



Историческая культурология

DOI 10.34685/ИИ.2023.26.49.006

Казанская К.К.

Русский балетный костюм начала XX века

Аннотация. В статье рассматриваются особенности русского балетного костюма XX века, влияние свободного танца на создание нового балетного костюма, основоположники русского балетного костюма Серебряного века.

На основе доклада на 7-й научно-практической конференции аспирантов и молодых ученых «Науки о культуре и искусстве: перспективные исследования» (Москва, 23-24 января 2023 г.).

Ключевые слова: русский балет, костюм, театр, культура, Сергей Дягилев, Лев Бакст.

В России XVII-XVIII века балеты не были самостоятельными постановками, их показывали между актами драматического произведения. Балетные движения того времени во многом напоминали движения классических бальных танцев, а костюмы исполнителей были празднично украшены. Представления старались сделать масштабными и помпезными.

Согласно постановочным традициям того времени, молодые люди зачастую исполняли женские роли, они надевали длинные платья в сочетании с разнообразными нижними юбками; в моде также были высокие каблуки, замысловатые прически и вычурные головные уборы.

Обувь на высоких каблуках, массивные шляпы и парики составляли неудобный гардероб, который замедлил развитие техники танца на сравнительно продолжительный период.

В 1900-х годах качественно меняется подход к созданию балетного костюма, что происходит под влиянием двух магистральных процессов: распространения в Европе и России так называемого «свободного», пластического танца и прихода на русскую театральную сцену художников-станковистов [1].

Движение за освобождение тела, особым проявлением которого стал свободный танец, привело к послаблению формы балетного костюма у женщин и мужчин в 1900-х – первой половине 1910-х годов. В основе новаторского подхода художников-станковистов (Константина Коровина, Александра Головина, Льва Бакста, Александра Бенуа, Николая Рериха) в работе над сценографией балетного спектакля лежало восприятие сценографии как уникального полотна. Главной задачей для них являлось создание художественного синтеза сценографии, костюмов и света, что, наряду с визуальной хореографией новых балетных постановок, создавало на сцене иллюзию живого произведения искусства. Одной из ключевых функций костюма стало его визуальное единство со сценографией, что привело к распространению специфического живописного приема оформления балетных костюмов и тесной связи костюма и грима.

Реформы русского балетного костюма 1900-х – первой половины 1910-х годов представляют неразрывный процесс, зарождавшийся в Императорских театрах Москвы, получивший продолжение в Императорских театрах Санкт-Петербурга и достигший своего расцвета в антрепризе «Русские балеты» С.П.Дягилева. Одним из основных результатов этой реформы стал отказ от устаревшей системы многослойности, господствовавшей в балетном костюме на протяжении более полувека, и последовательный переход к плоскому силуэту балетного костюма в большинстве спектаклей. Изменилась и пластика артистов.

К примеру, зарубежный исследователь, британский историк балета Сирил Уильям Бомонт, который был знаком преимущественно с творчеством русских художников и хореографов, работавших в Европе, считал, что Михаил Фокин был первым реформатором балетного костюма, а первыми новаторскими балетами XX века считал «Эвнику» (1907) и «Египетские ночи» (1908), поставленные в Мариинском театре. Впоследствии его точку зрения разделяло большинство западных историков балета.

Бомонт считал, что главная задача М.М.Фокина была в передаче стиля, духа эпохи. Изменения в танцевальном костюме в балетных постановках хореографа не были столь радикальными, он прибегал к хитонам и туникам, босым ногам и распущенным волосам только в балетах, связанных с мифами древнего мира, оставляя пачки и трико для романтических балетов; для испанских танцев выбирал обувь на каблуке и традиционный костюм, для русских, соответственно, – русский костюм и т.п. Бомонт также упоминал о том, что Фокин впервые покрыл тела танцовщиков светло-коричневой краской для создания эффекта смуглой кожи в балете «Египетские ночи».

Следующим этапом преобразований русского балетного костюма Бомонт считал его эволюцию в рамках «Русских балетов» Сергея Павловича Дягилева, в особенности отмечая в этом отношении творчество Л.Бакста. В целом, заслугу художников антрепризы С.П.Дягилева исследователь видел в достижении особой живописности костюмов и декораций, их гармоничном сочетании на уровне рисунка и колорита и способности передавать посредством сценографии атмосферу эпохи и настроение постановки.

Роберт Хансен был одним из первых, кто предпринял попытку подробного анализа не только декораций, но и костюмов к постановкам «Русских балетов» С.П.Дягилева 1909–1929 годов с точки зрения проявления в них различных художественных стилей – от модерна до конструктивизма, обращая при этом к сценографии как русских, так и зарубежных художников антрепризы.

Ведущим художником «Русских сезонов» и «Русского балета С.Дягилева» был Лев Бакст. Он создал костюмы и декорации к таким балетам, как «Клеопатра» (1909), «Шехерезада» и «Карнавал» (1910), «Нарцисс» (1911), «Дафнис и Хлоя» (1912) и др., которые поражали публику фантазией, сказочной роскошью, изяществом костюмов, невиданными дотоле сочетаниями красок. Многие исследователи отмечали яркие и необычные цветовые решения балетных костюмов Бакста, богатство орнаментов, продумывание рисунка костюма в движении, тщательное изучение художником памятников старины.

Говоря о балетном костюме начала XX века, можно отметить его яркую колористическую гамму, красочные цветовые решения и их сочетаемость с декорацией. Известный танцовщик, любимец С.П.Дягилева, Вацлав Нижинский впервые, в 1911 году, вышел на сцену в облегающем трико. Этот вызывающий по тем временам поступок стоил ему должности в Императорском театре. Императрица Мария Федоровна, присутствовавшая на спектакле, оскорбилась внешним видом премьера, и увольнение не заставило себя долго ждать.

А уже во второй половине XX века на европейской сцене и в США мужчины могли выступать в одном бандже, который больше походил на нижнее белье. Чем техничнее становился танец, тем проще был костюм танцовщиков. Например, в балетах Джорджа Баланчина артистов одевали в обтягивающее трико. Сам балетмейстер говорил: «Нужно отбросить сюжет, обойтись без декораций и пышных костюмов. Тело танцовщика – его главный инструмент, его должно быть видно». Рудольф Нуреев, как и его знаменитый предшественник, не упустил возможности эпатировать публику: так, в спектакле «Спящая красавица» в Национальном балете Канады он предстал обнаженным, отбросив все условности.

Окраской тканей в Императорских театрах занимались такие художники, как Александр Борисович Сальников и Василий Васильевич Дьячков. В то время были учреждены специальные красильные мастерские, где русские художники-станковисты стремились к созданию историко-художественного единства в сценографическом решении балетного спектакля; при создании костюмов они ориентировались на изобразительные источники и способствовали преодолению резкого диссонанса форм в костюмах танцоров. Ручная роспись акварельными и масляными красками по трафарету стала основным художественным приемом оформления русского балетного костюма в 1900-х – первой половине 1910-х годов. Впоследствии 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 эффект.

Новшеством русской балетной сценографии стали костюмы, которые были оформлены в одном стиле с декорациями.

Еще одним новаторским приемом стало нанесение грима не только на лицо, но и на тело танцовщиков и танцовщиц. Художник постановки тщательно его продумывал, и нередко сам же его и накладывал. Грим становился своеобразным продолжением костюма танцовщиков, сочетаясь с ним по цветовой гамме, колориту и рисунку.

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

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 русского балетного репертуара 1930-х годов, вернувшегося к классике. Спектакль был показан только один раз и не оказал значительного влияния на дальнейшее развитие сценографии и хореографии.

Желание балетоманов оценивать не только хореографическое искусство, но и внешние данные балерин, что проявлялось не только в укороченности костюмов, но и в использовании светлых, полупрозрачных тканей. Однако многовековая традиция многослойности женского костюма, продиктованная прежними нормами морали, обусловила ношение плотного трико под балетными пачками. Трико светлых оттенков использовали и мужском балетном костюме. Трико светлорозового цвета при восприятии из зрительного зала производило эффект обнаженной кожи, что в конце XIX века вызывало резкую критику у многих.

Изменения в сценическом костюме произошли на рубеже XIX–XX веков. В 1910 году в Париже прошли знаменитые балеты: «Жар-птица», «Петрушка» и «Шахерезада» на музыку Римского-Корсакова, которые представили европейцам русскую культуру во всей своей яркости, живости. Подтверждением популярности русской культуры в то время был выход в свет супруги короля Великобритании Георга VI «в платье, имитирующем русские фольклорные традиции», как писали газеты того времени. Костюмы в балете «Золотой петушок» (1914 год) были очень красочны: золотые, красные, синие цветы, вышитые на платьях, украшали крестьянские костюмы. В балете «Русские сказки» (1916 год) служанки Царевны-Лебедь были одеты в русские сарафаны и кокошники. Сценография А.Бенуа создала неповторимый образ русской зимы – петербургские балаганы, яркие цвета платьев и платков на белом фоне снега, и пальто, отделанное мехом, и традиционные русские зимние игры.

Возникло новое балетное течение «босоножек», связанное с деятельностью Лои Фуллер, Айседоры Дункан, Маты Хари, Мод Аллан, Рут Сен-Дени и др. В основе их танцев заложен принцип изобразительности – подражания природе и произведениям искусства. Наряду с использованием органических мотивов, «босоножки» тяготели к древневосточным и

древнегреческим образцам в танце, что обусловило и два основных типа костюма. Но именно отказ от корсета, трико и балетных туфель стал главной реформой «босоножек».

Культ естественной пластики человеческого тела, утверждённый «босоножками», лег в основу пластической реформы, последовательно проведенной хореографами Александром Горским, Михаилом Фокиным и Вацлавом Нижинским в тесном сотрудничестве с русскими театральными художниками. В рамках пластической реформы в русском балетном костюме 1900-х – первой половины 1910-х годов произошел постепенный отказ от корсетов, толстых трико, нижних юбок; многослойность балетных одежд сменилась плоскостностью силуэта. Такие базовые элементы балетного костюма, как пачка и балетные туфли, продолжали использоваться только в тех случаях, где их применение гармонировало с художественным образом – в основном в балетах старого репертуара. Главными атрибутами балетного костюма стали вуали и драпировки, которые помогали создавать витиеватый рисунок танца в стиле модерн; высокие разрезы, живописно обнажающие пластику танцовщиц и танцовщиков при движении, тоже появились под влиянием «босоножек».

Участие в балетной постановке сравнительно одинакового количества мужчин и женщин, а также использование плоскостной формы костюма визуально способствовало стиранию резких гендерных границ в русском балете начала XX века. В этот период происходит выдвижение мужчины-танцовщика на первый план и выделение тонкого, плотно обтягивающего фигуру трико в самостоятельный вид мужского балетного костюма. Впоследствии трико в качестве полноценного балетного костюма стали использовать и балерины.

На сцене произошло соединение Запада и Востока, а Россия была одновременно и тем, и другим. Как говорил Бенуа, с первых спектаклей он почувствовал, что «скифы» представили в Париже, «столице мира», лучшее искусство, которое доселе не существовало в мире.

Парижане с восторгом и восхищением приняли весь тот безудержный калейдоскоп красок «Русского балета». С.П.Дягилев и его талантливая труппа заставили мир посмотреть другими глазами на искусство балета. В начале XX века именно русское искусство оказало сильнейшее влияние на европейскую культуру. Английский исследователь костюма и униформы Дж. Кэссин-Скотт отмечал в своих работах: увлечение русским костюмом и модой в Европе началось уже со времен Первой мировой войны. Безусловно, значительный вклад в область моды внесла деятельность русских эмигрантов в Берлине, Константинополе, Париже и Харбине. Большой популярностью пользовались эксклюзивные русские шапочки, вышитые в стиле кичек представительницами русской эмиграции первой волны, а также отделанные мехом куртки и пальто со стоячим воротником, напоминающим боярский (так называемый «kozyрь»); русские вышитые сапоги; всевозможные жилетки, шали и шарфы.

Особой популярностью у парижских модниц пользовалось непревзойденное русское кружево, выполненное в разных техниках нашими искусными умелицами.

На распространение русских мотивов в моде первого десятилетия XX века значительное влияние оказал французский кутюрье Поль Пуаре. Он открыл свое предприятие в 1903 году, а к 1905-1907 годам создал свой стиль и стал любимцем модной публики. Калашникова Н.М. писала в своей работе: «Привлеченный блеском русского двора и стремлением расширить клиентуру, осенью 1911 года Поль Пуаре вместе с группой манекенщиц отправился с показами по городам Восточной Европы, включая Варшаву, Москву и Петербург. По возвращении во Францию цветы и орнаменты этих ярких русских изделий вдохновили кутюрье на создание коллекции платьев на русскую тему – первой в мире. Коллекция, названная «Казань», состояла из «русских» вышивок и уборов, сапог и сарафанов, нескольких платьев под тем же названием «Казань»; сохраненная стараниями супруги и детей Пуаре, она ушла с молотка в Париже в мае 2005 года» [2].

Вместе с тем еще одна законодательница мод, Габриэль Шанель, в 1924 году создала серию костюмов для премьеры труппы «Русского балета «Дягилева «Голубой экспресс», взяв за основу эскизы из своей последней спортивной коллекции. Впервые на балетной сцене бытовой костюм заменил театральный, что стало сенсацией в богемном Париже.

Заметка в знаменитом журнале “Vogue” считалась критерием успешности и популярности того или иного направления, стиля в моде. В журнале был опубликован материал, посвященный русской зиме. Европейским дамам пришлось по вкусу зимняя культура России. У них она ассоциировалась, прежде всего, с рукавичками и пуховыми платками, меховыми валенками, в общем, всем тем, что их зимней культуре ношения одежды не было присуще.

Л.Бакст даже собирался открыть дом моды и универсального дизайна. У него была абсолютно новаторская идея – соединить в своем творчестве несколько направлений дизайна. Бакст обладал опытом разработки в едином художественном ключе архитектурных решений интерьера, мебели, посуды, керамики, стекла, столового серебра, ткани, одежды, ювелирных изделий и даже автомобилей. К сожалению, данная идея не была воплощена в жизнь, т.к. летом 1916 года Лев Бакст серьезно заболел и был вынужден оставить работу.

Благодаря совместной работе Дягилева и Бакста мир увидел новаторский живописный принцип оформления балетных костюмов XX века. Князь Петр Ливен в своей книге «Рождение русского балета» подметил, что влияние русского балета чувствовалось далеко за пределами театра. Так, например, кутюрье с мировым именем, вдохновленные русским балетным костюмом, его формой, красками, наравне с непревзойденными декорациями, включали этот образ в свои творения.

Начало двадцатого столетия стало периодом расцвета русского балетного искусства и его широкого влияния на западный театр и культуру. Русские хореографы в 1900–1920-х годах заложили основы динамично развивающегося в настоящее время направления под названием «современный балет». Русские художники произвели революцию в оформлении и спектаклей. Изобретенные ими методы работы до сих пор применяются во многих театрах мира, поэтому внимание исследователей к данной теме не исчезает по сей день. Мы являемся современниками

нового подъема интереса к русской балетной сценографии начала XX века, отраженного в большом количестве крупных выставочных проектов и научных публикаций, посвященных как в целом театрално-декорационному искусству этого периода, так и отдельным художникам, активно работавшим для театра.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Войтова И.А.* Русский балетный костюм начала XX века: генезис и эволюция : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – М., 2021. – С. 21.

[2] *Чернодед А.Б.* Русский стиль в Европейской моде XX века: культурологический анализ // Артикульт-19 (3-2015). – С. 86-91.

Казанская Кира Константиновна

аспирант,

Российский научно-исследовательский институт

культурного и природного наследия им. Д.С.Лихачева (Москва)

Email: kira-romanova20@yandex

Kazanskaya K.

Russian ballet costume at the beginning of the 20th century

Abstract. *The article highlights the features of the 20th century russian ballet costume. The influence of a free dance to the creation of a new ballet costume. The founders of the origin of the russian ballet costume of the Silver Age are of a particular interest in the given article.*

Based on the report at the 7th scientific-practical conference of graduate students and young scientists "Sciences of culture and art: advanced research" (Moscow, January 23-24, 2023).

Key words: *Russian ballet, costume, theatre, culture, Sergey Diaghilev, Lev Bakst.*

Kazanskaya Kira Konstantinovna

Post-graduate student,

Russian Scientific Research Institute for Cultural

and Natural Heritage named after D.Likhachev (Moscow)

© Казанская К.К., 2023.

Статья поступила в редакцию 12.02.2023.

Url: http://cr-journal.ru/rus/journals/611.html&j_id=55