

Искусство в искусствах. Отражения

УДК 792.8

ББК 85.33

DOI: 10.51678/2226-0072-2021-2-366-385

Войтова Инна Анатольевна

Аспирант, сектор искусства Нового и Новейшего времени,
Государственный институт искусствознания; научный сотрудник,
Государственный центральный театральный музей им. А.А. Бахрушина,
Москва
ORCID ID: 0000-0002-2838-5139
via88@list.ru

Ключевые слова: танцовщицы-«босоножки», русский балетный костюм начала XX века, телесность, «Танец семи покрывал».

Войтова Инна Анатольевна

«Больше, чем в костюме»: танцовщицы-«босоножки» и костюм русского балета начала XX века

Начало реформ в русском балете 1900-х годов большинство исследователей связывают с первыми гастрольными выступлениями Айседоры Дункан в России (1904–1905). Значительное влияние этой ведущей представительницы свободного танца на хореографию и костюм русского балета подробно описано в научной литературе и не подвергается сомнению. Однако свободный танец, или танец «модерн», вошел в моду в США и Европе благодаря предшественнице Дункан — американской танцовщице Лои Фуллер и представлял собой масштабное направление, которое включало творчество таких разных исполнительниц, как Лои Фуллер, Айседора Дункан, Рут (Руфь) Сен-Дени, Мод Аллан, Мата Хари и многих других. В данной статье автор предпринимает попытку комплексного анализа реформы танцевального костюма, произведенной так называемыми «босоножками», и ее влияния на костюм русского балета начала XX века, выявляя как общие ключевые трансформации, ставшие результатами этой реформы, так и некоторые прямые параллели в костюмах «босоножек» и русских балетных танцовщиц.

* «Босоножки» — устойчивое определение, закрепившееся за представительницами свободного танца. Однако не всегда танец исполнялся непосредственно босыми ногами, танцовщицы могли выступать в сандалиях или легких балетках. Термин «босоножки», прежде всего, подразумевал отказ от балетных туфель и танца на пуантах.

Voytova Inna A.

Postgraduate Student, Modern and Contemporary Art Department,
State Institute for Art Studies; Researcher, A.A. Bakhrushin State
Central Theatre Museum, Moscow
ORCID ID: 0000-0002-2838-5139
via88@list.ru

Keywords: “barefoot” dancers, Russian ballet costume at the beginning of 20th century, corporeality, Dance of the Seven Veils.

Voytova Inna A.

“More than in a Costume”: “Barefoot” Dancers and Russian Ballet Costume at the Beginning of the 20th Century

The beginning of reform in Russian ballet of the 1900s is connected by the most part of researchers with the first performances of Isadora Duncan in Russia (1904–1905). Her great influence on Russian ballet choreography and costume is explored well enough and indisputable. Nevertheless, free dance or “modern dance” became popular in the USA and in Europe because of Duncan’s predecessor, another American dancer Loie Fuller. It was a major tendency included creativity of such different performers as Loie Fuller, Isadora Duncan, Ruth St. Denis, Maud Allan, Mata Hari and many others. The author of the presented article uses the complex method to analyze the reforms of dancing costume carried out by so called “barefoot” dancers and their influence on Russian ballet costume at the beginning of the 20th century, revealing general transformations and some direct parallels between costumes of “barefoot” dancers and Russians ballet dancers.

Свободный танец стал частным проявлением движения за освобождение тела, которое получило развитие в Европе и России на рубеже XIX–XX веков. В этот период происходил процесс переосмысления значения тела. Если телесное, материальное ранее было принято противопоставлять духовному, то теперь в философской мысли появилось такое понятие, как «одухотворенное тело». Фридрих Ницше считал человеческое тело носителем природной энергии, творческой силы, отмечая его способность к самоусовершенствованию и высокий эстетический потенциал. Естественные телесные функции он ставил выше, чем «все красивые состояния и вершины сознания» [15, с. 363]. Русские религиозные философы Дмитрий Мережковский и Василий Розанов поддерживали идеи Ницше, полагая, что плоть так же священна, как и дух [11, с. 345; 17, с. 63]. Обнаженное тело, которое в христианском обществе на протяжении долгих веков считалось греховным, отныне признавалось целомудренным и прекрасным. Идеал для подражания мыслители рубежа девятнадцатого–двадцатого столетий находили в древнем человеке — дикаре, древнем греке, который, в отличие от современного, не утратил органичной связи с природой и пребывал в гармонии духа и тела, не стесняясь своей наготы.

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

«Больше, чем в костюме»: танцовщицы-«босоножки» и костюм русского балета начала XX век

Представительницы свободного танца отрицали основы классической балетной школы. Сущностью их хореографического искусства стал мимесис, подражание природе. В репертуаре Лои Фуллер присутствовали «Танец огня», «Танец бабочки», «Танец лилии», знаменитый «Серпантин», который напоминал извивающиеся движения змеи. Змеиной пластикой подражала и Рут Сен-Дени в своем номере «Кобра», показанном на сцене парижского театра Мариньи осенью 1906 года [23, с. 286]. Элементами свободного танца Айседоры Дункан были привычные человеческие движения — широкий шаг и бег. Рецензент «Биржевых ведомостей» Сергей Рафалович под впечатлением от выступлений Дункан в Петербурге писал: «Отвергнув мертвый формализм „балета“, она пытается создать пляску, не оторванную от природы и жизни, а истекающую из нее» [16, с. 6]. Дункан полагала балетный танец и костюм насилием над человеческим телом, утверждая, что «под юбочками и трико движутся противоестественно обезображенные мышцы... уродливое тело и искривленный скелет пляшет перед нами!» [8, с. 181].

В поисках естественных форм танца «босоножки» обращались к пляскам античной Греции и экзотическим танцам Востока, находя в них глубокий сакральный смысл. Однако источниками для танца часто становилась не живая хореографическая традиция, а произведения изобразительного искусства прошлых эпох. Так, Лои Фуллер вдохновляла танагская мелкая пластика [19, с. 17], Айседора Дункан заимствовала позы и жесты из древнегреческой вазописи и рельефа, Рут Сен-Дени — из древнеиндийской скульптуры.

Тяготение к древнегреческим и древневосточным образцам в танце определило два основных типа костюма. «Босоножки», как правило, выступали либо в свободных хитонах и туниках *à la grecque* (Лои Фуллер, Айседора Дункан), либо в набедренных повязках, юбках и лифах из ниток бус (Рут Сен-Дени, Мата Хари, Мод Аллан). Тем не менее новшеством стало не использование античных и восточных видов костюма, которые встречались на театральной сцене и раньше, но манера надевать эти костюмы непосредственно на обнаженное тело, отказываясь от корсета, трико, нижних юбок и неудобной обуви. Айседора Дункан заявляла, что «только нагое тело может быть естественно в своих движениях» и «достигнув вершины цивилизации, человек вернется к наготы» [8, с. 180]. Мод Аллан о своем костюме

в танце «Видение Саломеи» говорила: «...ни за что на свете я не согласилась бы выступить в трико; это было бы нелепо изображать таким образом женщину, жившую в эпоху, когда и не подозревали о существовании этой принадлежности туалета» [7, с. 59].

Стремление к облегчению костюма постепенно пришло и в русский балетный театр. Классический костюм балерины конца XIX века, порицаемый Айседорой Дункан, сформировался под влиянием сложной техники балетного танца с обилием прыжковых и вращательных элементов и светской моды с господствовавшим в ней культом искусственной красоты. Отличительной чертой этого костюма была многослойность, благодаря которой конструировались желаемые формы женской фигуры. Тугой корсет под корсажем делал талию балерин неестественно тонкой, пышная многослойная пачка визуально расширяла бедра. В балетные туфли вшивались стеганные матерчатые подушки, опиравшиеся на пробковую основу, для «стального носка». Исполнение танца на пуантах зрительно увеличивало рост. Розовое трико под короткой пачкой имитировало обнаженное тело, что придавало облику балерины пикантность.

В начале XX века, во многом под влиянием творчества «босоножек», в русском балете проявилась тенденция к показу естественных форм женского и мужского тела. Признанный мастер театрального костюма Лев Бакст писал: «Появился „культ здорового, полного жизни и движения тела“ в противоположность вчерашнему культу — полуобнаженного, скабрёзного, ядовито-пикантного... прекрасна и чиста и Айседора Дункан, и то „босоножие“, которое есть только лишний показатель того, что мы стремимся к культу греков, к прекрасному, здоровому и чистому, в своей обнаженности, телу!» [9, с. 11].

Конечно, обнажение тела в русском балете начала двадцатого столетия никогда не доходило до уровня, приемлемого на сценах мюзик-холлов, кафешантанов и кабаре. Танец босыми ногами или в сандалиях, пропагандируемый «босоножками», в русских балетных спектаклях присутствовал только там, где этого требовал художественный образ, преимущественно в античных и восточных постановках. Русские хореографы Александр Горский и Михаил Фокин никогда полностью не отказывались ни от классической техники, ни от балетных туфель. Даже некоторые новые постановки Русских балетов С.П. Дягилева — «Сильфиды», «Павильон Армиды», «Карнавал»,

«Больше, чем в костюме»: танцовщицы-«босоножки» и костюм русского балета начала XX век

«Видение розы», «Петрушка», не считая классических — «Жизели» и «Лебединого озера» — исполнялись на пуантах. На пуантах танцевала и Тамара Карсавина в партии Жар-птицы, что согласовывалось с воздушной природой ее персонажа. Хотя в том же балете сцена игры царевен с золотыми яблоками в саду Кащей выполнялась босиком. Более прогрессивным в этом отношении оказался Вацлав Нижинский. Хореография трех поставленных им для антрепризы С.П. Дягилева балетов «Послеполуденный отдых фавна» (1912), «Игры» (1913), «Весна священная» (1913) не имела ничего общего с классическим балетным танцем, но в то же время в «Играх» балерины Людмила Шоллар и Тамара Карсавина представляли в балетных туфлях.

Неоднозначная ситуация складывалась и с трико. Трико телесного цвета как поддевку под основной костюм в течение долгого времени танцовщиков и танцовщиц обязывали носить требования императорских театров. Появление танцовщика без трико могло вызвать скандал. Однако хореографы и отдельные исполнители делали попытки обойти правила. Михаил Фокин выпускал танцовщиков без трико, которое заменял грим, в первом благотворительном показе «Египетских ночей» (1908, Мариинский театр) [21, с. 111–112]. Когда впоследствии данный балет вошел в репертуар императорских театров, хореограф-новатор встречал «много сопротивления и выносил неприятности из-за своего требования, чтобы артисты и артистки гримировались с ног до головы» [21, с. 111]. Московский танцовщик Михаил Мордкин выходил без трико в балете «Нур и Анитра» хореографа Александра Горского (1907, Большой театр). Только позднее, в балете «Эвника и Петроний» (1915, Большой театр) Александр Горский смог вывести всех танцовщиц и танцовщиков без трико и в сандалиях, а Софья Федорова исполняла партию Эвники босиком [13, с. 196].

В Русских балетах С.П. Дягилева отказ от трико стал более частым явлением. Без него всегда появлялись Ида Рубинштейн, Михаил и Вера Фокины. Тем не менее многие танцовщики, воспитанные правилами императорской сцены, сохраняли эту часть балетного костюма. Тамара Карсавина надевала трико даже под шаровары в партии Зобеиды в «Шехеразаде». С 1912 года, после формирования постоянной труппы, Дягилев начал обязывать исполнителей выходить без трико, используя только нательный грим [5, с. 74]. Ромола Нижинская вспоминала, что во время гастролей Русских балетов С.П. Дягилева в театре «Вестенз»

в Берлине кайзер Вильгельм потребовал через своего секретаря, чтобы танцовщицы появлялись в «Клеопатре» в закрытом трико, дабы не шокировать пуритански настроенную аудиторию прусского двора. Дягилев наотрез отказался, заявив: «Либо он будет смотреть нас, какие мы есть, либо мы не будем давать представление» [14, с. 137].

В связи тем, что новая балетная хореография отвергала увлечение сложными техническими элементами — фуэте, антраша, пируэтами и т. д., — развивая в подражание «босоножкам» пластику рук и корпуса, появилась возможность использовать в балете свободные длинные и полудлинные одежды. Хитоны и туники, в которых выступали Лои Фуллер и Айседора Дункан, стали основным костюмом и в многочисленных постановках русских хореографов на античную тематику, таких как «Эвника» (1907, Мариинский театр), «Клеопатра» (1909, Русские балеты С.П. Дягилева), «Саламбо» (1910, Большой театр), «Нарцисс» (1911, Русские балеты С.П. Дягилева), «Дафнис и Хлоя» (1912, Русские балеты С.П. Дягилева), «Послеполуденный отдых фавна» (1912, Русские балеты С.П. Дягилева). Своим плоскостным силуэтом они делали схожими фигуры мужчины и женщины, в противоположность одежде второй половины XIX века, которая, по мнению Василия Розанова, четко обозначала границы пола: «Наша одежда есть только развитие половых покровов; удивительны в одежде две черты, две тенденции, два борения: одежда прикрывает — такова ее мысль; но она еще выявляет, обозначает, указывает, украшает — и опять именно пол» [17, с. 1–2].

Андрогинность сценического образа, которую в сочетании с пластикой помогала создавать плоскостная форма костюма, отмечали как у Айседоры Дункан, так и у русских танцовщиков Вацлава Нижинского и Иды Рубинштейн. А. Левинсон называл Айседору Дункан «артисткой-андрогином»: «В ней что-то буколическое. Нет ни трагедии, ни эротики. Нет, в сущности, и женственности. В ней незамысловатая грация, сила, веселье молодости вообще, всякой молодости. И поэтому эта артистка-андрогин может быть сразу Орфеем и Эвридикой, Нарциссом и Дафной, Паном и Эхо...» [10, с. 122].

Ида Рубинштейн, как и Айседора Дункан, могла перевоплощаться на сцене как в женских, так и в мужских персонажей. Так, она представляла в образе Святого Себастьяна в хореографической мистерии «Мученичество святого Себастьяна» (1911; труппа Иды Рубинштейн), где на контрасте с пышно декорированными одеждами других пер-

сонажей артистка облачалась в простую бело-синюю тунику. Коллеги и современники отмечали отсутствие мужественности во внешности и манере танца Вацлава Нижинского. Тамара Карсавина сравнивала Нижинского с экзотическим созданием, «эльфом, которому были чужды и непонятны общепринятые каноны мужской красоты» [6, с. 196]. Михаил Фокин указывал на «бесполость» пластики и мимики Нижинского, поясняя при этом, что наряду с отсутствием мужественности в нем не было и «противной женственности» [21, с. 137]. Огюст Роден ставил Вацлава Нижинского в один ряд с Лои Фуллер и Айседорой Дункан, отмечая общность их танцевальной манеры в свободе проявления инстинктов и уважении к природе [14, с. 174].

Спецификой танца «босоножек» было широкое использование в качестве аксессуаров шарфов, драпировок и вуалей. Вариации с развевающейся тканью стали основным средством выразительности в танце эпохи модерн, формируя его характерный текучий, витиеватый рисунок. В 1900 году на Всемирной выставке в Париже, которую посетили многие русские художники и театральные деятели, Лои Фуллер показывала свой танцевальный номер «Серпантин». Она танцевала в свободном длинном хитоне с развевающимися белыми драпировками на руках, принимающими при движении спиралевидную форму и играющими под меняющимся цветным освещением. Под драпировками были спрятаны специальные палочки с закругленными концами, которые продолжали движения рук танцовщицы [19, с. 17, 202].

Видевший выступление Фуллер на парижской выставке Александр Николаевич Бенуа отмечал: «В одном балаганчике юная еще Лои Фуллер отплясывала, развевая свои, освещенные цветными прожекторами вуали, и от этой невиданной диковины сходил с ума буквально весь мир» [1, с. 315]. Михаил Фокин писал, что Фуллер «обогатила танец игривого света и тени сочетанием телодвижений с летящей материей» [21, с. 330]. Уже в конце 1900 года московский балетмейстер Александр Горский включил танец «Серпантин» в созданную им новую редакцию балета «Дон Кихот»⁽¹⁾ (премьера балета состоялась 6 декабря 1900 года в Большом театре) [20, с. 147, 456].

(1) Танец «Серпантин» показывался в сцене «Сны Дон Кихота».

Вариацией на тему бесконечных драпировок Фуллер был и танец Веры Каралли в картине «Оживленный сад» из балета «Корсар» (1912, Большой театр). Как вспоминала балерина М. Светинская, Каралли «выбегала в красочном, изумительном по сочетанию различных оттенков огромном плаще, прикрепленном к ее телу только на рукавах, поскольку сам плащ держали за края все, кто участвовал в этой картине» [18, с. 240]. Плащ занимал собой почти всю сцену и «казался каким-то чудом, изобретенным балетмейстером и художником» [18, с. 240].

Айседора Дункан в своих выступлениях также часто использовала прием летящих драпировок. В отличие от танца Фуллер, комбинации Дункан с шарфами носили более импровизационный характер. Она не подчиняла движение драпировки какой-то определенной траектории и не разрабатывала дополнительные сценические эффекты, чтобы усилить впечатление от танца. Влияние творчества Айседоры Дункан, как отмечает Мишель Поттер, хорошо заметно в эскизах Льва Бакста к балету «Нарцисс», где художник использует такие приемы танца Дункан, как широкий бег, закидывание назад головы и корпуса, а также игру свободно развевающихся драпировок [26, с. 167].

Если Фуллер и Дункан выбирали для аксессуаров легкие ткани — как правило, шелк или газ [25, с. 246], то в русском балете начала XX века часто отдавали предпочтение более грубой материи. Интересный факт отметил Сирил У. Бомонт, видевший представление «Нарцисса» в оформлении Льва Бакста: развевающиеся в танце шарфы со сцены казались сделанными из легкого шифона, а когда критик прошел за кулисы, он убедился, что на самом деле они изготовлены из плотного материала, чтобы танцовщикам было легче контролировать их движения [27, с. 112].

Русский балетный костюм, постепенно отходя от многослойности, в то же время стал часто изготавливаться из более простой плотной ткани. Большинство костюмов для балетов «Нарцисс» и «Дафнис и Хлоя», как можно судить по сохранившимся образцам из собраний Санкт-Петербургского государственного музея театрального и музыкального искусства, Нового национального музея Монако и Национальной галереи Австралии (Канберра), были сделаны из хлопчатобумажной или шерстяной ткани. Это было выгодно и с экономической точки зрения. Тонкие дорогие ткани использовались

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

Шарфы и вуали в русском балете 1900-х — первой половины 1910-х годов выглядели более декоративно благодаря своему живописному оформлению. Как и сами костюмы, они нередко покрывались яркими, разноцветными узорами, нанесенными клеевыми красками, что не только являлось дополнительным выразительным элементом, но и усиливало визуальную связь костюмов и декорации [4]. Айседора Дункан и Лои Фуллер для своих выступлений, происходящих вне декораций, использовали лаконичные в оформлении костюмы. Дункан танцевала в однотонных туниках и шарфах без каких-либо узоров, однако иногда использовала яркие цвета в костюме — красный, малиновый, фиолетовый. Единственным украшением могли служить свежие цветы, прикрепленные к тунике или волосам танцовщицы [25, с. 246]. Фуллер «раскрашивала» белые драпировки своего костюма только при помощи цветного освещения.

Костюмы Мата Хари, Рут Сен-Дени и Мод Аллан, напротив, отличались обилием декоративных элементов, соответствующих общим представлениям о восточной экзотике: разнообразные «драгоценные» аксессуары в виде корон, браслетов на руках и ногах, ниток жемчуга и т. п. Влиянию этой группы «босоножек» на русский балет, как правило, не уделяется внимание в научных исследованиях. Вероятно, потому что в мемуарах ведущих русских театральных художников и хореографов начала XX века не встречается каких-либо высказываний об их творчестве. Однако эти танцовщицы в 1900–1910-е годы были известны в Европе не меньше Айседоры Дункан, а Мата Хари через импресарио Габриэля Астриюка даже пыталась заключить контракт с антрепризой Русских балетов С.П. Дягилева. Об этом писал, ссылаясь на переписку Астриюка и Мата Хари, в своей биографической книге о танцовщице голландско-американский исследователь Сэм Ваагенаар [3, гл. 8]. Ваагенаар на основании сведений из писем Мата Хари Габриэлю Астриюку сделал также предположение о возможных

примерках у Льва Бакста в период обсуждения сотрудничества в 1911–1912 годах [3, гл. 8].

Однако Сергей Дягилев не был заинтересован во включении Мата Хари в состав труппы Русских балетов. Возможно, русский импресарио не считал ее серьезной танцовщицей из-за отсутствия профессиональной подготовки. Тем не менее нельзя не отметить, что в труппе Русских балетов ранее танцевала Ида Рубинштейн, которая также не являлась профессиональной балериной. Вероятно, Сергей Дягилев отказывался от сотрудничества с Мата Хари, прежде всего, зная о ее репутации куртизанки и шпионки.

Хореограф Леонид Мясин вспоминал о встрече Сергея Дягилева с танцовщицей в Мадриде уже в годы Первой мировой войны: «Знаменитая Мата Хари также жила в отеле „Риц“ в Мадриде. Однажды она пришла к Дягилеву и попросила принять ее в труппу. Она заявила, что является пылкой почитательницей музыки Стравинского и сочла бы за честь стать членом труппы Русский балет. Дягилев, конечно, отказался, но она некоторое время еще продолжала писать разного рода письма-ходатайства» [12, с. 144].

По дороге из Испании во Францию, на французской границе, как описывал Леонид Мясин, в купе к Сергею Дягилеву вошли два испанских сыщика, которые интересовались, имел ли он когда-нибудь контакты с Мата Хари: «В тот момент я вспомнил кипу писем, полученных Дягилевым от Маты Хари. К счастью, они были в Мадриде, и Дягилев смог объяснить, что, кроме одной случайной встречи в отеле „Риц“, у него не было с ней никаких связей. После разговора и некоторой паузы они сделали жесткое предупреждение остерегаться Маты Хари и разрешили нам выехать из Испании» [12, с. 146].

Кроме внесценической репутации исполнительниц восточных танцев, причиной, по которой русские художники и хореографы отказывались признавать их влияние на хореографию и костюм нового балета, могла быть сама манера этих танцев, шокировавшая многих обывателей. Ярко выраженный эротический характер пластики «восточных босоножек» резко контрастировал с гендерно нейтральными танцевальными образами Дункан и Фуллер. Если Айседору сравнивали с весталкой, то Мата Хари — с Венерой [3, гл. 3]. Тем не менее влияние исполнительниц восточных танцев с очевидностью прослеживается во многих русских постановках.



Илл. 1. Лои Фуллер в танце. Около 1900. Фото С.Дж. Бекетт. Музей Метрополитен, Нью-Йорк

Излюбленным приемом в восточных танцах «босоножек» стало чувственное и в то же время грациозное сбрасывание вуалей. Образ Саломеи, образ *femme fatale*, стал особенно популярен благодаря вышедшей пьесе Оскара Уайльда с иллюстрациями Обри Бёрдслея. Общее увлечение восточной экзотикой также стимулировало интерес к такого рода танцам. Интерпретаций «Танца семи покрывал» было множество. Одной из первых в Европе начала XX века к сбрасыванию покрывал в танце обратилась Мата Хари. Ее дебютное выступление в Музее восточных искусств Гиме в марте 1905 года стало сенсацией. Корреспондент журнала *La Vie parisienne* так описывал впечатление от увиденного: «Мата Хари, представлявшая „величайшее удовольствие для наших глаз“, показывала пантомимы „Принцесса и волшебный цветок“, молитву Шиве и танец Субрамайен. Она носит костюм баядерок, настолько облегченный, насколько можно себе представить, и, под конец, совсем разоблачается, оставаясь стоять, напротив Шивы, гордая и без покрывов...» [22, с. 152].

«Больше, чем в костюме»: танцовщицы-«босоножки» и костюм русского балета начала XX век

В 1906 году в Вене состоялась премьера танца Мод Аллан «Видение Саломеи», который впоследствии с успехом демонстрировался в Англии и других странах Европы и Америки. Широко тиражировались фотоизображения Мод Аллан в этом танце. В Лондоне Мод Аллан горячо аплодировали король и королева, но, как и в отношении Мата Хари, находились те, кто упрекал танцовщицу в безнравственности из-за появления на сцене в полуобнаженном виде. Так, Мод Аллан запретили показывать свой танец Саломеи в Манчестере, а во время выступления в Чикаго даже пытались облить из пожарной трубы по распоряжению полиции [7, с. 60]. Отвечая на упреки в безнравственности, Мод Аллан заявляла: «Многие пишут мне, что я унижаю свой пол. По-видимому, они думают, что нравственность находится в прямом отношении к числу надетых на себя покровов. Но можно быть безнравственной и в семи ротондах» [7, с. 59–60].

В 1908 году в рамках драмы «Саломея» (Михайловский театр, Санкт-Петербург) Ида Рубинштейн исполняла «Танец семи покрывал», поставленный Михаилом Фокиным на музыку А.К. Глазунова. Танцуя босиком, на полупальцах, она сбрасывала с себя нежно-голубые вуали и оставалась в облачении, состоящем из драгоценного лифа, набедренной повязки и многочисленных ниток бус. Николай Рерих находил, что в этом облачении Рубинштейн была «больше, чем в костюме» и добавлял: «На ней так много было всяких украшений и бус, спутывавших все линии ее тела, что впечатления наготы я не получил...» [9, с. 9].

При рассмотрении костюма, созданного Львом Бакстом для Иды Рубинштейн в этом танце, можно обнаружить заметные отсылки к костюму Мод Аллан. Такие детали, как форма лифа, покрывающие туловище и бедра бусы, а также прическа, обнаруживают сильное сходство. Кроме того, спецификой обоих костюмов стало отсутствие какой-либо поддевки. Если Мод Аллан вуалировала нижнюю часть тела длинной полупрозрачной юбкой, то ноги Иды Рубинштейн покрывали лишь густые ряды бус. Ида Рубинштейн повторила этот танец в 1912 году на сцене театра Шатле в Париже при постановке драмы «Саломея» в собственной труппе, а в 1913 году балет «Трагедия Саломеи» на музыку Ф. Шмитта был поставлен хореографом Борисом Романовым в антрепризе С.П. Дягилева (декорации и костюмы Сергея Судейкина; в главной партии — Тамара Карсавина).



Илл. 2. Мата Хари. 1905. Открытка. Альбомы Ж. Ройтлингера. Т. 39. С. 6. Gallica/BnF



Илл. 2. Л.С. Бакст Эскиз костюма Саломеи для Иды Рубинштейн в «Танце семи покрывал». 1908. Бумага, гуашь, акварель, серебряная и бронзовая краска, графитный карандаш. 46,5 × 29,9 см. ГТГ

В Русских балетах С.П. Дягилева неоднократно показывались сцены постепенного обнажения танцовщиц посредством сбрасывания вуалей. Мотив сбрасывания покрывал был очень живописно обыгран в сцене выхода Клеопатры из одноименного балета. По воспоминаниям Жана Кокто, Ида Рубинштейн появлялась из саркофага, который на сцену выносили рабы, замотанная, как египетская мумия. Рабы, кружась вокруг нее, освобождали ее от покровов. Каждое из покрывал имело собственный цвет и узор и сбрасывалось определенным образом — легким прикосновением, опаданием лепестка розы или как кора, сдираемая с эвкалипта. Первое покрывало было красным с узорами в виде лотосов и серебряных крокодилов, второе — зеленым с золотистой филигранью, отражающей историю египетских дина-

«Больше, чем в костюме»: танцовщицы-«босоножки» и костюм русского балета начала XX век



Илл. 4. Мод Аллан в танце «Видение Саломеи». 1908. Фото Foulsham & Banfield. Открытка



Илл. 5. Колеетт Вилли в пантомиме «Египетский сон». 1907. Открытка. Альбомы Ж. Ройтлингера. Т. 55. С. 56. Gallica/BnF

стий, третье — оранжевым с разноцветными орнаментами. Последнее двенадцатое покрывало цвета индиго Рубинштейн сбрасывала сама круговыми движениями и оставалась полуобнаженной [27, с. 69–72].

Замысел этой сцены мог быть воспринят авторами балета из выступления французской писательницы, актрисы и танцовщицы Колеетт, которая в скандальной пантомиме «Египетский сон», показанной в Мулен Руж 3 января 1907 года [24], представала в образе оживающей мумии, освобождавшейся от покровов и остающейся полуобнаженной. Скандальную репутацию этому номеру принесло не столько обнажение Колеетт, сколько участие в пантомиме в мужской роли археолога Матильды де Морни, маркизы де Бельбёф, и ее сценический поцелуй с Колеетт.

Кроме сцен женского обнажения, в балетах антрепризы С.П. Дягилева иногда присутствовали и сцены мужского обнажения. В балет «Легенда об Иосифе» (1914; Русские балеты С.П. Дягилева) по предложению Л.С. Бакста была внесена картина «Оголение рабынь», где в танце сбрасывали покровы более тридцати танцовщиц [2, с. 267–268]. По замыслу авторов, ей противопоставлялась сцена обнажения главного героя, Иосифа, который скидывал плащ, оставаясь в очень короткой белой тунике, надетой на голое тело. Один из авторов либретто Х. Кесслер писал: «Обнажение Иосифа должно составлять кульминацию балета для взгляда и для слуха, самый сильный эффект, перелом настроения. Нагота должна производить впечатление откровения, уже подготовленного мотивом сбрасывания одежд в женском танце, но то, что там является земным, театральным, похотливым, то здесь должно быть божественным, трагическим, исполненным глубочайшей истины. Это чистая, неземная, сияющая холодным блеском нагота уничтожает Женщину» [2, с. 271].

Облегчение костюма в русском балете начала XX века произошло под влиянием творчества танцовщиц-«босоножек». Вклад некоторых из них в сценическую реформу танца и костюма был высоко оценен современниками и последователями, другие из-за своей скандальной репутации не приобрели уважения со стороны критиков и исследователей. Русский балет в поисках новых форм выразительности обращался к творчеству различных представительниц свободного танца. Однако, позаимствовав общие идеи освобождения тела в танце и активной роли костюма в формировании его эффектного рисунка, русские художники и хореографы стремились, прежде всего, к созданию целостного ансамбля на сцене. Костюм одного персонажа становился частью общей живописно-сценической картины, согласовываясь плоскостным силуэтом, колористическим решением и техникой росписи с декорацией спектакля и костюмами других персонажей.

«Больше, чем в costume»: танцовщицы-«босоножки» и костюм русского балета начала XX век

Список литературы:

- 1 *Бенуа А.Н.* Мои воспоминания. В пяти книгах. Кн. 4, 5. М.: Наука, 1980. 743 с.
- 2 *Беспалова Е.* «Легенда об Иосифе» – балет антрепризы Дягилева // Вопросы театра. Prosaenium. 2020. № 1–2. С. 252–279.
- 3 *Ваагенаар С.* Мата Хари / Перевод с немецкого: В. Крюков, 2005. URL: http://militera.lib.ru/bio/waagenaar_s/index.html (дата обращения 07.12.2020).
- 4 *Войтова И.* «Ярко загорались пурпуры костюмов...». Новые выразительные возможности цвета в русском балетном костюме 1900–1910-х гг. // Вопросы театра. Prosaenium. 2019. № 1–2. С. 332–355.
- 5 *Григорьев С.Л.* Балет Дягилева, 1909–1929. М.: АРТ СТД РФ, 1993. 383 с.
- 6 *Дневник Вацлава Нижинского.* Воспоминания о Нижинском. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1995. 267 с.
- 7 *Д-р Витковский, Насс.* Исторический очерк // Нагота на сцене. Иллюстрированный сборник статей / под ред. Н.Н. Евреинова. СПб.: Тип. Морского Министерства, 1911. С. 15–70.
- 8 *Дункан А.* Моя жизнь. Мемуары. Танец будущего. М.: Фирма «Контракт-ММТ» совмест. сов.-швейц. предприятия «Мосрент», 1992. 191 с.
- 9 *Евреинов Н.* Нагота на сцене. Вступительная статья // Нагота на сцене. Иллюстрированный сборник статей / под ред. Н.Н. Евреинова. СПб.: Тип. Морского Министерства, 1911. С. 1–14.
- 10 *Левинсон А.* Старый и новый балет. Мастера балета. СПб.: Лань; Планета музыки, 2008. 560 с.
- 11 *Мережковский Д.С.* Пророк русской революции. (К юбилею Достоевского) // Мережковский Д.С. В тихом омуте. Статьи и исследования разных лет. М.: Советский писатель, 1991. С. 310–349.
- 12 *Мясин Л.Ф.* Моя жизнь в балете. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1997. 364 с.
- 13 *Некрасова О.* Воспоминания. Горский-балетмейстер // Балетмейстер А.А. Горский. Материалы. Воспоминания. Статьи / Составители Е. Суриц и Е. Белова. СПб.: Дмитрий Буланин, 2000. С. 193–199.
- 14 *Нижинская Р.* Вацлав Нижинский. М.: ТЕРРА-Книжный клуб, 2004. 392 с.
- 15 *Ницше Ф.* Воля к власти. Опыт переоценки всех ценностей. М.: Культурная революция, 2005. 880 с.
- 16 *Рафалович С.* Айседора Дункан // Биржевые ведомости. 1904. № 651. 16 декабря. С. 6.
- 17 *Розанов В.В.* В мире неясного и нерешенного. СПб.: [Тип. М. Меркушева], 1901. 271 с.
- 18 *Светинская М.* Мои встречи с Горским // Балетмейстер А.А. Горский. Материалы. Воспоминания. Статьи / Составители Е. Суриц и Е. Белова. СПб.: Дмитрий Буланин, 2000. С. 237–249.
- 19 *Сироткина И.* Свободное движение и пластический танец в России. М.: Новое литературное обозрение, 2011. 320 с.
- 20 *Теляковский В.А.* Воспоминания. Л.–М.: Искусство, 1965. 483 с.
- 21 *Фокин М.М.* Против течения: 2-е изд., доп. и испр. Л.: Искусство, 1981. 510 с.
- 22 *Au musée Guimet. – La Devadashi // La Vie parisienne: moeurs élégantes, choses du jour, fantaisies, voyages, théâtres, musique, modes.* 1905. 18 mars. № 11. Pp. 151–152.
- 23 *Garafola L.* Diaghilev's Ballets Russes. New York; Oxford: Oxford univ. press, 1989. 524 p.
- 24 *Le scandale du Moulin-Rouge // Le Figaro,* 1907. 4 janvier. Pp. 1–2.
- 25 *McCormick M.* Costume in Western Traditions: Modern Dance // International Encyclopedia of Dance. A project of Dance Perspectives Foundation, Inc., vol. 2. New York, Oxford, 1998. Pp. 245–248.
- 26 *Potter M.* Designed for Dance: The Costumes of Léon Bakst and the Art of Isadora Duncan // Dance Chronicle. 1990. Vol. 13. No. 2. Pp. 154–169. URL: <https://www.jstor.org/stable/1567737> (дата обращения 19.10.2020).
- 27 *Schouvaloff A.* Leon Bakst: The Theatre Art. London: Sotheby's Publ., 1991. 272 p.

«Больше, чем в костюме»: танцовщицы-«босоножки» и костюм русского балета начала XX век

References:

- 1 Benua A.N. *Moi vospominaniya* [My Memoirs]. In 5 vols., vols. 4, 5. Moscow, Nauka Publ., 1980. 743 p. (In Russ.)
- 2 Bespalova E. "Legenda ob losife" – balet antreprizy Dyagileva ["The Legend of Joseph" – the Ballet of Diaghilev's Entreprize]. *Voprosy teatra. Proscaenium*, 2020, no. 1–2, pp. 252–279. (In Russ.)
- 3 Vaagenaar S. *Mata Hari*. Transl. from German V. Kryukov, 2005. Available at: http://militera.lib.ru/bio/waagenaar_s/index.html (accessed 07.12.2020). (In Russ.)
- 4 Voytova I. "Yarko zagoralis' purpury kostyumov...". Novye vyrazitel'nye vozmozhnosti cveta v russkom baletnom kostyume 1900–1910-h gg. ["The Rich Purple of the Costumes Glowed Like Fire...". New Impressive Features of Colour in Russian Ballet Costume of the 1900–1910s]. *Voprosy teatra. Proscaenium*, 2019, no. 1–2, pp. 332–355. (In Russ.)
- 5 Grigor'ev S.L. *Balet Dyagileva, 1909–1929* [Diaghilev's Ballet, 1909–1929]. Moscow, ART STD RF Publ., 1993. 383 p. (In Russ.)
- 6 *Dnevnik Vaclava Nizhinskogo. Vospominaniya o Nizhinskom* [Vaslav Nijinsky's Diary. Reminiscences of Nijinsky]. Moscow, Artist. Rezhisser. Teatr Publ., 1995. 267 p. (In Russ.)
- 7 D-r Vitkovskij, Nass. Istoricheskij ocherk [Historical Essay]. *Nagota na scene* [Nudity on Stage]. Illustrated Collection of Articles. Ed. N.N. Evreinov. St. Petersburg, Tip. Morskogo Ministerstva Publ., 1911, pp. 15–70. (In Russ.)
- 8 Dunkan A. *Moya zhizn'. Memuary. Tanec budushchego* [My Life. Memoirs. The Dance of the Future]. Moscow, Firma "Kontrakt-MMT" sovмест. sov.-shvejс. predpriyatiya "Mosrent" Publ., 1992. 191 p. (In Russ.)
- 9 Evreinov N. Introductory Article. *Nagota na scene* [Nudity on Stage]. Illustrated Collection of Articles. Ed. N.N. Evreinov. St. Petersburg, Tip. Morskogo Ministerstva Publ., 1911, pp. 1–14. (In Russ.)
- 10 Levinson A. *Staryj i novyj balet. Mastera baleta* [The Old and the New Ballet. Ballet Masters]. St. Petersburg, Lan' Publ., Planeta muzyki Publ., 2008. 560 p. (In Russ.)
- 11 Merezhkovskij D.S. Prorok russkoj revolyucii. (K yubileyu Dostoevskogo) [The Prophet of Russian Revolution. To Dostoevsky' Anniversary]. Merezhkovskij D.S. *V tihom omute. Stat'i i issledovaniya raznyh let* [In a Quiet Pool. Articles and Researches from Different Years]. Moscow, Sovetskij pisatel' Publ., 1991, pp. 310–349. (In Russ.)
- 12 Myasin L.F. *Moya zhizn' v balete* [My Life in Ballet]. Moscow, Artist. Rezhisser. Teatr Publ., 1997. 364 p. (In Russ.)
- 13 Nekrasova O. Vospominaniya. Gorskij-baletmeister [Reminiscences. Choreographer Gorsky]. *Baletmeister A.A. Gorskij. Materialy. Vospominaniya. Stat'i* [Choreographer A.A. Gorsky. Materials. Memories. Articles], comp. E. Suric and E. Belova. St. Petersburg, Dmitrij Bulanin Publ., 2000, pp. 193–199. (In Russ.)
- 14 Nizhinskaya R. *Vaclav Nizhinskij* [Vaslav Nijinsky]. Moscow, TERRA-Knizhnyj klub Publ., 2004. 392 p. (In Russ.)
- 15 Nicshe F. *Volya k vlasti. Opyt pereocenki vsekh cennostej* [Will to Power. Experience of Revaluation of All Values]. Moscow, Cultural revolution Publ., 2005. 880 p. (In Russ.)
- 16 Rafalovich S. Ajsedora Dunkan [Isadora Duncan]. *Birzhevye vedomosti*, 1904, no. 651, 16 Dec., p. 6. (In Russ.)
- 17 Rozanov V.V. *V mire neyasnogo i nereshennogo* [In the World of the Obscure and Unsolved]. St. Petersburg, Tip. M. Merkusheva Publ., 1901. 271 p. (In Russ.)
- 18 Svetinskaya M. Moi vstrechi s Gorskim [My Meetings With Gorsky]. *Baletmeister A.A. Gorskij. Materialy. Vospominaniya. Stat'i* [Choreographer A.A. Gorsky. Materials. Memories. Articles], comp. E. Suric and E. Belova. St. Petersburg, Dmitrij Bulanin Publ., 2000, pp. 237–249. (In Russ.)
- 19 Sirotkina I. *Svobodnoe dvizhenie i plasticheskij tanec v Rossii* [Free Movement and Plastic Dance in Russia]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2011. 320 p. (In Russ.)
- 20 Telyakovskij V.A. *Vospominaniya* [Memoirs]. Leningrad, Moscow, Iskusstvo Publ., 1965. 483 p. (In Russ.)
- 21 Fokin M.M. *Protiv techeniya* [Against the Current]. Leningrad, Iskusstvo Publ., 1981. 510 p. (In Russ.)
- 22 Au musée Guimet. — La Devadashi. *La Vie parisienne: moeurs élégantes, choses du jour, fantaisies, voyages, théâtres, musique, modes*, 1905, 18 mars, no. 11, pp. 151–152.
- 23 Garafola L. *Diaghilev's Ballets Russes*. New York, Oxford, Oxford univ. press, 1989. 524 p.
- 24 Le scandale du Moulin-Rouge. *Le Figaro*, 1907, 4 janvier, pp. 1–2.
- 25 McCormick M. Costume in Western Traditions: Modern Dance. *International Encyclopedia of Dance. A project of Dance Perspectives Foundation, Inc. Vol. 2*. New York, Oxford, 1998, pp. 245–248.
- 26 Potter M. Designed for Dance: The Costumes of Léon Bakst and the Art of Isadora Duncan. *Dance Chronicle*, vol. 13, no. 2. Taylor & Francis, Ltd. 1990, pp. 154–169. Available at: <https://www.jstor.org/stable/1567737> (accessed 19.10.2020).
- 27 Schouvaloff A. *Leon Bakst: The Theatre Art*. London, Sotheby's Publ., 1991. 272 p.