

Ирина Сироткина —

историк танца и двигательной культуры, кандидат психологических наук, приглашенный исследователь Даремского университета (Великобритания).

История одного разоблачения: ориентальные костюмы Льва Бакста и эпистемология наготы

Тысяча и один костюм Леона Бакста

С 1909 по 1912 год антреприза Сергея Дягилева показала в Европе шесть «ориентальных» балетов: «Половецкие пляски», «Клеопатра», «Шехеразада», «Ориенталии», «Синий бог» и «Тамара». Балеты объединяла не только «восточная» тема, но и невиданная до тех пор чувственность — в музыке, хореографии и, конечно, декорациях и костюмах. Почти все балеты оформлял Лев Бакст, а к некоторым еще и писал либретто.

Поставленная в первом сезоне, 2 июня 1909 года, хореографическая драма «Клеопатра» с Идой Рубинштейн в главной роли произвела сенсацию. Даже больше, чем красавица Ида, которую Михаил Фокин спешно к премьере учил балету, парижской публике понравился танец вакханок. Но уже на следующий год успех «Клеопатры» заложил слава «Шехеразады» — балета на сюжет из «Тысяча и одной

ночи». В заглавной партии Зобеиды выступила та же Ида Рубинштейн, а Раба Зобеиды танцевал Вацлав Нижинский. Дягилев и Фокин уложили бесконечно эпическое повествование «Тысячи и одной ночи» в получасовой танцевальный спектакль почти без нарратива. Для этого они взяли рамочный сюжет о том, как царь Шахрияр возвращается неожиданно с охоты, застаёт свою жену Зобеиду в разгаре оргии с рабами гарема и в гневе предаёт всех смерти. Историк Роберт Майерс сравнил это с тем, как автор «Улисса» Джеймс Джойс спрессовал эпическую поэму Гомера в один день в современном ему Дублине: «Дягилев <...> превратил вялую, заторможенную эротику „Тысячи и одной ночи“ в сексуальное неистовство „Шехеразады“» (Myers 2010: 104). Возбуждая воображение европейцев, тема — адюльтер и смерть в гареме — позволила авторам балета добавить к пряной музыке Н.А. Римского-Корсакова столь же чувственную хореографию, сценографию и, конечно, костюмы.

Наконец, в третьем сезоне, 26 апреля 1911 года, показали балет «Нарцисс» по сценарию Бакста и с его же сценографией и костюмами. За основу Бакст взял известный с античности миф о юноше, влюбившемся в свое отражение. Тем не менее своей рафинированной эротикой «Нарцисс» примыкал к «ориентальным» балетам. Нарцисса танцевал Нижинский, Нимфу Эхо — Тамара Карсавина, а среди других персонажей числились вакханки, беотийцы и нимфы. Все они предавались дионисийским пляскам, которые до этого обеспечили успех у публики «Клеопатры» и «Шехеразады». А Бакст в эскизах к «Нарциссу», пожалуй, достиг вершины в изображении танца. На эскизах одежда гораздо откровеннее обнажала тело, чем в реализованных костюмах, где плоть была тщательно задрапирована. Сами тела — эротичней, позы разнузданней, танец — вакхический, дионисийский, немислимый в классическом балете (иллюстрации см. во вкладке 1).

Историки давно обсуждают, какими источниками при этом пользовался Бакст — конечно, кроме своего неумного художественного воображения. Скорее всего, он был знаком с коллекцией Михаила Фокина, собиравшего турецкие и персидские миниатюры, а также изображения египетской архитектуры (Fedosova 2009). В качестве другого источника называют Айседору Дункан, которую Бакст видел уже на самых первых гастролях в России (Bowl 1979; Potter 1990). Как и знаменитая «босоножка» (и в отличие от обутых и облаченных в трико артистов балета), персонажи на эскизах босые. Они одеты в свободные туники, открывающие при движении тело, как это было у Дункан. Ее шокированные зрители часто замечали, что легкие

одежды танцовщицы ничего не скрывали и что при движении из разреза туники видна была ее грудь.

В противоположность пуританским взглядам многих современников, Бакст «раскрепощение тела» одобрял. Сохранилось его письмо Александру Бенуа, где он поверяет коллеге, что Дункан обладает *feu sacré*, «священным пламенем», что она особенно хороша в *presto* Шопена, но напоминает ему «опьяненную, безумную амазонку» (Fitzgerald 2019: 65)¹. Во время гастролей Дункан в России в 1908 году Бакст создает ее графический портрет и рисует ее в танце, скорее шаржированно, утрируя недостатки: второй подбородок, вываливающаяся из разреза туники грудь, тяжелый зад, плоская ступня. И тем не менее через пару лет в эскизах к «Шехеразаде» он практически воспроизводит фигуру и особенно позу танцовщицы в костюме Сией султанши.

Возможно, Дункан, часто выступавшая с шалью или шарфом, вдохновила и его работу над образами к «Клеопатре» — например, на создание костюма Сирийской танцовщицы. Так или иначе, как и на выступлениях Дункан, зрители «ориентальных балетов» Дягилева были шокированы тем, что «в разрезах шелковых шаровар проглядывала плоть танцовщиц, их груди колыхались в золотых сетках, а волосы были распущены» (Naslund 2009: 14).

Не так давно немецкая исследовательница Татьяна Петцер предложила еще один возможный источник, самый ориентальный — почтовые карточки с изображениями алжирских женщин в традиционных костюмах (Petzer 2011: 253). Их на рубеже XIX и XX веков делал фотограф-швейцарец, живущий и работающий в Алжире, Жан-Теофиль Гейзер (Jean Théophile Geiser, 1848–1923).

Будуарные ОТКРЫТКИ

Уже в 1860-х годах Гейзер имел свою фотостудию, одну из первых в Алжире, и много снимал в жанре «этнографической», или «колонизаторской», фотографии (Humbert 2008). Алжирцы-мусульмане, по отдельности и группами, облаченные в традиционные одежды и часто закутанные — мужчины и женщины — в покрывала, демонстрировали европейскому взгляду свою ориентальную, экзотическую инаковость. На некоторых фотографиях были запечатлены целые «гаремы», на других — молодые девушки, с покрытой головой, но обнаженной грудью. Эти фото складывались в целую серию так называемых будуарных открыток, предназначенных мужчинам для рассматривания в одиночестве. Будуарные фотографии пользовались особой популярностью

во Франции, где и возник этот жанр после оккупации французами Северной Африки. Будуарные открытки были важной частью бизнеса Гейзера, который приобрел европейскую репутацию «ориентального» фотографа и был награжден золотой медалью на международных выставках в Амстердаме в 1892 году и в Ницце в 1901 году.

Колониальные фото полуобнаженных женщин часто имели абстрактно-аллегорические подписи: «Фатъма», «Айша», «Женщина с юга Алжира», «Мавританка», «Красивая танцовщица», «Танцовщица гарема» или просто «Танец». На этих изображениях жительницы колоний словно предоставляли свое тело для эротических фантазий своих властителей. Европейцам входа в гарем не было; проникновение туда, хотя бы взглядом, возбуждало в том числе своей запретностью. Подсмотренный там танец, сопровождающийся сбрасыванием покровов, разоблачение женского тела с его тайнами, эротизированное насилие — все это провоцировало фантазии зрителя. Скрытая напряженность отношений между колонизаторами и колонизируемыми, являвшаяся стержнем западного модернизма, становилась явной в «ориентальных» балетах Дягилева². Костюмы Бакста, утверждает Петцер, участвовали в создании образа «внутреннего востока», фигуры инаковости (*occidental self-othering*), которую культивировал в себе западный зритель (Petzer 2011: 254). В работе «Колониальный гарем» Малек Аллула утверждает, что открытки транслировали месседж о покорении Западом Востока, то есть о насилии, в данном случае — сексуальном (Alloula 1986: 106). Он выстраивает будуарные карточки в последовательность, при которой женская фигура подвергалась все большему обнажению. В этой «антологии груди» бюст, освобожденный от нарядов, созданных только для того, чтобы их сбросили, предстает либо бесстыдно и откровенно, либо подчиненно и униженно (Tafsout 2021).

Начиная с 1890-х годов Бакст много путешествовал по Европе, а после 1893 года проводил долгие периоды времени в Париже — как для учебы, так и из-за своего романа с актрисой-француженкой. Он наверняка был знаком с продукцией колониальных фотографов и, получив от Дягилева задание оформить балет из жизни гарема, вполне мог воспользоваться будуарными открытками. Почему исследователи обратили внимание на этот факт только сейчас? Скорее всего, потому, что будуарные открытки считались слишком низким и вульгарным материалом для того высокого искусства, на которое претендовали создатели Русских сезонов. Хотя и те и другие служили для развлечения — конечно, разной публики и в разной обстановке.

Но, кроме развлечения, у изображения женщины под покрывалом есть и другой, ученый контекст и благородная традиция. Снимающая с себя покрывало женщина с древности символизировала истину.

Почему истина голая?

Примерно в те же годы, когда делал свои открытия Гейзер, французский скульптор Луи-Эрнест Барриа (Louis-Ernest Barrias, 1841–1905) изваял женскую фигуру в полный рост, сбрасывающую с себя покрывало. Барриа представил ее как аллегория Науки, проникающей в тайны Природы, и назвал «Таинственная и завуалированная Природа раскрывается перед Наукой» (*La Nature mystérieuse et voilée se découvre devant la Science*). Скульптура впервые была показана на парижском Салоне 1893 года и тогда же куплена для Медицинского факультета университета Бордо. По-видимому, работа пользовалась успехом, так как скульптор сделал много ее повторений. Правда, впоследствии Барриа адаптировал ее для публики, более стыдливой, чем врачи и студенты-медики. Теперь фигура была обнажена только до пояса. Заказавшая статую Национальная консерватория искусств и ремесел не скупилась на расходы: бюст Природы и ее обнаженная грудь были изваяны из мрамора, облачение — из алжирского оникса, а пряжка в форме скарабея — из малахита (сейчас находится в парижском музее Орсе). На Всемирной выставке в Париже в 1899 году был показан вариант из полихромного мрамора и бронзы, сделанный известными литейщиками братьями Сюссе. Этот последний в 1905 году получил Гран-при на престижной выставке в Льеже, а знаменитый скульптор-литейщик Теодор Милле признал ее «самой лучшей из выставленных работ» (Kjellberg 2005).

Если первый вариант из белого мрамора отсылал к античной скульптуре, впрочем, выполненной с известной долей натурализма, то последующие версии, изготовленные из сверкающей бронзы и цветного и полудрагоценного камня, напоминали больше о Востоке. Связь скульптуры во всех ее вариантах с аллегорией Науки оставалась сомнительной: фигура женщины с пышным телом, разоблачающейся для взгляда зрителя, вызывала, скорее всего, эротические чувства, а не желание заняться научными экспериментами в лаборатории. Утверждается, правда, что египетский скарабей на месте пряжки мог отсылать к тайному герметическому знанию, а снимаемая вуаль ассоциироваться с покрывалом Изиы. В книге «Покрывало Изиы: Эссе из истории идеи Природы» французский философ Пьер Адо определяет два подхода к природе: один — «прометеевский», стремящийся черз

научное исследование доминировать над природой, сорвать с нее покровы, силой проникнуть в ее тайны; другой — «орфический», поэтический подход, ищущий единения с природой; в нем насильственное «разоблачение» тайн природы считается вульгарным нецивилизованным актом (Hadot 2004).

Произведение Барриа давно привлекло внимание историков науки. Лорейн Дастон и Питер Галисон считают: скульптура «соединяет древний троп покрывала Изида, трактованный как желание природы сохранить свои тайны, с модернистской фантазией о (женской) природе, охотно снимающей покровы перед исследователем (мужчиной)» (Daston & Galison 2007: 244). О том же говорят метафоры «снятия покровов», «проникновения в тайны природы», связывающие научное познание с сексуальной пенетрацией. Историк науки Каролайн Мерчант утверждает, что скульптура эмблематична для тех трансформаций, которые случились с понятием природы в период научно-технической революции: «из активного учителя и партнера, она [природа] превратилась в бессознательное, подчиняющееся тело» (Merchant 1990: 189–190). Наконец, биолог и эссеист Джералд Вейсман отмечает сходство между скульптурой Барриа и полотном французского художника Тони Робера-Флэри (1838–1912) «Доктор Филипп Пинель освобождает от оков душевнобольных в больнице Сальпетриер в 1795 году» (Weissmann 1998: 231), а литературовед Элейн Шоуолтер — связь с картиной Андре Бруйе «Клинический урок в Сальпетриере» (Showalter 1992: 145). На обоих полотнах изображены полуобнаженные женщины — пациентки психиатрической больницы, с покорным выражением предоставляющие свое тело испытующему взгляду медика-мужчины, будто подчиняясь его интеллектуальному и сексуальному превосходству.

В том же году, когда Барриа в Париже сделал новую версию своей скульптуры (которая теперь носила черты ар-нуво), Густав Климт в Вене показал полотно «Nuda Veritas» — «Голая истина». Не станем утверждать, что между двумя этими работами есть прямая связь. Скорее всего, Климт продолжил традицию аллегорических изображений истины как обнаженной женщины, чьи атрибуты — зеркало, которое не лжет, солнце в виде светящегося диска в руке и покрывало — сокровенность до предначертанного срока. Известный с Античности сюжет приобрел популярность в XVI–XVII веках и стал распространенным в салонной живописи XIX века как легитимное изображение обнаженного женского тела.

Впрочем, на многих аллегорических изображениях Истина обнажается не сама, ей помогают раздеться, иногда довольно насильственно.

На полотнах XVII–XVIII веков покрывало с нее срывает Время, старик с косой или крыльями. Какое желание влечет тех, кто обнажает Истину, эротическое или исследовательское? А может, это желание одного и того же рода, просто ученые не всегда его в себе признают? Желание доминировать, разоблачать и проникать — прометеевский подход к Природе и Истине, по выражению Адо?

Нагота и одетость — не только два разных режима функционирования тела, они еще и указывают на то, что Мишель Фуко назвал «режимами истинности». Можно ли истину приукрасить, завуалировать или она все равно в конце концов обнажится перед исследователем? Мы говорим «неприкрытая правда», «голая истина», подчеркивая, что ничего не прячем от других. Философы Джорджо Агамбен и Джудит Батлер пишут о «голой жизни», «*Vita nuda*», указывая на минимум витальности, при котором тело все еще может существовать (Агамбен 2014; Батлер 2018). Напротив, режим тела одетого, облаченного, завуалированного дает простор фантазии и творчества, в том числе театрального (Сироткина 2012). Более того, он сразу включает потоки желания и соблазна.

В христианстве противопоставление одетости и наготы связано с первородным грехом. До падения Адам и Ева были невинны, так как находились в неведении насчет секса; в этом состоянии еще не было ни эротического желания, ни понятия наготы и можно было говорить только об отсутствии одежды (Агамбен заимствует эту мысль из цитируемого им труда «Теология одежды» католика Эрика Петерсона). После потери этого дара прародители начинают стыдиться половых органов и прикрывают фиговым листом свое «несовершенство». Но фиговый лист и другие одежды не возвращают невинности, а лишь разжигают утомительное желание, порождают соблазн, ведут к греху.

Мы далеко ушли от ориентальных балетов Дягилева и костюмов Бакста. Вряд ли художники Русских сезонов или их зрители отдавали себе отчет в сложной диалектике прикрытого и разоблаченного. Скорее всего, они делали в искусстве то, что, по их мнению и интуиции, может доставить публике наибольшее удовольствие. Однако, вопреки их намерениям, потоки желания и познания, эротической и интеллектуальной жажды и ее удовлетворения, действовали помимо их воли. В этом — роль искусства в целом и перформанса в частности. Совсем из другой эпохи, но о том же — перформанс Йоко Оно «*Cut Piece*», «Отрежь кусок», когда, в 1965 году, она давала зрителям возможность отрезать ножницами куски ее одежды, провоцируя вуайеризм и даже жестокость.

Нагота — не всегда знак подчинения: она указывает не только на потерю контроля, но и на власть, которой обладает обнаженное тело. Двусмысленное, амбивалентное впечатление производит на нас обнаженная женщина на картине Эдуарда Мане «Завтрак на траве»: она в одно и то же время уязвима и — благодаря своему обращенному прямо на зрителя взгляду — обладает внутренней силой. Благодаря своей неоднозначности, многосмысленности нагота служит отличным материалом для перформансов. Обнажение в перформансах Ванессы Бикрофт прибавляет им силы воздействия, а перформативные акции Марины Абрамович становятся недвусмысленной демонстрацией мощи. Режим (раз)облачения сменяется более действенным режимом наготы.

Но вернемся к Русским сезонам. Через три года после «Шехеразеды», в 1913 году в Париже состоялась премьера «Весны Священной» на музыку Стравинского. Совсем не похожая на классику хореография Нижинского вызвала скандал. Об этом много писали, как и о тех немногих, но важных голосах в поддержку: о «Весне» восторженно высказался Огюст Роден, а влиятельный критик Жак Ривьер написал рецензию, которая с тех пор цитируется чаще других текстов. Он утверждал: «Русские.... сделали так, чтобы тело вновь появилось из-под вуали, они вынули его из текучей атмосферы, в которой оно купалось, чтобы оно воздействовало на нас только само, открытым лицом, ясно видимыми движениями ног и рук» (Rivière 1913, перевод мой. — *И.С.*). За сто с лишним лет, прошедших с премьеры, «Весна священная» ставилась разными хореографами сотни (!) раз. Не потому ли, что в ней, по словам Ривьера, ничто не завуалировано и показана обнаженная истина движений? Кстати, оформлял «Весну» не Бакст, а Рерих, художник совсем другого плана.

Литература

- Агамбен 2014* — Агамбен Дж. Нагота. М.: Грюндриссе, 2014.
- Барт 2004* — Барт Р. Стриптиз // Барт Р. Мифологии. М.: Издательство М. и С. Сабашниковых, 2004. С. 80–81.
- Батлер 2018* — Батлер Дж. Заметки к перформативной теории собрания. М.: Ад Маргинем, 2018.
- Сироткина 2012* — Сироткина И. Нагота как сценический костюм // Теория моды: одежда, тело, культура. 2012. № 2. С. 101–119.
- Шевеленко 2017* — Шевеленко И. Модернизм как архаизм: Национализм и поиски модернистской эстетики в России. М.: Новое литературное обозрение, 2017.

- Alloula 1986* — Alloula M. The Colonial Harem. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.
- Bowlt 1979* — Bowlt J. The Silver Age: Russian Art of the Early Twentieth Century and the «World of Art» Group. Newtonville, MA: Oriental Research Partners, 1979.
- Cole & Nancy 2015* — Cole D.J., Nancy D. The History of Modern Fashion: From 1850. London: Laurence King Publishing, 2015. www.worldcat.org/oclc/900012311.
- Daston & Galison 2007* — Daston L., Galison P. Objectivity. N.Y.: Zone Books, 2007.
- Fedosova 2009* — Fedosova E. Alexandre Benois and Léon Bakst: Their Visual Sources / John E. Bowlt, Zelfira Tregulova, and Nathalie Rosticher Giordano, eds. Étonne-moi!: Sergei Diaghilev and the Ballets Russes, exh. cat., Nouveau Musée National de Monaco, Monte Carlo, 2009. Milan: Skira, 2009. Pp. 69–73.
- Fitzgerald 2019* — Fitzgerald C. Hymn to Apollo: The Ancient World and the Ballets Russes. Princeton University Press, 2019. press.princeton.edu/titles/30287.html.
- Hadot 2004* — Hadot P. Le voile d'Isis: Essai sur l'histoire de l'idée de nature. Paris: Gallimard, 2004.
- Humbert 2008* — Humbert J.-Ch. Jean Geiser: Photographe — Éditeur d'art. Paris: Ibis Press, 2008.
- Kjellberg 2005* — Kjellberg P. Les bronzes du XIXème. Paris: Éd. de l'amateur, 2005. Цит. по: www.bada.org/object/bronze-figure-louis-ernest-barrias-la-nature-se-devoilant-devant-la-science (по состоянию на 25.07.2022).
- Mixing Bowl 2019* — Mixing Bowl (Calyx-Krater). Museum of Fine Arts, Boston. 2019. April 26. www.mfa.org/collections/object/mixing-bowl-calyx-krater-154445.
- Leong 1998* — Leong R. From Russia With Love: Costumes for the Ballet Russes 1909–1933. Australia: National Gallery of Australia, 1998.
- Merchant 1990* — Merchant C. The Death of Nature: Women, Ecology, and the Scientific Revolution. N.Y.: HarperOne, 1990.
- Naslund 2009* — Naslund E. Ballets Russes the Stockholm Collection. Stockholm: Dansmuseet; Milan: Rotolito Lombardo, 2009.
- Petzer 2011* — Petzer T. Veils in Action The «Oriental Other» and Its Performative Deconstruction in Modern Fashion and Art // Ulrike Brunotte / Anna-Dorothea Ludewig and Axel Stähler (eds). Orientalism, Gender, and the Jews: Literary and Artistic Transformations of European National Discourses. 2011. Pp. 243–267. Vol. 23 in the series Europäische-jüdische Studien — Beiträge.

Potter 1990 — Potter M. Designed for Dance: The Costumes of Léon Bakst and the Art of Isadora Duncan // *Dance Chronicle*. 1990. Vol. 13. No. 2. Pp. 154–169.

Rivière 1913 — Rivière J. Le Sacre du Printemps // *La Nouvelle Revue Française*. 1913. November.

Showalter 1992 — Showalter E. Sexual Anarchy: Gender and Culture at the Fin de Siècle. Virago Press Ltd, 1992.

Tafsout 2021 — Tafsout A. Images of Algerian Women in Colonial Postcards. Originally published in *Belly Dancer Reader*, 2, 2014, republished by Gilded Serpent in January 2021. www.gildedserpent.com/cms/2021/02/20/indigenous-photography-cliches-studio-fantasy/#ref/ (по состоянию на 24.07.2022).

Villarreal 2019 — Villarreal J. The Institute for the Study of the Ancient World Presents «Hymn to Apollo: The Ancient World and the Ballets Russes». artdaily.org. Accessed 2019. May 10. artdaily.com/news/112252/The-Institute-for-the-Study-of-the-Ancient-World-presents-Hymn-to-Apollo-The-Ancient-World-and-the-Ballets-Russes-#.XNUWKutKhE5.

Weissmann 1998 — Weissmann G. The Doctor with Two Heads // *Darwin's Audubon: Science and the Liberal Imagination*. Cambridge, MA: Perseus Publishing, 1998. P. 231.

Примечания

1. Фицджеральд датирует письмо гипотетически 1903 г., однако оно может быть написано и в конце 1904 г., когда Дункан давала в Петербурге свой «Шопеновский вечер». На нем присутствовали Бакст, Бенуа, Дягилев, Фокин и артисты балета.
2. Вечный конфликт с Западом и поиск «национальных корней» художниками модернизма, включая антрепризу Дягилева, стал предметом рассмотрения в работе: Шевеленко 2017.