

Инна Войтова

Пачка и шаровары. О некоторых аспектах взаимовлияния персидской моды и русского балетного костюма

Статья посвящена проблеме культурных заимствований в области русского балетного костюма и персидской гаремной моды в последней четверти XIX — начале XX века. На материале мемуаров, дневников, периодических изданий, а также редких архивных фотографий и театральной графики того времени автор рассматривает: как пачка стала повседневной одеждой женщин в гареме шаха Насер эд-Дина; чем обусловлено появление необычного сочетания пачки и шаровар в работах русских театральных художников начала XX века и как вариации этого фасона вошли в европейскую моду. Особенно подчеркивается важная роль текстовых источников в создании восточных образов Александром Бенуа и Львом Бакстом.

Ключевые слова:

балетный костюм, мода,
Персия, ориентализм, шах Насер эд-Дин,
Мисль-Рустем, Антон Севрюгин,
Александр Бенуа, Лев Бакст, Русские сезоны.

Ориентализм как определенная тенденция в европейском искусстве и культуре XIX — начале XX века нашел свое отражение в том числе и в балетном театре. Навеянные романтическими произведениями Теофиля Готье, постановки на восточную тематику — «Дочь фараона» (1862), «Царь Кандавл» (1868), «Баядерка» (1877) прочно утвердились на русской балетной сцене второй половины XIX столетия. В начале XX века это направление продолжили «Египетские ночи» («Клеопатра»), «Шехеразада», «Саламбо», «Ориенталии» и др. Даже в балетах, чьи сюжеты не были напрямую связаны с картинами Востока, авторы-хореографы стремились включить в действие дивертисменты с восточными танцами, а художники — создать оригинальные экзотические костюмы. Сценографы воплощали на сцене свое творческое восприятие Ближнего Востока, основанное преимущественно на знакомстве с ориентальными образами в изобразительном искусстве и литературе. Однако и сам Восток испытывал во второй половине XIX — начале XX века сильное влияние западной культуры, что обусловило появление в персидских гаремах последней четверти XIX столетия нарядов, напоминающих женский балетный костюм.

Во времена правления шаха Насер эд-Дина¹ из Каджарской династии (1848–1896) Персия вступила в эпоху реформ. Персидское государство повернулось лицом к западному миру, технические и социокультурные достижения европейской цивилизации начали активно внедряться

1 В различных русских источниках встречаются разные написания имени шаха — «Наср-эд-Дин», «Наср-Эдин», «Насрь-Эддин», «Насер ад-Дин», «Насир-ад-Дин». В латинской транслитерации — *Nasir al-Din*. В данной статье используется написание, употребляемое в последних исследованиях на тему истории русско-иранских отношений — «Насер эд-Дин». В названиях текстов и произведений изобразительного искусства сохранено авторское написание имени шаха.



1. Михаил Зичи. *Насир-ад-Дин Шах верхом на лошади*. 1873
Бумага, акварель, белила, графитный карандаш, золотая краска. 23,5 × 21,2
Государственный Эрмитаж

в персидский быт. В стране было налажено почтовое сообщение, проведен телеграф, открыт университет в Тегеране, реорганизована армия по европейским образцам. Женщинам разрешалось ходить по улице с открытыми лицами². Сам Насер эд-Дин первым из персидских шахов начал брить бороду и носить короткий костюм, похожий на европейский офицерский мундир, серьезно увлекался фотографией³.

При Насер эд-Дин-шахе значительную роль в политико-экономической и культурной жизни государства стали играть иностранцы. Они получали исключительные права на прокладывание железных и автодорог, строительство газопровода и ирригационных систем, открытие банков и частных мастерских⁴. Особенно сильное влияние на Иран в последней четверти XIX века оказывали две мировые дер-

жавы — Россия и Великобритания. При участии англичан был открыт Имперский банк Персии (1889), они получили патент на торговлю табаком на территории Ирана (1891–1892). Российская военная миссия занималась обучением персидской кавалерии. Для этих целей в 1879 году была создана Персидская казачья бригада в Тегеране, деятельность которой продлилась до 1921 года⁵. Проведению этих реформ способствовало личное знакомство шаха с европейской культурой. В 1870–1880 годы он совершал путешествия по странам Европы, первой из которых в 1873 году оказалась Россия.

Этот визит, хоть и не имел под собой официального политического обоснования, а являлся, по выражению современника, «удовлетворением любознательности чисто отвлеченной»⁶, стал знаменательным событием. Шах посетил Астрахань, Москву и Санкт-Петербург, где в его честь устраивались пышные торжественные приемы, балы, парады, давались лучшие спектакли, улицы украшались иллюминацией. Особенно радушно принимали шаха в старой и новой столицах. «Дома, украшенные персидскими и русскими флагами и коврами, были до такой степени наполнены зрителями на крышах и в окнах, что в последних не было ни одного пустого места. По улицам расставлены были хоры музыки, игравшие персидский марш»⁷. Шаха Насер эд-Дина встречали

2 Указы шаха с повелением женщинам открывать лица были расклеены по улицам городов, но это вызвало резкое сопротивление со стороны духовенства. В итоге персиянки по-прежнему появлялись на улицах с закрытым лицом. См.: [7, с. 57].

3 Искусство фотографии пришло в Персию из Европы еще во времена предшественника Насер эд-Дина — Мухамед-шаха (1834–1848). По свидетельству историка иранской фотографии Йахья Зока, начало фотографированию в Персии было положено преподнесением в дар Мухамед-шаху двух фотоаппаратов — от английской королевы Виктории и русского императора Николая I в период между 1839–1842 годами. В 1844 году в Тегеран приехал француз Жюль Ришар, который стал первым западным фотографом, работавшим при Персидском дворе. Он обучал искусство фотографии придворных и принцев каджарской династии, в том числе и будущего Насер эд-Дина-шаха. Насер эд-Дин быстро овладел техникой, стал самостоятельно фотографировать своих приближенных во дворце и даже увлекся коллекционированием фотографии. При его правлении фотографирование получило широкое распространение в Персии. Шах заставлял своих слуг обучаться фотографическому мастерству, во дворце были оборудованы специальные комнаты для проведения съемок. Персидская знать ездила обучаться технике фотографии за границу, а ко двору приглашались зарубежные фотографы, такие как Луиджи Песке, Антон Севрюгин и др. См.: Vuurman C. J. M., Martens T. H. Early photography in Iran and the Career of Antoin Sevruguin [20, pp. 15–31; 19].

4 Vuurman C. J. M., Martens T. H. Early photography in Iran... [20, pp. 16–17].

5 Подробнее см.: [14].

6 Гражданин. Газета-журнал политический и литературный. 1873. № 20. 14 мая. С. 582.

7 Там же. С. 583.

многочисленные депутации, во главе которых в Москве был генерал-губернатор Владимир Андреевич Долгоруков, а в Санкт-Петербурге — сам Александр II и члены правящей династии. Персидскому правителю были пожалованы лента и орден Святого Андрея Первозванного, а к его визиту была отлита медаль.

Пребывание шаха Насер эд-Дина широко освещалось в российской прессе. Обсуждалось все — от общемирового значения этого визита как подтверждения движения Азии к Европе до особенностей внешнего облика шаха и его свиты: «Сам шах наружностью своей очень располагает в свою пользу. Он среднего роста, лицо смуглое, в темных глазах много задумчивого, сентиментального и мечтательного, ходит он слегка покачиваясь, но не без торжественности, и держа голову слегка поднятою. На нем мундир черный с великолепными украшениями только из бриллиантов, и с эполетами, где ярко блестят поразительные своею красотою изумруды...»⁸ Чтобы запечатлеть данное событие для истории, придворный художник Михаил Александрович Зичи создал серию графических изображений «Посещение персидским шахом Насир-ад-Дином Санкт-Петербурга в 1873 г.». Среди них: «Бал в Концертном зале Зимнего дворца во время официального визита шаха Насир-ад-Дина в мае 1873 года», «Александр II и Насир-ад-Дин Шах во время парада на Марсовом поле», «Насир-ад-Дин Шах верхом на лошади». (Ил. 1.)

Знакомство с русской культурой оставило особый след в душе персидского правителя. Он восхищался русской природой, историей и искусством, живо интересовался устройством российской армии и пожарных частей. Российского императора Александра II он называл своим другом⁹, в Петре Великом видел образец для собственного правления¹⁰.

В России впервые шах Насер эд-Дин увидел балет и был очарован этим зрелищем. «Подняли занавес, и показался чудный мир. Множество танцовщиц начали плясать. Эту пляску и связанные с нею превращения называют балетом, т. е. немое представление с танцами», — записал шах в своем дневнике [10, с. 16]. Насер эд-Дин неоднократно посещал балетные спектакли, первыми из которых были «Волшебный башмачок» на музыку В. К. Мюльдорфера в Большом театре в Москве¹¹ и «Царь Кан-

8 Там же. С. 582.

9 Московские ведомости. 1873. №114. 9 мая. С. 3.

10 По воспоминаниям современников, персидский властелин имел у себя полный перевод «Истории Петра», который всегда находился в опочивальне шаха. См.: [7, с. 57].

давл» на музыку Цезаря Пуни в Большом театре в Санкт-Петербурге¹². Эти крупные, многоактные балеты эпохи Мариуса Петипа представляли собой длинное действие с развернутым сказочно-мифическим повествованием, насыщенным танцевальными дивертисментами. Его Величество оставался в театре до самого окончания спектакля¹³. «Роскошная постановка балета чрезвычайно понравилась Шаху, и он изъявил желание посетить и сегодня Большой театр», — сообщал корреспондент «Московских ведомостей»¹⁴.

Эстетический вкус персидского государя покорили не только сами танцы, но и костюмы танцовщиц, которые он назвал «прекрасными» [10, с. 34]. Именно тогда, в конце 1860-х — 1870-е годы, женский балетный костюм в России претерпел важные изменения. Усложнение техники танца привело к укорачиванию юбки танцовщицы до колен, а энергичное исполнение движений заставило изготавливать эти юбки из упругой ткани [3, с. 139]. За короткой и пышной балетной юбкой постепенно утвердилось название «пачка» (от нем. *Packel* — «связка», «кипа»; в данном случае это слово указывало на многослойность юбки).

В романе Ивана Шмелева «Пути небесные», действие которого происходит в Москве 1870-х годов, красочно описывается представление балета «Конек-горбунок» в Большом театре с Анной Собошанской в главной партии: «В пятне голубого света явился “волшебный образ” — дивная Царь-Девушка, легкая, стройная, гибкая, с горящей звездой во лбу, с полумесяцем на головке, с тонкой непостижимо талией, затянутой бриллиантовым корсажем, из которого расцветали обнаженно-блистающие руки; из-под корсажа подрагивали блеском воздушные туники, или, как теперь называют, «пачки», — пена батиста и кисеи, взмывающая пухом; под пухом играли ноги, — что-то чудесно-странное, отдельное от всего, живое, — совсем оголенные, до бедер» [17, с. 153]. Такой балетный костюм, белоснежно-воздушный, создававший иллюзию почти полного обнажения ног, производил впечатление чего-то волшебного и неземного для зрителя второй половины XIX века, а для человека восточного склада тем более мог стать настоящим откровением.

11 Московские ведомости. 1873. №113. 8 мая. С. 2.

12 Гражданин. Газета-журнал политический и литературный. СПб., 1873. №20. 14 мая. С. 584.

13 Московские ведомости. 1873. №113. 8 мая. С. 2.

14 Московские ведомости. 1873. №114. 9 мая. С. 3.



2. Антон Севрюгин. *Персидская девушка в домашнем костюме* 1880–1890-е
Фото из кн.: *Мисль-Рустем*. Персия при Наср-Эдин-Шахе. СПб., 1897



3. Антон Севрюгин. *Персидская девушка в выходном костюме* 1880–1890-е
Фото из кн.: *Мисль-Рустем*. Персия при Наср-Эдин-Шахе. СПб., 1897



4. Антон Севрюгин. *Персидская женщина в домашнем костюме*. 1895
Фото из архива С.Р. Смита
Музей Виктории и Альберта, Лондон



5. Антон Севрюгин. *Кавказская женщина в юбке-пачке*. 1895
Фото из архива С.Р. Смита
Музей Виктории и Альберта, Лондон

После европейских путешествий 1870-х годов, как отмечали в воспоминаниях современники, шах Насер эд-Дин ввел у женщин своего эндеруна (гарема) ношение пышных и очень коротких плиссированных юбок, удивительно похожих на балетные пачки [1, с. 138]. Они назывались «тумбуны» [7, с. 48]. По утверждению И. В. Базиленко, это произошло именно после посещения балетных представлений в России в 1873 году [2, с. 58]. Примеру шахского гарема вскоре последовала тегеранская

аристократия, а затем и многие состоятельные люди по всей стране. Со временем юбка-пачка стала повседневной одеждой многих иранок¹⁵.

Женщины в таких юбках запечатлены на фотографиях, созданных самим Насер эд-Дином и русским фотографом при дворе шаха Антоном Севрюгиным¹⁶. Если фотоснимки шаха с изображениями женщин его гарема предназначались исключительно для личного пользования, то женские фотографии, сделанные в студии Севрюгина, публиковались

15 Ранее, до реформ Насер эд-Дина, домашняя одежда персиянок была более закрытой и включала как обязательный элемент — шаровары, доходящие до щиколоток, и длинные рубашки до колен. См.: *Готтенрот Ф.* Иллюстрированная история материальной культуры. Одежда, оружие, предметы труда и домашнего обихода от древних до новых времен. М. — СПб., 2001. С. 132, листы 78–79.

16 Антон Васильевич Севрюгин (конец 1830-х — 1933) — родился в Тегеране в семье русского дипломата и востоковеда Василия Севрюгина. После смерти отца семья переехала в Тифлис на родину матери Антона. Здесь Севрюгин познакомился с фотографом Дмитрием Ивановичем Ермаковым и серьезно увлекся фотографией. В середине 1870-х Севрюгин вернулся в Тегеран, где вместе с братьями открыл фотостудию на улице



6. Исмаил Джальяир. Женщины у самовара. 1870-е
Холст, масло. 156,5 x 213
Музей Виктории и Альберта, Лондон

в разных изданиях о Персии того времени и представляли этнографический интерес [19, pp. 146–147]. Существовала даже легенда о том, что Севрюгин внес свой вклад в появление моды на пачки у персидских женщин, показав шаху Насер эд-Дину фото балерин¹⁷. Однако Севрюгин открыл свою фотостудию в Тегеране в середине 1870-х, а на тот момент шах уже самостоятельно познакомился с искусством балета в России.

Але-аль-Давле, а вскоре стал придворным фотографом шаха Насер эд-Дина. Снимал портреты, сцены из городской жизни, пейзажи, археологические памятники, национальные типы — представителей народов Азербайджана, Курдистана, Луристана. Среди его клиентов были сам шах, высшие государственные сановники и персидская элита. Севрюгин получил признание и был награжден медалями на фотографических выставках в Брюсселе (1897) и Париже (1900). Шах пожаловал ему титул хана, и в Тегеране Севрюгина называли — «Антуан-хан». Его фотографии представлены во многих музеях и галереях, самые крупные собрания хранятся в Художественной галерее



7. Антон Севрюгин. Персидская женщина в домашнем costume. 1895
Фото из архива С.Р. Смита
Музей Виктории и Альберта, Лондон

Две фотографии Севрюгина, изображающие персидских женщин в домашнем и выходном costume (ил. 2–3), были напечатаны в книге «Персия при Наср-Эдин-Шахе с 1882 по 1888 г.: Очерки в рассказах Мисль-Рустема» — одном из самых подробных описаний культуры и быта Персии среди мемуаров и дневников офицеров Персидской казачьей бригады. Мисль-Рустем¹⁸, служивший у иранского правителя

Фрира и Артура М. Саклера при Смитсоновском институте (Вашингтон), Королевской библиотеке во дворце Гулистан (Тегеран) и Библиотеке Лейденского университета. См.: Vuurman C. J. M., Martens T. H. Early photography in Iran... [20, pp. 15–31].

17 Vuurman C. J. M., Martens T. H. Early photography in Iran... [20, pp. 26–27].

18 Мисль-Рустем — псевдоним одного из инструкторов Персидской казачьей бригады, есаула Меняева, служившего в Персии при шахе Насер эд-Дине в 1880-х. См.: Крымский А. Персидский театр, звідки він узявся і як розвивавсь. К., 1925. С. 53.



8. Антон Севрюгин. *Персидская женщина в Иране*. Около 1880
Библиотека Лейденского университета

в 1880-х годах, так описывал тумбуны: «Юбки эти шьются непомерно широкими и у пояса собираются в массу складок; пояс же одевается немного ниже бедер, но не на самой талии; таких тумбунов они одевают несколько, одну на другую, и самую лучшую, конечно, сверху. От такой массы юбки топорщатся и приподняты, как в наших балетах. У нижнего тумбуна, между ног, переднее полотнище прихвачено к заднему, отчего образуется род коротеньких панталончиков, зато очень свободных» [7, с. 48–49]. (Ил. 4, 7)

Тумбуны изготавливались из шелковых тканей ярких цветов и обильно покрывались разного рода узорами и орнаментом по кайме, как показано на картине одного из любимых художников шаха Насер эд-Дина Исмаила Джалайра «Женщины у самовара» (1870-е). (Ил. 6.) В домашней обстановке эти юбки надевались на обнаженные ноги, иногда в коротких носочках, или же, во время приема гостей, на трико разных цветов. Белыми, синими и зелеными трико персиянок снабжала парижская модистка *т-те Pilo* [7, с. 49]. Сверху костюм дополняла легкая короткая рубашка и куртка, расшитая галунами. Экстравагантность облика усиливалась резким контрастом костюма и особенностей внешности большинства женщин эндеруна, которая отвечала персидским вкусам: нарумяненные и набеленные плоские лица в платках, сросшиеся брови, чрезмерная полнота, вызванная обильным питанием и малоподвижным образом жизни в гареме. Любимая жена шаха Насер эд-Дина Анисе-Давле, считавшаяся настоящей красавицей в персидском стиле, имела к тому же ярко выраженные усики над губой.

Балетная мода была уместна внутри гарема, чтобы усладить взор супруга, но для выхода в город персиянка не могла позволить себе такой откровенный наряд, поэтому вместе с тумбунами надевались шелковые шаровары — две широкие отдельные штанины, верхнюю часть которых затыкали за пояс юбки-тумбуна [7, с. 49]. Все это покрывала огромная чадра, надевавшаяся на голову.

Кроме персиянок пышные юбки наподобие балетных пачек стали носить представительницы курдских и кавказских народностей, населявших персидское государство. (Ил. 5.) Женщины кочевых курдских племен, где царили более свободные нравы, не надевали шаровары и чадру. Они могли появляться на улице в юбках-пачках и тюрбанах. Однако эти юбки были удлинены и чуть закрывали колено. Пышные короткие юбки не выходили из моды в Персии до конца правления династии Каджаров.

В начале XX века русский балет переживал период кардинальных преобразований. Изменился и подход к созданию костюма для танца. Если во второй половине девятнадцатого столетия историческая эпоха и национальная принадлежность в балетном костюме отмечалась только декоративными элементами в виде орнаментов или аппликаций на пачке или колете [18, р. 5], то в начале XX века театральные художники стали экспериментировать с самой формой балетных одежд. Тем не менее устоявшиеся многолетние традиции не позволили сразу отказаться от классической пачки. Переход к новому стилю происходил постепенно. В данных условиях костюм обитательниц персидского эндеруна, отсылающий и к балетным формам, и к восточной моде, стал одним из ценных источников художественного образа на сцене.

Воспоминания Мисль-Рустема о персидском укладе жизни во времена правления шаха Насер эд-Дина были опубликованы в Санкт-Петербурге в 1897 году. Вероятно, столичные художники имели возможность ознакомиться с этим изданием. Идея сочетания пачки и шаровар на балетной сцене стала встречаться в работах ведущих театральных мастеров в России начала XX века. Александр Бенуа, любивший соединять в оформлении своих балетов восточные и европейские мотивы, обращался к этому приему неоднократно.

В эскизе костюмов для восточного танца к балету «Сильвия» (1901)¹⁹ Александр Бенуа сочетал разноцветные, богато украшенные золотой бахромой пышные пачки до колен с шароварами, которые вместе с экзотическими головными уборами, стилизованными под Древний Восток, создавали эффектное зрелище. (Ил. 9.) Бенуа не путешествовал по Пер-



9. Александр Бенуа. Эскиз восточных костюмов для неосуществленной постановки балета Лео Делиба *Сильвия*, 1901
Бумага на картоне, гуашь, тушь, золотая краска, карандаш, кисть, перо
17,8 × 26,1. ГМИИ им. А. С. Пушкина

сии²⁰, поэтому, скорее всего, ориентировался на доступные ему тексты и изобразительные источники. Так, на фотографии, опубликованной в книге Мисль-Рустема, персидская женщина, показанная в костюме для выхода в город, почти во весь рост закутана в чадру. (Ил. 3.) Из ее остальной одежды видна только нижняя часть шаровар. Авторский текст оставлял простор для воображения. Художник мог сам домыслить, каким образом под чадрой сочетались тумбуны и шаровары. Ведь на самом деле, как это видно на другой фотографии Антона Севрюгина, не опубликованной в воспоминаниях, каждая из шелковых штанин шаровар надевалась персиянками поверх юбки-пачки. (Ил. 8.)

19 Неосуществленная постановка для Мариинского театра, 1901. Балет был написан композитором Лео Делиба и французским драматургом Жюлем Барбье в 1876 году на сюжет пасторали Торквато Тассо «Аминта». Идея постановки 1901 года с привлечением участников «Мира искусства» была предложена С. П. Дягилевым. Это была одна из первых попыток реформировать императорскую музыкальную сцену. В качестве сценографов спектакля были приглашены А. Н. Бенуа, Л. С. Бакст, Е. Е. Лансере, К. А. Коровин, В. А. Серов. Каждому из них было поручено оформление конкретного действия. Бенуа создавал декорацию к первой картине и, вероятно, исполнил несколько эскизов костюмов. По сюжету либретто бог любви Эрос посылает красавиц-рабынь, чтобы испытать верность пастуха Аминты нимфе Сильвии. Скорее всего, именно этот эпизод хотел изобразить Бенуа в своем эскизе.

20 В воспоминаниях Бенуа не встречается упоминаний о каких-либо поездках по Персии или другим странам Ближнего Востока. См.: [4].



10. Александр Бенуа. Королева Армида и ее пажи. 1907. Эскиз костюмов к балету Н. Н. Черепнина *Павильон Армиды* Мариинский театр, 1907. Воспр. в кн.: Пожарская М. Н. Русское театральное-декорационное искусство конца XIX — начала XX века. М.: Искусство, 1970. Ил. 107

В подтверждение того, что Бенуа был знаком с трудом Мисль-Рустема, говорит постановка танцующих фигур на эскизе. Мисль-Рустем, описывая персидский вариант восточного танца, отмечал, что он не отличается грациозностью, как, например, турецкий: «Главное искусство в персидских танцах заключается не в выделывании вольтов и не в хождении на носках, как у нас, а в колебании бедрами, стоя на растопыренных согнутых ногах, или во время самого движения, а также в сладострастных позах, в движении животом и руками» [7, с. 92]. Такое описание очень точно подходит к изображению танца Александром Бенуа. Темнокожие фигуры девушек в ярких, даже несколько вычурных костюмах, показаны стоящими на широко расставленных, согну-

тых в коленях ногах, с поднятыми в танце руками и выставленными вперед животами. Подобное исполнение танца, скорее всего, должно было подчеркнуть противопоставление «варварского» восточного мира, гармоничной культуре Древней Эллады, показанной в балете.

В одном из вариантов костюма Армиды к балету-пантомиме «Павильон Армиды» на музыку Н. Н. Черепнина (Мариинский театр, 1907) художник снова изобразил пышную пачку поверх шаровар. (Ил. 10.) Желанием авторов постановки — Александра Бенуа, Николая Черепнина и Михаила Фокина — было показать зрелище в духе стилизованного французского аристократического балета. В то же время мистическая канва сюжета, в котором сон переплетается с реальностью, позволяла проявлять фантазию и создавать замысловатые экзотические образы. Герои волшебных садов Армиды могли появляться в восточных головных уборах и шароварах, сочетая их с элементами европейского костюма XVII–XVIII веков. Сама мифическая царица была окружена толпой темнокожих пажей-арапчат. Кроме того, работая над постановкой в Мариинском театре, Бенуа включил в дивертисмент второй картины номер на восточную тематику «Похищение из сераля»²¹, в котором комический паша с саблей гонялся за алмеями-танцовщицами [16, с. 105].

При подготовке балета А. Н. Бенуа использовал эскизы французского театрального художника XVIII века Луи-Рене Боке как образцы для создания своих сценических костюмов²². В некоторых театральных костюмах Боке, например для китайского балета²³, встречались шаровары, но в сочетании с длинными халатами, а не с пышными юбками. В остальном же принадлежность персонажа к восточному миру у Боке отмечалась только декоративными деталями в костюме. Поэтому в данном случае также можно предполагать влияние текстов Мисль-Рустема на работу Бенуа.

Неоклассические тенденции в европейском искусстве и культуре, развитие спорта и активное вовлечение его в повседневную жизнь общества, дунканизм привели к стремлению раскрепостить тело на сцене, максимально освободив его от сковывающих одежд²⁴. Классическая

21 Впоследствии в парижской редакции балета этот дивертисмент наряду с несколькими другими был исключен. См.: [4, с. 461].

22 Подробнее об этом см.: [15].

23 Опубликовано в кн.: Всеволодский-Гернгросс В. Н. Театральный костюм XVIII века и художник Бокэ // Старые годы. 1915. № 1/2. С. 46.

пачка, которая во второй половине XIX столетия воспринималась как легкий, утонченный наряд для сцены, в начале XX века стала производить впечатление «художественной нелепости», разрушающей образный строй постановки [11, с. 20]. Эту важную составляющую балетного гардероба снабжали множеством ироничных эпитетов. Директор императорских театров В. А. Теляковский сравнивал пачки со «сдобными бриошами» [12, с. 148], К. А. Коровин с «абажурами для ламп»²⁴, М. М. Фокин с «раскрытыми зонтиками» [16, с. 60].

Театральные художники стремились изменить пачку или же вообще отказаться от нее. Восточные одеяния в балетах также стали более свободными. Работая над оформлением постановки «Конек-горбунок» (Большой театр, 1901, 1914), Константин Коровин создал для балерины Софьи Федоровой, исполнявшей партию Жены хана, изысканный и легкий восточный костюм из полупрозрачных тканей. На эскизе поверх шаровар с разрезами изображена плоская по форме пачка, напоминающая современную балетную пачку. Однако на фотографии, где Софья Федорова показана в образе Жены хана, эта пачка уже видоизменилась и превратилась в тонкую полупрозрачную короткую юбочку. (Ил. 11–12.)

Новую страницу в искусстве восточного костюма для балета открыл Лев Бакст. Интерес художника к ближневосточной культуре возник задолго до его участия в оформлении балетов антрепризы Дягилева. Еще в 1890-х годах Бакст совершал путешествия по Северной Африке, создавая серии колоритных акварельных портретов-типажей и пейзажей. А в 1906–1907 годах Бакст был участником литературного кружка «Друзья Гафиза», в который входили Сергей Ауслендер, Николай Бердяев, Михаил Кузьмин, Вальтер Нувель, Константин Сомов и многие другие [13, с. 432].

Бакст, как никто другой, умел изысканно и органично передать на сцене пряную роскошь и чарующую атмосферу арабского Востока. В придуманных им костюмах к «Шехеразаде» художник полностью отказался от пачек. Невольники и одалиски появлялись на сцене в блес-

24 Этой тенденции в театральном искусстве был посвящен сборник статей «Нагота на сцене» под редакцией Николая Евреинова. См.: Нагота на сцене. Иллюстрированный сборник статей Петера Альтенберга, Евг. Беспятова, д-ра Витковского и Насса, Н. Евреинова, Н. Кульбина, В. Лачинова, Пьера Льюиса, художника И. Мясоедова и Норманди/Под ред. Н. Н. Евреинова. СПб., 1911.

25 Константин Коровин вспоминает... М., 1971. С. 95.



11. Константин Коровин. Жена хана
Эскиз костюма С. В. Федоровой для
постановки балета *Конек-горбунок*
в Большом театре (Москва). 1911/1914 (?)
Бумага, акварель, карандаш, белила,
золотая краска. 35,5 × 26,3
Музей ГАБТа, Москва



12. С. В. Федорова в партии
Жены хана в балете *Конек-горбунок*.
Большой театр. 1916
Музей ГАБТа, Москва

тящих пышных шароварах с небольшим напуском у пояса. Для любимой жены шаха Зобеиды был создан наиболее откровенный костюм с шароварами, украшенными разрезами по всей длине ноги, как и в костюме для Жены хана Константина Коровина. Тем не менее каждая из исполнительниц главной партии вносила свои коррективы в этот наряд. Так, Тамара Карсавина надевала трико под шаровары с разрезами, а сверху — тонкую полупрозрачную юбку. (Ил. 14–15.)

Откровенность нарядов искусно вуалировалась обилием украшений в виде ниток бус, браслетов, разнообразных орнаментов, нанесенных на полупрозрачные ткани. Гаремные одежды, созданные Бакстом, казалось, были лишь плодом его богатой фантазии. В своей работе



13. Лев Бакст. Эскиз костюма для Энрико Чеккетти в партии Главного евнуха к балету *Шехеразада*. 1910 Бумага на картоне, акварель, карандаш, цветные чернила, серебряная краска. 35,5 × 22 Музей современного искусства, Страсбург

мастер, вероятно, опирался не на конкретный художественный образ, а на целый комплекс изобразительных и литературных источников.

В очерках Мисль-Рустема можно встретить высказывание о том, что высшим наслаждением для женщин в гареме было «обвешиваться драгоценностями» [7, с. 70], в особенности при приеме гостей, украшать кольцами и браслетами руки и ноги. В романе Джеймса Мориера «Похождения Хаджи-Бабы из Исфагана» (1824) о приключениях сына иранского брдобрея также даны интересные описания костюмов. В частности, упоминания о способе подвязывания шаровар: «Я подвязал шаровары по образцу особ лучшего общества; опоясался шалью на новейший манер, сзади широко, а спереди поуже...» [8, гл. XIV]. Подобный



14. Лев Бакст. *Синяя султанша* Эскиз костюма к балету *Шехеразада*. 1910 Бумага, акварель, карандаш 29,5 × 23. Собрание Нины Лобановой-Ростовской, Лондон



15. Тамара Карсавина в партии Зобеиды. 1911–1912 Фото Э. О. Хоппэ СПбГМТИМИ

способ подвязывания шаровар широкой шалью изображен Бакстом на эскизах костюмов евнухов к «Шехеразаде». Наиболее живописно и выразительно представлено это в эскизе костюма Главного евнуха, где алая узорчатая шаль необъятных размеров, несколько раз обхватывая туловище, закрывает его практически от груди до пояса, а сзади спускается до колен. (Ил. 13.)

Известно, что Лев Бакст использовал как материал при подготовке сценографии к балету «Шехеразада» иранские миниатюры из собрания М. М. Фокина, что повлияло на красочную гамму с преобладанием красно-сине-зеленых оттенков и на форму некоторых головных уборов [15, с. 72–73]. В произведении Мориера также можно найти описания



16. Лев Бакст. Эскиз костюма девушки для балета *Спящая красавица*. 1916
Бумага, графитный карандаш, акварель, золотая краска, коричневые чернила
29,5 × 25,3
Новый национальный музей, Монако

цветов, характерных для персидской одежды. Пожелав прослыть богатым и уважаемым человеком, главный герой Хаджи-Баба купил у ветошника шелковый с золотым галуном кафтан, красные шаровары, зеленые туфли и синюю рубашу [8, гл. XIV], не сомневаясь, что эти цвета были в почете у персидской знати. В особенности красный цвет: «Мне хотелось непременно иметь платье из красного сукна, чтоб другим внушать к себе то почтение, которое я сам доселе чувствовал к лицам, носившим подобное платье» [8, гл. XIV].

Сочетание красного, синего и зеленого стало колористическим лейтмотивом бакстовской сценографии. В одном из интервью Бакст признавался: «...я верен и своей любви к персидскому стилю, в котором я сочинил костюмы для постановок “Русского балета”, потому что цвет-



17. Лев Бакст. *Восточный костюм*
Эскиз платья для княгини Ольги Орловой. 1914
Бумага, графитный карандаш, акварель, гуашь. 28 × 21,8
Фонд AVC Charity, Москва



18. Лев Бакст. *Восточный костюм*
Эскиз платья для княгини Н. П. Горчаковой. 1914
Иллюстрация из журнала *Столица и усадьба*. 1914. № 8

ная гамма его ярких красок так восхитительно смотрится на сцене, а его сочность и чувственность замечательно гармонируют с русской музыкой»²⁶. Оттенки алого, изумрудного, сапфирового и золотистого в костюмах и декорациях не только придавали особое настроение сказочной таинственности, чувственности и драматизма хореографической картине, но и отвечали иранским вкусам прошлых эпох. Впоследствии в подобной цветовой гамме Борис Анисфельд оформил и балет «Исламей» для Благотворительного спектакля Литературного фонда на сцене Мариинского театра (1912).

26 Бакст Л. С. Чтобы сделать ежедневное платье более красивым (1913) [5, кн., 1, с. 119].

Отойдя от использования пышных юбок для восточного костюма в «Шехеразаде», Лев Бакст не оставлял эту идею при создании нарядов для других балетов и маскарадов. В эскизе костюма девушки к балету «Спящая красавица» для труппы Анны Павловой (1916) можно увидеть, что Бакст, следуя примеру Александра Бенуа в «Павильоне Армиды», сочетает восточные и европейские мотивы в одежде персонажа: шаровары и тюрбан с пышной короткой юбкой и корсажем. (Ил. 16.)

После успеха «Русских сезонов» представительницы высшего света Санкт-Петербурга, Парижа, Лондона, Нью-Йорка заказывали художнику экзотические образы для костюмированных балов²⁷. Среди них были княгиня Ольга Орлова, княгиня Елизавета Шувалова, графиня Мария Клейнмихель, маркиза Луиза Казати, Элис Гаррет. Для Восточного бала, устроенного в петербургском доме Марии Эдуардовны Клейнмихель в 1914 году, Бакст создал множество туалетов на ориентальную тематику.

Работая над костюмами для дам из знатных дворянских фамилий, художник должен был выдержать определенную статусность, поэтому совмещал шаровары и пышные юбки от европейских платьев, как в туалетах княгинь О. Орловой и Н. Горчаковой. (Ил. 17–18.) Однако новые шаровары Бакста представляли собой не две широкие восточные штанины, а скорее, юбку, передняя часть подола которой между ног прихвачена к задней, как и в персидских тумбунах, описанных Мисль-Рустемом. Этот фасон художник называл «юбка-брюки»²⁸.

В шароварах *à la Bakst* одевались представители богемы и светского общества по всей Европе. Первоначально появления в таком экзотическом виде на публике вызывали скандалы²⁹, но вскоре стали обычным явлением даже на официальных приемах. Освещая один из великосветских раутов в Виндзорском замке, корреспондент лондонской газеты *The Observer* отмечал, что в дамских туалетах наблюдалось изобилие предметов гаремной одежды, в чем было заметно влияние «Русских балетов»³⁰.

27 Подробнее об этом см.: Дурст Э. Вдохновитель моды. Бакст и *haute couture* в России, Европе и Америке [6, с. 324–329].

28 О моде. Беседа с художником Л. С. Бакстом (1912) [5, кн., с. 122].

29 Лев Бакст вспоминал о скандалах на улицах Парижа, Берлина, Лондона и Петербурга при появлении дам, одетых в шаровары. См.: Л. С. Бакст о современных модах (1914) [5, кн. 1, с. 125].

30 *The Observer*. 21 Jun 1914. P. 8.

31 Пуаре — король моды. Музеи Московского Кремля. Каталог выставки. М., 2011. С. 130, 108.



19. Поль Пуаре. Маскарадный костюм, созданный для праздника *Тысяча вторая ночь* (?). 1911
Металл, шелк, хлопок
Музей Метрополитен, Нью-Йорк



20. Пьер Пуаре. Костюм для пьесы *Минарет*. 1923
Фото Бориса Липницкого

Испытавший несомненное влияние костюмов к «Русским сезонам», французский кутюрье Поль Пуаре создал для праздника-маскарада «Тысяча вторая ночь» (1911) ансамбль, состоящий из туники с широкой юбкой, надетой поверх шаровар. (Ил. 19.) В двухъярусную юбку была пропущена проволока, что делало ее похожей на каркасную пачку. Оформляя пьесу «Минарет» в театре «Ренессанс» в 1913 году, Пуаре усовершенствовал этот фасон, придумав «тунику-абажур» с юбкой в виде кринолина с обручами. Спектакль имел ошеломляющий успех, а стиль «минарет» стал модной новинкой зимнего сезона 1913 года³¹. (Ил. 20.) Таким образом, восточный стиль вошел в европейскую женскую моду начала XX века в его балетной интерпретации.

Тесные культурные контакты между Персией и Россией, установившиеся в последней четверти XIX — начале XX века, с одной стороны, способствовали возникновению моды на юбки-пачки и трико в персидских гаремах, а с другой — привели к развитию персидского стиля в русском балетном костюме. В обоих случаях это приобретало форму искусных стилизаций, основанных на визуальных образах и текстовых источниках. Сочетание пачки и шаровар, часто остававшееся только на уровне эскизного замысла и ненадолго задержавшееся на театральной сцене, было воплощением переходной эпохи в русском балете. Однако этот фасон стал провозвестником появления новых модных тенденций в европейском женском костюме первой четверти XX столетия.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Алиханов-Аварский М. В гостях у шаха. Очерки Персии. Тифлис: Типография Я. И. Либермана, 1898.
2. Базиленко И. В. Россия и Иран: военно-политический и культурологический аспекты двусторонних отношений в Новое время // Россия и Восток: феноменология взаимодействия и идентификации в Новое время. Коллективная монография. СПб., 2011.
3. Бахрушин Ю. А. История русского балета. М., 1965.
4. Бенуа А. Н. Мои воспоминания. В 5 кн. М., 1990.
5. Лев Бакст. Моя душа открыта. Литературное и эпистолярное наследие: в 2 кн. / Сост. Е. Теркель и Дж. Боулт. М., 2012.
6. Лев Бакст/Léon Bakst. К 150-летию со дня рождения/Каталог выставки. ГМИИ им. А. С. Пушкина. М., 2016.
7. Мисль-Рустем. Персия при Наср-Эдин-Шахе с 1882 по 1888 г.: Очерки в рассказах Мисль-Рустема. СПб., 1897.
8. Мориер Д. Д. Похождения Хаджи-Бабы из Исфагана. М., 1989. URL: http://az.lib.ru/m/morier_d_d/text_0020.shtml (дата обращения: 15.01.2018).
9. Пожарская М. Н. Русское театрально-декорационное искусство конца XIX — начала XX века. М., 1970.
10. Пребывание шаха Насрь-Эддина в России во время первого путешествия Его Величества по Европе в 1873 году (Извлеч. из собств. Е. Вел. дневника)/Пер. с перс. [и предисл.] горн. инж. Э. Кориандер. СПб., 1889.
11. Светлов В. Я. Современный балет. Издано при непосредственном участии Л. С. Бакста. СПб.: Голике и Вильборг, 1911.

12. Теляковский В. А. Воспоминания. Л. — М., 1965.
13. Теркель Е. А. Лев Бакст. Диалог с Востоком // Художественный мир глазами иностранцев: впечатления, взаимовлияния, новые тенденции. Сборник статей. М., 2013. С. 423–458.
14. Тер-Оганов Н. К. Персидская казачья бригада 1879–1921 гг. М., 2012.
15. Федосова Е. Александр Бенуа и Лев Бакст: к вопросу о визуальных источниках // Видение танца. Сергей Дягилев и «Русские балетные сезоны». Каталог выставки. Национальный музей нового искусства, Монако, ГТГ, Москва. Милан: Skira, 2009. С. 69–73.
16. Фокин М. М. Против течения. Л., 1981.
17. Шмелев И. Собрание сочинений. В 12 томах. Том XII. 1948: Пути небесные. М., 2008.
18. Beaumont C. W. Design for the ballet. The special winter number of the Studio. London, 1937.
19. Behdad A. The Power-Ful Art of Qajar Photography: Orientalism and (Self) — Orientalizing in Nineteenth-Century Iran // Iranian Studies. 2001. Vol. 34. No. 1/4. (Qajar Art and Society). Pp. 141–151.
20. Sevruguin and the Persian Image: Photographs of Iran, 1870–1930/Ed. Frederick N. Bohrer. Washington, 1999.