

УДК 793.3(0450)

**ТВОРЧЕСКАЯ ИНДИВИДУАЛЬНОСТЬ А. БЕНУА  
И БАЛЕТНЫЙ ТЕАТР РУБЕЖА XIX–XX ВВ.  
(ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ АСПЕКТЫ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ)**

**Портнова Т.В.**

*Институт Русского театра, Москва, e-mail: tatianaortnova@bk.ru*

Статья затрагивает вопросы творчества петербургского художника рубежа XIX–XX вв. А. Бенуа, которое оказало значительное влияние на ход развития хореографического искусства своего времени. Рассматриваются созданные им декорации и эскизы костюмов к балетам М. Фокина, «Павильон Армиды» Н. Черепнина, «Жизель» А. Адана, «Петрушка» И. Стравинского, зарисовки к балету «Нарцисс», а также малоизвестные графические станковые рисунки, находящиеся в фондах Государственного Русского музея, Государственной Третьяковской галереи, Государственного музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина и других Российских собраниях. Анализируются метод работы и образная система произведений. Осмысливается богатый опыт его работы в балетном театре, имеющий значение для современной сценической культуры.

**Ключевые слова:** А. Бенуа, М. Фокин, С. Дягилев, сценография, эскиз, декорация, цвето-световое состояние, костюм, представление, образно-живописная структура, интерпретация

**CREATIVE INDIVIDUALITY A. BENOIT AND BALLET THEATRE  
OF 19TH-20TH CENTURIES (ARTISTIC ASPECTS OF ENGAGEMENT)**

**Portnova T.V.**

*Institute of Russian Theatre, Moscow, e-mail: tatianaortnova@bk.ru*

Article deals with creativity of the St. Petersburg artist XIX–XX centuries. A. Benoit, which has had a significant influence on the development of choreographic art of his time. Are created by the scenery and costume sketches to ballet M. Fokina Pavilion «Armida» by N. Čerepnina, «La Giselle» A. Adana, Petrushka Stravinsky, sketches to ballet «Narcissus», as well as little known graphic pictures mounted in the funds of the State Russian Museum, State Tretyakov Gallery, National Museum of fine arts, Pushkin and other Russian Collections. Analyzed method of work and shaped the system works. Understanding of the rich experience his work in ballet theatre, with a value for a modern scenic culture.

**Keywords:** A. Benoit, M. Fokine, S. Dyagilev, scenography, thumbnail, decoration, color-light condition, costume, performance, figuratively-pictorial structure, interpretation

Жизнь А. Бенуа почти безраздельно была отдана театру. Его творчество знаменует собой начало важнейшей исторической линии в искусстве конца XIX – начала XX вв. Он принадлежит к тем художественным десятилетиям, которые определили облик хореографии «серебряного века». Эпоха русских балетных сезонов неотделима от новых сценических решений, создававшихся художниками Л. Бакстом, А. Головиным, Н. Рерихом, Н. Гончаровой, М. Ларионовым во главе с А. Бенуа и в тесном союзе с постановкой балетов М. Фокиным, В. Нижинским, Л. Мясиним и др. А. Бенуа являлся главой объединения и редактором журнала «Мир искусства». По его почину «мирискусники» сблизилась с балетным театром. А. Бенуа известен как теоретик балета и оформитель. Он стремился широко воздействовать на балет: оформлял спектакли, сочинял сценарии, выступал как критик. В то время происходит поворот к более зрелищному танцу, усложняется язык хореографии, художников все больше занимают вопросы образной выразительности. Искусство балета в своих наивысших пиках и достижениях поднимается до уровня графики, живописи и скульптуры. На их стыках

рождается новая изобразительная пластика. Поэтому дальнейшее исследование творчества А. Бенуа невозможно без обращения к сценической практике, т.е. художественные произведения должны рассматриваться в контексте явлений балетного театра, а изобразительная сторона каждого балетного жанра, так и конкретные произведения на тему балета, анализируются в связи со сценической интерпретацией спектакля. А. Бенуа оставил большой теоретический труд «Мои воспоминания», представляющий важнейший документальный источник эпохи рубежа веков. Мы же остановимся на изобразительной части наследия художника.

Первая часть включает в себя графический материал – небольшие зарисовки и наброски художника, в своем большинстве не известные зрителю. Вторую часть составляют станковые работы, имеющие театрализованный характер, тесно примыкающие к балетной теме в искусстве. Она во многих случаях рождается как ответвление первой. Третья разновидность наиболее традиционна, в нее входят эскизы костюмов и декораций к балетам, оформленным художником.

Начнем анализ балетных произведений с менее известной стороны творчества А. Бенуа, связанной с несколькими балетными набросками, выполненными графитным карандашом, хранящимся в фондах ГРМ – «Обучение М. Фокина античным движениям к балету «Нарцисс» (1911) и тремя недатированными набросками: набросок к балету «Петрушка. Женщина со скакалкой», «Две балерины. Набросок», «Балерины. Набросок». Обращает на себя внимание их черновой характер. Нарисованные на тетрадных и блокнотных листах, содержащие рабочие надписи и зарисовки, грязноватые от применения резинки, с многочисленными поправками, выполненные, вероятно, во время балетных репетиций, они, на первый взгляд, не очень привлекательны, но интересны и важны, так как позволяют сделать некоторые общие наблюдения над особенностями работы художника. Здесь ярко выражен «эрудический» аспект таланта А. Бенуа. По существу речь идет об оптимальном для этого вида произведений синтезе таланта ученого – балетмейстера и специалиста-художника. Но это определение в значительной степени условно, т.к. образы, показанные на лист, и были черновиками будущего сценического произведения, они не решали реальных художественных балетмейстерских задач, а были, по существу, лишь формой художественного освоения действительности. Достоинство этих набросков – в особой художественной наблюдательности, в точной обрисовке фигур танца.

Наибольшей законченностью отличается набросок, созданный во время репетиций балета Н. Черепнина «Нарцисс», основанный на быстрых прыжках, стремительных движениях резвящегося героя. Известно, какой триумф во время «Русских сезонов» С. Дягилева принесли премьеры балетов на античные сюжеты. В этом рисунке дарование художника, его своеобразное линейно-пластическое мышление раскрылись в полную силу. Две обнаженные мужские и одна женская фигуры, намеченные живой рукой А. Бенуа, воскрешают перед нами дух и пластику античного танца. Художник заботится о том, чтобы сразу же зафиксировать на листе бумаги первое впечатление от натуры, которое под влиянием четко поставленной задачи – передать в каждой из фигур позу, движение – выражается у художника, прежде всего, в виде гибких направлений частей тела. А. Бенуа дает классификацию телодвижений с точки зрения пластически интонационных свойств танца. Являясь главным изобразительным средством, линия передает движение взметнувшейся вверх гибкой фигуры юноши, опирающейся на пальцы ног

одной ноги, легко бегущей женской фигуры, одна нога которой отброшена высоко назад, а другая, чуть согнутая в колене, едва касается пола кончиками пальцев рук, закинутых высоко за голову, летящих за спиной волос и, наконец, движение другой мужской фигуры с откинутой назад головой и сложной пластикой ног и рук. А. Бенуа удалось передать здесь не только всю сложность движения, но его ритмику и раскованность. Каждая из танцующих фигур – кульминационный эпизод, вершина движения. Кроме того, каждое новое движение выступает как следствие предшествующего и как причина для последующего.

Оборотная сторона рисунка передает синхронное движение двух фигур в арабеске. Главную смысловую нагрузку несут пластические ритмы. Являются ли эти наброски конкретным воплощением танца М. Фокина, однозначно сказать сложно. Вероятно, Бенуа не ставил такую задачу. Главное для него – передать красоту античного движения, пластику дышащего негой тела, свойственную этому спектаклю.

В другом листе «Набросок к балету Петрушка. Женщина со скакалкой» художник решает иные задачи. Первая часть наброска посвящена балету И. Стравинского «Петрушка», где показан заключительный эпизод трагической кукольной комедии. Пользуясь тем же графитным карандашом, Бенуа мимолетной линией набрасывает экспрессивные фигуры Арапа и Петрушки, стремясь правдиво запечатлеть финал спектакля.

В правой стороне листа изображение женщины со скакалкой, вероятно, не имеет отношения к данному балету. Художника здесь интересует передача движения, первый вариант которого он запечатлевает немного правее основного рисунка. Показывая динамику, выражающуюся в характерном для прыжка со скакалкой положении туловища, Бенуа одновременно заботится об эмоциональной жизни образа – человека, на мгновение живущего во власти движения.

Два последних балетных наброска: «Две балерины», «Балерина», выполненные на блокнотных листах, характеризуют Бенуа как виртуозного рисовальщика. Когда линия его способна на минимум выразительности при минимуме затрат. Изображая танцовщицу во время отдыха, художник набрасывает основные контуры их фигур, в чем-то может быть недосказанными, но пластически выразительными и запоминающимися. Всего несколькими мягкими и гибкими линиями в наброске «Балерина» художник передает ощущение некой расслабленности отдыхающей фигурки. Труд – каждодневный удел всех, кто работает в балете, как бы заявляет

Бенуа своей зарисовкой такой немногословной, но выразительной.

Еще ряд аналогичных самостоятельных балетных рисунков принадлежит А. Бенуа: «Мечта Петрушки», «Петрушка» (1936), «Петрушка» – акварель в письме к А.Н. Савину (1959) и др. Мы же остановимся на второй группе произведений, характерных для «Мира искусства», в том числе и для А. Бенуа. Это серия станковых картин по мотивам «Итальянских комедий» и «Арлекинад», где проявляется особый «театрализованный» взгляд художника, выискивающий в натуре эффектные ракурсы, пластические движения, выразительные силуэтные ритмы. Эстетические идеалы балета – гармония и красота человеческого тела, выраженная в бесконечных Арлекинах и Коломбинах, в их пластических позах – есть определенный культурный и эстетический канон в биографии значительного художественного направления. Здесь мы встречаемся с отзвуками балетной темы в ином, более тонком и сложном преломлении. В «Арлекинадах» и «Итальянских комедиях» А. Бенуа мы обнаруживаем не прямое изображение танца, а передачу тех его свойств, которые только в балете и проявляются. Умение пластически выразить мысль – вот что отличает артиста на сцене. Произведения А. Бенуа в этом отношении открывают условный мир маскарадного представления, передают художественную выразительность хореографического искусства.

При анализе многочисленных произведений А. Бенуа: «Арлекинада. Фантазия на тему итальянской комедии» (1906, ГРМ), «Итальянская комедия» (1901, ГРМ. Два наброска), «Фигуры для итальянских комедий» (1901, ГРМ), «Арлекинада» (1906, ГТГ), «Итальянская комедия. Любовная записка» (1905, ГТГ), «Итальянская комедия» (1919, НХМ), «Итальянская комедия» (1905, ИХМ), «Арлекинада» (ГМИИ) и др. стоит обратить внимание на повторяющийся мотив, включающий персонажей итальянского театра масок, с помощью которых художник передает действенный танец с огромной ролью мимики и жеста. Актеры здесь живут, полностью погруженные в свою игру. Действие откровенно театрализовано, обращено на публику. Герои представляют собой не психологически разработанные характеры, а скорее маски, условные фигуры, возведенные в степень символа. Вероятно, Бенуа не стремился сделать своих героев комедии дель Арте похожими на балетных артистов, но сами выразительные средства итальянской комедии имеют много точек соприкосновения с хореографическим театром. Режиссерский

текст этих спектаклей можно определить как искусства динамической изобразительности, на взгляд А. Бенуа балету он ближе всего. Поэтому так ярко в этих работах проступает пантомимическое начало, как один из элементов балетного спектакля. Развертывая перед зрителем целые пантомимические картины, помещая своих героев на сценические площадки, ярко освещенные светом, А. Бенуа тонко улавливает немую музыку тела гибких, пружинистых фигур, их упругих поз, как бы на минуту остановленных в замедленном ритме.

Глядя на картины художника, хочется задать вопрос: что такое танец? Это выражение мысли и рожденного его чувства средствами выразительных условных движений (па, жестов, поз и мимики). Кроме того существует множество определений драматургического действия, самых различных, порою взаимоисключающих оценок его значения. Действие понимают как зрелище, событие, поступки и жесты, как смену картин и эпизодов, с понятием действия связывают и тончайшие переливы душевных движений, глубоко затаенную внутреннюю жизнь человеческого духа. Знание этого оказало безусловное влияние на композиционное решение картин. Действие их разворачивается в двух временных пластах, словно между собой связанных. Интроспекция и ретроспекция, взгляд вовнутрь и назад – вот что определяет характер творчества Бенуа. Его интересует субъективное время, текущее внутри человека. Художник заставляет нас поверить в свой вымышленный мир, как в реальный. А поверить можно только тогда, когда этот вымышленный мир воссоздан с немеркнувшей силой притяжения множества частных к выражению единой задачи, когда присутствует сила выражения. Одной из значительных находок Бенуа стала «глубинная мизансцена» – принцип выдвигания на первый план действующих лиц: отрыв их от заднего плана, создание ощущения прорыва картинной плоскости. Этот выразительный крупный план концентрирует в себе и суть происходящего с центральными героями, и мысль сюжета в целом, указывает на характер исполняемых ими ролей. Интонация оказывается очень существенной в художественной речи персонажей, в драматургии сюжета имеет исключительно большое значение. Именно интонация помогает проникать в смысл внутреннего диалога интриги, подсказывает жест, открывает возможность многообразного использования паузы. Единство планов, единство действия, включающее в свою стихию всех персонажей, освещает более широкую и общую цель

произведения, сконцентрированную в его идейном замысле. И главные, и эпизодические фигуры в «Итальянских комедиях» и «Арлекинадах» Бенуа в повествовании объединены показом того, как они входят в мир и как мир входит в актера. Воинственная конкретность здесь как бы скрадывает, маскирует знаковый характер воспроизводимого вымышленного театрального времени и вместе с тем прямо указывает на дистанцию, которая нас отделяет от того реального времени.

Наконец, третья группа работ А. Бенуа связана со сценографическим решением балетных спектаклей в хореографии М. Фокина. Три балета, об оформлении которых здесь пойдет речь, относятся к различным жанровым направлениям, но в них проявилось разное воображение художника, богатое ассоциативное мышление. Это «Павильон Армиды» Н. Черепнина, «Жизель» А. Адана, «Петрушка» И. Стравинского. Особое внимание А. Бенуа и М. Фокин уделяли костюмам. В балете это не просто одежда определенной эпохи и стиля. Это одно из выразительных средств балетного спектакля, назначение которой помочь артисту донести танцевальный образ. Костюмы у А. Бенуа «живут» и «играют», подчеркивают и дополняют линии жестов, движений, поз. В массовых танцах А. Бенуа учитывает композицию при продумывании цвета, создании красочной гаммы. Цвет костюма у него связан с настроением танца.

Пристальный интерес художников рубежа XIX–XX вв. к декоративной обобщенности явился внешним проявлением глубокой внутренней потребности в обновлении и обогащении художественного языка и проявился в первом балете А. Бенуа «Павильон Армиды». Основной акцент в этом спектакле был сделан на выявлении средств декоративности, декоративизм стал средством художественного выражения в образно-живописной структуре этого спектакля.

«...Мирискуснический декоративизм был универсальной чертой мышления, категорией стиля, прежде всего: в поздних фокинских балетах все декоративно – и жест, и эмоция, и страсть, и поступки. Декоративность подчиняла себе движение, вытесняла балет» [1, с. 4]. Необычный сюжет «Павильона Армиды» придумал сам художник, автор декораций и костюмов. Именно с его декорации – гобелена оживали в полночь фигуры, начиная волшебный танец. Особенно впечатлял образ Армиды и её пажа. Опираясь на рисунки французского художника Л. Боке, А. Бенуа делает художественное оформление на излюбленную на рубеже XIX–XX вв. тематику XVIII века

с мотивами смещения мечты и реальности. В фейерверке чудесных превращений персонажей видится почерк А. Бенуа и М. Фокина: фантазия, остроумие, чувство стиля. Они хотели возратить блеск, пышность и значительность старинных балетов и использование для этого монументально-изысканный образ гобелена. «На сцене таинственный полумрак павильона в стиле барокко сменяется ослепительно освещенным волшебным садом. Среди плетущихся фонтанов, причудливо подстриженных деревьев, статуй разворачивалось зрелище, в котором воскресали балеты-маскарады эпохи Людовика XIV» [2, с. 193] – вспоминала В. Красовская. Изображенные на гобелене, беседующие друг с другом крупные фигуры сидящей Армиды и Юноши окружены раскрывающимся занавесом, где на заднем плане рисуется архитектурный вид. Рисунок заключен в орнаментальную кайму и все стилизовано под технологию старинной вышивки. Гобелен с его фронтально-очерченными позами персонажей, оживающих и сходящих на сцену словно превращает их в движимые изображения спектакля. Однако сохраняющие фронтальность поз и стоп-ракурсов они остаются на пороге восприятия гобелена. «Гобелен над камином прелестно продолжает замыкает Буше и Лемуана, фигуры сонного видения; «часы» в белых камзолах с фонариками в руках, рыцарь, напоминающий Короля-солнце в «балете ночи», парадистические маги и волшебники и вызванные их чарами дамы под вуалью – все это оживлено красочной и стильной красотой» [3, с. 227] – пишет С. Лифарь. Обладая свойствами декоративности, сочетающими в себе наглядную мотивированность и способность выражать идею балета в эскизах декораций и костюмах, образующих богатейшую парадигму форм, каждая из которых существует в новом обращении автора к эстетическому идеалу, пластически реализованному в стилизованном образе.

Иной поэтической манерой отличается сценография «Жизели». А. Бенуа создает здесь живописно-обобщенный образ. Сохранились эскизы: декорация ко второму акту балета «Жизель», набросок занавеса к балету «Жизель» (1910 – оба ГРМ), живописный эскиз декораций к первому акту балета «Жизель» (1910), эскиз костюма Жизели эскиз костюма Луи в балете «Жизель», эскиз охотничьего костюма к балету «Жизель» (все – ГРМ). Они показывают живописца, не углубляющегося в подробную проработку деталей, а фиксирующего цветовое состояние спектакля. Балет, по мысли А. Бенуа, наиболее совершенное театральное искусство, выражающее все бо-

гатство и разнообразие человеческих эмоций. М. Эткинд описал образ деревушки, изображенной на декорации первого акта, и «кладбище» второго акта: «Две избушки, сентиментально стоящие в тени осенних деревьев, изгородь, дорожка, тревожные грозные тучи, а сквозь просветы в них торжественно падают на землю солнечные лучи, озаряя белый замок, гордо поднимающийся на холме. Замок словно парит над всем – над голубой лентой реки, над зелеными лучами и синей полоской леса. Ночное небо над старым кладбищем. Среди этих полных тихой поэзии романтических пейзажей музыка Адана звучала лиричнее, чем обычно» [4]. А. Бенуа хорошо почувствовал воздушно-пастельную пластику «Жизели», где не только солисты, но и кордебалет, создавал в ажурных фокинских рисунках пленительную поэтически-живописную картину. Так называемая «пасторальная тональность» окрашивает воспоминания А. Бенуа, связанные с работой над этим спектаклем.

В противоположном ракурсе увидел Бенуа сценографию «Петрушки», но это был также живописный подход к её решению. В книге «Дягилев и с Дягилевым» читаем: «Как и следовало ожидать, в центре этого сезона оказался «Петрушка» – одна из самых больших (если не самая большая) вершин всего первого периода Русского балета, после которой Русский балет должен был идти в гору, или менять направление, искать новых путей... «Петрушка» вызывал обширную восторженную литературу, но... больше всего были замечены декорации и костюмы Бенуа и музыка Стравинского и меньше всего хореография...». Критик «Жиль Блаза» радостно изумлялся «этому празднику красок, который когда-либо мог присниться художнику; здесь столько тонов, столько находок и откровений такого художественного красноречия, что их охотно ассимилирует с музыкальной тканью оркестра» [5, с. 223]. Эскизы декораций, костюмов и бутафории: «Эскиз декораций к первой, второй, третьей картинам балета «Петрушка» (все – ГРМ), эскизы бутафории: «Лошадь», «Самовар», «Качели», «Карусель» (все – ГРМ), а также эскизы костюмов (ГРМ, ГЦТМ) рождают контрасты цвета, эмоций, образов. Даже беглый просмотр костюмных эскизов: «Уличная танцовщица», «Цыганка», «Ряженный-маска», «Кормилица», «Кучер», «Купчиха», «Шарманщик», «Лавочник», «Торговец», «Фокусник» и др. рисует типы разноликой толпы, суматоху шумного ярмарочного гулянья, где развертывалось кукольное представление Петрушки, Балерины и Арапа. Здесь проявилась любовь А. Бенуа не толь-

ко к старинному быту, но и зоркость взгляда художника, умеющего в живой жизни подметить ее характерные штрихи. Особое развитие получает тема ряженных – в ней открывается жажда многообразия, тяга к разноплановости человеческих проявлений. Конкретность быта здесь соседствует с отвлеченностью символа, правда с фантастикой, народный праздник с метаниями одинокой души, наивный лубок – с мистическою изысканностью.

Итак, прослеживая путь, пройденный А. Бенуа в балетном театре за несколько лет, осмысливая и обобщая богатый опыт и значение его в художественной культуре конца XIX–начала XX в., можно отметить не только разнообразие, порой противоположность, полярность направлений его работы, но и их взаимное притяжение. В произведениях, где наблюдаются внутренние и внешние ассоциации с искусством танца, а так же непосредственное изображение танца и создание оформления для танца, можно видеть, как взаимодополняющие друг друга компоненты создают более сложную форму его восприятия. Именно в таком наборе ассоциативных, аналогичных и реальных взаимосвязей обнаруживается стройная система, которая приводит нас к пониманию концепции образов балета в творчестве художников «Мира искусства». И, в конечном итоге, неосценимую роль играет использование в познавательных целях такого чисто коммуникативного свойства, каковым является «сценическая» биография А. Бенуа.

#### С о к р а щ е н и я

ГРМ – Государственный Русский музей  
ГТГ – Государственная Третьяковская галерея.  
НХМ – Нижнетагильский художественный музей.

ИХМ – Ивановский художественный музей  
ГМИИ – Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина.

ГЦТМ – Государственный центральный театральный музей им. А. Бахрушина.

#### Список литературы

1. Кафарова Т.Г. Специфика образности в хореографическом искусстве: автореф. – М., 1969. – С. 4.
2. Красовская В.М. История русского балета. – Л., 1978. – С. 193.
3. Лифарь С.М. Дягилев и с Дягилевым. – М., 1994. – С. 227.
4. Эткинд М.Г. А.Н.Бенуа. – Л.-М., 1965.
5. Лифарь С.М. Указ. соч. – С. 223.

#### Рецензенты:

Караев А.А., д.иск., профессор кафедры истории отечественного искусства Московского государственного университета им. В.М. Ломоносова, г. Москва;

Черный В.Д., д.иск., профессор Московского государственного педагогического университета (МПГУ), г. Москва.

Работа поступила в редакцию 24.10.2011.