



«Весь мир лицедействует!»

Театральный разъезд

М.Н. Воробьев

Японский театр — далекий и близкий

Восточная культура, в том числе театральная, поистине уникальна. И уникальность эта — в чувстве всеобъемлющей красоты. Он совсем другой, этот театр, его выразительные возможности предполагают создание мира эстетической и эмоциональной гармонии. Составляющие этого мира — утонченное изящество, гармония природы, спокойствие, элегантность, простота и безукоризненный вкус.





крытая с трех сторон, с эффектным задником, на золотом фоне которого изображена сосна. На деревянных столбиках – крыша. Слева от площадки – помост, куда выходят действующие лица и музыканты. Перед помостом – три небольшие зеленые сосны.



Ямба Ушимадо в costume и маске театра Но

Таковы классические образцы японского театрального искусства – театр Но и театр Кабуки.

Родились они из народного искусства, которое и сегодня существует в японских деревнях: из обрядовых земледельческих плясок, храмовых праздников, заимствованных из китайского искусства плясок дракона, праздников поминовения душ предков. Несмотря на замкнутость восточной цивилизации, театральное искусство этого мира имеет приблизительно те же истоки, что и западноевропейское. И временные рамки те же – Средние века. Позднее тот же путь прошел и русский театр. Но у японского театрального искусства свои, глубокие внутренние закономерности зарождения

и развития. В эстетике сразу наметились различия. Если западноевропейский театр тяготел в те времена к аскетизму, то восточный – к пышности представления, особенно костюмов, в которых выходили исполнители ролей божеств – поля, очага, риса.

Театр Но – мастерство, искусство, ремесло в высоком смысле. Этот театр – лицо японского сценического искусства, так же как комедия дель арте – итальянского, Шекспир – английского, Мольер – французского. Возник он в XIII веке, и создали его, как считается в Японии, бродячие мимы, *саругаку-хоси*. Акробатика, клоунада, жонглирование, танцы, фокусы – вот что входило

в состав представления. Служители религии, видя любовь народа к таким выступлениям, стали включать их в религиозные празднества.

Вскоре появились и первые пьесы, сначала устные, анонимные. Затем актер Каньами Киёцугу стал писать полноценные пьесы с настоящим драматургическим конфликтом. В XIX веке тексты театра Но получили название *ёкёку* – пение и мелодия. Это говорит о том, что важным выразительным средством стала музыка – инструментальная и вокальная.

Театр Но существует в Японии и сегодня. Он словно живой музей. Внешний вид его прост: сцена – приподнятая четырехугольная площадка, от-





Маска актера театра Бунраку

Декорации в нашем понимании отсутствуют. И это основной принцип традиционного, не только японского, а восточного театра вообще – повышенная степень условности, обобщения, так сказать, символическая картина мира. Деревянные рамы, увитые зеленью, изображают дом. Легкая крыша на четырех палочках – буддистский храм. И на таком скупом фоне – богатые костюмы, деревянные маски – подлинные произведения искусства, к которым было запрещено прикасаться руками, их как священные реликвии хранили в особых деревянных ящиках.

Эстетика этого театра, конечно, очень важна для понимания природы восточного искусства. Но обратимся к актерскому мастерству, ибо оно в театре любого типа – главное. И здесь тоже все по-особому. Ведущая роль отдана не слову, как, предположим, в русском театре, а пластике. Движения актеров – медленные, плавные, скользящие, каждое движение, каждый жест – символ. Отдаленно это можно сравнить с актерским искусством старинного классицистского театра Франции: приблизительно так играли Корнеля и Расина. Небольшой прыжок с подставки на пол сцены означал в театре Японии, что героиня бросилась в реку (кстати, один из самых распространенных мотивов классической японской драматургии). Взмах кнута – движение всадника. А игра с веером! Множество поступков и настроений передавалось с его помощью. Медлительные, торжественные танцы также были неотъемлемой частью представления и создавали символические образы.

Персонажи в паузах не уходили со сцены, а замирали в глубине, принимая неподвижные позы. Одетые в темные костюмы люди (их называли *кокэн*) выносили предметы бутафории, помогали действующим лицам при одевании. Как не вспомнить здесь *дзэнни* комедии *дель арте* и прозодежду Мейерхольда. Невидимые нити опутывают все театральные системы мира, любой театр – часть мирового. И весь мир – театр...

Но вернемся на театральное представление Древней Японии. Обязательные его составляющие – хор и оркестр. Хор – активный участник сценического действия, он подхватывал реплики

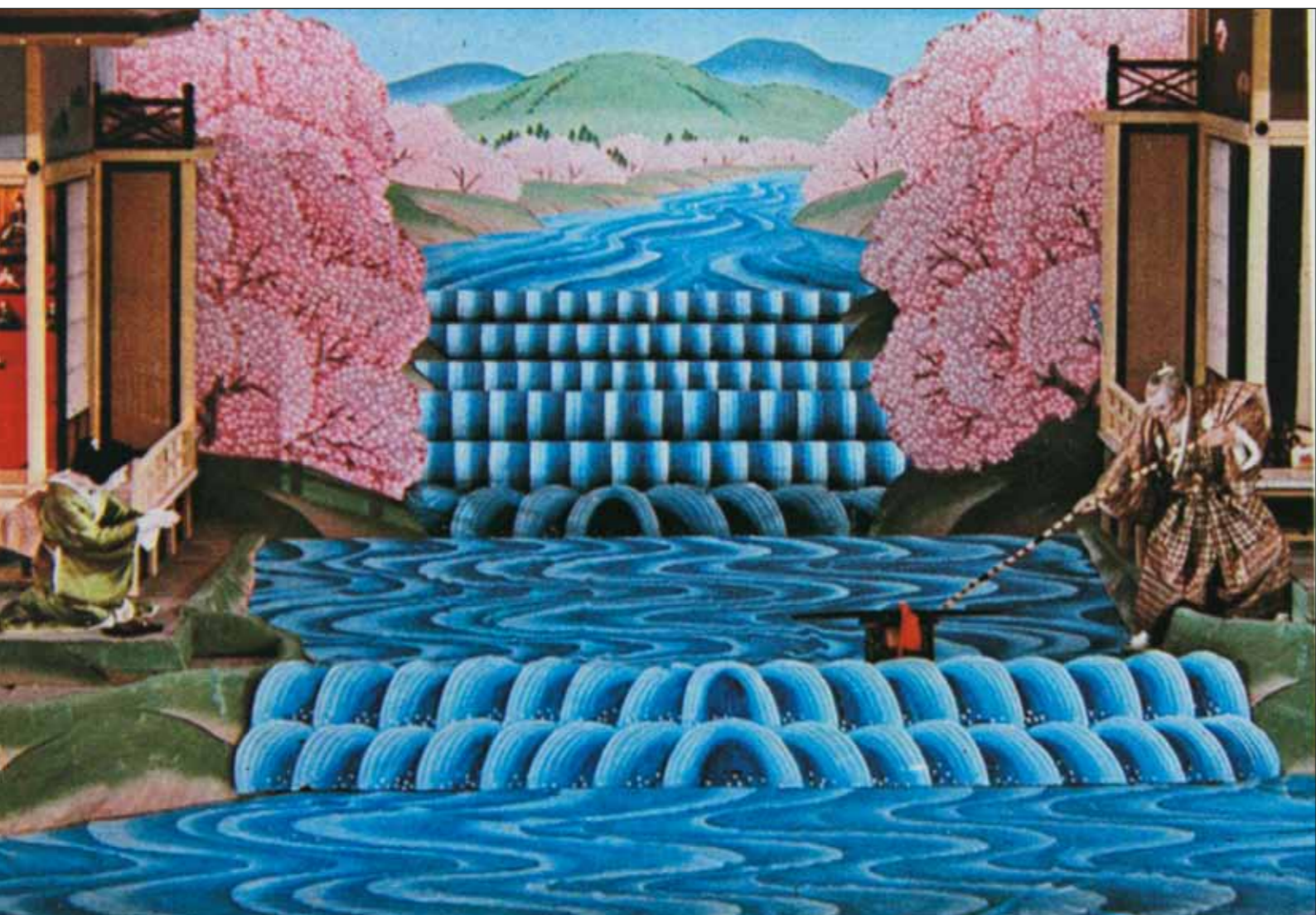
актеров, разговаривал с ними, рассказывал о действующих лицах, вел основную сюжетную линию. Здесь вспоминается античная драма с ее огромной смысловой ролью хора, хотя вряд ли японцы знали о существовавшем за много веков до них великом театре Древней Греции и Рима.

Музыканты сопровождали действие игрой на флейте и необычного вида барабанчиках, напоминавших песочные часы.

Собственно пьесы представляли собой тексты, в которых чередовались прозаические и стихотворные части, повествование сменялось песней, декламация – диалогом. Так все и переплеталось, рождая своеобразный синтез искусств – идефикс уже XX века.

В XV веке сложилась система подготовки актера, довольно свободная, предполагающая рав-





Декорации к спектаклю театра Кабуки

ноправное общение разных школ. А два века спустя восторжествовала идея главы дома: этот человек становился единственным хранителем текстов пьес и трактатов с секретами актерского мастерства. Он контролировал творчество каждого актера, вмешиваясь даже в его личную жизнь. Творческое общение разных школ, естественно, прекратилось. Замкнутость в театре Но поддерживается и сегодня.

До недавнего времени профессия актера в этом театре была исключительно наследственной. Она

осознавалась как жизненный путь, предназначение, служение. Ребенок дебютировал в пять-шесть лет. С детства присутствуя на репетициях, он усваивал походку, движения и позы. Принцип обучения – показ; считалось, что слова отпугивают внутреннее видение.

Сохраняя традиции, всю свою художественную значимость, театр Но сегодня, конечно же, не может не меняться. Так, он стал более эмоциональным, динамичным, откликаясь на ритмы современной жизни.

Театр Кабуки известен в России больше, у нас часто гастролируют различные его труппы. В начале пути и в пору расцвета театры Но и Кабуки были художественными противоположностями. Со временем же, поскольку они существовали в рамках одной культуры, причем достаточно замкнутой, в них сформировалось много общего, различия постепенно стирались. Сегодня, на взгляд европейца, они ничем не отличаются друг от друга.

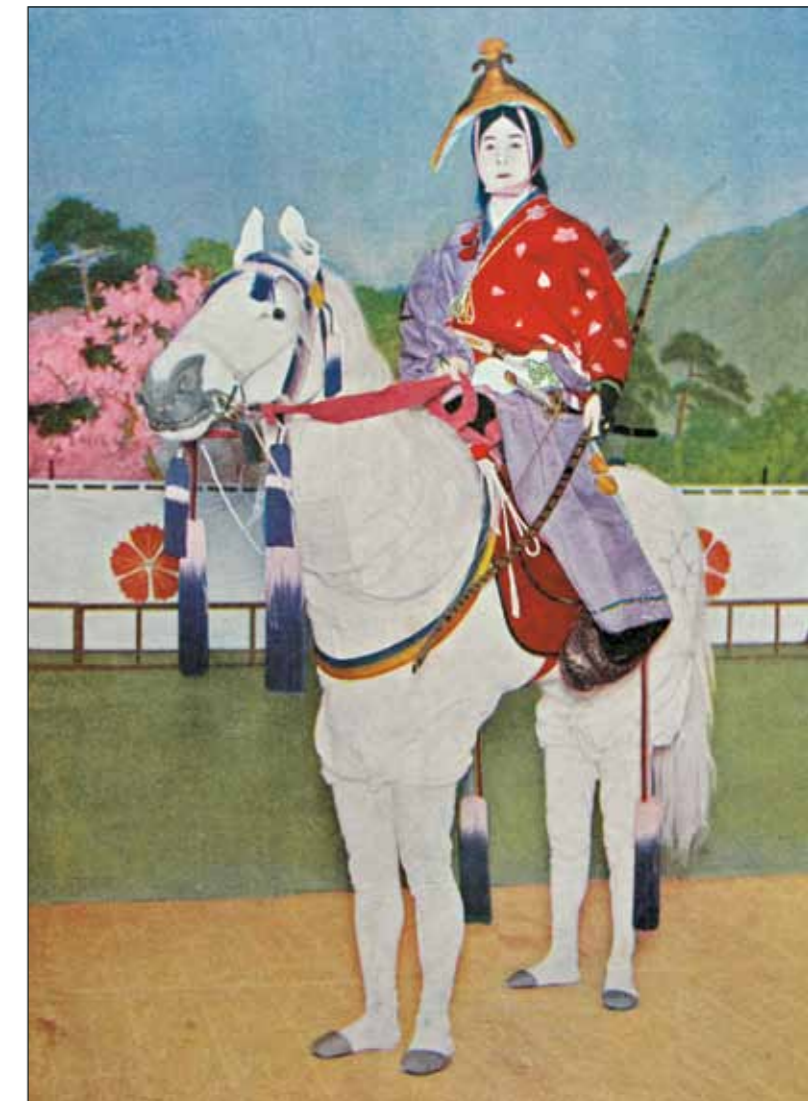
Прототипом Кабуки стала разновидность танца, в котором женщины появлялись в необычных костюмах (театр Но был чисто мужским). Этот танец получил название Кабуки Одори и стал символом новизны и свободы нравов. Постепенно танцы обогатились драматической структурой. Разыгрывались, например, сценки, когда красавица, нарядившись мужчиной, флиртowała со служанкой из чайного домика. Затем такие сценки стали пьесами о жизни, верности и любви.

История донесла до нас имя человека – основателя Кабуки. Это танцовщица Окуни, создавшая свою труппу. Успех породил массу подражаний. Вот одна из пикантных историй эпохи рождения Кабуки. Девицы из веселого квартала направились в район, где выступала Окуни с труппой, построили подмостки и стали разыгрывать пантомиму – приглашение гостя. Получив от кого-либо из зрителей согласие, они ввели его к себе. Естественно, властям это не понравилось. Женские труппы Кабуки были запрещены.

И снова никуда не уйти от параллелей. В шекспировской Англии театры располагались в заречной, не центральной части Лондона, в одном ряду с кабаками и публичными домами. И тоже были закрыты чуть не на сто лет пуританами, пришедшими к власти.

А в Японии появились юношеские и мужские труппы Кабуки. Однако блюстители нравов не дремали. Они закрыли юношеский Кабуки и попытались то же самое сделать с мужским. Владелец одного из театров устроил перед зданием суда сидячую забастовку. Он сидел 12 (!) лет. Платье на нем истлело, немногие оставшиеся верными друзья-актеры приносили ему пищу. Через 12 лет театр открыли. Наплыв зрителей оказался необычайным.

Эпоха Гэнроку (1688–1703) – расцвет Кабуки, когда ставятся уже многоактные пьесы, похожие по форме своей на европейские. Великий драматург этого периода – Тикамацу Мондзаэмон. Самая знаменитая его пьеса, идущая и сегодня, – «Самоубийство влюбленных на острове Небесных сетей». Драматург романтизирует явление, бывшее вовсе не редким, сочувствует разлученным влюбленным. К слову, эпоха Гэнроку была временем расцвета не только драматургии и театра, но и прозы и поэзии, когда писал свои новеллы Ихара Сайкаку и сочинял свои хокку Мацуо Басё.





Сцена Кабуки унаследовала очертания сцены театра Но, когда аудитория смотрела представление на открытом воздухе. В 1717 году появилась крыша, потом – занавес. Именно в театре Кабуки были изобретены «дорога цветов» (узкий помост в центральном проходе) и поворотный круг на сцене, что имело колоссальное значение для всего театрального искусства. Определились четко фиксированные амплуа. Сформировалось, например, пять типов злодея: 1. Бунтовщик-злодей. 2. Злодей, сохраняющий личину приличного человека. 3. Злодей, выставляющий себя мудрецом. 4. Не совсем безнадежный злодей. 5. Комедийный злодей.

Пластика, пантомима были основными выразительными средствами в игре актера Кабуки (вспомним ближайшую аналогию – театр Но). Техника актера доставляла зрителям-японцам главное наслаждение. Слов в пьесе было немно-

го, считалось, что настоящее искусство театра начинается там, где речь заканчивается. Ситуация складывалась именно так, потому что актерское мастерство развивалось задолго до появления речи на сцене.

В театре Кабуки, как и в театре Но, много музыки, танцев, такие же пышные костюмы. Что только не было изображено на них: плоды мандарина; вышитый карп, поднимающийся к водопаду; сделанный из шелка краб... В costume выражались утонченность и многозначительность, сложная восточная символика.

Исследователи театра Кабуки полагают, что в основе условного театра Востока лежат религиозный ритуал и танцевальное искусство. Считалось, что актер или танцовщик обязан владеть искусством *камигакари*, подобно *мико* – служительницам храмов и священникам. Камигакари – медиум, на которого снизошло божественное вдохновение. Это вдохновение большей частью было жизнеутверждающим, светлым, а вовсе не мрачным и безысходным, как было принято думать.

Театр был частью жизни. На начальном этапе им не принято было любоваться. Человек, пришедший на представление, носившее характер ритуала, обязан был принять в нем участие.

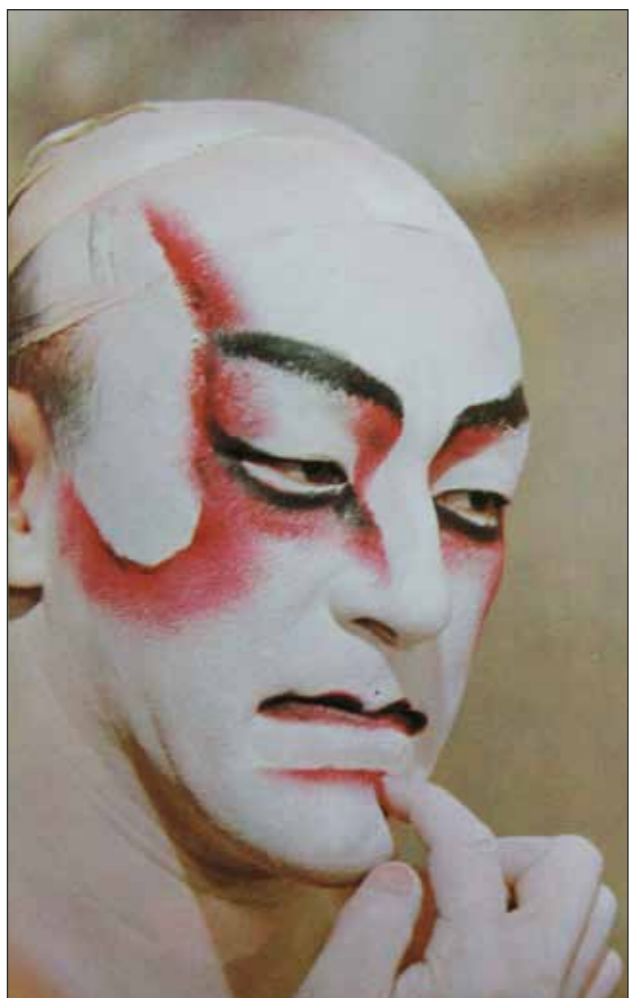
И все же центральная эстетическая и смысловая категория традиционного японского театра – маска. Это прежде всего самостоятельное произведение искусства. Маски делались из японского кипариса, иногда они закрывали лишь часть лица. Например, идеалом красоты был высокий лоб, особенно у женщин. С учетом этого делались маски в театре Но. Маску актер надевал только с париком. И здесь была своя символика: в париках черного цвета игрались мужские роли, красный цвет был принадлежностью исполнителей роли демонов, в белых париках выходили старики и старухи. Неподвижность маски составляла художественный контраст с изяществом пластики, жеста, которые были канонизированы и не предполагали ни одного произвольного, импровизационного движения. Игра с веером также была абсолютно нормативной, носила строгий символический характер. С помощью веера актер мог изображать солнце и луну, дождь и ветер.



В масках выступали не все персонажи – только первый актер. Остальные же должны были на протяжении всего спектакля сохранять бесстрастное, «масочное» выражение лица. Обыденное, обыкновенное, как в жизни, – не допускалось.

В театре Но существовало четыре вида масок: старцев и божественных персонажей, воинов, женщин, демонов. Внутри каждой категории были свои градации (юная красавица, небесная фея, дух ревности).

Вся сценическая жизнь актера старинного японского театра подчинена маске. Перед началом представления он долго глядит на маску, держа ее в ру-



Гримируясь, актер театра Кабуки «надевает» свою маску



ках, надевает и еще некоторое время стоит перед зеркалом, полностью одетый в сценический костюм. Это – ритуал. Актер расстаётся с самим собой, становится другим человеком.

Символика осталась и тогда, когда на смену маске пришел грим. Собственно, он был лишь «мягким» вариантом маски. Белила, например, накладывались для того, чтобы человек приобрел сверхъестественные силы, какими обладал в маске. Наложить румяна и покрасить зубы в черный цвет означало показать свою преданность в любви. Красками часто покрывали даже глаза, капая в них румяна, и язык.

До нас дошли сведения о том, как проходили репетиции в театре Кабуки. После обсуждения

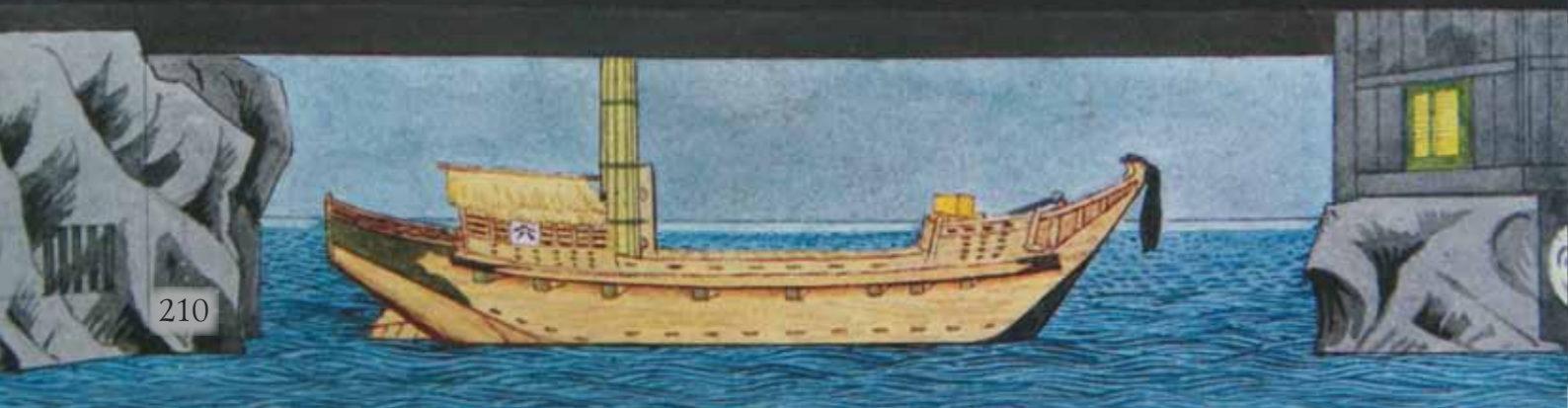
пьесы начиналась работа над ее сценическим воплощением. Каждая сцена репетировалась в отдельности. Актеры, усевшись в кружок, слушали тексты своих ролей, стараясь запомнить с голоса хотя бы первые реплики. А дальше актер мог импровизировать.

Кем же эти люди, актеры традиционного японского театра, были в обычной жизни? Вплоть до XIX века они принадлежали к низшему классу самураев. Вся их частная жизнь была строго регламентирована. Так, согласно указам 1647 года актерам театра Но запрещалось иметь какое-либо имущество, кроме сценических костюмов и домашней утвари, запрещалось бросать семейную профессию и изучать воинские и другие

искусства (это не соответствовало их низкому положению).

Известны факты, когда актеров отправляли в далекую ссылку или даже приговаривали совершить харакири за плохую, с точки зрения начальства, игру. Например, одному из актеров прислали бумагу с критическим отзывом о его игре. В вину ему ставилось увлечение психологической стороной жизни персонажей. Это было равнозначно приговору. Надо уходить со сцены, решил артист. На следующий день он заболел и вскоре в расцвете творческих сил, в 55 лет, умер.

В начале XXI века театр Кабуки сохраняется как классическое культурное наследие. Сегодня это зрелище – дорогое удовольствие. Посеще-





Сцена из спектакля «Сюнкан» театра Кабуки (постановка 1719 г.). Гастроли в театре имени Евгения Вахтангова, 1961

ние спектакля – это парадный выход. Послать билет на представление театра Кабуки выгодно клиенту – выказать ему свое уважение.

Сейчас в Японии есть театр и европейского типа – Сингэки. В подобный театр приглашаются для работы европейские, в том числе российские режиссеры. Анатолий Эфрос ставил в Японии Чехова. И все же лицо японского театра – это его традиционные формы.

Помимо традиционных существуют еще и театр Бугаку – музыкально-хореографические представления, Кёгэн – народный комедийный драматический жанр, герои которого – простые горожане и крестьяне из повседневной жизни.

Древний кукольный театр – Дзёрури. Здесь свои законы, своя система амплуа. Куклы большие – до 130 см, у них двигаются рот, глаза, брови, ноги, руки; пальцы подвижны во всех суставах. Сложная система нитей позволяет управлять мимикой. Каждая кукла – произведение искусства. Между прочим, японские кукольники – частые гости Москвы, зрители проявляют к ним большой интерес. Отметим еще театр Ёсэ – своеобразное варьете, но не в европейском, а в национальном японском стиле.

Сегодня восточный театр стал неотъемлемой и очень своеобразной частью мирового сценического искусства. Не только гастроли трупп, работающих в традиционной манере, способствуют этому. Взаимопроникновение происходит на самом разном уровне. Так, в российских коллекциях достаточно полно представлена японская театральная гравюра, знакомящая со стилистикой старинного театра: актеры изображены в гриме и париках, костюмах, виден мизансценический рисунок, пластика. Время от времени на российской сцене появляется великое творение Японии XVII века – пьеса «Самоубийство влюбленных на острове Небесных сетей». В Петербурге работает маленький, но чрезвычайно интересный театр «Человек», ориентированный на восточную пластику. Сходные с японским искусством черты проступают в национальных театрах Якутии и Бурятии, Хакасии и Тувы. То, что было далеким, оказалось близким и понятным.

В Японии любят и берегут свой традиционный театр. Точнее сказать – почитают. И в этом – залог его бесконечной жизни.

В оформлении статьи использованы японские театральные гравюры и изображения сцен из спектаклей театров Но и Кабуки





Галина Смоленская

Дягилев: «Когда я вернусь...»

Сергей Дягилев, Русские сезоны – и будто слышится гром аплодисментов восторженного Парижа. Ровно век назад, весной 1909 года, в театре Шатле было явлено чудо русского балета. «Публика в холодно-нарядной Опере переродилась: люди взбирались на кресла, в иступлении кричали, стучали, махали платками, плакали в несдержанно-азиатском, а не в сдержанно-европейском восторге. Русский гений завоевал столицу мира и весь мир», – вспоминал Сергей Лифарь. Парижские газеты в те далекие

дни писали: «Критики были просто в истерике... и в таком безумном восторге, что от волнения не могли дышать».

Поистине огромную роль сыграли сезоны Дягилева, и в особенности балеты «Жар-птица», «Петрушка» и «Весна священная», для популяризации русской культуры в Европе. «Революция, которую мы произвели в балете, касается, может быть, всего менее специальной области танцев, а больше всего декораций и костюмов», – пишет Дягилев в 1910 году. Он как никто другой осознавал решающее значение работ художников в Русских сезонах. Среди создателей декораций и костюмов к балетам были великие русские живописцы – Лев Бакст, Александр Бенуа, Константин Коровин, Валентин Серов, Николай Рерих, Мстислав Добужинский, Александр Головин. Россия оказала сильнейшее влияние на сценическое европейское искусство начала XX века, и даже парижская мода на несколько десятилетий оказалась под обаянием декораций и костюмов дягилевской антрепризы. С Русскими сезонами связаны имена Пабло Пикассо и Жана Кокто, Анри Матисса и Коко Шанель.

На выставке «Сокровища Русских сезонов Дягилева» во Всероссийском музее декоратив-

но-прикладного и народного искусства, которая открылась в Москве ровно через сто лет после первого представления в парижском театре Шатле, публике были продемонстрированы никогда ранее не экспонировавшиеся костюмы к спектаклям дягилевской антрепризы сезонов 1909–1929 годов: «Весна священная», «Жар-птица», «Синий Бог», «Песнь соловья» и «Шехерезада», а также черные пуанты великой Тамары Карсавиной, в которых она танцевала Коломбину в балете «Карнавал». Показанные на выставке костюмы – живые свидетельства той непередаваемой театральной атмосферы, которая охватывала публику на спектаклях в Париже, Россия же увидела их впервые – спектакли Русских сезонов никогда не шли в собственной стране.

Как рассказывает Ольга Стругова, заместитель директора Всероссийского музея декоративно-прикладного и народного искусства по научной работе, некоторое время назад в музее было представлено великолепное полотно – задник к «Половецким пляскам», выполненный по эскизу Николая Рериха. Владелица полотна, частный коллекционер Ольга Юдина-Мазур, проживающая в Лондоне, хотела отреставрировать его и обратилась за консультацией к со-



Костюмы удивительно вписались в музейную экспозицию искусства начала XX века



▲ Тамира Карсавина – Коломбина в балете Р. Шумана «Карнавал». Постановка Михаила Фокина. 1910

Карсавина в роли Жар-птицы и Адольф Больм в роли Ивана Царевича в балете Игоря Стравинского «Жар-птица». Либретто и хореография Михаила Фокина. 1910

▲ Тамира Карсавина в роли Жар-птицы. Фотография И.О. Хопп. 1910

▶ Черные пуанты Тамиры Карсавиной. С них началась история коллекции Ольги Мазур



трудникам музея на Делегатской. Так возникла идея выставки.

Костюмы удивительно вписались в экспозицию музея. Здесь хранится замечательная коллекция искусства начала XX века. Предметы интерьера, выполненные в Талашкине и других мастерских, служат естественной декорацией для костюмов Дягилевской антрепризы. Ведь известно, что идея одного из балетов – «Весна священная», ставшего не только сенсацией, но и открывшего новую эпоху в музыкальном театре, родилась в Талашкине. Здесь же Николай Рерих создал и первые эскизы будущих костюмов, опираясь на подлинные этнографические образцы из коллекции княгини Марии Тенишевой.

Когда балеты создавались, их авторы, и прежде всего сам Дягилев, утверждали: «Это не балет. Мы создаем не танец, мы создаем синтез искусств, то, что соответствует вообще идеологии модерна как стиля начала XX века». А одна из художниц Русских сезонов Наталья Гончарова заметила: «Костюмы, декорации, они как бы главенствуют здесь, а танец, рисунок этого танца – это ожившая декорация».

Чудесным образом сохранившиеся театральные костюмы за свою вековую историю накопили множество тайн. Историю этой небольшой, но драгоценной частной коллекции мы услышали на выставке от ее владелицы Ольги Мазур. «Началось все с того, что я вышла замуж и переехала жить в Лондон, – рассказывает она. – Стала разбирать квартиру, наводить порядок и среди старых вещей обнаружила черные пуанты, на которых была надпись: “3d July Carnival C.W. Beaumont with friendly feelings”¹. Конечно, они были в очень ветхом состоянии, но эта надпись не давала мне покоя, и я начала свое расследование. Друзья объяснили мне, что “Карнавал” – это балет Русских сезонов Дягилева, хореография Михаила Фокина, музыка Роберта Шумана. Черные пуанты явно принадлежали Коломбине. И поскольку я проявляла самый неподдельный интерес, друзья познакомили меня с самым главным человеком, который знает все о дягилевских костюмах, – с Сарой Вудкок. Она на протяже-

нии тридцати лет хранила и изучала костюмы дягилевских балетов Музея Виктории и Альберта в Лондоне – это одна из самых значительных коллекций в мире. Ее советы и помощь стали для нас неоценимыми».

Сара Вудкок – совершенно феноменальный специалист. Раскроем лишь несколько секретов ее работы. Например, костюм статиста из спектакля «Жар-птица», который представлен в экспозиции, она датировала 1910 годом лишь по одному весьма своеобразному признаку: на костюме стоит штамп немецкой таможни, а он применялся только до начала Первой мировой войны.



¹ «3 июля. Карнавал. С.У. Бомонт. С дружескими чувствами».

▶ Владельцы коллекции Ольга и Ивар Мазур

Изучение черных пуантов Сара Вудкок начала с надписи, имеющейся на одном из них. Она атрибутировала их следующим образом: мы имеем дату – 3 июля; балет «Карнавал»; пуанты черные, значит, это Коломбина; C.W. Beaumont – это известный английский арт-критик, значит, это Лондон; «friendly feelings» – значит, они были в дружеских отношениях. Слово «карнавал» написано с ошибкой. Ведь по-английски «карнавал» пишется через букву «с». Это важная деталь. Дело в том, что Коломбину в истории дягилевских балетов танцевали три балерины: Лидия Лопокова, Лидия Соколова и Тамара Кар-



Вацлав Нижинский в балете Рейнальдо Хана «Синий Бог». Постановка Михаила Фокина. 1912

савина. Лидия Соколова сразу выпадает из «соревнования», так как она на самом деле была англичанкой (имена англичан, поляков в труппе Дягилева принято было русифицировать, поскольку это был русский балет), значит, Соколова вряд ли совершила бы ошибку при написании слова «карнавал» на родном для нее языке.

Следующим этапом стало изучение всех театральных программ за все годы представлений в Лондоне. Выяснилось, что Лидия Лопокова никогда не исполняла партию Коломбины 3 июля. Значит, вероятней всего, это Тамара Карсавина. Когда после проверки ее почерка было установлено, что он идентичен тому, что имеется на пуантах, сомнений не осталось – да, это она!

Вот такое исследование (а длилось оно более полутора лет) провела Ольга Мазур вместе с Сарой Вудкок, человеком, обладающим «самыми великими знаниями».

◀ *Костюм служанки храма из балета «Синий Бог». Художник Лев Бакст. 1912*



Любовь Чернышева в роли Зобеиды в балете Н.А. Римского-Корсакова «Шахерезада». Постановка Михаила Фокина. 1912

Перед нами один из экспонатов коллекции – костюм служанки храма из балета «Синий Бог», поставленного Михаилом Фокиным на музыку Рейнальдо Хана. Лишь случай помог сохранить этот уникальный образец: поскольку балеты, оформленные Бакстом, были суперпопулярны, весь их гардероб был полностью сношен и распался. «Синий Бог» не был столь любим публикой по той причине, что в то время все шли на Вацлава Нижинского, а он появлялся в роли Синего Бога лишь в самом конце спектакля, – зрители были очень разочарованы, и спектакли считались провальными. Зато до наших дней дошли волшебные костюмы, созданные Бакстом, поражающие в первую очередь своим необычайно богатым колористическим решением.

Представленный в экспозиции головной убор Зобеиды из балета «Шахерезада» тоже создан по эскизам Льва Бакста. Внутри этого головного убора надпись «Л.Ч.», датированная 1919 го-

▶ *Головной убор Любови Чернышевой в роли Зобеиды. 1912*





дом. Существует фотография, на которой изображена балерина Любовь Чернышова в роли Зобеиды, – так было установлено, кому из балерин дягелевской антрепризы этот убор принадлежал. Экспонат был найден, как и черные пуанты, на чердаке дома в весьма плачевном состоянии: ветхий рас-

◀ *Придворные дамы в балете Игоря Стравинского «Песнь соловья».*
Постановка Леонида Мясина. 1920

Галина Смоленская. Дягилев: «Когда я вернусь...»

падающийся шелк, часть перьев утрачена. Реставраторы провели длительную, кропотливую работу, восстанавливая головной убор Зобеиды по фотографиям 1919 года.

На выставке представлены три костюма, выполненные по эскизам Анри Матисса, – это костюмы придворных дам к балету «Песнь соловья» по сказке Андерсена на музыку Игоря Стравинского. Эскизы были использованы для двух версий спектакля – в хореографии Леонида Мясина в 1920 году и Джорджа Баланчина в 1925-м. Примечательны эти

костюмы тем, что, возможно, сам Матисс разрисовывал их, выполняя роспись по шелку. Поскольку его эскизы к этому спектаклю были недостаточно детальными, костюмерам было совершенно невозможно самостоятельно работать над созданием костюмов. Сохранились мемуары Сержа Григорьева, режиссера многих дягилевских балетов, где он рассказывает, как Матисс сам рисовал цветы и другие мотивы на сценических костюмах.

Изначально костюмы не были зелеными, они были серебряными, но поскольку в состав нити



Костюмы придворных дам. Балет «Песнь соловья», художник Анри Матисс



Лев Бакст. Эскиз костюма Жар-птицы к одноименному балету Игоря Стравинского. 1910

входит медь, со временем они изменили свой цвет, что, впрочем, их вовсе не портит.

На внутренней стороне одного из костюмов есть этикетка – «Clarke». Кларк была английская балерина кордебалета, ее русифицировали как Веру Савину. Впоследствии балерина вышла замуж за Леонида Мясина, который ради нее бросил дягилевскую антрепризу и самого Дягилева.

Костюм стража Кощея к балету «Жар-птица» (хореография и либретто Михаила Фокина, музыка Игоря Стравинского) удивителен тем, что если внимательно посмотреть на его геометрический рисунок, можно увидеть, как сквозь него просвечивают розовые розы; на обратной стороне ткани тоже видны следы изначального рисунка. Все это позволяет говорить, что орнамент был нанесен уже после того, как костюм был создан. «Жар-птицу» ставили дважды: в 1910 году спектакль оформлял Александр Головин, а в 1926-м художником была Наталья Гончарова. Британские исследователи полагают, что, видимо, Головин устранил розы, закрыл их орнаментом, чтобы усилить эффект агрессии персонажа (стра-

◀ *Костюм стража, охраняющего ворота в царство Кощея. Балет «Жар-птица». Художники Лев Бакст и Александр Головин. 1910*

Костюм девушки из балета Игоря Стравинского «Весна священная». Постановка Вацлава Нижинского. Декорации и костюмы Николая Рериха. 1913

Исполнительница партии девы-избранницы в «Весне священной» Лидия Соколова. Постановка Леонида Мясина. 1920





Декорация к «Половецким пляскам», сцене из оперы А.П. Бородина «Князь Игорь». Эскиз декорации Николая Рериха, исполнение Бориса Анисфельда. 1909

жа Кощея); а музейные специалисты в Москве склоняются к версии, что это Наталья Гончарова с ее интересом к авангарду нанесла геометрические принты в 1926 году, поскольку она использовала в своей постановке костюмы Головина. Так что, возможно, этот костюм создан в соавторстве Головина и Гончаровой.

Свою историю имеет и костюм одной из пятнадцати девушек из балета «Весна священная». Как полагает Сара Вудкок, костюм был создан к постановке 1912 года, которую осуществил Вацлав Нижинский, – тогда спектакль был освящен, публика не приняла ни ломаные движения танца, ни авангардную музыку Стравинского. И уже в 1920 году Мясин ставит свою триумфальную «Весну священную», используя прежние костюмы.

Любопытно, что в 1920 году деву-избранницу танцевала Лидия Соколова, и поскольку костюмы были сшиты из шерстяной ткани, а партия у нее довольно сложная, она жаловалась, что танцевать в подобном облачении ей очень трудно и жарко. Тогда для нее сшили такой же наряд, но из шелка. Много позднее, в 1968 году, костюм этот ушел

с аукциона Sotheby's, и по каталогам можно отследить, что приобрела шелковый костюм Соколовой знаменитая актриса Ванесса Рейдгрейв. Известно даже, что она с удовольствием носила этот костюм, но дальнейшую его судьбу мы не знаем. А на выставке в Москве представлен тот самый «неудобный» шерстяной костюм одной из дев-избранниц.

И в завершение несколько слов о поистине жемчужине коллекции Ольги Мазур – декорации Николая Рериха к «Половецким пляскам». Балет на музыку А.П. Бородина был создан Михаилом Фокиным в России в 1909 году. «Половецкие пляски» – квинтэссенция дягилевских балетов, это была самая популярная, коронная и наиболее часто исполняемая композиция на протяжении всех двадцати лет существования дягилевской антрепризы. Для европейцев это было ярчайшим впечатлением, сохранилось множество свидетельств современников о том, как публика, увидев на сцене «эту дикую Россию», приходила в полный восторг и неистовство. «Далекая от этнографической похожести музыка Бородина, создающая образ бескрайнего степного раздолья и несущихся на бе-

шенном скаку диких всадников, поэтически обобщенный образ половецкого стана, созданный Рерихом, рождали “веселое варварство” фокинских плясок»².

Декорация представляет собой сценический задник – 10 м в высоту и 23 м в ширину. Датирован он 1909 годом и, судя по его размерам, создан был для конкретного театра и конкретной сцены. Парижский театр «Шатле» на тот момент имел самую большую сценическую площадку – 23 м (это великовато и для некоторых современных залов). Когда дягилевские сезоны получили продолжение и труппа выступала в других залах, задник использовали не часто, он был слишком велик. И поэтому выжил. Позже Николай Рерих создал несколько полотен для других театральных подмостков. Сегодня это театральное детище Николая Рериха еще не отреставрировано. Декорация огромная, и для реставрационных работ требуется специальное помещение. «У нас пока нет точной идеи, что с ним делать, – говорит Ольга Мазур. – Я хотела бы только, чтобы он был в России. Вокруг него можно построить целое здание. Это действительно роскошное полотно, но оно пока ждет своей судьбы. В России ведутся переговоры о его покупке».

² Метелица Н. Непреходящее волшебство Русских сезонов.

Русские балеты Дягилева занимают особое место в истории театрального искусства, музыки и танца XX века. Париж отдал дань Дягилеву, назвав его именем площадь около театра Гранд-опера. Юбилейная дата вызвала новую вспышку неподдельного интереса к наследию Дягилева и в Москве. Россия наконец-то увидела Русские сезоны – экспонатами выставки, навсегда застывшими в вечном танце истории.

В оформлении статьи использованы фотографии Ксении Никитиной



Площадь Дягилева. Париж