

Данила Любимов

**«БАКСТ МУЗЫКАЛЬНЫЙ»
(НА ПРИМЕРЕ БАЛЕТА «ШЕХЕРАЗАДА»
В РУССКИХ СЕЗОНАХ С. П. ДЯГИЛЕВА)**

В истории театрального искусства огромное место занимают Русские сезоны С. П. Дягилева в Париже (1909-1929). Новизна звукового материала, сюжета, костюма, декора и интерьера сценического пространства привели к удивительному визуальному воплощению музыкальных образов на сцене, питаемому заочным творческим сотрудничеством художника-декоратора и композитора. Бенуа-Адан, Рерих-Бородин, Бакст-Аренский-Дебюсси, Головин-Стравинский, Гончарова, Ларионов-Римский-Корсаков, Пикассо-Сати и другие союзы возвели живопись и музыку на новый уровень синтеза и вызвали к жизни уникальные произведения искусства.

Одним из самых узнаваемых и провокационных художников Русских сезонов был Л. С. Бакст (1866-1924). Эскизы балетного спектакля «Египетские ночи» (известного как «Клеопатра»), а особенно декорация, сценография и костюмы сценической версии «Шехеразады» Римского-Корсакова на долгое время сделали его законодателем французской моды.

Отметим, что тяга к неординарной организации пространства проявилась у художника в годы работы в содружестве «Мир искусства» (1898), когда сформировались основные черты стиля журнальной графики мастера. Они выразили себя в свободном изгибе контура, гибкости акварельного рисунка, его линейности, употреблении мелкой точечной техники (бисерность), темных цветовых наложениях и заливке, штриховой

моделировке, создающей впечатление объема и простора, а также в театрализации. Живописная полижанровость¹ главным образом реализовалась в сфере музыкального театра. Интерес к декоративно-прикладному творчеству послужил стартовой площадкой для совместной деятельности Бакста с антрепризой Дягилева, труппой Иды Рубинштейн и видными кутюрье того времени – Полем Пуаре (1879-1944) и Жанной Пакен (1869-1936).

Когда мы говорим о Н. А. Римском-Корсакове (1844-1908), то менее всего ассоциируем его имя с балетным жанром. Национальные сказочно-фантастические сюжеты, идеи и образы опер, романсы, два сборника русских народных песен и симфоническое творчество композитора (три симфонии, «Сказка», «Антар», «Шехеразада», «Испанское каприччио») сразу возникают в нашей памяти. Каким же образом состоялся союз русского гения с жанром балета?

Симфоническая сюита «Шехеразада» (ор. 35) получила сценическое воплощение вначале XX века благодаря антрепренеру С. П. Дягилеву (1872-1929) и хореографу М. М. Фокину (1880-1942). Как известно, композитор обладал особым колористическим даром – ладовым, гармоническим, тембровым. Тонкое ощущение цвета, разлитое в его музыке, нашло отклик у Бакста, работавшего над балетной постановкой «Шехеразады». Знаток красок и тканей он специально изучал строение человеческого глаза, а главное, его реакцию на тот или иной оттенок цвета. Все его опыты поражали необычными колористическими комбинациями.

Сравним синестетическое восприятие цвета Римского-Корсакова в «Шехеразаде» с цветовым решением спектакля мирискусника Бакста. В балетной постановке комплексное взаимодействие музыки и живописи проявилось на четырех уровнях – жанра, содержания, формы и цвета. Остановимся на каждом из них.

¹ Бакст работал в традиционных видах графики (рисунок, книжная и печатная графика) и жанрах станковой живописи (пейзаж, портрет, интерьер).

«Шехеразада» Римского-Корсакова – яркий пример программной симфонической сюиты, раскрывающей богатые образы русского ориентализма. Бакст в одноименном балете «транспонировал» романтические картины композитора в плоскость искусства модерна. Благодаря художнику и его открытиям в сферах сценографии, театрального костюма и грима небалетный опус Римского-Корсакова «зазвучал» по-новому. «Никто в театре больше не хочет слушать, а хочет видеть»², – смело заявлял Бакст, отмечая вкус слушателей к зрелищности и ярким театральным эффектам, а также предвещая судьбу декорационного оформления середины XX века.

Об авторском определении жанра и сюжета сочинения мы можем судить по воспоминаниям композитора в книге «Летопись моей музыкальной жизни»: «Программу, которую я [Римский-Корсаков] руководствовался при сочинении “Шехерезады”, были отдельные, не связанные друг с другом эпизоды и картины из “Тысячи и одной ночи”, разбросанные по всем четырем частям сюиты: море и Синдбадов корабль, фантастический рассказ Календера-царевича, царевич и царевна, багдадский праздник и корабль, разбивающийся о скалу с медным всадником» [6, с. 216]. Таким образом, Римский-Корсаков не стремился к дословному пересказу восточных сказок. Его цель заключалась в возможности «немного направить фантазию слушателя на ту дорогу, по которой шла моя собственная фантазия, предоставив более подробные и частные воле настроению каждого». Далее добавляет: «Мне хотелось только, чтобы слушатель, если ему нравится моя пьеса как симфоническая музыка, вынес бы впечатление, что это, несомненно, восточное повествование о каких-то многочисленных и разнообразных сказочных чудесах, а не просто пьесы, играемые подряд и сочиненные на общие всем четырем частям темы» [там же, с. 217].

² Бакст Л. С. О современном театре. Никто в театре больше не хочет слушать, а хочет видеть // Петербургская газета. 21 января 1914.

Романтический сказочный дух музыки композитора преобразился в спектакль антрепризы, «сотканный из ласк и убийств»³. Сюжет балета «Шехеразада» в постановке знаменитого Фокина, написанный по мотивам восточного сборника сказок «Тысяча и одна ночь», вполне самостоятелен и не является адаптацией программы Римского-Корсакова. При жанровой модуляции хореограф создал новый тип танцевального спектакля – «хореографическую драму» (под таким жанровым определением шла постановка). Впечатляющие эпизоды избиения любовников, рабынь – жен Шахриара, Зобеиды и Золотого Раба стали для постановщиков ключевыми драматургическими звеньями в сценарии балета. Казалось бы, музыка Римского-Корсакова не предполагала столь откровенного сценического воплощения и апелляции к «эстетике безобразного», характерного для искусства декаданса. В своей программе композитор акцентировал образы моря, корабля, тему странствий юного Синдбада. В «балетной» «Шехеразаде» дягилевский комитет (во главе с Фокиным) невольно отверг замысел композитора, поскольку не знал о его существовании.

Нотный текст четырехчастного цикла Римского-Корсакова был «услышан» и претворен Бакстом только в одной декорации на бумаге⁴. Концертно-статическая трактовка «Шехеразады» кардинально преобразилась в балетном жанре. Мы видим авансцену, которая представляет собой гарем Шахриара. В центре – на коврах и подушках с кальяном сидят рабыни – его жены. Фигура Зобеиды расположена левее от них. На разрисованном заднике воссозданы три витражных двери. По правую сторону от девушек виднеется ступенчатая поверхность с золотыми колоннами, украшенными изображением богов. В кульминации финала на этой лестнице развернется кровавая сцена

³ Тугендхольд Я. А. Русский балет в Париже // Аполлон. 1910. №8 (май-июнь). Хроника. С. 70.

⁴ Следует обратить внимание, что для «Шехеразады» Бакстом было изготовлено два эскиза декораций (первый – Париж, 1910; второй – Америка, 1915). Более подробно об этом и о различиях в костюмах читай: Беспалова Е. Р. Клеопатра для Америки. Творческий союз Льва Бакста и Флоры Реваль // Собрание. 2017. № 2. С. 54-67. Размер бумаги первой декорации составлял 63x74 см.

расправы над любовниками. С синего потолка – выпуклой прямоугольной трапеции с ажурными драпировками и линиями – свисают вниз объемные люстры-фонари. Опускающийся навес с павлиньим орнаментом напоминает шатер. Роскошные стилизованные декорация и бутафория вобрали в себя яркие и «ядовитые» цвета – синий, голубой, зеленый, фиолетовый, красный, желтый, оранжевый. Их сочетание стало эпатажирующим открытием дягилевского балета.

Иллюстрация 1. Л. С. Бакст. Эскиз декорации к балету «Шехеразада» (1910) на музыку Н. А. Римского-Корсакова.



Как раз здесь проявилось наиболее значительное нововведение художника, отразившееся в обращении к восточной атрибутике во внутреннем заполнении декораций, реквизите и расцветке ткани костюмов: «Утонченная эротика и пряная роскошь костюмов и декораций Бакста сводили с ума, кружили головы. А воздействовал Бакст на публику через текстильный орнамент» [1, с. 35], – пишет искусствовед, историк моды и

исследователь творчества Бакста Е. Р. Беспалова. Напомним, что интерес к орнаменту выступает важным знаком стиля модерн. «Бакст не верил в теорию вовлеченности зрителя в спектакль, он решительно отделял зрителя от авансцены. Но его сосредоточенность на таких элементах, как диагональная ось, магическая симметрия и ритмика человеческого тела, вступала в противоречие с традициями сценографии XIX века, возводя прочный мост между артистами и зрителем» [2].

Колористическое начало Римский-Корсаков претворил на уровне тонального плана цикла. Для его рассмотрения обратимся к статье В. В. Ястребцева «О цветном звукосозерцании Н. А. Римского-Корсакова»⁵. Центральными тональностями сочинения являются e-moll, h-moll и «синий, сапфировый, блестящий, ночной, темно-лазурный» E-dur. Кроме них музыкальный язык партитуры вбирает в себя тональности I степени родства: ясно-весенние (a-moll – «как бы отблеск вечерней зари на зимнем, белом, холодном, снежном пейзаже», A-dur – «сама заря утренняя, весенняя или летняя, яркая, жгучая, полная жизни, молодости и красоты») и мрачный H-dur («темно-синий со стальным, пожалуй, даже серовато-свинцовым отливом. Цвет зловещих грозовых туч»).

Также отмечается группа тональностей II степени родства⁶. Выделим две разновидности – светлые и теплые (C-dur, Des-dur, D-dur, G-dur); 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), нежно-мечтательный, серовато-фиолетовый As-dur⁷.

⁵ Ястребцев В. В. «О цветном звукосозерцании Н. А. Римского-Корсакова» // Русская музыкальная газета, 1908. №39-40. С. 842-845.

⁶ В определении степеней родства мы опирались на классификацию Римского-Корсакова, изложенную в «Практическом учебнике гармонии» [7, с. 69-87].

⁷ Здесь отметим краску d-moll. В исследованиях В. Ястребцева и И. Ванечкиной-Б. Галеева она не заявлена в таблице цветового звукосозерцания. Однако тема Шехеразады в развивающем разделе I части звучит в дорийском d-moll, что по настроению и музыкальной образности сближает ее с лирико-пасторальной группой.

III степень родства⁸ выражена двумя тональностями – несколько темная, сильная B-dur и тональность без определенной окраски g-moll. По мнению В. Ястребцева этой ладовой сфере свойственен элегико-идиллический характер.

Перейдем к Баксту. Последовательное изложение программы сюиты, смена героев, музыкальных форм, тем и темпов «Шехеразады» привели к тому, что эскизы балета в творчестве художника-декоратора «запели» различными красками-тональностями, образовав цветовую гармонию: «Эмоциональная окраска цветовых ритмов, движущаяся живопись соответствовали картинности музыкального языка» [5, с. 101]. Действительно, важнейшее завоевание «Бакста музыкального» мы видим в цветовой палитре костюмов.

Профессор танца Колледжа Барнарда (Колумбийский университет, США) Линн Гарафола считает, что колористическая драматургия художника была направлена на реализацию драматической стороны спектакля. Эмоциональное и сверхчувственное начало выразилось им посредством символики цвета. Бакст отмечал: «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, который знает, как это использовать, и дирижер оркестра, который может привести все это в движение одним взмахом палочки, не перемешивая оттенки... может создать у зрителя точно такое чувство, какое он желает вызвать» [Цит. по: 4, с. 53]. При всем многообразии колористических решений, Бакст, в отличие от

⁸ Укажем, что в «Практическом учебнике гармонии» под понятием «далекие или отдаленные строи» Римский-Корсаков подразумевает III степень родства.

Римского-Корсакова, концентрирует свое внимание на ярких пятнах – зеленоватых и сине-голубых, желтых, оранжевых, розовых, красных оттенках в их двойственном сочетании. В письме Дягилеву художник утверждает: «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»⁹.

Иллюстрация 2. Л. С. Бакст. Эскизы костюмов к балету «Шехеразада» (1910) на музыку Н. А. Римского-Корсакова



⁹ Письмо Л. С. Бакста С. П. Дягилеву. 15/28 апреля 1911, Париж. Зильберштейн, И. С., Самков В. А. Сергей Дягилев и русское искусство. В 2-х томах. Т.2. М.: Изобраз. Искусство, 1982. 574 с., ил.

Для воссоздания антуража условного востока Бакст сделал акцент на крое и фактуре костюмов – это шаровары, туника, тюрбаны, чалмы, вуали, изготовленные из шелка. Их необычность подчеркнута откровенным фигурным вырезом в области талии¹⁰. «Он [Бакст] рассматривал тело актера как кинетический механизм, который сам создает окружающее пространство, ограничивающее его. Используя свободные складки одеяний, пояса, браслеты и оплетки, а также шаровары, Бакст усиливал энергетику спектакля, придавая динамику балетному танцу» [2]. В качестве источника орнамента послужили геометрические фигуры (круг, квадрат, треугольник, ромб) – извилистые, волнистые и ломаные линии с золотыми стразами и блесками, отражающие увлечение Бакста арт-деко¹¹. Вскоре весь Париж и многие европейские Дома моды стали искать сотрудничества с Бакстом¹².

Иллюстрация 3. П. Пуаре. Костюм в восточном стиле (1910)



¹⁰ В костюмах альмей, одалисок и рабов оголен торс (живот, спина, талия), а также плечи, руки, ступни и колени. Одежда евнухов, рабов (кроме кистей рук и пяток) полностью закрыта.

¹¹ Арт-деко – художественный стиль в изобразительном и декоративном искусстве (архитектура, скульптура, живопись и др.), для которого характерно стремление к выгнутым геометрическим линиям, живописным элементам и ярким цветовым сочетаниям.

¹² После премьеры «Шехеразады» эскизы костюмов этого балета нашли воплощение в коллекциях одежды «Шехеразада», «Одалиска», «Альмея».

Наряду с пестрыми костюмами особое значение имело сценическое убранство спектакля – включение балдахина, прозрачных покрывал, полога, подушек, ковров, мебели, кальяна, драгоценных камней (жемчуг, изумруд, сапфир), ювелирных украшений (серьги, браслеты), шляпок, диадем с перьями, эгретами и банданами на головах одалисок, альмей, евнухов и рабов. Вышитые золотом туфли, сандалии, башмаки с носом, украшенные позолоченными металлическими бусинами и серебряными блестками на шелковой подкладке сменили традиционные пуанты.

Вопросы грима как одного из выразительных средств перевоплощения волновали Бакста-оформителя. В мемуарной литературе о дягилевских сезонах имеются некоторые сведения о том, как Бакст гримировал артистов перед выходом на сцену. К примеру, для роли «русского Фавна» В. Ф. Нижинского (1889-1950) в балете «Послеполуденный отдых фавна» (на музыку К. Дебюсси) художник создал трико с «”коровьими” пятнами, и с маленьким хвостиком»¹³ (по Фокину); брови нимф акцентировал черным цветом, а розовым оттенком красил их веки, делая артисток похожими на голубей. О макияже в «Шехеразаде» подобного рода информации нами найдено не было. Можно сказать, что грим идеально вписывался в визуальный ряд спектакля и был созвучен его эстетике, помогая формировать пластику танцовщика: «Нижинский использовал совершенно особый цвет, пепельно-черный. Вокруг глаз он накладывал сиреневые и синие тени, и вид у него становился очень странный. Ему принесли пустую негритянскую голову, совершенно круглую и твердую. Он надел ее и стал очень красивым в этом гриме. Тем не менее, этот аксессуар почти полностью скрывался под тюрбаном» [Цит. по 8, с. 116]. Когда Маркиз смел спросить исполнителя зачем он надевает в жару, скрытый от глаз зрителей, этот доспех, Нижинский ответил, что «если бы я [Нижинский] не чувствовал, что у меня негритянская голова, я не смог бы танцевать» [там же].

¹³ Фокин М. М. Против течения // 2-е изд., доп. и испр.; ред. Г. Н. Добровольская. – Л.: Искусство, 1981. 36 л. ил., портр. С. 166.

Сегодня мы, как когда-то французская публика, наслаждаемся оригинальным триединством Русских сезонов, выраженным творческим синтезом музыки, живописи и танца. Французский поэт и критик К. Моклер (1872-1945) в статье «Урок Русского сезона» по этому поводу писал: «Все эти русские, исполнившие такие декорации – Билибин, Лев Бакст, Рерих, Головин, Серов, Александр Бенуа, – все они хорошие художники, смело порвавшие с условностями и сразу понявшие, что декорации музыкальной драмы совершенно отличаются от декораций драматического театра и должны являться симфонией цвета, которая созвучна оркестровой симфонии и стремится к красоте в нереальном мире <...>»¹⁴.

Таким образом, оба гения связывали музыкальную драматургию «Шехеразады» с гаммой красок: у Римского-Корсакова, обладавшего способностью к синестезии, каждая тональность была окрашена определенным цветом и ассоциировалась с конкретным образным рядом, в сознании композитора возникала уникальная цветозвуковая картина. У Бакста все компоненты балета – «декорации, костюмы и игра артистов равно важны для спектакля как единого целого. Он воспринимал сцену в трех измерениях, а не как простое расширение плоскостного пространства мольберта» [2]. Так, по мнению американского искусствоведа, критика, специалиста по русскому искусству Джона Боулта (1943) проявляет себя визуальное мышление художника. В выборе определенного цвета Бакст исходил, преимущественно, из сюжета балета «Шехеразады» и его реалистической направленности. Для него зрелищность и натурализм в передаче того или иного цвета являлись основополагающими элементами балетной драмы.

¹⁴ Зильберштейн И. С. О художниках «Русских Сезонов» // Огонек. 14 мая 1983. №20. С. 61.

ЛИТЕРАТУРА

1. Беспалова Е. Р. Текстиль Бакста // Теория моды. 2012. №25. С. 34-62.
2. Боулт Д. Ослепительный Бакст / перевод с англ. яз. Б. Егорова // Наше наследие. Иллюстрированный культурно-исторический журнал. 2017. №120. URL: <http://nasledie-rus.ru/podshivka/12001.php> (дата обращения: 03.03.2020).
3. Ванечкина И. Л., Галеев, Б. М. Цветной слух в творчестве Н. А. Римского-Корсакова // Русская музыка XVIII-XX веков. Культура и традиции. Казань, 2003. С. 181-195.
4. Гарафола Л. Русский балет Дягилева. Пермь: Книжный мир, 2009. 480 с.
5. Голынец С. В. Лев Самойлович Бакст. М.: ООО БуксМАрт, 2017. 408 с.
6. Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. 9-е изд. М.: Музыка, 1980. 454 с., нот., ил.
7. Римский-Корсаков Н. А. Практический учебник гармонии. – 20-е изд., стер. Спб.: Лань; ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2014. 176 с.
8. Федоровский В. Ф. Сергей Дягилев, или Закулисная история русского балета. М.: Эксмо, 2003. 320 с., илл.
9. Ястребцев В. В. О цветном звукозерцании Н. А. Римского-Корсакова // Русская музыкальная газета. Спб., 1908. № 39-40. С. 842-845.