

К 150-ЛЕТИЮ Л. С. БАКСТА

УДК 792.024; 792.021

Е. Н. Байгузина

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЙ БЕСТИАРИЙ BELLE ÉPOQUE, ИЛИ ПРЕКРАСНЫЕ МОНСТРЫ В ТЕАТРАЛЬНЫХ ЭСКИЗАХ БАКСТА

Фантазия средневекового иллюминатора, корпящего над миниатюрами василисков¹, драконов, мантикоров² и прочей зоологической «нечисти», не знала границ. Мифологичность сознания породила множественных монстров (пугающих существ с необычайными способностями), населявших бестиарии (весьма популярные в то время трактаты о животных). Помимо Средневековья в европейском изобразительном искусстве повышенный интерес к подобным образам можно наблюдать также в эпоху Ренессанса (вспомним неумные фантазии Босха) и Belle Époque³.

«Прекрасная эпоха» оказалась весьма восприимчива к чуду и монстрам infernalного мира, эстетизируя их в свойственной ей рафинированной манере. Из этих образов можно собирать не один изобразительный бестиарий. Наибольшее видовое разнообразие монстров Belle Époque, в силу своей специфики, давала сцена музыкальных театров, позволяющая как нельзя лучше создать фантастическую атмосферу. Сказочные и мифологические сюжеты занимали важное место в оперных и балетных спектаклях русского театра в 1890-е – 1917 гг. В эскизах костюмов к ним соперничали в изобретательности лучшие мастера эпохи: В. А. Серов, А. Я. Головин, Б. И. Анисфельд, М. В. Добужинский, А. Н. Бенуа, Л. С. Бакст.

На заре Belle Époque сценических монстров можно встретить в эскизах Ивана Александровича Всеволожского и Евгения Петровича Пономарева, часто вместе работавших над одним спектаклем. Эскизы костюмов феи Карабос из Пролога «Спящей красавицы» (1890), Мышиного короля из «Щелкунчика» (1892), Ротбара из «Лебединого озера» (1895) отличает прикладной характер, обилие письменных комментариев. Сценический образ Ротбара, созданный А. Д. Булгаковым (костюм по эскизу Е. П. Пономарева) послужил основой шаржа братьев Сергея и Николая Легатов. В карикатуре заострилась пластика, утрировались

¹ Василиск — фантастическое существо с головой петуха, туловищем жабы и хвостом змеи.

² Мантикора — фантастическое существо с головой человека, телом льва и хвостом скорпиона.

³ «Прекрасная эпоха» — (*франц.*). Период европейской истории и культуры с 1890-х гг. до Первой мировой войны.

жесты танцовщика, удлинялись пропорции фигуры, подчеркивались комические детали (хвост Ротбара завивался змеей).

В силу необычайной востребованности античных мифологических сюжетов на русской музыкальной сцене, из всех разновидностей монстров в эскизах костюмов количественно преобладали Сатиры и Фавны. Как гласит мифологический словарь, «Сатиры, в греческой мифологии демоны плодородия, составляющие вместе с силами свиту Диониса. Они териоморфны и миксантропичны, покрыты шерстью, длинноволосы, бородаты, с копытами (козлиными или лошадиными), лошадиными хвостами, с рожками или лошадиными ушами, однако торс и голова у них человеческие, символом их неиссякаемого плодородия является фаллос. Они задиристы, похотливы, влюбчивы, наглы, преследуют нимф и дриад. Они забияки, любят вино» [1, с. 488].

Замечательные акварельные эскизы сатиров были созданы Валентином Александровичем Серовым к неосуществленному балету Делиба «Сильвия» (1901), задуманному мирискусниками на сцене Мариинского театра. По воспоминаниям Бенуа Серов тогда «так заразился общей творческой горячкой, <...> что создал чудесный образ древнего сатира» [2, с. 393]. Рисунок «Два сатира с козлом» можно принять за самостоятельный живописный набросок или этюд к станковой картине: два кривоногих сатира тащат за рога упирающегося роскошного козла, подгоняя его хворостиной. Мастерски выписанная сценка потешна, жива и непосредственна, как бы подсмотрена художником из древнего мифа, это «своего рода интуитивистское прозрение в мир античности» [3, с. 44]. Вместе с тем, очевидно, что представлены образы переодетых танцовщиков в ролях, так как обнаженные руки и голени сатиров слишком человечны, их козлоноготь имитируют шлёпки с «копытами». Подробно проработан грим: лица артистов превращены в звериные морды, покрытые шерстью, с заостренными ушками и рожками на головах⁴.

Целый изобразительный bestiary театральных монстров вышел из-под кисти Льва Самойловича Бакста — ведущего художника-декоратора «Русских сезонов». Его Сатир с эскиза костюма к балету «Клеопатра» (1910) выглядит гораздо эстетичнее и рафинированнее серовского. Приплясывая на полупальцах, с манерностью балетного премьеры он кокетливо движется за пределы листа. Образ — плоть от плоти стиля Модерн. Силуэт мужской фигуры упруг, орнаментально выразителен, построен на характерном античном развороте. Облик Сатира вполне антропоморфен, за исключением элегантно хвоста и острых ушек ничто не выдает в нем звериного начала.

Другая близкая разновидность античных териоморфных и миксантропичных существ, «расплодившихся» в театральных эскизах начала XX в., — Фавны. В римской мифологии Фавн — бог полей, лесов и пастбищ, отождествлявшийся с аркадским Паном, духом лукавым и вороватым, насылавшим кошмары. Самый

⁴ Подробнее о несостоявшемся балете «Сильвия» см.: Байгузина Е. Н. «Эллинская красота музыки Делиба» в эскизах мирискусников. Несостоявшийся балет «Сильвия» (1901) // Вестник Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. 2014. № 31 (1–2). С. 236–243.

знаменитый Фавн Belle Époque также принадлежит фантазии Бакста (см. ил. 1 на вклейке между с. 42 и 43). Созданный как эскиз костюма В. Ф. Нижинского, он стал визитной карточкой «Русского сезона» 1912 г., зажил самостоятельной художественной жизнью, выйдя за пределы театрально-декорационного искусства. В его изобразительной основе лежал реальный облик танцовщика с удлинённым разрезом глаз и выдающимися скулами. Грим ещё более усиливал эти черты, «утолщал губы, делал более широким и массивным нос, придавая лицу бессмысленно-младенческое выражение» [4, с. 174]. Фактически, «лишь паричок Фавна, искусно изготовленный из крепко сплетенных серебряных жгутиков, со сходящимися на затылке крутым кольцом молоденьких рожек, напоминал прически на мраморных статуях, да сандалии были обувью древних греков» [5, с. 151]. Полностью отойдя от античных форм, Бакст создал современный хореографический наряд, где функцию костюма взяло на себя расписанное тело танцовщика. Игровое начало было усилено «обутостью» на одну ногу, введением в эскиз шарфа (на игре с ним строилась балетная мизансцена), который своими извилами был подобен льющейся воде, с плывущими по ткани наугилусами. Декоративно организуя плоскость, он обрамлял движение, уподобляясь орнаментальной раме листа [6, с. 137].

В наследии Бакста образ козлоногого Фавна встречается неоднократно. В эскизе к балету «Нарцисс» (1911) юный Фавн, скачущий на четвереньках по пригорку, куда звероподобнее своего знаменитого собрата (см. ил. 2 на вклейке между с. 42 и 43). В спектакле персонаж появлялся в первой же сцене — сцене игры фавнов, которые по словам очевидца Минского: «пляшут и тешат друг друга любовной игрой, по-козлиному скачут, прыгают друг через друга, сладострастно возбуждая стариков, которые взбрасывают их на спины и уносят в кусты...» [7]. Если конструктивно костюм юного Фавна из «Нарцисса» являлся предтечей элегантного костюма Фавна-Нижинского, то эстетически образ существенно ниже рангом — у него лохматые руки, копыта вместо ног, раскосые глаза, крутые бараньи рога. В общей звериной пластике, глуповато-бессмысленной морде, нарочитом ядовито-зеленом тоне чувствуется легкая ирония автора по отношению к персонажу.

В «Нарциссе» фантазия Бакста как-то особенно «разгулялась» с монстрами, «маленькими зелеными нежитями», «земноводными божевами» [8, с. 39], как назвал их А. Я. Левинсон. На эскизах художника они наделены не только антропо-зооморфными формами, но и вполне человеческими настроениями. Лиричная меланхолия охватила Низшее божество, играющее на тростниковой флейте. Унылым злорадством веет от птицеподобного Печального чудовища с гигантским клювом и ядовитым взглядом. В состоянии предельного удивления пребывает монстр со змеобразным чешуйчатым телом, напоминающим античного тритона (см. ил. 3 на вклейке между с. 42 и 43). При всей своей миксантропичности, этот «тритон» по-своему грациозен. Его хвост элегантно закручен в духе «линии Орта». Трудно представить, как был реализован подобный костюм в реальности; ноги танцовщика на эскизе просматриваются с трудом. Чувствуется, что здесь Бакст вообще мало заботится об утилитарной стороне дела, представляя портным

самостоятельно распутывать эту антропо-зооморфную шараду. Упрёк в чрезмерной художественности театральных эскизов был брошен художнику князем Сергеем Волконским, посетившим Мангеймскую театральную выставку 1913 г.: «...это хорошенькие акварели, но это не руководство для закройщика. Посмотрите рисунки Бакста — очаровательно, своеобразно, изысканно, но разве это можно воспроизвести в действительности? <...> портному нужна “выкройка”, а не “мечта» [9, с. 29].

В назначении некоторых эскизов с монстрами Бакста возникает путаница. Не всегда бывает ясно, когда речь идет об эскизе костюма, а когда о бутафории к спектаклю (особенно если постановка так и не была осуществлена, как например, мимодрама-балет «Орфей» (1914–1915) Ж.-Ж. Роже-Дюкасса, предназначенная для Мариинского театра)⁵. Во втором действии либретто «Орфея» значится: «Сцена разделена на две части: налево страшные ущелья Тенара. Непроницаемый мрак. Зловещие птицы, огромные летучие мыши черной массой время от времени прорезают темноту пещеры, жерло которой пересекают землю вверх по косому направлению — направо у входа Тенара земля» [10, с. 5].

Ставить балет должен был Фокин, который любил сцены с нечистью решать хореографическими средствами (например, в «Жар-птице»). Он даже приехал в июне 1914 г. в Париж, чтобы встретиться с художником и обсудить постановку «Орфея». Однако Бакст, и не начинавший к тому моменту работу над эскизами, предпочел уклониться от встречи и сбежал на курорт в Монтрё. 17 июня 1914 г. директор Императорских театров Теляковский получил недоуменную телеграмму от Фокина: «Не имел возможности сговориться с Бакстом, он болен, от свидания отказался, на письмо не отвечает, не знаю что делать. Фокин» [11, л. 7].

Через месяц началась Первая мировая война, хореограф вернулся в Россию, художник остался в Париже. Несмотря на трагическую политическую ситуацию, эскизы Бакст все же выполнил (иначе ему грозила неустойка в размере 3 тыс. рублей), правда сроки были сдвинуты до 1 апреля 2015 г. Теперь уже художник переживал и сетовал в письме к бывшему свояку Александру Ильичу Зилотти: «это страшно сложная постановка, детальная, невиданная. Масса новых, не использованных на сцене эффектов пластики, танца, освещения, манеры исполнения костюма, манеры движений животных — очеловеченных, грима и массы всяких деталей, что я, право, не знаю, что поймет в этом Теляковский и, главное, Фокин?» [12, с. 202].

Видимо Бакст беспокоился не напрасно. Эскизы к «Орфею» были доставлены дипломатической почтой из Парижа в Санкт-Петербург. Фокин ознакомился с ними 15 октября 2015 г. [11, л. 37] и остался недоволен нарядами именно к сцене Аида, о чем известно из «Дневников» В. А. Теляковского: «2-ю картину он считает неприемлемой и просит переделать некоторые костюмы» [13, с. 12981]. Возможно, имелся в виду костюм гигантского Монстра в виде лохматого муравьеда?

⁵ О причинах, по которым постановка «Орфея» не состоялась см.: Байгузина Е. Н. «Орфей» Ж.-Ж. Роже-Дюкасса: Из материалов к неосуществленной постановке // Записки Санкт-Петербургской Театральной Библиотеки. 2003. Вып. 4/5. С. 64–70.

(см. ил. 4 на вклейке между с. 42 и 43). Согласно пометкам Бакста на полях эскиза, в холке четырёхлапое чудовище достигало бы 1,75 см., т. е. костюм должен был быть выполнен в полный мужской рост. Даже если такую зеленую шкуру можно надеть на двух исполнителей, то танцевать в ней явно было бы затруднительно. Недовольство Фокина как хореографа в этом случае было понятно.

Для «Орфея» Лев Самойлович выполнил несколько рисунков чудищ, пополнивших его пернатый бестиарий: изумрудная «Птица-монстр» в виде цапли, иссиня-чёрная «Летучая мышь», раскинувшая перепончатые крылья и др. Если первая явно предназначалась для бутафории, то вторая (с глуповато-ужасным человекообразным лицом) уже вполне могла быть эскизом костюма, поскольку даже в самых фантастических нарядах Бакст прорисовывал некие антропоморфные части (руки, ноги, лица).

С середины 1910-х гг. изобразительный бестиарий Бакста приобретает все более причудливый налет гротеска и орнаментальности. В листах с эскизами монстров культивируется графическая линия, усложняется контур, замыкающий красочное пятно. Художник предпочитает сопоставлять разнообразные сочетания охристых и зеленоватых оттенков (шафранных, коралловых, изумрудных, болотных). Пропорции антропоморфных монстров удлиняются, заостряется пластика тел, закручиваются витиеватые ракурсы приплюсывающих фигур. Например, в эскизе костюма Билибошки, представителя Кашеева царства, исполненном Бакстом к балету «Жар-птица» (1915) (см. ил. 5 на вклейке между с. 42 и 43). Визуальный эффект образа строится на контрасте прекрасного и безобразного: зловещий оскал монстра, обутого в шлепанец на одну ногу, корявая босая ступня, жилистые волосатые руки с «паучиными» пальцами выступают антитезой роскошному ориентальному наряду в стилистике «Шехеразады». По своей онтологии Билибошка представляет иную разновидность популярной нечисти Belle Époque, заимствованной из Средневековья — скелетообразного монстра, олицетворявшего Смерть. На рубеже столетий этот inferнальный образ был необычайно популярен, что было связано с общей «демонизацией» культуры, насыщением изобразительного и театрального искусства мистическими персонажами.

Образу Билибошки стилистически и композиционно близок витиевато-декоративный эскиз Бакста для костюма Морского мальчика (несостоявшаяся постановка оперы Н. А. Римского-Корсакова «Садко» в Grand Opéra, 1917) (см. ил. 6 на вклейке между с. 42 и 43). Невероятно затейлив ракурс вывернутого антропоморфного тела с кошачьей мордой — оно одновременно показано в фас, в профиль и со спины. Экспрессивный силуэт обутого на одну ногу то ли лежащего, то ли бегущего Морского мальчика соперничает по своей прихотливости с рисунком его шаровар. Орнамент выступает в эскизе и как предмет, и как метод. Колористический эффект наряда строится на чередовании теплых охристых и холодных зеленых тонов, сложная гамма вспыхивает алыми и рубиновыми оттенками.

Составляя очевидную иконографическую общность, скелетообразный образ Смерти в изобразительном искусстве рубежа веков мог облекаться в самую

разнообразную стилевую форму (от академической до Модерна), наделяться различным нравом: от зловещего (Константин Сомов, «Обложка книги А. Блока “Лирические драмы”» (1908)) до ироничного (Мстислав Добужинский, эскизы к «Бесовскому действу» (1907)). Дух вечности Александра Головина (эскиз костюма к комедии Мольера «Дон Жуан» (1910)) был воплощением элегантности: скелет одет с изыском версальской моды эпохи Людовика XIV; костюм персонажа обильно украшен бантами и кружевами, дополнен щеголеватой шляпой.

Ту же историческую версальскую «привязку» и придворную рафинированность отличает эскиз костюма Волка, созданный Бакстом к роскошному балету «Спящая красавица» (1921). Онтология этого образа восходит к популярным в средневековых bestiариях кинокефалам (псоглавцам) — человекоподобным существам с собачьими или волчьими головами, носящим одежду и владеющими ремеслами. Сказочный Волк Бакста тоже владеет ремеслом, он — королевский придворный, изысканно галантный и грациозный. Даже в его волчьей морде чувствуется порода и аристократизм.

Костюмы скелетообразных монстров к «Спящей красавице» (злой феи Карабос и ее пажей) также обладали приметами исторического времени, но более архаическими, заметно отстающими от модного тренда XVII в. (см. ил. 7 на вклейке между с. 42 и 43). Например, платье Карабос было дополнено средневековым головным убором-энненом в виде остроконечного конуса с длинной вуалью. Как всегда у Бакста, эскизы обыгрывали сценическое действие, представляя тщательно разработанные художественные образы. Монстры прекрасны по изобретательности отделки нарядов, но уродливы по своей сущности — у них удлиненные скелетообразные пропорции, горбатые спины, костлявые волосатые руки, бородавчатые лица, гротесковая пластика и мимика (см. ил. 8 на вклейке между с. 42 и 43). Хронологически и стилистически образы феи Карабос и ее пажей выходят за границы Belle Époque. В их экспрессионистических изломанных позах, графичности и орнаментальности чувствуется новый нарождающийся стиль Ар-деко.

* * *

Изобразительный bestiарий Бакста оказался если и не слишком многочислен, то весьма изобретателен и оригинален. Онтология населяющих его чудищ антропоили териоморфна, их природа миксантропична, а социальная структура их общества иерархична (от низших божеств до высокопоставленных придворных). Нравом сказочные монстры тоже порядком отличаются друг от друга: веселые и грустные, глупые и умные, злобные и добродушные. Известно, что многие из них не прочь поплясать, обувшись на одну ногу. Географический и временной ареал обитания монстров простирается от древнегреческой античности и пренархаичного Востока до западноевропейского средневековья и французского Версаля. Образы изобразительного «bestiария» Бакста восхитительны по качеству исполнения, тщательности отделки и непревзойденной подаче графического материала. Прекрасные или уродливые, они вместе со своим творцом навсегда остались пленниками Belle Époque.

ЛИТЕРАТУРА

1. Мифологический словарь / гл. ред. Е. М. Мелетинский. М.: Большая Рос. энциклопедия, 1992. 736 с.
2. Валентин Серов в воспоминаниях, дневниках и переписке современников // Сост. И. С. Зильберштейн, В. А. Самков. Л.: Художник РСФСР, 1971. Т. 1. 717 с.
3. Круглов В. Ф. Творчество Серова в зеркале коллекции Русского музея / Валентин Александрович Серов (1865–1911). Живопись, графика из собрания Государственного Русского музея. СПб: Palace Editions, 2005. 256 с.
4. Пружан И. Н. Лев Самойлович Бакст. Л.: Искусство, 1975. 232 с.
5. Власова Р. И. Русское театральное декорационное искусство начала XX века. Из наследия петербургских мастеров. Л., Художник РСФСР, 1984. 186 с.
6. Байгузина Е. Н. Бакст. В поисках античности. СПб: Нестор-История, 2009. 206 с.
7. Минский Н. Шестой сезон русского балета (Письмо из Парижа) // Утро России. 1911. № 133, 11 июля.
8. Левинсон А. Старый и новый балет. Пг.: Свобод. искусство, [1919?]. 129 с.
9. Сергей Волконский. На Мангеймской театральной выставке // Аполлон, 1913. № 3. С. 26–29.
10. «Орфей». Текст и музыка Ж.-Ж. Роже-Дюкасса / пер. О. Г. Каратыгиной. Издание «Концертов А. Зилоти». — СПб.: Типография С. Л. Кинда, 1914 // ОРиРК СПб ГТБ. I / Р. 62.
11. О постановке балета Роже-Дюкасса «Орфей». Телеграмма М. М. Фокина — В. А. Теляковскому // РГИА. Ф. 497. Оп. 8. Д. 381. Л. 37.
12. Письмо Л. С. Бакст А. И. Зилоти от 11 августа 1915 г. // Лев Бакст. Моя душа открыта. Кн. 2. М.: Искусство-XXI век, 2012. 202 с.
13. Теляковский В. А. Дневники // рукопись из архива Гос. Театрального музея им. А. А. Бахрушина. Кн. 47. С. 12981.