

Федеральное государственное бюджетное научно-исследовательское учреждение
«Государственный институт искусствознания»

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

ДИССЕРТАЦИЯ

на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

Научный руководитель –
Кирсанова Раиса Мардуховна,
доктор искусствоведения,
профессор

Москва

2021

Оглавление

Введение	4
Глава 1. Русский балетный костюм 1900-х – первой половины 1910-х годов в контексте смены представлений о теле	19
1.1 Балетный костюм и его восприятие в последней трети XIX века...	19
1.2 Изменение отношения к телу и костюму на западноевропейской и русской сцене конца XIX – начала XX века.....	32
1.3 Костюм и пластика в русском балетном спектакле 1900-х – первой половины 1910-х годов.....	39
Глава 2. Костюм в новой живописной системе сценографии русского балетного спектакля 1900-х – первой половины 1910-х годов	57
2.1 Костюм и сценография в русском балете последней трети XIX века.....	57
2.2 Костюм и сценографические принципы русского балетного спектакля 1900-х – первой половины 1910-х годов.....	67
2.2.1 Ассоциативность художественных стилизаций в балетном костюме К. Коровина, А. Головина, А. Бенуа, Л. Бакста, Н. Рериха....	68
2.2.2 Живописная роспись балетных костюмов.....	86
2.2.3 Живописный грим как продолжение костюма.....	105
2.2.4 Роль освещения в балетном спектакле.....	110
Глава 3. Эволюция русского балетного костюма во второй половине 1910-х – 1920-х годах	117
3.1 Характерные черты русского балетного костюма 1900-х – первой половины 1910-х годов и их развитие в авангардных постановках русского балетного театра второй половины 1910-х – 1920-х годов.....	117
3.1.1 «Костюм, определяющий движение» в постановках Михаила Ларионова и Наталии Гончаровой.....	117
3.1.2 Танец и костюм в русском балете 1920-х годов.....	125

3.2 Костюмы «Русских балетов» С.П. Дягилева и их влияние на европейскую моду первой четверти XX века.....	137
Заключение.....	152
Список источников и литературы.....	160
Приложение. Иллюстрации.....	175

ВВЕДЕНИЕ

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 особенно 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.

Автора также занимает проблема 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 стилистику 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 сейчас 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 театрално-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 Светлов¹ и Андрей Левинсон² 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

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

² Левинсон А. Старый и новый балет. Пг., 1918.

то, что некоторые его работы³ 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 балета⁴.

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.⁵ Бомонт также упоминал о том, что Фокин впервые использовал покрытие тел танцовщиков светло-коричневой краской для создания эффекта смуглой кожи в балете «Египетские ночи»⁶.

О вкладе русских художников Л.С. Бакста, А.Н. Бенуа, А.Я. Головина, К.А. Коровина в реформу балетного костюма С.У. 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 Бомонт видел в достижении особой красочности костюмов и декораций, их гармоничном

³ 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.

⁴ 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.

⁵ Beaumont C. W. Five centuries of Ballet Design. P. 22.

⁶ Ibid. P. 23.

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 С.У. Бомонтом и другими очевидцами происходивших перемен в русском балете. В монографиях по русскому театральному-декорационному искусству М.Н. Пожарской⁷, М.В. Давыдовой⁸ и Р.И. Власовой⁹ 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, обращаясь при этом к сценографии как русских, так и зарубежных художников антрепризы¹⁰.

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. Байгузиной¹¹. Исследователи отмечали яркие и необычные цветовые

⁷ Пожарская М.Н. Русское театральное-декорационное искусство конца XIX – начала XX века. М., 1970.

⁸ Давыдова М.В. Очерки истории русского театральное-декорационного искусства XVIII – начала XX века. М., 1974.

⁹ Власова Р.И. Русское театральное-декорационное искусство начала XX века. Из наследия петербургских мастеров. Л., 1984.

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

¹¹ 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;

сочетания балетных костюмов Л.С. Бакста, богатство орнаментальных мотивов, продумывание художником рисунка костюма в движении, тщательное изучение Бакстом памятников старины. Для настоящего исследования 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 Л.С. Бакста на модный костюм поднималась в работах таких исследователей, как Е.Р. Беспалова и Э. Дурст¹², в книге Мэри Э. Дэвис¹³. Среди работ зарубежных авторов, посвященных творчеству Л.С. Бакста, стоит отметить также статью Мишель Поттер, в которой исследователь анализирует влияние творчества А. Дункан на дизайн балетных костюмов Бакста¹⁴.

Проблему взаимоотношений костюма и движения в балете затрагивает в одной из статей А. Раев¹⁵, 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. Байгузиной¹⁶. Источники для сценографии к некоторым восточным постановкам Л.С. Бакста и балетам на

Беспалова Е.Р. Бакст в Париже. М., 2016, также многочисленные публикации данного автора в периодических изданиях.

¹² 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.

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

¹⁴ 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).

¹⁵ 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.

¹⁶ 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.

русскую тематику, оформленным Н.К. Рерихом, рассматривались в статьях Н. Мислер¹⁷. Визуальные источники к сценографии балетов «Павильон Армиды», «Петрушка» А.Н. Бенуа и «Шехеразада», «Карнавал» Л.С. Бакста раскрывала в своей статье Е.М. Федосова¹⁸. Иконографические источники к неосуществленному балету «Литургия» рассматривались в статьях Е.А. Илюхиной¹⁹ и Г.Ю. Серовой²⁰.

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 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. Портнова²¹. В статьях «Формирование балетного костюма (из фондов ГАБТ)» и «Эволюция балетного костюма (на материалах фондов ГАБТ)» исследователь затрагивала 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

¹⁷ 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.

¹⁸ 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.

¹⁹ 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).

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

²¹ 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).

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, повлиявшие 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.
- 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, 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. Например, каталог собрания театрально-декорационного искусства Никиты и Нины Лобановых-Ростовских «Художники русского театра 1880-1930», составленный Джоном Элисом Боултом, содержит богатую подборку эскизов костюмов. Одной из самых обширных коллекций костюма «Русских балетов» С.П. Дягилева обладает Национальная галерея Австралии (Канберра). Кроме высококачественных изображений, в каталогах выставок, проводимых этой галереей, представлены уникальные сведения по атрибуции, технике изготовления и материалам.

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, так как это был первый осуществленный балетный спектакль, костюмы и оформление которого создали Константин Коровин и Александр 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 костюму²². 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 пластикой танцовщиков и различными компонентами сценографии спектакля, что, в свою очередь, во многом определило его художественную специфику.

²² 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.

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.

Глава 1. Русский балетный костюм 1900-х – первой половины 1910-х годов в контексте смены представлений о теле.

1.1 Балетный костюм и его восприятие в последней трети XIX века

По мнению многих исследователей, балетный театр в последней трети XIX века переживал период кризиса. В Европе и России к 1870-м гг. традиции романтического балета были забыты²³. Музыкально-драматическое содержание, выраженное гармоничным сочетанием средств танца и пантомимы, перестало играть ключевую роль в балетном спектакле. На смену пришло стремление к технической зрелищности. Получил широкое распространение такой вид танцевального спектакля как балет-феерия: пышное зрелище с обилием постановочных эффектов. В жанре обозрения-феерии был создан «Эксцельсиор» (1881) итальянского балетмейстера Луиджи Манцотти, как феерия были поставлены русские балеты «Волшебный башмачок» (1871), «Кашей» (1873), «Даита» (1896), «Звезды» (1898), либретто для которых написал главный машинист и декоратор русской сцены Карл Вальц.

Одновременно с демонстрацией чудес театральной техники на первый план выходила усложнявшаяся техника классического танца. Популярность приобретала итальянская школа с ее стремлением к трудным, неестественным для человеческого тела движениям и позам - выворотности ног, «стальному носку», высоким прыжкам и фуэте. С 1880-х годов на русскую балетную сцену часто приглашались исполнители и педагоги из Италии – Энрико Чекетти, Вирджиния Цукки, Карлотта Брианца, Пьерина Леньяни. Увеличилось количество танцевальных дивертисментов, напрямую не связанных с сюжетом спектакля, но дающих возможность балерине

²³ См.: Суриц Е.Я. Балет московского Большого театра во второй половине XIX века. М., 2012. С. 17.

показать виртуозное исполнение большего количества сложных хореографических элементов.

В европейском и русском балете внимание акцентировалось, в основном, на техническом мастерстве солисток. Большие массы танцовщиц, задействованные в ансамблевых танцах, как отмечает Е.Я. Суриц, исполняли «примитивные движения и эволюции», но «блистали роскошными костюмами»²⁴. Тем не менее, для русского балета последней трети XIX века, наряду с повышением уровня мастерства сольных вариаций, было характерно и совершенствование хореографии групповых танцев. В «больших балетах» Мариуса Петипа тщательно разрабатывалась танцы для кордебалета – строго продумывалось композиционное решение, танец обогащался новыми движениями. Происходил процесс регламентации танца и пантомимы. Последняя приобретала все более условные формы и занимала подчиненное положение по отношению к танцу. Даже в постановках на симфоническую музыку - «Лебединое озеро» (1877; 1895 – хореография М.И. Петипа), «Спящая красавица» (1890), «Щелкунчик» (1892) П.И. Чайковского, «Раймонда» А.К. Глазунова (1898) – развитие действия передавалось чисто танцевальными средствами²⁵.

Балет второй половины XIX века был преимущественно женским видом театрального искусства. Протагонистом сценического действия почти всегда была главная героиня. Наиболее выразительные и сложные в техническом плане танцы исполнялись женщинами. Г.А. Корсаков вспоминал, что «обязанность мужчины-солиста в балете сводилась к поддержке балерины или первых солисток в дуэтах и *pas d'action* и исполнению классических вариаций»²⁶. Иногда на партии мужских персонажей, число которых было незначительно в балетном спектакле, приглашали танцовщиц-травести. Так, балетмейстер С.П. Соколов ввел

²⁴ Суриц Е.Я. Балет московского Большого театра во второй половине XIX века. С. 148.

²⁵ Там же. С. 154.

²⁶ Корсаков Г.А. Планы и воспоминания. Из рукописей о русском балете конца XIX – начала XX вв. // Мнемозина: Документы и факты из истории отечественного театра XX века. М., 2014. Вып. 6. С. 39.

травести в балет «Последний день жатвы»²⁷, в «Дон Кихоте» М.И. Петипа переодетые женщины исполняли партии тореадоров, в «Спящей красавице» - пажей²⁸.

«Техничность» танца во многом определила облик русского балетного костюма последней трети XIX века. По видам партий костюм в балете второй половины девятнадцатого столетия подразделялся на три основных вида: костюм для классического танца, костюм для характерного танца, костюм для мимических персонажей. Собственно, танцевальными являлись первые два вида костюмов, так как актеры-мимисты, не исполнявшие каких-либо сложных хореографических элементов, были одеты как артисты оперных или драматических спектаклей. Основу костюма женщин-танцовщиц как в классическом, так и в характерном танце составляли трико²⁹, тюник (пачка) и балетные туфли. Костюм мужчин состоял из трико, колета или бомбетки с рубашкой, панталон или юбочки до колен, балетных туфель. Костюм для характерного танца отличался от классического использованием исторических и национальных мотивов в декорировании пачки или колета. Форма костюма, продиктованная хореографией, оставалась почти неизменной.

О декоративном оформлении различных видов балетных костюмов и их месте в общем художественном решении балетного спектакля последней трети XIX века подробнее будет рассказано в начале следующей главы. В данном разделе хотелось бы остановиться на рассмотрении женского костюма для классического танца и его восприятия современниками. Подобное разделение представляется целесообразным, так как в рецензиях

²⁷ Бахрушин Ю.А. История русского балета. М., 1965. С. 122.

²⁸ Корсаков Г.А. Указ. соч. С. 39.

²⁹ Трико изобрел еще в конце XVIII века костюмер Парижской Оперы Майо, а окончательно утвердил в балетном гардеробе хореограф-реформатор Шарль-Луи Дидло (1767–1837), работавший во Франции, Англии и России. Сам тип костюма «трико», плотно облегающего тело с головы до ног, появился раньше. Это была традиционная одежда итальянских уличных жонглеров средневековья, а впоследствии актеров комедии *dell' arte*, которая первоначально носила название «pantalón». Однако Майо использовал этот элемент костюма как «поддевку», заимствовав его, вероятно, из светской женской моды. Шелковое трико телесного цвета, закрывающее ноги и часть туловища, в повседневной жизни носили дамы под полупрозрачными платьями *a la grecque*.

См.: Блок Л.Д. Классический танец: История и современность. М., 1987. С. 90, 133–134, 216–217.

любителей и критиков балета последней трети XIX века танцы солисток оценивались обособлено от хореографии спектакля в целом. Балерина составляла «тот центр в новом хореографическом произведении, на котором сосредоточивалось все внимание любителей балета»³⁰. Солистка исполняла наиболее сложный в техническом отношении танец – «вертелась “волчком”» и «скакала гимнастическими шагами вокруг сцены», по выражению корреспондентов газет «Русские ведомости» и «Русская мысль»³¹. Ее выступление зрительно выделялось при помощи яркого направленного освещения и костюма – как правило, белой или нежно-розовой пачки.

Другие костюмы воспринимались общей пестрой массой в сценографии балетного спектакля. Если обратиться к сохранившимся эскизам И.А. Всеволожского, К.Ф. Вальца, Е.П. Пономарева, можно убедиться, что костюмы для характерного танца, костюмы фантастических и аллегорических персонажей, мимических персонажей не отличались монохромностью. В них присутствовали желтые, голубые, синие, красные, зеленые оттенки. В основном, немногочисленные отзывы об этих костюмах в прессе ограничивались эпитетами «прелестные», «роскошные», «богатые» у доброжелательно настроенной консервативной публики и рассуждениями о художественных нелепостях в рецензиях прогрессивных авторов. А. Левинсон писал: «Старый балет, с его белыми и розовыми фигурами танцовщиц, в области декорационной не выходил за пределы наивной бутафорской роскоши...Костюмы кавалеров и исполнителей характерных танцев отличались пестротой, совершенно беззаботной насчет красочных сочетаний»³². Таким образом, в балете последней трети XIX века не существовало целостного, ансамблевого костюмного решения. В восприятии зрителя балетный костюм неизбежно разделялся на костюмы солисток и на все прочие костюмы.

³⁰ Хроника //Театр и жизнь, 1886, № 47, 17 февраля. С. 1.

³¹ Цит. по: Суриц Е.Я. Балет московского Большого театра во второй половине XIX века. С. 119, 166.

³² Левинсон А.Я. Старый и новый балет. Мастера балета. С. 148.

Форма женского балетного костюма второй половины XIX века восходила к костюму Марии Тальони в балете «Сильфида» (1832), придуманному для нее французским художником Эженом Лами³³: платье из легкого белого муслина с многослойной пышной юбкой ниже колена, розовое трико и розовые атласные туфли с прошитым носком (Илл. 1). Главным выразительным средством танца Тальони были полетные прыжки и плавные движения на пуантах. Юбка, развеваясь в танце, подчеркивала эффект парения (Илл. 2). Образ воздушной девы не предполагал показа физических усилий в исполнении танца, во всем должна была чувствоваться непринужденность и одухотворенность. Ощущение эфемерности фигуры балерины, порожденное гармоничным сочетанием танца Тальони и костюма Лами, поддерживалось мягким сценическим освещением, которое производили свечи и масляные светильники. Такой мерцающий вечерний свет делал нечеткими, слегка размытыми контуры танцующей фигуры, скрывая от зрителя мелкие детали.

К последней трети XIX века романтизация образа балерины постепенно уходит. Отчасти это связано с изменением балетного репертуара, в котором теперь редко встречались персонажи сильфид, виллис и других бесплотных мифических существ, но, прежде всего, со стремлением балерин к показу не драматического таланта, а мастерства в исполнении технических элементов. В рецензиях на балетные спектакли именно технической стороне танца балерин, временами граничащего с акробатизмом, уделялось главное внимание. У любимой ученицы М.И. Петипа балерины Екатерины Вазем корреспондент «Петербургской газеты» отмечал «отчетливость ее танцев, уверенность, с которой она исполняет самые трудные темпы, в особенности же строго классическое исполнение адажио, поразительную технику и

³³ Лами, Эжен-Луи (1800–1890) – французский живописец и график-акварелист, книжный иллюстратор и дизайнер. Учился у О. Верне, в Парижской Академии художеств у А.-Ж. Гро. Работал преимущественно в историческом, батальном и бытовом жанре. Изображал разнообразные сюжеты: исторические эпизоды, сцены из быта высшего общества и придворной жизни, темы, взятые из литературных сочинений, архитектурные виды.

виртуозность в вариациях»³⁴. Московская балерина Лидия Гейтен поражала современников «редкостным стальным носком, на котором она с удивительной легкостью и изумительной уверенностью проделывает всевозможные, невообразимые, местами даже неблагодарные, трудности»³⁵. Критик А. Плещеев о выступлении Матильды Кшесинской в балете «Спящая красавица» 20 сентября 1898 года писал: «...она оживляет сцену своим появлением и своей улыбкой, не исчезающей даже тогда, когда ногами приходится выводить узоры, граничащие если не с опасностью для жизни, то с возможностью вывернуть ногу. Таких хореографических трудностей, которые обязательны ныне для балерины, во дни Дидло танцовщицы и во сне не видали»³⁶.

Как отмечал Ю.А. Бахрушин, усложнение техники танца в 1860-х-1870-х годах привело к укорачиванию юбки танцовщицы до колен, а энергичное исполнение движений заставило изготавливать эти юбки из упругой ткани³⁷. Вместо муслина стали использовать тарлатан, который подкрахмаливали для придания пышности. За короткой и пышной балетной юбкой постепенно утвердилось название «пачки» (от фр. *paquet* или нем. *racken* – «пачка», «связка», в данном случае означавшего многослойность юбки). К концу столетия длина пачки уменьшилась практически до середины бедра, и она получила название “tu-tu” (Илл.3).

Развитие техники вращательных движений вызвало необходимость уплощения носка балетных туфель. Если М. Тальони танцевала в мягких атласных туфельках с прошитым носком, то в 1870-е годы в балетную обувь стали вшиваться стеганные матерчатые подушки, опирающиеся на пробковую основу. В последние два десятилетия XIX века носок балетных туфель стал еще более твердым, его пробковую основу фиксировали при помощи проклеивания³⁸.

³⁴ Цит. по: Красовская В.М. Русский балетный театр второй половины XIX века. Л.–М., 1963. С. 408.

³⁵ Хроника // Театр и жизнь, 1886, № 53, 23 февраля. С. 1.

³⁶ Цит. по: Кшесинская М. Воспоминания. М., 1992. С. 66.

³⁷ Бахрушин Ю.А. Указ. соч. С. 139.

³⁸ Там же. С. 139, 155.

Электрическое освещение, появившееся в Санкт-Петербургских и московских императорских театрах в 1880-х–1890-х годах³⁹, также способствовало визуальному подчеркиванию виртуозной техники балерин, давая возможность более четкого, детального рассмотрения из зрительного зала. Характерно, что основные источники света были сконцентрированы внизу, на рампе, и фокусировали внимание именно на ногах танцовщиц. Однако солистки освещались и направленным верхним светом. А. Плещеев отмечал, что в балете «Дочь фараона» (1898, Мариинский театр) Аспиччия-М. Кшесинская была освещена «сверху электрическим лучом»⁴⁰.

Обнажение технических приемов танца содержало и эстетический подтекст. С 1860-х годов европейский и русский балет испытывал сильное влияние современных развлекательных жанров – оперетты, мюзик-холла и варьете, заимствуя как элементы энергичного и откровенного танца «канкан»⁴¹, так и черты несколько вульгарного образа его исполнительниц. В России эта тенденция особенно возросла после отмены монополии императорских театров в 1882 году, когда императорскому балету пришлось конкурировать с частными представлениями оперетт и феерий, которые давали иностранные балетные труппы в увеселительных садах Санкт-Петербурга и Москвы – «Эрмитаже», «Аркадии», «Ливадии» и др.

Императорский балет стал также восприниматься как дорогое развлечение для светской публики. Его основным зрителем были высокопоставленные чиновники и офицеры, сформировавшие круг балетоманов. Их мнения и вкусы сыграли свою роль в развитии русского балетного театра. Для балетоманов, многие из которых печатали свои отзывы в прессе, обычным явлением стала оценка не только танцевального мастерства, но и внешности балерин. Наряду с «чудной безукоризненной техникой» корреспондент газеты «Театр и жизнь» восхищался «красотой и

³⁹ Исмагилов Д.Г., Древалёва Е.П. Театральное освещение. М., 2005. С. 24.

⁴⁰ Цит. по: Кшесинская М. Указ. соч. С. 66.

⁴¹ Об этом см.: Красовская В.М. Русский балетный театр второй половины XIX века. С. 21–23; Суриц Е.Я. Балет московского Большого театра во второй половине XIX века. С. 17.

грацией» Лидии Гейтен⁴². Рецензент газеты «Суфлер», высказываясь о выступлении новой танцовщицы Е.Н. Калмыковой в московской постановке балета «Лебединое озеро» (1880, хореограф И. Гансен), замечал, что она «еще не очень сильна на пуантах», но «довольно большого роста, хорошо сложена и очень недурна собой»⁴³.

Начиная с 1860-х годов, критика высмеивала балетоманов и их желание любоваться больше красотой балерин, нежели оценивать хореографию спектакля. М.Е. Салтыков-Щедрин в сатирическом очерке «Проект современного балета» 1868 года замечал: «Консерваторы любят парить духом и возноситься сердцем при виде порхающих балерин; они любят уноситься мыслью в трансцендентальные сферы при виде коротеньких газовых юбочек; они любят умиляться духом при виде маленьких ножек, которые поднимаются...поднимаются...»⁴⁴.

Н.А. Некрасов в стихотворении «Балет» с иронией писал:

Я был престранных правил,
Поругивал балет.
Но раз бинокль подставил
Мне генерал-сосед.

Я взял его с поклоном
И с час не возвращал,
"Однако, вы - астроном!" -
Сказал мне генерал.

Признаться, я немножко
Смутился (о профан!)

- Нет... я... но эта ножка...

Но эти плечи... стан...⁴⁵

⁴² Хроника //Театр и жизнь, 1886, № 47, 17 февраля. С. 1.

⁴³ Московские театры. Большой театр // Суфлер, 1880, № 8, 8 февраля. С. 3.

⁴⁴ Салтыков-Щедрин М.Е. Проект современного балета (По поводу «Золотой рыбки») // Салтыков-Щедрин М.Е. Полное собрание сочинений. Т. 7. СПб., 1895. С. 481.

⁴⁵ Некрасов Н.А. Полное собрание сочинений и писем в 15-ти томах. Т. 2. Стихотворения 1855 – 1866 гг. Л., 1981. С. 237.

Среди страстных любителей балета Н.А. Некрасов называл «арменина, персиянина и грека», намекая, в свою очередь, на чувственность образа балерин, привлекавшую представителей южных народов. Персидский шах Насер эд-Дин, впервые увидевший балет во время своего визита в Москву и Санкт-Петербург в 1873 году, был настолько очарован этим зрелищем, что записал в дневнике: «Подняли занавес, и показался чудный мир. Множество танцовщиц начали плясать. Эту пляску и связанные с нею превращения называют балетом, т.е. немое представление с танцами»⁴⁶.

Насер эд-Дин неоднократно посещал балетные спектакли, первыми из которых были «Волшебный башмачок» на музыку В.К. Мюльдорфера в Большом театре в Москве⁴⁷ и «Царь Кандавл» на музыку Ц. Пуни в Большом театре в Санкт-Петербурге⁴⁸. Эстетический вкус персидского государя покорили не только сами танцы, но и костюмы танцовщиц, которые он называл «прекрасными»⁴⁹. По возвращении на родину шах Насер эд-Дин ввел у женщин своего эндеруна (гарема) моду на ношение пышных и очень коротких плиссированных юбок – тумбунов, удивительно похожих на балетные пачки⁵⁰.

Мнение балетоманов повлияло на процесс укорачивания длины пачки. В.А. Теляковский вспоминал: «Балетоманы на рубеже XIX-XX веков одобряли юбки непременно короткие, и чем короче, тем лучше...»⁵¹. В особенности, к пачкам типа “tu-tu” тяготели примы-балерины, желая понравится своим покровителям⁵². Так, Екатерина Гельцер и Матильда Кшесинская, имея невысокий рост, носили очень короткие пачки, что визуально вытягивало ноги.

⁴⁶ Пребывание шаха Насрь-Эддина в России во время первого путешествия Его Величества по Европе в 1873 году: (Извлеч. из собств. е. вел. дневника). СПб, 1889. С. 16.

⁴⁷ Москва, 7 мая // Московские ведомости. № 113, 8 мая 1873. С. 2.

⁴⁸ Петербургское обозрение // Гражданин. Газета-журнал политический и литературный, 1873, №20, 14 мая. С. 584.

⁴⁹ Пребывание шаха Насрь-Эддина в России во время первого путешествия Его Величества по Европе в 1873 году. С. 34.

⁵⁰ Подробнее см.: Войтова И. Пачка и шаровары. О некоторых аспектах взаимовлияния персидской моды и русского балетного костюма // Искусствознание, 2018. № 1. С. 260–285.

⁵¹ Теляковский В.А. Воспоминания. Л.–М., 1965. С. 426.

⁵² Там же. С. 426–427.

Форма женского балетного костюма повторяла фасон модного платья на кринолине 1840-1860-х годов, но такие его особенности, как преобладающие бело-розовые тона, полупрозрачные ткани и короткая длина вызывали ассоциации с дамским бельем. Появление пачки до середины бедра в обществе, привыкшем исключительно к длинным одеждам у женщин, не могло не провоцировать критику. У большинства зрителей складывалось впечатление, будто балерины танцевали полуобнаженными. Иллюзию полуобнаженной фигуры помогало создавать и сценическое освещение. Свет электрических ламп, выделявший солисток во время исполнения вариаций, делал кричащей откровенность их костюма.

В одной из глав романа Ивана Шмелева «Пути небесные» описывается представление московского балета «Конек-горбунок» конца 1870-х годов с Анной Собежанской в главной партии: «В пятне голубого света явился «волшебный образ» – дивная Царь-Девица, легкая, стройная, гибкая, с горящей звездой во лбу, с полумесяцем на головке, с тонкой непостижимо талией, затянутой бриллиантовым корсажем, из которого расцветали обнаженно-блистающие руки; из-под корсажа подрагивали блеском воздушные туники, или, как теперь называют, «пачки», – пена батиста и кисеи, взмывающая пухом; под пухом играли ноги, – что-то чудесно-странное, отдельное от всего, живое, – совсем оголенные, до бедер»⁵³. По некоторым деталям описания можно предположить, что в воображении автора предстает, в большей степени, московский балет 1890-х годов⁵⁴. «Голубой свет» вызывает ассоциацию с направленным освещением электрических ламп. «Оголенные до бедер» ноги подразумевают короткую пачку.

Кроме узкого корсета и пышной юбки, на подчинение костюма балерин светской моде указывали прически и аксессуары. Шмелев неслучайно упоминает «бриллиантовый корсаж» А. Собежанской. Драгоценности

⁵³ Шмелев И. Собрание сочинений. В 12 томах. Том XII. 1948: Пути небесные. М., 2008. С. 153.

⁵⁴ Иван Сергеевич Шмелев родился в 1873 году. В 1890-е жил в Москве и мог видеть балетные постановки Большого театра.

нередко украшали костюмы солисток. Г.А. Корсаков вспоминал, что в партии Аспиччии из балета «Дочь фараона» М. Кшесинская появлялась «в модной прическе “колбаской” над лбом, с громадными бриллиантами в ушах и на шее»⁵⁵. Михаил Фокин, говоря о балете конца XIX века, замечал, что балерина «привыкла быть всегда в одной и той же прическе, с теми же самыми бриллиантами на голове, в ушах, на шее»⁵⁶.

Дорогие украшения преподносились примам балетоманам после успешных выступлений⁵⁷, и могли надеваться при исполнении любой партии, независимо от тематики и художественного оформления спектакля. Танцовщицы кордебалета также тяготели к модным аксессуарам, но не настолько роскошным. В чрезмерной любви к украшениям еще в 1860-е годы обвинял танцовщиц один из московских балетных критиков: «...зачем наши Ундины, Вилисы, Пери и Сильфиды кордебалета наряжаются в браслеты и серьги, которые, по легендам, никогда не были в моде у прекрасного пола водяного и воздушного царств?»⁵⁸.

Чувственный образ балерины, который в 1860-х –1870-х годах был предметом ироничных насмешек писателей и поэтов, в конце века вызывал более резкую критику нравственного характера. Л.Н. Толстой в очерке «Что такое искусство?» (1898) осуждал откровенный наряд балетных танцовщиц, замечая, что «спектакль – не спектакль, если в нем под каким-нибудь предлогом не появляются оголенные сверху или снизу женщины»⁵⁹. Говоря просто «спектакль», а не «балет», Л.Н. Толстой, вероятно, подразумевал и танцевальные номера в операх, ставшие характерным явлением в музыкальном театре второй половины XIX века. В.Я. Светлов вспоминал о

⁵⁵ Корсаков Г.А. Указ. соч. С. 26.

⁵⁶ Фокин М.М. Против течения. Л., 1981. С. 112.

⁵⁷ Случаи преподнесения драгоценных подарков описаны как в прессе, так и в воспоминаниях самих балерин. Корреспондент газеты «Театр и жизнь» упоминает о том, что Лидии Гейтен после ее бенефиса был поднесен на богатой подушке роскошный бриллиантовый подарок (брошь и серьги из крупных камней). См.: Хроника // Театр и жизнь, 1886, № 53, 23 февраля. С. 1. Матильда Кшесинская вспоминала о многочисленных дорогих украшениях, преподнесенных ей после выступлений. В частности, о броши в форме кольца с бриллиантами и сапфирами, подаренной великими князьями. См.: Кшесинская М. Указ. соч. С. 60.

⁵⁸ Пановский Н. Большой театр // Московские ведомости, 1863, № 203, 19 сентября. С. 3.

⁵⁹ Толстой Л.Н. Что такое искусство? // Толстой Л.Н. Собрание сочинений в 22 тт. М., 1983. Т. 15. С. 103.

высказываниях некого врача, который считал балет одной из причин общественной безнравственности: «Ноги в трико, под цвет голого тела, задираются так, что открываются самые верхние части бедер ... В жертву этому искусству приносятся стыдливость, нравственность и целомудрие ...»⁶⁰.

Возражая критикам, хореограф М. Фокин замечал, что в реальности балетный костюм не был «оголением женщины»: под легкой газовой пачкой были панталоны почти до колен, трико, надевавшееся на ноги, было очень толстым, под корсажем с короткими рукавчиками был твердый корсет, белье, иногда еще и фуфайка⁶¹.

Аналогичным образом складывалось восприятие женского костюма в западноевропейском балете. Американский историк балета Линн Гарафола отмечает, что в Париже и Лондоне конца XIX века балет воспринимался сквозь призму красоты балерин. Театры размещали объявления «Срочно требуются молодые и хорошенькие танцовщицы», издавались альбомы фотографий и открытки с изображениями балерин в «сотнях восхитительных поз - кокетливых, страстных и изящных», по выражению корреспондента газеты *Le Figaro*⁶².

Реакцией на массовый интерес к балету как к демонстрации женской красоты стали произведения Эдгара Дега. В работе «Звезда балета» (1876, Музей д'Орсе, **Илл. 4**) Дега представляет балерину такой, какой ее привыкли видеть на сцене. Яркий направленный свет сосредотачивает внимание зрителя на танцующей солистке, визуально отделяя ее от погруженных в полумрак декораций и танцовщиц кордебалета, стоящих за кулисами. Легкая фигура, застывшая в арабеске на одной ноге, кажется одетой в абсолютно невесомые, белоснежные одежды, которые в свете рампы сливаются с белой

⁶⁰ Светлов В.Я. Современный балет. С. 21.

⁶¹ Фокин М.М. Указ. соч. С. 62.

⁶² Garafola L. The sexual iconography of the Ballets Russes // From Russia with Love: Costumes of the Ballets Russes 1909–1933. Canberra, 1998. P. 56.

кожей балерины. Чувственность образу придают глубокое декольте и черная бархотка на шее.

Изображения балерин в их закулисной жизни, которые занимали ведущее место в творчестве мастера, отличаются от «Звезды балета». Разминающиеся у станка, поправляющие одежду или обувь, эти танцовщицы лишены ореола изысканности и воздушности. В их позах отсутствует грациозность, в низких приземистых фигурах часто наблюдается диспропорциональность. Одежды балерин обретают естественную плотность и материальность. В пачках подчеркивается жесткость, накрахмаленность и многослойность, в трико – его натуральный бледно-розовый цвет⁶³ и толщина материи (Илл. 5).

Женский костюм для классических вариаций стал для русских и европейских зрителей последней трети XIX века своеобразным символом балетного искусства. Сформировавшийся под влиянием усложнявшейся техники танца, светской моды и вкусов балетоманов, этот костюм представлял собой идеал искусственной красоты, господствовавший во второй половине девятнадцатого столетия. Тугой корсет делал талию балерин неестественно тонкой, пышная пачка визуально расширяла бедра, исполнение танца на пуантах увеличивало рост. Оттенок светской роскоши придавали подлинные драгоценности, украшавшие наряд. Наконец, розовое трико под короткой пачкой имитировало обнаженное тело, что придавало облику балерины пикантность и способствовало закреплению за ней статуса дамы полусвета.

⁶³ Ж. Норманди упоминает, что иногда во Франции «из ложной стыдливости» трико делалось не телесного, а небесно-голубого цвета. См.: Норманди. Исторический очерк (дополнение) // Нагота на сцене. Иллюстрированный сборник статей / под ред. Н.Н. Евреинова. СПб., 1911. С. 73.

1.2 Изменение отношения к телу и костюму на западноевропейской и русской сцене конца XIX – начала XX века

В христианском мире на протяжении нескольких веков бытовало представление о греховности человеческого тела, и, как следствие, о необходимости скрывать его под многочисленными слоями одежды. Многослойность костюма, в особенности женского, стала модным канонem, который соблюдался даже в таком легкомысленном, с точки зрения современников, развлекательном жанре как балет.

В конце XIX-го – начале XX века происходил процесс переосмысления значения тела. Если телесное, материальное ранее было принято противопоставлять духовному, то теперь в философской мысли появилось такое понятие как «одухотворенное тело». Подобный синтез был характерен в целом для эстетики *fin de siècle*. Поэты-символисты провозглашали единство формы и содержания, Фридрих Ницше рассуждал о гармоничном соединении дионисического и аполлонического начал в искусстве, Дмитрий Мережковский говорил о синтезе христианства и язычества.

Ницше считал человеческое тело носителем природной, стихийной энергии, творческой силы, отмечая его способность к самоусовершенствованию и высокий эстетический потенциал. Естественные телесные функции он ставил выше, чем «все красивые состояния и вершины сознания»⁶⁴. Русские религиозные философы Дмитрий Мережковский, Василий Розанов, Вячеслав Иванов поддерживали идеи Ницше, полагая, что плоть так же священна, как и дух⁶⁵. Обнаженное тело само по себе – целомудренно, безгрешно, эстетично. Идеал для подражания мыслители рубежа веков находили в древнем человеке – дикаре, древнем

⁶⁴ Ницше Ф. Воля к власти. Опыт переоценки всех ценностей. М., 2005. С. 363.

⁶⁵ См.: Розанов В.В. В мире неясного и нерешенного. СПб., 1901. С. 63; Мережковский Д.С. Пророк русской революции. (К юбилею Достоевского) // Мережковский Д.С. В тихом омуте. Статьи и исследования разных лет. М., 1991. С. 345.

греке, который, в отличие от современного, не утратил органичной связи с природой и пребывал в гармонии духа и тела, не стесняясь своей наготы.

Новое отношение к телесности было вызвано не только несогласием с устаревшими догмами церковно-христианской морали, но и сложившейся социальной ситуацией в Европе. Во второй половине девятнадцатого столетия в психологии и медицине остро обозначились проблемы вырождения западной цивилизации. В 1857 году французский психиатр Бенедикт-Огюст Морель опубликовал «Трактат о вырождениях физических, умственных и нравственных человеческой породы и о причинах, порождающих эти болезненные разновидности», в котором была сформулирована теория дегенерации человечества. В 1892 году вышел в свет труд Макса Нордау «Вырождение», в котором автор рассуждал о болезненном состоянии культуры и искусства Европы, объясняя этот упадок с медицинско-психологической точки зрения. Страх перед вырождением, как моральным, так и физическим, сделал актуальными вопросы оздоровления организма и культивирования тела.

Таким образом, в конце XIX-го – начале XX века устанавливалось гедонистическое отношение к телу. Перемена во взглядах послужила причиной масштабного движения за освобождение тела, которое нашло отражение в распространении разного рода гимнастических практик, появлении свободного, пластического танца, в реформах сценического и модного костюма.

Главной целью реформаторов стала естественность. В спорте приобрели популярность «естественные гимнастики» Жоржа Демени, Петра Лесгафта, Георга Эбера, в которых исключались снарядные упражнения и чрезмерные нагрузки, акцент делался на естественной гармонии «природного тела»⁶⁶. Концепции одухотворенной плоти отвечала и появившаяся несколько позже система ритмической гимнастики Эмиля Жак-Далькроза. Ее задачей было достижение гармоничной работы нервной системы и

⁶⁶ Сироткина И. Свободное движение и пластический танец в России. М., 2011. С. 171.

мышечного аппарата человека посредством развития чувства музыкально-пластического ритма.

Знаменитые танцовщицы-«босоножки» Лои Фуллер, Айседора Дункан, Рут (Руфь) Сен-Дени, Мод Аллан, Мата Хари отрицали основы классической балетной школы. Сущностью их танца стал мимесис, подражание природе. В репертуаре Л. Фуллер присутствовали «Танец огня», «Танец бабочки», «Танец Лилии», ставший ее визитной карточкой танец «Серпантин», который напоминал извивающиеся движения змеи. Змеиной пластикой подражала и Р. Сен-Дени в своем номере «Кобра», показанном на сцене парижского театра Марины осенью 1906 года⁶⁷. Кроме прямого использования органических мотивов, свойственных искусству модерна, для танца «босоножек» были характерны круглящиеся, витиеватые линии и текучесть форм.

Элементами свободного танца А. Дункан были привычные человеческие движения – широкий шаг и бег. Рецензент «Биржевых ведомостей» Сергей Рафалович под впечатлением от выступлений Дункан в Петербурге писал: «Отвергнув мертвый формализм «балета», она пытается создать пляску, не оторванную от природы и жизни, а истекающую из нее»⁶⁸. А. Левинсон подчеркивал раскрепощенность ее движений: «Ее танец, освобожденный от стеснений одежды, вольный, широкий бег; ей не свойствен прыжок, один из главных элементов классических балетных танцев, или движение на носке, подчиняющее весь корпус балерины, голову, руки законам особого равновесия; голова Дункан свободно отбрасывается назад или наклоняется вперед, кисти рук, независимые от общего движения руки, живут самостоятельной, выразительной жизнью»⁶⁹. Дункан полагала балетный танец и костюм насильем над человеческим телом, утверждая, что «под юбочками и трико движутся противоестественно обезображенные

⁶⁷ Garafola L. Diaghilev's Ballets Russes. New York; Oxford, 1989. P. 286.

⁶⁸ Рафалович С. Айседора Дункан // Биржевые ведомости. 1904. № 651, 16 декабря. С. 6.

⁶⁹ Левинсон А.Я. Старый и новый балет. Мастера балета. С. 114–116.

мышцы...уродливое тело и искривленный скелет пляшет перед нами!»⁷⁰. Разделяя взгляды Ницше, она считала, что движения танца должны стать естественным проявлением человеческой души, выражением «свободного духа в свободном теле»⁷¹.

В поисках естественных форм танца «босоножки» обращались к пляскам античной Греции или экзотическим танцам Востока, находя в них глубокий сакральный смысл. Однако источниками для танца часто становилась не живая хореографическая традиция, а произведения изобразительного искусства прошлых эпох. Мотивы танагрской мелкой пластики использовала в некоторых своих выступлениях Л. Фуллер⁷². А. Дункан заимствовала позы и жесты из древнегреческой вазописи и рельефа, а один из ее номеров представлял «живую картину» на полотне Сандро Боттичелли «Весна».

Интерес к пластике человеческого тела на сцене в конце XIX - начале XX веков был тесно взаимосвязан с увлечением ее интерпретациями в шедеврах скульптуры и живописи. «Живые картины» и «живые скульптуры» с изображением обнаженной или полуобнаженной натуры получили широкое распространение на сценах кафешантанов, театров-кабаре и домашних театров. Они могли подражать как конкретным произведениям изобразительного искусства, преимущественно из античного наследия, так и представлять собой мизансцены, лишь напоминающие статуи или полотна художников. «Выставки наготы» - «живые картины» и «живые скульптуры» - проводились на сценах французских театров-кабаре «Олимпия», «Фоли Бержер», «Мулен руж» и в некоторых английских театрах⁷³. В 1894 году на Первом съезде художников и любителей художеств в зале Благородного собрания в Москве была показана «живая картина» «Афродита» на текст одноименной поэмы С.И. Мамонтова в декорации и костюмах В.Д.

⁷⁰ Дункан А. Моя жизнь. Танец будущего. М., 1992. С. 181.

⁷¹ Там же. С. 185–186.

⁷² Сироткина И. Указ. соч. С. 17.

⁷³ См.: Исторический очерк Д-ра Витковского и Л. Насса // Нагота на сцене. Иллюстрированный сборник статей. С. 52–53, 60–61.

Поленова, в которой исполнители представляли в полупрозрачных драпировках. В петербургском кафешантане «Аквариум» в 1900-х годах демонстрировались обнаженные «живые скульптуры» в постановке художника венской Академии профессора Гартмана и русского художника Верещилова, а также «живые картины» из древнеримской жизни в исполнении полуобнаженных натурщиков⁷⁴. Скандалы вызывали выступления немецкой танцовщицы Ольги Десмонд в «живых картинах» «Жертва», «Пробуждение Галатеи», «У моря» и в «Танце среди кинжалов».

Тяготение к изобразительности, к живописно-пластическому жанру пантомимы проявлялось и на большой сцене. Символический театр с его склонностью к условности в передаче характеров, замедленности действия, сценическим паузам быстро оценил богатые выразительные возможности пантомимы. В качестве одного из главных художественно-сценических приемов ее избирали Поль Фор и Орельен Люнье-По, Всеволод Мейерхольд и др. О пластичности, статуарности, свойственной древнегреческой трагедии, говорил в отношении постановки «Ипполита» в Александрийском театре (1902; текст Д.С. Мережковского, сценография Л.С. Бакста) В.В. Розанов: «Древняя трагедия, будучи дивной статуей, говорит мало, медленно. «Душа словесная» как бы только пробивается еще, выбивается из прекрасного тела, но не вырвалась из него, не освободилась, не полетела по своим особливим законам и не разбила прекрасную форму, выносившую ее»⁷⁵.

Развитие пантомимы на театральной сцене, конечно, основывалось не только на возросшем интересе к человеческому телу и сближении театра с изобразительным искусством. Свою роль в этом процессе сыграло распространение таких технических изобретений, как фотография и кинематограф. Искусство фотографии акцентировало внимание на эстетике застывших поз человеческого тела. Кинематограф на заре его существования

⁷⁴ Юнисов М. Маскарады. Живые картины. Шарады в действии. Театрализованные развлечения и любительство в русской культуре второй половины XVIII – начала XX века. СПб., 2008. С. 220–222.

⁷⁵ Цит. по: Юнисов М. Указ. соч. С. 223.

называли «живыми картинами» или «живой фотографией». В основе его работы был заключен принцип быстро сменяющихся изображений, создающих оптическую иллюзию непрерывного движения. Кинематограф, как живопись или рельеф, тяготел к плоскости, проецируя изображение на белый экран на стене. Важной его особенностью на ранних стадиях развития стала замедленность движения, которая объяснялась несовершенством техники. Наконец, отсутствия звука делало пантомиму основным выразительным средством в немом кино.

Л.С. Бакст, убежденный, что «никто в театре больше не хочет слушать, а хочет видеть»⁷⁶, считал, что кино является предтечей театра будущего: «Сегодня кинематограф значительно потеснил театр разговорной драмы... кинематограф прекрасно воздействует на чувства без помощи устной речи. Кинематограф – куда более магический, чем кажется, - указал театру путь, которым он, по всем вероятностям, пойдет, заменяя фотографические изображения живыми людьми»⁷⁷. Говоря о мимодраме как о новой форме представления Бакст указывал, что она нашла себе применение, «пусть иногда вульгарное и опошленное, – в кинематографе»⁷⁸.

Стремление к пластической выразительности на театральной сцене обусловило большую открытость и свободу в костюме. Конечно, в серьезных драматических постановках речь не шла о показе обнаженной натуры, допускавшейся в представлениях «живых картин» и «живых скульптур», где единственной одеждой женщин и мужчин могли быть т.н. «пояса стыдливости» или покрытие тел белилами, серебряной и бронзовой краской для подражания мраморным и металлическим статуям⁷⁹. Лишь некоторые

⁷⁶ Бакст Л. О современном театре. Никто в театре больше не хочет слушать, а хочет видеть // Петербургская газета, 21 января 1914. С. 5.

⁷⁷ Bakst L. The Theatre of the Future // Music Magazine (N.Y.). 1911. July. P. 8–9 Цит. по: Лев Бакст. Моя душа открыта. Литературное и эпистолярное наследие: в 2 кн. М., 2016. Кн. 1. С. 86–87.

⁷⁸ У Л.С. Бакста [Интервью] // День. 1914. 20 января. С. 6. Цит. по: Лев Бакст. Моя душа открыта. Кн. 1. С. 93.

⁷⁹ См.: Исторический очерк Д-ра Витковского и Л. Насса // Нагота на сцене. Иллюстрированный сборник статей. С. 52–53, 60–61.

танцовщицы и актрисы, такие как Ольга Десмонд или Жермен Эймо, шли на эксперименты с полным обнажением на сцене.

«Нагота стала в настоящее время животрепещущей темой как гигиены, спорта, так и эстетики», – писал театральный деятель Николай Евреинов⁸⁰. Однако под общим термином «нагота» подразумевалось как полное обнажение, так и отказ от многочисленных слоев нижнего белья в сценическом костюме. Реформаторы танца – «босоножки» выступали в свободных хитонах и туниках *a la grecque*, набедренных повязках, лифах и юбках из ниток бус. Тем не менее, новшеством стало не использование античных и восточных видов костюма, которые встречались на театральной сцене и раньше, но манера надевать эти костюмы непосредственно на голое тело, отказываясь от корсета, трико, нижних юбок и неудобной обуви.

Л. Фуллер танцевала в свободном длинном хитоне, скрывая свое тело бесконечными драпировками. Открытыми оставались только ступни ног. А. Дункан заявляла, что «только нагое тело может быть естественно в своих движениях» и «достигнув вершины цивилизации, человек вернется к наготы»⁸¹, но никогда не прибегала в своих выступлениях к абсолютной наготы, ограничиваясь обнажением рук и ног в короткой тунике. На фоне вызванного женской эмансипацией процесса отказа женщин от ношения корсета, нижних юбок и обуви на каблуках в повседневной жизни, явление сценического обнажения приобрело огромный общественный резонанс. Ему посвящались статьи и книги, среди которых – «Нагота на сцене – бесстыдство или искусство?» Фернана д'Эрски (1909), «Нагота в церкви, в театре и на улице» Жоржа Норманди (1909), «Нагота на сцене» Николая Евреинова (1911)⁸² и др.

⁸⁰ Евреинов Н.Н. Нагота на сцене. Вступительная статья // Нагота на сцене. Иллюстрированный сборник статей. С. 7.

⁸¹ Дункан А. Указ. соч. С. 180.

⁸² Normandy G. Le nu a l'église, au théâtre et dans le rue. Paris, 1909; Ersky d' F.-A. Le Nu sur la scène est-il impudique ou artistique? Paris, 1909; Нагота на сцене. Иллюстрированный сборник статей / Под ред. Н.Н. Евреинова. СПб., 1911.

Рассуждая об отрицании трико в русском музыкальном и драматическом театре, Н.Н. Евреинов называл лишь отдельные имена «апологетов наготы» – драматических актрис О.В. Гзовскую и М.А. Ведринскую, актера А.А. Мгеброва, оперных исполнителей Ф.И. Шаляпина и М.Н. Кузнецову-Бенуа и др. Среди балетных танцовщиков он упоминал только М.М. Фокина и М.М. Мордкина⁸³. Однако тенденция к освобождению тела в русском балете не ограничивалась отказом от трико отдельных исполнителей, а представляла собой сложное многогранное явление, изменившее привычный облик балетного спектакля.

1.3 Костюм и пластика в русском балетном спектакле 1900-х – первой половины 1910-х годов

Коренные изменения в хореографии русского балета связывают с первыми гастрольями А. Дункан в России в 1904–1905 годах⁸⁴. Именно ее творчество, по мнению А. Левинсона, наиболее соответствовало современному «культу возрожденной телесности»⁸⁵. Выступления Дункан произвели сильное впечатление на многих хореографов и художников – А.А. Горского, М.М. Фокина, А.Я. Головина, А.Н. Бенуа, Л.С. Бакста. Однако истоки новой пластической хореографии и нового отношения к костюму можно наблюдать в русском балете и до знакомства с творчеством А. Дункан.

В начале 1901 года художники круга «Мира искусства» в Санкт-Петербурге вели работу по подготовке балета Л. Делиба «Сильвия, или Нимфа Дианы»⁸⁶ на античную тематику. Идея поставить балет «Сильвия», согласно воспоминаниям А.Н. Бенуа, была предложена им С.П. Дягилеву в

⁸³ Евреинов Н.Н. Указ. соч. С. 7.

⁸⁴ См.: Светлов В.Я. Современный балет. С.21; Левинсон А.Я. Старый и новый балет. Мастера балета. С. 123; Красовская В.М. Русский балетный театр начала XX века. Хореографы. СПб., 2009. С. 42–43.

⁸⁵ Левинсон А.Я. Старый и новый балет. Мастера балета. С. 109.

⁸⁶ Балет «Сильвия или Нимфа Дианы» в трех актах и четырех картинах был написан композитором Лео Делибом и французским драматургом Жюлем Барбье в 1876 году на сюжет пасторали итальянского поэта эпохи Возрождения Торквато Тассо «Аминта».

феврале 1901 года⁸⁷. Благодаря Дягилеву, который в то время служил чиновником особых поручений при директоре Императорских театров С.М. Волконском, «Сильвия» была одобрена для постановки в Мариинском театре. Однако вследствие конфликта Дягилева с дирекцией Императорских театров, вызванного желанием Сергея Павловича осуществлять полный единоличный контроль над созданием спектакля, «Сильвия» не увидела света рампы.

Постановка должна была стать новаторской. По старой традиции декорации и костюмы к спектаклю делал не один художник, а творческий коллектив мастеров. Но в данном случае, это были мастера нового толка - не штатные театральные декораторы, а современные художники-станковисты: А.Н. Бенуа, Л.С. Бакст, Е.Е. Лансере, К.А. Коровин, В.А. Серов. Впервые на русской балетной сцене художники отвечали за выбор хореографов. На эту роль пригласили братьев Николая и Сергея Легатов. Александр Бенуа вспоминал: «Еще об Айседоре Дункан не было помину (мы увидели эту удивительную артистку лишь через три года), но в моем воображении уже бродили танцевально-сценические видения в духе возвращения к большей естественности и освобождения от связывающих и ненужных условностей “классики”. Намечались и те хореографы, которые смогли бы облечь подобные видения в реальные формы. Когда братьям Легат было сообщено про наши пожелания, то они изъявили полную готовность принять участие в общей работе...»⁸⁸.

По причине того, что постановка не была осуществлена, мы не можем судить о ее хореографии. Тем не менее, некоторые сохранившиеся эскизы костюмов⁸⁹, такие как Нимфа-охотница Л.С. Бакста, вакханки К.А. Коровина,

⁸⁷ Бенуа А.Н. Мои воспоминания: в 5 кн. М., 1990. Кн. 4. С. 339–340.

⁸⁸ Там же С. 340.

⁸⁹ Эскизы к неосуществленной постановке балета «Сильвия» хранятся в музеях Москвы и Санкт-Петербурга. В Санкт-Петербургском государственном музее театрального и музыкального искусства хранится эскиз декорации А.Н. Бенуа к I акту, изображающий священный лес со статуей Амура. В Русском музее находятся эскиз костюма Л.С. Бакста «Нимфа-охотница» и эскиз В.А. Серова «Два Сатира». В фондах ГЦТМ им. А.А. Бахрушина находятся: эскиз декорации Е.Е. Лансере к III акту с храмом Дианы в прибрежной роще; два эскиза-варианта костюма Черного охотника (Ориона) Е.Е. Лансере; два эскиза

охотник Е.Е. Лансере и сатиры В.А. Серова, (Илл. 6–10) говорят о проявлении тенденции к освобождению тела в русском балете уже в 1901 году. Единственной одеждой героев на эскизах Серова и Лансере являются звериные шкуры. Константин Коровин и Лев Бакст одели женские персонажи в длинные античные хитоны и живописно задрапированную короткую тунику. На ногах нимфы Бакста вместо балетных туфель – греческие сандалии. Неизвестно, предполагалось ли надевать под эти костюмы трико или корсет, но отказ от пышной пачки и балетных туфель в пользу свободного, плоскостно решенного костюма Древней Эллады был новшеством для русского балетного театра.

В то же время в Москве балетмейстер А.А. Горский вводил в свои постановки большое количество пантомимных сцен. Главную роль в балетах Горского постепенно начинал играть не набор технических элементов классического танца, а искусство передачи определенных настроений и переживаний игрой поз, жестов и мимики. Д. Мухин отмечал, что возобновленный А.А. Горским балет «Конек-Горбунок» (1901, Большой театр) представлялся в виде «калейдоскопа движущихся картин»⁹⁰. Балет «Дочь Гудулы» (1902, Большой театр) был поставлен как мимодрама. Позже эту линию балетов-мимодрам продолжают постановки М.М. Фокина «Легенда об Иосифе» (1914, «Русские балеты» С.П. Дягилева) и «Орфей и Эвредика» (1915, Мариинский театр).

После выступлений в Санкт-Петербурге и Москве А. Дункан, вызвавших большой резонанс в художественно-артистической среде, русские хореографы более последовательно стали проводить пластическую реформу в танце и костюме. Главной особенностью этой реформы было обращение к изобразительным источникам. А.А. Горский, М.М. Фокин, В.Ф. Нижинский, а впоследствии и Л.Ф. Мясин, строили свою хореографию, вдохновляясь

костюмов вакханок К.А. Коровина. В Отделе личных коллекций ГМИИ им. А.С. Пушкина хранится «Эскиз восточных костюмов» А.Н. Бенуа.

⁹⁰ Мухин Д. Из рукописной книги о балете Большого театра // Балетмейстер А.А. Горский. Материалы. Воспоминания. Статьи / Составители Е. Суриц и Е. Белова. СПб, 2000. С. 97.

произведениями изобразительного искусства разных эпох. Каждый из них самостоятельно пробовал свои силы в рисунке и живописи, что явилось важной вехой на пути сложения их творческой манеры. Кроме того, хореографы работали в тесной связи с художниками, которые в эскизах прорабатывали как костюм, так и пластику персонажей.

Использование принципов композиционного построения произведений изобразительного искусства в различных балетных постановках проявлялось по-разному: от заимствования отдельных жестов и поз из искусства прошлого до создания иллюзии двухмерного пространства на сцене. В балете А.А. Горского «Дочь фараона» (1905, Большой театр), балетах М.М. Фокина «Египетские ночи» (1908, Мариинский театр) и «Клеопатра» (1909, «Русские балеты» С.П. Дягилева) профильное построение танцев и групп, как и стилистика костюмов, были взяты из египетских барельефов. М.М. Фокин писал: «Танцы я поставил в египетском стиле, совершенно тогда новом. Позы профильные, как на барельефах. Линии групп и поз очень угловатые, ладони плоские...»⁹¹. Фокин был неточен, говоря, что первым придумал танцы «в египетском стиле», так как за несколько лет до него этот прием использовал Горский в «Дочери фараона». Однако, если в 5-актной постановке Горского и Коровина египетские танцы в удлиненных узких костюмах сочетались с классической хореографией, исполняемой в пачках и на пуантах, то одноактный балет Фокина по костюмам и хореографии был полностью стилизован под Древний Египет.

В основе хореографии для большинства постановок на античную тематику от фокинской «Эвники» (1907, Мариинский театр) до «Послеполуденного отдыха фавна» В.Ф. Нижинского (1912, «Русские балеты» С.П. Дягилева) также лежали образы из древнегреческих барельефов и вазописи. Уже в «Эвнике» Фокин отказался от таких приемов классического танца, как выворотность ног, танец на пуантах, пируэты, арабески, антраша и батманы. Балетмейстер вспоминал, что ему удалось

⁹¹ Фокин М.М. Указ. соч. С. 112.

«самую пластику приблизить к тому, что дошло до нас от древнего мира»⁹². А. Левинсон замечал, что в хореографии «Нарцисса» (1911, «Русские балеты» С.П. Дягилева) использовались «традиционные жесты греческой погребальной мимики»⁹³. В «Дафнисе и Хлое» (1912, «Русские балеты» С.П. Дягилева) танцы пастухов и пастушек, вакханок, воинов, Хлои, Дафниса Фокин построил, основываясь на греческой пластике классического периода. В танцах Даркона и нимф он вдохновлялся пластикой архаического периода искусства Древней Греции с ее условными, угловатыми позами⁹⁴.

Одной из главных функций костюма в этих постановках было выявление и выразительное подчеркивание пластики танцовщиков и танцовщиц, выстроенной по изобразительным канонам античного искусства. В связи тем, что новая хореография отвергала увлечение сложными техническими элементами – фуэте, антраша, пируэтами и т.п., - развивая вместо этого пластику рук и корпуса, появилась возможность использовать в балете свободные длинные и полудлинные одежды. К.А. Коровин и Л.С. Бакст сделали основным костюмом в балетах «Саламбо» (1910, Большой театр), «Нарцисс», «Дафнис и Хлоя», «Послеполуденный отдых фавна» хитоны и туники, которые ниспадали прямыми складками, усиливая эффект плоскостности медленных профильных шествий.

«Фризовость» композиции, однако, не была характерна только для постановок на античную тематику. М. Горшкова вспоминала, что балет «Корсар» (1912, Большой театр) был, скорее, триумфом художников, чем Горского, а слитные, ровные танцы солисток и солистов в нем напоминали оживленные фрески⁹⁵. Плоскостно-пластические построения мизансцен отвечали и исканиям формы в драматическом театре. Например, П. Конради в рецензии на спектакль В.Э. Мейерхольда «Свадьба Зобеиды» в Театре В.Ф. Комиссаржевской (1907; художник Б.И. Анисфельд) отмечал «превращение

⁹² Там же. С. 92.

⁹³ Левинсон А.Я. Старый и новый балет. Мастера балета. С. 94.

⁹⁴ Фокин М.М. Указ. соч. С. 170.

⁹⁵ Горшкова М. Мои воспоминания об А.А. Горском // Балетмейстер А.А. Горский. Материалы. Воспоминания. Статьи. С. 205.

бытовой пьесы не то в живые картины в стиле ассирийской стенописи, не то в пластический балет пополам с мелодекламацией»⁹⁶.

В «Послеполуденном отдыхе фавна» В.Ф. Нижинского вся хореография была основана на максимально плоскостном расположении фигур танцующих. По свидетельству С.Л. Григорьева, пластическую форму этого балета нельзя было назвать хореографией в привычном смысле слова. Танцовщики ритмически двигались и замирали в различных позах: «Нижинский поставил перед собою цель оживить древнегреческие барельефы и, чтобы добиться этого эффекта, заставлял танцовщиков двигаться, сгибая колени и ступая сначала на пятку, а затем плоско на всю ступню, то есть резко нарушая классические каноны. Требовалось также держать голову в профиль при расположении тела анфас к зрителю, а руки должны были выглядеть жесткими в различных угловатых позах»⁹⁷.

Л.Ф. Мясин отмечал, что хореография Нижинского превосходила фокинскую в попытке создать иллюзию двухмерного пространства при изображении барельефов: «Подавляя чувство объемности, обходясь без традиционных изящных положений, резко разворачивая верхнюю и нижнюю части тела в противоположных направлениях, Нижинский изобразил скульптурную линию, давшую эффект такой органической красоты, которую мне никогда ранее не приходилось видеть в балете»⁹⁸.

Подобные движения, имитирующие двухмерность барельефа, сочетались с плоскостной декорацией, которая представляла собой живописный пейзажный задник. Все действие происходило на узкой полоске авансцены. Лаконичность декорации концентрировала внимание на процессии нимф, двигающейся параллельно заднику. Медленный, монотонный ритм процессии подчеркивали схожие по форме и декору костюмы – плиссированные хитоны с ровно ниспадающими складками и

⁹⁶ Конради П. Драматический театр. «Свадьба Зобеиды», драматическое стихотворение в 3-х действиях Гуго фон Гофманстала, пер. О.Н. Чюминой // Биржевые ведомости. 1907, 13 февраля, утр. вып.

Цит. по: Мейерхольд в русской театральной критике 1892–1918. М., 1997. С. 115.

⁹⁷ Григорьев С.Л. Балет Дягилева, 1909–1929. М., 1993. С.66–67.

⁹⁸ Мясин Л.Ф. Моя жизнь в балете. М., 1997. С. 70.

повторяющимися рядами растительных, волнообразных и геометрических орнаментов, одинаковые пары нимф (Илл.11). Костюм самого Нижинского, состоящий только из плотно облегающего трико, подчеркивал скульптурность его фигуры, но живописная роспись крупными коричневыми пятнами сглаживала этот эффект, гармонично вписывая фигуру фавна в пейзажный фон декорации и, таким образом, визуальную уплощая ее.

И.Ф. Стравинский отмечал особую роль Л.С. Бакста в постановке балета «Послеполуденный отдых фавна»: «По мысли Бакста, который был увлечен архаической Грецией, эта картина должна была изображать живой барельеф с его профильной пластикой. Для постановки балета «Послеполуденный отдых фавна» Бакст сделал особенно много. И он не ограничился декоративным оформлением и созданием великолепных костюмов, он указывал мельчайшие движения танцев⁹⁹.

Л.С. Бакст уделял большое внимание проработке костюма в движении. Являясь убежденным сторонником новой пластической реформы, Бакст писал: «Появился “культ здорового, полного жизни и движения тела” в противоположность вчерашнему культу – полуобнаженного, скабрёзного, ядовито-пикантного...прекрасна и чиста и Айседора Дункан, и то “босоножие”, которое есть только лишний показатель того, что мы стремимся к культу греков, к прекрасному, здоровому и чистому, в своей обнаженности, телу!»¹⁰⁰. Ж. Пеладан в статье, посвященной художнику, отмечал, что Бакст «одевает движение, а не манекен»¹⁰¹.

Работа Льва Бакста над костюмом не ограничивалась созданием эскизов с комментариями. Он просчитывал положение костюма в трехмерном пространстве. В воспоминаниях Л.Ф. Мясина содержится подробное описание работы Бакста в своей мастерской: «В студии стояло несколько манекенов – метр двадцать высотой, одетых в атлас и бархат.

⁹⁹ Стравинский И.Ф. Хроника моей жизни. Цит. по: Дневник Вацлава Нижинского: Воспоминания о Нижинском. М., 1995. С. 215.

¹⁰⁰ Цит. по: Евреинов Н.Н. Указ. соч. С. 11.

¹⁰¹ Péladan J. Les Arts du Théâtre. Un Maître du costume et du décor: Léon Bakst // L'Art décoratif. 1911, June, P. 286.

Бакст, заметив мой интерес к ним, объяснил, что они нужны ему для экспериментирования со всевозможными тканями и стилями при разнообразных положениях тела, а также для создания новых цветовых композиций. После того как он делал предварительные эскизы и часть из них показывал нам, варианты костюмов тщательно разрабатывались на манекенах, которые он, для собственного удовлетворения, вопреки традиционному способу работы над костюмами, клал в фантастические и часто гротесковые позы»¹⁰².

Новая хореография не ограничивалась медленными профильными шествиями в стиле скульптурных фриз или фресок. Значительное место в постановках 1900-х – первой половины 1910-х годов отводилось сценам экстатических плясок и вакханалий, понятых в духе дионисийства Ф. Ницше и В.И. Иванова. Прежде всего, такими сценами отличались постановки М.М. Фокина «Эвника», «Египетские ночи», «Клеопатра», «Нарцисс». В динамичном вакхическом танце особенностью дизайна костюмов становились высокие разрезы, которые давали возможность широкого шага или прыжка, выразительно подчеркивая пластику обнаженного тела в движении (Илл. 12–13). Описывая вакханалию в балете «Клеопатра», критик А. Левинсон постоянно указывал на обнажение ног в танце: «...в широком вольном беге выбрасывая вперед колени, овладевают сценой вакхические пары, полуодетые, в античных туниках и звериных шкурах, с обнаженными ногами...откинув руки, подбрасывая обнажившиеся колени, она топчет землю в радостном исступлении...»¹⁰³. Разрезы на хитонах использовали К.А. Коровин и А.А. Горский в балете «Саламбо» (Илл. 14). Разрезы, скорее, как декоративный, а не функциональный элемент костюма, использовались и в женских шароварах для восточных постановок. Л.С. Бакст создал шаровары с

¹⁰² Мясин Л.Ф. Указ. соч. С. 54.

¹⁰³ Левинсон А.Я. Старый и новый балет. Мастера балета. С. 59.

разрезами для костюма Зобеиды в «Шехеразаде», Константин Коровин – для Жены Хана в «Коньке-Горбунке»¹⁰⁴ (Илл. 15–17).

Важным атрибутом танцевального костюма стали аксессуары в виде шарфов и вуалей, которые делали танец более выразительным, расширяя диапазон движения тела в пространстве. Эта традиция также восходила к костюмам «босоножек». А.А. Горский перенес танец «Серпантин», исполнявшийся Л. Фуллер в 1890-х годах и строившийся на игре белых развевающихся драпировок под меняющимся освещением, в свой балет «Дон Кихот» (1900, Большой театр)¹⁰⁵. Влияние А. Дункан хорошо заметно в эскизах Л.С. Бакста к балету «Нарцисс», где художник использует такие приемы танца Дункан как широкий бег, закидывание назад головы и корпуса, а также игру свободно развевающихся драпировок¹⁰⁶. Интересный факт отметил С.У. Бомонт, видевший представление «Нарцисса» в оформлении Бакста: развевающиеся в танце, шарфы со сцены казались сделанными из легкого шифона, а, когда критик прошел за кулисы, он убедился, что на самом деле они изготовлены из плотного материала, чтобы танцовщикам было легче контролировать их движения¹⁰⁷.

Новый балетный костюм, постепенно отходя от многослойности, в то же время стал часто изготавливаться из более простой плотной ткани. Большинство костюмов для балетов «Нарцисс» и «Дафнис и Хлоя», как можно судить по сохранившимся образцам из собраний Санкт-петербургского государственного музея театрального и музыкального искусства, Нового национального музея Монако и Национальной галереи Австралии (Канберра), были сделаны из хлопчатобумажной или шерстяной ткани (Илл.18–20). Тонкие полупрозрачные ткани использовались только в

¹⁰⁴ Неизвестно, кто из художников первым придумал шаровары с разрезами для балета. Премьера «Шехеразады», оформленной Львом Бакстом, состоялась в Гранд-опера в Париже в 1910 году. «Конька-Горбунка» в Москве Константин Коровин оформлял дважды – в 1901 и 1914 году. Сохранившиеся эскиз и фотография, изображающая Софью Федорову в партии Жены Хана относятся соответственно к 1914 и 1916 году. Использовал ли Коровин этот фасон в ранней постановке 1901 года остается вопросом.

¹⁰⁵ Показывался в сцене «Сны Дон Кихота». См.: Теляковский В.А. Воспоминания. С. 147, 456.

¹⁰⁶ Подробнее об этом см.: Potter M. Designed for Dance: The Costumes of Léon Bakst and the Art of Isadora Duncan. Pp. 154–169.

¹⁰⁷ Цит. по: Schouvaloff A. Leon Bakst: The Theatre Art. P. 112.

тех случаях, когда этого требовал художественный образ. Так, тонкие ткани подчеркивали эфемерность мифических персонажей – нимфы Эхо в балете «Нарцисс», нимф в «Послеполуденном отдыхе фавна», Жар-птицы из одноименного балета (1910, «Русские балеты» С.П. Дягилева) (Илл.21–23), передавали чувственную пластику восточных красавиц – в «Клеопатре», «Шехеразаде» и «Коньке-Горбунке», подчеркивали лиричность образа Медоры из балета «Корсар» (Илл. 24).

Комбинации движений с шарфами и драпировками были разнообразны. Как вспоминала балерина М. Светинская, в картине «Оживленный сад» из балета «Корсар» Вера Каралли «выбегала в красочном, изумительном по сочетанию различных оттенков огромном плаще, прикрепленном к ее телу только на рукавах, поскольку сам плащ держали за края все, кто участвовал в этой картине»¹⁰⁸. Плащ занимал собой почти всю сцену и «казался каким-то чудом, изобретенным балетмейстером и художником»¹⁰⁹.

Русские хореографы и художники часто вводили в балетные постановки сцены постепенного обнажения танцовщиц посредством сбрасывания вуалей. Характерный для искусства символизма образ *femme fatale* получил широкое распространение в театре рубежа XIX–XX веков. Особенно популярен, благодаря пьесе Оскара Уайльда и иллюстрациям Обри Бердслея, стал персонаж Саломеи и «Танец семи покрывал». В 1908 году в рамках драмы «Саломея» Ида Рубинштейн исполняла «Танец семи покрывал», поставленный М.М. Фокиным на музыку А.К. Глазунова, в costume по эскизу Л.С. Бакста (Илл. 25). Танцуя босиком, на полупальцах, она сбрасывала с себя нежно-голубые вуали и оставалась в облачении, состоящем из драгоценного лифа, набедренной повязки и многочисленных ниток бус. Николай Рерих находил, что в этом облачении Рубинштейн была «больше, чем в costume» и добавлял: «На ней так много было всяких

¹⁰⁸ Светинская М. Мои встречи с Горским // Балетмейстер А.А. Горский. Материалы. Воспоминания. Статьи. С. 240.

¹⁰⁹ Там же.

украшений и бус, спутывавших все линии ее тела, что впечатления наготы я не получил...»¹¹⁰.

Вполне вероятно, костюм, созданный Бакстом, был навеян выступлением Мод Аллан в танце «Видение Саломеи» (1906), которое художник мог видеть в Париже (Илл. 26–27). Такие детали, как форма лифа, покрывающие туловище и бедра бусы, а также прическа, обнаруживают сильное сходство. Кроме того, спецификой обоих костюмов стало отсутствие какой-либо поддевки. М. Аллан заявляла: «...ни за что на свете я не согласилась бы выступить в трико; это было бы нелепо изображать таким образом женщину, жившую в эпоху, когда и не подозревали о существовании этой принадлежности туалета. Точность в костюме имеет слишком важное значение»¹¹¹. И. Рубинштейн, также отрицавшая трико, повторила этот танец в 1912 году на сцене театра Шатле в Париже при постановке драмы «Саломея» в собственной труппе, а в 1913 году балет «Трагедия Саломеи» на музыку Ф. Шмитта был поставлен хореографом Борисом Романовым в антрепризе С.П. Дягилева (декорации и костюмы Сергея Судейкина; в главной партии – Тамара Карсавина).

Мотив сбрасывания покрывал был очень живописно обыгран в сцене выхода Клеопатры из одноименного балета. По воспоминаниям Жана Кокто, И. Рубинштейн появлялась из саркофага, который на сцену выносили рабы, замотанная как египетская мумия. Рабы, кружась вокруг нее, освобождали ее от покровов. Каждое из покрывал имело собственный цвет и узор и сбрасывалось определенным образом – легким прикосновением, опаданием лепестка розы или как кора, сдираемая с эвкалипта. Первое покрывало было красным с узорами в виде лотосов и серебряных крокодилов, второе – зеленым с золотистой филигранью, отражающей историю египетских династий, третье – оранжевым с разноцветными орнаментами. Последнее двенадцатое покрывало цвета индиго Рубинштейн сбрасывала сама

¹¹⁰ Цит. по: Евреинов Н.Н. Указ. соч. С. 9.

¹¹¹ Цит. по: Исторический очерк Д-ра Витковского и Л. Насса. С. 59.

круговыми движениями и оставалась полуобнаженной¹¹². Замысел этой сцены мог быть воспринят авторами балета из выступлений французской писательницы и танцовщицы Колетт, которая в скандальной пантомиме «Египетский сон», показанной в Мулен Руж в 1907 году¹¹³, представала в образе оживающей мумии, освобождавшейся от покровов и остающейся полуобнаженной (Илл. 28).

Кроме сцен женского обнажения, в балетах антрепризы С.П. Дягилева иногда присутствовали и сцены мужского обнажения. В балет «Легенда об Иосифе» (1914) по предложению Л.С. Бакста была внесена картина «Оголение рабынь», где в танце сбрасывали покровы более тридцати танцовщиц¹¹⁴. По замыслу авторов ей противопоставлялась сцена обнажения главного героя, Иосифа, который скидывал плащ, оставаясь в очень короткой белой тунике, надетой на голое тело. Один из авторов либретто Х. Кесслер писал: «Обнажение Иосифа должно составлять кульминацию балета для взгляда и для слуха, самый сильный эффект, перелом настроения. Нагота должна производить впечатление откровения, уже подготовленного мотивом сбрасывания одежд в женском танце, но то, что там является земным, театральным, похотливым, то здесь должно быть божественным, трагическим, исполненным глубочайшей истины. Это чистая, неземная, сияющая холодным блеском нагота уничтожает Женщину»¹¹⁵.

Благодаря чувственности хореографии, одежды танцовщиков и танцовщиц «Русских балетов» С.П. Дягилева казались более откровенными, чем были на самом деле. Это прослеживается в серии графических произведений французского художника Жоржа Барбье, которые показывают, как воспринимались костюмы из зрительного зала. Вацлав Нижинский, Ида Рубинштейн, Тамара Карсавина показаны здесь в преувеличенно обнаженном виде – с обнаженной грудью и торсом, с полностью оголенными

¹¹² Цит. по: Schouvaloff A. Leon Bakst: The Theatre Art. P. 69–72.

¹¹³ Le scandale du Moulin-Rouge // Le Figaro, 1907, 4 janvier. P. 1–2.

¹¹⁴ Беспалова Е. «Легенда об Иосифе» – балет антрепризы Дягилева // Вопросы театра. Proscenium. 2020. № 1–2. С. 267–268.

¹¹⁵ Цит. по: Беспалова Е. «Легенда об Иосифе» – балет антрепризы Дягилева. С. 271.

ногами (Илл. 29–30). В реальности, обнажение в русском балете начала двадцатого столетия никогда не доходило до уровня, приемлемого на сценах мюзик-холлов, кафешантанов и кабаре.

Танец босыми ногами или в сандалиях, пропагандируемый «босоножками», в русском балете присутствовал только там, где это требовал художественный образ, преимущественно в античных и восточных постановках. В действительности, Горский и Фокин никогда полностью не отказывались ни от классической техники, ни от балетных туфель. Даже некоторые новые постановки «Русских балетов» – «Павильон Армиды», «Карнавал», «Видение розы», «Петрушка», не считая классических – «Сильфид», «Жизели» и «Лебединого озера» – исполнялись на пуантах. На пуантах танцевала и Т.П. Карсавина в партии Жар-птицы, что согласовывалось с воздушной природой ее персонажа. Хотя в том же балете сцена игры царевен с золотыми яблоками в саду Кащей выполнялась босиком. Более прогрессивным в этом отношении оказался В.Ф. Нижинский. Хореография трех поставленных им для антрепризы С.П. Дягилева балетов «Послеполуденный отдых фавна», «Игры», «Весна священная» не имела ничего общего с классическим балетным танцем, но, в то же время, в «Играх» балерины Л.Ф. Шоллар и Т.П. Карсавина представляли в балетных туфлях.

Неоднозначная ситуация складывалась и с трико. Трико телесного цвета как поддевку под основной костюм в течение долгого времени танцовщиков и танцовщиц обязывали носить требования императорских театров. Появление танцовщика без трико могло вызвать скандал. Однако хореографы и отдельные исполнители делали попытки обойти правила. М.М. Фокин выпускал танцовщиков без трико, которое заменял грим, в первом благотворительном показе «Египетских ночей»¹¹⁶. Московский танцовщик Михаил Мордкин выходил без трико в балете «Нур и Анитра» А.А. Горского (1907). Только позднее, в балете «Эвника и Петроний» (1915)

¹¹⁶ Фокин М.М. Указ. соч. С. 111–112.

А.А. Горский смог вывести всех танцовщиц и танцовщиков без трико и в сандалиях, а Софья Федорова исполняла партию Эвники босиком¹¹⁷.

В «Русских балетах» С.П. Дягилева отказ от трико стал более частым явлением. Без трико всегда появлялись Ида Рубинштейн, Михаил и Вера Фокины. Тем не менее, многие танцовщики, воспитанные правилами императорской сцены, сохраняли эту часть балетного костюма. Т.П. Карсавина надевала трико даже под шаровары в партии Зобеиды в «Шехеразаде» (см. **Илл. 15**). С 1912 года Дягилев обязывал исполнителей выходить без трико, используя только нательный грим¹¹⁸. Ромола Нижинская вспоминала, что во время гастролей «Русских балетов» С.П. Дягилева в театре «Вестенз» в Берлине кайзер Вильгельм потребовал через своего секретаря, чтобы танцовщики появлялись в «Клеопатре» в закрытом трико, дабы не шокировать пуритански настроенную аудиторию прусского двора. Дягилев наотрез отказался, заявив: «Либо он будет смотреть нас, какие мы есть, либо мы не будем давать представление»¹¹⁹.

Если трико телесного оттенка теряло свои позиции в балете, то цветное трико постепенно становилось самостоятельным видом мужского балетного костюма. Тема мужской телесности в русском балете начала XX века приобретала особое значение. Мужчина-танцовщик перестал быть просто партнером балерины, создающим красивую оправу для ее танца. В начале XX века русские хореографы вводили большое количество мужских партий в свои постановки, в то время как европейский балет по-прежнему оставался преимущественно женским видом искусства. Ромолу Пульску (Нижинскую), впервые увидевшую спектакли «Русских балетов» С.П. Дягилева в начале 1910-х годов, поразил тот факт, что в представлениях участвовало одинаковое количество мужчин и женщин, так как, по ее словам, это было необычным для балета того времени¹²⁰. Персонажи в исполнении М. Фокина,

¹¹⁷ Некрасова О. Воспоминания. Горский-балетмейстер // Балетмейстер А.А. Горский. Материалы. Воспоминания. Статьи. С. 196.

¹¹⁸ Григорьев С.Л. Указ. соч. С. 74.

¹¹⁹ Нижинская Р. Вацлав Нижинский. М., 2004. С.137.

¹²⁰ Там же. С. 8.

М. Мордкина, А. Больша, В. Нижинского, Л. Мясина не только становились активными участниками действия, но и часто танцевали ведущие партии, затмевая своим эффектным появлением женщин-танцовщиц.

Прежде всего, это касалось Вацлава Нижинского с андрогинным характером его дарования. С одной стороны, по определению О. Родена, Нижинский обладал «красотой античных фресок и статуй»¹²¹. В то же время, коллеги и современники отмечали отсутствие мужественности в его внешности и манере танца. Т.П. Карсавина сравнивала Нижинского с экзотическим созданием, «эльфом, которому были чужды и непонятны общепринятые каноны мужской красоты»¹²². М.М. Фокин указывал на «бесполость» пластики и мимики Нижинского, поясняя при этом, что наряду с отсутствием мужественности в нем не было и «противной женственности»¹²³. Неслучайно, партии, в которых Вацлав Нижинский имел наибольший успех, отличались относительной гендерной нейтральностью: Призрак розы, кукла Петрушка, самовлюбленный юноша-цветок Нарцисс, полуживотное-получеловек Фавн. Даже в партии негра-раба из проникнутой чувственно-эротическим настроением «Шехеразады» Нижинский походил, скорее, на «маленького гибкого зверька», а не на чернокожего мужчину¹²⁴.

Своеобразие манеры Нижинского, не соответствовавшее традиционному типу балетного премьеры, отвечало, тем не менее, эстетическим взглядам эпохи рубежа веков. Жозефен Пеладан, написавший трактат «Об андрогине. Пластическая теория» (1910), видел в андрогинизме высшую ступень в развитии человечества¹²⁵. Андрогинизм как манера поведения, стиль жизни был популярен в богемной среде. В частности, это находило отражение в манере одеваться. Амазонки *belle époque* Сара Бернар, Колетт, Зинаида Гиппиус, Ида Рубинштейн могли появляться в мужских

¹²¹ Цит. по: Нижинская Р. Указ.соч. М., 2004. С. 174.

¹²² Цит. по: Дневник Вацлава Нижинского: Воспоминания о Нижинском. С. 196.

¹²³ Фокин М.М. Указ. соч. С. 137.

¹²⁴ Там же. С. 134–135.

¹²⁵ Бычкова Е. Жизнетворческая практика и французский символизм (Жозефен Пеладан)// Европейский символизм. СПб., 2006. С. 485.

костюмах на сцене и в обществе, Ж. Пеладан ходил в жабо, сорочках с кружевами или тунике¹²⁶. «Артисткой-андрогином» называл А. Левинсон А. Дункан, перевоплощавшуюся в своих выступлениях как в женских, так и в мужских персонажах: «В ней что-то буколическое. Нет ни трагедии, ни эротики. Нет, в сущности, и женственности. В ней незамысловатая грация, сила, веселье молодости вообще, всякой молодости. И поэтому эта артистка-андрогин может быть сразу Орфеем и Эвридикой, Нарциссом и Дафной, Паном и Эхо...»¹²⁷.

Античная туника, в которой выступала Дункан, своим плоскостным силуэтом, в сущности, уравнивала, делала схожими фигуры мужчины и женщины. Она противопоставлялась одежде второй половины XIX века, которая четко обозначала границы пола. В.В. Розанов отмечал: «Наша одежда есть только развитие половых покровов; удивительны в одежде две черты, две тенденции, два борения: одежда прикрывает – такова ее мысль; но она еще выявляет, обозначает, указывает, украшает – и опять именно пол»¹²⁸. Русский балет начала XX века добивался стирания этих границ как посредством уравнивания числа мужских и женских партий, так и использованием во многих спектаклях одинаковой формы костюмов у мужчин и женщин – туник и хитонов в постановках на античную тематику, шаровар в «Шехеразаде».

Плотно облегающее тело трико как самостоятельный вид мужского танцевального костюма вошло в балетный гардероб во многом благодаря В.Ф. Нижинскому, для выявления мельчайших нюансов его андрогинной пластики. Нижинский впервые использовал светлое однотонное трико, откровенно подчеркивающее формы тела, как единственную нижнюю часть костюма в балете «Жизель» (1910 – в рамках «Русских балетов» С.П. Дягилева в Париже, 1911 – в Мариинском театре; костюм по эскизу А.Н. Бенуа) (Илл. 31), за что с громким скандалом был уволен из императорской

¹²⁶ Там же. С. 484.

¹²⁷ Левинсон А.Я. Старый и новый балет. Мастера балета. С. 122.

¹²⁸ Розанов В.В. Указ. соч. С. 1–2.

театральной труппы. В «Русских балетах» С.П. Дягилева для Нижинского создавались еще более экстравагантные туалеты. В балетах «Видение розы» (1911) и «Послеполуденный отдых фавна» (1912) цветное трико, плотно облегающее торс и ноги танцовщика, было единственным его костюмом (Илл. 32–33). Р. Нижинская отмечала, что костюм фавна, придуманный Бакстом, был настолько тонким и обтягивающим, что создавал «полное впечатление естественной кожи сказочного существа»¹²⁹. Нижинский не мог самостоятельно надевать трико, перед каждым выступлением костюм зашивали прямо на танцовщике.

Свобода и естественность движений в русском балете XX века также имела относительный характер. Пластика часто заимствовалась хореографами из произведений изобразительного искусства, поэтому в основе своей была условной. Подчиняя действие принципу картинности, хореографы и художники одевали своих танцовщиков в эффектные, но иногда неудобные и громоздкие костюмы из тяжелой материи. В балетах на египетскую тематику «Дочь фараона», «Египетские ночи», «Клеопатра» костюмы в подражание изображениям с египетских барельефов были очень узкими. На поясе повязывались платки, стесняющие движение. Такой же прием использовался и в балете «Саламбо».

Валериан Светлов писал о «кричащих по краскам и неудобных для танца» костюмах в балете «Синий бог», оформленном Бакстом¹³⁰. После показа балета «Тамара» в Лондоне в 1912 году рецензент газеты *The Guardian* отмечал, что дерзкие в своей красочности костюмы Л.С. Бакста выглядят слишком тяжелыми и неудобными для танцев¹³¹. Красочные рубахи и сарафаны в «Весне священной» и «Золотом петушке» полностью скрывали фигуры танцовщиков.

Наиболее отвечающим идеям о естественном и свободном в своих движениях теле, казалось, должен был стать балет В.Ф. Нижинского «Игры»

¹²⁹ Нижинская Р. Указ. соч. С. 169.

¹³⁰ Светлов В. Письма о балете. «Синий бог» // Театр и искусство, 1912. № 45. С. 873.

¹³¹ А.К. Music in London. The Russian Ballet // The Guardian. 1912, 13 Jun., Thu. P. 6.

1913 года, стилистически отличающийся от других балетов рассматриваемого периода и по замыслам авторов, дающий картины будущего. Танцовщики здесь представляли в удобных фланелевых костюмах для игры в теннис. Однако даже в этой постановке, по мнению А. Левинсона, «в изломах и группах напряженных тел явственно ощущаются какие-то касания с новейшими устремлениями живописи, ищущей углубления и синтеза на путях геометрического упрощения»¹³².

Пластическая реформа в русском балете начала XX века, проходившая, главным образом, под влиянием свободного танца «босоножек», не была настолько радикальной, как на эстрадной сцене, но привела, в итоге, к двум базовым трансформациям: от доминирования классического танца к преобладанию пластики, пантомимы и переходе от культа искусственной красоты в облике танцовщиц к почитанию естественных форм женского и мужского тела. Последнее выразилось, прежде всего, в фактическом отказе от устаревшей системы поддевок, господствовавшей в сценическом и модном костюме на протяжении более полувека.

В целом же, естественность, провозглашаемая реформаторами, была понята как форма, организованная по законам изобразительного искусства. В этом отношении русский балет оказался более прогрессивным, чем А. Дункан, Л. Фуллер, М. Аллан и другие представительницы свободного танца, так как в его постановках важную, а часто и определяющую роль, играли художники-станковисты. Продумывая костюм и пластику, они в первую очередь стремились к созданию на сцене целостного художественного ансамбля. Костюм одного персонажа в их исполнении становился частью общей живописно-сценической картины, согласовываясь плоскостным силуэтом и колористическим решением с декорацией спектакля и костюмами других персонажей.

¹³² Левинсон А.Я. Старый и новый балет. Мастера балета. С. 176.

Глава 2. Костюм в новой живописной системе сценографии русского балетного спектакля 1900-х – первой половины 1910-х годов

2.1 Костюм и сценография в русском балете последней трети XIX века

В качестве основополагающих характеристик русской балетной сценографии последней трети XIX века можно выделить стремление к натуралистичности в изображении обстановки и, как следствие, многосоставность формы. Кулисно-арочная система декораций, которой неизменно придерживались ведущие мастера русской сцены Матвей Шишков, Михаил Бочаров, Карл Вальц, Анатолий Гельцер, предполагала многоплановую сценическую композицию. Кроме нескольких рядов боковых кулис и задника, пространство сцены наполнялось бутафорией, в том числе движущейся. Карл Вальц использовал в оформлении многих постановок летающих или плавающих бутафорских чудовищ, а в балете «Волшебный башмачок» (1871, Большой театр) выпускал на сцену колесницу, запряженную велосипедом¹³³.

С развитием технического оснащения сцены иллюзию перемещения в пространстве стали создавать при помощи движущихся панорам декораций, как в картине из балета «Спящая красавица» (1890, Мариинский театр), в которой ладья с принцем Дезире и Феей Сирени «плыла» на фоне меняющихся пейзажей¹³⁴. Благодаря новым возможностям электрического освещения и транспарантной живописи достигались убедительные цветосветовые переходы при показе постепенной смены времени суток. Шумовые и пиротехнические эффекты позволяли имитировать на сцене извержения вулканов, бури и пожары.

¹³³ Вальц К. Шестьдесят пять лет в театре. Л., 1928. С. 105.

¹³⁴ Кропотова К.А. Русская балетная сценография XIX века (1830–90-е годы). Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. М., 2008. С. 10.

Концепции натуралистичности и многосоставности отвечал и костюм. Он украшался обилием декоративных элементов, а также дополнялся аксессуарами в виде вееров, бубнов, корзин, гирлянд цветов, шестов с лентами и пр. Наиболее роскошные и сложные костюмы создавались к постановкам балетов-феерий. Феерией в чистом виде, т.е. представлением, которое сочетало в себе танцевальную, драматическую часть и пение, был спектакль «Волшебные пилюли» по пьесе Ф. Лалу, Л. Буржуа и Лорана, премьера которого состоялась в Мариинском театре 9 февраля 1886 года. Музыка к спектаклю написал балетный композитор Л. Минкус, куплеты сочинил драматург Н.И. Куликов, балетные картины были поставлены М.И. Петипа¹³⁵.

Персонажи танцевальных сцен спектакля представляли преимущественно в аллегорических образах – разнообразных игр в «Мире забавы», кружев в «Кружевном царстве». Декоративное оформление костюмов для классических вариаций строилось по принципу эмблематичности. Они декорировались аппликациями на пачке и корсаже у танцовщиц, панталонах и бомбетке – у танцовщиков. Так, пачку балерины В.В. Жуковой, танцевавшей в номере «Серсо» с обручем и стержнем в руках, украшали блестящие узоры в форме аналогичных обручей (Илл. 34). На черных юбках танцовщиц, изображавших «Домино», были вставки, воспроизводившие дощечки с очками (Илл. 35). На корсаж З.В. Фроловой, исполнявшей партию «Волчка», были нашиты разноцветные ленты, а голову украшала шапочка с круглым шариком, имитировавшим завершение игрушки (Илл. 36). В картине «Кружевного царства» костюмы танцовщиц украшались различными национальными видами кружев – брюссельских, венецианских, английских, испанских, русских. Они гармонично сочетались с декоративными полосами кружевной ткани, протянутыми через всю сцену, и с кружевными кулисами¹³⁶. Подобная аллегоричность образов,

¹³⁵ Красовская В.М. Русский балетный театр второй половины XIX века. С. 290.

¹³⁶ Суриц Е.Я. Балет московского Большого театра во второй половине XIX века. С. 166.

выражавшаяся через эмблематику костюма, была характерна и для западноевропейского балета этого периода. Так, в костюме Цивилизации из балета «Эксцельсиор» (1881, Ла Скала), выполненному по эскизу художника Альфредо Эделя, пачка и корсаж были украшены декоративными вставками, символизирующими разные достижения человечества, а часовой циферблат на боку указывал на постоянное развитие во времени (Илл. 37). В лондонском обозрении «Пресса» (1898, театр Импайр) костюмы танцовщиц, изображавших газеты и журналы, украшали шелковые ленты различных цветов, обозначающие типографские гранки¹³⁷.

В костюмах тех персонажей «Волшебных пилюль», партии которых не требовали выполнения сложных технических элементов, декоративные детали увеличивались в размерах и становились более натуроподобными. Танцовщицы, изображавшие колоду карт, выходили в пунцовых бархатных костюмах пажей с прикрепленными на груди большими изображениями конкретной игровой карты (Илл. 38). Точно переданный рисунок карты был вышит золотом, цветными шелками и блестками¹³⁸. Корреспондент «Русских ведомостей» замечал, что «даже цвета волос балерин соответствуют карточным мастям: пики – брюнетки, трефы – шатенки, черви – золотистые куафюры и бубны – светлые блондинки»¹³⁹. Костюмы мужчин и воспитанников, представлявших игру в кости и бильярд, объемным решением своих декоративных деталей производили впечатление, скорее, бутафории, нежели танцевальной одежды (Илл. 39–40).

Тяготение к сказочным сюжетам в балете последней трети XIX века с традиционными для них шествиями фантастических персонажей обусловило широкое распространение костюмов натуралистического типа. Это костюмы

Прием затягивания пространства сцены полосами ткани, между которыми танцевали балерины, был широко распространен в последней трети XIX века. Он использовался для изображения воды в постановке «Лебединого озера» Иосифом Гансенем (1880, Большой театр), морских волн в «Приключениях Флика и Флока» Х. Мендеса (1891, Большой театр). См.: Суриц Е.Я. Балет московского Большого театра во второй половине XIX века. С. 182, 208.

¹³⁷ Красовская В.М. Русский балетный театр второй половины XIX века. С. 284.

¹³⁸ Там же. С. 290.

¹³⁹ Буква [И.Ф. Василевский] Роскошь и великолепие новых театральных постановок: феерия «Волшебные пилюли» и балет «Приказ короля» // Русские ведомости, 1886, № 55, 26 февраля. С. 3.

насекомых в «Кашее» (Илл. 41–42), сказочных персонажей на балу из последнего акта «Спящей красавицы», сладостей в «Щелкунчике», обитателей подводного царства в «Приключениях Флика и Флока» и «Прелестной жемчужине», скульптурные изваяния храма в «Даите» и др. Как можно судить по комментариям К.Ф. Вальца на эскизе костюмов Жемчужины и Коралла к балету «Прелестная жемчужина» (ГЦТМ им. А.А. Бахрушина), объемность достигалась при помощи проволочных каркасов и набивания ватой (Илл. 43). Иногда объемные фрагменты создавались из крашенного папье-маше. Подобный натуралистический подход в изготовлении костюмов к концу столетия вызывал негативные отзывы у ряда критиков. Высоко оценивая музыку к «Спящей красавице», корреспондент «Петербургской газеты» находил, что в декорационном плане этот балет представляет собой «музей бутафорских вещей»¹⁴⁰.

Балетный спектакль последней трети XIX века, действительно, по многим критериям обнаруживал сходство с выставкой. Однако с выставкой, в большей степени, не музейной, а международной промышленной, где демонстрировались современные технические новинки. Близкое к акробатизму техническое мастерство солисток в балете преподносилось как главный экспонат, выделяясь освещением и костюмом. Склонность к крупной бутафории и объемным костюмам у второстепенных персонажей находила аналогии с показом моделей индустриальных сооружений практически в натуральную величину на промышленных выставках. Так, на венской выставке 1873 года была построена гигантская модель входа в туннель Мон-Сени с железной дорогой, сигнальной системой и поездом¹⁴¹.

Чудеса электричества также демонстрировались с масштабом и изобретательностью, свойственными Всемирным выставкам. Кроме использования богатых возможностей электрического освещения сцены,

¹⁴⁰ Л. Театральное эхо // Петербургская газета, 1890, № 15, 16 января. С. 3.

¹⁴¹ Никифорова Л.В., Никифорова Н.В., Васильева А.Л. Итальянский балет-феерия и «технологическое возвышенное». Реабилитация «Эксельсиора» // Вестник Академии русского балета им. А.Я. Вагановой. СПб., 2017, №3. С. 56.

постановщики балетов применяли эффектную подсветку костюмов танцовщиц лампочками, искусно прикрепленными к пачке или корсажу. Впервые данный эксперимент был проведен в американской постановке «Эксцельсиора» 1883 года, где за освещение отвечал сам Томас Эдисон¹⁴². Лампочки украшали костюмы танцовщиц и аксессуары в виде волшебных палочек.

В «Эксцельсиоре» применение лампочек было оправдано современным сюжетом спектакля, рассказывающим в аллегорических формах о победе технического прогресса над тьмой невежества. В русских балетах «Светлана» (1886, Большой театр), «Приказ короля» (1886, Мариинский театр), «Звезды» (1898, Большой театр), обращавшихся к прошлым эпохам, электрические лампочки на костюмах и бутафории предназначались только для усиления сценографической зрелищности отдельных сцен. В рецензии на балет «Светлана» корреспондент газеты «Театр и жизнь» замечал: «Очень интересной частью в новом балете являются бутафорские вещи с электрическими лампочками. Все эти “электрические” украшения на кордебалетных танцовщицах и корифейках весьма изящны и красивы»¹⁴³. «Торжеством электричества в применении к сценическим эффектам» называл сценографию К.Ф. Вальца к балету-феерии «Звезды» один из корреспондентов «Русского слова», в то время как другой считал, что «обилие электрических эффектов нарушало ту поэзию, которой хотелось бы в сценах небесных сфер»¹⁴⁴.

Если с точки зрения технической зрелищности русская балетная сценография последних десятилетий XIX века отличалась высоким уровнем, то в отношении исторической достоверности и художественного единства она оказалась более консервативной, чем оформление драматических и оперных спектаклей. В конце 1860-х – 1870-х годах историко-бытовое направление стало ведущим в сценографии оперных и драматических

¹⁴² Там же. С. 59.

¹⁴³ Хроника // Театр и жизнь, 1886, № 47, 17 февраля. С. 1.

¹⁴⁴ Цит. по: Суриц Е.Я. Балет московского Большого театра во второй половине XIX века. С. 220.

спектаклей¹⁴⁵. Балетные декорации и костюмы в силу специфики танцевального жанра и почти постоянному присутствию фантастического элемента в сюжете, не могли соответствовать реалистическим критериям театрально-декорационного искусства этого периода. После отмены монополии императорских театров в 1882 году на сценах Частной оперы С.И. Мамонтова и Московского Художественного театра утверждались новые принципы отображения исторической правды в сценографии, но русский балет долго находился вне поля зрения реформаторов как легковесный развлекательный жанр. Он развивался в рамках системы императорских театров и не избежал влияния кризиса постановочных частей казенной сцены 1880-х – 1890-х годов.

В императорских театрах созданием декораций, костюмов и бутафории, как правило, занимались разные лица, что мешало цельности художественного решения. Декорации, изображавшие место действия, часто были типовыми и могли использоваться для разных спектаклей. Деятельность декораторов в этих случаях заключалась только в исправлении и подновлении старых декораций¹⁴⁶, воспроизводивших стандартные дворцовые залы в готическом, романском, германском, ренессансном и барочном стиле, «русские павильоны» или романтические пейзажи. В собрании ГЦТМ им. А.А. Бахрушина хранится такого рода эскиз «Германской комнаты» для I акта балета «Волшебный башмачок» (1871, Большой театр), исполненный П.А. Исаковым и принадлежавший А.Ф. Гельцеру, который, очевидно, использовал его для создания декорации (Илл. 44). Как замечала М.Н. Пожарская, нередко копировалось оформление современных постановок французского и немецкого театров или сохранялись декорации русских спектаклей многолетней давности, что приводило к отсутствию стилистического единства. Декорации по заказу дирекции

¹⁴⁵ См.: Сыркина Ф.Я. Русское театрально-декорационное искусство второй половины XIX века. Очерки. М., 1956. С. 175–182; Кропотова К.А. Указ. соч. С. 9.

¹⁴⁶ Сыркина Ф.Я. Русское театрально-декорационное искусство второй половины XIX века. Очерки. С. 187.

императорских театров иногда выполнялись немецкими фабрикантами Брюкнера, Лютке-Майера, Бурхардта¹⁴⁷.

Одни и те же костюмы также могли использовать в разных спектаклях в зависимости от эпохи, которую они изображали. Часто костюмы к новой постановке не создавались, а подбирались в гардеробных императорских театров¹⁴⁸. Эта система получила название «в подбор» и действовала как на музыкальной, так и на драматической сцене¹⁴⁹. На сохранившихся афишах спектаклей можно встретить заголовки «Новые декорации», «Новые костюмы» с перечислением имен создавших их художников и портных (Илл. 45), которые свидетельствуют о том, что определенная часть костюмов и декораций не изготавливалась специально к новой постановке, а выбиралась из старых комплектов.

Свои коррективы вносили также примы-балерины. М. Кшесинская вспоминала, что «всегда имела собственные костюмы для вставных номеров и дивертисментов», выполнявшиеся из дорогих материалов, а иногда сама создавала рисунки для своих костюмов к танцам в больших балетах¹⁵⁰. В одной из мимических сцен «Дочери фараона», по воспоминанию Г.А. Корсакова, Кшесинская – Аспиччия вставала из гробницы в узком белом платье с треном, украшенном блёстками, «имитирующем самую последнюю парижскую моду» и сшитом, конечно, «не в театральной мастерской, а у знаменитой портнихи Эстер»¹⁵¹ (Илл. 46).

Даже в тех случаях, когда костюмы создавались к конкретной балетной постановке, они все равно не отличались исторической точностью. В балете «Дева ада» (1879, Большой театр) на мотивы индийских сказок костюмы

¹⁴⁷ Пожарская М.Н. Русское театральное-декорационное искусство конца XIX – начала XX века. С. 21.

¹⁴⁸ Такая традиция в императорских театрах и, в частности, в балетном театре сохранялась довольно долго. На это указывает С.П. Дягилев, говоря, что премьера балета Л. Делиба «Ручей» (8 декабря 1902) «пойдет со сборными декорациями и костюмами» (См.: Дягилев С.П. В театре. Балеты Лео Делиба // Сергей Дягилев и русское искусство. В 2 т. М., 1982. Т. 1. С. 149). Даже при подготовке новаторского балета «Египетские ночи» (1908), ставшего предвестником «Клеопатры» первого Русского сезона 1909 года, хореограф М.М. Фокин вспоминал, что подбирал костюмы в гардеробных Мариинского театра. (См.: Фокин М.М. Указ. соч. С.111).

¹⁴⁹ Кирсанова Р.М. Сценический костюм и театральная публика в России XIX века. М., 1997. С. 277.

¹⁵⁰ Кшесинская М. Указ. соч. С. 88.

¹⁵¹ Корсаков Г.А. Указ. соч. С. 26.

мифических персонажей делали по рисункам балетмейстера Иосифа Гансена. Они состояли из белых с черной отделкой платьев, черных масок, черных длинных перчаток, черных сапожек и белых напудренных париков. По выражению В.М. Красовской, эти костюмы «вносили в “индийскую” фантастику шик модных парижских балов-маскарадов»¹⁵². В балете «Царь Кандавл» (1891, Мариинский театр) Павел Гердт сбрасывал в храме статую древней богини и возводил на пьедестал свою возлюбленную, которая, по выражению М.М. Фокина, «принимала позу богини в коротких, задранных кверху тюниках»¹⁵³.

Костюмы мимических артистов могли соответствовать изображаемой в балетном спектакле эпохе. И.А. Всеволожский, работая по академическим французским и немецким образцам, убедительно изобразил эпоху XVII-XVIII веков в костюмах мимистов к «Спящей красавице». Особое значение он придавал качеству материалов, которые выписывал из Лиона¹⁵⁴. Пышные длинные платья, кафтаны и колеты, как и полагалось для одежд вельмож французского королевского двора, были сшиты из бархата, шелка и парчи, вышиты золотыми нитями и украшены кружевами¹⁵⁵. Не менее тщательно работал над японскими костюмами к «Даите» (1896, Большой театр) К.Ф. Вальц. Он также прибегал к помощи иностранных образцов. У парижской фирмы «Ришар Гютьерль» Вальц заказал украшения, маски, оружие, кирасы, шлемы, знамена. Фирма «Ландольф» выслала несколько эскизов национальных японских костюмов, также закупились настоящие японские ткани¹⁵⁶. Мимисты в «Даите» носили длинные кимоно, подпоясанные широкими поясами с бантами сзади, их высокие прически были уложены на японский манер, а в руках они держали большие веера¹⁵⁷. Однако костюмы для классических вариаций в этих же спектаклях были выдержаны в

¹⁵² Красовская В.М. Русский балетный театр второй половины XIX века. С. 205.

¹⁵³ Фокин М.М. Указ. соч. с. 59.

¹⁵⁴ Корсаков Г.А. Указ. соч. С.149.

¹⁵⁵ Костюмы к балету «Спящая красавица» по эскизам И.А. Всеволожского хранятся в СПбГМТиМИ.

¹⁵⁶ Суриц Е.Я. Балет московского Большого театра во второй половине XIX века. С. 212.

¹⁵⁷ Там же. С. 214.

традиционно-условной балетной форме. Аврора в «Спящей красавице» и Даита появлялись в пачках и на пуантах, затянутые в корсеты (Илл. 47–48).

Та же закономерность прослеживалась и в мужском костюме. М.М. Фокин писал: «Когда я играл мимическую роль, то имел вид, соответствующий изображаемой эпохе, но когда танцевал классику, то выглядел, как первый танцовщик, то есть “вне времени и вне пространства”, с завитыми барашком волосами, нарумяненными щеками и в трико»¹⁵⁸.

В русском балетном костюме для характерного (народного) танца историческая эпоха и национальная принадлежность отмечалась только декоративными элементами в виде орнаментов или аппликаций на самой пачке или колете, но не отражалась в форме одежды. Подобная эклектичность была характерна, в целом, для европейского балетного костюма второй половины девятнадцатого столетия. С.У. Бомонт отмечал, что национальные мотивы в отделке костюма были четко определены. Если платье было греческим, то на кромке пачки обязательно изображался греческий орнамент (меандр) (Илл. 49), для Египта постоянным атрибутом был цветок лотоса, для польского костюма – использование золотых или серебряных галунов и позументов, как на гусарском мундире, и отделка мехом¹⁵⁹.

О невозможности передачи художественного образа спектакля и характера действующего лица классическим балетным костюмом, призванным подчеркивать лишь ловкость и виртуозность техники танца, об отсутствии единства стиля в костюмах говорили балетные критики, художники и сами танцовщики. Классическая пачка, которая раньше воспринималась как легкий, утонченный наряд для сцены, на рубеже XIX – XX веков стала производить впечатление «художественной нелепости», разрушающей образный строй постановки¹⁶⁰. Эту важную составляющую балетного гардероба снабжали множеством ироничных эпитетов. Директор

¹⁵⁸ Фокин М.М. Указ. соч. С.59.

¹⁵⁹ Beaumont C.W. Michel Fokine and his ballets. London, 1945. P. 21.

¹⁶⁰ Светлов В.Я. Современный балет. С. 20.

императорских театров В.А. Теляковский сравнивал пачки со «сдобными бриошами»¹⁶¹, К.А. Коровин с «абжурами для ламп»¹⁶², М.М. Фокин с «раскрытыми зонтиками»¹⁶³.

Единство стиля отсутствовало не только в форме, но и в цветовом решении костюмов к балетному спектаклю. Женские костюмы для классических вариаций были преимущественно пастельных оттенков – белые, розовые, голубые. Пестрота одежд мимических персонажей резко контрастировала с монохромностью классических балетных костюмов. В костюмах характерных танцовщиц и танцовщиков использовались колористические штампы, ассоциировавшиеся с определенной национальностью. Как правило, в испанском костюме обязательно присутствовали красный, черный и желтый цвета, в польском – бледно голубой и т.п. Говорить о цветовом сочетании костюмов и декорации также не приходилось, потому что, если декорации создавались театральными художниками, то костюмы могли делаться по заказу балерин, рисункам хореографов или директора императорских театров. В частности, Г.А. Корсаков утверждал, что М.И. Петипа при определенном интересе к балетным костюмам, для которых он иногда сам подбирал рисунки и подходящие репродукции картин, проявлял малую заинтересованность в декорации¹⁶⁴. А. Левинсон замечал, что в старом балете «не могло быть и речи об общей колористической гармонии»¹⁶⁵. Перемены в балетной сценографии наметились лишь на рубеже XIX-XX столетий, с приходом в императорские театры художников-станковистов.

¹⁶¹ Теляковский В.А. Воспоминания. С. 148.

¹⁶² Константин Коровин вспоминает...М., 1971. С. 95.

¹⁶³ Фокин М.М. Указ. соч. С. 60.

¹⁶⁴ Корсаков Г.А. Указ. соч. С. 40.

¹⁶⁵ Левинсон А.Я. Старый и новый балет. Мастера балета. С. 148.

2.2 Костюм и сценографические принципы русского балетного спектакля 1900-х – первой половины 1910-х годов

Став управляющим Московской конторой Императорских театров в 1898 году, Владимир Аркадьевич Теляковский пригласил К.А. Коровина и А.Я. Головина для переустройства системы оформления театральных постановок. Они были не только декораторами, но и художниками-постановщиками, «консультантами по художественной части», которые отвечали за создание декораций, костюмов, бутафории, продумывали нюансы освещения и даже могли давать свою оценку внешних данных вновь принимаемых артистов¹⁶⁶.

Однако, наряду с тем, что одному художнику принадлежал теперь общий замысел оформления спектакля, в его распоряжении находился разветвленный штат специализированных помощников. Сначала в московских, а затем и в петербургских императорских театрах Головин и Коровин наладили работу театрально-декорационных мастерских – собственно декорационной, костюмерной, бутафорской, красильной. Постановка спектаклей на императорской сцене поднялась на высокий художественный уровень. В особенности, это относилось к опере и балету, которым отдавали предпочтение как К.А. Коровин и А.Я. Головин, так и пришедшие вслед за ними Л.С. Бакст и А.Н. Бенуа. Художники-станковисты воспринимали балетный костюм, прежде всего, как движущееся цветное пятно в общей живописной картине сценографии. Новые приемы, найденные на императорской сцене, получили дальнейшее развитие в частных русских балетных антрепризах на западе, в первую очередь, в «Русских балетах» С.П. Дягилева.

¹⁶⁶ Теляковский В.А. Воспоминания. С. 160–161.

2.2.1 Ассоциативность художественных стилизаций в балетном костюме К. Коровина, А. Головина, А. Бенуа, Л. Бакста, Н. Рериха.

Для достижения исторической достоверности оформления постановок В.А. Теляковский принял на службу в императорские театры профессиональных историков-археологов – ученого секретаря Исторического музея Владимира Ильича Сизова (1840-1904) – в Москве и историка искусства Константина Дмитриевича Чичагова (1866–1918/20) – в Санкт-Петербурге¹⁶⁷.

Задачей консультантов были подбор исторического материала для каждой постановки и разъяснение художникам особенностей костюма и быта показанной в спектакле эпохи. Они собирали информацию в библиотеках и музеях, организовывали экспедиции по историческим местам. Например, перед постановкой оперы «Жизнь за царя» в 1904 году В.И. Сизов инициировал экспедицию в Костромскую губернию, на родину Ивана Сусанина¹⁶⁸. Экспедиции за сбором исторического материала как часть работы над постановкой сами по себе не были нововведением Сизова и Чичагова. Это стало обычной практикой в Частной опере С.И. Мамонтова и Художественном театре еще в 1880-1890-е годы, но для императорских театров того времени, в которых действовала система художественного штампа – типовых декораций и костюмов, такие поездки воспринимались новаторскими. Сизов и Чичагов давали советы в области декораций, костюмов, бутафории к операм, балетам и драматическим спектаклям, а иногда даже по поводу уместности тех или иных танцев или мизансцен.

В особенно тесном контакте с консультантами по истории и археологии работал А.Я. Головин. С В.И. Сизовым Головина связывали дружеские отношения. По одной из версий, именно по совету Сизова В.А.

¹⁶⁷ Теляковский В.А. Воспоминания. С. 161.

¹⁶⁸ Чуракова Е. Константин Коровин и его мастерская в Большом театре // Третьяковская галерея. № 1 2012 (34). URL: <https://www.tg-m.ru/articles/1-2012-34/konstantin-korovin-i-ego-masterskaya-v-bolshom-teatre> (дата обращения: 23.10.2020).

Теляковский пригласил А.Я. Головина для работы в императорские театры¹⁶⁹. По воспоминаниям и письмам художника можно судить, насколько ценным были для него консультации историка К.Д. Чичагова, когда Головин стал главным художником императорских театров в Санкт-Петербурге. В рабочих записях А.Я. Головина к опере К.В. Глюка «Орфей и Эвридика» (Мариинский театр, 1911) из архивно-рукописного фонда ГЦТМ им. А.А. Бахрушина можно встретить такие заметки «Чичагов Спросить о прическах пастухов и шляпах...»¹⁷⁰. За три дня до премьеры оперы «Орфей и Эвридика», в которой было несколько танцевальных сцен, Головин писал В.А. Теляковскому: «...Чичагов вчера был на пробе костюмов, и мы беседовали. Он хочет Вам сообщить до генеральной репетиции, что обряды около гробницы недопустимы, а, равно как и танец Эвридики, – именно все то, о чем я просил Фокина и он мне в этом отказал. Чичагов так был этим возмущен, что хочет очень Вас видеть, чтобы вместе воздействовать на Фокина»¹⁷¹.

Чичагов знакомил Головина с литературой по истории и искусству. В переписке с В.Э. Мейерхольдом Головин просил режиссера забрать в конторе императорских театров приготовленную для него К.Д. Чичаговым «греческую книгу», с пояснениями к ней самого Чичагова, а также «книгу мебели»¹⁷². Чичагов вместе с Головиным создали Постановочную библиотеку

¹⁶⁹ А.Я. Головин в своих воспоминаниях говорит о том, что В.И. Сизов посоветовал ему познакомиться с В.А. Теляковским и начать работать в императорских театрах. (См.: Головин А.Я. Встречи и впечатления. Воспоминания художника. Л.–М., 1940. С. 47). В то же время, К.А. Коровин, который был приглашен в императорские театры несколько раньше Головина, пишет, что он познакомил Головина с Теляковским. (См.: Константин Коровин вспоминает... С. 213). Сам В.А. Теляковский отмечал в своих воспоминаниях и дневниках, что В.Д. Поленов порекомендовал ему А.Я. Головина. Различные источники называют также разные даты этого события – 1898, 1899, 1900. Первой постановкой, оформленной А.Я. Головиным для императорских театров, стала опера А.Н. Корещенко «Ледяной дом», премьера которой прошла на сцене Большого театра в Москве 7 ноября 1900 года.

¹⁷⁰ Записка для памяти, о чем спросить у Чичагова к спектаклю «Орфей и Эвридика» и наброски лиры, прически. ГЦТМ Ф. 70 Оп. 1. Ед. хр. 1 КП 116709/269. Л.1.

¹⁷¹ Письмо А.Я. Головина В.А. Теляковскому от 18 декабря 1911 года // Александр Яковлевич Головин. Встречи и впечатления. Письма. Воспоминания о Головине. Л.–М., 1960. С. 191–192.

¹⁷² Письмо А.Я. Головина В.Э. Мейерхольду. [1912] // Александр Яковлевич Головин. Встречи и впечатления. Письма. Воспоминания о Головине. С. 180–181.

при театральной дирекции¹⁷³. В Москве собранием библиотеки занимались В.И. Сизов и К.А. Коровин¹⁷⁴.

Чичагов и Сизов нередко сами создавали эскизы костюмов и бутафории, чаще для опер и драматических пьес, но иногда и к балетным постановкам (хранятся в ГЦТМ им. А.А. Бахрушина, Музей ГАБТа). О В.И. Сизове писали: «С раннего утра он уже за работой, отыскивает в библиотеках и музеях необходимые справки и рисунки, сам составляет проекты костюмов, мебели, грима, ходит по швальням [пошивочным цехам] и следит за кройкой костюмов...»¹⁷⁵. Эскизы Сизова и Чичагова отличает историко-этнографический интерес – подробно выписанные детали одежды, орнаменты и аксессуары, позы, скопированные с античных статуй и европейских портретов XVIII века (Илл. 50–53).

Однако в сотрудничестве художника и археолога лидировал художник. Художник-постановщик спектакля всегда оставлял за собой право на исправления, что нередко приводило к конфликтам. Если А.Я. Головин, как правило, прислушивался к указаниям «консультантов по археологии», то К.А. Коровин, у которого был богатый опыт работы с историко-этнографическим материалом в Абрамцевском кружке и Частной опере С.И. Мамонтова, имел собственное представление о том, как должен выглядеть костюм на сцене. В.А. Теляковский в своих воспоминаниях указывал на ссоры Сизова и Коровина: «Последний [Сизов] приходил в ужас, когда К. Коровин по-своему переделывал переданные ему Сизовым тщательно вырисованные рисунки костюмов, обводя обмокнутою в чернила спичкой

¹⁷³ Альмединген Б.А. Из воспоминаний о работе Головина в театре // Александр Яковлевич Головин. Встречи и впечатления. Письма. Воспоминания о Головине. С. 264.

¹⁷⁴ Среди прочего, Константин Коровин занимал в Императорских театрах должность библиотекаря. Художница-исполнительница Большого театра Л.Г. Голова в своих воспоминаниях отмечала, что до 1903 года Коровин привлекался к участию в постановках «по вольному найму», затем был назначен штатным художником и библиотекарем Большого театра, а с 1 ноября 1910 года получил должность главного декоратора и художника-консультанта при Московской конторе императорских театров. См.: Голова Л.Г. О художниках театра. Воспоминания. Л., 1972. С. 127.

¹⁷⁵ Ежегодник Императорских театров. Вып. 15. Приложение: 1904—1905. С. 318—320. Цит. по: Чуракова Е. Указ. соч.

контуры рисунков и уверяя смущенного Сизова, что у художников свои законы, археологам малопонятные...»¹⁷⁶.

Подобная проблема наблюдалась и в отношениях Чичагова с петербургскими художниками:

...Археолог К. Чичагов не раз подавал прошения об отставке, когда художники и артисты, запросив сначала его мнение, поступали потом по своему или, как Чичагов выражался, «посылали археологию к черту», объясняя в свое оправдание, что театр не музей, а они не манекены»¹⁷⁷.

Вероятно, в результате этих конфликтов эскизы археологов заменялись в отдельных случаях на фотографии из экспедиций. Так, на эскизах народных костюмов для апофеоза в IV акте балета «Конек-горбунок» (1901,1914; Большой театр), написанных Константином Коровиным, приклеены сверху черно-белые фотографии, изображающие представителей различных народностей – тунгусов, корейцев и т.д. (Илл. 54–55). Коровин с большой точностью воспроизводил в своем эскизе формы одежды и головных уборов, но экспериментировал с цветовым решением и стилизовал декоративные детали. Это ярко прослеживается в эскизе костюма «Тунгуски». При сохранении общих контуров костюма Коровин сделал его гамму бело-красной, стилизовал треугольные мотивы на груди и украсил рукава и подол рядами орнамента. К тому же, он облегчил костюм, приспособив его для танца.

Костюмы главных персонажей исполнялись им с еще большей долей условности. В костюме Хана, например, Коровин передавал собирательный образ восточного владыки (Илл. 56). Штаны, судя по записям самого художника на эскизе, должны были быть «бухарские». В целом же, облачение Хана представляло собой общий тип аристократического мужского костюма мусульманского Востока – длинный халат, рубаха,

¹⁷⁶ Теляковский В.А. Воспоминания. С. 161.

¹⁷⁷ Там же.

подпоясанная широким поясом, чалма на голове и туфли с загнутыми вверх носами.

Схожая манера работы с эскизами костюмов была и у А.Я. Головина. Отходя от принятых образцов создания балетного костюма и обращаясь к первоисточникам, Головин, тем не менее, не копировал прошлое, а создавал свою собственную интерпретацию исторической эпохи. К.Д. Чичагов вспоминал: «Он ходит-ходит во все книгохранилища, причем никогда не калькирует, а только изучает изобразительные материалы. Потом он исчезает на две недели или на месяц, а иногда и на более длительный срок, и приносит эскизы. В них нет ни одного точно воспроизведенного орнамента или архитектурного элемента, ни одной заимствованной детали, но все насыщено внутренним смыслом виденного, во всем синтез эпохи, и все это головинское, присущее только Головину»¹⁷⁸. Как вспоминал помощник Головина Б.А. Альмединген, балетных артистов – исполнителей лезгинки в опере «Руслан и Людмила» (Мариинский театр, 1904) Александр Головин, нарушив традицию, одел не в национальные кавказские костюмы XIX века (черкески и т.п.), а в костюмы византийского характера (Илл. 57). Он руководствовался тем, что действие оперы происходит в Киевской Руси, а тогда в грузинских костюмах господствовало византийское влияние¹⁷⁹.

Для балетных спектаклей принципиально важным оказалось то, что в работе над костюмами различных персонажей художники-станковисты старались максимально приблизить их форму к исторически точной, преодолев диссонанс исторически выдержанных костюмов мимистов и балетно-условных костюмов солисток и их партнеров. В содружестве с хореографами А.А. Горским и М.М. Фокиным, они постепенно отказывались от пачек, корсетов, трико и балетных туфель в пользу аутентичности формы костюма.

¹⁷⁸ Цит. по: Альмединген Б.А. Указ. соч. С. 264.

¹⁷⁹ Там же. С. 256.

Первым экспериментом в этом отношении стал московский балет «Дон Кихот Ламанчский», премьера которого состоялась 6 декабря 1900 года в Большом театре. К.А. Коровин впервые ввел здесь удлиненные фасоны пачек, которые напоминали костюм эпохи романтического балета М. Тальони, но, что важнее, в «Дон Кихоте» наряду с пачками присутствовали также и костюмы в испанском стиле. Женщины танцевали в полупышных платьях длиной по щиколотку, с рядами оборок (Илл. 58). Головы некоторых из них покрывали мантильи. Мужчины были одеты как испанские тореадоры – в фигаро и облегающие штаны, подпоясанные широким кушаком, с широкополыми шляпами на голове и длинными плащами на плечах (Илл. 59). В колорите одежд преобладали красные и черные цвета. Только в картине сна Дон Кихота присутствовали пачки пастельных оттенков.

Создавая испанские костюмы для данной постановки, К.А. Коровин, очевидно, руководствовался своими собственными впечатлениями от поездки в Валенсию в 1888 году: «Вышел посмотреть город. Новое, незнакомое как-то особенно очаровывает душу. Мужчины – в черных плащах, вверху, на отвороте подкладки, красноватый плюш; женщины тоже в черном, в мантильях. Бедные люди – в толстых серых плащах. У некоторых – круглые шляпы с шерстяными шариками по краям»¹⁸⁰.

Новые костюмы Коровина вызвали возмущение среди критиков и некоторых балерин, которые, как вспоминал художник, первое время не желали их одевать и рвали¹⁸¹. Другого мнения была публика и молодые артисты, которые считали костюмы подлинно испанскими: «В первом действии балерина, исполняющая роль Китри, появлялась, нарушая все традиции, не в тюниках, а в испанском полудлинном костюме, с гребнем в волосах, в мантилье и атласных туфельках на маленьких каблукках; в какой-

¹⁸⁰ Константин Коровин вспоминает... С. 493.

¹⁸¹ Там же. С. 95.

то мере это определяло и сценический облик, и характер танца»¹⁸². Коровин в этом отношении работал в тесном сотрудничестве с А.А. Горским, который ввел в хореографию «Дон Кихота» элементы испанских народных танцев, исполнявшихся не на пуантах, а на полупальцах, а иногда и на пятках.

Источники вдохновения для создания костюмов и декораций к «Коньку-горбунку» К.А. Коровин вынес из своих путешествий на русский Север и в Среднюю Азию. Кроме парада народностей в апофеозе IV акта и одежды мимистов из первых актов, национальные формы костюма присутствовали также в нарядах главных героев. Так, Екатерина Гельцер в партии Царь-девицы танцевала «русскую» теперь не в пышной короткой пачке и корсаже с туго затянутой талией, как Марфа Муравьева в 1860-х или Пьерина Ленъяни в 1890-х годах, а в длинном русском сарафане и кокошнике (Илл. 60–62). Жена хана появлялась в восточных шароварах (см. Илл.16–17), намек на постепенно уходящую с балетной сцены пачку сохранялся в виде короткой полупрозрачной юбочки поверх шаровар.

Как вспоминала балерина О. Некрасова, перед постановкой балета «Дочь фараона» (Большой театр, 1905) К.А. Коровин и А.А. Горский совершили путешествие в Египет для ознакомления с материалом. По приезде в Москву собирали из всех библиотек книги, и только после этого Коровин создавал эскизы, а Горский танцы¹⁸³. Постановка и проработка фигур на эскизах К.А. Коровина к «Дочери фараона» из собрания ГЦТМ им. А.А. Бахрушина содержит характерные черты древнеегипетской живописи. Фигуры написаны плоскостно, головы повернуты в профиль, а туловище разворачивается на зрителя. Головные уборы, парики, маски и украшения вызывают ассоциации с раскрашенными рельефами из храмов Сети I и Рамсеса II в Абидосе и храма Рамсеса II в Абу-Симбеле (Илл. 63–72). Однако эскизы Коровина трудно назвать копиями из-за разнообразия цветов и орнаментов, которые он использует в костюмах. Кроме того, одежды на

¹⁸² Соляников Н. Из воспоминаний // Балетмейстер А.А. Горский. Материалы. Воспоминания. Статьи / Составители Е. Суриц и Е. Белова. СПб., 2000. С. 92.

¹⁸³ Некрасова О. Указ. соч. С. 195.

эскизах Коровина более длинные и закрытые, что, вероятно, было вызвано требованиями императорской сцены, где на тот период еще невозможно было представить танцы в полуобнаженном виде.

Критика писала: «27 ноября 1905 г. Горский обезобразил стильный балет М.Петипа «Дочь фараона». Желая блеснуть тем, что он прочитал сочинение Бругша, отнес действие более чем за 1300 лет до нового Завета. Переименовал действующих лиц и заставил их танцевать вариации новейшего времени под музыку Чайковского. При этом изуродовал танцовщиц неуклюжими париками и головными уборами и стеснил их удлиненными костюмами. В общем, вместо прекрасного балета оказалось какое-то мемориальное представление, возмущившее почтенного М.И. Петипа...Декорации по всеильному желанию Коровина представляют сплошную мазню...Действующие лица заимствованы с древних фресок и барельефов»¹⁸⁴.

Сложнее всего от пачек отказывались прима-балерины. Единство египетского стиля в комплекте эскизов костюмов к «Дочери фараона» нарушают только наряды Бинт-Анты (Аспиччии) для Е.В. Гельцер. Во II и III акте ее костюм составляли классическая белая пачка, трико и балетные туфли, из древнеегипетских атрибутов присутствовали только цветок лотоса на корсаже (во II акте) и стилизованный шлем с украшением в виде змейки (Илл. 73). В IV акте, когда Бинт-Анта по сюжету бросалась в воды Нила, ее пачка становилась бледно-голубой с серебряными блестками (Илл. 74).

В балете «Саламбо» (Большой театр, 1910), Е.В. Гельцер в одном акте появлялась в придуманном Коровиным длинном черном хитоне с сандалиями на ногах, а в другом – в традиционной белой пачке¹⁸⁵. В балете «Корсар» (Большой театр, 1912), по воспоминаниям современников, не было уже ни одной пачки, их заменили длинные хитоны. Рецензент журнала «Студия» писал: «Уже в «Саламбо», г. Горский, к ужасу закоренелых балетоманов,

¹⁸⁴ Мухин Д. Указ. соч. С. 98.

¹⁸⁵ Светинская В. Указ. соч. С. 240.

отменил не только традиционные «пачки» (тарлатановые коротенькие юбочки), но и танцевальные туфли, заменив их сандалиями. Нет ни одной «пачки» и в «Корсаре», хотя туфли и остались. Почти все костюмы выдержаны в строго бытовых, более или менее исторически верных очертаниях»¹⁸⁶.

В Санкт-Петербурге первой попыткой реформировать форму традиционного балетного костюма была уже упоминавшаяся ранее неосуществленная постановка балета Л. Делиба «Сильвия». Выполненные разными художниками, эскизы костюмов к данной постановке не отличаются единством стиля, но каждый из них в большей или меньшей степени демонстрирует желание художников отойти от балетного штампа. Наиболее консервативен в выборе формы костюма оказался А.Н. Бенуа. В эскизе костюмов для восточного танца к балету «Сильвия»¹⁸⁷ он сочетал разноцветные, богато украшенные золотой бахромой пачки с шароварами. Вместе с экзотическими головными уборами, стилизованными под Древний Восток, они смотрятся очень эффектно и ярко (**Илл. 75**). С другой стороны, многосоставность костюма, перегруженность декоративными деталями и пестрота в выборе головных уборов (арабских, древнеегипетских и т.п.) отсылает к балету последней трети XIX века.

Костюмы Л.С. Бакста и К.А. Коровина решены в виде подлинно античных одежд. Образ нимфы говорит о знакомстве Бакста с античной скульптурой из музейных собраний, в частности, со статуей Артемиды (Дианы Версальской) из собрания Лувра (**Илл. 76**). Известно, что Лев Бакст неоднократно бывал в Париже в 1890-х годах и посещал музеи Лувра. В изображении вакханок с эскизов К.А. Коровина из собрания ГЦТМ им. А.А. Бахрушина невозможно угадать конкретные образцы (**Илл. 9–10**). Решенные в свободной, импрессионистической манере, они, скорее, напоминают этюды к большому живописному полотну, чем эскизы балетных костюмов. Вместо

¹⁸⁶ Л-о М. Московский балет. «Корсар» // Студия. 1912, №17. С. 16.

¹⁸⁷ По сюжету либретто бог любви Эрос посылает красавицу-рабыню, чтобы испытать верность пастуха Аминты нимфе Сильвии. Скорее всего, именно этот эпизод хотел изобразить Бенуа в своем эскизе.

классических белых пачек нимфы одеты в длинные хитоны сочного алого и розово-оранжевого цвета. Вместо модных высоких причесок – на головах венки из виноградной лозы поверх распущенных, вьющихся волос в духе образов Альфонса Мухи. В руках и за плечами свободно ниспадающие драпировки.

В интерпретации античных образов к «Сильвии» Коровин оказался гораздо прогрессивней своих петербургских коллег. Его костюмы отличала как исторически верная форма, так и звучная колористическая гамма. Подобные картины яркой, многоцветной, дионисийской античности предвосхитили оформленные Бакстом постановки «Ипполита» (1902) и «Эдипа в Колоне» (1904) в Александринском театре, и античные постановки «Русских балетов» С.П. Дягилева.

Первыми осуществленными балетными постановками, в которых соблюдалось единство стиля пластики и костюмов на петербургской сцене стали балеты М.М. Фокина «Эвника» (1907) и «Египетские ночи» (1908). Как вспоминал Фокин, он самостоятельно выбирал костюмы для этих балетов¹⁸⁸ из старых театральных вещей в гардеробах императорских театров и комбинировал их, переделывая и упрощая форму. Причем часто для его замысла подходили костюмы для опер, а не для балетов. М.М. Фокин писал: «Из опер, среди костюмов мимисток и фигуранток в других «египетских» балетах мы отбирали рубашки, кушаки, вуали, покрывала, воротники, обручи на руки и все это комбинировали»¹⁸⁹.

Фокин очень тщательно готовился к постановке «Египетских ночей», неоднократно посещая египетский отдел Эрмитажа и окружив себя книгами по Древнему Египту. Несколько зарисовок балетмейстера, в которых он

¹⁸⁸ Так пишет в своих воспоминаниях Михаил Фокин. Ученик и помощник А.Я. Головина в императорских театрах Михаил Зандин пишет о том, что Фокин просил его сочинить эскизы костюмов и грима к постановке балетов «Эвника» и «Египетские ночи». См.: Зандин М.П. Блистательный мастер, замечательный человек // Александр Яковлевич Головин. Встречи и впечатления. Письма. Воспоминания о Головине. С. 242. В афишах к постановке балета «Египетские ночи» в Мариинском театре в 1910-е годы (СПбГМТиМИ) указаны как автор декораций О. Аллегри, как автор костюмов – М. Зандин. В 1909 году Лев Бакст создал сценографию к новой версии «Египетских ночей» – «Клеопатре» для «Русских сезонов».

¹⁸⁹ Фокин М.М. Указ. соч. С. 111.

прорабатывал костюм и движения персонажей, сохранилось в Санкт-Петербургском государственном музее театрального и музыкального искусства и Санкт-Петербургской театральной библиотеке (Илл. 77–78). Фокин широко использовал открытый костюм древних египтян и выпускал танцовщиков на сцену в коротких набедренных повязках – *схенти* и воротниках поверх трико (Илл. 79).

Предметы изобразительного искусства стали основным источником для стилизаций в русском балетном костюме начала XX века, в особенности в работах художников объединения «Мир искусства». На полихромность цветовой гаммы и орнаментальные мотивы в костюмах Л.С. Бакста к балетам антрепризы С.П. Дягилева «Нарцисс» (1911), «Послеполуденный отдых фавна» (1912), «Дафнис и Хлоя» (1912), а также к неосуществленной постановке балета «Орфей» (1914-1915) в Мариинском театре повлияло знание музейных собраний древнегреческой скульптуры и вазописи. Большое значение имело совершенное Бакстом совместно с художником Валентином Серовым путешествие по Греции в 1907 году, во время которого произошло знакомство с последними открытиями Генриха Шлимана и Артура Эванса в Микенах и на острове Крит. Если в балете конца XIX века в качестве декора из «греческих» орнаментов использовали только меандр, то Лев Бакст заимствовал разнообразные орнаментальные мотивы из вазописи геометрического, чернофигурного, краснофигурного стиля и даже стиля камарес. Как отмечает Е.Н. Байгузина, меандры, шашечки и розетки соседствовали с заимствованными с Востока пальметтами, лотосами и зооморфными изображениями, что отсылало к эпохе архаической и догомеровской Греции¹⁹⁰.

Е.М. Федосова указывает на использование А.Н. Бенуа эскизов французского художника XVIII века Луи-Рене Боке при создании эскизов костюмов к «Павильону Армиды» (1907, Мариинский театр), а также графики петербургских художников Василия Тимма и Игнатия Щедровского

¹⁹⁰ Байгузина Е.Н. Античные реминисценции и аллюзии. С. 297.

с изображением бытовых сцен и городских типажей в качестве прототипов для персонажей масленичного гуляния в балете «Петрушка» (1911, «Русские балеты» С.П. Дягилева)¹⁹¹.

Частное коллекционирование, распространявшееся в русской художественно-театральной среде на фоне общего увлечения стариной в конце XIX – начале XX веков, способствовало появлению дополнительной источниковой базы. Народные игрушки из коллекции А.Н. Бенуа послужили прототипами для образов русских кукол в балете «Фея кукол» (1903, Эрмитажный театр), оформленном Л.С. Бакстом¹⁹². В своих воспоминаниях Бенуа признавался, что костюм Балерины для балета «Петрушка» (1911, «Русские балеты» С.П. Дягилева) почти дословно скопирован им с одной статуэтки гарднеровского фарфора¹⁹³. Для создания костюмов к опере-балету «Соловей» («Русские балеты» С.П. Дягилева; 1914) Александр Бенуа использовал раскрашенные китайские лубки, которые ему подарил ездивший во время войны в Манчжурию С.С. Боткин¹⁹⁴.

Н. Мислер полагает, что в балетах на сюжеты из культуры Дальнего Востока – «Ориенталии» (1910; «Русские балеты» С.П. Дягилева), «Пери» (1911; «Русские балеты» С.П. Дягилева), «Синий бог» (1912, «Русские балеты» С.П. Дягилева), – Л.С. Бакст использовал в качестве прототипов древнеиндийскую мелкую пластику из собственного собрания¹⁹⁵. Во время работы над балетом «Шехеразада» (1910, «Русские балеты» С.П. Дягилева) Бакст ориентировался на иранские и турецкие миниатюры из собрания М.М. Фокина, что повлияло на красочную гамму балета с преобладанием красно-сине-зеленых оттенков и форму некоторых головных уборов¹⁹⁶.

¹⁹¹ Федосова Е. Александр Бенуа и Лев Бакст: к вопросу о визуальных источниках. С. 69–73.

¹⁹² Бенуа А.Н. Мои воспоминания. Кн. 4. С. 367.

¹⁹³ Там же. Кн. 5. С. 524.

¹⁹⁴ Там же. С. 528.

¹⁹⁵ Мислер Н. Зов Востока: Бакст и Сиам. С. 301–306.

¹⁹⁶ Федосова Е. Указ. соч.

При подготовке балета «Весна священная» (1913, «Русские балеты» С.П. Дягилева) Н.К. Рерих тщательно изучал русский народный костюм из коллекции княгини М.К. Тенишевой. Как отмечала Н. Мислер, Рерих стилизовал различные элементы русского народного костюма, и сочетал их с деталями одежды народов Сибири, увиденных во время его многочисленных археологических экспедиций¹⁹⁷.

Востребованной в качестве источника для стилизаций оказалась и венецианская живопись XV–XVI веков. Все вышеуказанные художники путешествовали по Италии, а для ведущих участников антрепризы С.П. Дягилева Венеция стала постоянным местом отдыха после напряженного балетного сезона. Здесь они не только восстанавливали силы, но и вынашивали планы новых постановок. В мемуарах участников «Русских сезонов» часто можно встретить следующее высказывание об оформлении балета – «в стиле Карпаччо». Картины венецианского художника Витторе Карпаччо (ок. 1465 – ок. 1526), который изображал религиозные сюжеты, погружая их в обстановку современной ему Венеции, отличались вниманием к деталям быта и костюма эпохи. Карпаччо изображал многих мужчин на своих картинах в ярких костюмах, состоящих из цветного трико, плотно обтягивающего ноги до пояса и короткого колета (Илл. 80). Такой откровенный, и в то же время не стесняющий движения костюм, отсылающий к европейскому средневековью, полюбился многим художникам, работавшим для балета.

Первым к таким костюмам, вероятно, обратился К.А. Коровин при оформлении постановки «Лебединого озера» в Большом театре в Москве (оформлял дважды – в 1901 и в 1912 годах) (Илл. 81). По словам А.Н. Бенуа, С.П. Дягилев, увидев московскую постановку, был восхищен декорациями и «Карпаччо» костюмами Коровина, поэтому решил поставить «Лебединое озеро» в рамках своей антрепризы¹⁹⁸. Первое исполнение спектакля

¹⁹⁷ Мислер Н. Танцуй, память! Николай Рерих и этнография. С. 76–79.

¹⁹⁸ Benois A. Reminiscences of the Russian Ballet. London, 1941. P. 345.

«Русскими балетами» С.П. Дягилева в декорациях К.А. Коровина и А.Я. Головина, в костюмах К.А. Коровина состоялось 30 октября 1911 года в театре Ковент-Гарден в Лондоне. Затем в 1912 году постановку показали в Вене.

В 1910 году в Гранд-опера в рамках «Русских балетов» С.П. Дягилева прошла премьера балета «Жизель» в оформлении А.Н. Бенуа. Для Вацлава Нижинского, исполнявшего партию Альберта, Бенуа также придумал костюм «в стиле Карпаччо». Как упоминалось выше, в январе 1911 года В.Ф. Нижинский во время выступления в этой партии на сцене Мариинского театра надел трико без банджа¹⁹⁹, за что был уволен из императорской театральной труппы.

Балет-мимодрама «Легенда об Иосифе» (1914, «Русские балеты» С.П. Дягилева) был полностью задуман и поставлен как картины в стиле Паоло Веронезе. А.Н. Бенуа утверждал, что идея балета *à la Veronese* возникла у него еще в 1912 году во время ежедневных визитов в Музей истории искусства в Вене²⁰⁰. Бенуа придумал сюжет постановки на музыку Клода Дебюсси. Действие балета должно было происходить на пышном пиру на фоне палладианской виллы. Уже были созданы некоторые эскизы²⁰¹, но постановку не удалось осуществить из-за разногласий С.П. Дягилева с композитором. В 1914 году Дягилев вернулся к этой идее, решив поставить балет на библейский сюжет в обстановке эпохи Ренессанса. Художниками постановки он пригласил испанского художника Хосе-Марию Серта и Льва Бакста, а композитором – Рихарда Штрауса. Серт создал декорации, а Бакст – костюмы к постановке.

¹⁹⁹ С.Л. Григорьев утверждал, что костюм предполагал и короткие панталоны, которые обычно одевали балетные танцовщицы, а Нижинский их не надел: «Танцую «Жизель», Нижинский надел костюм в стиле Карпаччио. Он состоял из очень короткого колета и трико, которое довольно откровенно подчеркивало формы тела, так как ради сохранения стиля Нижинский не стал надевать короткие штанишки поверх трико». (См.: Григорьев С.Л. Указ. соч. С. 48). Однако при рассмотрении эскиза А. Бенуа, можно убедиться, что замысел художника изначально не предполагал панталон поверх трико, а только бандж.

²⁰⁰ Venois, A. Reminiscences of the Russian Ballet. P. 344.

²⁰¹ Эскизы декораций хранятся в ГТГ (Москва), в СПбГМТиМИ, эскизы костюмов – в ГРМ (Санкт-Петербург).

Л.С. Бакст был давно вдохновлен творчеством Веронезе. В одном из писем жене в сентябре 1910 года он рассказывал о своем посещении Дрезденской картинной галереи: «...два совершенно противоположных по задачам художника пленили меня чем-то общим, декоративным. Это Веронезе и... Лука Кранах в его портретах. Многое мне дала эта поездка, краски совсем подступили мне к глазам, и не понимаю просто себя: какое-то бешенство колорита...»²⁰². Сочетание ярко-красного и золотистого, доминирующее в эскизах костюмов главных персонажей балета, вероятно, могло быть заимствовано из парных «Портретов герцога Генриха Благочестивого и его супруги» Лукаса Кранаха старшего (1514, Дрезденская галерея, **Илл. 82–85**). Однако практически полную колористическую гамму эскизов костюмов Бакста к «Легенде об Иосифе» можно обнаружить на картине П. Веронезе «Нахождение Моисея» из собрания Дрезденской галереи с ее ярко-красными, бирюзовыми, золотистыми и черными оттенками (**Илл. 86–87**).

Оформлением «Легенды об Иосифе» восхищался начинающий свой творческий путь Леонид Мясин, отмечая, что этот спектакль пробудил в нем неизменный интерес к художественному стилю венецианского Возрождения²⁰³. На фоне декораций Серта с золотой стеной и изогнутыми колоннами золотисто-зеленоватого цвета появлялись танцовщики в роскошных костюмах Бакста из «бархата и парчи», основанные на образцах, «увиденных на полотнах Веронезе»²⁰⁴.

Заимствуя от Веронезе общую колористическую гамму и форму костюмов, Бакст использовал целый комплекс изобразительных источников XVI века. Жена Потифара появлялась в пышном платье с тугим корсажем и нитками жемчуга на шее, но это платье полностью открывало ноги в чулках, панталонах и котурнах. Такой образ, скорее, отсылал к нарядам

²⁰²Письмо Л.С. Бакста Л.П. Гриценко-Бакст от 14 сентября 1910. Париж // Лев Бакст. Моя душа открыта. Кн. 2. С. 166.

²⁰³ Мясин Л.Ф. Указ. соч. С. 52.

²⁰⁴ Там же.

венцианских куртизанок. Подобные изображения встречаются на гравюрах в книге Пьетро Бертелли *Diversarum nationum habitus* (1594–1596)²⁰⁵. Однако костюмы Бакста, все же, были современной стилизацией на тему Ренессансной эпохи. По замечанию корреспондента газеты *Times*, некоторые костюмы «Легенды об Иосифе» отсылали к Веронезе, но другие своими резкими контурами напоминали фигуры на игральных картах, несколько отходя от картины изображаемого периода²⁰⁶.

Кроме изобразительного искусства, в качестве источников могли употребляться литературные произведения. Головин и Коровин активно использовали материалы публичных библиотек и собирали Постановочные библиотеки при императорских театрах. А.Н. Бенуа имел обширную домашнюю библиотеку. И хотя не сохранилось конкретных упоминаний литературных произведений, вдохновлявших художников на создание балетных образов, можно предположить, что они также повлияли на некоторые историко-художественные реминисценции в творчестве Бенуа, Бакста и др.

Например, костюмы А.Н. Бенуа к «Сильвии», сочетающие пачку и шаровары, могли быть стилизацией женской персидской одежды для дома последней четверти XIX – начала XX века. Бенуа не путешествовал по Персии²⁰⁷, поэтому, скорее всего, ориентировался на доступные ему тексты и изобразительные источники. В 1897 году в Санкт-Петербурге была опубликована книга «Персия при Наср-Эдин-Шахе с 1882 по 1888 г.: Очерки в рассказах Мисль-Рустема». Книга содержала подробные описания персидского костюма, а также фотографии русского фотографа при дворе персидского шаха Антона Севрюгина.

²⁰⁵ [Diversarum nationum habitus centum et quattuor iconibus in aere incisus diligenter expressi, item ordines duo processionum, unus Summi Pontificis, alter Sereniss. Principis Venetiarum, opera Petri Bertellii... | Gallica \(bnf.fr\)](#) (дата обращения: 14.01.2021).

²⁰⁶ “La Légende de Joseph”. Brilliant production in Paris // *The Times*. 1914, 15 May, Fr. P. 7.

²⁰⁷ В воспоминаниях А.Н. Бенуа не встречается упоминаний о каких-либо поездках по Персии или другим странам Ближнего Востока. См.: Бенуа А.Н. Мои воспоминания.

В подтверждение того, что Бенуа был знаком с трудом Мисль-Рустема, говорит постановка танцующих фигур на эскизе. Мисль-Рустем, описывая персидский вариант восточного танца, отмечал, что он не отличается грациозностью, как, например, турецкий: «Главное искусство в персидских танцах заключается не в выделывании вольтов и не в хождении на носках, как у нас, а в колебании бедрами, стоя на растопыренных согнутых ногах, или во время самого движения, а также в сладострастных позах, в движении животом и руками»²⁰⁸. Такое описание очень точно подходит под изображение танца А.Н. Бенуа. Темнокожие фигуры девушек в ярких, даже несколько вычурных костюмах, показаны стоящими на широко расставленных, согнутых в коленях ногах, с поднятыми в танце руками и выставленными вперед животами. Исполнение такого танца, скорее всего, должно было подчеркнуть противопоставление «варварского» восточного мира гармоничной культуре Древней Эллады, показанной в балете²⁰⁹.

Относительно оформления Львом Бакстом балета «Шехеразада», можно также предположить, что художник изучал литературные произведения, посвященные Ближнему Востоку. В романе Джеймса Мориера²¹⁰ «Похождения Хаджи-Бабы из Исфагана» (1824) о приключениях сына иранского брадобрея даны интересные описания костюмов. В частности, упоминания о способе подвязывания шаровар: «Я подвязал шаровары по образцу особ лучшего общества; опоясался шалью на новейший манер, сзади широко, а спереди поуже...»²¹¹. Подобный способ подвязывания шаровар широкой шалью изображён Бакстом на эскизах костюмов евнухов к «Шехеразаде». Наиболее живописно и гиперболизировано это представлено в эскизе костюма Главного евнуха, где алая узорчатая шаль необъятных

²⁰⁸ Мисль-Рустем Персия при Наср-Эдин-Шахе с 1882 по 1888 г.: Очерки в рассказах Мисль-Рустема. СПб, 1897 С. 92.

²⁰⁹ Подробнее см.: Войтова И. Пачка и шаровары. О некоторых аспектах взаимовлияния персидской моды и русского балетного костюма // Искусствознание, 2018. № 1. С. 260–285.

²¹⁰ Джеймс Джастин Мориер – английский дипломат и писатель, служил в английском посольстве в Персии в 1809–1814 гг.

²¹¹ Мориер Д.Д. Похождения Хаджи-Бабы из Исфагана. М., 1989. Глава XIV.

URL: http://az.lib.ru/m/morier_d_d/text_0020.shtml (дата обращения: 15.01.2018).

размеров, несколько раз обхватывая туловище, закрывает его практически от груди до пояса, а сзади спускается до колен (Илл. 88).

В произведении Мориера также можно найти описания цветов, характерных для персидской одежды. Пожелав прослыть богатым и уважаемым человеком, главный герой Хаджа-Баба купил у ветошника шелковый с золотым галуном кафтан, красные шаровары, зеленые туфли и синюю рубаху²¹², не сомневаясь, что эти цвета были в почете у персидской знати. В особенности, красный цвет: «Мне хотелось непременно иметь платье из красного сукна, чтоб другим внушать к себе то почтение, которое я сам доселе чувствовал к лицам, носившим подобное платье»²¹³.

На сложение образного строя постановок влияли и впечатления художников, приобретенные в современной жизни. Костюмы испанских танцовщиков и танцовщиц в «Дон Кихоте» появились под воздействием испанских нарядов, увиденных К.А. Коровиным во время его путешествия по Валенсии. Образы персонажей ярмарочного гуляния в балете «Петрушка» – ряженых, балаганного деда, Петрушки, – были навеяны детскими воспоминаниями А.Н. Бенуа об уличных зрелищах, балаганах, народных комедиях масок в Санкт-Петербурге.

В свободно развивающихся драпировках античных костюмов к «Нарциссу», созданных Бакстом, прослеживалось влияние танцевального костюма А. Дункан. Для костюмов «Ориенталий», «Синего бога» и «Пери» Бакст использовал некоторые элементы сямского костюма, такие как короткие юбки с трапециевидными передниками, высокие пирамидальные головные уборы. На данный выбор могли повлиять как впечатления от гастролей балетной труппы Королевского сямского двора, прошедшие в октябре 1900 года на сцене Михайловского и Александринского театров, так и «Камбоджийский танец» Клео де Мерод, показанный на Всемирной выставке 1900 года в Париже (Илл. 89).

²¹² Там же.

²¹³ Там же.

Тем не менее, при создании балетного костюма К.А. Коровин, А.Я. Головин, А.Н. Бенуа, Л.С. Бакст и Н.К. Рерих ориентировались, в первую очередь, на изобразительное искусство. Особенностью времени стало то, что театральные художники знакомились с предметами изобразительного искусства не только в репродукциях, но и в подлиннике. Они изучали шедевры в российских и зарубежных музеях, совершали путешествия-экспедиции к месту изображаемого в спектакле действия, коллекционировали произведения искусства.

В то же время, художники не стремились к точности воспроизведения оригиналов. Стиль создаваемых костюмов основывался на визуальных ассоциациях, которые сохраняли с первоисточниками только общие контуры и, в большинстве случаев, преобладающую цветовую гамму. Если для балета последней трети XIX века было свойственно правдоподобие в передаче детали, то в начале двадцатого столетия вектор сместился в пользу аутентичности и единства формы, характерным для искусства модерна. В результате, была преодолена резкая визуальная грань между костюмами танцевальных и нетанцевальных партий, бытовавшая в балете на протяжении долгих лет. Достижение единства в формах балетного костюма внутри одной постановки стало одним из важных шагов на пути к достижению ансамблевости художественного решения спектакля. Другой ключевой составляющей сценического синтеза была живописность исполнения.

2.2.2 Живописная роспись балетных костюмов

К.А. Коровин и А.Я. Головин привнесли в оформление спектаклей императорской сцены черты, свойственные изобразительному искусству эпохи – тяготение к ярким цветам и крупному живописному мазку. В живописи конца XIX века – начала XX века цвет уже не был простой характеристикой предметов или явлений, основной его функцией стала передача настроения. Символисты и фовисты использовали преимущественно чистые, несмешанные цвета. Анри Матисс писал, что

«чистые, простые цвета тем сильнее влияют на наши чувства, чем эти цвета проще» и что «основная задача цвета – служить выразительности»²¹⁴.

На фоне отношения к цвету, прежде всего, как к носителю эмоционально-психологического начала в этот период складывались различные теории о символике, психофизиологии цвета, а также о синестезии цвета и музыки. Конечно, вопросы эмоциональности цвета, взаимосвязи цвета и музыки неоднократно поднимались и в предшествующие эпохи. Как отмечал В.С. Турчин, они интересовали несколько поколений мыслителей от Платона и Аристотеля до романтиков²¹⁵. Однако на рубеже XIX – XX веков эти искания приобрели по-настоящему грандиозный масштаб.

Концепции психофизиологии цвета развивали в своих работах философы, композиторы, художники, театральные режиссеры. Теософы рассуждали о том, что чувства и мысли имеют цвет и звук, Андрей Белый формулировал свою теорию «хромотеософии»²¹⁶. Русские композиторы Н.А. Римский-Корсаков, А.Н. Скрябин, Л.Л. Сабанеев разрабатывали теории цвето-тональностей²¹⁷. Для описания живописных произведений часто стали применяться такие выражения как «музыкальность, звучность красок», «аккорды цвета», «ритм живописи». Матисс утверждал, что гармония красок подобна музыкальной гармонии²¹⁸. О психофизических свойствах цвета писал Василий Кандинский, сравнивая краски с музыкальными инструментами²¹⁹. Кандинский в 1912 году планировал поставить в Мюнхенском художественном театре сценическую композицию «Желтый звук» на музыку Ф.А. Гартмана, которая должна была стать родом

²¹⁴ Матисс А. Заметки живописца. СПб., 2001. С. 74, 43.

²¹⁵ Турчин В.С. Театральная концепция В.В. Кандинского // Русский авангард 1910–1920-х годов и театр/ Отв.ред.Г.Ф.Коваленко. СПб., 2000. С. 84–85.

²¹⁶ Там же.

²¹⁷ См.: Сабанеев Л. Воспоминания о Скрябине. М., 1925. Ванечкина И.Л., Галеев Б.М. «Цветной слух» в творчестве Н.А. Римского-Корсакова // Русская музыка и традиция: (Межвузов. сб. науч. тр.). Казань, 2003, С.182–195. URL: http://synesthesia.prometheus.kai.ru/zwet-sl_r.htm (дата обращения: 09.10.2020).

²¹⁸ Матисс А. Указ. соч. С. 42.

²¹⁹ См.: Кандинский В.В. О духовном в искусстве. М., 1992.

URL: https://royallib.com/read/kandinskiy_vasily/o_duhovnom_v_iskusstve.html#184320 (дата обращения: 09.10.2020).

«пантомимического» балета²²⁰, в абстрактных формах представляющего связь цвета и музыки.

Задолго до Кандинского об эмоционально-выразительной роли цвета в театре задумывались Поль Фор и художники Частной оперы С.И. Мамонтова. В театре эпохи символизма, отличительной чертой которого становилась недосказанность, субъективность восприятия, декорация из иллюстрации места действия превращалась в знак, поэтический фон, характеризующий настроение спектакля, поэтому приобретала более лаконичные, условно-обобщенные формы. Перегруженные деталями перспективные декорации, уходящие вглубь сцены, и меблировка в театре Поля Фора были упразднены, остались только плоские декоративные задники, расписанные в свободной манере Полем Серюзье. Пьер Кийяр, автор пьесы «Девушка с отрезанными руками», поставленной в театре Поля Фора (1891) писал: «Декорация должна быть чисто орнаментальной условностью, которая усиливает иллюзорность происходящего на сцене за счет цвета и линии. Нередко достаточно всего лишь нескольких подвижных пятен и драпировок на заднем плане, чтобы создать впечатление бесконечного разнообразия времени и пространства»²²¹.

В.Д. Поленов, оформляя оперу «Орфей и Эвридика» (1897, Частная опера С.И. Мамонтова), свел декоративное решение каждого действия к созданию пейзажных живописных задников, считая боковые кулисы и бутафорию лишними. Кулиса, по его мнению, должна быть задрапирована только темным сукном²²². Прием писания задней декорации как картины был воспринят и другими художниками Частной оперы. К.А. Коровин писал: «Эти ковры, эти аккорды цветов и форм в куске холста – это и есть задача декоратора. Красота сочетаний красок, их подбор, вкус, ритм – это и есть радость аккорда, взятого звучно»²²³.

²²⁰ Турчин В.С. Указ. соч. С. 97.

²²¹ Энциклопедия символизма: Живопись, графика и скульптура. Литература. Музыка. М., 1998. С. 343.

²²² Мамонтов Вс. С. Рукопись «Частная опера С.И. Мамонтова» ГЦТМ. Ф. 155 Оп. 1. Ед. хр. 75 КП 187213. С. 141.

²²³ Константин Коровин вспоминает... С. 122–123.

К.А. Коровин и А.Я. Головин применили в императорских театрах новаторские принципы декорационного решения спектаклей Частной оперы С.И. Мамонтова, но в области оформления костюмов пошли дальше своих предшественников. По мнению М.В. Давыдовой, новый тип театрального костюма создал Михаил Врубель²²⁴. Художник сочетал в нем характерность образа с декоративной условностью покроя и орнаментики. В эскизах театральных костюмов Врубеля для Частной оперы уже не чувствовалось стремления к этнографической точности в передаче деталей. Обобщенные в духе модерна, плоскостные силуэты его костюмов для оперы Н.А. Римского-Корсакова «Садко» (1896, Илл. 90–91) или оперы П.И. Чайковского «Чародейка» (1900, Илл. 92) передавали поэтический образ персонажей. Однако цветовая гамма этих костюмов принадлежала еще традиции XIX века. Кроме того, основным способом декорирования костюмов Частной оперы С.И. Мамонтова, как можно судить по сохранившимся образцам и воспоминаниям Всеволода Мамонтова²²⁵, оставалась вышивка и украшение искусственными камнями. В отличие от Врубеля, а также художников театра П. Фора²²⁶, Коровин и Головин в своих эскизах апеллировали к более ярким краскам.

Цвет, полученный на эскизах при помощи гуаши и акварели, трудно было воплотить в ткани, не потеряв при этом его насыщенности. Решение проблемы было найдено художниками-исполнителями, работавшими в Московских Императорских театрах, – Александром Борисовичем Сальниковым и Василием Васильевичем Дьячковым. Они стали главными помощниками Коровина и Головина в работе с цветовым решением

²²⁴ Давыдова М.В. Очерки истории русского театрально-декорационного искусства XVIII – начала XX века. М., 1974. С. 89.

²²⁵ Мамонтов Вс. С. Указ. соч. С. 110.

²²⁶ При постановке символистских пьес М. Метерлинка в Художественном театре П. Фора использовались неяркие и даже «мертвенные» оттенки. См.: Энциклопедия символизма. С. 344.

костюмов и декораций. Сведений о жизни и творческой деятельности этих мастеров сохранилось крайне мало²²⁷.

В.А. Теляковский в своих воспоминаниях определял должности Сальникова и Дьячкова как «художников по окраске костюмов»²²⁸. Однако в мемуарах А.Я. Головина мы находим подтверждение того, что Сальников занимался также и подбором цветовой палитры для выполнения декораций. Описывая подготовку декорации к опере А.Н. Корещенко «Ледяной дом», Александр Головин отмечал: «Моему помощнику по декорационной части Сальникову ... я поручил составить краски, входившие в мой эскиз; дал ему образцы (мазки), и он великолепно составил краски. В этой специальности он был выдающимся знатоком своего дела; он отлично умел также окрашивать ткани и пр.»²²⁹.

По утверждению В.А. Теляковского, А.Б. Сальников под непосредственным наблюдением Александра Головина выработал «новый способ окраски материи», который позволял получать широкий спектр разнообразных тонов²³⁰. В чем конкретно заключался данный способ, удалось установить благодаря материалам, хранящимся в Российском государственном архиве литературы и искусства. В рапорте заведующего монтировочной частью Московских Императорских театров Н.К. фон Бооля от 12 июня 1901 года сообщается:

«За последние два года весьма значительное количество тканей для костюмов приходилось раскрашивать масляными или акварельными красками, чем достигались такие эффекты, которые никоим образом нельзя было бы достичь подбором материй из имеющихся в продаже. Для выполнения необходимых для сего работ брались по большей части ученики

²²⁷ Подробнее о А.Б. Сальникове и В.В. Дьячкове см.: 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.

²²⁸ Теляковский В.А. Воспоминания. С. 163.

²²⁹ Головин А.Я. Встречи и впечатления. Воспоминания художника. С. 49.

²³⁰ Теляковский В.А. Воспоминания. С. 163.

декораторов...они по рисункам художников делали трафареты и с помощью них накладывали на ткани краски»²³¹.

Традиция живописи на тканях существовала много веков в различных странах Европы, в Японии и Китае. Роспись акварелью, гуашью и маслом применялась в декоре вееров и различных предметов интерьера – настенных панно, экранов, штор, занавесок и т.п. Тушью и красками расписывали японские кимоно. В конце XIX – начале XX века увлечение искусством прошлого и, в особенности, ориентализмом, возобновило интерес к старинным техникам декорирования тканей. В России неоднократно переиздавалось «Краткое руководство живописи на тканяхъ. Акварель, гуашь, масляныя краски» французского автора Карла Робера (1895, 1910, 1916), в котором давались практические указания по техникам окрашивания в зависимости от различных видов красок и материалов, о способах подготовки тканей и красок (аппретуре и вымачивании тканей, разведении и смешивании красок), просушивании расписанных тканей, выборе сюжетов и композиций для вееров и экранов.

Среди прочего, К. Робер упоминал о новом, более быстром способе перевода рисунков на ткань с использованием трафарета, изобретенном профессором рисования доктором *Fiutha*. В качестве трафарета применялся лист из олова, на который при помощи контурного прокалывания переносился рисунок с бумаги. Затем этот лист накладывался на заранее смоченное особым водно-серным раствором полотно, и специальным валиком из шерстяной ткани наносились краски²³². Александр Сальников упростил способ *Fiutha*, употребляя для окрашивания картонные трафареты.

Отдельные случаи росписи костюмов красками встречались в театре и до реформ русских художников-станковистов. В частности, к балету «Прелестная жемчужина» (1896), поставленному в честь коронации Николая

²³¹ Копия рапорта Начальника Монтировочной Части Н.К. фон Бооля от 12 июня 1901 года. РГАЛИ, ф. 659, оп. 4, ед.хр. 4161, л.1–2.

²³² Робер К. Краткое руководство живописи на тканяхъ. Акварель, гуашь, масляныя краски. М., 1895. С. 65–66.

П, несколько костюмов было декорировано подобным образом. На уже упоминавшемся эскизе К.Ф. Вальца указано, что украшающие костюм одной из балерин раковины из серебряного глазета на проволочном каркасе должны быть «расписаны под перламутр». В СПбГМТиМИ хранится костюм к «Прелестной жемчужине» со вставками в виде раковин из раскрашенного папье-маше²³³. В ГЦТМ им. А.А. Бахрушина представлен костюм Л. Гейтен в балете «Прелестная жемчужина», расписанный полосками красных и голубых оттенков (Илл. 93). Поль Пуаре в 1898 году создал манто из черного тюля и тафты для актрисы Габриэль Режан в пьесе «Заза», которое было расписано художником по веерам Билотте крупными белыми и розово-лиловыми ирисами²³⁴. Тем не менее, в значительных размерах раскраска материи для театральных костюмов стала производиться только в русских императорских театрах с начала XX века. К тому же, А.Б. Сальников, смешивая различные красочные пигменты, добивался не встречавшегося ранее многообразия и насыщенности оттенков.

Благодаря мастерству Сальникова, художники императорских театров приобрели возможность с максимальной точностью переносить самые смелые колористические фантазии с бумаги на ткань. Особенно заметной эта реформа оказалась в балете. Ведь в конце девятнадцатого столетия в рядах критиков сложилось мнение о «бело-розовой» цветовой гамме балетных костюмов. Уже в «Дон Кихоте» Л.-Ф. Минкуса, первой балетной постановке, оформленной К.А. Коровиным и А.Я. Головиным (1900, Большой театр), скорее всего, применялась ручная роспись. Так, красками расписаны выразительные аппликации в виде маков на сохранившейся пачке одного из

²³³ В СПбГМТиМИ находятся также два расписанных красками костюма Бабочек к спектаклю «Ненюфар» (1890, Мариинский театр). Однако балет возобновлялся в XX веке. На изнаночной стороне костюмов имеются бирки с фамилиями танцовщиц и танцовщиков как XIX («Парфентьева»), так и XX веков («Лопухов, Розай»). По следам переключений и свободной манере росписи рукавов-крыльев можно предположить, что раскраска в этих костюмах является поздним дополнением, сделанным уже в двадцатом столетии. Автор благодарит за консультации хранителя Мемориального фонда СПбГМТиМИ Галину Иосифовну Погодину.

²³⁴ Пуаре П. Одевая эпоху. М., 2011. С. 51–52.

женских костюмов к балету «Дон Кихот» (Илл. 94). Тонкие тональные переходы розового и малинового на лепестках выполнены очень живописно.

Кроме получения богатой цветовой палитры, стали использовать имитации различных фактур в тканях при помощи раскраски. А.Я. Головин утверждал, что настоящее на сцене кажется из зрительного зала фальшивым, а фальшивое на сцене, наоборот, кажется из зала настоящим, поэтому имитированные ткани часто бывают выразительнее подлинных²³⁵. После того, как материя для костюма окрашивалась²³⁶, на нее вручную наносился узор, имитирующий определенную рельефную фактуру, затем швеи апплицировали рельефные детали²³⁷. Благодаря этому на сцене создавалась иллюзия дорогих бархатных и парчовых одежд. На эскизах костюмов Хана, его сановников, жен и других восточных костюмов к балету Ц. Пуни «Конек-Горбунок» (1901, Большой театр) можно прочесть многочисленные надписи с указанием роскошных тканей и драгоценных камней – парча, шелк, бирюза, бриллианты, золото и серебро. Хотя, на самом деле, шелк и парча стали использоваться редко. Большинство костюмов для опер и балетов было сделано из простых материалов – полотна, шерсти и даже ряднины²³⁸. Имитации драгоценных камней придумывались также при помощи аппликаций фольгой и краски²³⁹.

Постановки новых балетов обходились гораздо дешевле из-за ориентации на живописность в костюмах и декорациях. Сократились расходы на приобретение материалов, в том числе дорогих тканей. Исчезла необходимость в большом количестве аксессуаров, так как яркие цвета и оригинальные фактуры костюмов сами по себе привлекали внимание и

²³⁵ Альмединген Б.А. Указ. соч. С. 254.

²³⁶ Имеется в виду общая тональная окраска материи, при которой ткань окрашивалась в специальном котле с растворенным красителем. Такой способ окраски применяют в Большом театре и в наше время. Автор благодарит за консультации главного хранителя Музея ГАБТа Е.А. Чуракову.

²³⁷ Струтинская Е.И. Реформатор театра // Александр Головин: К 150-летию со дня рождения. М., 2014. С. 152.

²³⁸ Голова Л.Г. О художниках театра. Воспоминания. С. 34.

²³⁹ Известны также отдельные случаи имитирования драгоценных камней при помощи раскраски в Художественном театре в Москве. К.С. Станиславский вспоминал, что при подготовке костюмов к постановке «Царь Федор» использовали простую сургучную веревку, закрученную и подкрашенную таким способом, чтобы передать мелкую вышивку жемчугом и перламутром. См.: Станиславский К.С. Моя жизнь в искусстве. М.–Л., 1941. С. 255.

делали образ завершенным. К.А. Коровин вспоминал: «За роскошь спектаклей [нас] упрекали газеты и контроль императорского двора, который тоже хотел придрататься и был невольно удивлен, что новые постановки выходили вчетверо дешевле прежних»²⁴⁰.

Успех новой техники росписи как в зрелищном, так и в коммерческом отношении, а также то обстоятельство, что к каждой театральной постановке теперь создавался свой комплект костюмов, привели к решению дирекции о формировании мастерской по раскрашиванию материй для сцены с А.Б. Сальниковым во главе: «За последнее время, когда раскраска материй производилась в значительно больших размерах, чем в прошлом, в особенности ощущается недостаток в постоянных работниках по этой части. Но за то в лице ученика декоратора Сальникова явился очень любезный и способный работник, заинтересовавшийся как самим воспроизведением рисунков, так и составом красок, более пригодных для тех или иных материй»²⁴¹. Первоначально Сальникову в помощники выделили двух учеников декораторов – Ивана Исаева и Михаила Дубинкина, назначив всем троим положенное содержание и особую премию – по 20 копеек за роспись каждого квадратного аршина материи, из которых 15 копеек поступало заведующему мастерской и 5 копеек тому мастеру, который данную материю раскрашивал²⁴².

Став директором императорских театров в 1901 году, Теляковский поручил А.Я. Головину наладить работу театрально-декорационных мастерских в Санкт-Петербурге. На момент их приезда в Санкт-Петербург, там не было ни костюмерной, ни бутафорской, ни красильной мастерской. Головин вспоминал, что первое время костюмы для постановок приходилось делать «кустарным способом», на квартире у Теляковского, при деятельном участии его жены²⁴³. Однако уже на следующий год Головин вызвал из

²⁴⁰ Константин Коровин вспоминает... С. 96.

²⁴¹ Копия рапорта Начальника Монтировочной Части Н.К. фон Боля от 12 июня 1901 года. РГАЛИ, ф. 659, оп. 4, ед.хр. 4161, л.1–2.

²⁴² Там же.

²⁴³ Головин А.Я. Встречи и впечатления. Воспоминания художника. С. 52.

Москвы своих помощников – Евсеева, Сальникова, Павлова и художника-костюмера Александру Иващенко. С.А. Евсеев организовал и возглавил бутафорскую мастерскую, Иващенко – костюмерную балета, Павлов – заведовал «мужским гардеробом», а А.Б. Сальников стал главой новообразованной красильной мастерской Императорских театров в Петербурге²⁴⁴.

В Москве остался молодой помощник Сальникова В.В. Дьячков, который, вероятно, пришел в мастерскую по раскрашиванию материй для сцены только осенью 1901 года. 1 ноября 1901 года В.А. Теляковский записал в своем дневнике: «Вместе с тем я получил письмо от него [Коровина], в котором он пишет, что Бооль очень боится отправить теперь в Петербург Сальникова в помощь Головину, так как Дьячков, рекомендуемый Коровиным, в деле окраски костюмов еще очень мало опытен, а потому и ответственность нести не может»²⁴⁵. Коровин и Дьячков в Москве продолжали совершенствовать технику росписи, делая, по словам К.А. Коровина, «окраску материй и узоров, согласно эпохе, желая в операх и балетах радовать праздником красок»²⁴⁶.

В Санкт-Петербурге художественные возможности ручной росписи оценили мастера объединения «Мир искусства», работавшие для театра. Интересно, что признанный мастер театрального костюма Л.С. Бакст начал свои эксперименты с разнообразными орнаментами только после приезда Головина и Сальникова в Санкт-Петербург. Ни на эскизе сохранившегося костюма к «Сильвии», ни в комплекте эскизов к балету-пантомиме «Сердце маркизы», выполненных в 1900 году (Илл. 95), мы не находим ярких красок и выразительных орнаментальных мотивов. Только в постановке трагедии Еврипида «Ипполит», премьера которого состоялась 14 октября 1902 года в

²⁴⁴ Там же.

²⁴⁵ Теляковский В.А. Дневники Директора Императорских театров. 1901–1903. Санкт-Петербург. М., 2002. С. 94.

²⁴⁶ Константин Коровин вспоминает... С. 96.

Александринском театре, Бакст активно начал использовать орнаментальную роспись (Илл. 96-98).

Однако, если другие художники императорских театров применяли живописную роспись костюмов, в основном, как имитацию вышивки или определенной фактуры ткани, то Л.С. Бакст, пожалуй, впервые выявил самодостаточную зрелищную ценность живописной техники оформления театральных костюмов. Для балета «Фея кукол» (1903, Эрмитажный театр) Бакст придумал экзотический костюм Куклы Японки, состоящий из короткого шелкового кимоно и юбочки, которые полностью расписали красками (Илл. 99). Такой характер декорирования костюма был органичен японской культуре, так как традиционные японские кимоно расписывались от руки по трафарету (техника *катадзомэ*)²⁴⁷.

В отличие от Бакста, который не упоминал о А.Б. Сальникове в своих письмах, статьях и интервью, А.Н. Бенуа высоко отзывался о профессиональных качествах Сальникова во время подготовки балета «Павильон Армиды» (1907, Мариинский театр). Бенуа считал Александра Сальникова «подлинным художником», отмечая, что без его обостренного чувства красок не был бы достигнут тот красочный эффект, на который Бенуа рассчитывал²⁴⁸. Балет «Павильон Армиды» был поставлен и оформлен в стиле придворного французского балета XVII-XVIII веков. Поэтому костюмы, многие из которых были выполнены по образцам французского театрального художника второй половины XVIII века Луи-Рене Боке, должны были отличаться изысканностью и роскошью, свойственной французскому двору эпохи Короля-Солнца. Драгоценную вышивку на кафтанах и камзолах заменяла раскраска, как это можно проследить по сохранившимся костюмам Гения часов и Арфиста (Национальная галерея Австралии, Канберра, Илл. 100–101)²⁴⁹.

²⁴⁷ Джексон А. Кимоно: искусство японского костюма // За гранью воображения: сокровища императорской Японии XIX – начала XX века из коллекции профессора Халили. М., 2017. С. 38.

²⁴⁸ Бенуа А.Н. Мои воспоминания. Кн. 5. С. 462.

²⁴⁹ На сегодняшний день известно о нескольких десятках сохранившихся оригинальных костюмов с ручной росписью, созданных для постановок русского балета в 1900-х – 1910-х годах. Балетные костюмы к

Особое значение в оформлении московских и петербургских балетных спектаклей теперь придавалось колористическим сочетаниям. Получив возможность добиваться одинаково насыщенных оттенков в декорациях и костюмах, художники московских и петербургских императорских театров стали применять систему цветовых «перекличек». Характерной чертой большинства эскизов декораций этого времени стало то, что они являлись одновременно и набросками мизансцен. Художник вписывал фигуры танцовщиков в живописный фон декорации.

В декорацию к I акту «Дон Кихота», изображающую ночную площадь перед кабачком в Барселоне, К.А. Коровин включил изображение танцующей Китри и музыкантов (Илл. 102). В декорации и костюмах доминировали красный и черный цвета. Темно-красный цвет драпировки занавеса перекликался с ярко алым платьем Китри, пламенеющими оранжево-красными факелами на верхних этажах домов и маленькими красными огоньками в изображении города на дальнем плане. Чернота улиц ночного города в левой верхней части декорации отражалась в черных воротах на первом плане справа, а также в костюмах музыкантов и оборках на платье Китри, таки образом уравнивая композицию.

В «Павильоне Армиды» А.Н. Бенуа в костюмах танцовщиков и танцовщиц преобладали розово-малиновые, пурпурные и желтые цвета, а в декорации, изображающей французский регулярный парк – спокойные зелено-синие оттенки (Илл. 103). Объединяющим в колористическом отношении стал белый цвет. В декорации он присутствовал в виде грандиозного белого здания павильона, фонтанов и облаков, в костюмах

постановкам Императорских театров в Санкт-Петербурге хранятся в Санкт-Петербургском государственном музее театрального и музыкального искусства.

Расписанные костюмы «Русских балетов» С.П. Дягилева находятся в составе крупнейших коллекций костюмов к антрепризам Дягилева и полковника де Базиля в Национальной галерее Австралии (Канберра), Музее Виктории и Альберта (Лондон), Музее танца (Стокгольм). Единичные экземпляры хранятся в других мировых музеях и частных собраниях. Эти коллекции сформировались в результате проведения Sotheby's легендарных аукционов костюмов к «Русским балетам» в 1968, 1969, 1973 и 1995 годах. Подробнее об истории коллекций костюмов к антрепризам С.П. Дягилева и полковника де Базиля см.:

Overdadets konst. The Art of Extravagance : Kostymer fran Diaghilews Ryska Baletten i Paris. Stockholm, 1996. P. 7–20; Ballets Russes: The Art of Costume. Canberra, 2010. P. 19–21.

находил отражение в белых рубашках, трико, тарлатане пачек и в светло-серебристом отливке расписанных деталей. Тщательно продумывались и сочетания костюмов между собой в одной сцене. Бенуа отмечал, что в *pas de trois* раба и двух наперсниц Армиды белый костюм с желтыми и серебристыми вставками В. Нижинского гармонично сочетался с двумя желтыми с золотом костюмами Т. Карсавиной и А. Федоровой²⁵⁰.

Ручная роспись не только являлась альтернативой дорогостоящим и длительным работам по вышиванию одежды, но и служила ярким выразительным элементом, усиливая связь костюма с декорацией. Теперь они выполнялись в одной манере и в одной технике. Откровенно «живописный» характер оформления костюмов не всегда находил одобрение у критики. Один из рецензентов балета «Корсар» (1912, Большой театр), описывая хитон Медоры, отмечал, что он раскрашен «в самом безвкусном ультрамодернистском «стиле», напоминая дешевые «декадентские» открытки»²⁵¹. Подобное неприятие консервативной балетоманской публикой, во многом, объясняется вопросами оптики. Художники-станковисты относились к работе над сценографией спектакля как к созданию живописного полотна. Как и живопись, сценическая картина начала XX века производила нужное впечатление только на расстоянии, лишь с определенной дистанции приобретая эстетическую выразительность. Поэтому представители балетоманов, сидевшие, как правило, в первых рядах, не могли в полной мере оценить живописную зрелищность новой сценографии.

Об этом писал знаменитый меценат князь Сергей Щербатов: «...изобразительное искусство для театра есть до известной степени компромиссное искусство, основанное на трюках, эффектах, расчетах и приспособлениях (светотень, рампа, красочное, меняющееся освещение,

²⁵⁰ Бенуа А.Н. Из «Воспоминаний о балете». Русские балеты в Париже // Сергей Дягилев и русское искусство. Статьи, открытые письма, интервью. Переписка. Современники о Дягилеве. В 2 т. М., 1982. Т. 2. С. 247.

²⁵¹ Л-о М. Московский балет. «Корсар» // Студия. 1912, №17. С. 16.

вуали, расчет соотношения «задника» и кулис) и, наконец, что весьма важно, на специальной фактуре раскраски декораций клеевыми красками, рассчитанной на расстояние и общий эффект. То же относится и к костюмам. У нас (и это в смысле экономии явилось остроумной новинкой) при широком размахе наших грандиозных постановок трюк в исполнении костюмов был доведен до совершенства: окраска дерюги под парчу и шелк и тому подобное. Вблизи все отвратительно: лица, обстановка, одежда – издали все превращается в сказочное видение. Вульгарный материал, ловко трюкированный, грубая роспись грубой краской холстов давали на расстоянии фантастику»²⁵².

Опыт по росписи тканей, накопленный в мастерских Императорских театров, был использован С.П. Дягилевым в его антрепризе. Известно, что прибегать к помощи частных европейских мастерских костюма Дягилев стал частично только со второго сезона 1910 года²⁵³. В первом сезоне 1909 года все костюмы изготавливались еще в костюмерных императорских театров в Санкт-Петербурге, и даже для балета «Петрушка» 1911 года, как вспоминал А.Н. Бенуа, декорации и костюмы исполнялись в Петербурге²⁵⁴. К тому же, в довоенные годы с С.П. Дягилевым активно сотрудничали А.Я. Головин и К.А. Коровин, которые стояли у истоков изобретения нового способа росписи материй.

К ручной росписи красками по трафарету обращались при оформлении большинства постановок «Русских балетов» 1909 – первой половины 1910-х годов. А.Я. Головин украшал росписью костюмы сказочных витязей в «Жар-птице» (1910, Илл. 104–105). Н.К. Рерих использовал ручную раскраску для имитации узоров азиатской техники «икат»²⁵⁵ в костюмах к «Половецким

²⁵² Щербатов С.А. Художник в ушедшей России. М., 2000. С. 133.

²⁵³ См.: Ballets Russes: The Art of Costume. Canberra, 2010.

²⁵⁴ Бенуа А.Н. Мои воспоминания. Кн. 4. С. 520.

²⁵⁵ Икат (от индонез. «менгикат» – перевязывать, связывать) – особая техника окрашивания ткани, распространенная в Юго-Восточной и Средней Азии, а также Центральной и Южной Америке, при которой цвета и узоры наносятся на нити до того, как материя выткана. Нити будущего полотна натягиваются на раму по размеру изделия, плотно обматываются ниткой в соответствии с будущим узором; при погружении в краситель эти участки остаются непрокрашенными.

пляскам» в опере А.П. Бородина «Князь Игорь» (1909, Илл. 106) и для замены народной вышивки в костюмах к балету «Весна священная» на музыку И.Ф. Стравинского (1913, Илл. 107). Даже когда роспись заменялась нашивными аппликациями, общий живописно-графаретный дизайн остюмов сохранялся.

Наибольшей колористической выразительностью и богатством орнаментальных мотивов отличались костюмы Л.С. Бакста. А. Левинсон писал о восточных постановках, оформленных Бакстом: «На этих пламенеющих фонах вычерчиваются, словно драгоценная инкрустация, пестрые узоры костюмов и аксессуаров»²⁵⁶. Р. Нижинская вспоминала: «Это было буйство дотоле неизвестных в балете красок: алой; темно-зеленой, как морская пучина; оранжевой, играющей в золотом убранстве Древнего Египта»²⁵⁷. Описывая свое впечатление от «Клеопатры», А.Н. Бенуа восхищался, прежде всего, цветовым решением спектакля: «Одна декорация Бакста чего стоила, такая торжественная по замыслу, такая красивая по своим розоватым, желтым и фиолетовым тонам. На этом фоне, дававшем впечатление знойного, душного, южного вечера, необычайно ярко загорались пурпуры костюмов, блистало золото, чернели хитросплетенные волосы...»²⁵⁸. В оформлении «Клеопатры», судя по воспоминаниям современников, ключевое значение имел синий цвет. Как отмечал Жан-Луи Водуайе, написанные голубые воды Нила на дальнем плане перекликались по цвету с плитами цвета ляпис-лазури, покрывавшими пол, и голубым навесом сверху²⁵⁹. В цвет индиго было окрашено последнее покрывало, которое сбрасывала с себя Клеопатра.

Сказочная роскошь арабского Востока в «Шехеразаде» (1910) также достигалась преимущественно цветом. Сочные оттенки алого, изумрудного, сапфирового и золотистого в костюмах и декорациях напоминали краски

²⁵⁶ Левинсон А. Русские художники-декораторы // Столица и усадьба. 1916, № 57, 1 мая. С. 4–18, С. 11.

²⁵⁷ Нижинская Р. Указ. соч. С. 8.

²⁵⁸ Бенуа А.Н. Мои воспоминания. Кн. 4. С. 511.

²⁵⁹ Цит. по: Schouvaloff A. Leon Bakst: The Theatre Art. P. 69.

иранских миниатюр, а витиеватые узоры ручной росписи костюмов – пестрые восточные ковры (Илл. 108–109). Цвета костюмов передавали различные эмоционально-настроенческие грани спектакля. Л.С. Бакст отмечал: «...любой цвет спектра видимого света представляет собой некую последовательность тонов и оттенков, которые иногда выражают искренность и целомудрие, иногда чувственность и даже развращенность, иногда гордость, иногда отчаяние. Художник может, испытывая то или иное ощущение, передать его публике с помощью различных цветовых нюансов. Именно это я и пытался сделать в «Шехеразаде». Мрачному зеленому цвету, как ни парадоксально, я противопоставил полный отчаяния синий цвет. Есть красный цвет – торжествующий, а есть красный – казнящий...»²⁶⁰.

В одном из своих интервью Бакст признавался: «...я верен и своей любви к персидскому стилю, в котором я сочинил костюмы для постановок «Русского балета», потому что цветная гамма его ярких красок так восхитительно смотрится на сцене, а его сочность и чувственность замечательно гармонируют с русской музыкой»²⁶¹. Не исключено, что, говоря о гармонии русской музыки и красок, художник имел представление о теории цвето-тональностей Н.А. Римского-Корсакова, на симфоническую музыку которого был поставлен балет «Шехеразада».

В постановках Бакста костюм каждого персонажа всегда имел определенную цветовую переключку с декорацией и костюмами других персонажей. Художник объяснял: «Мои *mise en scène* суть результат размещения, самого рассчитанного, пятен на фоне декорации...костюмы первых персонажей появляются как доминанты и как цветки на букете других костюмов»²⁶². В «Шехеразаде» красно-сине-зеленая гамма декорации доминировала и в костюмах главных персонажей балета – шаха Шахрияра и Шахземана, Главного евнуха, а в костюмах алмей и одалисок из гарема

²⁶⁰ Бакст Л.С. Искусство возвращаться к своей колыбели // Лев Бакст. Моя душа открыта. Кн. 1. С. 97.

²⁶¹ Бакст Л.С. Чтобы сделать ежедневное платье более красивым (1913) // Лев Бакст. Моя душа открыта. Кн. 1. С. 119.

²⁶² Письмо Л.С. Бакста С.П. Дягилеву. 15/28 апреля 1911 г., Париж // Сергей Дягилев и русское искусство. Статьи, открытые письма, интервью. Переписка. Современники о Дягилеве. Т. 2. С. 116–117.

присутствовала в разнообразных орнаментах (Илл. 110). В то же время розовый цвет изящных узоров на балдахине повторялся в тоне шаровар алмей и рабов. В густо зеленый цвет декорации «Нарцисса» включались вкрапления охристо-коричневых и сине-фиолетовых оттенков, которые более интенсивно раскрывались в костюмах героев балета (Илл. 111–112). Краски осеннего пейзажа в «Послеполуденном отдыхе фавна» отражались в орнаментах, покрывавших хитоны нимф, и в декоре костюма Фавна (Илл. 113–114).

Объединяющую функцию выполнял и сам рисунок. Среди всего многообразия используемых орнаментов, Бакст обычно выбирал один орнаментальный мотив, который бы 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. Для хореографической мистерии «Мученичество святого Себастьяна» (1911; труппа Иды Рубинштейн, Театр Шатле) Бакст использовал в качестве сквозного элемента декоративного решения крест в самых различных вариациях – замаскированный в костюмах, аксессуарах и орнаментах, а также образуемый линиями горизонта и зданий на декорации²⁶³. Линии орнаментов Бакста часто подчеркивали не только связь костюмов между собой и с декорацией, но и с хореографическим рисунком спектакля. Так, круговые узоры костюмов в «Нарциссе» согласовывались с круглящимися линиями хороводов в вакхических плясках, поставленных М.М. Фокиным.

Благодаря новым возможностям росписи, изменилась и роль такого базового элемента балетного костюма как трико, которое приобрело статус самостоятельного вида мужской балетной одежды. Конечно, переход плотно облегающего трико из поддевки в полноценный костюм для танца был спровоцирован, прежде всего, повышением интереса к мужской телесности в балете, о котором говорилось в первой главе настоящего исследования. Тем

²⁶³ Бакст Л.С. Искусство возвращаться к своей колыбели // Лев Бакст. Моя душа открыта. Кн. 1. С. 98.

не менее, именно разнообразие оттенков и фактур, которое давала роспись акварелью, гуашью и маслом, способствовало данной реформе. Цвет и роспись трико визуально делали фигуру танцовщика частью общей сценической картины, таким образом, сглаживая эффект от откровенно подчеркнутых форм его тела.

Для балета «Карнавал» в 1910 году Л.С. Бакст использовал раскрашенное по трафарету трико с узорами в виде ромбов красного, синего и зеленого цветов как самостоятельную нижнюю часть костюма, дополнив его только короткой рубашкой сверху (**Илл. 115**). Широким использованием цветного, раскрашенного трико как самостоятельного костюма отмечены сезоны 1911 – 1912 года. Л.С. Бакст использовал его в балетах «Нарцисс», «Видение розы» и «Послеполуденный отдых фавна». Костюмы фавнов в «Нарциссе» представляли собой трико сине-зеленого цвета, покрывавшее все тело от стоп до шеи с ручной росписью и нашитыми элементами в виде листьев (**Илл. 116–117**). В «Послеполуденном отдыхе фавна» Нижинский танцевал в тесно облегающем трико кофейного цвета. Бакст разрисовал его коричневыми пятнами. Гирлянда из листьев бересклета опоясывала его бедра и заканчивалась сзади хвостиком²⁶⁴ (см. **Илл. 33**). Такой костюм идеально подчеркивал получеловеческую-полуживотную природу его персонажа. Б.И. Анисфельд в картинах «Подводного царства» (1911) создал в виде раскрашенного трико с объемными вставками из папье-маше сказочный костюм Золотой рыбки (**Илл. 118**).

Поэтически выполненный костюм Призрака розы для Вацлава Нижинского стал одной из вершин мастерства Бакста как театрального художника. Раньше для костюма, служившего персонификацией розы в балете, скорее всего, использовали бы аппликации или даже объемные вставки в виде целого цветка из ткани или папье-маше. Бакст стремился отразить в костюме сам дух цветка, его легкий призрачный аромат, поэтому при оформлении костюма пользовался чисто живописными средствами.

²⁶⁴ Дневник Вацлава Нижинского: Воспоминания о Нижинском. С. 8.

Р. Нижинская в своих мемуарах дает подробное описание процесса создания этого костюма: «Первоначальный эскиз костюма Бакст сделал прямо на Нижинском, зарисовав рубашку Вацлава. Художник раскрасил образцы шелка в розовый, темно-красный, бледно-лиловый цвета и бесчисленные оттенки алого и отдал Марии Степановне [костюмеру] куски ткани для покраски. Затем вырезал лепестки розы различной формы. Одни пришивались плотно, другие свободно, и Бакст лично инструктировал костюмершу, как нашивать их так, чтобы костюм каждый раз создавался заново. В этот костюм из тонкого шелкового эластичного джерси «зашивали» Вацлава; он закрывал все тело, кроме части груди и рук, где его бицепсы обхватывали браслеты из шелковых розовых лепестков. Джерси было расшито лепестками роз, которые Бакст всякий раз окрашивал по мере необходимости. Одни лепестки поникли, увядая, другие напоминали бутон, а третьи раскрывались во всей красе. После каждого спектакля Мария Степановна «оживляла» их специальным утюгом. Голову Вацлава облегал шлем из лепестков роз, а их оттенки – красные, розовато-фиолетовые, розовые и алые, – переливаясь, создавали непередаваемый цветовой спектр»²⁶⁵ (Илл. 119). Живописный характер декора способствовал облегчению и уплощению формы костюма, что помогало в исполнении таких сложных элементов, как знаменитый прыжок Нижинского в окно в конце спектакля.

Живописную роспись одежды в русских балетах начала двадцатого столетия дополняла раскраска волос и кожи. В «Клеопатре» Бакст впервые использовал цветные парики. Голубым покровам наряда египетской царицы соответствовали «покрытые голубой пудрой» волосы²⁶⁶. В «Послеполуденном отдыхе фавна» осенним краскам декораций вторили золотистые парики нимф и Фавна. Живописный грим лица и тела наряду с красочной росписью костюмов стал важной составляющей художественного

²⁶⁵ Нижинская Р. Указ. соч. С. 142–143.

²⁶⁶ Левинсон А.Я. Старый и новый балет. Мастера балета. С. 57.

синтеза русских балетных спектаклей 1900-х – первой половины 1910-х годов, поэтому заслуживает подробного рассмотрения.

2.2.3 Живописный грим как продолжение костюма

Первые реформы в области грима в балете стали проводиться на московской и петербургской императорской сцене в начале 1900-х годов. Если раньше, по воспоминаниям балерины О. Некрасовой, балетные танцовщицы гримировались самостоятельно и делали это «трафаретно» – красили губы и глаза, румянили щеки, чтобы быть «красавицами», то в начале XX века грим в балете стал служить, прежде всего, для правдивой передачи образа. За этим тщательно следили художники и хореографы. В балете «Дочь Гудулы» (Большой театр, 1902) А.А. Горский впервые представил балерин в неприглядном виде. Танцовщицы, изображавшие публичных женщин, выходили с синяками на лице и теле. Рисунки грима для балетных танцовщиц и танцовщиков перед выходом на сцену раскладывались на гримировальном столе. Никто из артистов не имел права сделать грим и прическу по-своему. За точностью исполнения своих указаний следил К.А. Коровин. Он осматривал артистов после нанесения грима и, если что-нибудь было не так, заставлял переделывать²⁶⁷. Подобное отношение к гриму сформировалось у К.А. Коровина, вероятно, во время работы в Частной опере С.И. Мамонтова. По замечаниям Всеволода Мамонтова можно судить, что в Частной опере стремились к историко-художественной верности не только в костюме, но и в гриме. Пробу грима артисты делали не один раз до генеральной репетиции²⁶⁸.

В балете «Египетские ночи» М.М. Фокин распорядился покрывать лица танцовщиков темной краской, рисовать удлиненные глаза и прямые черные брови, как на древнеегипетских изображениях²⁶⁹. Раскраска наносилась и на балетное трико, имитировавшее обнаженное тело.

²⁶⁷ Некрасова О. Указ. соч. С. 196–197.

²⁶⁸ Мамонтов Вс. С. Указ. соч. С. 74.

²⁶⁹ Фокин М.М. Указ. соч. С. 94, 111.

Балетмейстер хотел поставить балет с босыми ногами, но на императорской сцене это было недопустимо. Поэтому для создания эффекта босых ног в балете «Эвника» Фокин придумал рисовать пальцы на трико, румянить колени, пятки и щиколотки²⁷⁰. К аналогичным приемам, вероятно, обращались и при постановке балета «Исламей» (1912, Мариинский театр). На двух эскизах костюмов алмей из собрания ГЦТМ им. А.А. Бахрушина, выполненных Б.И. Анисфельдом, лица, локти, пятки, пальцы ног и рук окрашены в более насыщенный по отношению к другим частям тела розовато-рыжеватый оттенок (Илл. 120–121). У изображения ступней одной из алмей авторская пометка карандашом: «смугл.».

Л.С. Бакст в балете «Фея кукол» придумывал и самостоятельно наносил «кукольный» грим на лица балерин и танцовщиков. Балеринам-куклам рисовал длинные загнутые ресницы и красные кружки румян на щеках. Совсем юному тогда Вацлаву Нижинскому, который был деревянным солдатиком, – нос в виде круглой пуговицы, рот одной узкой красной линией, а брови – двумя чёрточками, одна из которых смотрела вверх, другая вниз²⁷¹.

В спектаклях «Русских балетов» С.П. Дягилева живописный грим становился продолжением костюма, гармонично согласовываясь с ним по колориту и рисунку. Грим продумывался художником-постановщиком балета и часто им же исполнялся. Краска наносилась не только на лицо, но также на руки, туловище и ноги, иногда поверх трико, иногда прямо на обнаженную кожу танцовщиков и танцовщиц. На русской императорской сцене для имитации загара на теле долго использовалось цветное трико. Эту традицию продолжили и первые постановки балетов антрепризы С.П. Дягилева «Клеопатра» (1909) и «Шехеразада» (1910). Однако, во многом благодаря настоящему желанию С.П. Дягилева, грим постепенно

²⁷⁰ Там же. С. 93–94. Интересно, что идея Фокина имитировать в материале пальцы ног при помощи раскраски через много лет получила новое воплощение в мировой моде. Дизайнеры второй половины XX–начала XXI – Вивьен Вествуд, Рей Кавакубо, Фиби Фило и др. – создавали коллекции обуви с прорисованным маникюром или с фигурными пальцами.

²⁷¹ Нижинская Б.Ф. Ранние воспоминания: в 2 ч. М., 1999. Ч. 1. С. 190.

становился «второй кожей» танцовщиков. В 1912 году режиссер труппы «Русских сезонов» С.Л. Григорьев отмечал, что произошел «частичный отказ от цветных трико: раньше, когда танцовщик выступал в роли негра, он надевал черное или коричневое трико, но теперь Дягилев распорядился, чтобы в определенных ролях танцовщики гримировали руки и ноги и, несмотря на все протесты, на этом твердо настаивал»²⁷².

Если сравнить две фотографии В. Нижинского в партии Золотого раба в «Шехеразаде» 1910 и 1916 года, то можно увидеть, что в первом случае руки танцовщика покрывает цветное трико, а во втором – тёмный грим (Илл.122–123). Как можно проследить по фотографиям, изображающим Нижинского в образе Синего бога, плотное цветное трико покрывало только ноги танцовщика. Следовательно, руки, открытую часть торса, шею и лицо гримировали согласно эскизу голубой краской (Илл. 124–125). Использование цветного грима В.Ф. Нижинским в этой партии подтверждают и реставрационные исследования специалистов из Национальной галереи Австралии (Канберра), в результате которых на изнаночной стороне сохранившегося костюма Синего бога обнаружили следы ярко голубой краски²⁷³. Р. Нижинская отмечала, что Нижинский гримировался всегда с особой тщательностью, тратя на этот процесс почти полчаса²⁷⁴.

Грим стали применять не только как имитацию определенного оттенка кожи. Лицо и тело танцовщиков начали расписывать различными узорами. Очевидно, свою роль здесь сыграло распространявшееся в Европе увлечение татуировкой. Со времен Великих географических открытий описания и зарисовки путешественников, а также показ привезенных с островов дикарей, тела которых были испещрены наколотыми рисунками, давали европейцам представление о богатой культуре татуирования у первобытных народов Юго-Восточной Азии, Океании, Африки и Америки.

²⁷² Григорьев С.Л. Указ. соч. С. 74.

²⁷³ Ward D. Sights unseen: tags, stamps and stains // Ballets Russes: The Art of Costume. Canberra, 2010. P. 201.

²⁷⁴ Нижинская Р. Указ. соч. С. 85.

В результате открытия портов Японии для крупнейших европейских держав и США в конце 1850-х годов в мире заговорили о мастерстве японских татуировщиков. Их творения отличались особой живописностью в связи с применением техники *бокаси* – плавных затенений и градиентных цветовых переходов²⁷⁵. Однако первые тату-салоны в Европе появились только в конце 1870-х годов, а широкое распространение получили в 1890-е годы благодаря изобретению татуировочной машинки²⁷⁶. Один из владельцев тату-салона Сазерленд Макдоналд, попавший на страницы французских *Le Temps* и *L'Illustration*, в своих интервью упоминал о титулованных аристократах из России, Германии и Швеции, которые делали себе татуировки²⁷⁷.

Родоначальником нательных росписей в балете был Л.С. Бакст. Он часто использовал в гриме растительные или зооморфные мотивы. По воспоминаниям Р. Нижинской, грим В. Нижинского в балете «Видение розы» должен был представлять персонификацию цветка. Бакст рисовал танцовщику брови в виде жучков, оказавшихся ближе всего к сердцу розы, а губы как лепестки самого цветка²⁷⁸.

В балете «Послеполуденный отдых фавна» раскраска тела Нижинского была в прямом смысле продолжением раскраски его костюма. Расписанное трико оставляло открытыми руки танцовщика, которые Бакст расписал такими же коричневыми пятнами. Благодаря тому, что тонкое трико производило впечатление естественной кожи, роспись на руках и остальном теле смотрелась единым ансамблем. В гриме лиц также присутствовали зооморфные мотивы. Р. Нижинская отмечала, что Бакст рисовал артистам бледно-розовые, как у голубей, глаза²⁷⁹.

²⁷⁵ Баго П. С конца периода Эдо до наших дней // Тату: каталог выставки. ГМИИ им. А.С. Пушкина. М., 2020. С. 98–107.

²⁷⁶ Пьерра Ж. От кельтов и пиктов до тату-салонов // Тату: каталог выставки. ГМИИ им. А.С. Пушкина. С. 126–141.

²⁷⁷ Там же. С. 132.

²⁷⁸ Нижинская Р. Указ. соч. С. 143.

²⁷⁹ Цит. по: Дневник Вацлава Нижинского: Воспоминания о Нижинском. С. 8.

В том же 1912 году, когда прошла премьера «Послеполуденного отдыха фавна», в американской газете *The Tennessean* было помещено сообщение-сенсация о том, что американская танцовщица Гертруда Хоффман появилась во время исполнения своего знаменитого «павлиньего танца» в необычном наряде, придуманном Львом Бакстом. На ее обнаженные ноги без трико или чулок были нанесены рисунки в виде кроликов и ее инициалы «GH»²⁸⁰. Корреспондент газеты высказывал предположение, что вскоре это новаторское решение Бакста войдет и в женскую повседневную моду, полностью вытеснив женские чулки.

К использованию росписи по телу в балете Бакст обращался еще не раз. Так, в эскизах костюмов к неосуществленной постановке балета-мимодрамы Ж.-Ж. Роже-Дюкасса «Орфей» (1914–1915) из собрания ГМИИ им. А.С. Пушкина, неоднократно встречаются зооморфные мотивы – изображения рыб, осьминогов, птиц, головы барана, - написанные на обнаженных торсах и руках персонажей (Илл. 126–127). Вероятно, эти росписи также предполагалось наносить прямо на тело, а не на трико. Роспись по телу встречалась и в балетах, оформленных другими художниками. Так, в балете «Трагедия Саломеи», оформленном С.Ю. Судейкиным, на ноге исполнительницы партии Саломеи Т.П. Карсавиной нарисованы цветы²⁸¹ (Илл. 128–129).

Постепенно живописный грим в «Русских балетах» С.П. Дягилева становился более условным. В раскраске лица усиливался гротескный эффект. Черная маска Арлекина в балете «Карнавал» (1910) не надевалась, а рисовалась прямо на лице (Илл. 130). В балете «Петрушка» А.Н. Бенуа сильно раскрашенные лица трех кукольных персонажей выделяли их из людской толпы на праздничной ярмарке и, в то же время, акцентировали основные черты их характера. Набеленное лицо, длинные нарисованные

²⁸⁰ Your Stocking PAINTED ON: Bakst, the Weird Color King's Astonishing- Next-to-Nature Fashion HERE THEYARE // *The Tennessean*. 1912, Oct 6, Sun. P. 24.

²⁸¹ Качество фото не позволяет с уверенностью сказать о том, как нанесена эта роспись – на трико или на обнаженное тело.

ресницы, губки бантиком и красные кружки румян на щеках придавали исполнительнице партии Балерины Т.П. Карсавиной сходство с фарфоровой статуэткой, которая вдохновила художника. Такой грим создавал холодно-равнодушный и одновременно очень женственный образ. Тяжелый темно-коричневый грим арапа с нарисованным преувеличенно большим ртом отражал грубую мужественность и недалекость. Мертвенно белый цвет лица и беспокойные линии грима Петрушки выражали одиночество и трагизм этого персонажа (Илл. 131–133).

В преувеличенно больших глазах танцовщиц балета «Весна священная» чувствовалось стремление к экспрессивной, эмоционально выразительной трактовке образа. Художник хотел передать экстатическое состояние персонажей, священный ужас древних славян перед силами природы (Илл. 134). Кривые линии грима лиц и живописного орнамента костюмов, выполненные по эскизам Н.К. Рериха, отражали нервный пульс музыки И.Ф. Стравинского и хореографии В.Ф. Нижинского. Движение в сторону большей условности живописного грима усилилось в постановках, оформленных Наталией Гончаровой и Михаилом Ларионовым, о которых пойдет речь в третьей главе данной работы.

2.2.4 Роль освещения в балетном спектакле

Цветовой эффект от одежды и грима в русском балете начала XX века усиливал свет. Рубеж XIX – XX веков в Европе ознаменовался многочисленными экспериментами в области сценического света, условия для которых создало изобретение и распространение электрического освещения. Реалистичекий театр второй половины XIX века с его стремлением к натурализму в изображении природно-бытовой среды использовал новые возможности электрического освещения для имитации на сцене лунного света, закатов и восходов солнца и т.п.

Символисты в своих постановках подняли сценическое освещение на новый художественный уровень. Эфемерная природа света делала его

идеальным средством выражения в условном языке символического театра. Свет стал полноправным участником театрального действия наряду с музыкой, игрой актеров и декорациями, а иногда и заменял последние. Его задачей стало не подражание реальности, а передача эмоций, настроения, драматического пульса спектакля. Поэтому меняющийся оттенки, подвижный свет доминировал в постановках символических спектаклей.

С динамично меняющимся освещением экспериментировали Адольф Аппиа, Эдвард Гордон Крэг, Георг Фукс, Макс Рейнхард и многие другие режиссеры и художники рубежа девятнадцатого – двадцатого столетий. А. Аппиа создавал подвижные световые композиции на сцене, играя на резких контрастах света и тени. Оформляя, в основном, музыкальные постановки, Аппиа полагал, что все компоненты спектакля, включая движения актеров и свет, должны быть подчинены общему музыкальному ритму²⁸². К работе над освещением спектакля Аппиа относился как к дирижированию оркестром, употребляя расширенную систему светового оснащения, которая позволяла быстро переносить освещение с одного места на другое, затемнять или освещать часть сцены.

Аппиа исключал в сценографии яркий, активный цвет²⁸³. Отказавшись от живописных декораций, он организовывал сценическое пространство с помощью минимального набора выразительных средств – абстрактных горизонтальных платформ и резких световых эффектов. Подвижный свет в постановках Аппиа оживлял спокойный ритм простых пространственных конструкций, выделял актеров в неброских костюмах, играл связующую роль и усиливал эмоциональное воздействие на зрителя.

Основу сценографии Г. Крэга также составляла абстрактная архитектура и световые эффекты. В 1901 году одним из первых он применил нетрадиционное расположение осветительных приборов на сцене. Вместо классической рампы и боковых софитов он сконцентрировал освещение в

²⁸² Цит. по: Исмагилов Д.Г., Древалёва Е.П. Театральное освещение. С. 62.

²⁸³ Бачелис Т.И. Шекспир и Крэг. М., 1983. С. 131.

верхней части сценического пространства. Впоследствии к такому же приему прибегнул и Г. Фукс в Мюнхенском художественном театре. Посредством специальной электротехнической панели Крэг управлял всеми лампами и отражателями²⁸⁴. В отличие от Аппиа, он активно использовал возможности цвето-тональных нюансировок освещения, оперируя сценическим светом как живописным приемом. Однако, как правило, выбирал лаконичную цветовую гамму, состоящую из двух основных цветов, которые играли разными гранями оттенков²⁸⁵.

Эксперименты в области сценического освещения проводились и в русских театрах. Для расширения художественных возможностей света А.Я. Головин изобрел специальную аппаратуру, аналогичную механизму Э.Г. Крэга. Благодаря этой аппаратуре сам художник или электротехник по его точным инструкциям мог регулировать распределение и смену цвета и мощности освещения во время спектакля. Яркое впечатление это новшество произвело на князя С.А. Щербатова: «В последних рядах партера его [Головина] благородная фигура маячила на небольшой, довольно высокой эстраде. Перед ним помещалась доска с целым рядом электрических кнопок. Это было его личное, поистине замечательное изобретение...Нажимая пальцем на разные кнопки, соединенные проводами со сценой, Головин, смотря издали на представление, лично как художник и автор постановки, руководил светом и цветом на сцене, вводя тончайшие световые оттенки. Такой тонкой игры нюансов цвета я нигде не видел...»²⁸⁶.

Если в постановках Аппиа и Крэга свет фактически заменял живописные декорации, то в оформлении русских балетных спектаклей 1900-х – 1910-х годов сценическое освещение было призвано усиливать впечатление от живописи декораций и костюмов. Об этом прямо говорит Л.С. Бакст в своем письме А.Н. Бенуа незадолго до премьеры «Павильона Армиды» в Мариинском театре: «...помни, что свет можно менять и тушить

²⁸⁴ Keller M. Light fantastic. The art and design of stage lighting. Munich, 2010. P. 203–204.

²⁸⁵ Бачелис Т.И. Указ. соч. С. 151.

²⁸⁶ Щербатов С.А. Указ. соч. С. 157.

перед каждой софитой и перед каждой кулисой. Стало быть, ты как на фортепиано или, вернее, на картине, можешь выдвинуть одну кулису, затемнить другую и дать каждой кулисе и софите разный свет. Это огромная сила, и часто можно вдвое усилить живопись или вдвое стусевать жесткое или слишком черное место... Знаешь ли, что в Мариинском театре ты имеешь в своем распоряжении «солнце» и его можешь направить куда хочешь»²⁸⁷.

Подобное отношение к освещению у русских художников было связано с восприятием сценической картины как станковой. Можно сказать, что, если русский балетный спектакль последней трети XIX века своими сценографическими принципами обнаруживал сходство с промышленными выставками, то балетные постановки начала XX века напоминали показ произведения на художественной выставке. Однако важным стимулом к использованию подвижного цветного освещения в балете становилась и эмоциональная составляющая музыки спектакля. Неслучайно, Николай Рерих, привыкший оформлять чаще всего постановки музыкальных спектаклей, на предварительном просмотре «Пер Гюнта» Г. Ибсена в Московском Художественном театре (1912) делал замечания осветителям, чтобы они дополнительно усилили его красочные декорации цветным светом – фиолетовым, оранжевым, зеленым, синим, разрабатывая целую световую партитуру спектакля²⁸⁸.

Направленный свет в русском балете последней трети XIX века использовался, как правило, для выделения солисток, выгодно подчеркивая их движения, дорогой костюм и грим, по выражению Бакста «их бриллианты и родинки»²⁸⁹. В начале XX века свет играл и менялся, выявляя то одну часть живописной картины действия, то другую, выражая различные эмоционально-настроенческие грани в этой картине. Рассеянный дневной свет мог выявить краски самого костюма и декорации, подвижный мерцающий – заставить играть блестящие детали, цветной – придавать

²⁸⁷ Письмо Л.С. Бакста А.Н. Бенуа. Париж, октябрь 1907 г. // Лев Бакст. Моя душа открыта. Кн. 2. С. 122.

²⁸⁸ Сыркина Ф.Я. Рерих и театр // Н.К. Рерих. Жизнь и творчество. Сборник статей. М., 1978. С. 72.

²⁸⁹ Письмо Л.С. Бакста А.Н. Бенуа. Париж, октябрь 1907 г. // Лев Бакст. Моя душа открыта. Кн. 2. С. 122.

различные оттенки одному и тому же костюму или части декорации в разные моменты представления. Изменчивость освещения способствовала тому, что бутафорские украшения казались настоящими драгоценностями, дешевые материи отливали шелковым блеском.

По свидетельствам С.Л. Григорьева, за сценическое освещение на представлениях «Русских балетов» в Европе отвечал, в первую очередь, сам С.П. Дягилев, иногда вместе с художником-постановщиком балета. Под его руководством проводилось множество проверок и репетиций, а в особых случаях Дягилев и сам вставал у пульта освещения²⁹⁰. В балете «Жар-птица», например, костюм Т.П. Карсавиной должен был отражать волшебную, огненную природу персонажа. Чтобы усилить впечатление от золотисто-оранжевых красок костюма Жар-птицы, Дягилев представил ее танец с Иван-царевичем на затемненной сцене, осветив Карсавину ярким золотым лучом²⁹¹. С.У. Бомонт так описывал свои первые впечатления от костюма Карсавиной в балете «Жар-птица»: «Костюм, который Бакст создал для нее, был очаровательным, голова и плечи женщины вырастали из тела птицы. Она была одета в зеленоватый лиф, отделанный по верхнему краю перьями, а по нижнему – лебяжьим пухом, прилегающим близко к бедрам. Поверх трико были одеты панталоны из тонкого оранжевого газа, которые, попадая под луч света, казалось, излучали оранжевое сияние»²⁹².

Л.С. Бакст никогда не использовал слишком яркий свет, чтобы мгновенно осветить им всю сцену, а применял постепенные переходы световых оттенков, которые отражали смену чувств и настроений персонажей. В балете «Видение розы» лунный свет, льющийся из окон в комнату девушки и отбрасывающий желто-зеленые тени на пол, помогал создавать романтическое настроение. С.У. Бомонт отмечал, что, когда постановки, оформленные Бакстом, в последующие годы восстанавливались с другим освещением, они уже не производили того волнующего

²⁹⁰ Григорьев С.Л. Указ. соч. С. 31, 44.

²⁹¹ Там же. С. 45.

²⁹² Цит. по: Schouvaloff A. Leon Bakst: The Theatre Art. P. 68.

впечатления на зрителя. В частности, балет «Тамара», восстановленный в 1930-х годах, шел в слишком ярком, вульгарном освещении, от чего утратил свою «трагическую красоту»²⁹³.

* * *

Сценография в русском балете 1900-х – первой половины 1910-х годов строилась по принципу картины одного художника, в которой решающее значение приобретала гармония цвета, света и формы. Балетный костюм стал частью этого синтеза, основанного на живописном начале. Благодаря стилизациям произведений изобразительного искусства прошлого художники-станковисты добились исторического правдоподобия формы в балетном костюме и единства в художественном решении балетных костюмов внутри одной постановки.

Ориентация на визуальную слитность костюма и декорации обусловила широкое распространение ручной росписи красками как основного художественного приема оформления балетного костюма. Живописный грим лица и тела становился своеобразным продолжением костюма, как костюм, в свою очередь, становился частью общей живописной картины декорации. Эффект от ярких красок и орнаментов балетных костюмов, усиленный цветным светом, часто затмевал впечатление от самой пластики танцовщиков. С этой точки зрения, показательна цитата немецкого критика Карла Эйнштейна, писавшего о своем впечатлении от балета «Шехеразада»: «В сумрачной палатке кружатся цветистые одеяния; пышные красно-зеленые шаровары перепрыгивают бархатно-синие, серебристые одеяния; орнаменты костюмов вращаются среди красочной декорации, все пространство, ритмически подвижный красочный орнамент вихрится вверх»²⁹⁴. Такое «обезличенное» описание зрителя дает основание утверждать, что в

²⁹³ Ibid. P. 143.

²⁹⁴ Цит. по: Раев А. От «танцующих одежд» к «игровому телу»: Костюм и движение в театре русского авангарда//Русский авангард 1910–1920-х годов и театр. СПб., 2000. С. 49.

творческом дуэте «тело-костюм» в русском балете 1900-х – первой половины 1910-х годов главная роль отводилась костюму.

Глава 3. Эволюция русского балетного костюма во второй половине 1910-х – 1920-х годах.

3.1 Характерные черты русского балетного костюма 1900-х – первой половины 1910-х годов и их развитие в авангардных постановках русского балетного театра второй половины 1910-х – 1920-х годов

Как было рассмотрено в предыдущих главах, искусство балетного костюма в 1900-х – первой половине 1910-х годов развивалось под влиянием двух основных тенденций. Первую можно условно обозначить как стремление к «живописности» сценической картины в балете, вторую вслед за А. Левинсоном назвать «культом телесности» – интересом к обнаженному телу и его пластике. Со второй половины 1910-х годов для русского балета начался период авангардных экспериментов, которые реализовывались, главным образом, в рамках частных антреприз и студий. Как развивались в костюмах авангардных постановок специфические черты русского балетного костюма начала XX века, будет показано в данном разделе.

3.1.1 «Костюм, определяющий движение» в постановках Михаила Ларионова и Наталии Гончаровой

Основанный преимущественно на изобразительных источниках, балетный костюм начала двадцатого столетия помогал выстраивать пластику танцовщиц и танцовщиков по законам изобразительного искусства. Эта функция костюма сохранилась и даже усилилась в первых постановках, оформленных Н.С. Гончаровой и М.Ф. Ларионовым для «Русских балетов» С.П. Дягилева. В балетах «Золотой петушок» (1914), «Полуночное солнце» (1915), «Русские сказки» (1917), «Шут» (1921)²⁹⁵ идеи для пластики, как и

²⁹⁵ Эскизы к балету были выполнены Ларионовым еще в 1915–1916 годах, но осуществить постановку удалось только в 1921 году.

для сценографии, были подсказаны русским лубком и иконописью, византийскими мозаиками и современной кубистической живописью.

О постановке оперы-балета «Золотой петушок» Фокин вспоминал: «В танцах, позах, группах, жестах я старался передать стиль русского лубка и фантастического Востока, которые так причудливо переплетаются в музыке Римского-Корсакова. Помимо русских народных картинок, я вдохновлялся кустарными игрушками, позами на старых иконах, остатками стенной живописи, старорусскими вышивками»²⁹⁶.

Хореография Фокина поддерживалась костюмами, созданными по эскизам Гончаровой. Громоздкие, тяжелые одежды дадоновских баб, мужиков и воинов – длинные пышные сарафаны, кафтаны и доспехи заставляли их двигаться угловато и неуклюже, медленно переваливаясь с одной ноги на другую, что соответствовало сатирическому характеру постановки. С нелепыми движениями персонажей согласовывался и крупный, заостренный, лубочно-примитивистский рисунок узоров костюмов (Илл. 135–136). Только костюм Шемаханской царицы был решен более облегченно, так как ее плавный восточный танец по замыслу авторов должен был контрастировать с грубой пластикой остальных персонажей. В оформлении «Золотого петушка» даже больше, чем в сценографии Бакста, имел значение цвет. Благодаря крупным живописным узорам костюмов и наивно-пряничной живописи декорации движение растворялось в ярко красных, оранжевых, зеленых и голубых красочных пятнах.

Н.С. Гончарова в своих эскизах к неосуществленной постановке балета «Литургия» (1914–1915) прорабатывала каркасные одежды священнослужителей из жестких материалов, ограничивающих движения танцовщиков. Как отмечает Е.А. Илюхина, костюмы-конструкции Гончаровой предполагали единственное направление движения артистов –

²⁹⁶ Фокин М.М. Указ. соч. С. 177.

вдоль рампы²⁹⁷. Замедленность движения, подчеркивающая торжественность церковной процессии, как и жесткая геометричность складок, были навеяны образами раннехристианских мозаик и фресок, композиционными приемами древнерусских иконостасов.

В балетных постановках, оформленных М.Ф. Ларионовым, стремление к объемной трактовке форм сценического костюма только увеличивалось, в чем проявлялось влияние живописи кубизма и кубофутуризма с их тяготением к техникам коллажа и ассамбляжа. В балете «Полуночное солнце» (1915), оформленном Ларионовым, длинные юбки женских персонажей были очень пышными и тяжеловесными, а головные уборы – слишком громоздкими (Илл. 137). Хореограф Л.Ф. Мясин писал, что во время подготовки балета танцовщики жаловались на костюмы, которые затрудняли движения: «Мы пытались что-то на ходу исправить, но мало что могли сделать с жесткими юбками. Я больше беспокоился по поводу больших кокошников, придуманных Ларионовым для женщин, ибо они имели тенденцию качаться и слетать»²⁹⁸.

Для самого Мясина, исполнявшего партию Полуночного солнца, Ларионов придумал сверкающий костюм с головным убором из красных солнышек, которые светились на фоне черно-синего ночного неба декорации, к рукам резинкой были прикреплены два золотых солнца размером с обеденные тарелки, окаймленные красными зубчиками²⁹⁹ (Илл. 138). Красные и золотые солнца, использованные в костюмах и аксессуарах, перекликались с вращающимися солнечными дисками, расположенными на падуге.

В балете «Русские сказки» также использовались гипертрофированно большие кокошники в дополнение к широким узорчатым сарафанам, а костюм Царевны-лебедь с огромным голубым покрывалом представлял

²⁹⁷ Илюхина Е.А. История создания балета “Литургия” // Третьяковские чтения. 2010–2011. М., 2012. С. 240.

URL: <http://stomfaq.ru/18134/18134.pdf>

(дата обращения: 26.10. 2020).

²⁹⁸ Мясин Л.Ф. Указ. соч. С. 65.

²⁹⁹ Там же.

собой конструкцию кубической формы. По замыслу М.Ф. Ларионова, это покрывало должно было символизировать «лунный туман», из которого вылетает Царевна-лебедь. Бова-королевич, ловя Царевну за этот шарф, вылетал с ней на сцену. Только туман в представлении художника должен был быть «граненым».

Подробное описание устройства этой конструкции находим в письме М.Ф. Ларионова С.П. Дягилеву: «Устройство, система этого покрывала (голубого), чтобы оно было граненым и держалось хотя бы один момент их появления, следующее: покрывало делается из марли (твердый тарлатан), очень крахмаленный и заложены в показанные на рисунке складки (материал этого покрывала стоит дешево, и их лучше сделать несколько, а каждое старое отдавать заново крахмалить после каждого спектакля). Затем в вершинах (углах) главных складок прикреплены нитки, которые идут в руке Царевны и в руке Бовы (покрывало между ними), и, таким образом, Бова его может как будто бы ловить, а, пробежавши так через сцену до (следующей) другой стороны, они покрывало бросают»³⁰⁰. На фотографии, запечатлевшей Любовь Чернышеву в партии Царевны-лебедь, мы можем наблюдать, что под этим покрывалом скрывались еще и другие танцовщицы, чтобы конструкция казалась более объемной (Илл. 139).

Костюмы к балету «Шут» отличала не только каркасность исполнения, но и кубистическая ломаность, асимметричность форм. Она достигалась абстрактными вставками в виде пересекающихся плоскостей в костюмах шутих (Илл. 140), вздернутыми эполетами, перекошенными бортами мундира и лицевой маской с треугольниками в костюмах солдат (Илл. 141). По сохранившимся костюмам к балету можно проследить, что по-прежнему активно использовалась живописная раскраска. Только материалы, на которые наносились краски, стали преимущественно синтетическими. М.Ф. Ларионов использовал для создания костюмов искусственную кожу,

³⁰⁰ Письмо М.Ф. Ларионова С.П. Дягилеву от 5 декабря 1918 г. // Мнемозина: Документы и факты из истории отечественного театра XX века. М., 2014. Вып. 6. С. 510.

клеенчатые и прорезиненные материалы. Со сцены костюмы выглядели как картонные конструкции. Б. Кларк, описывая балет «Шут» в своей статье, отмечал: «...жены одеты в строгие костюмы с причудливыми картонными треугольниками и пятиугольниками, свисающими с подолов. На каждом платье висит номер: всего есть семь жен, и смешная сторона в том, что они пронумерованы»³⁰¹.

Костюмы органично вписывались в кубофутуристические декорации Ларионова, решенные в ярких чистых цветах, с «пляшущими» фонарями и деревьями, рядом неправильных скошенных сводов. Судя по впечатлениям Б. Кларка, столы во второй картине тоже исполнялись живописно: «Каждая жена стоит у стола, устроенного таким образом, что зритель видит все, что на нем есть...и к вертикальному краю каждого стола прикреплены тарелки и стаканы, вилки и ножи»³⁰². Такое оформление соответствовало ироничному настроению самого балета, поставленного в форме буффонады.

Объемные костюмы использовали в своих постановках не только Ларионов и Гончарова. Одними из первых к подобному приему прибегли постановщики оперы «Победа над солнцем» (1913). Выступая против эстетизма в театре, А.Е. Крученых и К.С. Малевич создали абстрактные картонные костюмы для будетлянских силачей³⁰³. Будетляне, одерживающие победу над солнцем и, таким образом, над всем привычно красивым, должны были выглядеть и передвигаться нарочито грубо и неуклюже. Поэтому применение объемных костюмов было обусловлено концепцией самого спектакля. Постановка «Победы над солнцем», безусловно, оказала определенное влияние на театральные работы М.Ф. Ларионова и Н.С. Гончаровой. Однако ни Ларионов, ни, тем более, Гончарова в оформлении спектаклей не приходили к полной беспредметности. Используя

³⁰¹ Кларк Б. М. Ларионов и новый русский балет. [Ок. 1922] // История «Русского балета», реальная и фантастическая в рисунках, мемуарах и фотографиях из архива Михаила Ларионова. М., 2009. С. 245.

³⁰² Там же.

³⁰³ См.: Струтинская Е.И. Искания художников театра. Петербург–Петроград–Ленинград 1910–1920-е годы. Гос. ин-т искусствознания. М., 1998. С. 53.

в костюмах каркасные, ломаные формы, они насыщали их яркими декоративными мотивами.

Обращение к объемно-кубистическому решению костюмов стало распространенным явлением в театре 1910-х годов. Александра Экстер в спектакле Московского Камерного театра «Фамира Кифаред» (1916) для достижения эффекта «скульптурности» применяла роспись по трико в виде условной прорисовки мускулатуры грубыми мазками черной краски. В драме «Саломея» (1917) Экстер использовала проволоку, твердую подкладку и прокрашивание складок туник, чтобы добиться визуальной каркасности костюмов на сцене³⁰⁴. Балетмейстер и художник Касьян Голейзовский для своих ранних постановок «Маски» (1918), «Белоснежка» (1919), «Арлекинада» (1919) придумал женские костюмы с гипертрофированно пышными кринолинами и головными уборами (Илл. 143).

П. Пуаре, создавая совместно с Эрте в 1913 году костюмы к пьесе «Минарет» в парижском театре «Ренессанс», придумал для актрис «туники-абажуры» с юбками в виде кринолинов с обручами (Илл. 142). Дягилев, со второй половины 1910-х годов активно вовлекавший в антрепризу иностранных художников, пригласил одного из родоначальников кубизма Пабло Пикассо. В балете «Парад» (1917) костюмы французского и американского менеджеров представляли собой раскрашенные картонные конструкции, изображавшие небоскребы с окнами, балконами, лестницами и «мозаикой лиц»³⁰⁵. По свидетельству С.Л. Григорьева, танцовщики ненавидели эти костюмы, так как двигаться в них было мучением³⁰⁶.

Стилистические изменения коснулись и грима. От эстетских образов эпохи модерна с преобладанием растительных и зооморфных мотивов в гриме, «Русские балеты» пришли к полуабстрактным живописным маскам. Интерес к раскраске лица у М.Ф. Ларионова и Н.С. Гончаровой сложился еще до работы в «Русских балетах» С.П. Дягилева. Московские художники и

³⁰⁴ См.: Тугендхольд Я. Александра Экстер как живописец и художник сцены. Берлин, 1922. С. 25.

³⁰⁵ Мясин Л.Ф. Указ. соч. С. 131.

³⁰⁶ Григорьев С.Л. Указ. соч. С. 108.

поэты-футуристы использовали раскраску лица в повседневной жизни как определенный вызов обществу. В то же время, раскраска воспринималась ими как форма взаимодействия искусства и жизни, способ театрализации поведения³⁰⁷. В футуристическом манифесте «Почему мы раскрашиваемся», написанном совместно с Ильей Зданевичем, Михаил Ларионов объяснял: «Выражения лица не занимают нас...Мимика выразительна, но бесцветна. Наша же раскраска — декоратор. Бунт против земли и преобразование лиц в прожекторе переживаний»³⁰⁸. В манифестах, обращенных к мужчине и женщине, Ларионов предлагал также раскрашивать ноги и грудь³⁰⁹.

Уже в первых постановках М.Ф. Ларионова, таких как «Полуночное солнце», лицевой грим персонажей становится более густым и контрастным по цвету, с резко очерченными контурами. Условный грим Бовы-королевича и Кикиморы из балета «Русские сказки» (1917), шутов в балете «Шут» (1921) превращал лица танцовщиков в подвижные маски (Илл. 144–145). Иногда это были действительно маски из раскрашенного папье-маше, как в костюме одного из шутов. Тем не менее, чаще использовался живописный грим. Для образа Бовы-королевича Ларионов предлагал Дягилеву два варианта: маску из папье-маше, покрытую листовым серебром, или серебряный грим с чернью у глаз, рта и носа³¹⁰. Судя по фотографиям, выбор был сделан в пользу живописной раскраски.

По сохранившимся эскизам и письмам М.Ф. Ларионова, можно утверждать, что цветовая палитра грима была разнообразной. Использовались зеленая, голубая, красная, желтая краски. Грим в постановках, оформленных Ларионовым, как и в балетах первых «Русских сезонов», колористически и стилистически являлся продолжением костюма. В письме С.П. Дягилеву М.Ф. Ларионов отмечал, что в тон костюму

³⁰⁷ См.: Бобринская Е. Футуристический грим // Русский авангард: границы искусства. М., 2006. С. 150.

³⁰⁸ Зданевич И., Ларионов М. Почему мы раскрашиваемся. Манифест футуристов // Аргус. 1913. № 12. С. 114–118.

³⁰⁹ Бобринская Е. Указ. соч. С. 151.

³¹⁰ Письмо М.Ф. Ларионова С.П. Дягилеву от 5 декабря 1918 г. // Мнемозина: Документы и факты из истории отечественного театра XX века. М., 2014. Вып. 6. С. 511.

Царевны-лебедь «лицо может быть также голубое и румянец на нем голубой»³¹¹. На эскизе костюма и грима Кикиморы для Брониславы Нижинской, сделанным Ларионовым в 1915 году (ГТГ), белая полоса раскраски лица и шеи словно вырастает из белой пятнистой блузы, а зеленые полосы сочетаются с синими пятнами на юбке. Однако в позднем варианте лицевого грима (1916, СПбГМТиМИ) зеленый цвет уступает место более контрастному черному (Илл. 146–147).

В эскизе костюма Шута к балету «Шут» красные и белые треугольники грима-маски перекликаются с геометрическими вставками тех же оттенков в костюме, а желтый фрагмент по цвету - с деталью декорации (Илл. 148). Схожий рисунок грима и каркасные костюмы использовала позднее А.А. Экстер при оформлении постановки «Гиньоль» для английских гастролей частной труппы Б. Нижинской в 1925 году, как это видно по карандашным наброскам из собрания Музея изобразительных искусств в Сан-Франциско (Илл. 149–150).

Ларионов и Гончарова постепенно перемещали акцент зрительского внимания с костюма на лицо персонажа. В балете «Байка про лису» (1922) Ларионов решил костюмы главных персонажей Кота, Барана, Лисы и Петуха в виде простых цветных трико. Основное внимание уделялось лицам-маскам с накладными ушами и носами, с ярким живописным гримом (Илл. 151).

В балетных постановках, оформленных М.Ф. Ларионовым и Н.С. Гончаровой, живописная условность костюма и грима достигла своего апогея. В начале 1920-х годов произошел перелом во взглядах на задачи балетного костюма. М.Ф. Ларионов в своих теоретических заметках о балете точно сформулировал данную тенденцию как переход от «костюма, определяющего движение» к «движению, не требующему костюма»³¹².

³¹¹ Там же. С. 510.

³¹² ОР ГТГ Ф. 180 Ед. хр. 134 // История «Русского балета», реальная и фантастическая в рисунках, мемуарах и фотографиях из архива Михаила Ларионова. М., 2009. С. 121.

3.1.2 Танец и костюм в русском балете 1920-х годов

Изобразительность хореографии и живописность сценической картины в начале 1920-х годов постепенно уходят из русского балета. Это происходит под влиянием двух параллельных процессов, протекавших в русской и европейской культуре после Первой мировой войны.

С одной стороны, живопись как искусство оптических иллюзий постепенно теряла свое доминирующее значение в ряду других искусств. Художники-супрематисты во главе с Казимиром Малевичем обращались в своем творчестве к простым геометрическим формам и трем основным цветам. Владимир Татлин призывал к «восстановлению глаза» – очищению зрения от иллюзорных оптических эффектов живописи, создавая контррельефы и конструкции. После показа на выставке «5 x 5 = 25» (1921) триптиха Александра Родченко из ровно покрашенных красного, желтого и синего холстов, критик Николай Тарабукин отметил, что «последняя картина написана»³¹³. Пять художников-участников выставки: Александр Веснин, Любовь Попова, Александр Родченко, Варвара Степанова и Александра Экстер – объявили о переходе от станкового искусства к «производственному», к конструированию предметной среды нового постреволюционного общества. Их творческие усилия теперь были направлены на создание удобной рабочей и спортивной одежды, рисунков для текстиля, мебели и т.п.

В то же время, в Европе и России продолжал интенсивно развиваться интерес к изучению выразительных возможностей пластики человеческого тела. В 1920-е годы в Германии и Австрии работали Рудольф Лабан, Эмиль Жак-Далькроз, Мэри Вигман, Грет Палукка, Доротея Гюнтер, Курт Йоос. Развивался массовый спорт, проводились первые физкульт-парады, разрабатывались новые гимнастические системы³¹⁴. Наследуя опыт Э. Жак-Далькроза, С.М. Волконского и А. Дункан, в Москве, Петрограде и других

³¹³ Цит. по: В гостях у Родченко и Степановой! М., 2014. С. 15–16.

³¹⁴ Сироткина И. Указ. соч. С. 96–97.

городах России еще с 1910-х годов появлялись многочисленные студии, институты и школы, сочетавшие в своих занятиях приемы ритмопластики, сценической гимнастики, акробатики и современных танцев.

В 1920-е годы процветала деятельность таких студий, как «Гептахор», Мастерская балетного искусства К.Я. Голейзовского, Студия Свободного балета Л.И. Лукина, Студия ритмопластики И.С. Познякова, Мастерская Н.М. Форрегера («Мастфор») и другие. Некоторые из этих студий со временем вошли в состав учрежденной в 1923 году Хореологической лаборатории ГАХН, которая вывела на общегосударственный, научно-теоретический уровень исследование художественных законов движения тела³¹⁵.

Если в основе танцев «босоножек» начала века было заключено подражание природе и произведениям изобразительного искусства, то хореографические опыты большинства российских студий 1920-х годов выявляли самоценность человеческой пластики. Форма движения лишалась миметического характера, становясь абстрактной. Танец переставал интерпретировать, «переживать» даже музыку, используя ее только как ритмическую опору³¹⁶. Движущей силой сценического искусства являлась «не приносимая на сцену эмоция, предопределяющая движения, а воля к движению, нашедшая индивидуальные формы своего воплощения и рождающая сценическую эмоцию»³¹⁷. Балетмейстеры 1920-х годов искали танец в преодолении тела как материала своего искусства³¹⁸.

Органическое начало в танце уступало место механическому, обращение к мифическому прошлому сменялось стремлением обрести «живую плоть мира». Единственное подражание, которое допускалось в таких пластических студиях, как «Мастфор» — это подражание машине. В условиях технического прогресса машина как одна из ключевых реалий

³¹⁵ Подробнее см.: Мислер Н. Вначале было тело: ритмопластические эксперименты начала XX века: хореологическая лаборатория ГАХН. М., 2011; Сироткина И. Указ. соч.

³¹⁶ Сироткина И. Указ. соч. С. 150.

³¹⁷ К. // Скрыбин в танце Лукина. М., 1922. С. 2.

³¹⁸ Там же.

современной жизни неоднократно становилась объектом творческих исканий в разных областях искусства. Тело на сцене все чаще рассматривалось как механизм, который при помощи точно отработанных движений может в полной мере передать художественную идею. Этот принцип воплощался не только в рамках пластических студий, но и в драматическом театре, прежде всего, в биомеханике В.Э. Мейерхольда.

Абстрактное, механизированное движение, поставленное в центр внимания, не нуждалось в дополнительных источниках выразительности. Поэтому оформление уходило на второй план. Бессюжетные хореографические миниатюры и пластические этюды различных студий, как правило, всегда показывали без декораций. О выступлениях Московского Камерного балета под руководством К.Я. Голейзовского современники говорили: «Исполнители этюдов Голейзовского танцуют на оголенной сцене, где вместо красочного, писаного задника лишь однотонный фон передвижных ширм и световые эффекты. Ничто не отвлекает внимания от хореографического рисунка, от игры линий человеческого тела»³¹⁹.

Б.Ф. Нижинская, также открывшая свою хореографическую школу в Киеве, писала: «Движение дает жизнь Танцу. Возможность заражать зрителя имеет только Движение. Только в Движении живет ритм. В Движении тело действует...»³²⁰. Хореографические эскизы «Школы движений» Б.Ф. Нижинской в Киеве показывались на тренировочных ковриках, расписанных абстрактными узорами А.А. Экстер и В.Г. Меллера. Все спектакли английских гастролей труппы Нижинской в 1925 году шли без декораций на фоне серых и черных занавесок³²¹.

Однако и в сценографии большого балета в 1920-е годы стало заметно стремление к минимализму форм и монохромности колористической гаммы. Яркий живописный задник переставал доминировать в оптическом

³¹⁹ Цит. по: Художники театра Касьяна Голейзовского. 1918–1932. К 120-летию со дня рождения Касьяна Голейзовского. Каталог выставки. М., 2012. С. 55.

³²⁰ Нижинская Б.Ф. О Движении и Школе движений (рукопись). Цит. по: Коваленко Г. Бронислава Нижинская и Александра Экстер // Вопросы театра. Proscenium. 2014, № 3–4. С. 293–322 С. 305.

³²¹ Там же. С. 317.

восприятию балетного спектакля. К более сдержанной колористической гамме прибегнул еще А. Матисс в самом начале 1920-х при оформлении балета «Песнь соловья» для антрепризы С.П. Дягилева (1920). Его декорации были выполнены «с минимумом украшений»: задник был белым, на трех падугах нарисованы черные зубчатые края³²². В костюмах использовались черные, желтые и белые цвета³²³. Публика, привыкшая к празднику ярких красок в постановках «Русских сезонов», была разочарована. Матисс объяснял: «Ваши русские ждут от меня буйства красок? Нет. Я собираюсь учить их, что такое чувство меры в цветовой гамме, согласно французской традиции: два неярких цвета и чистый белый. И это будет смотреться лучше, чем все их кричащие краски»³²⁴.

Роль задника сводилась к минимуму в постановках, оформленных как европейскими, так и русскими художниками. В одних случаях живописный задник становился более спокойным или даже нейтральным по колориту и рисунку, в большинстве других – заменялся отдельно стоящими конструкциями. К последним относятся как постановки «Русских балетов» С.П. Дягилева – «Кошка» (1927), «Стальной скок» (1927) и «Ода» (1928), оформленные Н. Габо, А. Певзнером, Г. Якуловым и П. Челищевым, так и более ранние постановки К. Голейзовского в Москве – «Фавн» (1922), «Саломея» (1922), «Иосиф Прекрасный» (1925)³²⁵.

³²² Мясин Л.Ф. Указ. соч. С. 160.

³²³ На сохранившихся костюмах Мандарина и Казначая к балету «Песнь соловья» из собрания Национальной галереи Австралии (Канберра) присутствует живописно выполненная ручная роспись черной и красной краской.

³²⁴ Цит. по: Norman Baer van, N. Design and choreography: Cross-influences in the Theatrical Art of the Ballets Russes // From Russia with Love: Costumes of the Ballets Russes 1909–1933. Canberra, 1998. P. 40–55, P. 54.

³²⁵ Р. Хансен в своей работе, посвященной «Русским балетам» С.П. Дягилева, временем подлинного конструктивизма в балете называет только 1927–1929. См.: Hansen R. C. Scenic and Costume Design for the Ballets Russes. Ann Arbor (Mich.), 1985. Однако такая трактовка применительна только к русскому балету на западе. Действительно, в антрепризе С.П. Дягилева постановками, где сценические конструкции играли важную роль в восприятии балетного спектакля, задавая ритм и направление движения, являются только постановки конца 1920-х годов. Хотя отдельные элементы конструктивистских установок появляются еще в оформленном М.Ф. Ларионовым балете «Байка про лису» (вышка). В России конструктивизм в балете появляется уже в начале 1920-х годов – в крупных постановках балетмейстера К.Я. Голейзовского, в которых присутствовали конструктивные установки в виде белых лестниц и платформ на фоне черного бархатного задника. См.: Художники театра Касьяна Голейзовского. 1918–1932. К 120-летию со дня рождения Касьяна Голейзовского. Каталог выставки. М., 2012. С. 55.

Балетный костюм утратил свою функцию быть частью общей живописной картины и создавался с расчетом на новую, уже не изобразительную хореографию, что повлияло как на его колорит, так и на форму. В «Русских балетах» С.П. Дягилева переходной в плане изменения отношения к цвету и форме в балетном костюме стала постановка «Свадебки» (1923) в хореографии Б.Ф. Нижинской и оформлении Н.С. Гончаровой.

Гончарова работала над эскизами к «Свадебке» много лет. Изначально для постановки предполагалась сценография в духе пышного народного праздника с ярко раскрашенной и орнаментированной многоцветной одеждой, как это было в «Золотом петушке». Затем цветочные орнаменты в замыслах художника заменили абстрактные геометрические фигуры – полосы, круги, клетчатые рисунки, а тяжелые корсажи - гибкие холщовые рубахи, но тона костюмов были также яркие. В последнем варианте Гончарова склонялась уже к светлым холодным оттенкам костюмов, украшенных серебристой вышивкой, и высоким головным уборам с имитацией украшений мелким жемчугом³²⁶.

Однако Нижинская сочла все варианты Гончаровой слишком тяжелыми и громоздкими, подходящими, скорее, для оперы, чем для балета: «Тело, инструмент танцовщика, одетое в подобный костюм, скрывающий движения - все равно что скрипка, запрятанная в футляр»³²⁷, - говорила Нижинская. С.П. Дягилев поддержал в этом вопросе Нижинскую. В итоге, Н.С. Гончарова делала новые костюмы уже под готовую хореографию Б.Ф. Нижинской. Как и декорация в виде пустой стены с намеченным контуром окна, они были максимально просты по форме и цветовому решению и представляли собой черно-белые прямые холщовые сарафаны и рубахи у женщин, у мужчин – белые косоворотки и темные штаны по колению

³²⁶ Гончарова Н. «Свадебка» // Русская галерея. 1999 № 1. С. 61. Цит. по: Коваленко Г. Бронислава Нижинская и Александра Экстер // Вопросы театра. Proscenium. 2014, № 3–4. С. 293–322. С. 307.

³²⁷ Цит. по: Ратанова М. Бронислава Нижинская: в тени легенды о брате // Нижинская Б.Ф. Ранние воспоминания: в 2 ч. М., 1999. Ч. 1. С. 5 – 62. С. 18.

(Илл. 152). Один из рецензентов балета писал: «Сами по себе декорации и костюмы лишены значения; они не существуют самостоятельно, не привлекают внимание; нужно сделать усилие над собою, чтобы заметить их, нужно отвлечься от целого...»³²⁸.

Таким образом, в 1920-е годы определяющим в балете стало мнение хореографа, а не художника. Главным объектом внимания на сцене - не костюм, а тело танцовщика. В хореографии Нижинской к «Свадебке» еще можно усмотреть отсылки к византийской и древнерусской живописи – в угловатых позах и жестах, наклонах головы, композиции танцевальных групп. Тем не менее, все женские партии исполнялись на пуантах, а оформление стремилось к нейтральности. В этом сказывается переходное значение данной постановки – от изобразительности к танцевальности в балете.

Если в 1900–1910-е годы одним из основных инструментов выразительности балетного танца была ритмическая игра ярких цветов и живописных орнаментов, которую создавали костюмы танцовщиков при движении, то в 1920-е на смену ей пришла пластическая игра ритмично движущихся тел. Как отмечает А. Раев, произошел переход от «танцующих одежд» к «игровому телу»³²⁹. Следовательно, в балете 1920-х годов продолжила интенсивно развиваться телесно-пластическая тенденция, несколько забытая во второй половине 1910-х годов из-за господства живописного декоративизма.

Характерно, что Дягилев, всегда тонко чувствовавший веяния времени и в 1900-х годах сделавший выбор в пользу художников-станковистов, впоследствии постепенно начал тяготеть к «скульптурности» в балете. В 1920-х годах «скульптурность поз» стала главным критерием художественной оценки хореографии в антрепризе. Пластике танцовщиков соответствовала иногда «скульптурность» декораций. Еще для оформления

³²⁸ Шлецер Б. «Свадебка» // Звено. Париж, 1923, № 21, 25 июня. С. 2–3.

³²⁹ Раев А. Указ. соч. С. 47–58.

неосуществленного балета «Литургия», Дягилев изначально планировал пригласить не Наталию Гончарову, а хорватского скульптора Ивана Мештровича, а в 1924 году доверил декорации к балету «Голубой экспресс» французскому скульптору Анри Лорану. К подобному выбору прибегали в конце 1910-х — начале 1920-х годов и в драматическом театре. Достаточно вспомнить сотрудничество Александра Таирова с Верой Мухиной.

Многие исследователи искусства балета обозначают 1920-е годы как «неоклассицизм», подразумевая возвращение к технике классического танца. Наряду с вернувшейся техникой танца на пуантах использовались и приемы современной хореографии. Ключевыми в балете 1920-х годов стали темы, отражающие реалии современной жизни с ее увлечением спортом, женской эмансипацией, механизацией и развитием эстрадного жанра. Поэтому в хореографии присутствовали элементы спортивной гимнастики, акробатики, рабочих движений и современных танцев – танго, фокстрота, чарльстона, а иногда даже модельного шага, как в балете «Лани» в хореографии Б. Нижинской (1924).

Спортивная линия в балетном костюме получила наибольшее развитие. В русских балетах на современную тематику костюмы напоминали «прозодежду», созданную по проектам Л.С. Поповой и В.Ф. Степановой – со строгими линиями кроя и лаконичной колористической гаммой из двух-трех цветов. Таковы костюмы Л.Т. Чупятова к балету «Красный вихрь» (Государственный академический театр оперы и балета, Петроград; 1924), костюмы портовых рабочих и моряков к балету «Красный мак» М. И. Курилко (Большой театр, Москва; 1927), костюмы Г.Б. Якулова к балету «Стальной скок» («Русские балеты» С.П. Дягилева; 1927), костюмы А.Г. Петрицкого к «Футболисту» (Украинская государственная столичная опера, Харьков; 1929) (Илл. 153–157).

С ними перекликаются более утонченные по форме и отделке купальные трико и костюмы для игры в гольф и теннис Габриэль Шаннель к «Голубому экспрессу», костюмы гребцов Мари Лорансен к балету «Лани»

(«Русские балеты» С.П. Дягилева; 1924), костюмы Педро Прюна к «Матросам» («Русские балеты» С.П. Дягилева; 1925) (Илл. 158).

Как отмечает Дж. Э. Боулт, тенденция к функциональности дизайна и геометризму форм костюма была угадана еще Л.С. Бакстом в балете «Игры»³³⁰. Однако русский балетный костюм 1920-х годов стремился к еще большей нейтральности формы и декора. Гармонически сложенное тело, тело атлета и танцора, выдвигалось на первый план и максимально обнажалось. Принцип «коллективного тела», при котором группа людей синхронно ритмически двигалась как единый механизм, нашел отражение в спорте, пластическом танце и балете. Это привело к унификации форм балетного костюма. Сложные акробатические элементы, включавшиеся в хореографию, способствовали тому, что балетный костюм, как и спортивный, становился предельно укороченным.

Танцовщики Николая Фореггера в «танцах машин» выступали в черных спортивных трусах и футболках. Девушки из балетного ансамбля Голейзовского в ревю «30 английских герлс» на сцене Московского мюзик-холла выполняли синхронные повторяющиеся движения, стоя в цепочке по росту в однотипных темных купальниках. Майки-фартуки Леонида Чупятова для балета «Красный вихрь», полностью лишенные каких-либо декоративных элементов, помогали создавать стройные ряды народных масс. Подобная стандартизация была новым шагом по отношению к танцевальному костюму 1900-х – 1910-х годов, но, с другой стороны, это стало возвращением кордебалетных традиций второй половины XIX века в костюме, когда определенную балетную «униформу» составляли пачки, трико и балетные туфли.

Элементы спортивной «прозодежды» использовались даже в балетах на классические сюжеты. Короткие светлые шортики надевали танцовщики в балете «Кошка» на античный сюжет. Художники Н. Габо и А. Певзнер

³³⁰ См.: Боулт Дж.Э. Лев Бакст и Вацлав Нижинский. «Игры» – постановка 1913 года // Русский авангард 1910–1920-х годов и театр. СПб., 2000. С. 249–260.

сочетали их со вставками из прозрачного целлулоида (Илл. 159), который использовался и в конструктивных установках к балету.

Балетное трико в авангардных постановках 1920-х годов либо полностью исчезало, либо приобретало форму тонкого и эластичного гимнастического трико без ярко выраженных декоративных атрибутов. Оно плотно обтягивало тело и не стесняло его движений. Значительным новшеством второй половины 1910-х – 1920-х годов можно считать то, что трико как самостоятельный балетный костюм стали использовать не только мужчины, но и женщины в балете. Уже в балете «Парад» 1917 года в гимнастических трико с яркими аппликациями появлялась исполнительницы мужской и женской партий цирковых акробатов. От красочных вариантов с живописной росписью и аппликацией 1910-х годов трико пришло к абсолютной монохромности в балетах «Ромео и Джульетта» (1926, «Русские балеты» С.П. Дягилева) и «Ода» (1928, «Русские балеты» С.П. Дягилева).

Тело рассматривалось как подвижная скульптура в постановках К.Я. Голейзовского. С.Л. Григорьев вспоминал, что С.П. Дягилев заинтересовался постановками Голейзовского из-за их стремления к «скульптурному эффекту» и «предельному обнажению»³³¹. В статье «Обнаженное тело на сцене» К.Я. Голейзовский писал: «Надоел костюм, содранный с готтентота и прошедший миллионы изменений, надоели бездарные, изъеденные веками, утеревшие смысл и красоту, балетные пачки»³³². Вместо этого Голейзовский утверждал культ «благородного обнаженного тела».

Постановки Голейзовского в отношении к костюму и телу развивали традиции русских балетных спектаклей 1900-х – первой половины 1910-х годов. Живописное начало балетов предыдущего десятилетия ощущалось в костюмах к балету «Иосиф Прекрасный» на музыку С.Н. Василенко, показанному на Экспериментальной сцене Большого театра (1925).

³³¹ Григорьев С.Л. Указ. соч. С. 165.

³³² Голейзовский К.Я. Обнаженное тело на сцене // Театр и студия. 1922. № 1–2. 1–15 июля. С. 38.

Художник Борис Эрдман использовал здесь яркую полихромную палитру из контрастных зеленых, синих, белых, красных, черных красок в костюмах и гримировал открытые части тела танцовщиков в разные цвета – коричневый, оранжевый, желтовато-розовый³³³. Декор костюмов был строго геометрическим, к поясу и рукам танцовщиков прикреплялись разноцветные круглые диски³³⁴(Илл. 160–161).

Московский Камерный балет К.Я. Голейзовского совершенствовал приемы выразительного подчеркивания пластики тела костюмом, найденные предыдущим поколением художников и хореографов. Мотив постепенного обнажения через сбрасывание разноцветных покрывал в танце был повторен Голейзовским в балете «Саломея» (1922). В эскизах костюмов А.Г. Петрицкого к концертному номеру «Этюды чистого танца» на музыку А.Н. Скрябина в постановке К.Я. Голейзовского (1923) на обнаженных руках танцовщиц показаны длинные, широко развевающиеся шарфы, как на эскизах К.Я. Коровина, Л.С. Бакста и А.А. Экстер. Только сочетаются они уже не с хитонами и туниками, а с элементами спортивной одежды (Илл. 162).

Увлечение высокими разрезами на платьях и туниках в балете 1900-х – первой половины 1910-х годов эволюционировало у Голейзовского в создание костюмов из разноцветных лент, дающих свободу движения и ритмическую игру цветовых пятен. Такой прием хореограф использовал в балетном номере «Мимолетности» на музыку С.С. Прокофьева (Илл. 163). Балетная «прозодежда» – трусики и нагрудные повязки – были расписаны в виде печатных афиш Московского Камерного балета, а с облегающих головных уборов и пояса свисали разноцветные лоскуты легкой материи.

Для балета «Фавн» на музыку К. Дебюсси, поставленного в 1922 году на сцене Закрытого театра сада «Эрмитаж», Б.Р. Эрдман придумал лаконичные костюмы, целиком состоящие из простых веревок. Вертвики,

³³³ Суриц Е.Я. Хореографическое искусство двадцатых годов. М., 1979. С. 198.

³³⁴ Тейдер В.А. Касьян Голейзовский. «Иосиф Прекрасный». М., 2001. С. 145.

закрученные спиралью, образовывали головные уборы, веревки, свисающие бахромой – набедренные повязки и лифы. Подобное решение вызывает ассоциации с костюмом из ниток бус к «Танцу Саломеи», созданному Л.С. Бакстом для И.Л. Рубинштейн, но веревочные костюмы Эрдмана были гораздо короче, легче и менее декоративны. Принцип асимметрии, широко применявшийся Эрдманом в балете «Иосиф Прекрасный», усиливал ощущение хрупкости танцевальных одежд. Лифы соединялись с юбкой только с одной стороны, туники держались на одном плече, повязка закреплялась на одном боку, ленты оплетали только одну ногу, оставляя другую обнаженной³³⁵.

Минималистские костюмы в сочетании с чувственной хореографией, разрабатываемой Голейзовским, придавали его постановкам ярко выраженный эротизм. О том, какое впечатление они производили на зрителей, мы можем судить по зарисовкам балетных сцен художника П.С. Галаджева (Илл. 164). Как и рисунки Ж. Барбье к спектаклям «Русских балетов» С.П. Дягилева, показывавшие в несколько преувеличенном виде обнаженность танцовщиков и танцовщиц на сцене, они давали представление о восприятии костюма из зрительного зала.

Обнажение пластики и роспись по телу стали основными выразительными элементами и в Свободном балете Л.И. Лукина. Александр Румнев вспоминал о выступлении 1921 года: «Мы танцевали голые, босиком, в парчовых плавках с абстрактным орнаментом и парчовых шапочках, похожих на тубетейки... [Художницы с помощью кусочков меха] зарисовывали нас черными, оранжевыми или зелеными треугольниками, квадратами и полумесяцами, ломая естественные формы тела»³³⁶.

Абсолютная нагота, чистая пластика, лишенная дополнительных атрибутов, была конечной целью Московского Камерного балета Касьяна Голейзовского и многих студий пластического танца. Об этом

³³⁵ Суриц Е.Я. Хореографическое искусство двадцатых годов. М., 1979. С. 199.

³³⁶ Румнев А. «Минувшее проходит предо мною...» Цит. по: Сироткина И. Указ. соч. С. 59.

свидетельствуют фотографии 1920-х годов с фиксацией разнообразных пластических поз полностью обнаженных человеческих фигур. Атмосфера масштабных социальных перемен, ощущение свободы от устаревших канонов и традиций в постреволюционной России способствовали проведению подобных экспериментов.

Голейзовский зарисовывал различные танцевальные положения обнаженной натуры и фотографировал обнаженных танцовщиц в экстравагантных позах. В 1922 году Григорий Зимин выпустил серию изображений в технике стеклогрфии, запечатлевшую пластические этюды хореографа Льва Лукина. В данных иллюстрациях, призванных отразить красоту человеческой пластики, костюм абсолютно не важен. Его присутствие обозначено только узкими контурными полосами на бедрах или груди (**Илл. 165–166**).

Фотофиксации пластических положений, а также кинематографические записи движения тела создавались и в рамках занятий Хореологической лаборатории ГАХН (**Илл. 167**), которая организовала четыре выставки «Искусства движения» в Москве (1925–1928). Конечно, такие пластические эксперименты были невозможны на большой балетной сцене. Однако о распространенности данного явления говорит тот факт, что даже классический танцовщик и хореограф М.М. Мордкин для обложки буклета его американской труппы в сезоне 1926–1927 сфотографировался обнаженным в образе сидящего лучника (**Илл. 168**).

3.2 Костюмы «Русских балетов» С.П. Дягилева и их влияние на европейскую моду первой четверти XX века

Русские и зарубежные исследователи единогласно признают первенство русского вклада в реформу балетного костюма в начале XX века. В кругу западных авторов утвердилось мнение, что первыми реформаторами балетного костюма в двадцатом столетии были М.М. Фокин и Л.С. Бакст³³⁷. Художники К.А. Коровин, А.Я. Головин и хореограф А.А. Горский не рассматриваются как новаторы в данной области, хотя именно они стояли у истоков формирования нового облика балетного костюма. Бóльшая известность Фокина, Бакста и Бенуа на западе объясняется их активным участием в «Русских балетах» С.П. Дягилева. Антреприза С.П. Дягилева служила своего рода транслятором новаторского русского подхода к оформлению балетных постановок, сложившегося еще в рамках московских и петербургских императорских театров.

В основе этого подхода было заложено отношение к работе над сценографией как к созданию живописного полотна. Русские художники-станковисты Коровин, Головин, Бенуа, Бакст, Рерих, по точному замечанию Юрия Анненкова, не входили в цех профессиональных декораторов, но были «великими мастерами русской живописи»³³⁸. Новому методу писания декораций русскими художниками – широкими мазками красок на горизонтально лежащем огромном холсте, в противоположность распространенному на западе вертикальному принципу, посвящена книга Владимира Полунина³³⁹. О живописном принципе оформления костюмов подробно рассказывалось в настоящем исследовании.

³³⁷ См.: Beaumont C. W. Five centuries of Ballet Design. P. 22; McCormick M. Costume in Western Traditions: An Overview. P. 241.

³³⁸ Анненков Ю. Одевая кинозвезд. М., 2004. С.72.

³³⁹ См.: Polunin V. The Continental Method of Scene Painting. London, 1927.

Однако русские художники произвели революцию не только в театре, но и в моде. Различные аспекты темы влияния «Русских балетов» С.П. Дягилева на европейскую моду уже изучались многими исследователями. Преимущественно эти исследования сконцентрированы вокруг фигуры художника Льва Самойловича Бакста или Леона Бакста, как его называли во Франции. Рассматривалась как сама работа Л.С. Бакста в сфере модной индустрии, так и то влияние, которое оказали оформленные им балеты на мир моды. Мы не будем подробно останавливаться на отдельных моментах этого влияния, а попробуем, обобщив весь накопленный материал, разобраться, какие революционные тенденции перешли из русского балетного костюма в бытовой костюм, определив развитие европейской и русской моды в первой четверти XX века.

Костюм, дающий свободу движения и подчеркивающий выразительность пластики тела – одна из новаций русского балета начала XX века. Тем не менее, с этой точки зрения, танцевальный костюм первыми реформировали представительницы «свободного танца» или «танца модерн» на рубеже XIX – XX веков. Реформы модной женской одежды на волне распространявшегося феминизма широко обсуждались в Европе и Америке со второй половины XIX века. Еще в середине девятнадцатого столетия американские феминистки во главе с Элизабет Смит Миллер и Амелией Блумер сделали своим повседневным костюмом укороченное платье без корсета и широкие бриджи, получившие название «блумеры»³⁴⁰.

В 1881 году в Англии было основано Общество рационального платья, члены которого выступали против ношения корсетов. На рубеже XIX – XX веков в России появилось Общество защиты женского здоровья, печатались статьи и книги на тему губительного влияния существовавшей моды на жизнь женщин³⁴¹. Кроме тугих s-образных корсетов, деформировавших женскую фигуру, критиковалось также ношение длинных юбок, волочащихся

³⁴⁰ Руан К. Новое платье империи: история российской модной индустрии, 1700–1917. М., 2011. С. 27.

³⁴¹ Там же. С. 313–314.

по земле, и высоких каблуков, вызывавших неправильное давление на скелет и внутренние органы.

Первым кутюрье, решившим отказаться от корсета, считается Поль Пуаре. В 1903 году он исключил из своих моделей нижнюю юбку, а в 1906 – корсет³⁴². Как отмечают Х. Кода и Э. Болтон, Пуаре провел сопутствующую революцию в изготовлении платьев, сделав упор не на портновском мастерстве, а на искусстве драпировки: «Это был радикальный отказ от традиций от кутюр XIX столетия, которые основывались на практичных выкройках или, вернее, на точности их построения. Обращаясь одновременно к античным и к региональным типам костюма, главным образом к греческому хитону, японскому кимоно, а также североафриканскому и ближневосточному кафтану, Пуаре выступал сторонником фасонов, скроенных по прямой и составленных из прямоугольников. Акцент на плоскость привел к полному перевороту в оптическом восприятии моды»³⁴³. Практически одновременно с Пуаре к свободным драпированным фасонам начали обращаться Мариано Фортунни и Мадлен Вионне.

Таким образом, новаторство русских театральных художников начала XX века в области освобождения движения посредством костюма³⁴⁴ и в приходе к плоскостному силуэту ограничивалось только сферой балетного театра. На сцене и в моде эти веяния наметились гораздо раньше. Теперь рассмотрим другую характерную тенденцию в русском балетном костюме эпохи модерна – стремление к яркости и полихромности колористической гаммы и тяготение к живописной росписи.

Наибольший интерес у зрителей «Русских балетов» С.П. Дягилева 1909 – 1914 годов вызывали постановки на ориентальную – «Клеопатра», «Шехеразада», и русскую тематику – «Жар-птица», «Петрушка», «Золотой

³⁴² Кода Х., Болтон Э. Предисловие: Пророк простоты // Пуаре – король моды. М., 2011. С. 17–21. С. 19.

³⁴³ Там же.

³⁴⁴ Стоит отметить, что свобода движения, как в балетном, так и в модном костюме этого периода была достаточно условной. Если верхняя часть женского костюма – блузы и туники ниспадали свободными складками, то юбки часто были очень заужены книзу. А в некоторых моделях П. Пуаре использовались даже специальные петли, стягивавшие колени и не позволявшие сделать широкий шаг. См.: Кирсанова Р. Поль Пуаре в России // Пуаре – король моды. М., 2011. С. 77.

петушок». Последняя, кстати, также отчасти воспринималась как ориентальная, ведь большинство европейцев считали Россию частью Востока. Колоссальный резонанс в сфере модной индустрии оформление этих балетов получило, во многом, благодаря широкому освещению в прессе. Помимо восторженных отзывов, такие французские журналы, как *Comoedia illustré*, *Le Théâtre*, *Femina*, *La Gazette du Bon Ton*, *Vogue* и другие, печатали фотографии и рисунки, изображающие танцовщиков и танцовщиц в костюмах Бакста, Бенуа, Рериха, Гончаровой, а также цветные иллюстрации эскизов художников. В 1913 году в Париже вышла книга Арсена Александра и Жана Кокто «Декоративное искусство Леона Бакста», которая фактически представляла собой альбом с вступительным эссе и краткими аннотациями к крупным цветным изображениям эскизов костюмов и декораций художника³⁴⁵.

Одной из сторон влияния балетного ориентализма на модный костюм было заимствование определенных фасонов, предметов одежды и аксессуаров. После показа балета «Шехеразада» в шаровары и тюрбаны *a la Bakst* одевались представители богемы и светского общества Санкт-Петербурга, Парижа, Лондона, Нью-Йорка. Среди них княгиня Ольга Орлова, княгиня Елизавета Шувалова, графиня Мария Клейнмихель, маркиза Луиза Казати, Элис Гаррет. Они заказывали у Л.С. Бакста наряды для популярных в начале XX века костюмированных балов и маскарадов.

Однако стремление общества *belle époque* к театрализации повседневной жизни привело к тому, что со временем шаровары стали предметом не только маскарадного, но и обычного выходного костюма. Первоначально появления в таком экзотическом виде на публике вызывали скандал³⁴⁶, но вскоре стали привычным явлением даже на официальных приемах. Освещая один из великосветских раутов в Виндзорском замке,

³⁴⁵ L'art decoratif de Léon Bakst / Essai critique par A. Alexandre; notes sur les ballets par Jean Cocteau. Paris, 1913.

³⁴⁶ Лев Бакст вспоминал о скандалах на улицах Парижа, Берлина, Лондона и Петербурга при появлении дам, одетых в шаровары. См.: Л.С. Бакст о современных модах (1914) // Лев Бакст. Моя душа открыта. Кн. 1. С. 125.

корреспондент лондонской газеты *The Observer* отмечал, что в дамских туалетах наблюдалось изобилие предметов гаремной одежды, в чем было заметно влияние «Русских балетов»³⁴⁷.

Получил широкое распространение фасон «юбка-брюки» или «юбка-шаровары»³⁴⁸. Как Л.С. Бакст, так и П. Пуаре приписывали себе создание этого фасона. Он вошел в коллекцию Пуаре 1911 года. Это было после премьеры «Шехеразады» в 1910 году, на которой Пуаре присутствовал вместе с женой, и после покупки П. Пуаре у Бакста ряда его эскизов модных туалетов³⁴⁹. Различными вариациями этого фасона были также придуманная Пуаре для праздника «Тысяча вторая ночь» «туника-абажур» (1911) и костюмы для пьесы «Минарет» в парижском театре *Ренессанс* (1913), созданные Пуаре совместно с французским модельером русского происхождения Эрте.

Говоря о парижской моде на «платья-шаровары», корреспондент «Петербургской газеты» от 23 февраля (8 марта) 1911 года замечал, что это уже «вторая мода», которую русские ввели в Париже, подразумевая под первой – прошлогодние шляпы в стиле русского «повойника»³⁵⁰. Позднее Л. Бакст создал серию платьев-сарафанов и кокошников в русском стиле для парижского модного дома Жанны Пакен, с которым сотрудничал в течение многих лет. Подобные платья были заказаны американским предпринимателем Джоном Уонамейкером у Пакен и Бакста для своего универмага в Нью-Йорке³⁵¹.

Как неотъемлемые атрибуты гаремных одежд и русского костюма, распространение в европейской моде первой четверти XX века получили мех, перья и жемчуга. Эрте (Роман Петрович Тыртов), в равной степени

³⁴⁷ Court and society. Court Circular // *The Observer*. London 21 Jun 1914, Sun. P. 8.

³⁴⁸ Подробнее о происхождении этого фасона см.: Войтова И. Пачка и шаровары. О некоторых аспектах взаимовлияния персидской моды и русского балетного костюма // *Искусствознание*, 2018. № 1. С. 260–285.

³⁴⁹ В письмах к жене Лев Бакст упоминает о том, что Пуаре предложил ему 12 тысяч франков за двенадцать рисунков модных туалетов и что он взялся за эту работу. См.: Письма Л.С. Бакста Л.П. Гриценко-Бакст от 6 июля 1910 и 10 июля 1910, Париж // Лев Бакст. Моя душа открыта. Кн. 2. С. 161–162.

³⁵⁰ Цит. по: Кирсанова Р. Поль Пуаре в России. С. 68.

³⁵¹ 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. 327.

испытывавший влияние и «Русских балетов», и П. Пуаре, в модном доме которого начинал свою деятельность, широко использовал эту атрибутику «русского» стиля. Петербургский журнал «Модный свет», освещая европейские моды, писал, что теперь горностаи и соболя являются *dernier cri* в Париже³⁵². Тем не менее, стоит отметить, в костюмах «Русских балетов» С.П. Дягилева данные элементы декора были искусственными, бутафорскими и использовались далеко не во всех постановках. Как и определенные заимствованные фасоны, они зависели от тематики балетного спектакля. Объединяющим началом всех постановок «Русских балетов» 1909 – 1914 годов стала их красочность и богатство живописных орнаментальных мотивов, что также ассоциировалось у европейцев с восточной традицией.

Эта составляющая стиля русских балетных костюмов оказала более значительное воздействие на моду, дольше сохранившись в качестве модной тенденции, чем шаровары и кокошники. Критик Андре Варно писал, что «до 1910 года вкусы находились под влиянием бледных цветов, как в театре, так и в женской одежде» и «легко вообразить, какой взрыв произвели русские декоративные решения в этой нежной и томной атмосфере»³⁵³. К 1909 году, времени начала работы балетной антрепризы С.П. Дягилева в Париже, в изобразительном искусстве Европы уже давно наблюдалось увлечение экзотическими культурами и господство ярких чистых цветов. Однако сфера модного женского платья в данном вопросе оставалась более консервативной. Основную гамму цветов составляли темные тона коричневого, серого, зеленого, а также светлые пастельные оттенки.

Инновационность русского подхода к оформлению костюмов отмечали многие критики. «Русские художники стали посредниками между нами и Востоком и больше развили в нас вкус к восточному цвету, чем к своему

³⁵² Модный свет. Журнал для дам. СПб, 1914, № 1. С. 1.

³⁵³ Warnod A. Les peintres et les Ballets Russes // Revue Musicale. 1930 I dec. Цит. по: Петухов А.В. Ар деко и искусство Франции первой четверти XX века. М., 2016. С. 69.

собственному искусству»³⁵⁴, – объявлял обозреватель французской газеты *Le Figaro*. Корреспондент *Women's Wear* Моррис де Камп Кроуфорд так объясняла успех костюмов Л. Бакста: «Среди костюмов, созданных Бакстом, встречается множество примеров набивки и ручной раскраски тканей. Некоторые из них копируют старые вышивки золотой нитью. Бакст осторожно избегает сложных узоров, используя только простейшие геометрические формы и добиваясь эффектности благодаря необычным и поразительным сочетаниям цветов»³⁵⁵.

Яркие цвета и имитация живописной росписи в технике набивной печати с начала 1910-х годов вошли в коллекции знаменитых европейских домов мод и текстильных мастерских. Свою роль в этом процессе сыграло распространение в текстильной промышленности дешевых анилиновых красителей³⁵⁶, которые сделали возможным широкое внедрение новаций театрального костюма в модной индустрии. Весной 1911 года на Международной выставке в Риме художники Венских мастерских представили яркие узорные ткани ручной набойки. Критики сразу отметили в смелых цветовых решениях и буйстве узоров проявление всеобщей увлеченности ориентализмом³⁵⁷.

П. Пуаре в своих нарядах *haute couture* начал использовать звучные желтые, синие, пурпурные, зеленые цвета. Одна из таких кричаще ярких моделей – пальто для оперы желтого цвета – была запечатлена в несколько измененном виде Жоржем Лепатом в раскрашенной гравюре «Не слишком ли я рано?» для *Gazette du Bon Ton* (Илл. 169–170). В 1911 году наряду с открытием ателье «Мартин», Пуаре совместно с художником Раулем Дюфи открыл «Маленькую фабрику» на бульваре Клиши, 140, занимавшуюся росписью тканей. П. Пуаре вспоминал: «Мы мечтали об ослепительно ярких занавесях, о платьях, расцвеченных в стиле Боттичелли... За несколько

³⁵⁴ Цит. по: Garafola L. Diaghilev's Ballets Russes. P. 287.

³⁵⁵ Цит. по: Дурст Э. Указ. соч. С. 328.

³⁵⁶ Первые анилиновые (искусственные) красители были изобретены одновременно в Германии и России еще в середине XIX века.

³⁵⁷ Хесс Х. Очарование Вены: Пуаре и Венские мастерские // Пуаре – король моды. М., 2011. С. 82.

недель мы оборудовали мастерскую по набивке тканей в небольшом помещении, арендованном для этой цели на авеню Клиши. Мы нашли замечательного химика по фамилии Зифферлен, он был унылый, как зимнее воскресенье, но зато знал все о красителях, литографических чернилах, загустителях и протравах. И вот, мы с Дюфи, точно Бувар и Пекюше, взялись за новое для нас дело, которое принесло нам новые радости и восторги»³⁵⁸.

Дюфи вырезал деревянные формы для набивки тканей по мотивам своих гравюр-иллюстраций к стихотворному циклу Гийома Аполлинера «Бестиарий, или Кортеж Орфея», Пуаре шил из этих тканей платья. Рисунки, передававшие ритмику стихотворных строк и нанесенные с эффектом рукотворности, придавали этим моделям Пуаре поэтичность и живописность. Одна из сохранившихся моделей с такими рисунками – пальто «Персия» с крупными цветами оттенка слоновой кости на иссиня-черном фоне и с ярко зеленой подкладкой (Илл. 171).

Позднее Пуаре еще не раз сотрудничал с Р. Дюфи и текстильной мануфактурой «Бьянкини-Ферье», с которой Дюфи был связан контрактом. Например, в 1919 году по дизайну Дюфи была создана ткань для платья П. Пуаре «Булонский лес» с рисунками в стиле персидской миниатюры. В 1925 году актриса Наталья Лисенко появлялась в костюмах П. Пуаре с рисунками на ткани, вероятно, выполненными Р. Дюфи, в фильме «Двойная любовь» режиссера Жана Эпштейна (Илл. 172). Набивные ткани выполнялись и по рисункам других художников. Одно из платьев Пуаре носило название «Роза Ириба» (1913). На шелке пурпурного цвета был набивной узор в виде белых роз (Илл. 173). Мотив розы придумал для Пуаре Поль Ириб. Этот же узор стал эмблемой духов «Роза Розины», выпускавшихся Домом Пуаре.

Стремление к богатой орнаментации выражалось у Пуаре, в том числе, и в использовании для многих своих моделей так называемых «тканей для мебели» камчатой выработки с витиеватыми растительными узорами.

³⁵⁸ Пуаре П. Одевая эпоху. М., 2011. С. 203–204.

Балерина Наталья Труханова писала: «Да здравствует Пуаре с платьями из «мебельной» материи, из разрисованной от руки тафты...»³⁵⁹. Эффект написанных узоров достигался в модных туалетах Пуаре иногда и с помощью вышивки стеклянным бисером. Подобным образом декорировано стилизованными розовыми и сиреневыми цветами на контрастном черно-белом фоне вечернее платье «Шербет» (Илл. 174).

Декорирование женских платьев бисерной и стеклярусной вышивкой в виде крупных растительно-цветочных мотивов часто применялось и в русских домах мод – у Н.П. Ламановой, А.Г. Гиндус. Интересно, что стиль, который на западе диктовали русские театральные художники, привозили в Россию сначала в качестве французских моделей. Так, осенью 1911 года Поль Пуаре со своими манекенщицами посетил Москву и Санкт-Петербург и дал несколько показов мод. После отъезда Пуаре в ателье Надежды Петровны Ламановой проходила выставка-продажа его костюмов.

По сообщению одной из современниц, Татьяны Аксаковой-Сиверс, она купила у Ламановой платье по образцу от Пуаре из лимонно-желтого шифона с вышитой гирляндой полевых цветов самых ярких тонов и широким синим кушаком³⁶⁰. Как отмечает Р.М. Кирсанова, таких цветовых сочетаний не избегали и некоторые мужчины. В частности, вернувшись из свадебного путешествия в Париже в 1910 году, Анна Ахматова и Николай Гумилев предстали перед соседями «в экстравагантных парижских туалетах»: Ахматова – в узкой юбке с разрезом, Гумилев – в феске лимонного цвета, лиловых носках и русской рубашке³⁶¹.

В постоянном разделе «Что будут носить» петербургского журнала «Модный свет» за январь 1914 года сообщалось: «Редко было такое разнообразие различных цветов и оттенков, как в настоящем сезоне... Можно смело сказать, что все цвета модны, но в особенности пользуются успехом

³⁵⁹ Цит. по: Кирсанова Р. Поль Пуаре в России. С. 77.

³⁶⁰ Там же. С. 71.

³⁶¹ Там же. Про разрезы на юбках и платьях, вошедших в моду в Париже, Лев Бакст заявлял, что это «перефраз более смелых греческих постановок в балете Дягилева». Очевидно, имея в виду балет «Нарцисс» (1911). См.: Бакст Л.С. О современных модах (1914) // Лев Бакст. Моя душа открыта. Кн. 1. С. 124.

все оттенки красного и синего цвета»³⁶². Красному и синему цвету отдавал предпочтение Л.С. Бакст. В 1913-1914 годах в России наблюдался резкий всплеск интереса к его модному творчеству.

С 1913 года интервью с Л.С. Бакстом появлялись в таких изданиях, как «Петербургская газета», «Огонек», «Утро России». В этих интервью художник давал модные советы, а также делал прогнозы на будущее женской и мужской моды. Кроме верного предположения о том, что женский костюм будет приближаться по форме к мужскому, Бакст высказал убеждение, что отличие женского наряда от мужской одежды будет заключаться именно в яркости, богатстве цветов и обилии орнамента: «Я настаиваю на орнаменте, поскольку почти сто лет от него отказывались ради того, чтобы позволить лицу женщины доминировать над ее костюмом»³⁶³.

В 1913 году журнал «Солнце России» опубликовал цветную иллюстрацию «Модные костюмы парижанок, сделанные по рисункам театральных костюмов Леона Бакста» (Илл. 175), где на ярких фонах синего, оранжевого и белого нанесены орнаменты в виде шашечек и листьев, как в костюмах к балету «Послеполуденный отдых фавна». Одно из этих платьев было опубликовано также на обложке «Журнала для хозяек» (№ 3, 1914). В 1914 году Бакст в последний раз приехал в Петроград, где получил звание академика Императорской Академии художеств, начал работать над эскизами к постановке балета-мимодрамы Ж.Ж. Роже-Дюкасса «Орфей» для Мариинского театра (не осуществлена) и создал маскарадные костюмы для Восточного бала в доме Марии Эдуардовны Клейнмихель. Некоторые эскизы Бакста и фотографии гостей в восточных костюмах и с «восточным» гримом были напечатаны в петербургском журнале «Столица и усадьба» (Илл. 176). Стиль Бакста постепенно становился известен в России.

³⁶² Что будут носить // Модный свет. Журнал для дам. СПб, 1914, № 1. С. 1–2.

³⁶³ «Костюм женщины будущего (Беседа)». Интервью с Л.С. Бакстом в «Петербургской газете» от 20 марта 1913 г. // Лев Бакст. Моя душа открыта. Кн. 1. С. 128.

Необходимо отметить, что в России увлечения новациями «Русских балетов» в области костюма и грима были не столь радикальными и массовыми, как на западе. Бакст отмечал: «Наши великосветские дамы заимствуют моды из Парижа, не ожидая распространения их в обществе, тогда как масса ждет их иногда два-три года, пока к этому привыкнет глаз. На некоторых великосветских балах уже запестрели цветные парики, раскрашенные руки, экзотический грим, замечается тенденция к шароварам и так далее»³⁶⁴. Дальнейшему распространению модных новшеств художника на родине помешала война и последовавшая за ней революция.

Художник Владимир Конашевич вспоминал о недолговечности дамской моды на раскраску волос и тела в Москве начала 1910-х годов: «Кое-что, впрочем, оказалось настолько смело, что удержалось недолго. Такой непрочной модой были дамские платья со случайными «декольте» - маленькими треугольными или ромбическими окошечками где-нибудь на боку или на бедре, в которые сквозило голое тело, ибо под такие платья белья не полагалось. Иногда под этими ромбиками или треугольничками кожа красилась в черный цвет. Не продолжалась долго и другая мода – красить (вернее, пудрить) волосы в розовый, зеленый, голубой и прочие, совершенно не свойственные волосам цвета. Я очень пожалел о недолговечности этой моды: было забавно смотреть откуда-нибудь с верхнего яруса на партер в театре, где шевелится целый цветник дамских голов самых неожиданных колеров»³⁶⁵.

Однако Конашевич, как и многие другие, считал эту моду западной, европейской. Не посещавший представления «Русских балетов» в Париже художник, вероятно, не знал, что яркие, пудренные волосы обязаны своим происхождением балету «Клеопатра»³⁶⁶, премьера которого состоялась в Театре Шатле в 1909 году. В то же время, Владимир Конашевич указывал на влияние этой «западной» моды на раскраску московских футуристов,

³⁶⁴ Бакст Л.С. О современных модах (1914) // Лев Бакст. Моя душа открыта. Кн. 1. С. 125.

³⁶⁵ Конашевич В. О себе и своем деле (Записки художника). Окончание // Новый мир. М., 1965, № 10. С. 117.

³⁶⁶ Бакст Л.С. О современных модах (1914). С. 124.

замечая, что «футуристы раскрашивали свои лица, ничего не изобретая нового после фиолетовых волос, а только делая шаг дальше, но в ту же сторону»³⁶⁷.

Если цветные парики и театрализованный грим в России использовали преимущественно на маскарадных балах или при посещении театра, то парижанки, по замечанию Бакста, разгуливали с синими, зелеными, золотыми волосами и «с лицами, покрашенными в шафранный, коричневый и желтый цвета даже днем»³⁶⁸. Преданный поклонник «Русских балетов» Ж. Барбье со страниц *La Gazette du Bon Ton* призывал француженок не только носить золотистые котурны и сандалии, инкрустированные бирюзой, кораллами и жемчугом, но также румянить открытые пятки и пальцы, ярко красить ногти на ногах, чтобы почувствовать себя «современницами и соперницами Клеопатры или царицы Савской»³⁶⁹.

Моду англичан на пеструю красочность в costume и раскраску рук и ног, как в «Русских балетах», высмеивали карикатуры лондонских журналов. На одном из таких рисунков под названием «Влияние «Русских балетов» на дизайн купальных костюмов» в журнале *Punch* от 27 августа 1913 года изображены идущие по пляжу девушка в costume Саломеи С.Ю. Судейкина с цветочной росписью на ноге и мужчина в коротком купальном трико с крупными темными пятнами, как в costume Фавна Л.С. Бакста (Илл. 177).

С 1910-х годов отдельные эксперименты с ярким costume и гримом проводились в кругу итальянских футуристов. Как отмечает Е.А. Лазарева, в 1913 году Джакомо Балла создал свои первые эскизы для тканей с взаимопроникновением контрастных абстрактных цветовых планов, а в 1914 году на основе этих эскизов спроектировал коллекцию мужских костюмов на разное время суток³⁷⁰. В том же 1913 году Соня (Терк) Делоне создала первое «симультанное платье». Хотя первоначальный опыт изготовления подобных

³⁶⁷ Конашевич В. Указ. соч. С. 117.

³⁶⁸ Бакст Л.С. О современных модах (1914). С.124–125.

³⁶⁹ Barbier G. Les pieds nus // *La Gazette du Bon Ton*. Art – Modes & Frivolités. 1914, №7, Juillet. P. 245–247.

³⁷⁰ Лазарева Е.А. Футуристская мода, имидж и стиль. Цитируется по авторской рукописи.

изделий, по воспоминаниям самой С. Делоне, она получила, когда шила из разноцветных лоскутков ткани разных форм и размеров одеяльце для своего сына Шарля³⁷¹.

С. Делоне была активным участником художественной жизни Парижа 1910-х годов. Такое событие, как показы «Русских балетов» С.П. Дягилева не могло ее не заинтересовать. Более глубокое погружение в музыкально-колористическую атмосферу «Русских балетов» произошло в самом конце 1910-х годов. Во время Первой мировой войны в Испании Робер и Соня Делоне познакомились с С.П. Дягилевым, который пригласил их участвовать в своей антрепризе. В 1918 году Робер Делоне создал новую сценографию к балету «Клеопатра» взамен сгоревших декораций Л.С. Бакста, а Соня Делоне – часть новых костюмов к постановке.

В своих заметках и интервью 1920-х годов Р. Делоне не раз отмечал влияние «Русских балетов» и непосредственно Л. Бакста на современную моду: «Рисунки на тканях первоначально были репликами из прошлого, вернувшимися в моду двадцать лет назад благодаря «Русским балетам»... Увлечение ориентализмом поддерживалось творчеством таких театральных художников, как Лев Бакст, который оказал решающее воздействие на современный текстиль и моду»³⁷².

Своими работами в сфере модного платья и текстиля С. Делоне продолжила линию «Русских балетов», подчеркивающую в костюме музыкальность цвета, ритмичность рисунка на ткани, его живописный эффект. Она работала с текстилем по принципу «симультанных контрастов» – помещения рядом контрастных цветов, которые заключались в абстрактные геометрические формы. При рассмотрении с определенной дистанции эти узоры сливались в единую колористическую композицию. Концентрические круги, ромбы и зигзаги С. Делоне содержали в себе явные реминисценции бакстовских круговых и ромбовидных орнаментов в костюмах к «Нарциссу»,

³⁷¹ Damase J. Sonia Delaunay: fashion and fabrics. N.-Y., 1991. P. 67.

³⁷² Ibid. P. 62.

«Дафнису и Хлое», «Тамаре» (Илл. 178–179). Как и Л.С. Бакст, С. Делоне самостоятельно разрабатывала и форму, и декор костюма. Она считала, что выбор декоративного мотива напрямую зависит от формы изделия³⁷³. О несомненном влиянии «Русских балетов» С.П. Дягилева говорит и тот факт, что до открытия своего собственного ателье в 1924 году, С. Делоне декорировала ткани преимущественно при помощи росписи красками. Это было одновременно и эффектно, и экономично.

Послевоенные 1920-е годы ознаменовались новым подъемом интереса к красочности и орнаментации в модном костюме и текстиле. Вошедшая в моду во время войны укороченная, функциональная форма женского платья украшалась теперь яркими геометризированными узорами в стиле ар-деко и конструктивизма. Примечательно, что на западе эту моду формировали, в основном, представители русской эмиграции. В 1922-1923 годах Л.С. Бакст работал над рисунками для текстиля по индейским и русским мотивам по заказу американской компании Артура Селига. Рисунки для красочной вышивки в русском стиле создавала Н.С. Гончарова. Ателье С. Делоне на бульваре Мальзерб в Париже занималось созданием дизайна текстиля, платьев, жилетов, пальто, купальников, шарфов, сумок и пр. Среди клиентов ателье были представители творческой богемы – поэты Тристан Тцара и Луи Арагон, актриса немого кино Глория Свенсон, светская львица Нэнси Кунард и другие.

Потерявшая после революции 1917 года доходы от своих владений в России, баронесса Елена Эттинген (урожд. Миончинская) была вынуждена заниматься изготовлением предметов декоративно-прикладного искусства и одежды³⁷⁴. Ее изделия в технике разноцветных аппликаций, красочной вышивки и росписи по ткани напоминали «симультанные» изделия Сони Делоне, часто посещавшей художественный салон баронессы. В постреволюционной России над яркими геометрическими рисунками для

³⁷³ Ibid. P. 65.

³⁷⁴ См.: «Парижские вечера» баронессы Эттинген / «Les soirées de Paris» de la baronne d'Ettingen. М.: ГМИИ им. А. С. Пушкина, 2018. С. 174–198.

ситцев работали художники конструктивистского направления В. Степанова, Л. Попова, Н. Удальцова, А. Экстер, О. Розанова и др.

Определенным подведением итогов исканий первой четверти XX века в области полихромного узорного текстиля стала Международная выставка декоративного искусства и художественной промышленности в Париже в 1925 году. В ней принимали участие П. Пуаре, С. Делоне, Л. Попова, В. Степанова, развивавшие идеи использования живописных приемов в моде. Идея сближения искусства и ремесла бытовала в Европе еще со второй половины XIX века. Однако в европейский модный костюм и текстиль живописная тенденция пришла лишь в 1910-е годы благодаря посредничеству театра. Стиль новой эпохи создавали художники и кутюрье, работавшие для театра, а «Русские балеты» С.П. Дягилева стали ключевым импульсом, пробудившим к жизни феерию цвета и орнамента в модном костюме Европы.

* * *

Живописный декоративизм, получивший развитие в русской балетной сценографии в 1900-х – 1910-х годах и определивший характер оформления балетного костюма, достигнул в работах Н.С. Гончаровой и М.Ф. Ларионова своей кульминации. В 1920-е годы пластическая тенденция, проявлявшаяся в русской хореографии и балетном костюме еще в самом начале двадцатого века, постепенно вытеснила изобразительность и живописность. Если в предыдущем десятилетии костюм определял пластику, то теперь хореография стремилась к обнажению механизма движения, к чисто телесной выразительности. Балетный костюм не должен был мешать восприятию человеческой пластики, поэтому становился максимально нейтральным по форме и декору, сближаясь с легкой спортивной одеждой. Однако, потеряв свое влияние в балете, живописная тенденция нашла выражение в европейском и русском модном костюме первой четверти XX века благодаря огромному успеху «Русских балетов» С.П. Дягилева.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В начале XX века в корне меняются многолетние традиции создания и оформления балетного костюма. С одной стороны, этот период в русском театральном-декорационном и балетном искусстве относится к числу хорошо описанных в научной литературе. В то же время, при глубоком погружении в тему обнаруживаются значительные лакуны с точки зрения изучения прикладной стороны проблемы – в вопросах изготовления костюма, материалов и техник, использовавшихся при этом. Кроме того, малоизученной на сегодняшний день представляется область функционирования балетного костюма на сцене и проблема восприятия его зрителем.

Именно в данном контексте рассматривается русский балетный костюм первых десятилетий XX века в настоящем исследовании. Для комплексного изучения проблемы сложения и эволюции стилистики русского балетного костюма в 1900-х – 1920-х годах автором был проведен его анализ по двум основным направлениям: во взаимодействии с хореографией и сценографией балетного спектакля. Кроме того, в обоих случаях исследование было решено начать с определения характерных особенностей русского балетного костюма предыдущего периода – последней трети XIX века, чтобы проследить разницу в подходах к созданию балетного костюма и в восприятии его зрителями.

В первой главе диссертации рассматриваются особенности реформ балетного костюма, связанные с изменениями в хореографии и восприятии тела танцовщиц и танцовщиков на балетной сцене. В последней трети XIX века специфику балетного костюма, прежде всего, определяла 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.

На рубеже XIX–XX веков в Европе и России происходит процесс переосмысления значения тела. Философы Фридрих Ницше, Василий Розанов, Дмитрий Мережковский, Вячеслав Иванов, опровергая церковно-нравственную догматику, 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. 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 их танцев был заложен принцип изобразительности – подражания природе и произведениям искусства, что нашло отражение и в костюмах. Если роль А. Дункан в преобразованиях танца и костюма отмечалась самими хореографами и художниками русского балета, то подтверждение влияния других танцовщиц-«босоножек» можно найти в заимствовании определенных хореографических мотивов и деталей костюмов.

Культ естественной пластики человеческого тела, провозглашаемый «босоножками», лег в основу пластической реформы, последовательно проведенной хореографами А.А. Горским, М.М. Фокиным и В.Ф. Нижинским в тесном сотрудничестве с русскими театральными художниками. В рамках этой реформы в русском балетном костюме 1900-х – 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 костюма стали вуали и драпировки, которые помогали создавать витиеватый рисунок танца в стиле модерн, а также высокие разрезы, выразительно обнажающие пластику танцовщиц и танцовщиков при движении.

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. Впоследствии, 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.

Вторая глава исследования посвящена анализу преобразований балетного костюма в контексте сценографических реформ русских художников-станковистов 1900-х – 1910-х годов. В последней трети XIX века декоративное решение балетного костюма определяло стремление к натуралистическим эффектам и технической зрелищности в сценографии постановок. Костюм, как и декорация, отличался многосоставностью формы. Тенденция к натуралистичности в передаче деталей часто приводила к объемному решению костюмов в партиях, не требующих исполнения сложных технических элементов. 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 примы-балерины.

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. Александр Яковлевич Головин и «художник по окраске костюмов» Александр Борисович Сальников в московских императорских театрах при

помощи смешивания различных пигментов добились не встречавшихся ранее ярких оттенков в окрашивании материи. Кроме того, как удалось установить при изучении архивных материалов, Сальников и Головин наладили систему живописной росписи тканей по трафарету акварелью, гуашью 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.

Роспись в балетных костюмах часто применялась для имитации вышивки или определенной фактуры ткани, но могла иметь и самостоятельное декоративное значение. Живописная роспись балетных костюмов 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.

Ручная роспись костюмов красками нашла широкое применение в балетных сезонах антрепризы С.П. Дягилева. 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. 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 диссертации прослеживается эволюция стилистики русского балетного костюма во второй половине 1910-х – 1920-х годах и ее влияние на европейский и русский модный костюм первой четверти XX века. Живописная условность костюма и грима достигла своей кульминации в балетных постановках, оформленных Н.С. Гончаровой и М.Ф. Ларионовым.

В балетах «Золотой петушок», «Полуночное солнце», «Русские сказки», «Шут» увеличилось 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. 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 К.Я. Голейзовского, Свободный балет Л.И. 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. 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 русского 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».

Комплексное изучение русского балетного костюма 1900-х – 1920-х годов позволило по-новому взглянуть на, казалось бы, известные факты из истории театрально-декорационного искусства начала XX века, устанавливая тесные причинно-следственные связи между ведущими тенденциями в хореографии и сценографии балетного спектакля и прикладной спецификой изготовления балетного костюма.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ

НЕОПУБЛИКОВАННЫЕ ИСТОЧНИКИ

Мамонтов Вс. С. Рукопись «Частная опера С.И. Мамонтова»
ГЦТМ. Ф. 155 Оп. 1. Ед. хр. 75 КП 187213.

Рабочие материалы А.Я. Головина к постановке оперы «Орфей и Эвридика» (1911) ГЦТМ Ф. 70. Оп. 1. Ед. хр. 1.

Дело монтажного отделения московской конторы Императорских театров (1901–1906) РГАЛИ. Ф. 659. Оп. 4. Ед. хр. 4161.

ОПУБЛИКОВАННЫЕ ИСТОЧНИКИ

Бакст Л. О современном театре. Никто в театре больше не хочет слушать, а хочет видеть // Петербургская газета. 1914, 21 января. – С. 5.

Буква. Роскошь и великолепие новых театральных постановок: феерия «Волшебные пилюли» и балет «Приказ короля» // Русские ведомости, 1886, № 55, 26 февраля. – С. 3.

Голейзовский К.Я. Обнаженное тело на сцене // Театр и студия. 1922, № 1–2, 1–15 июля. – С. 36–38.

Левинсон А. Русские художники-декораторы // Столица и усадьба. 1916, № 57. – С. 4–18.

Л-о М. Московский балет. «Корсар» // Студия. 1912, №17. – С. 16.

Л. Театральное эхо // Петербургская газета. 1890, № 15, 16 января. – С. 3.

Москва, 7 мая // Московские ведомости. 1873, № 113, 8 мая. – С. 2.

Московские театры. Большой театр // Суфлер. 1880, № 8, 8 февраля. – С. 2–3.

Пановский Н. Большой театр // Московские ведомости. 1863, № 203, 19 сентября. – С. 3.

Петербургское обозрение // Гражданин. Газета-журнал политический и литературный. 1873, №20, 14 мая. – С. 581–585.

Рафалович С. Айседора Дункан // Биржевые ведомости. 1904, № 651, 16 декабря. – С. 6.

Светлов В. Письма о балете. «Синий бог» // Театр и искусство, 1912. № 45. – С. 873.

Скрябин в танце Лукина. – М., 1922.

Тугендхольд Я. Еще о Саломее // Студия. 1912, № 36/37. – С. 17–18.

Тугендхольд Я. «Саломея» // Студия. 1912, № 38/39. – С. 9–10.

Тугендхольд Я. Театральный сезон в Париже // Студия. 1912, № 34–35. – С. 3–6.

Хроника // Театр и жизнь. 1886, № 47, 17 февраля. – С. 1.

Хроника // Театр и жизнь. 1886, № 53, 23 февраля. – С. 1.

Что будут носить // Модный свет. Журнал для дам. – СПб, 1914, № 1. – С. 1–2.

Шлецер Б. «Свадебка» // Звено. – Париж, 1923, № 21, 25 июня. – С. 2–3.

Barbier G. Les pieds nus // La Gazette du Bon Ton. Art – Modes & Frivolités. 1914, Juillet, №7. – P. 245–247.

“La Légende de Joseph”. Brilliant production in Paris // The Times. 1914, 15 May, Fr. – P. 7.

Le scandale du Moulin-Rouge // Le Figaro, 1907, 4 janvier. – P. 1–2.

Péladan J. Les Arts du Théâtre. Un Maître du costume et du décor: Léon Bakst // L'Art décoratif. 1911, June, – P. 285–300.

A.K. Music in London. The Russian Ballet // The Guardian. 1912, 13 Jun., Thu. – P. 6.

Court and society. Court Circular // The Observer. 1914, 21 Jun, Sun. – P. 8.

Your Stocking PAINTED ON: Bakst, the Weird Color King's Astonishing-Next-to-Nature Fashion HERE THEY ARE // The Tennessean. 1912, Oct 6, Sun. – P. 24.

Мемуары, воспоминания, дневники, эпистолярное наследие:

Александр Бенуа размышляет...: Статьи, письма, высказывания. – М.: Советский художник, 1968. – 749 с.

Александр Яковлевич Головин. Встречи и впечатления. Письма. Воспоминания о Головине. – Л. – М.: Искусство, 1960. – 389 с.

- Анненков Ю. Одевая кинозвезд. – М.: МИК, 2004. – 352 с.
- Балетмейстер А.А. Горский. Материалы. Воспоминания. Статьи. – СПб: Дмитрий Буланин, 2000. – 369 с.
- Бенуа А.Н. Мои воспоминания. В пяти книгах. – М.: Наука, 1980. – Кн. 1–3. – 711 с.; Кн. 4, 5. – 743 с.
- Вальц К.Ф. Шестьдесят пять лет в театре. Л.: Academia, 1928. – 240 с.
- Голова Л.Г. О художниках театра. Воспоминания. – Л.: Художник РСФСР, 1972. – 170 с.
- Головин А.Я. Встречи и впечатления. Воспоминания художника. – Л.–М.: Искусство, 1940. – 177 с.
- Григорьев С.Л. Балет Дягилева, 1909–1929. – М.: АРТ СТД РФ, 1993. – 383 с.
- Дневник Вацлава Нижинского: Воспоминания о Нижинском. – М.: Артист. Режиссер. Театр, 1995. – 267 с.
- Дункан А. Моя жизнь: Мемуары; Танец будущего – М.: Фирма "Контракт-ММТ" совмест. сов.-швейц. предприятия "Мосрент", 1992. – 191 с.
- Зданевич И., Ларионов М. Почему мы раскрашиваемся. Манифест футуристов // Аргус. 1913. № 12. – С. 114–118.
- История «Русского балета», реальная и фантастическая в рисунках, мемуарах и фотографиях из архива Михаила Ларионова. – М.: Интерроса, 2009. – 431 с.
- Конашевич В. О себе и своем деле (Записки художника). Окончание // Новый мир. – М., 1965, № 10. – С.78–129.
- Константин Коровин вспоминает... – М.: Изобразительное искусство, 1971. – 911 с.
- Корсаков Г.А. Планы и воспоминания. Из рукописей о русском балете конца XIX – начала XX вв. // Мнемозина: Документы и факты из истории отечественного театра XX века. – М.: Индрик, 2014. Вып. 6. – С. 9–210.
- Кшесинская М. Воспоминания. – М.: Артист. Режиссер. Театр, 1992. – 414 с.

Лев Бакст. Моя душа открыта. Литературное и эпистолярное наследие. В 2-х книгах. – М.: Искусство – XXI век, 2016. – Книга первая – 408 с.; Книга вторая – 360 с.

Лифарь С. Дягилев и с Дягилевым. – М.: АРТ СТД РФ, 1994. – 477 с.

Матисс А. Заметки живописца. – СПб.: Азбука, 2001. – 636 с.

Мейерхольд в русской театральной критике 1892–1918. – М.: Артист. Режиссер. Театр, 1997. – 526 с.

Мейерхольд В.Э. Статьи, письма, речи, беседы. В 2 т. – М.: Искусство, 1968. – Ч. 1 – 350 с.; Ч. 2. – 643 с.

Мисль-Рустем. Персия при Наср-Эдин-Шахе с 1882 по 1888 г.: Очерки в рассказах Мисль-Рустема. – СПб: тип. и лит. В.А. Тиханова, 1897. – 180 с.

Мясин Л.Ф. Моя жизнь в балете. – М.: Артист. Режиссер. Театр, 1997. – 364 с.

Нижинская Б.Ф. Ранние воспоминания: в 2 ч. – М.: Артист. Режиссер. Театр: АРТ, 1999. – Ч. 1 – 348 с.; Ч. 2 – 317 с.

Нижинская Р. Вацлав Нижинский. – М.: ТЕРРА-Книжный клуб, 2004. – 392 с.

Письмо М.Ф. Ларионова С.П. Дягилеву от 5 декабря 1918 г. // Мнемозина: Документы и факты из истории отечественного театра XX века. – М.: Индрик, 2014. Вып. 6. – С. 510–511.

Пребывание шаха Наср-Эддина в России во время первого путешествия Его Величества по Европе в 1873 году: (Извлеч. из собств. е. вел. дневника). – СПб.: тип. Ю.Н. Эрлих, 1889. – 51 с.

Пуаре П. Одевая эпоху. – М.: Этерна, 2011. – 416 с.

Сабанеев Л. Воспоминания о Скрябине. – М.: Музсектор Госиздата, 1925. – 318 с.

Сергей Дягилев и русское искусство. Статьи, открытые письма, интервью. Переписка. Современники о Дягилеве. В 2 т. – М.: Изобразительное искусство, 1982. – Т. 1 – 493 с.; Т. 2 – 574 с.

Станиславский К.С. Моя жизнь в искусстве – Изд.7-е. – М.–Л.: Искусство, 1941. – 543 с.

Стрепетова П.А. Воспоминания и письма. – М.–Л.: Academia, 1934. – 589 с.

Теляковский В.А. Воспоминания. – Л.–М.: Искусство, 1965. – 483 с.

Теляковский В.А. Дневники Директора Императорских театров. 1898–1901. Москва. – М.: Артист. Режиссер. Театр, 1998. – 748 с.

Теляковский В.А. Дневники Директора Императорских театров. 1901–1903. Санкт-Петербург. – М.: Артист. Режиссер. Театр, 2002. – 701 с.

Фокин М.М. Против течения: 2-е изд., доп. и испр. – Л.: Искусство, 1981. – 510 с.

Щербатов С.А. Художник в ушедшей России. – М.: Согласие, 2000. – 688 с.

Benois A. Reminiscences of the Russian Ballet. – London: Putnam, 1941. – 444 p.

Каталоги

Александр Головин: К 150-летию со дня рождения. – М.: Гос. Третьяковская галерея, 2014. — 480 с.

В гостях у Родченко и Степановой. – М: ГМИИ им. А. С. Пушкина, 2014. – 266 с.

Видение танца. Сергей Дягилев и «Русские балетные сезоны». – Milano: Skira; М.: Фонд культуры "Екатерина", 2009. – 319 с.

Константин Коровин. Живопись. Театр: К 150-летию со дня рождения. – М.: Гос. Третьяковская галерея, 2012. – 400 с.

Лев Бакст / Léon Bakst. К 150-летию со дня рождения: каталог выставки. ГМИИ им. А.С. Пушкина. – М.: ABCdesign, 2016. – 350 с.

Михаил Ларионов. – М.: Гос. Третьяковская галерея, 2018. – 342 с.

«Парижские вечера» баронессы Эттинген / «Les soirées de Paris» de la baronne d'Ettingen. – М.: ГМИИ им. А. С. Пушкина, 2018. – 224 с.

Пуаре – король моды. – М.: Музеи Московского Кремля, 2011. – 307 с.

Художники Большого театра. Альбом-каталог к 225-летию Большого театра в 2 томах. – М.: Большой театр, 2001. – Т. 1 – 335 с.; Т. 2 – 104 с.

Художники русского театра, 1880–1930: Собр. Никиты и Нины Лобановых-Ростовских: Кат.-резоне. / Текст Джона Боулта. – М.: Искусство, 1990–1994. – Т. 1 – 112 с.; Т. 2 – 420 с.

Художники театра Касьяна Голейзовского. 1918–1932. К 120-летию со дня рождения Касьяна Голейзовского. Каталог выставки. – М.: Элизиум, 2012. – 312 с.

Ballets Russes: The Art of Costume. – Canberra: National Gallery of Australia, 2010. – 264 p.

Designing Dreams: a celebration of Léon Bakst. – Monaco: Nouveau musée nat. de Monaco; Milan: Mousse, 2017. – 208 p.

Diaghilev. Costumes & designs of the Ballets Russes. – New York: The Metropolitan Museum of Art, 1978. – 40 p.

From Russia with Love: Costumes of the Ballets Russes 1909–1933. – Canberra: National Gallery of Australia, 1998. – 96 p.

Overdadets konst. The Art of Extravagance: Kostymer fran Diaghilews Ryska Baletten i Paris. – Stockholm: Dansmuseet, 1996. – 184 p.

The Serge Lifar collection of ballet set and costume designs in the collection of the Wadsworth Atheneum. – Hartford, Conn.: Wadsworth Atheneum, 1965. – 84 p.

ЛИТЕРАТУРА

Баго П. С конца периода Эдо до наших дней // Тату: каталог выставки. ГМИИ им. А.С. Пушкина. – М.: ABCdesign, 2020. – С. 98–107.

Байгузина Е. Античные реминисценции и аллюзии // Лев Бакст / Léon Bakst. К 150-летию со дня рождения: каталог выставки. ГМИИ им. А.С. Пушкина. – М.: ABCdesign, 2016. – С. 296–300.

Байгузина Е.Н. Л.С. Бакст в поисках античности. – СПб.: Нестор-История, 2009. – 204 с.

- Бахрушин Ю. А. История русского балета. – М.: Советская Россия, 1965.
– 249 с.
- Бачелис Т.И. Шекспир и Крэг. – М.: Наука, 1983. – 351 с.
- Беспалова Е.Р. Бакст в Париже. – М.: БуксМАрт, 2016. – 255 с.
- Беспалова Е. «Легенда об Иосифе» – балет антрепризы Дягилева // Вопросы театра. *Proscaenium*. 2020, № 1–2. – С. 252–279.
- Беспалова Е. «Синий бог» – балет антрепризы Дягилева // Вопросы театра. *Proscaenium*. 2018, № 1–2. – С. 287–310.
- Беспалова Е. Текстиль Бакста // Теория моды. 2012. Вып. 25. – С. 34–62.
- Блок Л.Д. Классический танец: История и современность. – М.: Искусство, 1987. – 556 с.
- Бобринская Е. Русский авангард: границы искусства. – М.: Новое литературное обозрение: Гос. ин-т искусствознания. 2006. – 294 с.
- Боулт Дж.Э. Лев Бакст и Вацлав Нижинский. «Игры» – постановка 1913 года // Русский авангард 1910–1920-х годов и театр / Отв. ред. Г.Ф.Коваленко. – СПб.: Дмитрий Буланин, 2000. – С. 249-260.
- Бычкова Е. Жизнетворческая практика и французский символизм (Жозефен Пеладан) // Европейский символизм / Отв. Ред. И.Е. Светлов. – СПб.: Алетейя, 2006. – С. 482–493.
- Власова Р.И. Русское театральное-декорационное искусство начала XX века. Из наследия петербургских мастеров. Л.: Художник РСФСР, 1984. – 188 с.
- Войтова И.А. «Больше, чем в костюме»: танцовщицы-«босоножки» и костюм русского балета начала XX века // Художественная культура. 2021. № 2. – С. 366–385.
- Войтова И. Кукольные фантазии Льва Бакста // Золотая палитра. 2016. № 1 (14). – С. 62–69.

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.

Войтова И. Пачка и шаровары. О некоторых аспектах взаимовлияния персидской моды и русского балетного костюма // Искусствознание. 2018. № 1. – С. 260–285.

Войтова И. «Ярко загорались пурпурой костюмов...». Новые выразительные возможности цвета в русском балетном костюме 1900–1910-х гг. // Вопросы театра. Proscaenium. 2019. – № 1–2. – С. 332–355.

Гусарова А.П. «Мир искусства». – Л.: Художник РСФСР, 1972. – 97 с.

Давыдова М.В. Очерки истории русского театрально-декорационного искусства XVIII – начала XX века. – М.: Наука, 1974. – 186 с.

Джексон А. Кимоно: искусство японского костюма // За гранью воображения: сокровища императорской Японии XIX – начала XX века из коллекции профессора Халили. – М.: Государственный историко-культурный музей-заповедник "Московский Кремль", 2017. – С. 34–49.

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.: ABCdesign, 2016. – С. 324–329.

Инглес Э. Бакст. Искусство театра и танца. – М.: Магма, 2011. – 184 с.

Исмагилов Д.Г., Древалёва Е.П. Театральное освещение. – М.: ЗАО «ДОКА Медиа», 2005. – 360 с.

Кирсанова Р. Поль Пуаре в России // Пуаре – король моды. – М.: Музеи Московского Кремля, 2011. – С. 65–78.

Кирсанова Р.М. Сценический костюм и театральная публика в России XIX века. – М.: Артист. Режиссер. Театр, 1997. – 384 с.

Кода Х., Болтон Э. Предисловие: Пророк простоты // Пуаре – король моды. – М.: Музеи Московского Кремля, 2011. – С. 17–21.

Коваленко Г. Бронислава Нижинская и Александра Экстер // Вопросы театра. *Proscaenium*. 2014. – № 3–4. – С. 293–322.

Корндорф А. Фантом и ремесло. Театральная сценография Нового времени: от законов архитектуры к принципам живописи // *Искусствознание*, 2016. – № 1–2. – С. 378–425.

Красовская В.М. Русский балетный театр второй половины XIX века. – Л. –М.: Искусство, 1963. – 551 с.

Красовская В.М. Русский балетный театр начала XX века. Хореографы. – СПб.: Издательство «Лань»; «Издательство ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2009. – 656 с.

Красовская В.М. Русский балетный театр начала XX века. Танцовщики. – СПб.: Издательство «Лань»; «Издательство ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2009. – 528 с.

Кропотова К.А. Русская балетная сценография XIX века (1830–90-е годы). Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. – М., 2008. – 20 с.

Левинсон А.Я. Старый и новый балет. Мастера балета. – СПб.: Издательство «Лань»; «Издательство ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2008. – 560 с.

Мережковский Д.С. Пророк русской революции. (К юбилею Достоевского) // Мережковский Д.С. В тихом омуте. Статьи и исследования разных лет. – М.: Советский писатель, 1991. – С. 310–349.

Мислер Н. Вначале было тело: ритмопластические эксперименты начала XX века: хореологическая лаборатория ГАХН. – М.: Искусство–XXI век, 2011. – 446 с.

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.: ABCdesign, 2016. С. 301–306.

Мислер Н. Танцуй, память! Николай Рерих и этнография // Видение танца. Сергей Дягилев и «Русские балетные сезоны». – Milano: Skira; М.: Фонд культуры "Екатерина", 2009. С. 75–79.

Нагота на сцене. Иллюстрированный сборник статей / Под ред. Н.Н. Евреинова. – СПб.: Тип. Морского Министерства, 1911. – 130 с.

Некрасов Н.А. Полное собрание сочинений и писем в 15-ти томах. Т. 2. Стихотворения 1855 – 1866 гг. – Л.: Наука, 1981. – 447 с.

Никифорова Л.В., Никифорова Н.В., Васильева А.Л. Итальянский балет-феерия и «технологическое возвышенное». Реабилитация «Эксцельсиора» // Вестник Академии русского балета им. А.Я. Вагановой. – СПб.: Академия Русского балета имени А.Я. Вагановой, 2017. №3. – С. 52–66.

Ницше Ф. Воля к власти. Опыт переоценки всех ценностей. – М.: Культурная революция, 2005. – 880 с.

Пастори Ж.П. Ренессанс русского балета. – М.: Paulsen, 2015. – 150 с.

Петухов А.В. Ар деко и искусство Франции первой четверти XX века. – М.: БуксМАрт, 2016. – 312 с.

Пожарская М.Н. Русское театральное-декорационное искусство конца XIX – начала XX века. – М.: Искусство, 1970. – 410 с.

Пожарская М.Н. Русские сезоны в Париже: Эскизы декораций и костюмов. 1908–1929. – М.: Искусство, 1988. – 291 с.

Портнова Т.В. Формирование балетного костюма (из фондов ГАБТ) // Вестник Орловского государственного университета. Серия: Новые гуманитарные исследования. 2012, № 7(27). – С.299–304.

Пружан И.Н. Лев Самойлович Бакст. – Л.: Искусство, 1975. – 232 с.

Пьерра Ж. От кельтов и пиктов до тату-салонов // Тату: каталог выставки. ГМИИ им. А.С. Пушкина. – М.: ABCdesign, 2020. – С. 126–141.

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.: Дмитрий Буланин, 2000. – С. 47–58.

Робер К. Краткое руководство живописи на тканяхъ. Акварель, гуашь, масляные краски. – М.: Г. Линдеман, 1895. – 67 с.

Родионов Д.В. Творческое наследие К.Ф. Вальца в контексте развития декорационного искусства Большого театра последней трети XIX века. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. – М., 2017. – 31 с.

Розанов В.В. В мире неясного и нерешенного. – СПб.: [Тип. М. Меркушева], 1901. – 271 с.

Руан К. Новое платье империи: история российской модной индустрии, 1700-1917. – М.: Новое литературное обозрение, 2011. – 416 с.

Салтыков-Щедрин М.Е. Проект современного балета (По поводу «Золотой рыбки») // Салтыков-Щедрин М.Е. Полное собрание сочинений. – Т. 7. – СПб.: Типография М.М. Стасюлевича, 1895. С. 481–499.

Светлов В.Я. Современный балет: издано при непосредственном участии Л.С. Бакста. – СПб.: издание товарищества Р. Голике и А. Вильборг, 1911. – 133 с.

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

Сироткина И. Свободное движение и пластический танец в России. – М.: Новое литературное обозрение, 2011. – 320 с.

Скляревская И.Р. Тальони. Феномен и миф. – М.: Новое литературное обозрение, 2017. – 360 с.

Струтинская Е.И. Искания художников театра. Петербург-Петроград-Ленинград 1910-1920-е годы. – М.: Гос. ин-т искусствознания, 1998. – 246 с.

Струтинская Е.И. Реформатор театра // Александр Головин: К 150-летию со дня рождения. – М.: ГТГ, 2014. – С. 146–167.

Суриц Е.Я. Артист балета Михаил Михайлович Мордкин. – М.: Едиториал УРСС, 2003. – 256 с.

Суриц Е.Я. Балет московского Большого театра во второй половине XIX века. – М.: Музиздат, 2012. – 328 с.

Суриц Е.Я. Живописный театр Леонида Мясина // Русский авангард 1910-х –1920-х годов и театр / Отв. ред. Г. Ф. Коваленко. – СПб.: Дмитрий Буланин, 2000. – С. 261–271.

Суриц Е.Я. Русские балетные труппы за рубежом // История «Русского балета», реальная и фантастическая в рисунках, мемуарах и фотографиях из архива Михаила Ларионова. – М.: Интерроса, 2009. – С. 42–48.

Суриц Е.Я. Хореографическое искусство двадцатых годов. – М.: Искусство, 1979. – 357 с.

Сыркина Ф.Я. Рерих и театр // Н.К. Рерих. Жизнь и творчество. Сборник статей. – М.: «Изобразительное искусство», 1978. – С. 62–75.

Сыркина Ф.Я. Русское театральное-декорационное искусство второй половины XIX века. Очерки. – М.: Искусство, 1956. – 380 с.

Тейдер В.А. Касьян Голейзовский. «Иосиф Прекрасный». – М.: Флинта: Наука, 2001. – 213 с.

Теркель Е. Лев Бакст: от балетов до балов // Золотая палитра. 2011, № 2. – С. 2–11.

Тихвинская Л.И. Повседневная жизнь театральной богемы Серебряного века: Кабаре и театры миниатюр в России. 1908–1917. – М.: Молодая гвардия, 2005. – 527 с.

Толстой Л.Н. Что такое искусство? // Толстой Л.Н. Собрание сочинений в 22 тт. – М.: Художественная литература, 1983. Т. 15. – С. 41–221.

Тугендхольд Я. Александра Экстер как живописец и художник сцены. – Берлин: Заря, 1922. – 31 с.

Турчин В.С. Театральная концепция В.В. Кандинского // Русский авангард 1910 – 1920-х годов и театр / Отв. ред. Г.Ф.Коваленко. – СПб.: Дмитрий Буланин, 2000. – С. 73–105.

Федосова Е. Александр Бенуа и Лев Бакст: к вопросу о визуальных источниках // Видение танца. Сергей Дягилев и «Русские балетные сезоны». – Milano: Skira; М.: Фонд культуры "Екатерина", 2009. – С. 69–73.

Хесс Х. Очарование Вены: Пуаре и Венские мастерские // Пуаре – король моды. – М.: Музеи Московского Кремля, 2011. – С. 81–84.

Шмелев И. Собрание сочинений. В 12 томах. – Том XII. 1948: Пути небесные. – М.: Сибирская благовонница, 2008. – 604 с.

Щербаков В.А. Пантомимы серебряного века. – СПб.: «Петербургский театральный журнал», 2014. – 296 с.

Энциклопедия символизма: Живопись, графика и скульптура. Литература. Музыка / Ж. Кассу, П. Брюнель, Ф. Клодон и др. – М.: Республика, 1998. – 429 с.

Юнисов М. Маскарады. Живые картины. Шарады в действии. Театрализованные развлечения и любительство в русской культуре второй половины XVIII – начала XX века. – СПб.: Композитор, 2008. – 304 с.

Яковлева Е. Театрально-декорационное искусство Н.К. Рериха. – Самара: Издательство «АГНИ», 1996. – 272 с.

Яковлева Ю. Мариинский театр. Балет. XX век. – М.: Новое литературное обозрение, 2005. – 327 с.

Beaumont C.W. Design for the ballet. The special winter number of the Studio. London: The Studio, ltd.; New York: The Studio publications, inc., 1937. – 152 p.

Beaumont C.W. Five Centuries of Ballet Design. – London: The Studio, ltd.; New York: The Studio Publications, inc., 1939. – 136 p.

Beaumont C.W. Michel Fokine and His Ballets. – London: C.W. Beaumont; 1945. – 170 p.

Damase J. Sonia Delaunay: fashion and fabrics. – N.-Y.: Harry N. Abrams, Inc. Publishers, 1991. – 176 p.

Davis M. E. Ballets Russes Style: Diaghilev's Dancers and Paris Fashion. – London: Reaktion books, 2011. – 256 p.

Garafola L. Diaghilev's Ballets Russes. – New York; Oxford: Oxford univ. press, 1989. – 524 p.

Garafola L. The Sexual Iconography of the Ballets Russes // From Russia with Love: Costumes of the Ballets Russes 1909–1933. – Canberra: National Gallery of Australia, 1998. P. 56–65.

Hansen R. C. Scenic and Costume Design for the Ballets Russes. Ann Arbor – (Mich.): UMI Research Press, 1985. – 231 p.

Keller M. Light Fantastic. The Art and Design of Stage Lighting. – Munich: Prestel, 2010. – 301 p.

L'art decoratif de Léon Bakst / Essai critique par A. Alexandre; notes sur les ballets par Jean Cocteau. – Paris: M. de Brunoff, 1913. – 49 p.

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. 241–245.

Norman Baer van N. Design and Choreography: Cross-influences in the Theatrical Art of the Ballets Russes // From Russia with Love: Costumes of the Ballets Russes 1909–1933. – Canberra: National Gallery of Australia, 1998. – P. 40–55.

Polunin V. The Continental Method of Scene Painting. – London: C.W. Beaumont, 1927. – 84 p.

Schouvaloff A. Leon Bakst: The Theatre Art. – London: Sotheby's publ., 1991. – 272 p.

Spencer C. Léon Bakst, London: Academy Editions, 1973. – 248 p.

Ward D. Sights unseen: tags, stamps and stains // Ballets Russes: The Art of Costume. – Canberra: National Gallery of Australia, 2010. – P. 197–205.

ЭЛЕКТРОННЫЕ РЕСУРСЫ

Ванечкина И.Л., Галеев Б.М. «Цветной слух» в творчестве Н.А. Римского-Корсакова // Русская музыка и традиция: (Межвузов. сб. науч. тр.). – Казань: Консерватория, 2003. – С.182–195.

URL: http://synesthesia.prometheus.kai.ru/zwet-sl_r.htm (дата обращения: 09.10.2020).

Илюхина Е. Испанская феерия Наталии Гончаровой // Третьяковская галерея. #4 2015 (49). URL: <https://www.tg-m.ru/articles/4-2015-49/ispanskaya-feeriya-natalii-goncharovoi> (дата обращения: 21.05.2020).

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).

Кандинский В.В. О духовном в искусстве. – М., 1992. URL: https://royallib.com/read/kandinskiy_vasiliy/o_duhovnom_v_iskusstve.html#184320 (дата обращения: 09.10.2020).

Мориер Д.Д. Похождения Хаджи-Бабы из Исфагана. – М., 1989. Глава XIV. URL: http://az.lib.ru/m/morier_d_d/text_0020.shtml (дата обращения: 15.01.2018).

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).

Чуракова Е. Константин Коровин и его мастерская в Большом театре // Третьяковская галерея. № 1 2012 (34). URL: <https://www.tg-m.ru/articles/1-2012-34/konstantin-korovin-i-ego-masterskaya-v-bolshom-teatre> (дата обращения: 23.10.2020).

Bertellii P. Diversarum nationum habitus centum et quattuor iconibus in aere incisis diligenter expressi, item ordines duo processionum, unus Summi Pontificis, alter Sereniss. Principis Venetiarum, 1594–1596.
URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8446758n/f20.item#> (дата обращения: 14.01.2021).

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. P. 154–169. URL: <https://www.jstor.org/stable/1567737> (дата обращения: 19.10.2020).

**ПРИЛОЖЕНИЕ
ИЛЛЮСТРАЦИИ
ГЛАВА 1**



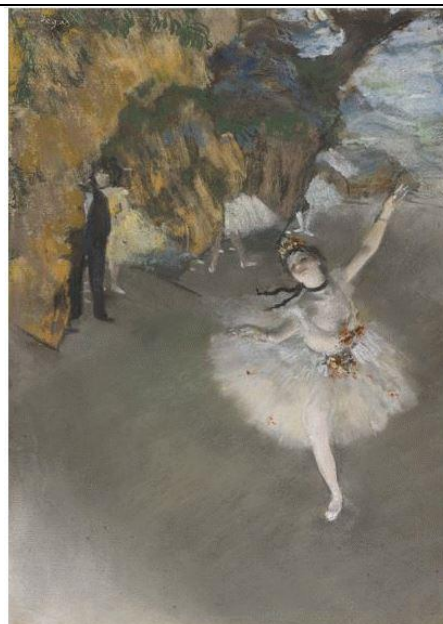
**Илл. 1. Лами Э. Эскиз костюма
Марии Тальони в балете
«Сильфида». 1832
Библиотека-музей Оперы, Париж**



**Илл. 2. Мария Тальони в партии Сильфиды.
Литография Ричарда Джеймса Лэйна по
оригиналу художника Альфреда Эдварда
Шалона. 1836.
ГЦТМ им. А.А. Бахрушина**



**Илл. 3. М.Ф. Кшесинская в “tu-tu”
(балет «Талисман»)
ГЦТМ им. А.А. Бахрушина**



**Илл. 4. Дега Э. Балет (Звезда балета).
Около 1876. Музей д’Орсе, Париж**



**Илл. 5. Дега Э. Танцевальный класс. Между 1873 и 1876.
Музей д'Орсе, Париж**



**Илл. 6. Бакст Л.С. Нимфа-охотница.
Эскиз костюма к балету «Сильвия». 1901.
ГРМ**



**Илл. 7. Серов В.А. Два сатира.
Эскиз костюмов и грима
к балету «Сильвия». 1901
ГРМ**

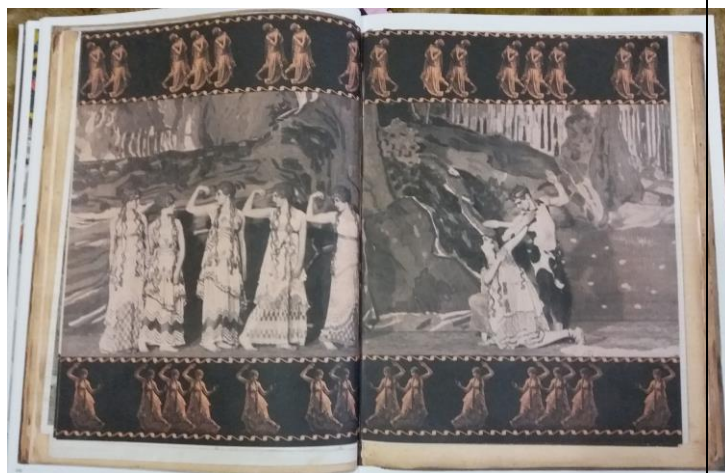


**Илл. 8. Лансере Е.Е. Эскиз костюма Ориона
к балету «Сильвия». 1901
ГЦТМ им. А.А. Бахрушина**

**Илл. 9-10. Коровин К.А.
Эскизы костюмов вакханок для
балета «Сильвия». 1901.
ГЦТМ им. А.А. Бахрушина**



**Илл. 11. «Послеполуденный отдых
фавна». Сцена из балета. Фото из
журнала «Comoedia illustré». Париж.
1912**





Илл. 12. Бакст Л.С.
Эскиз костюмов Беотиек
к балету «Нарцисс». 1911
СПбГМТиМИ



Илл. 13. Бакст Л.С.
Эскиз костюма Беотийца
к балету «Нарцисс». 1911
СПбГМТиМИ



Илл. 14. Коровин К.А. Эскиз
костюма Саламбо к балету
«Саламбо». 1910. Музей ГАБТа



Илл. 15. Тамара Карсавина в партии Зобеиды,
балет «Шехеразада». 1911–1912
Фотограф Эмиль Отто Хоппэ
СПбГМТиМИ



**Илл. 16. Коровин К.А.,
Дьячков В.В. (?) Эскиз костюма
Жены хана для С.В. Федоровой в
балете «Конек-Горбунок». 1914
Музей ГАБТа**



**Илл. 17. С.В. Федорова в партии Жены хана.
1916
Музей ГАБТа**



**Илл. 18. Костюм Разбойника к
балету «Дафнис и Хлоя». 1912
Шерсть, роспись по трафарету
СПбГМТиМИ**



**Илл. 19. Костюм Беотийца к балету
«Нарцисс». Около 1911
Хлопок, раскраска
Новый национальный музей Монако**



**Илл. 20. Костюм Беотийца к балету
«Нарцисс». 1911.
Шерсть, раскраска
Национальная
галерея Австралии**



**Илл. 21. Костюмы нимф к балету
«Послеполуденный отдых фавна». Около 1912.
Шифон, ламе, раскраска, пояс - хлопок,
металлическая нить
Национальная галерея Австралии**



Илл. 22. Тамара Карсавина в партии Эхо из балета «Нарцисс». 1911. Фотография Dover Street Studios, Лондон СПбГМТиМИ



Илл. 23. Тамара Карсавина в партии Жар-птицы и Михаил Фокин в партии Ивана-царевича в балете «Жар-птица». 1910 Фотограф Август Берт СПбГМТиМИ



Илл. 24. Медора и Конрад. Сцена из балета «Корсар».



**Илл. 25. Бакст Л.С. Эскиз костюма
Саломей
для Иды Рубинштейн
для «Танца семи покрывал». 1908
ГТГ**



**Илл. 26. Ида Рубинштейн в «Танце семи
покрывал» в постановке «Саломея» по пьесе
О. Уайльда
СПбГМТиМИ**



**Илл. 27. Мод Аллан в танцевальном
номере
«Видение Саломей».**



**Илл. 28. Колетт в пантомиме «Египетский
сон». 1907**



**Илл. 29. Барбье Ж. Вацлав
Нижинский и Ида Рубинштейн в
балете «Шехеразада». Иллюстрация
к альбому *Вацлав Нижинский.*
Рисунки танцев (1913).
Национальная галерея Австралии,
Исследовательская библиотека,
Канберра**



**Илл. 30. Барбье Ж. Тамара Карсавина в
балете «Трагедия Саломеи». 1914
Частная коллекция**

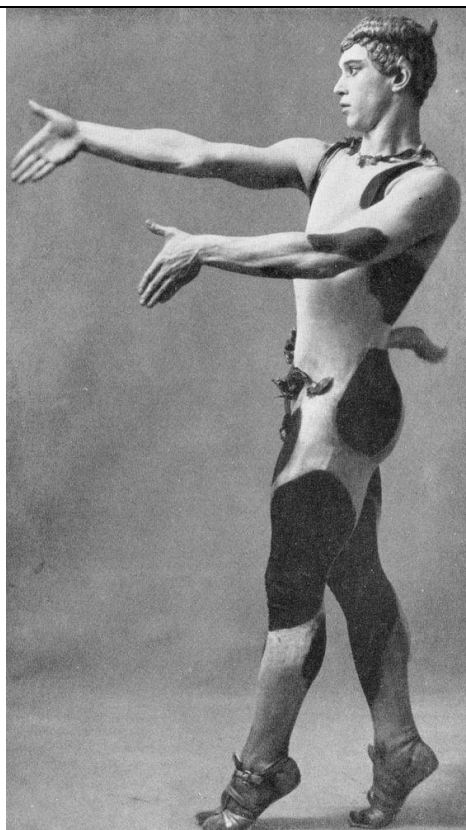
**Илл. 31. Бенуа А.Н. Эскиз костюма
Альберта к балету «Жизель». 1910.
Воспр. по: Benois, A. Reminiscences
of the Russian Ballet, London:
Putnam, 1941. P. 318**



COSTUME FOR NIJINSKY IN GISELLE, 1910
Sketch by Alexandre Benois



**Илл. 32. Вацлав Нижинский в
партии Призрака розы. 1912
Фотограф Эмиль Отто Хоппэ
Фонд поддержки кураторов,
Лос-Анджелес**



**Илл. 33. Вацлав Нижинский
в партии Фавна. 1913
Фотограф Адольф де Мейер
Архив «Общества морских купаний
Монте-Карло», Монако**



Илл. 34. В.В. Жукова в танце «Серсо» из феерии «Волшебные пилюли». 1886

СПбГМТиМИ



Илл. 35. Всеволожский И.А. «Домино».

Эскиз женского костюма к феерии «Волшебные пилюли». 1886

СПбГМТиМИ



Илл. 36. З.В. Фролова в партии «Волчка» из феерии «Волшебные пилюли». 1886

СПбГМТиМИ



Илл. 37. Эдель А. Эскиз костюма Цивилизации к балету «Эксцельсиор».

1885

Архив Национального театра Праги



**Илл. 38. М.И. Татарина – «Валет трэф»
из феерии «Волшебные пилюли». 1886
СПбГМТиМИ**



**Илл. 39. В.К. Карсавин – «Игральные
кости» из феерии «Волшебные пилюли».
1886 СПбГМТиМИ**



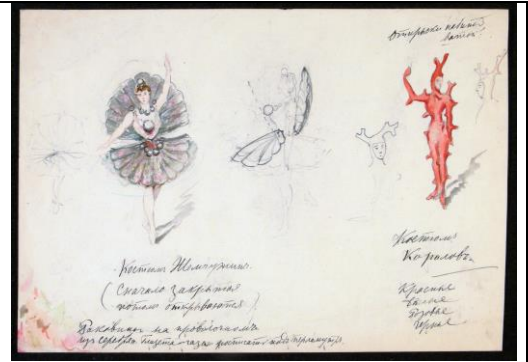
**Илл. 40. Н.Н. Андреев, Ф.А. Васильев,
И.В. Аслин – «Бильярд» из феерии
«Волшебные пилюли». 1886 СПбГМТиМИ**



**Илл. 41. Вальц К.Ф. Эскиз костюма
Жука к балету «Кашей». 1873
ГЦТМ им. А.А. Бахрушина**



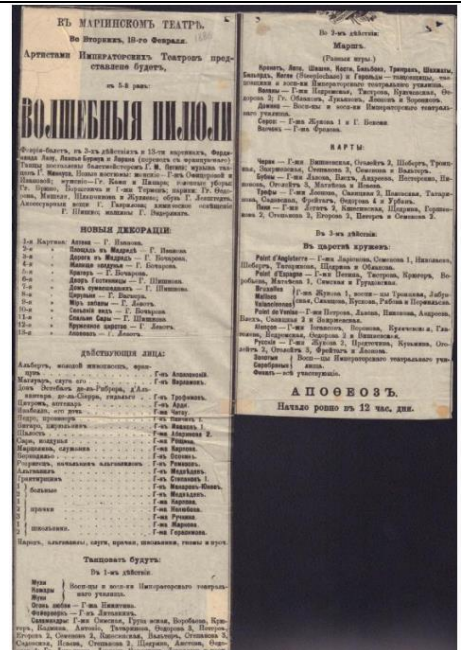
**Илл. 42. Вальц К.Ф. Эскиз костюмов
Насекомых к балету «Кашей». 1873
ГЦТМ им. А.А. Бахрушина**



**Илл. 43. Вальц К.Ф. Эскиз костюмов
Жемчужины и Коралла к балету
«Прелестная жемчужина». 1896
ГЦТМ им. А.А. Бахрушина**



**Илл. 44. Исаков П.А.
Германская комната к балету
«Волшебный башмачок».
Эскиз декорации. 1871
ГЦТМ им. А.А. Бахрушина**



**Илл. 45. «Волшебные пилюли».
Афиша к спектаклю. 18 февраля 1886
года. СПбГМТиМИ**



Илл. 46. М.Ф. Кшесинская в балете «Дочь фараона». ГЦТМ им. А.А. Бахрушина



Илл. 47. Шарыгина А.В. Эскиз костюма Авроры к балету «Спящая красавица» (копия с И.А. Всеволожского) СПбГМТиМИ



Илл. 48. А. Джури в партии Даиты. 1896 Музей ГАБТа



Илл. 49. А.П. Павлова-Флора в балете «Пробуждение Флоры». Рубеж XIX-XX вв. СПбГМТиМИ



**Илл. 50. Сизов В.И. Эскиз мужского костюма к опере Г. Берлиоза «Троянцы в Карфагене». 1899
ГЦТМ им. А.А. Бахрушина**



**Илл. 51. Сизов В.И. Эскиз грима к опере А.Н. Корещенко «Ледяной дом». 1900.
ГЦТМ им. А.А. Бахрушина**



Илл. 52. Чичагов К.Д. Эскиз мужского костюма к пьесе А.Н. Островского «Правда хорошо, а счастье лучше». ГЦТМ им. А.А. Бахрушина



Илл. 53. Чичагов К.Д. Китайская роза. Эскиз женского балетного костюма к неизвестной постановке. ГЦТМ им. А.А. Бахрушина



Илл. 54. Коровин К.А. Тунгуска.
Эскиз костюма для IV акта
балета «Конек-Горбунок». 1901. Музей
ГАБТа



Илл. 55. Коровин К.А. Кореянка.
Эскиз костюма для IV акта
балета «Конек-Горбунок». 1901.
Музей ГАБТа



Илл. 56. Коровин К.А. Хан. Эскиз костюма
к балету «Конек-Горбунок». 1901.
Музей ГАБТа



Илл. 57. Головин А.Я. Эскиз мужского
костюма для танца «Лезгинка» в опере
«Руслан и Людмила». 1902.
ГЦТМ им. А.А. Бахрушина



**Илл. 58. Коровин К.А.
и мастерская
Эскиз женского костюма к балету
«Дон Кихот». 1900. Музей ГАБТа**



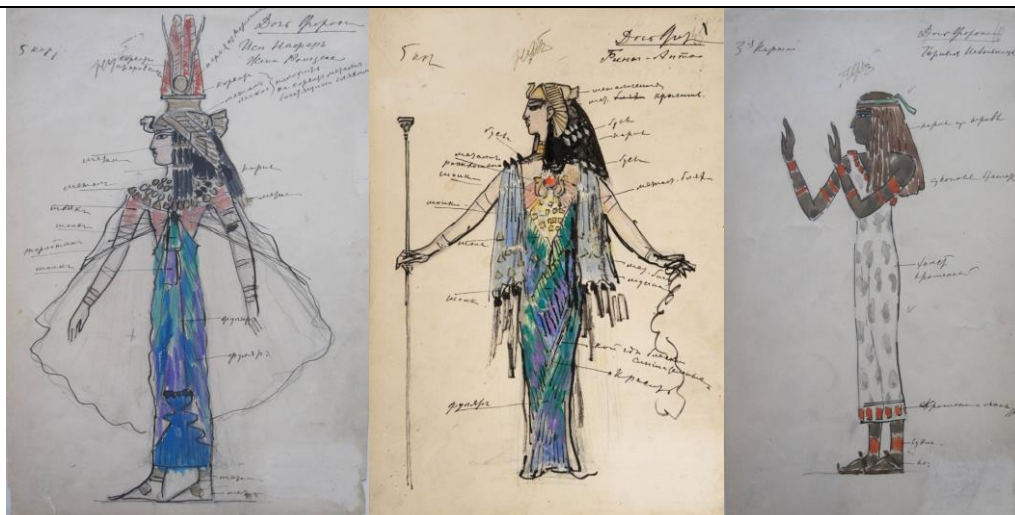
**Илл. 59. Сцена из балета Л. Минкуса «Дон Кихот». 1900. Фотограф К. Фишер
ГЦТМ им. А.А. Бахрушина**



**Илл. 60-62. Марфа Муравьева, Пьерина Ленъяни, Екатерина Гельцер
в партии Царь-Девиды**

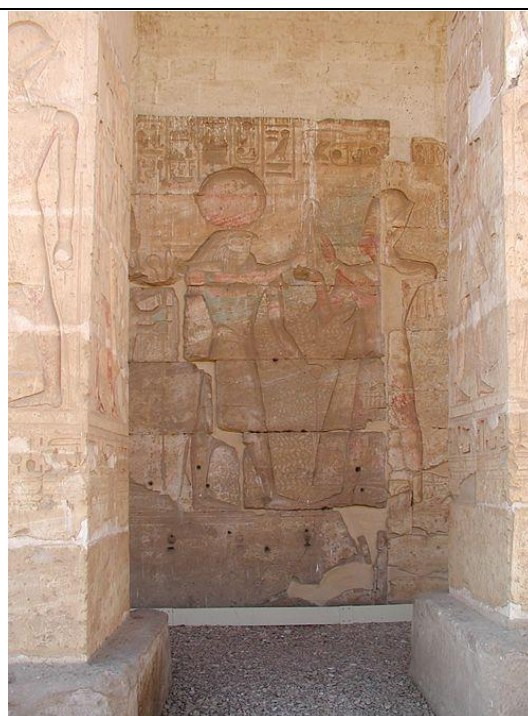
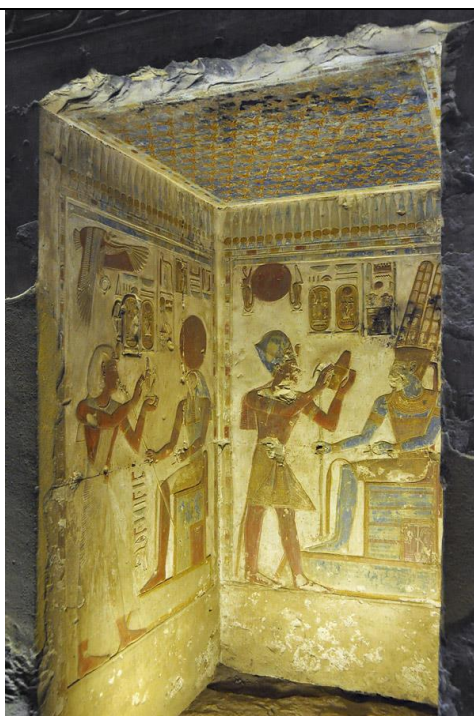


**Илл. 63-65. Коровин К.А. Эскизы мужских костюмов к балету «Дочь фараона». 1905.
ГЦТМ им. А.А. Бахрушина**

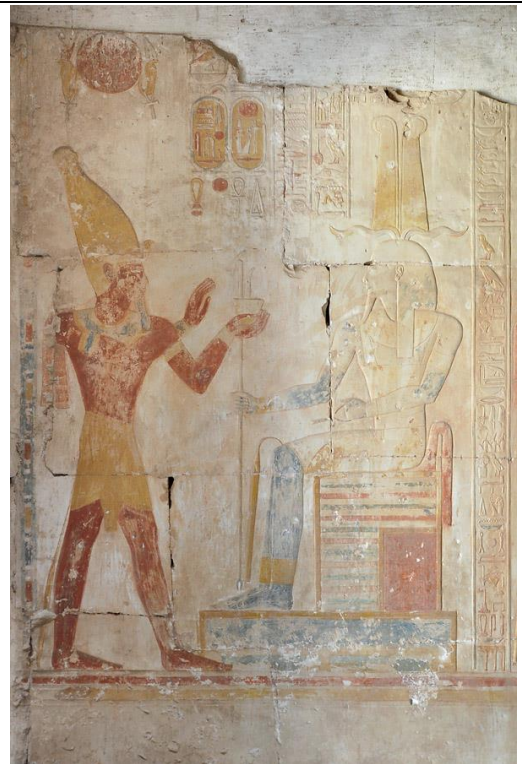
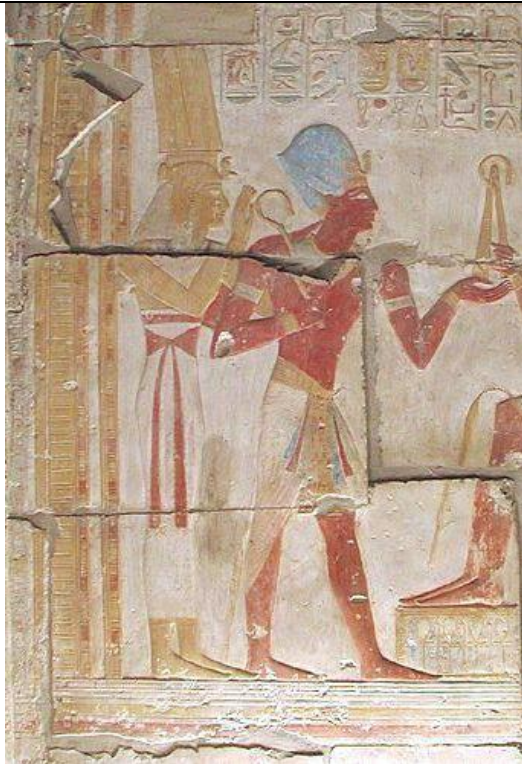


Илл. 66-68. Коровин К.А. Эскизы женских костюмов к балету «Дочь фараона». 1905.

ГЦТМ им. А.А. Бахрушина



Илл. 69-70. Рельефы храмов Сети I и Рамсеса II в Абидосе



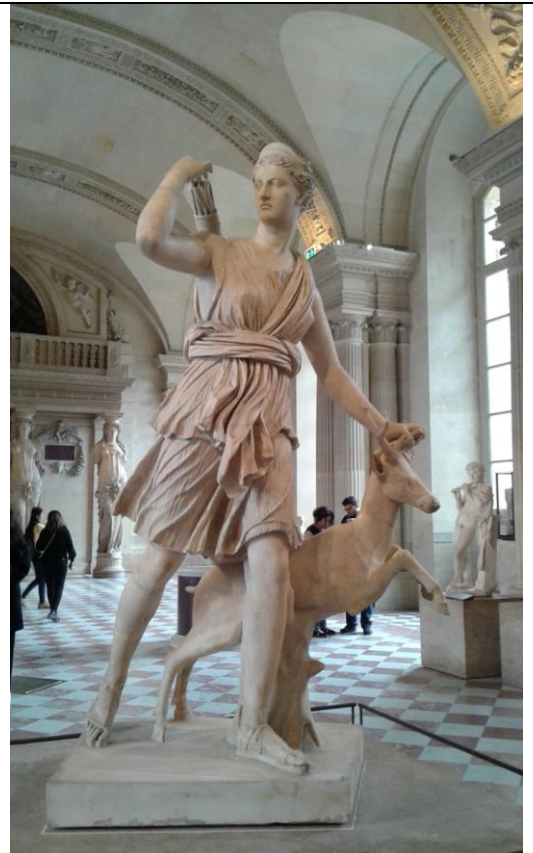
Илл. 71-72. Рельефы храмов Сети I и Рамсеса II в Абидосе



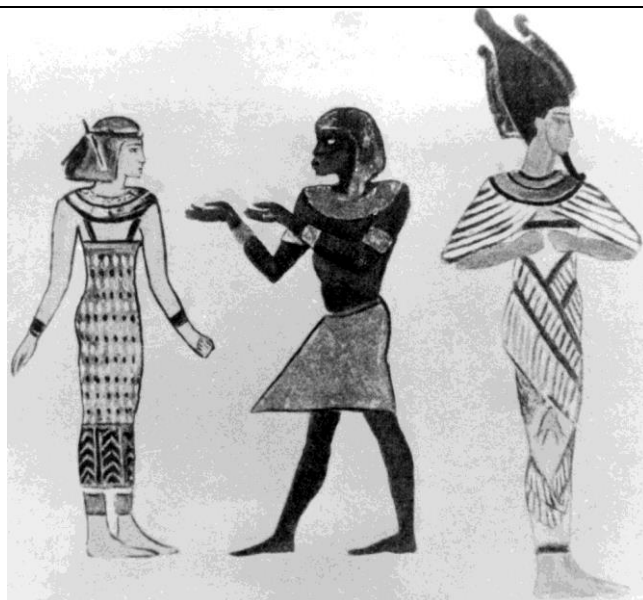
Илл. 73-74. Коровин К.А. и мастерская. Эскизы костюмов Бинт-Анты для III и IV акта балета «Дочь фараона». 1905. ГЦТМ им. А.А. Бахрушина



Илл. 75. Бенуа А.Н. Эскиз восточных костюмов для несуществующей постановки балета Лео Делиба «Сильвия», 1901. ГМИИ им. А.С. Пушкина



Илл. 76. Артемида – «Диана Версальская». Лувр

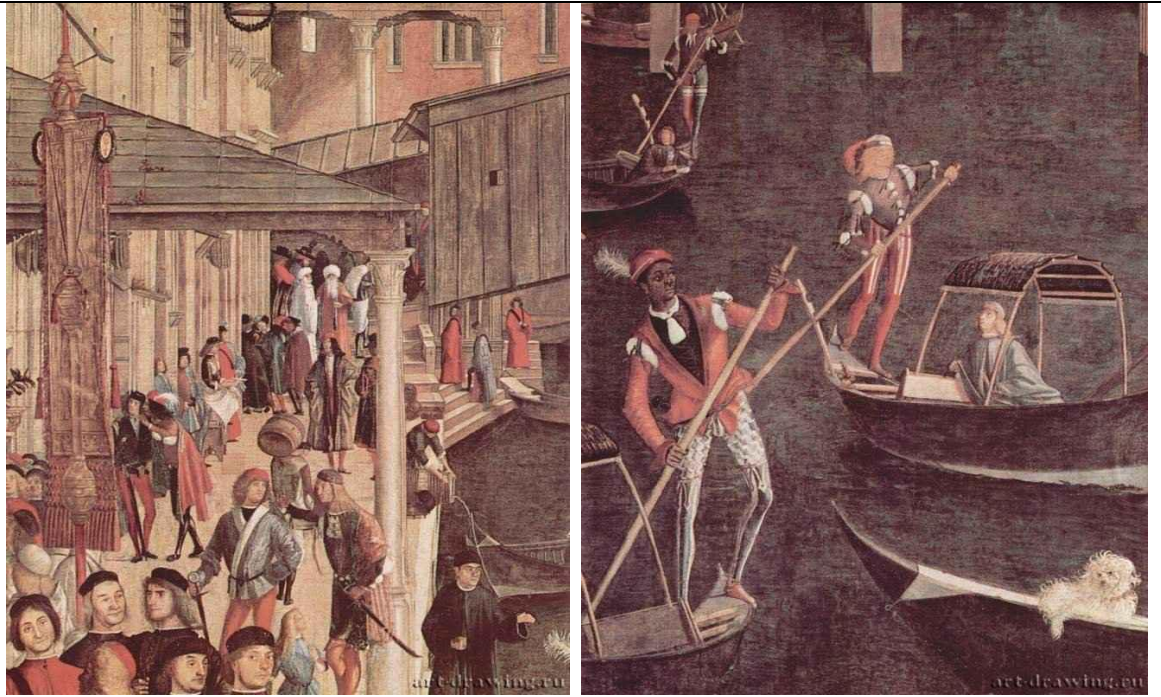


Илл. 77-78. Фокин М.М. Зарисовки к балету «Египетские ночи». 1908

**Воспр. по: Фокин М.М. Против течения: 2-е изд., доп. и испр. – Л.: Искусство, 1981.
(Ил. 29-30).**



Илл. 79. Сцена из балета «Египетские ночи». Мариинский театр, 1908. СПбГМТиМИ



**Илл. 80. Карпаччо В. Чудо реликвии Святого креста. Фрагменты. 1494.
Галерея Академии. Венеция**



**Илл. 81. Коровин К.А. Венецианец. Эскиз костюма к балету «Лебединое озеро». 1912.
Копия. Санкт-Петербургская государственная театральная библиотека**



Илл. 82-83. Кранах ст., Лукас. Портретов герцога Генриха Благочестивого и его супруги. 1514

Дрезденская картинная галерея



Илл. 84-85. Бакст Л.С. Эскизы костюмов Потифара и Жены Потифара. 1914. Частное собрание, Музей изобразительных искусств Сан-Франциско



**Илл. 86. Бакст Л.С. Эскиз костюма негра к балету «Легенда об Иосифе». 1914
Воспр. по: Пожарская М.Н. Русские сезоны в Париже: Эскизы декораций и
костюмов. 1908-1929. – М.: 1988. С. 130 (Ил. 112).**



Илл. 87. Веронезе П.К. Нахождение Моисея. Дрезденская картинная галерея



Илл. 88. Бакст Л.С.
Эскиз костюма Главного
евнуха к балету «Шехеразада». 1910
Музей современного искусства
Страсбурга



Илл. 89. Клео де Мерод в
«Камбоджийском танце». 1900



Илл. 90. Врубель М.А. Волхова. Эскиз
костюма для Н.И. Забелы-Врубель в
опере «Садко». 1897
ГЦТМ им. А.А. Бахрушина



Илл. 91. Костюм Н.И. Забелы-Врубель для
партии Царевны Волховы в опере
"Садко". 1904 СПбГМТиМИ



Илл. 92. Врубель М.А. эскиз костюма колдуна Кудьмы к опере «Чародейка». 1900 ГЦТМ им. А.А. Бахрушина



Илл. 93. Костюм для Л. Гейтен в балете «Прелестная жемчужина». 1896 ГЦТМ им. А.А. Бахрушина



Илл. 94. Костюм к балету «Дон Кихот» по эскизу К.А. Коровина. 1900. Музей ГАБТа



Илл. 95. Бакст Л.С. Эскиз костюма Маркизы к балету-пантомиме «Сердце маркизы». 1900 Коллекция Яна и Ларисы Вульффиных, Филадельфия



**Илл. 96. Бакст Л.С. Эскиз костюма
Советника царя к трагедии Еврипида
«Ипполит». 1902
ГМИИ им. А.С. Пушкина**



**Илл. 97. Мужской костюм по эскизу
Л.С. Бакста к трагедии Еврипида
«Ипполит». 1902
СПбГМТнМИ**



**Илл. 98. Костюм Раба Федры по эскизу
Л.С. Бакста к трагедии Еврипида
«Ипполит». 1902
СПбГМТнМИ**



**Илл. 99. Костюм японской куклы
для Веры Трефиловой по эскизу Л.С.
Бакста к балету «Фея кукол». 1903.
СПбГМТнМИ**



**Илл.100. Костюм Гения часов к балету
«Павильон Армиды»
по эскизу А.Н. Бенуа. Около 1909.
Национальная галерея Австралии,
Канберра**



**Илл. 101. Костюм Гения часов к балету
«Павильон Армиды» по эскизу А.Н. Бенуа.
Около 1909. Национальная галерея
Австралии, Канберра**



**Илл. 102. Коровин К.А. Эскиз декорации к I акту балета «Дон Кихот». 1906
ГЦТМ им. А.А. Бахрушина**



**Илл. 103. Бенуа А.Н. Эскиз декорации ко II картине балета «Павильон Армиды».
1907 СПбГМТыМИ**



**Илл. 104. Головин А.Я. Эскиз костюма
Витязя к балету «Жар-птица».1910
СПбГМТыМИ**



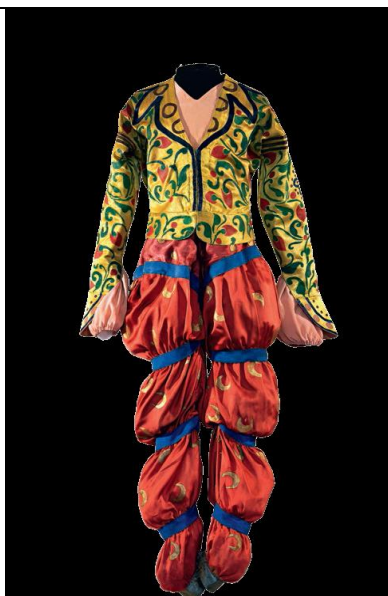
**Илл. 105. Костюм Витязя по эскизу
А.Я. Головина к балету «Жар-птица».
1910.
Национальная галерея Австралии,
Канберра**



Илл. 106. Костюм половецкого воина по эскизу Н.К. Рериха к «Половецким пляскам» из оперы «Князь Игорь». Около 1909. Национальная галерея Австралии, Канберра



Илл. 107. Костюм девушки по эскизу Н.К. Рериха к балету «Весна священная». 1913 Театральный музей V&A, Лондон



Илл. 108. Костюм индийского слуги к балету «Шехеразада» по эскизу Л.С. Бакста. 1910 СПбГМТиМИ



Илл. 109. Бакст Л.С. Эскиз декорации к балету «Шехеразада». 1910 Музей декоративных искусств, Париж



Илл. 110. Лист журнала «Comœdia illustré» (Париж) от 15 июня 1910 с эскизами костюмов Л.С. Бакста к балету «Шехеразада»



Илл. 111. Бакст Л.С. Эскиз декорации к балету «Нарцисс». 1911. Музей Метрополитен, Нью-Йорк



**Илл. 112. Бакст Л.С. Эскизы костюмов Беотиек
и Беотийцев к балету «Нарцисс». 1911
СПбГМТыМИ**



**Илл. 113. Бакст Л.С. Эскиз декорации к балету «Послеполуденный отдых фавна».
1912
Центр Помпиду, Париж**



Илл. 114. Бакст Л.С.
Эскиз костюма для Вацлава Нижинского
в балете
«Послеполуденный отдых фавна». 1912
Частная коллекция, Париж



Илл. 115. Костюм Арлекина для
Михаила Фокина по эскизу Л.С. Бакста
в балете «Карнавал». 1910.
СПбГМТиМИ



Илл. 116. Страница журнала «Comœdia
illustré» (Париж), июнь 1911
с эскизом костюма Л.С. Бакста «Фавн» к
балету «Нарцисс»



Илл. 117. Группа Фавнов из балета
«Нарцисс». 1911. Фото Августа Берта.
СПбГМТиМИ



**Илл. 118. Анисфельд Б.И. Эскизы костюмов Ручья и Золотой рыбки к картине «Подводное царство» оперы «Садко». 1911
ГЦТМ им. А.А. Бахрушина**



**Илл. 119. Костюм Вацлава Нижинского в партии Призрака розы по эскизу Л.С. Бакста. 1911
Музей Академии русского балета имени А.Я. Вагановой, Санкт-Петербург**



**Илл. 120. Анисфельд Б.И. Эскиз костюма
алмеи к балету «Исламей». 1911-1912
ГЦТМ им. А.А. Бахрушина**



**Илл. 121. Анисфельд Б.И. Эскиз
костюма алмеи к балету «Исламей».
1911-1912
ГЦТМ им. А.А. Бахрушина**



**Илл. 122. Вацлав Нижинский в партии
Золотого раба в балете «Шехеразада».
1910**



**Илл. 123. Вацлав Нижинский в партии
Золотого раба в балете «Шехеразада».
1916**



**Илл. 124. Вацлав Нижинский в партии
Синего бога**



**Илл. 125. Бакст Л.С.
Эскиз костюма Синего бога
к балету «Синий бог» (1912).
1911. Частная коллекция**



**Илл. 126. Бакст Л.С. Эскиз костюма
юноши из свадебного шествия
к неосуществленной постановке балета-
мимодрамы «Орфей». 1914
ГМИИ им. А.С. Пушкина**



**Илл. 127. Бакст Л.С. Эскиз костюма
юноши из свадебного шествия
к неосуществленной постановке балета-
мимодрамы «Орфей». 1914
ГМИИ им. А.С. Пушкина**



**Илл. 128. Судейкин С.Ю. Эскиз костюма
Саломеи к балету «Трагедия Саломеи».
1913. Частная коллекция**



**Илл. 129. Тамара Карсавина в партии
Саломеи в балете «Трагедия Саломеи».**



**Илл. 130. В.Ф.Нижинский - Арлекин в
балете "Карнавал" на муз. Р.Шумана.
1911-1913
СПбГМТ и МИ**



**Илл. 131. Вацлав Нижинский в партии
Петрушки. Около 1913.
Национальная галерея Австралии,
Канберра**



Илл. 132. Бенуа А.Н.
Эскиз костюма Балерины
к балету «Петрушка». 1917
ГМИИ им. А.С. Пушкина



Илл. 133. Бенуа А.Н. Эскиз костюма
Арапа
к балету «Петрушка». Музей ГАБТа



Илл. 134. Рерих Н.К.
Эскиз костюмов
и грима к балету «Весна священная».
1913
ГЦТМ им. А.А. Бахрушина

ГЛАВА 3



Илл. 135-136. Гончарова Н.С. Эскизы женских костюмов к опере-балету «Золотой петушок». 1914. ГЦТМ им. А.А. Бахрушина



Илл. 137. Балет «Полночное солнце». Сцена из спектакля



Илл. 138. Ларионов М.Ф. Эскиз костюма Полночного солнца к балету «Полночное солнце». 1915.

ГТГ



Илл. 139. Любовь Чернышева в партии Царевны-лебедь. Воспр. по: Григорьев С.Л. Балет Дягилева, 1909-1929. М.: АРТ СТД РФ, 1993. С.263



**Илл. 140. Костюмы Шутихи по эскизу М.Ф. Ларионова к балету «Шут». 1921
Национальная галерея Австралии, Канберра**



**Илл. 141. Костюмы Солдата по эскизу М.Ф. Ларионова к балету «Шут». 1921
Национальная галерея Австралии, Канберра**



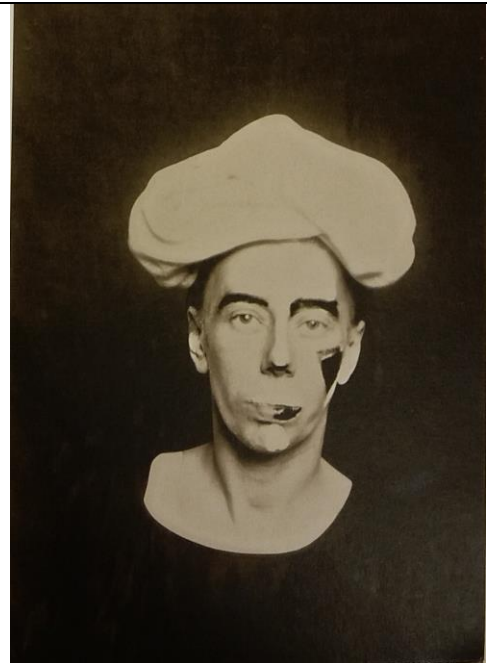
**Илл. 142. Костюм для пьесы
«Минарет» (Поль Пуаре, Эрте).
Фотография. 1923 Фотограф Борис
Липницки**



**Илл. 143. Голейзовский К.Я. Эскиз женского
костюма к сюите концертных номеров на
музыку Б.Б. Бера «Маски» (1918). 1917
ГЦТМ им. А.А. Бахрушина**



**Илл. 144. Бронислава Нижинская в
партии Кикиморы. Фото 1920-х. ГТГ**



**Илл. 145. Бронислава Нижинская в партии
Шута. Фото 1920-х. ГТГ**



Илл. 146. Ларионов М.Ф. Эскизы костюма и грима к картине «Кикимора» из балета «Русские сказки» (1917). 1915, ГТГ



Илл. 147. Ларионов М.Ф. Эскизы костюма и грима к картине «Кикимора» из балета «Русские сказки» (1917). 1916, СПбГМТиМИ



Илл. 148. Ларионов М.Ф. Эскиз костюма и грима Шута к балету «Шут» (1921). 1915. Музей Виктории и Альберта. Лондон



Илл. 149-150. Экстер А. Наброски грима и костюмов к постановке «Гиньоль» труппы Брониславы Нижинской. 1925 Музей изобразительных искусств Сан-Франциско



Илл. 151. Сцена из балета «Лис».
Костюмы Михаила Ларионова. 1920-
е ГТГ



Илл. 152. Гончарова Н.С. набросок группы танцовщиков к балету «Свадебка». 1923
Воспр. по: Коваленко Г. Бронислава Нижинская и Александра Экстер // Вопросы театра, 2014 № 3–4. С. 310.



Илл. 153. Александра Данилова
в балете «Стальной сок»



Илл. 154. Курилко М.И. Эскиз костюма матроса к балету «Красный мак».
ГЦТМ им. А.А. Бахрушина



Илл. 155. Сцена из балета «Красный вихрь»



Илл. 156-157. Петрицкий А.Г. Эскизы костюмов к балету «Футболист». 1929

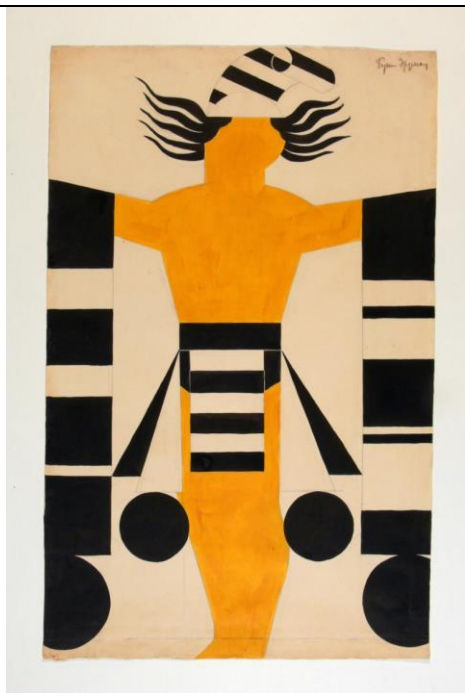
ГЦТМ им. А.А. Бахрушина



Илл. 158. Сцена из балета «Голубой экспресс»



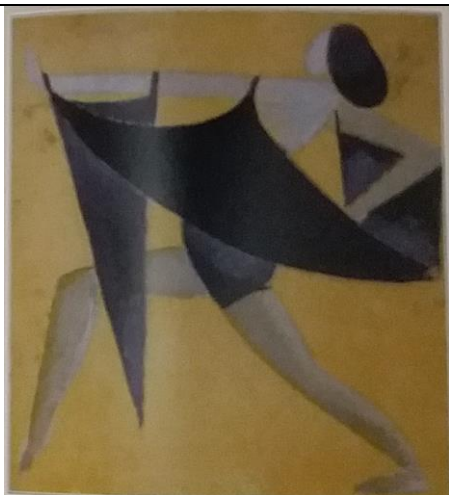
Илл. 159. Сцена из балета «Кошка»



Илл. 160. Эрдман Б.Р. Эскиз мужского костюма к балету «Иосиф Прекрасный». 1925. ГЦТМ им. А.А. Бахрушина



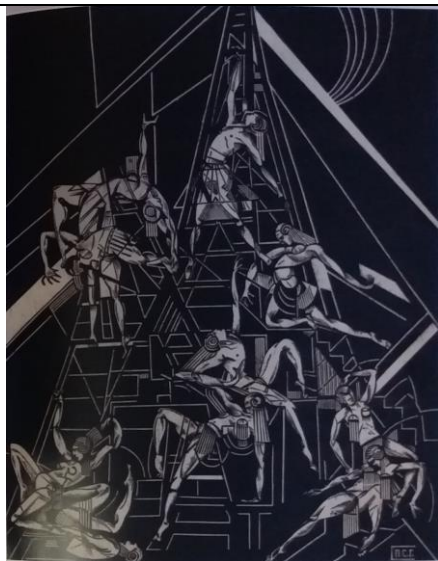
Илл. 161. Эрдман Б.Р. Эскиз мужского костюма к балету «Иосиф Прекрасный». 1925. ГЦТМ им. А.А. Бахрушина



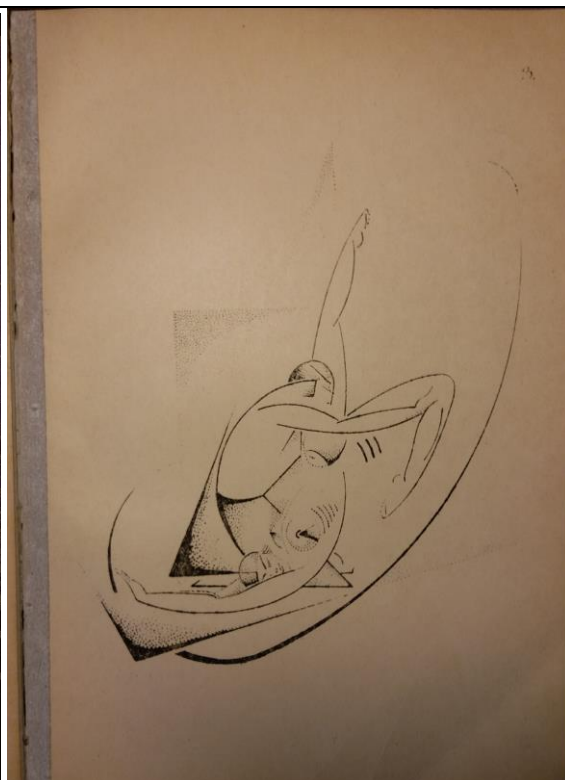
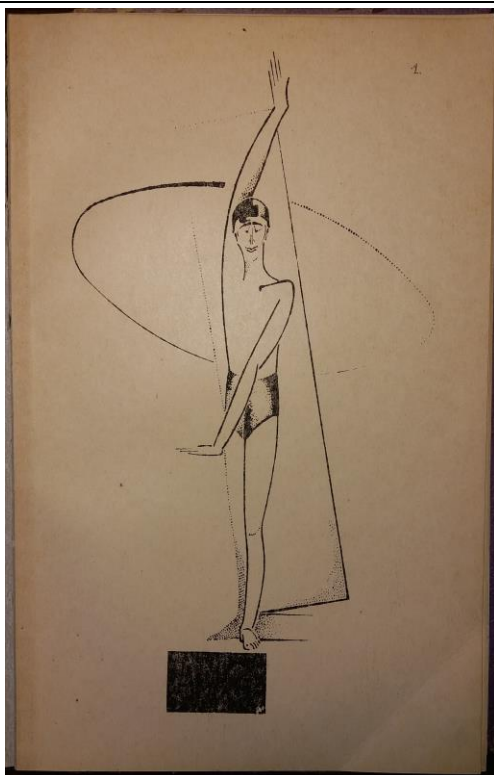
**Илл. 162. Петрицкий А.Г.
Эскиз костюма к «Этюдам чистого
танца». 1923
Собрание семьи К.Я. Голейзовского**



**Илл. 163.
Сцена из номера «Мимолетности»**



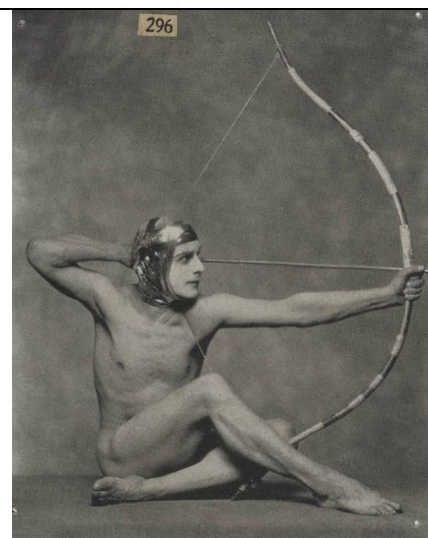
**Илл. 164. Галаджев П. Рисунок
к балету «Фавн» К. Голейзовского.
Журнал «Зрелища». 1922.
Архив семьи К.Я. Голейзовского**



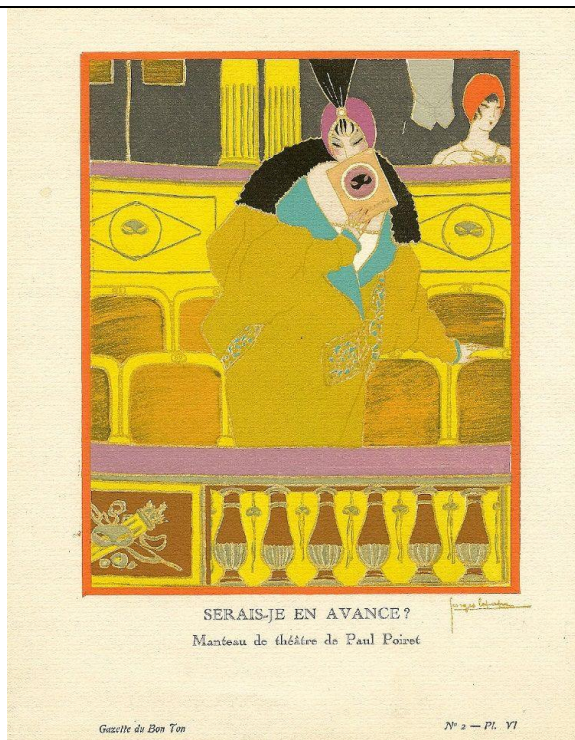
Илл. 165-166. Зимин Г. Скрябин в танце Лукина. Иллюстрации в технике стеклогрaфии. Воспр. по: Скрябин в танце Лукина. М., 1922. (Ил. 1,3).



Илл. 167. Этюды на симметрию в пластических положениях. Занятия Хореологической лаборатории ГАХН. 1926–1927



Илл. 168. Михаил Мордкин в танце с луком. Фото для обложки буклета труппы «Mordkin Ballet». Сезон 1926–1927



**Илл. 169. Гравюра Жоржа Лепапа
для *Gazette du Bon Ton*. 1912**



**Илл. 170. Пальто для оперы.
Дизайн Поля Пуаре. 1912
Музей Метрополитен, Нью-Йорк**



**Илл. 171. Пальто «Персия». Дизайн Поля
Пуаре и Рауля Дюфи. 1911
Музей Метрополитен, Нью-Йорк**



**Илл. 172. Наталья Лисенко в
костюме от Поля Пуаре в фильме
«Двойная любовь»
(1925; режиссер Ж. Эпштейн)**



**Илл. 173. Платье «Роза Ириба». Дизан Поля Пуаре и Поля Ириба. 1913
Музей Метрополитен, Нью-Йорк**



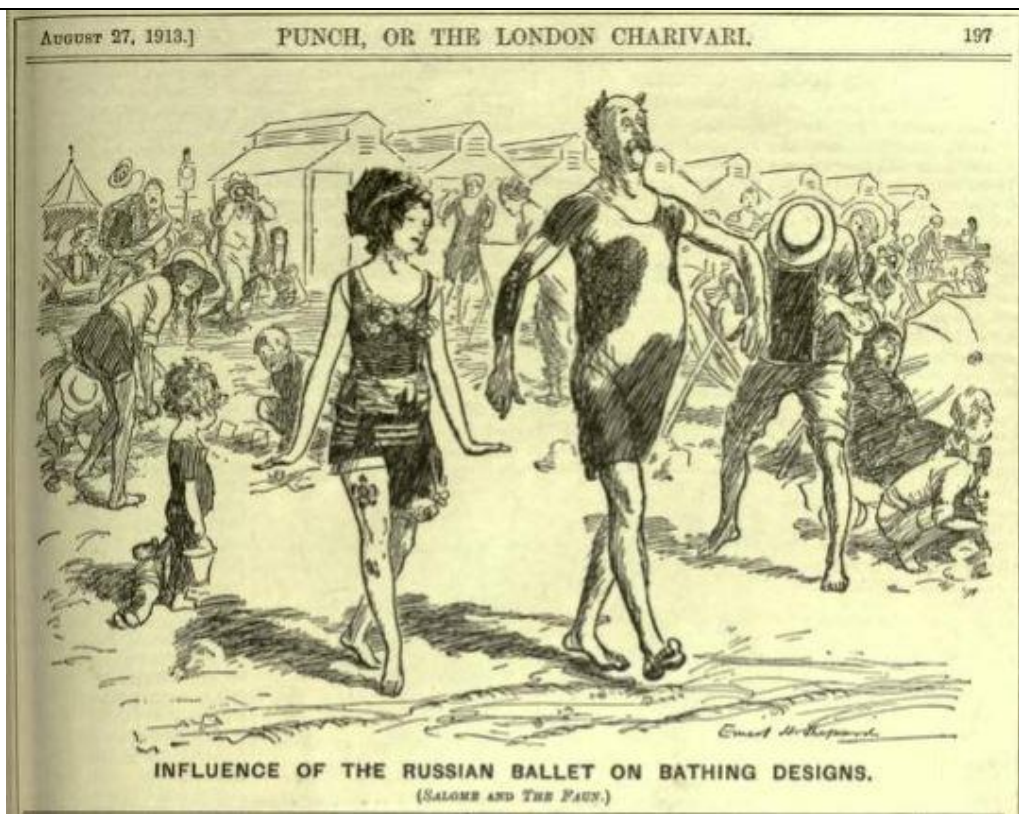
**Илл. 174. Ил. 39. Платье «Шербет». Дизайн Поля Пуаре. 1912
Музей Виктории и Альберта, Лондон**



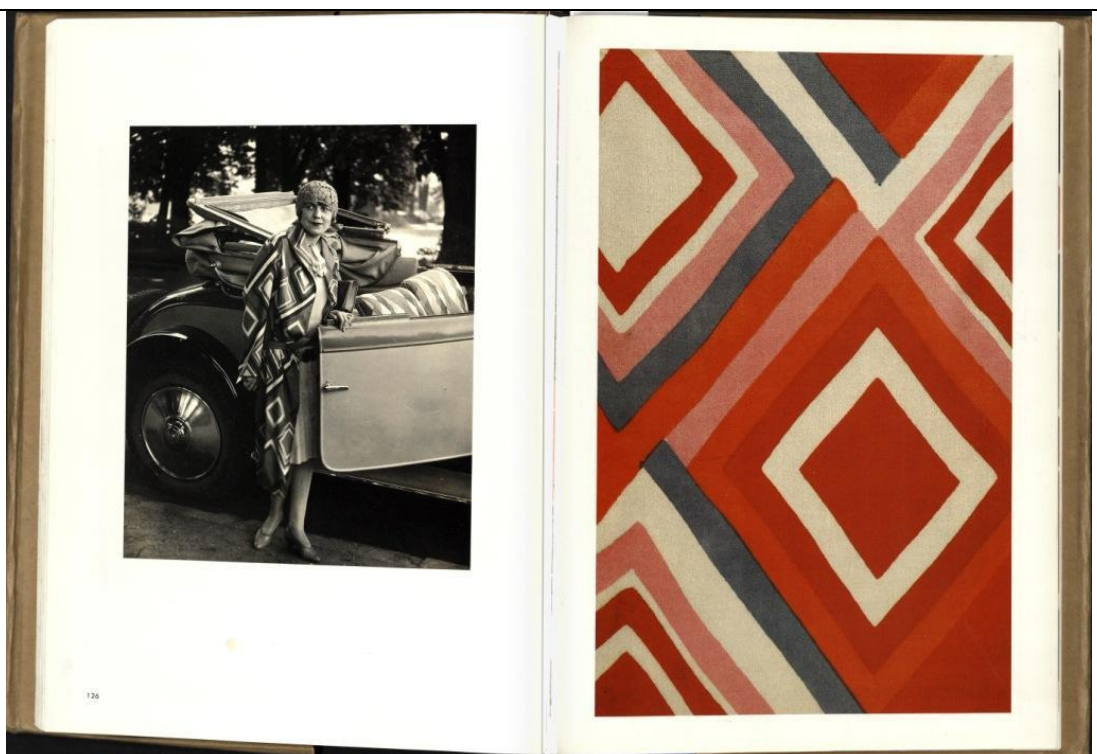
Илл. 175. «Модные костюмы парижанок, сделанные по рисункам театральных костюмов Леона Бакста». Иллюстрация в журнале «Солнце России», 1913, № 201



Илл. 176. М.Э. Дерфельден и М.П. Лазарев в египетских костюмах на маскарадном балу у графини М.Э. Клейнмихель. Фотография из журнала «Столица и усадьба», 1914, № 8



Илл. 177. «Влияние Русского балета на дизайн купальных костюмов»
в журнале *Punch* от 27 августа 1913 года. С. 197.



Илл. 178. Делоне С. Пальто и рисунок на ткани. Воспр. по: Damase J. Sonia Delaunay:
fashion and fabrics. N.- Y.: Harry N. Abrams, Inc. Publishers, 1991. P. 126-127.



Илл. 179. Делоне С. Пальто и рисунок на ткани. Воспр. по: Damase J. Sonia Delaunay: fashion and fabrics. N.-Y.: Harry N. Abrams, Inc. Publishers, 1991. P. 150-151.