

**ВОСТОЧНЫЕ МОТИВЫ В БАЛЕТНЫХ  
КОСТЮМАХ ЛЬВА БАКСТА**

Портнова Т.В.

*МГУДТ, Москва, e-mail: tatianaportnova@bk.ru*

В искусствоведческой литературе, имеющих публикации о художнике отдельному анализу балетных работ пока уделялось сравнительно мало внимания. Балетный костюм Л. Бакста еще не был предметом специального исследования, тем более его тематических разработок. Нашей целью является рассмотрение творчества художника именно под этим определенным углом зрения, выделить из его искусства костюмные образы восточной тематики, секрет неуявдаемости которых многие годы привлекает деятелей хореографии и ученых-специалистов.

Балетный костюм Л. Бакста – это новое средство для обогащения выразительности движения и жестов танцовщика, это средство сделать всю фигуру исполнителя более красноречивой и звучащей сообразно творимому им сценическому образу. Художникам «Мира искусства» особенно была присуща чуткость к пластической красоте театрального костюма. Балетное искусство порождает новый склад ума, духовную predisposition, благоприятную для способа их художественного мышления, связанным с созерцательным состоянием духа, с умением видеть мир уравновешенным, видеть гармонию, а не дисгармонию. В 1907 г. в балете «Евника» А. Щербачева произошла встреча Л. Бакста с балетмейстером М. Фокиным. Творческое содружество, основанное на сродстве взглядов и творческих установок, оказалось не только исключительно плодотворным, но и длительным – почти все следующие балеты до 1913 г. они создавали вместе.

Мирискуснические принципы, присущие самому существованию фокинских хореографий, послужили благодатной почвой, на которой созрело стремление Бакста к их осмыслению и художественному воплощению. Создание костюмов для Фокина, конечно, далеко не исчерпывали всего многообразия оформленных Л. Бакстом балетных постановок, как в предшествующих «Русским сезонам», так и в последующие годы. Здесь были «Фея кукол» И. Байера в хореографии С. и Н. Легат 1903 г., «Послеполуденный отдых Фавна» 1912 «игры» 1913 К. Дебюсси в хореографии В. Нижинского, «Спящая красавица» П. Чайковского в хореографии М. Петипа 1915–1916, «Волшебная лавка» Д. Россини в хореографии Л. Мясина 1918 г., «Смущенная Артемида» 1922 П. Парэ в хореографии Н. Гуэра, «Волшебная ночь» 1923, Ф. Шопена, «Истар» 1924 В. д'Энди в хореографии Л. Стаатса.

И все же костюмы к фокинским постановкам более всего неотделимы от контекста времени – от

рубежа веков. В измерении времени возникает то, что не может не поражать в его движении за эти годы. Именно работа с выдающимся хореографом побудила в нем острую потребность мыслить ярче и значительнее. Фокинская хореография давала возможность раскрепостить творческую фантазию, побуждала к решениям нестандартным, прививала вкус к изящному, изысканному и рафинированному. Именно в этих костюмах царила стихия театральности и живописной стилизации. Бакст трансформирует фокинские образы на язык собственных поэтических понятий. Его образное мышление позволяет самостоятельно, независимо ни от чего открыть и показать в балетном костюме такие стороны хореографии, которые не подвластны логическому, понятийному методу. Это всегда образы, несущие на себе печать какого-то тягучего времени, в котором вязнешь. Они живут наедине со своим пророческим даром, замкнутым и одиноком мире собственной гордыни, но при этом безупречно кантиленны в своей бесконечно длящейся мелодии – чувственно-томительной и всякий раз недоговоренной.

Определяя художественный образ Бакстовских произведений Алехо Карпенътер в книге «Мы искали и нашли себя» писал: «По своему артистическому темпераменту Бакст жил между Багдадом и Константинополем. В то время как мистически славянский Рерих заимствовал у города комненов его Евангелья, монастыри и мертвенно-бледных Иисусов, Бакст сжимал в своих объятиях усыпанную драгоценными камнями Федору, созерцал Золотой Рог с его вихрем сверкающей мыслей и любовался вереницами серых от пыли верблюдов, нагруженных невиданными сокровищами, возвращавшихся из дальних таинственных земель, где никогда не слышали о семи куполах святой Софии Премудрости Божией» [1] «Он был из той когорты, что и Римский-Корсаков, во всех его творениях чувствовалось дыхание самаркандских ковров» [1].

Выбор именно такого, а не иного приема, именно такой, а не иной стилистики у Бакста не авторская прихоть, а обусловлен его восприятием жизни, эпохи. Это «восточное дыхание» балетного костюма – это нечто больше, чем сюжет, жанр или стилистический прием. В нем было заключено общее, неконкретизированное образительно-пластическое качество эпохи: мир художественный, дублируя тогдашнюю жизнь, был достоверен и объективен. Костюмы Л. Бакста стали характеристикой времени, символом мироощущения, квинтэссенцией «мирискуснической» художественной культуры тех лет.

Можно выделить несколько тематических линий в Бакстовских балетных костюмах. Их подавляющее большинство непосредственно черпает содержание из этого «восточного мира»: «Шехе-

резада» 1912 г. Р. Гана, «Тамара» 1912 М. Балакирева, «Легенда об Иосифе» 1914 Штрауса, «Восточная фантазия» 1913 М. Ипполитова-Иванова и М. Мусоргского. Но балет эпохи Бакста – это еще мир бесконечных карнавалов, родина условного театра дель арте, античный аполлоновский мир. Восточная ориентальность, карнавальность, греческая архаика составляли подлинную атмосферу и стиль тогдашних балетов. Чуткий, как и многие другие художники, Л. Бакст не мог не почувствовать этой атмосферы, не мог остаться невосприимчивым к этим стилям. Эскизы костюмов к этим непохожим по тематическому ряду балетам разнятся между собой, и это свидетельствует о способности художника к глубокому и органичному вхождению в материал, об особом в каждом случае прочтении либретто, о потребности графически разобраться в поэтике будущей постановки. Вообще в иерархии тематических линий восточная тема ближе всех у умонастроению Бакста, его сердце бьется в такт с сердцем героя; более того, полнокровность и заразительность такого образа находится в прямой зависимости от силы таланта его создателя. «Первейший виртуоз нашего времени, иногда до приторности изящный, Л. Бакст» [2] находит в этих образах моменты полного душевного сближения. «Шехерезада», безусловно, была одной из самых лучших постановок, показанных русскими в Париже. Магия Востока выступает здесь с полной своей силой, с неприкрытой, захватывающей обаятельностью. «В Шехерезаде» мы не только видели Восток. Мы его, так сказать, даже вдыхали» [3] – писала французская критика о балете.

Здесь перед нами открывается удивительный мир фокинского балета, с его пьяной горечью и сладкой болью. Стиль этой постановки – это соединение интимной атмосферы и экспрессивных страстей, праздник несдержанных, бьющих по нервам эмоций. Это была «ориентальная трагедия влюбленных в гареме» [4]. Л. Бакст создал здесь поразительную цветовую фантазию. Художник стремится к чистоте живописного звучания, к высокой мере напряжения. В основном он пользуется чистыми цветами: золото, киноварь, зелень, ультрамарин. Смешиваясь с пластикой танца и музыкой, они образуют яркое зрелище, полифонизм всего произведения. Вспоминая о «Шехерезаде» А. Карпентер говорит: «В этом гармоничном и смелом спектакле слились воедино усилия нескольких поколений русских декораторов. Ни хореография Фокина, ни грациозные танцы Нижинского, ничего не могли добавить к ощущению совершенной красоты, вызванному сценическим оформлением; в этом таилось нечто колдовское, была какая-то сверхъестественная слиянность декораций, облагороженных кистью художника с блистательной партитурой Римско-Корсакова» [5]. Проблема костюма у Л. Бакста в этом, как впрочем, и в других балетных спектаклях решается в движении. В. Светлов это

охарактеризовал так: «Удовольствие, получаемое от этого зрелища, тем сильнее, что красота его не остается неподвижной и застывшей, но изменяется и движется каждую минуту. Сплетающиеся и расплетающиеся группы танцовщиц и танцовщиков, постоянно новые и изменчивые контрасты и сближения оттенков, образуемых их костюмами, все это движение, колебание, потоки цветов – скомбинировано и урегулировано с самым изысканным искусством, точным и в то же время смелым» [6]. Движение в большей части костюмов в «Шехерезаде» разворачивается по вертикали, является главным пластическим мотивом. В большинстве эскизов персонажи имеют опору на одну ногу: «Серебряный негр», «Одалиска», «Молодой индиец», «Танцовщица», (Собрание за рубежом).

Акцентируя основную тяжесть тела на опорной ноге, причудливо в различных вариациях изгибая другую, от которой движение идет дальше, по всей фигуре, рукам, наконец голове, художник дает понять весь сложный аппарат классического танца, даже в статичной позе. Его «вертикальные» костюмы как экзотические растения, начиная свое движение с носка опорной ноги растут вверх. Невольно возникает ощущение, что Л. Бакст не сочиняет в своем воображении костюм для балета, а потом одевает его на танцовщика, напротив, ставит задачу как в наброске, в считанные секунды запечатлеть характер танцующей фигуры и исходя из этого движения, немного переосмысленного своей фантазией одновременно мыслит над костюмом, потому его костюмы не дробны, не внушают нам чувство долгой работы над ними и вызывают ощущение непосредственной зарисовки с натуры. Даже в еще более статичных костюмах: евнухов, шахов, султанш (собр. за рубежом, ГТГ, ГРМ), решенных с опорой на обе ноги, есть то же ощущение эскизности и быстроты исполнения.

В другом Восточном балете «Клеопатра» (собр. за рубежом) мир меняется, как в волшебной сказке, он не становится то обжигающе-красным, то теплым и солнечным, то прозрачным и холодным, как это было в «Шехерезаде». Стилизация под Древний Египет – вот авторский ключ к балету, его изобразительному решению, пластическим и стилевым особенностям, отбору используемой фактуры. И хотя статичные костюмы тоже движутся, движутся «профильно», а другая часть их, предназначенная для массовых танцев создана более прихотливым воображением художника и похожа на фантазмагорию, ее составляющие отличаются более сдержанной гармонией цвета. Л. Баксту удалось здесь придать главному образу неповторимость живой индивидуальности, узнаваемости, конкретности. В образе костюма И. Рубинштейн – Клеопатры все внимание заострено на пластическом рисунке позы, близкой к египетской стилизованной живописи, словно вобравшей в себя тему роковой красоты, свойственной для

балета. Пластическая характеристика отличается здесь тонким проникновением в образную суть танцевальной роли, которую ярко обрисовала Е. Суриц в буквально нескольких словах: «Огромное внимание произвела И. Рубинштейн в роли Клеопатры: царица вызывала восхищение смешанное с ужасом, то чувство, которое внушают рептилии» [7]. Статичная, величавая красота И. Рубинштейн была заложена в самом образе Бакстовского костюма: «Едва показалась Клеопатра с окрашенными в голубой цвет волосами и обвитая цветочными гирляндами, как сразу ее жесты и вся властная ее фигура в блестящем облачении, созданном фантазией художника Бакста, сразу пленила зрителей» [8].

Каждое следующее оформление Л. Бакста – это поиск, открытие нового не только для зрителя, но и для себя. Два великолепных костюма к неосуществленному балету «Пери», в которых поэтический сюжет из персидской сказки увиден и прочтен изящным глазом и рукой Бакста, подсказан свободой его воображения. Костюмы «Пери» для Н. Трухановой и «Искандер» (собр. за рубежом) подкупают своей изобразительной стороной – они красиво задуманы. Эскизы рисуются свободно, раскованно, как бы импровизационно, с истинно бакстовской фантазией, оправленной в изящную форму экзотики. Персонажи существуют в какой-то истоме, в томлении – словно их остановило время. Плавные и медлительные, завораживающие запечатленные художником моменты движения создают ощущение доскональной разработанности, заставляют зрителя вникнуть в спокойный строй образов и медленно, но глубоко постигнуть их содержание.

Две линии формирования характеров балета видятся здесь отчетливо. Небесное существо Пери погружена в свое безмятежное счастье, в свой чарующий женский, насыщенный растворенный мир. Драпировки, появляющиеся в этом эскизе причудливо и вольно располагаются на листе, позволяют выявить эфемерную красоту образа, создают ощущение уникальности, неповторимости модели. В костюмном образе Искандера – персидского принца сфокусировался главный сюжетный смысл роли – мечта о цветке бессмертия, который он мысленно держит в руке. Этот смысл растворен в образном строе костюма, в его изнеженной, задумчивой пластике.

Вскоре, через год, Бакст создает костюмы к восточному балету, но иной тональности, в котором нет ни тени светлой умиленности. Это был одноактный балет, поставленный по мотивам индийской легенды «Голубой бог» (собр. за рубежом, ГЦТМ им. А. Бахрушина, ГРМ). И хотя балет не имел успеха, изобразительное решение костюмов создало удивительный мир, узнаваемый и мифический, со своим настроением, колоритом. Для Фокина этот балет был скорее всего маленькой передышкой перед новой значительной работой. Для Л. Бакста это было решение

новой и интересной задачи. В этом смысле принципиально прав А. Белый, утверждая: «Берега его творчества никогда не определятся. Он может расти и расти и вновь остановиться. Он может никогда не развернуться, но перед нами всегда будут произведения глубокие, исполненные таланта» [9]. Недаром Бакстовские костюмы к этому балету в течение нескольких лет украшали фойе Английского театра Ковент-Гарден.

На фоне всех остальных костюмов, образ Голубого бога, каким его рисует художник, наибольшая удача оформления. Бакст здесь тонко почувствовал и передал на листе черты иной, внечеловеческой природы, вневременного характера. Этот костюм невозможно рассматривать изолированно от исполнительской концепции. Его построение целиком идет от актерских данных В. Нижинского. Он изображен в позе, в которой появился впервые перед зрителем. Яркий грим цвета морской волны, нанесенный на тело контрастирует с костюмом из желтого шелка с лентами из зеленого бархата. Черты лица Нижинского с косым разрезом глаз узнаваемы. Направленный прямо на зрителя взгляд кажется беспощадно пристальным, неподвижная поза напоминает индийские статуи. Выразительность внешнего рисунка костюма во многом определена яркостью актерского образа, созданного Нижинским. Но нельзя не заметить и того, что Л. Бакст отнюдь не довольствуется одним лишь столь любимыми им внешними эффектами, его поиск направлен вглубь материала. Поза «Голубого бога» – это поза, показанная в тот момент, когда она достигает эмоционального апогея, превращая его в существо, живущее по своим природным законам.

Итак, изучение уникального графического языка Л. Бакста в контексте сложения стилистических особенностей модерна в России, в непосредственной связи с балетмейстерскими тенденциями восточной тематики балетов М. Фокина, говорит о сложении индивидуального художественного стиля, оказавшего влияние не только на балетный театр, но и смежные виды творчества. Уже при жизни художника спектакли в его оформлении пользовались большим успехом, спустя время они вновь были востребованы и реконструированы современным театром.

#### Список литературы

1. Карпеньгер А. Мы искали и нашли себя. – М., 1984. – С. 276.
2. Бенуа А. Художественные письма. Салон и школа Бакста – Речь. 1910. 65 1/V и 117 (1355).
3. Французская критика о русском балете в кн.: Светлов В.Я. Современный балет. – СПб, 1911. – С. 122.
4. Nesta Macdonald. Diaghilev observed by c...in England and the united States. 1911-1929. New York 1975. – P. 139.
5. Карпеньгер А.. Указ. соч. – С. 273.
6. Светлов В.. Указ. Соч. – С. 116.
7. Суриц Е. Русские сезоны. Театр. – 1959. – № 11. – С. 80.
8. Худяков С. История танцев. – П., 1918. – Т. IV. – С. 80.
9. Белый А., Бакст Л. Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник. – Л., 1978., 1979. – С. 96.