

Данила Любимов

«ШЕХЕРАЗАДА» Н. РИМСКОГО-КОРСАКОВА — Л. БАКСТА: HAUTE COUTURE НА БАЛЕТНОЙ СЦЕНЕ

Одна из уникальных страниц Русских сезонов С. П. Дягилева в Париже (1909–1929) связана с балетным спектаклем «Шехеразада» на небалетную музыку одноименной симфонической сюиты Н. А. Римского-Корсакова. Постановка пережила триумф, стала важной вехой в истории — ее появление в репертуаре антрепризы (1910) и культурной жизни Франции привело к смене эстетических установок и обновлению художественных ориентиров в искусстве XX столетия.

Сценический успех «ориентальной фантазии» [7, 41] обеспечил долгое процветание спектакля в дягилевской труппе. Однако со дня премьеры восторженные мнения были омрачены неодобрительными отзывами французского критика Пьеро Лало и жены композитора Надежды Николаевны Римской-Корсаковой. Они упрекали Дягилева в искажении авторского замысла (купюра III части сюиты) и в отсутствии официального разрешения на постановку балета. Скандальный флер и сенсационную известность «Шехеразада» приобрела благодаря художнику, декоратору и дизайнеру первых Русских сезонов Леону (Льву) Самойловичу Баксту. Друг, «правая рука» именитого импресарио, автор шестнадцати проектов Русского балета¹, Бакст инспирировал новый вектор развития в театральной сфере XX века.

С первого сезона в Париже Бакст заявил о себе как о талантливом модном художнике, создавшем декорации и костюмы для спектаклей «Половецкие пляски», «Пир» и «Клеопатра» (совместно с А. Н. Бенуа). Ведущей работой второго сезона стала постановка «Шехеразады».

«Париж был подлинно пьян Бакстом» [10, 2], — отмечала культурная элита того времени. Огромная слава обрушилась на русского мирискусника, яркого представителя модерна. Стиль эпохи актуализировал интерес Бакста к архаике и Востоку. Увлеченность эллинистическими, арабскими, индусскими

ми мотивами (изломанность линий, обращение к растительному и геометрическому орнаменту), особое видение пространства обусловили индивидуальные черты почерка художника².

Действительно, в творчестве Бакста произошла реформа балетного костюма и сценического декора. Художник переосмыслил театральную сцену: артисты не только танцевали, но и дефилировали по балетному «подиуму». Благодаря созданию неординарных, поражающих воображение костюмов и декораций, он стал полноправным законодателем парижской моды.

Повышенное внимание к Баксту было обусловлено его поисками нового стиля одежды. В фасоне, ткани и пошиве того или иного платья стали преобладать дорогие текстильные материалы (бархат, атлас, шифон, шелк, мех), этнические элементы и необычные цветовые комбинации. В первую очередь, наряды героев, а также бутафория и сценография служили выразительным средством «игры на публику» — художник стремился произвести эпатазирующее впечатление на зрителей, шокировать их.

На создание оригинальных костюмов Бакста вдохновила симфоническая сюита «Шехеразада». «Балетный кутюрье» Бакст освободил танцовщиков от привычной пачки, трико и хитона, одев своих моделей в кимоно, шаровары, туники, чалмы, тюрбаны, вуали. Женские платья были избавлены от некомфортного корсета. В письмах к жене Бакст писал: «Сумасшедший успех “Шехеразады” — весь Париж переодет по-восточному» [2, 159], и предрекал себе судьбу модельера: «Уже объявились американские и французские артистки, которые мне заказывают костюмы, а магазинчики выпустили яркие *etoffes* “Scheherazade”»³.

По справедливому замечанию искусствоведа и историка моды Е. Р. Беспаловой, создание собственных коллекций модной одежды «Шехеразада», «Одалиска», «Альмея» привело к тому, что витрины магазинов Парижа и Лондона после премьеры спектакля представляли собой ожившие декорации и костюмы дягилевской постановки. Теперь «... шифоны, крепь, легкие и прозрачные, отделанные бисером и стеклярусом, окутывают восточным облаком стан богатых женщин. Шифоновые шарфы и широкие рукава кимоно обшиваются пушистыми мехами, низы юбок стягиваются на манер восточных шаровар. Волосы закалывают узлами и перевязывают лентами на античный манер или надевают эгрэт из перьев а-ля Шехеразада. Восточные чалмы и тюрбаны украшают головы» [9, 204].

За бурным признанием «Шехеразады» последовало огромное количество предложений от ведущих парижских домов мод: художник получает заказы от французского модельера Поля Пуаре (с 1910 по 1913 г.), который, под влиянием Бакста, устраивает своеобразное дефиле — костюмированный бал «Тысяча вторая ночь» (Париж, 1911 г.), представляя стильную восточную коллекцию. Затем Бакст сотрудничает с именитыми ателье Жанны Пакен (с 1912 по 1915 г.) — «Сестры Калло», «Дреколь», «Бабани», где успешно осуществляет продажи авторских театральных и производственных эскизов. Также русский художник выполняет дизайнерские проекты для американского

журнала «Harper's Bazaar» («Харперс Базар», 1913–1917 гг.). Партнерство Бакста с видными кутюрье того времени заключалось в разработке макета одежды: изображении силуэта, контура, линии, узора и выборе текстильного материала.

В процессе работы над «Шехеразадой» особое внимание Бакст уделит цвету и цветовым сочетаниям. В этой связи представляется интересным провести аналогии между синестетическим восприятием звука и цвета Римским-Корсаковым и колористическими решениями Бакста. Как известно, Римский-Корсаков обладал цветным слухом, поэтому конкретная тональность, лад и тембр инструмента рисовали в его воображении определенную музыкальную картину.

Центральными тональностями «Шехеразеды» являются *e-moll*, *h-moll* и *E-dur*. В вопросе интерпретации тональной семантики обратимся к статье В. В. Ястребцева «О цветном звукозотерции Н. А. Римского-Корсакова». Автор характеризует *E-dur* следующим образом: «Синий, сапфировый, блестящий, ночной, темно-лазурный» [14, 843]. И. А. Ванечкина, Б. М. Галеев в работе «"Цветной слух" в творчестве Н. А. Римского-Корсакова» обращают внимание на применение *E-dur* и *Es-dur*. Как указывают ученые, эти «синие» тональности употребляются композитором для изображения картин ночного неба, звезд и моря. Кроме «Шехеразеды» мы слышим их во вступлениях к операм «Ночь перед рождеством», «Сказка о царе Салтане», «Садко», «Золотой петушок», «Млада».

Вместе с тем музыкальный язык партитуры вбирает в себя тональности первой степени родства: ясно-весенние — *a-moll*, «как бы отблеск вечерней зари на зимнем, белом, холодном, снежном пейзаже», и *A-dur* — «это уже сама заря утренняя, весенняя или летняя, яркая, жгучая, полная жизни, молодости и красоты» [6, 186]. Более чем неожиданно трактуется Римским-Корсаковым диэзная тональность *H-dur*. Композитор пишет: «Темно-синий со стальным, пожалуй, даже серовато-свинцовым отливом. Цвет зловещих грозовых туч» [там же].

Также отмечается группа тональностей второй степени родства⁴. Выделим две разновидности — светлые и теплые (*C-dur*, *Des-dur*, *D-dur*, *G-dur*), а также лирико-пасторальные тональности, которые были окрашены в сознании композитора в тон морской волны: темно-синие (*Des-dur*, *Es-dur*, *e-moll*, *Fis-dur*, *h-moll*), серовато-зеленые (*F-dur*, *Fis-dur*), синие, серовато-стальные (*h-moll*, *d-moll*, *Es-dur*), а также нежно-мечтательный серовато-фиолетовый *As-dur*⁵.

Таким образом, следуя мысли Ястребцева, у Римского-Корсакова, обладавшего способностью к синестезии, каждая тональность выражалась точным цветом и ассоциировалась с конкретным образным рядом, в сознании композитора возникало уникальное цветозвуковое явление.

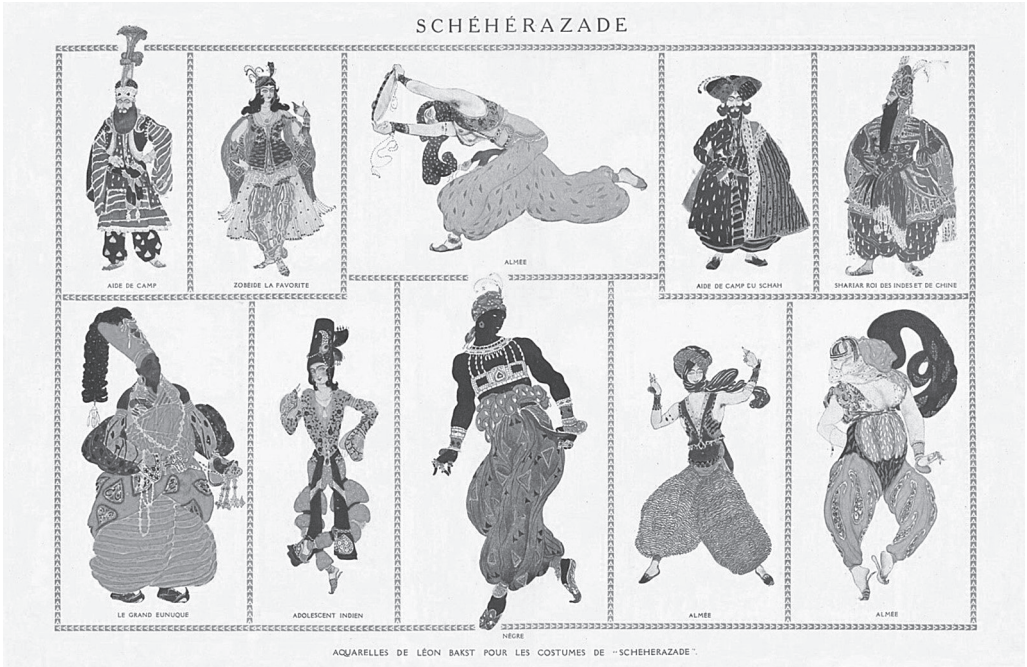
Балетная версия антрепризы кардинально отличалась от музыкального «сценария» Римского-Корсакова. На основе партитуры, ведущих лейтмотивов сюиты дягилевский комитет во главе с хореографом-постановщиком Ми-

хаилом Фокиным и Леоном Бакстом выстроили новую концепцию и драматургию спектакля, не содержащую образов морской стихии. Картины гарема, отъезд братьев — Шахриара и Шахезмана, измена жены Шахриара Зобеиды с Золотым рабом, возвращение шахов, избиение любовников и жен и, наконец, смерть Золотого раба и Зобеиды стали ключевыми драматургическими звеньями в организации спектакля. При прослушивании музыки первой части Бенуа сделал следующие пометки в клавире: «... когда в гареме рабыни танцуют перед царственными братьями, когда они уезжают на охоту, когда изменяют жены и т.д. Всего несколько моментов сюжета точно распределены по клавирю» [13, 131]. В балете музыка первой части выполняла функцию нетанцевальной симфонической увертюры. На взгляд балетмейстера, она вводила в общую атмосферу спектакля, раскрывала взаимодействие музыкальных и драматических образов главных персонажей.

Жестокий и томный Восток находит свое выражение в сценографии и костюмах Бакста. Художник распределяет пространство сцены следующим образом: слева ступенчатая лестница, правее — три витражных окна, сверху опускается павильон навес. В центре оказались балдахин, кальяны, восточная посуда, прозрачные покрывала, разноцветные подушки, ковры, диван. На костюмах героев были изображены такие геометрические фигуры, как круг, квадрат, треугольник, ромб. Волнистые и ломаные линии с золотыми стразами и блесками отражали увлечение Бакста ар-деко⁶. В одеяниях персонажей сверкали многочисленные орнаменты с драгоценными камнями (жемчуг, изумруд, сапфир), ювелирные украшения (серьги, браслеты) и головные уборы (объемные тюрбаны у султанов, эгрет с перьями у Зобеиды, банданы у Золотого раба, одалисок, альмей, любовников).

Красочность тембровой палитры и ладогармонического языка оркестровой сюиты получили наглядное воплощение в бакстовских костюмах. Художник «раскрасил» балетный спектакль в краски модерна, отдав предпочтение яркой, даже несколько «ядовитой» цветовой палитре. Бакст сконцентрировал свое внимание на синем, голубом, фиолетовом, зеленом, красном, желтом, оранжевом, розовом оттенках⁷. «В “Шехеразаде” изумрудно-синие тона контрастировали с оранжевым планшетом сцены, и таков был живописный импульс, что на каждом спектакле за открытием занавеса следовала продолжительная овалация» [8, 42].

В балетной «Шехеразаде» Бакст воздействовал не только линией и орнаментом, но и цветом. Художник писал: «В каждом цвете спектра существуют градации, которые иногда выражают открытость и непорочность, иногда — чувственность и даже грубость, порой гордость, порой отчаяние. Это можно почувствовать и передать публике с помощью эффекта различных оттенков. Именно это я пытался сделать в “Шехеразаде”. Напротив мрачного зеленого я поместил синий цвет, полный отчаяния — это может казаться парадоксальным. Есть оттенки красного, которые убивают, и оттенки красного, которые выражают торжество. Художник, умеющий извлекать пользу из этих свойств, подобен дирижеру»⁸.



Л. С. Бакст. Эскизы костюмов балета «Шехеразада» в выпуске парижского театрального издания «Comoedia Illustré» (июнь, 1910)

Таким образом, в эстетической парадигме Бакста цветовые тона и их сочетания обладают специфичной семантикой. Неслучайно современники усматривали в живописи Бакста феномен музыкальной выразительности. Французский искусствовед и журналист Арсен Александр в газетной рецензии 1913 года «Оркестровка цвета: искусство Леона Бакста» писал: «Царство звука, королевство мелодии и гармонии. Музыка, как и поэзия, возникают в нас еще до того, как мы увидим своими глазами <...> быстро движущиеся формы и еще более стремительно сверкающие цвета. Это царство Бакста. Он видит цвета музыки. С величайшей экономией средств он получает массу потрясающих эффектов и таким образом приводит "оркестровку" цвета в унисон с подлинным цветом музыки» [15].

Особое предпочтение Бакст отдал костюмам главных героев спектакля. Эскиз платья султана Шахриара был вынесен на театральную афишу второго сезона Русского балета 1910 года в Париже⁹. Сине-желтое кимоно с вкраплениями зеленого оттенка (арабески, пояс), тюрбан с перьями, жемчужные подвески, сабля — все это можно увидеть в строгом и царственном мужском облике танцовщика Алексея Булгакова.

Костюмы неверной Зобеиды и Золотого раба явились олицетворением восточной неги и эротизма. Они были специально созданы Бакстом для

Иды Рубинштейн и Вацлава Нижинского. Выход на сцену не балерины, но драматической актрисы ознаменовал кардинальную смену идеала женщины в балетном искусстве. По мнению отечественного критика Я. А. Тугендхольда, костюм Зобеиды¹⁰ с «длинными цепкими и страстными шароварами, символизирующими ее жестокое, как жало пчелы, сладострастие...» [12, 70] способствовал пластическому воплощению роли.

Участие В. Нижинского в первых сезонах Русского балета в Париже открыло ранее незнакомую сторону натуры артиста-солиста балета. Ведущее положение в его репертуаре заняли откровенные и чувственно-эротические образы. Некоторая женственность, андрогинность танцовщика нашла выражение в сценических образах этнических балетов. О партии Нижинского Фокин говорил: «Отсутствие мужественности, которым отличался этот удивительный танцор, и которое делало его непригодным для некоторых ролей (например, для Главного воина в “Игоре”), очень подошло для роли Негра-раба...» [13, 134]. Костюм Золотого Раба Бакста представлял собой шикарный восточный комбинезон: верхнюю часть тела закрывал прямоугольный верх (топ), украшенный белым жемчугом, низ — золотые штаны-шаровары с поясом. «Он [Нижинский — Д. Л.] был струящийся и блестящий, как рептилия»¹¹.

Бакст смог «услышать» корсаковскую музыку по-своему и выразить ее в модных образах эпохи модерна. Авторы балета «рассказали» собственную восточную сказку, отвечавшую эстетике настоящего времени и кардинально отличавшуюся от композиторской программы. Бакст воссоздал на сцене палаты гарема и одел персонажей в откровенные наряды: в костюмах альмей, одалисок и рабов оголены плечи, спина, торс, талия, руки, колени, ступни. Только одежда Шахриара, Шахезмана и евнухов полностью закрыта (за исключением рук и пяток).

Балетная история «Шехеразады» потребовала смелого, резкого цветового фокуса, непохожего на мягкие колористические переливы образно-цветовой палитры Римского-Корсакова. Современники художника были правы, отметив, что «великолепная серия сценических работ, которую Бакст подарил миру, восхищает странным смешением богатой и чувственной красоты с нотой чего-то зловещего, почти угрожающего» [15].

Несомненно, художественное оформление Бакста корреспондирует с музыкой Римского-Корсакова. Прежде всего, это обращение к Востоку во всем его многообразии, а также семантика цвета в необычных и пряных сочетаниях. Спектакль Бакста выглядит как «энциклопедия моды» рубежа веков со свойственными ему ориентальными тенденциями и подчеркнута эротическими одеждами. Зарекомендовав себя законодателем парижского стиля, Бакст продолжит линию экстравагантных костюмов и декораций на балетной сцене в рамках Русских сезонов Дягилева в Париже. Позже «мастер колористических сюит»¹² создаст коллекции для таких постановок, как «Карнавал», «Ориенталии», «Призрак розы», «Нарцисс», «Синий бог», «Тамара», «Послеполуденный отдых Фавна» и многих других.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бакл Р.* Вацлав Нижинский. Новатор и любовник. Пер. с англ. Л. А. Игоревского. Москва: ЗАО Изд-во Центрполиграф, 2001. 494 с.
2. *Бакст Л. С.* Моя душа открыта. В 2-х книгах. Книга Вторая: Письма. 2-е изд. Москва: Искусство-XXI век, 2016. 360 с.
3. *Беспалова Е. Р.* Бакст в Париже. Москва: БуксМАрт, 2016. 255 с.
4. *Беспалова Е. Р.* Клеопатра для Америки. Творческий союз Льва Бакста и Флоры Реваль // Собрание. 2017. № 2. С. 54–67.
5. *Беспалова Е. Р.* Культ тела: Бакст и оперные дивы // Теория моды. № 28. Лето 2013. С. 105–134.
6. *Ванечкина И. Л., Галеев Б. М.* Цветной слух в творчестве Н. А. Римского-Корсакова // Русская музыка XVIII–XX веков. Культура и традиции: Межвузовский сборник научных трудов / сост. Л. В. Бражник и др. Казань: Издательство Казанской государственной консерватории, 2003. С. 186–195.
7. *Гарафола Л.* Русский балет Дягилева / пер. с англ. М. Ивониной, О. Левенкова; науч. ред. О. Левенков. Пермь: Книжный мир, 2009. 480 с.
8. *Григорьев С. Л.* Балет Дягилева, 1909–1929 / предисл. Чистяковой В. В.; пер. с англ. Чистяковой Н. А. Москва: АРТ STD РФ, 1993. 383 с.
9. *Захаржевская Р. В.* История костюма: От античности до современности. 3-е изд. Москва: РИПОЛ классик, 2005. 288 с.
10. *Левинсон А. Я.* Возвращение Бакста // Жар-птица, 1922. № 9. С. 2
11. *Римский-Корсаков Н. А.* Практический учебник гармонии. 20-е изд. Санкт-Петербург: Лань; Планета музыки, 2014. 176 с. (Учебник для вузов. Специальная литература).
12. *Тугендхольд Я. А.* Русский балет в Париже // Аполлон. 1910. № 8. Май–июнь. Хроника. С. 70.
13. *Фокин М. М.* Против течения / ред. Г. Н. Добровольская. 2-е изд., доп. Ленинград: Искусство, 1981. 510 с.
14. *Ястребцев В. В.* О цветном звукозерцании Н. А. Римского-Корсакова // Русская музыкальная газета. Ленинград, 1908. № 39–40. С. 842–845.
15. *Alexander A.* The orchestration of colour: the art of Leon Bakst // The literary lounge. № 378. 25 June, 1913.

REFERENCES

1. *Bakl R.* Vaclav Nizhinskij. Novator i lyubovnik [Vaclav Nijinsky. Innovator and lover]. Per. s angl. L. A. Igorevskogo. Moscow: ZAO Izdatel'stvo Centrpoligraf. 2001. 494 p.
2. *Bakst L. S.* Moya dusha otkryta. V 2-h knigah [My soul is open. In 2 books]. Kniga Vtoraya: Pis'ma. 2-e izd. [Book Two: letters. 2nd ed]. Moscow: Iskustvo-XXI vek. 2016. 360 p.
3. *Bespalova E. R.* Bakst v Parizhe [Bakst in Paris]. Moscow: BuksMArt. 2016. 255 p.
4. *Bespalova E. R.* Kleopatra dlya Ameriki. Tvorcheskij soyuz L'va Baksta i Flory Reval' [Cleopatra for America. Creative Union of Lev Bakst and Flora Reval]. Sobranie. 2017. № 2. P. 54–67.
5. *Bespalova E. R.* Kul't tela: Bakst i opernye divy [The cult of the body: Bakst and Opera diva]. Teoriya mody. № 28. Leto 2013. P. 105–134.
6. *Vanechkina I. L., Galeev B. M.* Cvetnoj sluh v tvorchestve N. A. Rimskogo-Korsakova [Color hearing in the works of N. A. Rimsky-Korsakov]. Russkaya muzyka XVIII–XX vekov. Kul'tura i tradicii: Mezhvuzovskij sbornik nauchnyh trudov / sost. L. V. Brazhnik [Russian music of the XVIII–XX centuries. Culture and traditions: interuniversity collection of scientific papers / comp. L. V. Brazhnik et al.]. Izdatel'stvo Kazanskoj gosudarstvennoj konservatorii. 2003. P. 186–195.
7. *Garafola L.* Russkij balet Diaghileva [Diaghilev's Russian ballet]. Per. s angl. M. Ivoninoj, O. Levenkova; nach. red. O. Levenkov. Perm': Knizhnyj mir [Translated from English by M. Ivonina, O. Levenkov; scientific ed. by O. Levenkov. Perm: Publishing house «Book world»]. 2009. 480 p.
8. *Grigor'ev S. L.* Balet Diaghileva, 1909–1929 [The Diaghilev Ballet, 1909–1929]. Predisl. Chistyakovej V. V.; per. s angl Chistyakovej N. A. Moscow: ART STD RF [Introduction by V. V. Chistyakova; trans. from English. Chistyakova N. A.]. 1993. 383 p.

9. *Zaharzhhevskaya R. V.* Istoriya kostyuma: Ot antichnosti do sovremennosti [History of costume: From antiquity to modernity]. 3-e izd. Moscow: RIPOL klassik. 2005. 288 p.
10. *Levinson A. Ya.* Vozvrashchenie Baksta [Bakst's Return]. *Zhar-ptica*. № 9. 1922. P. 2.
11. *Rimskij-Korsakov N. A.* Prakticheskij uchebnik garmonii [Practical textbook of harmony]. 20-e izd. Saint-Petersburg: Lan'; Planeta muzyki. 2014. 176 p. (Uchebnik dlya vuzov. Special'naya literatura) [Textbook for universities. Special literature].
12. *Tugendhol'd Ya. A.* Russkij balet v Parizhe [Russian ballet in Paris]. *Apollon*. № 8. Maj — iyun'. Hronika [Apollo. No. 8, May–June. Newsreel]. 1910. P. 70.
13. *Fokin M. M.* Protiv techeniya [Against the current]. Red. G. N. Dobrovolskaya. 2-e izd., dop. Leningrad: Iskusstvo. 1981. 510 p.
14. *Yastrebecov V. V.* O cvetnom zvukosozercanii N. A. Rimskogo-Korsakova [About the color sound perception by N. A. Rimsky-Korsakov]. *Russkaya muzykal'naya gazeta*. № 39–40. Leningrad [Russian music newspaper. №39–40]. 1908. P. 842–845.
15. *Alexander A.* The orchestration of colour: the art of Leon Bakst. *The literary lounge*. № 378. 25 June. 1913.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Подробный перечень спектаклей, в которых Бакст выступил в роли декоратора-оформителя в рамках Русского балета С. П. Дягилева в Париже, представлен в работе Беспаловой Е. Р.: [3, 237–242]. Добавим, что сотрудничество Бакста с Дягилевым не стало препятствием для изготовления художником костюмов и декораций к постановкам антреприз И. Рубинштейн, А. Павловой и других.
- ² Восточные темы и сюжеты получили широкое распространение в репертуаре дягилевских сезонов в Париже. В числе таких спектаклей: «Клеопатра» (1909), «Ориенталии» (1910), «Нарцисс» (1911), «Синий бог» (1912), «Тамара» (1912), «Легенда об Иосифе» (1914), «Песнь соловья» (1920), «Блудный сын» (1929).
- ³ Цит. по: [3, 69].
- ⁴ В определении степеней родства мы опирались на классификацию Римского-Корсакова, изложенную в учебнике по гармонии композитора [11, 69–87].
- ⁵ Здесь отметим краску *d-moll*. В исследованиях В. Ястребцева, а также И. Ванечкиной и Б. Галева она не заявлена в таблице цветового звукозвучания. Однако тема Шехеразады в развивающемся разделе I части звучит в дорийском *d-moll*, что по настроению и музыкальной образности сближает ее с лирико-пасторальной группой.
- ⁶ Ар-деко — художественный стиль в изобразительном и декоративном искусстве (архитектура, скульптура, живопись), для которого характерно стремление к использованию выгнутых геометрических линий и ярких цветовых сочетаний.
- ⁷ Для «Шехеразады» Бакстом было изготовлено два эскиза декораций (первый — Париж, 1910 г., второй — Америка, 1915 г.). Более подробно об их цветовых различиях, а также костюмах можно прочитать в работе Беспаловой Е. Р. «Клеопатра для Америки. Творческий союз Льва Бакста и Флоры Реваль» [4, 54–67].
- ⁸ Цит. по: [7, 86].
- ⁹ Позже эскиз костюма Шахриара войдет в приложение парижского журнала «*Comoedia illustre*» (15 июня 1910).
- ¹⁰ Необходимо отметить, что Бакст создал серию других костюмов Зобеиды, в которых после И. Л. Рубинштейн выступали балерины Т. П. Карсавина, В. П. Фокина, Л. П. Чернышева и оперная певица Ф. Э. Трейхлер (под псевдонимом Флора Реваль). Об изменении внешнего облика этого костюма, материала и цвета см. исследование Беспаловой Е. Р. «Культ тела: Бакст и оперные дивы» [5, 105–134].
- ¹¹ Цит. по: [1, 161].
- ¹² Цит. по: [3, 97].