

Инна Войтова

## **«Ярко загорались пурпуры костюмов...»**

Новые выразительные возможности цвета в русском балетном костюме 1900–1910-х гг.

**Одной из главных реформ в сценографии русских балетных спектаклей начала XX в. стала реформа в области цвета. Художники-станковисты, пришедшие на русскую театральную сцену, привнесли в ее оформление черты, свойственные изобразительному искусству эпохи – тяготение к ярким цветам и крупному живописному мазку.**

Константин Коровин и Александр Головин, приглашенные в 1898 г. управляющим Московской конторой Императорских театров В.А. Теляковским для переустройства системы оформления театральных постановок, впервые применили на казенной сцене новаторские принципы декорационного решения спектаклей Частной оперы С.И. Мамонтова. Перегруженные деталями объемные архитектурные декорации, уходящие вглубь сцены, постепенно заменяли плоскостные декоративные задники, свободно написанные красками на огромных холстах. Общая тенденция к живописности проявилась и при создании костюмов.

Важной заслугой Александра Головина и Константина Коровина стало обогащение цветовой палитры театральных костюмов. Особенно заметной эта реформа оказалась в балете. В предшествующем столетии критики часто называли костюмы балерин «бело-розовыми», имея в виду белые пачки и розовое трико<sup>1</sup>. Такой костюм, восходящий еще к эпохе романтического балета Марии Тальони, господствовал на протяжении всего XIX в. в балетном театре Европы и России. Белый цвет был не единственным в костюмах танцовщиц и танцовщиков, но на балетной сцене преобладали светлые, пастельные оттенки – розового, голубого, кремового, бледно-желтого. Неслучайно Эдгар Дега для создания своей знаменитой серии изображений балетных танцовщиц выбрал технику пастели. Коровин и Головин в своем творчестве апеллировали к ярким, звучным краскам. Однако 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 костюмов и декораций. Сведений о жизни и творческой деятельности этих мастеров сохранилось крайне мало. В.А. Теляковский в своих воспоминаниях определял должности Сальникова и Дьячкова как «художников по окраске костюмов»<sup>2</sup>. 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.



А.Я. Головин. Групповой портрет служащих петербургских Императорских театров (А.Б. Сальников – слева, Л.В. Калинов, В.Д. Щеголев). ГТГ. 1906

В этой специальности он был выдающимся знатоком своего дела; он отлично умел также окрашивать ткани и пр.»<sup>3</sup>.

По утверждению Теляковского, А.Б. Сальников под непосредственным наблюдением Александра Головина выработал «новый способ окраски материи», который позволял получать широкий спектр разнообразных тонов<sup>4</sup>. Информация о том, в чем конкретно заключался данный способ, содержится в рапорте заведующего монтажной частью московских Императорских театров Н.К. фон Бооля от 12 июня 1901 г.:

«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 декораторов, <...> они по рисункам художников делали трафареты и с помощью них накладывали на ткани краски»<sup>5</sup>.

Благодаря этому нововведению<sup>6</sup> театральные художники приобрели возможность с максимальной точностью переносить самые смелые колористические фантазии с бумаги на ткань. Уже в «Дон Кихоте» Л.-Ф. Минкуса, первой балетной постановке, оформленной Константином Коровиным и Александром Головиным (1900, Большой театр), замечалось богатое разнообразие тонов костюмов – от спокойных



Костюм к балету «Дон Кихот» по эскизу К.А. Коровина. Музей ГАБТ. 1900

оттенков нежно-голубого, бледно-розового, серебристо-серого в картине сна Дон Кихота до звучных красок алого, пурпурного, ярко желтого в сценах с испанскими танцами. Скорее всего, от руки красками были расписаны выразительные аппликации в виде маков на сохранившейся пачке одного из женских костюмов к балету «Дон Кихот». Тонкие тональные переходы различных оттенков розового на лепестках выполнены очень живописно.

Кроме получения богатой цветовой палитры, впервые стали использовать имитации различных фактур в тканях при помощи раскраски. После того, как материя для костюма окрашивалась<sup>7</sup>, на нее вручную наносился узор, имитирующий определенную рельефную фактуру, затем швеи апплицировали рельефные детали<sup>8</sup>. Благодаря этому на сцене создавалась иллюзия дорогих шелковых, бархатных, 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 для той или иной части одежды – парча, шелк, бирюза, бриллианты, золото и серебро<sup>9</sup>. Хотя, на самом деле, шелк и парча использовались редко. Большинство костюмов для опер и балетов были сделаны из простых материалов – полотна, шерсти и даже ряднины<sup>10</sup>. Отделочные камни были искусственными.



Бакст Л.С. Кукла Японка.  
Из комплекта «открытых писем» с эскизами  
костюмов к балету «Фея кукол». ОР ГМИИ.  
1904

Имитации драгоценных камней придумывались также при помощи аппликаций фольгой и краски. Пояснения на эскизах, скорее всего, давались для сотрудников красильной мастерской, чтобы они создавали при помощи рисунка определенную фактуру ткани.

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 делали образ завершенным. Константин Коровин вспоминал: «За роскошь спектаклей [нас] упрекали газеты и контроль императорского двора, который тоже хотел придраться и был невольно удивлен, что новые постановки выходили вчетверо дешевле прежних»<sup>11</sup>.

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. 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



Костюм японской куклы для Веры Трефиловой по эскизу Л.С. Бакста. СПбГМТиМИ. 1903

аршина материи, из которых 15 копеек поступало заведующему мастерской и 5 копеек тому мастеру, который материю раскрашивал)<sup>12</sup>.

Став директором Императорских театров в 1901 г., Теляковский поручил Александру Головину наладить работу театрально-декорационных мастерских в Санкт-Петербурге. На момент их приезда в 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 жены<sup>13</sup>. Однако уже на следующий год Головин вызвал из Москвы своих помощников – Евсеева, Сальникова, Павлова и художника-костюмера Александру Иващенко. Евсеев организовал и возглавил бутафорскую мастерскую, Иващенко – костюмерную балета, Павлов – заведовал «мужским гардеробом», а Александр Сальников стал главой новообразованной красильной мастерской Императорских театров в Петербурге<sup>14</sup>. Головин очень ценил своего помощника по цеху. Он изобразил Сальникова на «Групповом портрете служащих петербургских Императорских театров» (1906).

В Москве остался молодой помощник Сальникова Василий Дьячков, который, вероятно, пришел в мастерскую по раскрашиванию материй для сцены только осенью 1901 г. Теляковский записал 1 ноября 1901 г. 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»<sup>15</sup>. Сальников задержался в Москве до конца 1901 г., чтобы подготовить Василия Дьячкова к руководству московской красильной мастерской. Коровин и Дьячков в Москве продолжали совершенствовать технику росписи, делая, по словам Константина Коровина, «окраску материй и узоров, согласно эпохе, желая в операх и балетах радовать праздником красок»<sup>16</sup>. Такой 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»<sup>17</sup>.

Коровин воспринимал костюм на сцене как движущееся живописное пятно, поэтому его мало интересовала проработка конкретных деталей. В итоге, большое количество эскизов костюмов к его постановкам делал Василий Дьячков<sup>18</sup>. Коровин указывал цветовую гамму и общие контуры, а Дьячков прорабатывал эскиз и подбирал краски для материи. Коровин часто ставил на эскизах Дьячкова свою подпись и писал его имя рядом со своим на афишах<sup>19</sup>. Вскоре из исполнителя Василий Дьячков вырос в художника, самостоятельно создававшего эскизы костюмов для постановок Большого, а впоследствии и Малого театров<sup>20</sup>.

В Петербурге художественные возможности ручной росписи оценили мастера объединения «Мир искусства», работавшие для театра. Александр Бенуа и Лев Бакст активно использовали в своих эскизах яркие цвета и разнообразные орнаменты. Для балета «Фея кукол» (1903, Эрмитажный театр) Бакст придумал экзотический костюм Куклы Японки, состоящий из короткого шелкового кимоно и юбочки, которые полностью расписали красками. Коричнево-фиолетовые тона, полученные при помощи раскраски, характерны для цветовой гаммы японского кимоно зимнего периода, а премьера балета в Эрмитажном театре в Санкт-Петербурге состоялась 7 февраля 1903 г. Узоры в виде крупных четырехлистников напоминали стилизованные цветы дикой сливы мэйхуа. Сам характер декорирования костюма Куклы Японки был органичен японской культуре, так как традиционные японские кимоно расписывались от руки по трафарету (техника *катадзомэ*)<sup>21</sup>.



Костюм Арфиста к балету  
«Павильон Армиды» по эскизу  
А.Н. Бенуа. Национальная галерея  
Австралии, Канберра. Около 1909

Во время подготовки балета «Павильон Армиды» (Мариинский театр, 1907) Александр Бенуа высоко отзывался о профессиональных качествах А.Б. Сальникова, в то время как критически относился к деятельности некоторых костюмеров и немца-куафера, работу которых ему часто приходилось исправлять. Бенуа считал Сальникова «подлинным художником», отмечая, что без его обостренного чувства красок не был бы достигнут тот красочный эффект, на который Бенуа рассчитывал<sup>22</sup>.

Балет «Павильон Армиды» был поставлен и оформлен в стиле придворного французского балета XVII–XVIII вв. Поэтому костюмы, многие из которых были выполнены по образцам французского театрального художника второй половины XVIII в. Луи-Рене Боке, должны были отличаться изысканностью и роскошью, свойственной французскому двору эпохи Короля-Солнца. Золотые галуны и позументы, драгоценную вышивку на кафтанах и камзолах заменяла раскраска, как это можно проследить по сохранившемуся костюму Арфиста<sup>23</sup>. Живописная небрежность в исполнении рисунка, неровность линий выдает ручную роспись серебряной краской.

Подобная ручная роспись не только являлась альтернативой дорогостоящим и длительным работам по вышиванию одежды, но и служила ярким выразительным элементом, усиливая связь костюма





А.Н. Бенуа. Эскиз декорации ко 2-й картине балета «Павильон Армиды». СПбГМТимИ. 1907

с декорацией. Теперь они выполнялись в одной манере и в одной технике. Особое значение придавалось колористическим сочетаниям. В костюмах танцовщиков и танцовщиц преобладали розово-малиновые, пурпурные и желтые цвета, а в декорации, изображающей французский регулярный парк, – спокойные зелено-синие оттенки. Объединяющим в колористическом отношении стал белый цвет. В декорации он присутствовал в виде грандиозного белого здания павильона, фонтанов и облаков, в костюмах находил отражение в белых рубашках, трико, тарлатане пачек и в светло-серебристом отливе 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. Федоровой<sup>24</sup>.

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 г.<sup>25</sup> В первом сезоне 1909 г. все костюмы изготавливались еще в костюмерных Императорских театров в Санкт-Петербурге, и даже для балета «Петрушка» 1911 г., как вспоминал А.Н. Бенуа, декорации и костюмы



Костюм индийского юноши к балету «Шехеразада» по эскизу Л.С. Бакста. СПбГТИМИ. 1910

исполнялись в Петербурге<sup>26</sup>. К тому же в довоенные годы с С.П. Дягилевым активно сотрудничали Александр Головин и Константин Коровин, которые стояли у истоков изобретения нового способа росписи материй.

Среди оглушительного успеха первых Русских сезонов наибольшее внимание привлекли именно необыкновенные краски костюмов и декораций. В особенности, в балетах, оформленных Львом Бакстом. Андрей Левинсон писал о восточных постановках, оформленных Бакстом: «На этих пламенеющих фонах вычерчиваются, словно драгоценная инкрустация, пестрые узоры костюмов и аксессуаров»<sup>27</sup>. Описывая свое впечатление от «Клеопатры», Александр 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 пурпурные костюмов, блистало золото, чернели хитросплетенные волосы...»<sup>28</sup>.

Сказочная роскошь арабского востока в «Шехеразаде» также достигалась преимущественно цветом. Сочные оттенки алого, изумрудного, сапфирового и золотистого в костюмах и декорациях напоминали краски иранских миниатюр, а витиеватые узоры ручной росписи



Костюм Витязя по эскизу  
А.Я. Головина к балету «Жар-птица».  
Национальная галерея Австралии. Канберра. 1910

костюмов – пестрые восточные ковры. Роспись масляными и акварельными красками, позволившая получать широкий спектр оттенков, увеличила также эмоционально-выразительные возможности цвета. Лев 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...»<sup>29</sup>.

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»<sup>30</sup>. 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 присутствовала в разнообразных орнаментах. В то же время розовый цвет изящных узоров на балдахине повторялся в тоне шаровар алмей и рабов. В густо-зеленый цвет декорации «Нарцисса» включались



Костюм девушки по эскизу Н.К. Рериха  
к балету «Весна священная».  
Театральный музей Виктории и Альберта, Лондон.  
1913

вкрапления охристо-коричневых и сине-фиолетовых оттенков, которые более интенсивно раскрывались в костюмах героев балета. Краски осеннего пейзажа в «Послеполуденном отдыхе фавна» отражались в орнаментах, покрывавших хитоны нимф, и в декоре костюма Фавна.

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, таким образом задавая определенный ритм хореографическому действию. В «Нарциссе» эту роль исполняли круговые орнаменты, в «Тамаре» – ромбовидные, в «Послеполуденном отдыхе фавна» – растительные мотивы. Для хореографической мистерии «Святой Себастьян» (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 декорации<sup>31</sup>.

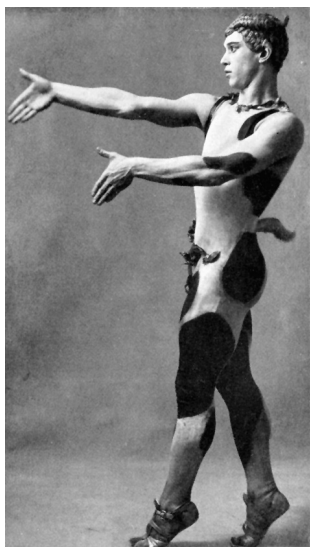
Яркий «трафаретный» дизайн костюмов стал новинкой не только для европейской публики, но и для западных театральных костюмеров. Художникам Русских сезонов приходилось объяснять портным необходимость использования ярких красок и свободной живописной росписи, чего не требовалось в работе с А.Б. Сальниковым. В 1910 г., во время подготовки балета «Шехеразада», уже встречаются упоминания о работе над костюмами французского костюмера Мари Мюзель.

В начале этого сотрудничества Бакст указывал на трудности в понимании его замысла Мари Мюэль при исполнении костюмов: «...А еще ни одного костюма нет, и за них, признаться, я боюсь – очень французская портниха силится “смягчить” резкость деталей, когда в этом вся сила»<sup>32</sup>.

К ручной росписи масляными и акварельными красками по трафарету обращались при оформлении большинства постановок Русского балета Дягилева 1910-х гг. Александр Головин украшал росписью костюмы сказочных витязей в «Жар-птице». Николай Рерих использовал ручную раскраску для имитирования узоров азиатской техники «икат»<sup>33</sup> в костюмах к «Половецким пляскам» в опере А.П. Бородина «Князь Игорь» (1909) и для замены народной вышивки в костюмах к балету «Весна священная» на музыку И.Ф. Стравинского (1913). Лубочная манера росписи усилилась в костюмах Н.С. Гончаровой для оперы-балета «Золотой петушок» (1914) и в костюмах М.Ф. Ларионова к постановкам на русскую тематику «Полуночное солнце» (1915) и «Шут» (1916).

Благодаря новым возможностям росписи изменилась и роль такого базового элемента балетного костюма как трико. Трико бледно-розового, телесного цвета использовалось ранее как поддевка под основной костюм. Разнообразие оттенков и фактур, которое давала роспись акварельными и масляными красками, способствовало переходу трико в статус самостоятельного вида сценической одежды. Этот процесс происходил постепенно. В 1908 г. для балета «Египетские ночи» Михаил Фокин одел своих танцовщиков в трико, имитировавшее загорелое тело под костюмом. Подобный прием использовался впоследствии и в других восточных балетах – «Клеопатре», «Шехеразаде». На эскизе костюма Эшмуна к балету «Саламбо» (1910, Большой театр) Константин Коровин окрасил руки и ноги персонажа в болотно-зеленоватый оттенок, подписав «такое трико».

Для балета «Карнавал» в 1910 г. Лев Бакст впервые использовал раскрашенное по трафарету трико с узорами в виде ромбов красного, синего и зеленого цветов как самостоятельную нижнюю часть костюма, дополнив его только шелковой рубашкой сверху. В январе 1911 г. Вацлав Нижинский во время выступления в классическом балете «Жизель» на сцене Мариинского театра одел очень откровенный по тем временам костюм, состоявший только из колета и трико без бандажа. Положение усугубляло и то обстоятельство, что трико было желтого цвета. Цвет трико, в особенности в контрасте с темным колетом, визуально увеличивал и подчеркивал объемы тела. Это привело к громкому скандалу.



Вацлав Нижинский в партии Фавна.  
Фотограф Адольф де Мейер.  
Архив «Общества морских купаний  
Монте-Карло», Монако. 1913

Широким использованием цветного, раскрашенного трико как полноценного, самостоятельного костюма отмечен сезон 1911/1912. Лев 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. Поэтически выполненный костюм Призрака розы для Вацлава Нижинского был сделан по тому же принципу. Ноги танцовщика покрывало плотно облегающее трико с плавными переходами цветовых оттенков – от нежно-розового до темно-сиреневого, и с росписью в виде листьев. Верхнюю часть костюма украшали шелковые лепестки розово-сиреневых тонов, нашитые по определенному рисунку. В «Послеполуденном отдыхе фавна» Нижинский танцевал в трико кофейного цвета. Бакст разрисовал его коричневыми пятнами. Гирлянда из листьев бересклета опоясывала его бедра и заканчивалась сзади хвостиком<sup>34</sup>. Такой костюм идеально подчеркивал получеловеческую-полуживотную природу его персонажа. Борис Анисфельд в картинах «Подводного царства» (1911) создал сказочные костюмы Ручья и Золотой рыбки в виде раскрашенного трико с объемными вставками из папье-маше.

Раскрашивалась не только одежда, но также кожа и волосы. В «Клеопатре» Бакст впервые использовал цветные парики. Голубым



Стрелецки Ж.  
В.Ф. Нижинский – Арлекин в балете  
«Карнавал» на муз. Р. Шумана.  
1911–1913. СПбГМТиМИ

покровам наряда египетской царицы соответствовали «покрытые голубой пудрой» волосы<sup>35</sup>. В «Послеполуденном отдыхе фавна» осенним краскам декораций вторили золотистые парики нимф и Фавна. В балете «Египетские ночи» (1908) Михаил Фокин распорядился покрывать лица танцовщиков темной краской, рисовать удлинненные глаза и прямые черные брови<sup>36</sup>. Ромола Нижинская отмечала, что в балете «Послеполуденный отдых фавна» Бакст сам гримировал артистов, рисовал им бледно-розовые, как у голубей, глаза<sup>37</sup>. Преувеличенно большие глаза рисовали танцовщикам и в балете «Весна священная», чтобы передать экстатическое состояние персонажей, священный ужас древних славян перед силами природы. Для усиления гротескного эффекта маска Арлекина в балете «Карнавал» не надевалась, а рисовалась прямо на лице.

В связи с частым обращением к кукольной теме в балете в этот период складывались традиции «игрушечного» грима. Бронислава Нижинская вспоминала, что во время подготовки балета «Фея кукол» (1903) Лев Бакст уделял большое внимание «кукольному» гриму. Он не только придумывал, но и самостоятельно наносил 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 черточками, одна из которых смотрела вверх, другая вниз<sup>38</sup>.

В балете «Петрушка» 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, губки бантиком и красные кружки румян на щеках придавали исполнительнице партии Балерины Тамаре Карсавиной сходство с фарфоровой статуэткой, которая вдохновила художника. Такой грим создавал холодно-равнодушный и одновременно очень женственный образ. Мертвенно-белый цвет лица и беспокойные линии грима Петрушки выражали одиночество и трагизм этого персонажа. Тяжелый темно-коричневый грим арапа с нарисованным преувеличенно большим ртом отражал грубую мужественность и недалекость.

Грим в постановках Русского балета Дягилева в своем развитии прошел долгий путь от натурализма к условности, от выразительного подчеркивания и визуального преувеличения определенных черт лица до кардинального его изменения. Так, «лучистский» грим танцовщиков, придуманный Михаилом Ларионовым для балета «Русские сказки» (1917), превращал их лица в подвижные маски, за которыми трудно было узнать настоящий облик.

На фоне общего процесса изменения отношения к телу в XX в. грим постепенно становился «второй кожей» танцовщиков. Первоначально грим наносился на трико. Танцовщики в ранних балетах Фокина выступали с имитацией босых ног. Балетмейстер хотел поставить балет с босыми ногами, но на императорской сцене того времени это было недопустимо. Для создания эффекта босых ног Фокин придумал рисовать пальцы на трико, румянить колени, пятки и щиколотки<sup>39</sup>.

Для имитации загара на теле долго использовалось цветное трико. Однако в 1912 г. режиссер труппы Русских сезонов Сергей 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»<sup>40</sup>. Как можно проследить по фотографиям, изображающим Вацлава Нижинского в образе Синего бога из одноименного балета, плотное цветное трико покрывало только ноги танцовщика. Следовательно, руки, открытую часть торса, шею и лицо гримировали согласно эскизу голубой краской.



Грим на теле стали применять не только как имитацию определенного оттенка кожи. Тело танцовщиков расписывалось различными узорами, как и сами костюмы. Родоначальником этого новшества был Лев Бакст. Костюм Вацлава Нижинского для балета «Послеполуденный отдых фавна» оставлял открытыми руки танцовщика, которые Бакст расписал такими же коричневыми пятнами, что и трико. В том же 1912 г. 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»<sup>41</sup>. Корреспондент газеты высказывал предположение, что вскоре это новаторское решение Бакста войдет и в женскую повседневную моду, полностью вытеснив женские чулки.

Цветовой эффект от одежды и грима в русском балете начала XX в. усиливал свет. Рубеж XIX–XX вв. в Европе ознаменовался многочисленными экспериментами в области сценического света, условия для которых создало изобретение электрического освещения. Реалистический театр второй половины XIX в. с его стремлением к натурализму в изображении природно-бытовой среды использовал новые возможности электрического освещения для имитации на сцене солнечного, лунного света, мерцания свечей и фонарей. Благодаря применению различных желатиновых светофильтров и спиртовых лаков для окрашивания лампочек цветовая гамма света обогатилась тонкими оттенками. Световые переходы желатиновых светофильтров имели до пятидесяти оттенков<sup>42</sup>.

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. Для этого свет должен был выйти за пределы статического состояния, прийти в движение.

В своих работах Адольф Аппиа создавал подвижные световые композиции на сцене, играя на резких контрастах света и тени. Размышляя, прежде всего, о постановках оперы, Аппиа полагал, что все компоненты спектакля – в том числе движения актеров и свет – должны быть



Вацлав Нижинский в партии Петрушки. Национальная галерея Австралии, Канберра. Около 1913

подчинены общему музыкальному ритму. По его мнению, «облики солистов и статистов, хористов или артистов кордебалета обретут истинную выразительность, если их озарит скольльзящий, движущийся свет»<sup>43</sup>. 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 цвет<sup>44</sup>. 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.

В похожем направлении развивались и творческие поиски Эдварда Гордона Крэга. Основу его сценографии также составляла абстрактная архитектура и световые эффекты. В 1901 г. вместо классической рампы и боковых софитов он одним из первых сконцентрировал освещение в верхней части сценического пространства. Посредством специальной электротехнической панели Крэг управлял всеми лампами

и отражателями<sup>45</sup>. Крэг, в отличие от Аппиа, активно использовал возможности цветотональных нюансировок освещения, оперируя сценическим светом как живописным приемом. Как правило, он выбирал лаконичную цветовую гамму, состоящую из двух основных цветов, которые играли разными гранями оттенков. Доминантные цвета становились олицетворением-противоборствующим сил трагедии – героя-протагониста и рока<sup>46</sup>.

Эксперименты в области сценического освещения проводились и в русских Императорских театрах. Для расширения художественных возможностей света Александр Головин изобрел специальную аппаратуру, аналогичную механизму 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...»<sup>47</sup>.

Характерно, что в постановках Аппиа и Крэга свет фактически заменял живописные декорации, а в оформлении русских балетных спектаклей 1900-х–1910-х гг. сценическое освещение было призвано усиливать впечатление от живописи декораций и костюмов. Об этом прямо говорит Лев Бакст в своем письме Александру Бенуа незадолго до премьеры «Павильона Армиды» в Мариинском театре: «...помни, что свет можно менять и тушить 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 стусежать жесткое или слишком черное место... Знаешь ли, что в Мариинском театре ты имеешь в своем распоряжении “солнце” и его можешь направить куда хочешь?»<sup>48</sup>.

Если раньше в русском балете на фоне общего стационарного освещения направленный свет использовался только для выделения солисток, выгодно подчеркивая их движения, дорогой костюм и грим,

по выражению Бакста, «их бриллианты и родинки»<sup>49</sup>, то в начале XX в. свет играл и менялся, выявляя разные части живописной картины действия, выражая различные эмоционально-настроенческие грани в этой картине. Рассеянный дневной свет мог подчеркивать краски самого костюма и декорации, подвижный мерцающий – заставить играть блестящие детали, цветной – придавать 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 Сергея Григорьева, за сценическое освещение на представлениях Русского балета в Европе отвечал, в первую очередь, сам Сергей 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 освещения<sup>50</sup>. В балете «Жар-птица», например, костюм Тамары 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 лучом<sup>51</sup>.

Живописность в русском балете 1900-х–1910-х гг. стала новым принципом художественного единства, которому были подчинены все составляющие спектакля. Даже хореография этого времени несла в себе явные черты изобразительности. Достаточно вспомнить хореографические композиции, стилизованные под древнеегипетскую настенную живопись в «Клеопатре» Михаила Фокина и под древнегреческие барельефы в «Послеполуденном отдыхе фавна» Вацлава Нижинского, представляющие собой не танец в чистом виде, а смену условных поз и жестов. Художник-сценограф часто был полноправным автором постановки, сочетая в себе функции сценариста, режиссера и даже хореографа, в своих эскизах прорабатывая определенные мизансцены и движения персонажей. Музыка также нередко писалась под конкретный замысел художника.

Балетный костюм, вручную расписанный масляными красками, играл одну из ключевых ролей в этой новой художественной системе. Танцовщики в таких костюмах становились продолжением декорации, способствуя превращению балетного спектакля в череду сменяющих друг друга «живых картин».

- <sup>1</sup> См.: Левинсон А.Я. Старый и новый балет. Мастера балета. СПб.: Издательство «Лань»; «Издательство ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2008. С. 148.
- <sup>2</sup> Теляковский В.А. Воспоминания. Л.–М.: Искусство, 1965. С. 163.
- <sup>3</sup> Головин А.Я. Встречи и впечатления. Воспоминания художника. Л.–М.: Искусство, 1940. С. 49.
- <sup>4</sup> Теляковский В.А. Указ. соч. С. 163.
- <sup>5</sup> РГАЛИ, ф. 659, оп. 4, ед. хр. 4161, л. 1–2.
- <sup>6</sup> Традиция живописи на тканях существовала во многих странах Европы, в Японии и Китае. Роспись масляными и акварельными красками применялась в декоре вееров и различных предметов интерьера – настенных панно, экранов, штор, занавесок и т.п. В конце XIX – начале XX в. в России неоднократно переиздавалось «Краткое руководство живописи на тканях» 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, выборе сюжетов и композиций для вееров и экранов. Среди прочего, 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 краски (См.: Робер К. Краткое руководство по живописи на тканях. Акварель, гуашь, масляные краски. / Пер. с фр. И.И. Радецкого. М.: Г. Линдеман, 1895. С. 65–66). Новаторство А.Б. Сальникова заключалось в использовании масляных и акварельных красок для декорирования театральных костюмов. Он усовершенствовал способ *Fiutha*, употребляя для окрашивания картонные трафареты.
- <sup>7</sup> 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.
- <sup>8</sup> См.: Струтинская Е.И. Реформатор театра // Александр Головин: К 150-летию со дня рождения. М.: ГТГ, 2014. С. 146–167, с. 152.
- <sup>9</sup> Автор благодарит главного хранителя Музея Большого театра Е.А. Чуракову за возможность ознакомиться с эскизным фондом и консультацией.

- <sup>10</sup> Голова Л.Г. О художниках театра. Воспоминания. Л.: Художник РСФСР, 1972. С. 34.
- <sup>11</sup> Константин Коровин вспоминает... М.: Изобразительное искусство, 1971. С. 96.
- <sup>12</sup> РГАЛИ, ф. 659, оп. 4, ед. хр. 4161, л.1–2.
- <sup>13</sup> Головин А.Я. Встречи и впечатления. Воспоминания художника. С. 52.
- <sup>14</sup> Там же.
- <sup>15</sup> Теляковский В.А. Дневники Директора Императорских театров. 1901–1903. Санкт-Петербург. М.: АРТ, 2002. С. 94.
- <sup>16</sup> Константин Коровин вспоминает... С. 96.
- <sup>17</sup> Л-о М. Московский балет. «Корсар» // *Студия*. М., 1912, № 17. С. 16.
- <sup>18</sup> См.: Художники Большого театра. Альбом-каталог к 225-летию Большого театра в 2 томах. М.: Большой театр., 2001. Т. 2. С. 38.
- <sup>19</sup> Там же.
- <sup>20</sup> Для Большого театра В.В. Дьячков создал костюмы к постановкам: балета А. Адана «Жизель» (1907), оперы А. Тома «Миньон» (1912), балета на музыку Ф. Шопена «Эвника и Петроний» (1915), балета на музыку А. Глазунова «Пятая симфония» (1916), оперы Дж. Верди «Дон Карлос» (1917), балета П. Чайковского «Лебединое озеро» (премьера последнего состоялась уже после смерти художника – 20 февраля 1920 года). В Малом театре Дьячков создал костюмы к постановкам: «Флорентийская трагедия» О. Уайльда (1917); «Электра» Г. фон Гофмансталя (1919). Администрация Малого театра взяла на себя расходы по похоронам художника в феврале 1919 г. См.: РГАЛИ, ф. 649, оп. 2, ед. хр. 134.
- <sup>21</sup> 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, с. 38.
- <sup>22</sup> Бенуа А.Н. Мои воспоминания: в 5 кн. М.: Наука, 1990. Кн. 5. С. 462.
- <sup>23</sup> На сегодняшний день известно о нескольких десятках сохранившихся оригинальных костюмов с ручной росписью, созданных для постановок русского балета в 1900-х–1910-х гг. Балетные костюмы к постановкам Императорских театров в Петербурге хранятся в Санкт-Петербургском государственном музее театрального и музыкального искусства. Расписанные костюмы Русского балета 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.
- <sup>24</sup> 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.: Изобразительное искусство, 1982. Т. 2. С. 247.
- <sup>25</sup> См.: Ballets Russes: The Art of Costume: [catalogue] / Robert Bell; with essay by Christine Dixon ...[et al.]. Canberra: National Gallery of Australia, 2010.
- <sup>26</sup> Бенуа А.Н. Мои воспоминания. Кн. 4. С. 520.
- <sup>27</sup> Левинсон А. Русские художники-декораторы // Столица и усадьба. СПб., 1916. № 57. С. 4–18, с. 11.
- <sup>28</sup> Бенуа А.Н. Мои воспоминания. Кн. 4. С. 511.
- <sup>29</sup> Бакст Л.С. Искусство возвращаться к своей колыбели // Лев Бакст. Моя душа открыта. Литературное и эпистолярное наследие: в 2 кн. / сост. Е. Теркель и Дж. Боулт. М.: Искусство-XXI век, 2016. Кн. 1. С. 96–99, с. 97.
- <sup>30</sup> Письмо Л.С. Бакста С.П. Дягилеву. 15/28 апреля 1911 г., Париж // Сергей Дягилев и русское искусство. Т. 2. С. 116–117.
- <sup>31</sup> Бакст Л.С. Искусство возвращаться к своей колыбели // Лев Бакст. Моя душа открыта. Кн. 1. С. 96–99, с. 98.
- <sup>32</sup> См.: Письмо Л.С. Бакста Л.П. Гриценко-Бакст от 31 мая 1910 г. // Лев Бакст. Моя душа открыта. Кн. 2. С. 158.
- <sup>33</sup> 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 заранее, 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.
- <sup>34</sup> Дневник Вацлава Нижинского: воспоминания о Нижинском / (пер. с фр. М. Вивьен и С. Орлова; предисл. и коммент. В. Гаевского). М.: Артист. Режиссер. Театр, 1995. С. 8.
- <sup>35</sup> Левинсон А.А. Старый и новый балет. Мастера балета. С. 57.
- <sup>36</sup> Фокин М.М. Против течения. Л.: Искусство, 1981. С. 94, 111.
- <sup>37</sup> Цит. по: Дневник Вацлава Нижинского: воспоминания о Нижинском. С. 8.

- <sup>38</sup> *Нижинская Б.Ф.* Ранние воспоминания: в 2 ч. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1999. Ч. 1. С. 190.
- <sup>39</sup> Там же. С. 93–94.
- <sup>40</sup> *Григорьев С.Л.* Балет Дягилева, 1909–1929. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1993. С. 74.
- <sup>41</sup> «Your Stocking PAINTED ON: Bakst, the Weird Color King’s Astonishing—Next-to-Nature Fashion HERE THEY ARE» // *The Tennessean* (Nashville, Tennessee) Sun, Oct. 6, 1912. P. 24.
- <sup>42</sup> См.: *Исмагилов Д.Г., Древалева Е.П.* Театральное освещение. М.: ЗАО «ДОКА Медиа», 2005. С. 56.
- <sup>43</sup> Цит. по: *Исмагилов Д.Г., Древалева Е.П.* Театральное освещение. С. 62.
- <sup>44</sup> См.: *Бачелис Т.И.* Шекспир и Крэг. М.: Наука, 1983. С. 131.
- <sup>45</sup> *Keller M.* Light fantastic. The art and design of stage lighting. Munich, 2010. P. 203–204.
- <sup>46</sup> См.: *Бачелис Т.И.* Шекспир и Крэг. С. 151.
- <sup>47</sup> *Щербатов С.А.* Художник в ушедшей России. М.: XXI век, Согласие, 2000. С. 157.
- <sup>48</sup> Письмо Л.С. Бакста А.Н. Бенуа. Париж, октябрь 1907 г. // Лев Бакст. Моя душа открыта. Кн. 2. С. 122.
- <sup>49</sup> Там же.
- <sup>50</sup> *Григорьев С.Л.* Балет Дягилева, 1909–1929. С. 31, 44.
- <sup>51</sup> Там же. С. 45.