

«Принципы сценического оформления балетных спектаклей

«Русских сезонов» в Париже»

М.Т.Туляходжаева

д.и.н., профессор УзГИК

Ни в коей мере не претендуя на анализ живописного, изобразительного ряда, остановлю внимание на принципах сценического оформления балетных спектаклей. Перефразируя слова Станиславского о том, что режиссер должен умереть в актере, то сценический художник, сценограф, оформитель сцены должен раствориться в режиссерской мысли. По отношению к балетным спектаклям сценограф должен раствориться в идее балетмейстера-постановщика целостной художественной системы хореографических композиций. В тоже время балет как сценическое произведение соткан из мизансцен. На языке мизансцен, танцевальных композиций говорит балетмейстер. Вместе с художником он создает образ, атмосферу балетного спектакля.

Известно, что с конца 19 века художники театра искали пространственную среду для игры актеров, сценического действия. Пространственная среда становилась важным элементом в режиссерской партитуре спектакля, она активно формировала темп, ритм мизансцен, рисунок сценических композиций. Художники реформируют сам подход к оформлению спектаклей, который прежде складывался из «пейзажных», «архитектурных», сборных и типовых декораций.

В программе художников «Мира искусств» центральное место занимает театр, как вид искусства, близкий им по их творческим принципам. Театральной была сама живопись этих мастеров, ибо они стремились не к воспроизведению реальной жизни, а к созданию возвышенного мира художественных образов. Они стремились очистить сцену от косных традиций, вернуть ей силу зрелищности, аромат театральности, создавать постановки большого стиля, высокого и утонченного совершенства. Они были реформаторами балетного жанра в целом, были оформителями, декораторами сцены, художниками по костюмам. Такова была главная цель их театральной деятельности. Они рассматривали спектакль как целостное гармоническое произведение, сотканное из музыки, танца, живописи, литературы, костюма, пластической среды.

Художников из «Мира искусств» привлекает к оформлению балетных и оперных спектаклей С. Дягилев, известный меценат, организатор выставок, импресарио гастролей русских балетов и опер за границей. Определенную роль сыграло тесное содружество балетмейстера Михаила Фокина с художниками А. Бенуа, Л. Бакстом, Н. Рерихом, К. Коровиным, А. Головиным. По направлению они были **неоромантиками**, и обращались к

стилистике символизма и модерна. Эти художники участвуют в организованных С. Дягилевым гастролях русской оперы и балета в Париже с 1907 года. Спектакли «Русских сезонов» произвели ошеломляющее впечатление на театральную общественность Запада. На протяжении многих лет самые выдающиеся деятели культуры и искусства Франции, Англии, Германии, Испании, Австрии восторженно отзывались об этих постановках.

Художникам «Мира искусств» удалось воплотить свою мечту – они создавали театральное зрелище, цельное и гармоническое во всех своих частях. Единство живописи, музыки, хореографии отличало спектакли «Русских сезонов» в Париже. Не красочный фон, существующий отдельно от спектакля, а единый стилизованный порыв, подчиненный выявлению пластического образа с необычайно выразительными костюмами, ярко выявляющими характер, поведение, стиль образа.

Самым театральным человеком в их среде был Бенуа, о котором писали, что у него много страстей, но из них самая большая страсть к искусству, к театру. Бенуа и его друзей не удовлетворяла роль оформителей, декораторов сцены. Они хотели быть художниками - постановщиками, мечтали о реформе балетного жанра, в целом. Для этого нужны были новые композиторы и балетмейстеры, новые танцовщики и либреттисты, усилия для создания принципиально нового спектакля. И это произошло в Париже, в балетных спектаклях «Русских сезонов» С. Дягилева. В ряде статей А. Бенуа под рубрикой «Русские спектакли в Париже» дан анализ их постановочной стороны, определена специфика балетного спектакля, его особенности.

Наиболее прославленными спектаклями стали «Петрушка» и «Шехерезада», в которых выразилось стремление художников найти синтетическое единство – музыки, драматического действия, танца.

Балет «Петрушка» создан тремя великими мастерами – композитором И. Стравинским, балетмейстером М.Фокиным и художником А. Бенуа. Этот спектакль стал эмблемой «русских сезонов» и как пишет В. Красовская в книге «Русский балетный театр начала 20 века» для Стравинского он «обозначил начало долгого и блистательного подъема в авангарде современной музыки», для Фокина – вершиной, а для Бенуа – явился одной из центральных работ художника-декоратора.

И. Стравинский разрабатывает план балета, сюжет, интригу, место действия. Ключевыми словами станут ярмарка, маска, фигляр, шут, балаган. Тема «маленького человека» ярко просвечивала через раскрепощение игрушечного плясуна, его вызова обществу. Этим увлекается и Бенуа ему интересно воссоздать на сцене картины масленичного гулянья в старом Петербурге, балаганы и ряженных, пестрый русский колорит. Бенуа воплотил свою мечту-воспоминание о народных играх, об удалом веселье улицы давно прошедших веков. Радостная разгульная русская масленица вставала перед зрителем. Но вместе с тем в это красочное веселье Бенуа

привнес подлинное драматическое содержание, которое выражало судьбу мечтателя и бунтаря, его конфликт с окружающими и его крушение. Фокин писал, что критика находила в «Петрушке» слишком много от Достоевского, сравнивала его с «Балаганчиком» А. Блока.

Зритель видел расписной занавес, на котором были изображены крыши Петербурга с летящими над ним химерами. По центру сцены был выстроен балаганчик, постройка для театрального представления с раздвигающимися занавесками, при открытии которых представали живописные картинки с пальмовыми деревьями, выполненные в зелено-красной цветовой гамме. А во второй картине представало звездное небо с полумесяцем слева и справа висел портрет Фокусника. Бенуа объяснял «Портрет должен играть важную роль, так как он постоянно напоминает Петрушке, что тот находится во власти хозяина и потому должен быть унижен и покорен. Именно этот портрет вызывает ярость Петрушки, когда он оказывается в одиночном заключении, он грозит ему кулачком, посылает ему угрозы и проклятья».

Балет «Шахерезада» композитора Римского-Корсакова, в хореографии М. Фокина и оформленного Л. Бакстом отличался яркой, выразительной цветовой гаммой. Интенсивные синие, зеленые, красные цвета, придавали загадочный восточный колорит. Костюмы Л. Бакста были новым словом в балетной живописи. Контрастные тона создавали живую череду нарядных пестрых одеяний: оранжевые костюмы одалисок, синие пятна плащей воинов создавали волшебную чарующую атмосферу арабской сказки. В золотое одеяние был одет Золотой раб – получеловек-полузверь Нижинского. В. Серов писал, что «Шахерезада» великолепна, движущаяся живопись, танцующие костюмы». Эскизы костюмов Л. Бакста задумывались как неотъемлемая часть общего замысла постановки, где графический рисунок всегда соотносился с рисунком танца на сцене.

Свои творческие позиции Бенуа обосновал в труде «Декорация и костюм», который стал уникальным опытом научно-теоретического обоснования специфики балетной сценографии, где он высказывает мысль, что в балете музыка, танец и оформление «равноправны». И еще, в одном из писем Бенуа уточняет, что «Театр есть мир иллюзий, а художник, работающий в театре, чарами своего таланта, может вполне убедить зрителя, заставить его поверить, что все так было или могло быть». Принципы Бенуа, да и целого направления в сценографии к оформлению балетного спектакля и сегодня вызывают живой интерес.