного академического Большого театра, Государственного центрального театрального музея им. А.А. Бахрушина, Санкт-Петербургского государственного музея театрального и музыкального искусства. Дополнительным источником изобразительного материала стали каталоги выставок, музейных и частных собраний.

Автор выражает глубокую благодарность за помощь в подборе изобразительного материала и консультации Екатерине Чураковой (Музей ГАБТа), Татьяне Власовой, Елене Грушвицкой и Галине Погодиной (СПбГМТиМИ), Ирине Хатко (Санкт-Петербургская государственная Театральная библиотека), Евгению Алпатьеву, Марии Липатовой и сотрудникам научно-фондовых отделов ГЦТМ им. А.А. Бахрушина, Елизавете Яковлевне Суриц, Джейн Притчард (Музей Виктории и Альберта), Джону Э. Боулту и Николетте Мислер.

Ко второй группе относятся письменные источники: документы из собрания Российского государственного архива литературы и искусства (Фонд Московской конторы императорских театров) и Государственного центрального театрального музея им. А.А. Бахрушина, мемуары, дневники и эпистолярное наследие театральных деятелей, а также театральная критика. Эти материалы помогли составить представление о новых принципах

работы над балетным костюмом в императорских театрах и русских антрепризах в начале XX века и об особенностях восприятия балетного костюма зрителями, а также вписать изучаемый предмет в контекст эпохи.

### **Хронологические рамки исследования**

Основная часть исследования охватывает период с 1900 по 1929 год. Условной верхней границей исследования можно назвать подготовку и премьеру в конце 1900 года балета «Дон Кихот Ламанчский» в Большом театре в Москве. Это был первый осуществленный балетный спектакль, костюмы и оформление которого создали К.А. Коровин и А.Я. Головин, отойдя от устоявшихся традиций балетной сценографии конца XIX века. За нижнюю границу исследования принимается 1929 год. Конец 1920-х годов знаменует отход от авангардных экспериментов в русском балете и возвращение к классической хореографии и классическому балетному костюму<sup>22</sup>. Кроме того, 1929 – год смерти Сергея Павловича Дягилева и прекращения работы его антрепризы.

Для лучшего понимания характера и значения реформ русского балетного костюма, начавшихся в 1900-е годы, настоящее исследование включает также рассмотрение основных тенденций в стилистике балетного костюма последней трети XIX века.

**Методология исследования.** Основным методом данного исследования был выбран компаративный или сравнительно-исторический метод. Сложение и эволюция стилистики русского балетного костюма изучались в контексте театральных реформ начала XX века. В рамках этого метода применялись как чисто искусствоведческие, так и театроведческие подходы. Балетные костюмы и их эскизы изучались как предметы декоративно-прикладного и изобразительного искусства, что потребовало использовать методы сравнительного, формально-стилистического и иконографического анализа. Однако такой подход не мог дать исчерпывающую характеристику балетного костюма как предмета театрального искусства, которое всегда ориентировано на синтетическое восприятие. Поэтому был использован также метод реконструкции сценографического и хореографического решения определенных балетных постановок на основе сохранившихся эскизов, фотографий, воспоминаний и театральной критики. Конечно, такой подход ограничен фрагментарным характером подлежащего восстановлению материала. Тем не менее, опыт воссоздания даже отдельных сценических картин помог составить представление о принципах взаимодействия русского балетного костюма начала XX века с

---

<sup>22</sup> Балет «Болт» хореографа Ф.В. Лопухова на музыку Д.Д. Шостаковича, премьера которого состоялась 8 апреля 1931 года в Ленинградском государственном театре оперы и балета, являлся исключением для вернувшегося к классике русского балетного репертуара 1930-х годов. Он был показан только один раз и не оказал значительного влияния на дальнейшее развитие сценографии и хореографии. В связи с этим, автор счел возможным не включать данный спектакль в настоящее исследование.

пластикой танцовщиков и различными компонентами сценографии спектакля, что, в свою очередь, во многом определило его художественную специфику.

**Научная новизна работы** заключается, прежде всего, в комплексном подходе к изучению темы русского балетного костюма начала XX века. Балетный костюм начала XX века рассматривается с точки зрения его бытования на сцене. В диссертации впервые прослеживается влияние «синтетичности» восприятия сценической картины балетного спектакля, свойственной художественному методу эпохи модерна, на художественные приемы создания и оформления балетных костюмов.

До настоящего времени в научных трудах большинства исследователей сценографии русских балетных спектаклей внимание уделялось преимущественно оформлению антрепризы «Русские балеты» С.П. Дягилева. Значительная часть данной работы посвящена анализу реформ балетного костюма в московских и санкт-петербургских императорских театрах. Автора интересует прикладная сторона в реформах балетного костюма, которая, как правило, оставалась за гранью изучения другими исследователями. Впервые в искусствоведческой литературе раскрывается и подробно анализируется техника росписи русских балетных костюмов начала XX века и то значение, которое она приобретает в данный период.

В диссертации используются сведения неопубликованных архивных материалов и ряд не публиковавшихся ранее эскизов костюмов. Она вводит в широкий научный оборот имена забытых художников по окраске тканей в императорских театрах – Александра Борисовича Сальникова и Василия Васильевича Дьячкова.

#### **Положения, выносимые на защиту:**

- На сложение стилистики русского балетного костюма 1900-х – первой половины 1910-х годов повлияли две основные тенденции: стремление в русском музыкальном театре к живописности сценической картины и интерес к пластике обнаженного тела на европейской и русской сцене.
- На пластическую реформу в русском балете 1900-х – первой половины 1910-х годов оказало влияние творчество не только А. Дункан, но и других танцовщиц «босоножек». Одним из наиболее значимых результатов этой реформы стал отказ от устаревшей системы поддевок, господствовавшей в балетном костюме на протяжении более полувека, и, как следствие, приход в большинстве постановок к плоскостному силуэту балетного костюма.
- Костюм в русском балетном спектакле 1900-х – первой половины 1910-х годов влиял на пластику танцовщиков, организуя ее по законам изобразительного искусства.

- Стремление русских художников-станковистов к историко-художественному единству сценографического решения балетного спектакля, их ориентация на изобразительные источники при создании костюмов и хореографии способствовали преодолению резкого диссонанса форм в костюмах танцевальных и нетанцевальных партий, свойственного сценическому костюму XIX века.

- Ручная роспись акварельными и масляными красками по трафарету стала основным художественным приемом оформления русского балетного костюма в 1900-х – первой половине 1910-х годов. Технология росписи была разработана в московских императорских театрах художниками А.Я. Головиным и А.Б. Сальниковым (художник по окраске тканей), а также были учреждены специальные красильные мастерские. В последствии, эта технология широко применялась в Санкт-Петербургских императорских театрах и в антрепризе «Русские балеты» С.П. Дягилева. Роспись костюмов была рассчитана на восприятие с дальнего расстояния, при котором в сочетании с декорацией, гримом и освещением давала желаемый художественный эффект. Костюмы, оформленные в одной технике с декорацией, стали новшеством русской балетной сценографии.

- Грим в русском балетном театре начала XX века стали часто наносить не только на лицо, но и на тело танцовщиков и танцовщиц. Он продумывался художником постановки и нередко им же накладывался. Согласовываясь по колориту и рисунку с расписанным красками костюмом, грим становился своеобразным его продолжением. В авангардных постановках второй половины 1910-х годов усилилась живописная условность грима, он приобрел гротескный эффект.

- Сценическое освещение в русском балетном театре начала XX века выполняло связующую функцию и усиливало цветовой эффект от костюмов и декорации.

- В русском балетном костюме второй половины 1910-х годов увеличилось значение тех характеристик, которые были связаны с живописно-изобразительной тенденцией в балете. Особенно отчетливо это наблюдалось в постановках, оформленных Н.С. Гончаровой и М.Ф. Ларионовым. В результате дальнейшего развития телесно-пластических предпочтений в хореографии 1920-х годов русский балетный костюм постепенно утратил свое значение как части общей живописно-сценической картины и стал максимально нейтральным по форме и декору.

- Живописный принцип оформления балетных костюмов нашел отражение в европейском и русском модном костюме первой четверти XX века благодаря огромному успеху «Русских балетов» С.П. Дягилева.

**Теоретическая и практическая значимость исследования.** Выработанный комплексный подход может быть применен при изучении театральных костюмов других периодов, стран и жанров, а научные выводы данного исследования могут быть использованы в лекционных курсах, общих и монографических трудах по истории театрально-декорационного искусства, а также в публикациях, посвященных истории моды. Кроме того, они могут представлять интерес для практикующих сценографов и художников по костюму.

**Апробация работы.** Диссертация и автореферат подготовлены и обсуждены на заседаниях Сектора искусства Нового и Новейшего времени Государственного института искусствознания. Отдельные положения исследования были изложены в докладах на научных конференциях: Отчетной сессии научных сотрудников ГМИИ им. А.С. Пушкина (2–3 апреля 2018); Международном Форуме молодых исследователей искусства «Научная весна - 2019», ГИИ (16–19 апреля 2019); Международной научной конференции «Наследие «Русских сезонов». XXI век или Ballets Russes версия 2.0», СПбГМТиМИ (17–18 ноября 2019). Основные результаты работы опубликованы в виде статей в научных журналах, в том числе в рецензируемых изданиях, рекомендованных ВАК.

Некоторые материалы настоящего исследования были использованы при подготовке лекции «Волшебный мир русского театра первой четверти XX столетия в коллекциях И.С. Зильберштейна, И.В. Корецкой и Б.В. Михайловского», прочитанной в рамках ежегодных циклов лекций ГМИИ им. А.С. Пушкина (13 апреля 2017 года, 27 апреля 2018 года).

**Достоверность результатов исследования** обеспечивается использованием в работе широкого круга изобразительных материалов и обращением автора к архивным документам, мемуарам, балетной критике рассматриваемого периода. Автором были также освоены фундаментальные труды по театрально-декорационному искусству и балету начала XX века ведущих отечественных и зарубежных исследователей.

**Диссертация состоит** из введения, трех глав, заключения, списка литературы и приложения с иллюстрациями.

## ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** обосновывается актуальность выбранной темы и ее научная новизна, приводится историография вопроса и характеристика использованных источников; определяются предмет, объект и хронологические рамки исследования, формулируются его цель и задачи; объясняются основные методологические подходы, применяемые при изучении указанного предмета, теоретическая и практическая значимость работы; излагаются положения, выносимые на защиту; предоставляются данные по апробации автором материалов исследования.

В **первой главе «Русский балетный костюм 1900-х – первой половины 1910-х годов в контексте смены представлений о теле»** рассматриваются особенности реформ балетного костюма, связанные с изменениями в хореографии и восприятии тела танцовщиц и танцовщиков на балетной сцене.

В **разделе 1.1** прослеживается, как влияли на балетный костюм последней трети XIX века техничность танца, светская мода и вкусы балетоманов. В центре внимания зрителей была балерина-солистка. Исполнение сложных технических элементов – вращений, прыжков, туров на пуантах, – заставляло делать женские костюмы для классических вариаций короткими и приподнятыми (накрахмаленные пачки из тарлатана) и изготавливать балетные туфли с уплотненным твердым носком. В то же время, по сохранившимся фотографиям и письменным источникам можно судить, что специфика костюма балерин последней трети XIX века зависела также от модных тенденций того времени и вкусов высокопоставленных любителей балета.

Костюм балерин отвечал идеалам женской красоты второй половины девятнадцатого столетия, которые основывались на искусственном конструировании форм женской фигуры одеждой – тонкой талии в тугом корсете, пышных бедер благодаря многослойной юбке, высокого роста за счет танца на пуантах. Моде времени соответствовали высокие пышные прически балерин и драгоценные украшения, носившиеся вне зависимости от тематики спектакля. Желание балетоманов, покровителей балетного театра, оценивать не только хореографическое искусство, но и внешние данные балерин, способствовало откровенности женского балетного костюма, которая проявлялась не только в короткой длине, но и в использовании светлых, полупрозрачных тканей. Однако многовековая традиция многослойности женского костюма, продиктованная нормами церковно-христианской морали, обусловила постоянное ношение плотного трико под балетными пачками. Трико светлых оттенков использовали и в качестве поддевки под мужской балетный костюм. Трико светло-розового цвета при восприятии из зрительного

зала производило эффект обнаженной кожи, что в конце XIX века вызывало резкую критику у многих представителей русской интеллигенции – писателей, врачей и т.п.

В разделе 1.2 анализируются изменения в сценическом костюме Европы и России на фоне переосмысления значения тела на рубеже XIX–XX веков. Философы Фридрих Ницше, Василий Розанов, Дмитрий Мережковский, подвергая сомнению устоявшиеся нравственные представления, восстанавливали в правах человеческое тело, утверждая его высокий этико-эстетический потенциал. Психологи и врачи говорили о вырождении европейской цивилизации, призывая тем самым к оздоровительным практикам и культивированию тела. Это привело к распространению разного рода гимнастик, появлению свободного танца, реформам бытового и сценического костюма. Приобрели популярность так называемые «живые картины» и «живые скульптуры» с показом обнаженной или полубнаженной натуры, демонстрировавшиеся на сценах кабаре и кафе-шантанов. На пластическую реформу в русском балетном театре повлияли, главным образом, выступления танцовщиц-«босоножек» – Лои Фуллер, Айседоры Дункан, Мата Хари, Мод Аллан, Рут Сен-Дени и др. В основе танцев «босоножек» был заложен принцип изобразительности – подражания природе и произведениям искусства. Наряду с использованием органических мотивов, «босоножки» тяготели к древневосточным и древнегреческим образцам в танце, что обусловило и два основных типа костюма. Тем не менее, главной реформой «босоножек» стало не само обращение к античным и восточным видам костюмов, а отказ от корсета, трико и балетных туфель.

Раздел 1.3 посвящен рассмотрению особенностей пластической реформы в русском балетном костюме и хореографии, определению характера заимствований из творчества «босоножек» и установлению специфики русского подхода к танцевальному костюму. Культ естественной пластики человеческого тела, провозглашаемый «босоножками», лег в основу пластической реформы, последовательно проведенной хореографами Александром Горским, Михаилом Фокиным и Вацлавом Нижинским в тесном сотрудничестве с русскими театральными художниками. Если роль А. Дункан в преобразованиях танца и костюма отмечалась самими хореографами и художниками русского балета, то подтверждения влияния других танцовщиц-«босоножек» можно найти в заимствовании определенных хореографических мотивов и деталей костюмов. В рамках пластической реформы в русском балетном костюме 1900-х – первой половины 1910-х годов произошел постепенный отказ от системы поддевок (корсет, толстое трико, нижние юбки), многослойность балетных одежд сменилась в большинстве постановок плоскостностью силуэта. Такие базовые элементы балетного костюма как пачка и балетные туфли продолжали использоваться только в тех случаях, где их применение согласовывалось с

художественным образом, в основном, в балетах старого репертуара. Ключевыми атрибутами балетного костюма стали вуали и драпировки, которые помогали создавать витиеватый рисунок танца в стиле модерн, высокие разрезы, выразительно обнажающие пластику танцовщиц и танцовщиков при движении. В этом также проявилось влияние танцовщиц-«босоножек».

Использование плоскостной формы костюма и участие в балетном действии практически одинакового количества мужчин и женщин визуально способствовало стиранию резких гендерных границ в русском балете начала XX века. Выдвижение мужчины-танцовщика на первый план в русском балете 1900-х – первой половины 1910-х годов и повышенный интерес к телесности привел к выделению тонкого, плотно обтягивающего фигуру трико в самостоятельный вид мужского балетного костюма. В последствии, трико в качестве полноценного балетного костюма стали использовать и балерины.

Свобода движения в русском балете 1900-х – первой половины 1910-х годов, тем не менее, носила условный характер, так как во многих случаях была подчинена композиционным принципам произведений изобразительного искусства. Особенно это касалось постановок на античную и древнеегипетскую тематику – «Дочь фараона», «Эвника», «Египетские ночи» («Клеопатра»), «Саламбо», «Нарцисс», «Дафнис и Хлоя», «Послеполуденный отдых фавна». Костюм в этих балетах помогал организовывать пластику танцовщиков согласно законам изобразительного искусства. Так, плоскостные силуэты хитонов и туник, ниспадающих длинными прямыми складками, создавали эффект двухмерности фигур, а узкие набедренные повязки не давали возможность широкого шага, подчеркивая замедленность шествия, словно сошедшего с древнего барельефа или настенной росписи. Подчинении тела и костюма законам изобразительного искусства в русском балете усиливалось благодаря стремлению русских театральных художников начала XX века сделать костюм частью общего живописного ансамбля сцены.

**Вторая глава «Костюм в новой живописной системе сценографии русского балетного спектакля 1900-х – первой половины 1910-х годов»** посвящена анализу преобразований балетного костюма в контексте сценографических реформ русских художников-станковистов 1900-х – 1910-х годов.

В разделе 2.1 показывается, как стремление к натуралистическим эффектам и технической зрелищности в сценографии русских балетных постановок последней трети XIX века определяло декоративное решение балетного костюма. Костюм, как и декорация, отличался многосоставностью формы. Костюмы для танцевальных партий оформлялись по принципу аппликативности – на каноническую форму балетного костюма нашивались



характеризующие образ детали. Кроме того, костюм часто снабжался разнообразными аксессуарами в виде бубнов, вееров, цветочных гирлянд и т.п. В отношении декоративных мотивов, отражавших историческую и национальную принадлежность персонажа, действовала система художественного штампа. Тенденция к натуралистичности в передаче деталей часто приводила к объемному решению костюмов в партиях, не требующих исполнения сложных технических элементов. Развитие электрического оснащения сцены и популярность у зрителей разного рода электрических эффектов сценографии способствовали тому, что и костюмы для некоторых балетных постановок начали украшать электрическими лампочками. Из-за резких различий в технической сложности танца солисток, кордебалета и мимических артистов, костюмы к одной постановке отличались пестротой форм и декора. Колористическая гамма также не обнаруживала художественного единства. Костюмы и декорации создавались разными мастерами, свои коррективы в художественное решение костюма могли вносить также директор императорских театров и прима-балерины.

**Раздел 2.2** включает подробный анализ реформ балетного костюма, проведенных художниками-станковистами для передачи подлинной исторической атмосферы в балетной постановке (**параграф 2.2.1**) и достижения художественной согласованности всех компонентов сценографии спектакля (**параграфы 2.2.2, 2.2.3, 2.2.4**). С приходом в московские и Санкт-Петербургские императорские театры художников-станковистов полный контроль над сценографией балетной постановки стал осуществлять один художник, благодаря чему достигалась ансамблевость художественного решения спектакля. К.А. Коровин, А.Я. Головин, А.Н. Бенуа, Л.С. Бакст работали над костюмами персонажей, используя метод историко-художественных стилизаций, основанный преимущественно на визуальных ассоциациях. Если театральные художники последней трети XIX века при отображении исторической эпохи и национальной принадлежности в балетном костюме стремились к точности в передаче детали, то художники-станковисты начала XX века отдавали предпочтение историческому правдоподобию формы. Подобный подход в сочетании с ориентацией на изобразительность в хореографии способствовал преодолению визуального конфликта форм костюмов танцевальных и нетанцевальных партий.

Живописность стала основным принципом художественного единства в балетной сценографии 1900-х – первой половины 1910-х годов. Художники-станковисты относились к созданию сценографии как к работе над живописным полотном. Декорация, костюмы, грим, освещение становились частями общего живописного синтеза. Каждый костюм должен был восприниматься гармоничным элементом сценической картины,

согласовываясь с декорацией и другими костюмами по колориту и рисунку. Это обусловило особые приемы его оформления. Первые реформы в данном направлении были проведены в московских императорских театрах, что подтверждают архивные документы из Фонда Московской конторы императорских театров в Российском государственном архиве литературы и искусства, а также воспоминания В.А. Теляковского и А.Я. Головина. А.Я. Головин и «художник по окраске костюмов» А.Б. Сальников в московских императорских театрах при помощи смешивания различных пигментов добились не встречающихся ранее ярких оттенков в окрашивании материи, что соответствовало стремлению к интенсивности цвета в творчестве А.Я. Головина и К.А. Коровина. Как удалось установить автору настоящего исследования, Сальников и Головин наладили систему живописной росписи тканей по трафарету акварелью и маслом. В 1901 году в московских, а в 1902 году в санкт-петербургских императорских театрах учредили специальные красильные мастерские («мастерские по раскрашиванию материй для сцены»). После перевода А.Я. Головина и А.Б. Сальникова в Санкт-Петербург совершенствовать технику росписи костюмов в Москве продолжили К.А. Коровин и В.В. Дьячков. Ручная роспись костюмов красками нашла широкое применение в балетных сезонах антрепризы С.П. Дягилева.

Ручная роспись в балетных костюмах часто применялась для имитации вышивки или определенной фактуры ткани, но могла иметь и самостоятельное декоративное значение. Она служила ярким выразительным элементом, усиливая связь костюма с декорацией и другими костюмами. Получив возможность добиваться одинаково насыщенных оттенков в декорациях и костюмах, русские театральные художники стали применять систему цветовых «переключек», как можно наблюдать по сохранившимся эскизам декораций для балетных постановок, оформленных К.А. Коровиным, А.Н. Бенуа, Л.С. Бакстом, которые являются одновременно и эскизами мизансцен. Объединяющую функцию мог выполнять и сам рисунок живописной росписи. Это наиболее ярко прослеживается в театральном творчестве Л.С. Бакста, тяготевшего к богатой орнаментации в костюмах. Среди всего многообразия используемых орнаментов, Бакст обычно выбирал один орнаментальный мотив, который в различных интерпретациях повторялся в костюмах всех танцовщиков. В «Нарциссе» эту роль исполняли круговые орнаменты, в «Тамаре» – ромбовидные, в «Синем боге» – треугольные, в «Послеполуденном отдыхе фавна» – растительные мотивы.

Спецификой техники живописной росписи костюмов стали ее оптические свойства. Она приобретала художественную выразительность только при восприятии с дальнего расстояния в сочетании с декорацией, живописным гримом и освещением, а при близком рассмотрении крупные живописные мазки краски на ткани давали грубый эффект, о чем свидетельствуют заметки современников.

Костюмы, оформленные в одной технике с декорацией, стали новшеством русской балетной сценографии. Живописный грим постепенно становился продолжением костюма, его наносили не только на лицо, но и на обнаженное тело танцовщиков (смуглый грим танцовщиков в «Клеопатре» и «Шехеразаде», грим В.Ф. Нижинского в партиях Фавна, Синего бога, Нарцисса). Окрашивались в яркие цвета даже волосы. Парик Иды Рубинштейн в партии Клеопатры был посыпан голубой пудрой, нимфы в «Послеполуденном отдыхе фавна» имели золотистые парики. Меняющееся цветное освещение усиливало впечатление от красок костюмов и декорации. Яркий колорит и богатая орнаментация костюмов часто затмевали впечатление от пластики балетных исполнителей.

**В третьей главе «Эволюция русского балетного костюма во второй половине 1910-х – 1920-х годах»** прослеживается развитие стилистики русского балетного костюма во второй половине 1910-х – 1920-х годах (**раздел 3.1**) и ее влияние на европейский и русский модный костюм первой четверти XX века (**раздел 3.2**).

**В параграфе 3.1.1** рассматриваются постановки, оформленные Н.С. Гончаровой и М.Ф. Ларионовым, в которых живописная условность костюма и грима достигла своей кульминации. В балетах «Золотой петушок», «Полуночное солнце», «Русские сказки», «Шут» увеличилось также значение функции костюма «определять движение» благодаря каркасности, тяжеловесности и асимметричности форм костюмов.

В 1920-е годы развитие двигательной культуры стимулировало усиление танцевально-пластической тенденции в балете (**параграф 3.1.2**). Из балетной хореографии постепенно уходило миметическое начало, ему на смену пришло восприятие тела как движущегося механизма. Пластика была признана самоценной и не нуждающейся в дополнительных источниках выразительности. Поэтому балетный костюм, как и сценография, начал стремиться к нейтральности. С одной стороны, в этот период наблюдалось возвращение некоторых приемов классического балета, таких как танец на пуантах или приход к новому типу балетной униформы взамен старых пачек, колетов и трико. Однако эта новая балетная униформа, созданная с расчетом на максимальное обнажение и удобство тела в танце, стала гораздо более легкой и лаконичной, представляя собой вариации укороченного спортивного костюма в таких частных студиях, как Московский Камерный балет Касьяна Голейзовского, Свободный балет Льва Лукина и пр.

В то же время, живописная тенденция нашла выражение в европейском и русском модном костюме первой четверти XX века благодаря популярности «Русских балетов» С.П. Дягилева (**раздел 3.2**). Яркие цвета, живописная роспись тканей или ее имитация в технике набивной печати получили широкое распространение в костюмах Поля Пуаре. Для модной индустрии в Европе работали и художники российского происхождения – Лев Бакст, Соня

(Терк) Делоне, Елена Эттинген и др. В России к красочному рисунку на ситцах прибегали художники конструктивистского направления – Любовь Попова, Варвара Степанова, Надежда Удальцова, Александра Экстер, Ольга Розанова. Яркое, хоть и недолговечное, проявление в моде 1910-х годов нашел и театрализованный грим. Имитация восточного загара, нательные росписи и цветные парики также были заимствованы из костюмов «Русских балетов».

В **Заключении** диссертации подводятся итоги проделанной работы, формулируются основные выводы проведенного исследования.

Настоящее исследование впервые комплексно освещает проблему сложения и эволюции стилистики русского балетного костюма в 1900-х – 1920-х годах. Русский балетный костюм первых десятилетий XX века рассматривался здесь, прежде всего, с точки зрения его функционирования на сцене. Поэтому анализ балетного костюма проводился по двум основным направлениям: в контексте хореографических и сценографических реформ. В результате исследования были установлены тесные причинно-следственные связи между ведущими тенденциями в хореографии и сценографии балетного спектакля и прикладной спецификой изготовления балетного костюма, а также определены пути развития стилистики русского балетного костюма в модном костюме Европы и России.

**Публикации в рецензируемых научных изданиях, рекомендованных ВАК:**

1. Войтова И. Пачка и шаровары. О некоторых аспектах взаимовлияния персидской моды и русского балетного костюма // Искусствознание. 2018. № 1. С. 260–285.
2. Войтова И. «Ярко загорались пурпуры костюмов...». Новые выразительные возможности цвета в русском балетном костюме 1900–1910-х гг. // Вопросы театра. Proscaenium. 2019. № 1–2. С. 332–355.
3. Войтова И.А. «Больше, чем в костюме»: танцовщицы-«босоножки» и костюм русского балета начала XX века // Художественная культура. 2021. № 2. С. 366–385.

**Другие публикации по теме исследования:**

1. Войтова И. Кукольные фантазии Льва Бакста // Золотая палитра. 2016 № 1 (14). С. 62–69.
2. Войтова И. От живописи на тканях к живописи на теле: метаморфозы в русском балетном костюме 1900–1910-х годов // Собрание. Искусство и культура. 2019. № 10, декабрь. С. 54–67.