

МОДНЫЙ БАЛЕТ: КОСТЮМЫ ГАБРИЭЛЬ ШАНЕЛЬ ДЛЯ ПОСТАНОВКИ «ГОЛУБОЙ ЭКСПРЕСС»

Нестерова Мария Александровна

канд. искусствоведения, доцент, Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения, РФ, г. Санкт-Петербург

FASHIONABLE BALLET: CHANEL'S CLOTHING FOR 'LE TRAIN BLUE'

Maria Nesterova

Ph.D in Art theory and Art history, Associated Professor Saint Petersburg State institute of Film and Television, Russia, Saint Petersburg

Аннотация. В статье рассматривается костюм, созданный для балета «Голубой экспресс» Г.Шанель, которая, вдохновленная авангардным искусством смогла применить модный костюм 1920-х гг. для театральной постановки, создав острые и современные образы «золотой молодежи» и доказав, что модный костюм применим для сцены.

Abstract. The article focuses on the Chanel's clothing for the ballet «Le train blue». Inspired by vanguard art and golden youth aesthetics Chanel created fashionable garments for dancers to prove that a chic tricot could be used for stage.

Ключевые слова: театральный костюм; балет; «Голубой экспресс»; Г. Шанель.

Keywords: theater clothing; ballet; «Le train blue»; Chanel

Костюм в балете – это один из важнейших компонентов художественного оформления спектакля, несущий образную нагрузку. Как и в других видах театрального искусства, костюм в балете формирует образ персонажа, характеризует его и выявляет различные особенности. Но в отличие от драматических и оперных постановок, балетный костюм должен обладать такими качествами как эргономичность, практичность, удобство. Костюм – это главное средство для обогащения выразительности мимики, жеста, и, конечно же, прежде всего движения, пластики артиста, это средство сделать всю фигуру исполнителя более понятной и звучащей сообразно творимому им балетному образу.

Костюм в балете на протяжении всей его истории эволюционировал вместе с развитием хореографического искусства. Так, на заре становления этого вида танцевальные одежды были особенно пышными и тяжеловесными, мало отличаясь от придворного платья. Только в конце XVIII века выдающийся реформатор балетного искусства Ж. Новерр впервые значительно упростил балетный костюм, отказавшись от барочной вычурности и помпезности его форм [3].

В начале XX века произошла очередная реформа танцевального костюма, спровоцированная новой балетной эстетикой. Организованные С.П.Дягилевым «Русские сезоны» (1909–1911) и труппа «Русский балет» (1911–1929) оказали огромное влияние на развитие мирового балета в целом и стилистику костюма в частности.

К середине 1920-х гг. постепенно исчерпав идеи М. Фокина и А. Бенуа, Дягилев начинает генерировать идеи европейских творцов, продолжая открывать публике имена новых современных хореографов и танцовщиков. Таким экспериментом стал, например, балет «Голубой экспресс», хоть поставленный в рамках антрепризы «Русские сезоны», Б.Нижинской по сценарию Ж. Кокто на музыку Д.Мийо в 1924 году, по своим образам и хореографии уже резко отличавшийся от изысканных ориентальных постановок предыдущего десятилетия [1].

С позиции новаторской хореографии, «Голубой экспресс» стал продолжением самых радикальных танцевальных идей 1910-х годов, воплотив идеи футуристов, экспрессионистов, а также рядок находок «абстрактного» танца. С точки зрения сценографии, балет представляет собой остроумную комедийную пародию на социальные утопии своего времени, культивировавшие культуру красоты тела и неведомую доселе сексуальность.

В соответствии с новаторской концепцией постановки и костюмы для нее должны были быть «реальнее, чем сама реальность» [5, с. 215]. Поскольку, в балете представлена жизнь «золотой молодежи» 1920-х гг, то авторы решили представить своих героев элегантно и модно одетыми молодыми людьми, щеголяющими друг перед другом «как на цветных открытках» [2, с. 105]. Такая концепция оправдывала приглашение Г. Шанель, одного из ведущих модельеров своего времени, в качестве художника по костюмам.

Создавая эскизы для персонажей, Г. Шанель, вдохновленная эстетикой авангарда, отказалась от традиционных горделивых балетных пачек, романтических воздушных «шопенок» и классических тюник, предложив танцорам простую удобную одежду в соответствии с модным спортивным стилем этого сезона. Персонажи балета были одеты в полосатые свитеры, теннисные туники и голифе из джерси, в сочетании с гольфами, купальными шапочками, солнечными очками, бижутерией из искусственного жемчуга, который ввела моду сама дизайнер несколькими годами раньше. Провокационно короткие юбки и шорты, топы, позволяющие демонстрировать сильное загорелое мускулистое тело – такие костюмы давали полную свободу движениям в соответствии с идеологией костюма нового времени, пропагандируемой Шанель. Конечно, пляжная красавица Перлуза в исполнении Л. Соколовой выглядела довольно радикально в минималистическом костюме, состоявшем из укороченных шорт и удлиненного топа чрезвычайно чувственного гламурно розового цвета, в котором танцовщица напоминала шаловливого, немного порочного Купидона.

В целом танцовщики мало чем отличались внешне от золотой молодежи, отдохавшей в то лето на французской Ривьере или Довилле. Воплощенные на сцене светские гламурные образы золотой молодежи, персонажей постановки были вдохновлены реальными прототипами – французской чемпионкой по теннису С. Ленгрен и английским аристократом, принцем Уэльским, известным игроком в гольф. Вместе с тем созданные Г. Шанель костюмы отвечали эмоционально-образному настрою спектакля и новаторской хореографии Б.Нижинской, с ее несколько угловатыми позами, резкими движениями и геометрически выверенными групповыми сценами.

Вместе с тем, балетные костюмы Шанель были сценической версией ее последней коллекции с элементами спортивного стиля, который она разрабатывала уже несколько лет. Работая над эскизами для «Голубого экспресса», дизайнер предложила не принципиально новые для себя, но новаторские для постановки модели, которые стали логичным продолжением ее последней коллекции.

Костюмы Шанель для постановки могли бы считаться поистине современными и гениальными, если бы не были потенциально травмоопасными. Сегодня лаконичные геометрически чистые линии, которые воспринимались революционными в 1920-х гг., выглядят музейными артефактами, наполненными ностальгическим ароматом далекого прошлого. Лаконичное арт-деко воспринимается материей столь же сложной, сколь замысловатыми были костюмы времен рококо или Второй империи в представлении Шанель.

Но в 1924 году танцовщики дягилевской труппы жаловались, что танцевать в шанелевских костюмах было довольно неудобно. Громоздкая бижутерия и аксессуары мешали движениям, трикотажные костюмы, скользили в руках и создавали трудности при выполнении поддержек, в то время как хореография балета была полностью поставлена на стремительной акробатике — прыжках, кувырках, кульбитах, неожиданных поворотах и переворотах. Крупные жемчужные серьги, возможно, и дополняли модный образ примы балерины, но в них она могла едва слышать музыку. Именно поэтому сразу после генеральной репетиции, помимо внесения существенных изменений в хореографию, пришлось корректировать и костюмы, поскольку вид продрогших от холода танцовщиков, изображающих купающихся на пляже, в костюмах, которые были им не по размеру, был «плачевен и смешон» [4]. Хотя постановка «Голубой экспресс» и получила благожелательную оценку критиков и зрителей, самими постановщиками балет оценивался как творческая неудача. Такие же неоднозначные оценки получила и работа Шанель: одни называли ее работу «совершенством» и «новаторством», другие отмечали чрезмерную рафинированность и «отстраненность» костюмов. Так, модный журнал «Vogue» отмечал: «Русские балеты уже не такие русские: холодные, спокойные, сдержанные цвета скорее напоминают о французском стиле». Откуда взялось такое скромное выражение эмоций? Не оттого ли, что все костюмы для спектакля разработала Шанель?» [6, с. 163]. Действительно, по своему идейно-образному содержанию и декоративности костюмов «Голубой экспресс» был далек от буйства «Шахерезады» или «Половецких плясок», накал варварских страстей которых будоражил и сводил с ума публику в начале XX века.

Несмотря на это, сотрудничество Шанель и Дягилева продолжилось в 1928 году в ходе работы над балетом «Аполлон Мусaget» на музыку И.Стравинского. Пламенная революционерка во всем, что касалось костюма и моды, в дальнейшей работе над хореографической постановкой Шанель, тем не менее, вернулась к классическим формам театрального костюма для балета.

Список литературы:

1. Головнина Н.А. Балеты «Салат» и «Голубой экспресс» Д. Мийо в диалоге со временем // Вестник Академии русского балета им. А.Я. Вагановой. 2018. — СПб. — №2 (55). — С. 6-16.
2. Кокто Ж. Петух и Арлекин: Либретто. Воспоминания. Статьи о музыке и театре: [пер. с фр.] / Жан Кокто; Изд. подгот. М. А. Сапонов; — М.: Прест, 2000. — 224 с.
3. Новерр Ж.-Ж. Письма о танце / Перевод А. А. Гвоздевой, примечания и статья И. И. Соллертинского. — Л., 1927. — 316 с.
4. Рыбальченко А. Н. Балеты «Парад» и «Голубой экспресс» в свете эволюции жанра в 20-40х годах XX века // Вестник Академии русского балета им. А.Я. Вагановой. — СПб, 2012. — №27.
5. Charles-Roux E. Chanel and her world. Vendome Press, 2005. — 384 p.
6. Davis M.E. Classic Chic: Music, Fashion and Modernism. University California press, 2006.