

Бакст и модернизм

Елена Беспалова

В статье представлен комплексный анализ творчества Л.С. Бакста (1866–1924) в парижский период (1909–1924) в динамическом взаимодействии с тем, что делали французские художники Матисс и Пикассо. Автор показывает роль Бакста в становлении арт-рынка XX века, формирование международной репутации русского мастера в центре художественного мира той поры – в Париже. В статье выявляются скрытые пружины успеха, которого Бакст добился раньше Матисса и Пикассо, исследуется связь искусства русского художника с новейшими течениями – фовизмом, футуризмом и кубизмом. Автор развенчивает несправедливо укоренившийся взгляд на устарелость сценографии Бакста в конце его пути и показывает, что художник был полноправным участником модернистского штурма Парижа Дягилевым в 1917 году наравне с Пикассо и Ларионовым. Статья вводит в научный оборот ранее не известные документы из архивов России, Франции, Англии, США.

Ключевые слова: Бакст, модернизм, Матисс, Пикассо, фовизм, кубизм, футуризм, Ларионов, Кокто, Дягилев, Нижинский, Мясин.

Русский художник Л.С. Бакст познал редкую прижизненную славу, к которой его вознесла театральная деятельность – оформление «Русских сезонов» С.П. Дягилева в Париже. Перед Первой мировой войной Бакст был, без преувеличения, самым знаменитым художником мира. Он так возвышался над всеми, что ему не было нужды вступать в группировки для продвижения своих работ. Бакст экспонировался в крупнейших музеях мира по обе стороны Атлантики, включая Лувр и Художественный институт Чикаго. Национальные собрания Франции закупали произведения Бакста еще до выставок. В Европе и Америке выходили посвященные его творчеству роскошные альбомы, о которых другие художники могли только мечтать. В возрасте 40 лет Бакст был удостоен высшей награды Франции – ордена Почетного легиона. Крупные коллекционеры Европы буквально охотились за его произведениями. Ежегодные выставки раскупались на корню. Бакст не искал контактов с галереями. Ему не пришлось, как многим художникам Монпарнаса, узнать кабалу маршанов.

Спустя 100 лет судьба сыграла с Бакстом злую шутку. При жизни он был «над всеми», а теперь не попадает никуда. В книгах о русском

Париже его нет¹. Нет его и в книгах, посвященных стилистическим течениям французского искусства. Бакста теснят даже с его территории – сценографии: в книгах и каталогах выставок, посвященных «Русскому балету» Дягилева, больше пишут о художниках парижской школы, пришедших ему на смену. Бакст оформил для Дягилева 16 балетов, написал 6 либретто, некоторое время был фактически художественным руководителем антрепризы. А в информационных материалах по дягилевским выставкам, проходившим в Государственной Третьяковской галерее (2009) и в Музее современного искусства Нью-Йорка (МОМА, 2012), больше пишут о Пабло Пикассо (4 балета для Дягилева), Жорже Браке (2 балета), Анри Матиссе (1 балет). Но художник из России противостоит такой ревизии силой своего таланта: на обложки каталогов этих выставок выносят эскизы Бакста, иногда даже не относящиеся к дягилевской антрепризе. Так, на обложке каталога ГТГ был помещен образ Иды Рубинштейн в роли Саломеи в спектакле ее собственной частной антрепризы. На обложке каталога МОМА застыла в истоме вакханка из балета «Нарцисс», остановленная в своей дикой пляске кистью визионера Бакста.

В книгах, посвященных Дягилеву – и в массовых² изданиях, и в фундаментальных трудах³, – все больше укореняется мнение, что после Первой мировой войны Бакст устарел. Новатор Дягилев отбросил склонного к ретроспективизму Бакста и двинулся вперед, поддержанный титанами модернизма Пикассо и Матиссом. Действительность была и сложнее и интереснее. Документы позволяют к ней приблизиться.

Русский художник Лев Самойлович Бакст (1866–1924) до того, как осел в столице Франции в 1910 году, курсировал между Петербургом и Парижем. В 1892–1899 годах он подолгу жил в Париже, изучал художественные собрания, музеи, экспонировал свои произведения, был в курсе всех современных тенденций. Супруги Бакст (в 1903 году Бакст женился на дочери Третьякова – Любови Павловне) в перерывах между отдыхом на Лазурном берегу и «на водах» останавливались в Париже, посещали выставки в музеях и новомодных салонах, в которых художник начал выставляться, не пропускали ни одной премьеры в Гранд-опера, оба любили оперу и балет.

Бакст всегда был чуток к новому. Участвовал в Осеннем салоне в 1905 году, на котором «прогремели» фовисты. «Выставляю пейзаж на Salon d'Automne, открытие которого завтра», – пишет он жене 15 октября 1905 года⁴. Через неделю Бакст сообщает ей о своих впечатлениях: «Салон Шура [Бенуа] ругает адски, но мне многое нравится, хотя дико!»⁵. Поразительная пронизательность, ведь термин «фовисты», закрепившийся впоследствии за этими художниками, и означает в переводе с французского «дикие». С 1906 года Бакст становится постоянным членом Осеннего салона пожизненно. Это означает, что он может участвовать в этой ежегодной выставке без одобрения своих

произведений членами жюри. Этой чести Л.С. Бакст удостоился вместе с другими русскими художниками – А.Н. Бенуа, И.Э. Грабарем, М.Ф. Ларионовым, участниками русской выставки в Гран-Пале, организованной С.П. Дягилевым. И ретроспективный, и современный отделы Русской выставки поразили французскую публику яркостью художественных дарований. Русская школа живописи на равных вошла в круг европейских школ. Бакст на этой выставке был не только экспонентом, но и дизайнером. Его официальный пост назывался «директор декоративных работ на выставке». Благодаря его усилиям – развеске, выбору фона, размещению выгородок, цветочному оформлению – талант каждого участника был представлен в выигрышном свете. Усилия оформителя были вознаграждены. В 1907 году Бакст был удостоен ордена Почетного легиона⁶.

Участие во французских салонах Бакст хотел использовать для создания своей международной репутации. Замученный заказной работой для заработка, он все равно выкраивал время для создания больших полотен, подобных «Последнему дню Помпеи» К.П. Брюллова. Баксту хотелось занять положение художника – властителя дум своего поколения. Движимый этими честолюбивыми помыслами, он представил на Осеннем салоне 1908 года картину «Древний ужас» (1908), насыщенную религиозно-философскими идеями о гибели цивилизации. Художник ждал признания, собирал вырезки...

А слава подстерегала его совсем с другой стороны. К участию в дягилевских балетных сезонах Бакста привлекли почти насильно друзья по «Миру искусства». В оперном парижском дягилевском сезоне 1908 года Бакст не участвовал. В связи с возникновением планов балетных спектаклей художник с досадой признается: «Кажется, на этот раз мне придется серьезно отдуваться. <...> А я про себя думаю, только не мешайте мне картины писать»⁷.

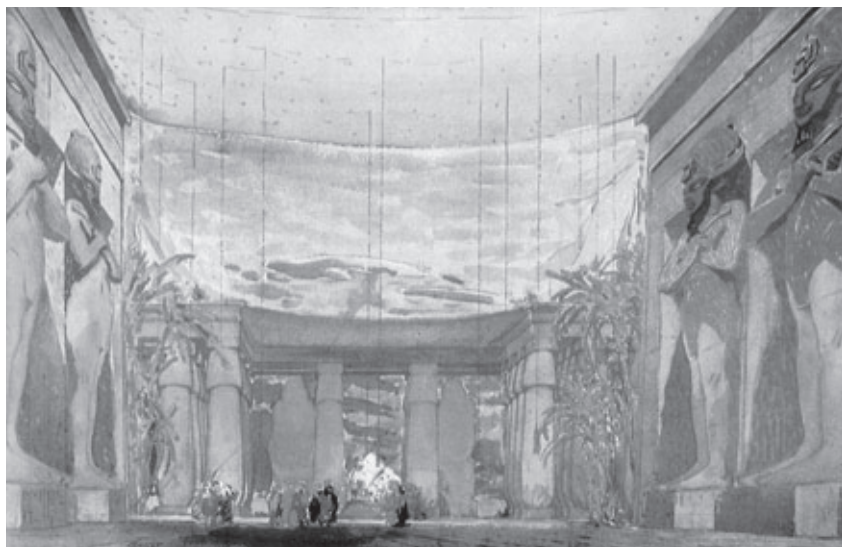
Из трех балетов, привезенных С.П. Дягилевым в Париж в 1909 году – «Клеопатра», «Сильфиды», «Павильон Армиды», Бакст оформлял «Клеопатру». В день премьеры он пишет: «Успех – безумный, такой, что не поверить. Единогласно считают “clou” балетного сезона “Егип[етские] ночи”. Художники мне прямо овацию устроили»⁸. Бакст по старинке именуется «Клеопатру» «Египетскими ночами», которые тихо шли на родной Мариинской сцене с 8 марта 1908 года. В дягилевской обработке балет стал гвоздем сезона в Париже. На смену костюмам и декорациям М.П. Зандина пришла сценография Бакста, вызвавшая шквал восторгов.

Участник дягилевской антрепризы Александр Бенуа, автор балета «Павильон Армиды», которым открылся сезон, так писал о вкладе Бакста в общее дело: «Лучшие сборы делала “Клеопатра”. Ее даже стали давать под конец оперы, и она оказалась приманкой для “Псковитянки”. Ее успех превосходил успех самого Шаляпина».

Русские спектакли действовали на парижан как волшебство, как наваждение. «Наша русская дикая примитивность, наша простота и наивность оказались в Париже... более изощренной, более передовой и тонкой, нежели то, что там вырабатывалось на месте»⁹.

Похвалы относятся в большей степени к вкладу художников в успех «Русских сезонов». На русской Императорской сцене художники А.Я. Головин и К.А. Коровин с 1901 года, по благословию ценителя живописи, директора В.А. Теляковского, проводили реформу оформления спектаклей. Иллюзионистки выстроенное пространство сцены за счет аппликаций на сетке сменили живописные полотна, изображающие то площадь в Севилье, то башню над Терекком. Эти декорации, написанные в свободной живописной манере, вызвали восхищение у передовой части публики и жестоко высмеивались как «мазня декадентов» консервативной группой меломанов. Французы увидели свободную живописную манеру в театре впервые.

Ритмическая и цветовая цельность гигантского полотна Бакста, изображающего храм на берегу Нила, поразила публику, собравшуюся в двухтысячном зале театра Шатле. (Ил. 1.) «На этом странном, действительно южном, горячем и душном фоне так богато загорались пурпурные костюмы, блистало золото, чернели плетеные парики, так грозно надвигались замкнутые как гроб и как саркофаг испещренные письмена носилки Клеопатры», – писал участник события и его



Ил. 1. Л.С. Бакст. Эскиз декорации к балету «Клеопатра». 1909. Бумага, гуашь, акварель. 21х29. Музей современного искусства. Нью-Йорк

комментатор А.Н. Бенуа (Русские спектакли в Париже // Речь. 1909. 9 июля). Бакст получил в Париже признание и как живописец-монументалист. Балетный театр, образно говоря, предоставил ему возможность создать свою первую фреску. Неслучайно по Парижу поползли слухи, что Бакст будет делать роспись дворца. «Шура вчера говорил, что мне поручают здесь стенную живопись... Газеты слишком даже восторженны», – пишет Бакст жене¹⁰.

Триумф в Париже раскрепостил художника. Для отдыха Бакст переезжает в Венецию. Живет в Гранд-отеле: «Упиваюсь... всей красотой, которая вокруг меня... Ничто так не напоминает палитру Веронезе, Тьеполо и Каналетто, как именно Венеция в солнечный яркий день... вранье импрессионистов претенциозно рядом с синтезом цвета “венецианцев”, – пишет он другу¹¹. Бакст переживает резкий взлет творческой активности. Художник, который раньше мучительно долго создавал свои живописные произведения¹², пишет на пленэре широкими, свободными мазками огромные полотна, запечатлевая движения полуобнаженных фигур на пляже, игру света на загорелых телах, цветовые переливы моря. За два месяца работы он создает четыре крупных полотна, которым дает одинаковые названия: «Этюды. На пляже Лидо». Это новый этап в творчестве Бакста. В этих полотнах художник, которого в России относили к рисовальщикам, предстает талантливым живописцем. Он сам чувствует свое преображение: «Дела по горло, хотя я успеваю писать этюды на Лидо, где безумно оживленно, красиво и интересно. Я окончательно перешел в ярчайшую гамму тонов, вероятно, это новая полоса, пришедшая естественно», – пишет он Бенуа¹³. Новообращенный живописец сообщает коллеге: «Я сам утонул в красках и о графике слышать не хочу... форму легче почувствовать и синтезировать через краску, подлиннее и реальнее выходит»¹⁴.

Серия венецианских полотен Бакста получила скромный отклик в посмертных монографиях о художнике, но прошла совершенно незамеченной у современников. При том внимании, которое было обращено на Бакста после 1909 года, этот факт поражает. Созданные на одном дыхании полотна больших размеров на первых выставках называются эскизами. При жизни художник выставил эти произведения на трех выставках: в Петербурге на VII выставке Союза русских художников 1910 года (кат. № 39–42), в Лувре в 1911 году (кат. № 76–78) и в Лондоне в 1912 году (кат. № 40–43). На выставке в Лувре они назывались «Этюды на Лидо (Венеция, масляная живопись)». В Лондоне название было изменено: «Лидо, Венеция. Этюды купальщиков». Картина, изображающая Вацлава Нижинского, называлась «Портрет Нижинского на пляже Лидо» и оценивалась в огромную сумму – 1000 фунтов (25 000 франков)¹⁵. (Ил. 2.) После смерти художника венецианские полотна всплыли на посмертной выставке Бакста в Париже в 1925 году под названием «Купальщики (Лидо)» (кат. № 4–7). За два года, прошедшие между



Ил. 2. Л.С. Бакст. Купальщики на Лидо. Вацлав Нижинский на пляже. 1909. Холст, масло. 203,5x116,8. Музей современного искусства. Нью-Йорк

парижской и лондонской посмертной выставкой в 1927 году, два полотна из серии нашли покупателя. На выставке в Лондоне было уже только две картины «Купальщики (масло)» (кат. № 80–81). Участие венецианских полотен в петербургской выставке 1910 года и в парижской 1911 года убедительно доказывает, что датировки других исследователей: 1909–1913 годы и 1911–1912 годы – неверны¹⁶. (Ил. 3, 4.)

Венецианские полотна Бакста 1909 года – это прорыв русского художника в фовизм. В них нет вторичности, подражательности по отношению к французским образцам. Но есть полный разрыв с собственным творчеством. Утонченности модерна, наблюдаемой в его графических работах, бесплотности символизма, характерной для живописных панно, Бакст противопоставляет в венецианской серии полноту жизненных ощущений, осязаемость художественной формы, насыщенность цвета, простоту стиля. Про эту серию можно ска-

зать словами самого художника, который в 1907–1914 годах выступал в русской печати как критик и как просветитель, рассказывающий русскому читателю об эволюции нового искусства на Западе: «“яр”, радость краски и дерзкого сопоставления». Венецианская серия – «это новое искусство, рвущееся к сильному свету, сильной форме и яркой краске. Да здравствует здоровое, богатое ярко-красной и горячей кровью новое искусство!»¹⁷. Именно так Бакст описал нарождающиеся тенденции в газетной статье в 1907 году. Странное равнодушие к явлению нового сильного живописца и в России, и в Европе заставили Л.С. Бакста вновь обратиться к театральному искусству.

Успех Бакста в антрепризе Дягилева шел по нарастающей от сезона к сезону. Второй сезон для Бакста – это премьера «Шехеразады». (Ил. 5.) Бакст пишет жене 31 мая 1910 года: «Повесили “Шехеразаду”, и такой среди художников (Вюилард, Боннард, Серт, Бланш и других) успех! Сережа [Дягилев] при всех обнял меня и расцеловал, а весь балет разразился громом аплодисментов, и потом принялись качать



Ил. 3. Л.С. Бакст. Купальщицы на Лидо. 1909. Холст, масло. 93x143. Частное собрание. Лондон. Иллюстрация предоставлена аукционным домом MacDougall's



Ил. 4. Л.С. Бакст. Купальщицы на Лидо. Холст, масло. 96,5x143. Галерея «Макней». Сан-Антонио, Техас, США



Ил. 5. Л.С. Бакст. Эскиз декорации к балету «Шехеразада». 1910. Вариант. Бумага, гуашь, акварель. 73,5x103. Галерея «Макней». Сан-Антонио, Техас, США

меня на сцене... такого оглушающего успеха я, признаюсь, не ожидал. Говорят, что «Клеопатра» просто детская забава рядом¹⁸. Художник делится счастьем с другом 5 июня 1910 года: «Премьера великолепна. Успех «Шехеразады» безумный. Эскизы декорации и костюмов приобретены национальными музеями [Франции]»¹⁹. Признание выразили французские коллеги-художники, чествование Бакста художниками следовало одно за другим: «...я в восторге, что я вдруг совершенно переведен из графиков в колористы, и именно колорит их пронял»²⁰.

Бакст поражен собственным триумфом: «Вот я у цели: признание невероятное, непостижимое в центре мира Парижа; целый день все, что есть славного на земном шаре, в живописи, в музыке, в литературе, все оставляют мне карточки, приглашают на обеды и завтраки»²¹.

Художников Эдуара Вюяра и Пьера Боннара Бакст знает по Осеннему салону 1906 года, с Морисом Дени, основателем и теоретиком группы «Наби», он встречается чаще других. «Модернистский Тьеполо» – Хосе-Мария Серт – снимает соседнюю с Бакстом мастерскую, щедро делится с Бакстом своими связями в художественных кругах²². Соседом Бакста по мастерской оказывается в это время Анри Матисс, о котором русский художник пишет: «Он очень мил, прост, и, чувствую, мы будем большие друзья. Вопреки всему он конфузливый и серьезный человек простого склада»²³.

В июне 1910 года в солидном парижском журнале Бакст опубликовал свой трактат о современном состоянии французской живописи, которую он анализирует на примерах творчества трех художников: Поля Гогена, Анри Матисса и Мориса Дени. В трактате Матиссу были посвящены нелюбимые строки. Матисс, по мнению Бакста, «ведет свой генезис от искусства ребенка». «В позах своих моделей, в упрощенной краске, вернее, окраске, и в наивничаящих сюжетах» Матисс пошел дальше Гогена. «Каюсь, я чувствовал, что медленно глупею вместе с Матиссом и его последователями. Зато цвет, свежий и чистый цвет в некоторых его вещах бодрит и радует. Радует иногда и форма, хотя часто из-за кривого, но характерного следка выгянет голень... заправского ученика... Жерома»²⁴. Бакст пристально следил за выставками Матисса. В 1910 году в письме жене он жалуется, что в одном из произведений Матисс выступает эпигоном его творчества: «Новая картина Матисса сбивает всех с толку, она целиком по тонам “Клеопатра”, и хотя он не скрывает восхищения перед моими работами *c'est un peu drole... Entre nous*»²⁵.

Художник Жак Дреза (а в жизни влиятельная фигура в художественном мире Андре Салио) коллекционирует произведения Бакста и помогает ориентироваться в художественных дебрях Парижа. Так, сразу после театрального триумфа летом 1909 года Салио советует Баксту участвовать в Осеннем салоне, а весной следующего года – обязательно организовать персональную выставку в Париже.

«Непостижимое признание» Бакста художественным миром Парижа распространяется на маршанов, торгующих искусством. Владелец одной из самых влиятельных галерей в Париже, наряду с Амбруазом Волларом и Даниэлем-Генрихом Канвейлером, Бернхейм открывает Баксту свои двери летом 1910 года. (Матисс большим достижением своей жизни считал подписание трехлетнего контракта с Бернхеймом в 1909 году и прилагал много усилий по его продлению до 1921 года.)

20 июня 1910 года художники дягилевской антрепризы Л.С. Бакст, А.Н. Бенуа, А.Я. Головин открыли выставку в галерее Бернхейма. Театральные эскизы экспонировались здесь как станковые произведения. Это подлинный триумф «Русского сезона». До открытия выставки Бернхейм зарезервировал за собой несколько работ Бакста, который выставил эскизы декораций и костюмов к балетам «Шехеразада», «Клеопатра» и «Карнавал» (31 произведение по каталогу). Полный коммерческий успех выставки – «у меня все продано»²⁶ – провоцирует шквал заказов. «Заказы сыпятся на меня, как орехи с дерева, тронулась даже Англия и Америка», – пишет Бакст²⁷.

Чтобы справиться с количеством заказов, художник поднимает цены на свои работы, теперь его рисунок или акварель стоят 150 франков, эскиз – 1 000 или 1 500 франков, «большие вещи я еще не про-

давал... спрощу скоро у Бернгейма», – сообщает Бакст жене²⁸. Цены у конкурентов на порядок ниже. Знаменитая на весь Париж покупка Волларом скопом 20 картин Матисса принесла художнику 2 200 франков (то есть холст Матисса шел тогда за 110 франков). Первая покупка Волларом картин Пикассо принесла ему 2 000 франков за 27 картин (то есть холст Пикассо шел тогда за 77 франков)²⁹.

Художник, не избалованный славой на родине, переживший накануне парижского триумфа творческий кризис и семейную драму, купается в лучах парижской славы и материального благополучия, получает новый импульс для творчества. Он пишет жене: «Ты знаешь, как я честолюбив в искусстве, и вот этот исключительный почет и просто преклонение очень хорошо действуют на мою психику и на работу даже. Я стал строже и требовательней и уничтожаю все слабое у себя, и главное, все сухое, что вызывалось во мне заказной работой в погоне за куском хлеба, что сушило и могло скоро совсем погубить меня. Но Париж спас, как всегда тонкий и остро чувствующий, пронюхал во мне колориста»³⁰.

Свои колористические открытия в живописи Бакст использовал в работе не только на Дягилева. В 1911 году в Париже образовалась новая театральная антреприза с неограниченными финансовыми возможностями. Труппа Иды Рубинштейн³¹ бросила все силы на экспериментальную работу. Передовые деятели искусства создавали для Иды новые по жанру и по формам произведения. Так, Клод Дебюсси, Габриэле Д'Аннунцио, Лев Бакст и Михаил Фокин подготовили мистерию «Мученичество святого Себастьяна», в которой были элементы драмы, балета и оратории. Бакст с соавторами разработал новаторскую концепцию переноса оформления с места действия, описанного в произведении, в произвольную выбранную эпоху. Драма в стихах современного автора заимствовала форму религиозной мистерии XV века. Сюжет относился к III веку – периоду мученичества первых христиан. Из этих трех эпох Бакст выбрал XV век – Возрождение – и разработал стиль и атмосферу времени в костюмах и декорациях с присущим ему великолепием и изобретательностью. Новаторскую концепцию Дягилев использовал в 1914 году при постановке «Легенды об Иосифе». Эта концепция жива до сих пор и до сих пор вызывает бурную полемику. Труппа Иды Рубинштейн до Первой мировой войны выступала в Европе под названием «Русские сезоны», соперничая в славе с антрепризой Дягилева и добавляя ей пышности.

В 1911 году Бакст получил приглашение экспонировать свои произведения на самой престижной площадке Франции – в Лувре. Выставка проходила в павильоне Марсан с 6 июля по 15 октября. На открытие пришли самые влиятельные коллекционеры. Экспонировалось 85 произведений, в том числе театральные эскизы, эскизы настенной росписи, портреты и живописная серия в духе фовизма – «Этюды на Лидо (Венеция)». 30 июля 1911 года Бакст пишет А.П. Боткиной, сестре своей



Ил. 6. Л.С. Бакст. Эскиз декорации к балету «Нарцисс». 1911. Бумага, гуашь, акварель. Музей современного искусства. Париж

жены, о выставке, которая еще открыта: «Успех был такой, что даже обеспокоил меня»³². В письме художник перечисляет учреждения и имена коллекционеров, которые купили его произведения. Эскиз декорации приобрел Музей декоративных искусств, эскиз настенной росписи – Национальная школа декоративных искусств. Купили его произведения и частные коллекционеры: мадам де Беарн – 10 работ, маркиза де Гане – 10 работ, Жак Дусе – 5 работ. «Из 120 номеров – 120 продано... Меня печалит, что лучшее из моего творчества осядет за границей, а в России не останется ничего из того, что принесло мне сейчас мировую славу», – пишет он Боткиной³³. Видя разноречивость в цифрах, Бакст вносит уточнение: «В каталоге, который я вам послал в свое время, вы найдете 80 номеров... но мне позволили позднее добавить еще 40, и они были также быстро распроданы»³⁴. А.П. Боткина, как дочь основателя Третьяковской галереи, входит в ее совет, отвечает за закупки новых произведений. Это письмо Бакста ей – и сообщение о триумфе за рубежом, и упрек в пренебрежении к его творчеству на родине.

Коллекционеры расхватывали произведения Бакста, а собратья по цеху ходили в Лувр, в павильон Марсан постигать тайну триумфа мастера. Бакст пишет жене: «Вещи, которые я сейчас сделал, имеют совсем сумасшедший успех среди художников, и я получил заказ расписать в этом роде дом за 100 тысяч франков! Эскиз “Нарцисса” продан до выставки за 10 000 франков!»³⁵. (Ил. 6.) Общий итог продаж работ с выставки в Лувре был 80 000 франков³⁶. Для сравнения, Пикассо

продает свои полотна в 1911 году почитательнице Гертруде Стайн, чей годовой бюджет на покупку произведений искусства – 1 500 франков³⁷. Другой регулярный покупатель до 1914 года – это консорциум спекулянтов «Медвежья шкура» (это официальное название организации), и его годовой бюджет на всех художников – 2 750 франков³⁸.

Успех выставки Бакста в главном музее Франции, где в основном были представлены театральные эскизы, унял тревогу автора, что работа в театре принизит его статус художника. Войти в коллекцию современного искусства Жака Дусе – большая честь. Дусе купит работу Пабло Пикассо «Авиньонские девицы» (1907) только в 1920 году, а пока она стоит лицом к стене в мастерской кубиста, публика ее не знает.

Художники у Дягилева отвечали за определенные темы: Рерих был погружен в историю древних славян, Бенуа любил галантный век Франции. А вот Бакст подмял под себя много тем. Он был страстным поклонником и эрудированным знатоком Востока, античности, эпохи европейского романтизма. Работая над балетами на античную тему, художник перевернул представление о ней. Опираясь на открытия археологии, он показал яркие цвета и изощренные орнаменты архаики. Он реформировал театральный костюм, заменив пачку и пуанты на хитон и сандалии. Утонченность и противоречивость эпохи романтизма Бакст смог показать через контраст роскошных костюмов и аскетических декораций. В «Карнавале» одетые в пышные кринолины дамы танцуют в пустом зале, по периметру стены цветочный бордюр отделяет светлый тон от темного. (Это предел театрального аскетизма, дальше только серый занавес Айседоры Дункан.)

Восток Бакста простирался от гаремов Багдада до неприступных крепостей Кавказа, от эллинистического Египта до индуистской Индии. Балеты Бакста на тему Востока вызвали повальное помешательство и влияли на мировое декоративно-прикладное искусство два десятилетия³⁹. В 1913 году за «создание стиля Бакста» художника удостоили звания офицера ордена Почетного легиона⁴⁰. (Матисс дождался этой чести только в 1940 году⁴¹.) Несмотря на «бакстоманию», некоторые балеты на восточную тему тихо сходили со сцены. Так было со спектаклем «Синий бог» (1912). Изысканные костюмы и декорации Бакста не спасли эту салонную поделку со слащавой музыкой Рейнальдо Ана и надуманным либретто, написанным поэтом Жаном Кокто, любимцем аристократических салонов Парижа.

Главный танцовщик дягилевской антрепризы Вацлав Нижинский, при жизни превратившийся в легенду, в гения танца, стал пробовать себя в качестве балетмейстера. Слава хореографа-новатора настигла его после смерти. В 2013 году Большой театр и другие театры мира отмечали юбилей – «Век “Весны священной” – век модернизма»⁴². Короткая карьера постановщика-модерниста⁴³ продлилась всего два балетных сезона: 1912 и 1913 годы. Балеты Нижинского были постав-

лены им для Дягилева; Бакст оформлял «Послеполуденный отдых фавна» (1912) и «Игры» (1913), оба на музыку Клода Дебюсси – лидера новой французской школы в музыке (первый из упомянутых спектаклей создавался на уже существующую музыку).

Для балета «Игры» Дебюсси писал новую партитуру по заказу Дягилева. Этот спектакль стал декларацией нового искусства, в нем все было новаторским – музыка, хореография и сценический дизайн. Действие балета происходило в будущем – в 1920-х годах. Балет был попыткой предсказать нравы, поведение, среду обитания, музыкальные формы будущего. Премьера состоялась в только что построенном по последнему слову техники и архитектуры здании – театре Елисейских полей.

Хореограф, художник и антрепренер – все участвовали в создании музыки. Нельзя было указать конкретно даже автора либретто – оно рождалось в беседах всех троих у рояля Клода Дебюсси в Париже и в переписке, когда художник и хореограф находились в отъезде. 18 июля 1912 года Сергей Дягилев пишет Клоду Дебюсси из Лондона: «Если вам не нравится дирижабль – что ж, это можно отбросить. Я задумал аэроплан на декоративном панно, написанном Бакстом, которое будет размещено в глубине сцены. И черные крылья аэроплана дадут новый, неожиданный эффект. Поскольку действие происходит в 1920-м, появление этой машины никого не волнует... на этом я не слишком настаиваю. Только “ливень” меня перестал устраивать, и я считаю, что можно прекрасно закончить [балет] поцелуем и исчезновением всех троих в финале»⁴⁴.

Дебюсси был разочарован хореографической стороной первой попытки сотрудничества с дягилевской антрепризой в 1912 году. По его мнению, в балете «Послеполуденный отдых фавна», поставленном Нижинским, было слишком мало танца. Хореографию Нижинского Дебюсси назвал варварской. Только чары Дягилева смогли успокоить недовольного композитора и привлечь его снова к сотрудничеству. Отсюда следующие гипнотические строки в письме Дягилева: «Что касается стиля балета, то Нижинский говорит, что он хочет прежде всего танец – скерцо – вальс – много танца на пуантах для всех троих»⁴⁵. Мужской танец на пуантах был чем-то неслыханным. Девочек обучали этой труднейшей технике с 10 лет, мальчиков же этому не учили⁴⁶. Дягилев не боялся провокаций, подчас искал их. Всерьез обсуждался такой вариант либретто: любовный треугольник трех мужчин. Тогда танец Нижинского на пуантах, усиливавший свойственное ему женоподобие, ярко описывал нравы будущего общества – приемлемость, а затем и доминирование однополый любви. «По замыслу Нижинского, – пишет Дягилев Дебюсси, – танец будет длиться с первых тактов музыки так, как это происходит в “Призраке розы”. Нижинский говорит, что стремится выразить единство всех троих через идентичный рису-

нок танца для всех троих. Вот таков общий стиль, и, как видите, в нем нет ничего общего с идеями, выраженными в “Послеполуденном отдыхе фавна”... Ждем от вас нового шедевра»⁴⁷.

Силуэт аэроплана, тень от крыльев для создания интимного пространства, рокот моторов, введенный в музыкальную ткань, – это все новаторские идеи Бакста. Дебюсси отказался от включения конкретных «бытовых» звуков в партитуру. И Баксту пришлось отбросить эти идеи. Когда в мае 1917 года авангардная монпарнасская пресса нарекла балет «Парад» с декорациями Пикассо на либретто Кокто «последним словом модернизма», Бакст стал отстаивать свой идейный приоритет в письме к Стравинскому: «Вспомни, когда я с пеной у рта просил и требовал у Дебюсси и у Сережи [Дягилева], чтобы в музыке и на сцене в “Jeux” [«Играх»] пролетал аэро! Сережа и Дебюсси фыркали и негодовали, а эту идею спер Кокто для “Парада”»⁴⁸.

Бакст вместо аэроплана изобразил в декорации многоквартирный дом с плоской крышей, на которой был разбит цветник. Плоские крыши были авангардной идеей у архитекторов-новаторов еще и в 1920-е годы. На лужайке перед домом проходили игры двух девушек и юноши. Танцоры имитировали движения игроков в теннис, гольф и даже футбол. Но подтекст был явно эротическим. Перед зрителем разворачивалась игра в любовный треугольник, и влечение связывало не только женщин и мужчину, но и женщин между собой. Костюм женщины будущего по Баксту – это приталенное белое платье длиной до середины икры. Костюм мужчины будущего – белые шорты с красной полосой по низу и белая рубаха. В отделке присутствовал геометризм: горизонтальный акцент – красная полоса по краю шорт, вертикальный акцент – красный узкий галстук, красные подтяжки или бретели. Этот эскиз Бакста на 10 лет предвосхищает знаменитую прозодежду Любви Поповой и Варвары Степановой. Костюмы по эскизам Бакста и по дягилевским рекомендациям (шорты были заменены на брюки-капри) были сшиты фирмой бытовой одежды «Пакен».

Премьера этого футуристического балета состоялась 15 мая 1913 года в недавно открывшемся театре Елисейских полей. Сезон 1913 года – это самый продолжительный и самый шумный дягилевский предвоенный сезон. Подлинный успех был перемешан со скандальным. Новаторские спектакли Бакста–Нижинского «Игры» и «Послеполуденный отдых фавна» прошли девять раз. Балет Нижинского «Весна священная» на музыку Стравинского стал настоящим нашествием модернизма в музыке и хореографии, но оценила его замкнутая группа эстетов. Широкая публика встретила спектакль гневным протестом. Несмотря на скандалы, сопровождавшие постановки Нижинского, он утвердился как хореограф. Все три его новых балета шли на сцене. Как танцовщик Нижинский в своих балетах участвовал только в «Играх» и «Послеполуденном отдыхе фавна», но он

блистал и в старых фокинских постановках, таких как «Призрак розы» и «Шехеразада».

Триумфатором-сценографом сезона был Бакст. Им было оформлено шесть из девяти балетов в дягилевской афише. Сезон открылся 15 мая 1913 тремя спектаклями, два из них – «Игры» и «Шехеразада» – были оформлены Бакстом. Сезон закрылся 23 июня четырьмя балетами, в трех из них – «Дафнис и Хлоя», «Послеполуденный отдых фавна», «Призрак розы» – сценографом был Бакст. Нижинский никогда больше не появлялся в Париже в спектаклях Дягилева, разрыв с которым был вызван его женитьбой летом 1913 года⁴⁹. Имя Бакста никогда больше не будет так заметно пестреть в афишах дягилевских парижских сезонов⁵⁰.

1913 год – это пик театральной карьеры Л.С. Бакста. В этот год он работал не только для Дягилева, но и для частных антреприз Иды Рубинштейн и Анны Павловой⁵¹. Его спектакли шли в Ла Скала⁵² и в Королевском театре Стокгольма⁵³. Выставка произведений Бакста открылась в нью-йоркской частной галерее 3 ноября 1913 года и объехала всю Америку. В 1914 году двери для нее распахнул Художественный институт Чикаго, бывший фактически главным национальным музеем современного искусства США до 1929 года⁵⁴. Первая выставка Пабло Пикассо состоится в Художественном институте Чикаго в 1923 году⁵⁵.

Бакст жил в Париже в эпицентре творческих исканий в области живописи. Он пристально наблюдал за эволюцией быстро сменяющихся течений. Своими размышлениями о современном искусстве Бакст делился с соотечественниками. В отличие от своего друга А.Н. Бенуа, резко негативно относившегося к модернизму, опубликовавшего статью «Кубизм или кукишизм»⁵⁶, Бакст что-то принимал у новаторов, а что-то отбрасывал. Так, в 1914 году он опубликовал в петербургском журнале статью «Новые течения»⁵⁷. Редакторы просили Бакста разъяснить разницу между кубизмом и футуризмом, так как в России всех новаторов именовали «кубофутуристами». И хотя Бакст общался с футуристами с 1912 года – года их первой парижской выставки в галерее Бернхейма, он «никакой футуристической формулы в живописи» не видел. Если же «футуристическими называют все самые новые и передовые течения в ней, то это другое дело... В кубистических картинах я замечаю поворот от графики к живописи. Кубизм по мере своего развития принимает все более и более конкретные формы. Я считаю, что еще года два-три и кубистическая картина, которой в настоящее время увлекается Париж, примет характер глубоко реалистический и окончательно стряхнет с себя наносное влияние отвлеченных элементов, навязанных литераторами и философами, стремящимися определить нарождающееся течение и уложить его в рамки литературной, но не пластической формы. <...> К кубизму, который ныне трансформируется, я отношусь с интересом и уважением, так как последние их ис-



кания находятся в области чистой пластики. Задачи и цели, преследуемые ими, и почти свежее, здоровое воззрение на пластическое выявление их, имеют все задатки для того, чтобы прийти к новым формам, к новому языку и к новой живописи, которая будет достойной продолжательницей всех выдающихся школ прежних времен»⁵⁸.

В 1915 году Бакст приносит в театральные работы элементы кубизма. Дягилевская труппа готовится к первым американским гастролям. С дирекцией театра Метрополитен Дягилев заключил выгодный контракт⁵⁹. Антрепренер заказывает Баксту обновление многих его балетов — «Карнавала», «Шехеразады», «Дафниса и Хлои», в том числе — полное обновление балета «Жар-птица». Оригинальная постановка была оформлена в 1910 году А. Я. Головиным, где Бакст сделал костюмы только главным героя. Сей-час Баксту заказаны эскизы декорации и всех костюмов и бутафории⁶⁰. 3 ноября 1915 го-



Ил. 7. Л.С. Бакст. Жар-птица. Эскиз костюма к балету «Жар-птица». 1915. Бумага, гуашь, акварель. 67,4x49. Музей современного искусства. Нью-Йорк

Ил. 8. Л.С. Бакст. Царевич. Эскиз костюма к балету «Жар-птица». 1915. Бумага, гуашь, акварель. 68x49. Частное собрание

да он пишет жене: «Работаю еще “Шехеразаду” новую и новую “Жар-птицу” Стравинского»⁶¹. 8 декабря 1915 года Бакст сообщает Любови Павловне: “Жар-птица” не идет сейчас в моей постановке, и я рад, ибо ее затрепали бы в Америке. Лучше уж после Америки»⁶². Эта фраза дала основание исследователям предполагать, что художник не выполнил заказ Дягилева.

На самом деле новые эскизы костюмов для главных действующих лиц – Жар-птицы, Царевны, Царевича и еще восьми персонажей – Бакст сделал. Эскизы «Жар-птица», «Царевна ненаглядная краса», «Царевич» были исполнены в конце 1915 года. Первый из упомянутых совершенно без всяких оснований отнесен в фундаментальном исследовании И. Пружан⁶³ к 1913 году. В серьезной монографии А. Шувалова⁶⁴ эскизы «Жар-птица» и «Царевна ненаглядная краса» датированы 1917 годом. Автор исходит из ложной посылки, что эти не датированные автором произведения стилистически напоминают датированные эскизы к опере «Садко» для Гранд-опера (1917). В книге Ч. Спенсера⁶⁵ бездоказательно эскиз «Царевич» отнесен к 1910 году, хотя в постановке этого сезона костюм Царевича был сшит по эскизу Головина.

Эскизы «Жар-птица», «Царевна ненаглядная краса», «Царевич» исполнены в одинаковой манере, надписаны одним шрифтом по-русски. Эту новую манеру художника характеризует гротеск, уродливое искажение форм, нарочитый контраст между плоскостной трактовкой фигуры и демонстративно скульптурной лепкой ее части, какая-то злоеющая декоративность деталей костюма, преувеличенный грим. По этим эскизам шились костюмы. Артисты, исполнявшие роли Жар-птицы, Царевны и Царевича были сфотографированы в Америке во время гастролей, проходивших с 16 января по 16 апреля в Нью-Йорке и других городах США⁶⁶.



Ил. 9. Л.С. Бакст. Царевна ненаглядная краса. Эскиз костюма к балету «Жар-птица». 1915. Бумага, гуашь, акварель. 67х48,5. Собрание Экстрем. Нью-Йорк

В 1916 году новая выставка произведений Бакста (третья по счету начиная с 1913 года) открылась в Нью-Йорке. Из представленных на ней 119 произведений одиннадцать относились к серии «Жар-птица». В том числе «Царевич (Мясин)», «Принцесса (Чернышева)» и «Жар-птица». Среди других персонажей серии были «Принцесса с золотым яблоком», «Персиянка», «Татарин» и др. В предисловии к каталогу Мартин Бирнбаум пишет: «Самые последние работы Бакста – костюмы к забавному балету Стравинского “Жар-птица” – будут впервые показаны в Америке»⁶⁷. И фотографии дягилевцев в костюмах 1916 года, и каталог американской выставки того же года неопровержимо свидетельствуют в пользу новой датировки этой серии эскизов к «Жар-птице» – 1915 год. (Ил. 7–9.)

Первая мировая война застала Бакста в Женеве, где он лечился. Невоеннообязанный и по состоянию здоровья и по возрасту, он на два года задержался в Швейцарии. В 1916 году художник вернулся в Париж, где в это время в 17-м округе завершился ремонт его роскошной мастерской: один зал в ней был отведен для театральных работ, другой – для станковых. Заказов на декорации не было. Бродячие труппы Дягилева и Павловой, снаряженные для гастролей Бакстом, были уже в США. У Бакста высвободилось время для живописи и графики. он возобновляет работу над портретами, расширяет круг знакомств в художественном мире. Временами он выбирается из своего уютного буржуазного жилища с электричеством, центральным отоплением, водопроводом и посещает нищие мастерские Монпарнаса, где художники спят среди картин, не метут полов, а за водой для завтрака и умывания ходят к колодцу на перекрестке. 14 февраля 1916 года Бакст попадает в мастерскую Пикассо. Запись в ежедневнике Бакста: «У Пикассо в 11 часов»; 29 июня – новая запись: «11 часов у Пикассо, кафе Ротонда, угол бульвара Распай и Монпарнас»⁶⁸. Что обсуждали Пикассо и Бакст 4 февраля и 29 июня 1916 года, мы не знаем. Но приглашение замкнутого и подозрительного Пикассо к себе в мастерскую означает и доверие к русскому мэтру, и некие деловые связи. В том же ежедневнике Бакста в мае – сентябре 1916 года отмечено восемь встреч, продолжительностью более часа каждая, с Жаном Кокто, дважды упоминается слово «сеанс»⁶⁹.

В 1916–1919 годах Бакст тесно общается с мексиканским художником Диего Риверой, который знал всех и вся на Монпарнасе. Ривера приглашает Бакста на вечеринки и пирушки творческой богемы⁷⁰. Русская жена Риверы Ангелина Белова пристраивает через Бакста свои гравюры и работы по дереву американским коллекционерам⁷¹. Ривера пользуется его советами, когда портретирует галериста Розенберга⁷². В 1917 году Амедео Модильяни пишет знаменитый портрет Бакста, находящийся ныне в Национальной галерее в Вашингтоне. Модильяни был частым гостем в мастерской русского художника. Об этом свиде-

тельствует писатель Мишель Жорж-Мишель: «В мастерской Бакста я познакомился с Модильяни»⁷³. Бакста и Модильяни связывала дружба с поэтом Блезом Сандраром. Оба написали его портрет⁷⁴. Портрет Сандрара работы Бакста был показан на посмертной выставке художника в Париже в 1925 году (кат. № 16).

Война сильно потрепала труппу Дягилева. Первые американские гастроли прославили имя Дягилева в Новом Свете и принесли некоторый финансовый успех. Вторые американские гастроли Дягилев рассматривал как получение средств к существованию. Основная часть труппы стала для него машиной для зарабатывания денег. А меньшая часть коллектива – сам Дягилев, его любимец Леонид Мясин и 12 танцовщиков – остались работать в Европе над созданием нового репертуара. Осенью 1916 года дягилевская лаборатория модернизма разместилась в Риме. Сюда антрепренер приглашал носителей идей для работы с Мясиным, которого Дягилев-Пигмалион пытается превратить из танцовщика в хореографа. 7 октября 1916 года Дягилев и Мясин специально приезжают в Париж, чтобы увезти с собой в Рим Бакста, у которого уже много заказов (от Иды Рубинштейн и от семейства Ротшильдов)⁷⁵. Дягилев знает, что Бакста нужно просто похитить у соперников. «С сегодняшнего дня я и Мясин в Париже, чтобы тебя увидеть... у нас есть срочные проекты балетов. Можешь ли ты приехать в Рим? Это единственная возможность увидеть Мясина, который проводит всю зиму в Риме и который должен обсудить вопросы с тобой. Напиши незамедлительно мне в Рим. Гранд-отель. Всегда твой С. Дягилев. Приезжай быстро в Рим!»⁷⁶. 12 октября Дягилев звонит Баксту в Париж по телефону с тем же требованием⁷⁷. 25 октября Бакст, наконец, прибывает в Рим⁷⁸. Дягилев создает комитет для работы. Главный новый проект – балет на музыку Доменико Скарлатти в аранжировке Винченцо Томмазини в хореографии Мясина по пьесе Гольдони «Шутницы». В переводе с французского название балета звучит так: «Женщины в хорошем настроении». Оформление заказано Баксту. В Риме он встречается с Томмазини, Мясиным, они договариваются о главных параметрах спектакля. Между Бакстом и композитором устанавливаются дружеские отношения⁷⁹. Дягилев обычно будоражит своих творцов ложной информацией о готовности работ коллег. Для Бакста, занятого другими заказами, важно иметь достоверную информацию. Источником такой информации становится живущий в Риме Томмазини. Премьеру «Шутниц» Дягилев планировал для Рима на Рождество 1916 года. Мясин делал хореографию по фортепьянным пьесам Скарлатти, композитору предстояла большая сложная работа по оркестровке.

8 ноября 1916 года Томмазини сообщает Баксту, что партитура не будет закончена к назначенному Дягилевым сроку, и просит Бакста добиться у Дягилева отсрочки⁸⁰. 12 декабря Дягилев сообщает Баксту: «Томмазини закончил балет. Надеюсь, твоя работа подвигается. Буду

в Париже в конце месяца»⁸¹. 13 декабря Томмазини пишет, что он «закончит партитуру только к концу года. А копиисту для оркестровки голосов нужен еще месяц. Таким образом, нет возможности раньше кончить работу над спектаклем. Дягилев едет в Париж в январе. Обещаю сообщать новости. Мы оба придем к окончанию работы одновременно»⁸². Планы Дягилева дать балет под Рождество рухнули. По прогнозам Томмазини, балет мог пойти только с февраля⁸³. 25 января 1917 года Дягилев пишет Баксту из Рима: «Я нашел для тебя восхитительное ателье. Доски, дерево, холст закуплены. Нашел тебе хорошего художника в помощники. Необходимо, чтобы ты выехал из Парижа вместе со мной 7 февраля»⁸⁴. 6 февраля Бакст сообщает сестре: «Я еду на две-три недели в Рим с Дягилевым, чтобы написать декорацию там»⁸⁵. 8 февраля Бакст еще в Париже⁸⁶. Но 17 февраля, когда в Рим приехали Пикассо и Кокто⁸⁷, Бакст был уже там.

В Риме появились хорошо одетый стройный, как лиана, юноша с напудренным лицом и покрашенными губами и приземистый коренастый мужчина в мешковатом костюме. Похожий на мастерового Пикассо, не снимавший кепки даже в помещении, повел себя в декорационных мастерских скромно. Мясин пишет в мемуарах, что Пикассо «приходил на наши репетиции, рисовал танцовщиков и помогал Баксту расписывать используемые в балете аксессуары»⁸⁸. Пикассо ускорил работу над бутафорией бакстовских «Шутниц» и начал обсуждать с Дягилевым и с напудренным поэтом и сценаристом Жаном Кокто свое оформление балета «Парад». Новичок Мясин, ничего не знавший о работе Кокто для Дягилева над «Синим богом» (1912), воспринимает поэта как пророка модернизма. Он пишет: «Дягилев прислушивался к идеям Кокто, так как чувствовал, что тот привносит в труппу дыхание парижского авангарда»⁸⁹. Так неожиданно, по меткому выражению современного исследователя, произошло преображение Кокто из салонного мотылька в овода модернизма⁹⁰. Кокто разъяснил своим соратникам Мясину и Пикассо кубистическую концепцию спектакля. В балет привносятся элементы современного шоу, в нем будут отзвуки джаза, рег-тайма, цирка, мюзик-холла. Кокто удалось убедить композитора Эрика Сати ввести в партитуру «стук пишущей машинки, вой сирены на пароходе, жужжание двигателя самолета... все это было в духе кубизма и помогало изобразить лихорадочную бессмысленность современной жизни», — пишет в мемуарах Мясин⁹¹. Пикассо сдал эскизы костюмов, занавеса и задника, контролировал целую команду художников, орудовавших огромными кистями для клеевых красок. У него оставалось время и для живописи. 1917 годом датируется несколько полотен под названием «Арлекин» и «У окна». А в письме своей наперснице Гертруде Стайн он сообщает о подвигах в римских борделях и о большом количестве карикатур на Дягилева, Стравинского, Мясина, Бакста⁹².

Римский сезон русского балета открылся 9 апреля 1917 года в театре Констанци. Мировая премьера «Шутниц» состоялась 12 апреля. Первый «итальянский» балет Дягилева был восторженно принят в Риме. В рецензиях его продолжали называть «итальянским», хотя итальянцы отвечали за либретто и музыку, а хореограф и художник были русскими. Дягилевские спектакли, кроме бакстовских «Шутниц», включали первую театральную работу итальянского футуриста Джакомо Балла. На сцене была инсталляция из геометрических фигур Балла. В оркестре звучал «Фейерверк» Стравинского, дирижировал автор. Дизайнером света выступал Дягилев. По его схеме менялось освещение фигур. В зале присутствовали авторы сценографии Бакст и Балла. Однако собрата Баллы футуриста Фортунатто Деперо Дягилев пригласить забыл. Билеты ему доставал Бакст⁹³.

Гастроли труппы Дягилева в Риме прошли 9, 12, 15 апреля 1917 года, с 16 по 26 апреля дягилевцы выступали в Неаполе. 27 апреля труппа дала заключительный спектакль в Риме. Бакст был с труппой и в Риме, и в Неаполе, откуда он, после длительного перерыва, написал жене: «Здесь так мирно и тихо, несмотря на войну; море синее и глубокие теплые волны ветра туманят Капри перед моими окнами... Мне очень полезна после утомительнейшей работы эта невероятная красота и мир природы... Мой балет "Le donne de bel tempo" по тексту Гольдони и [на] музыку Скарлатти имел колоссальный успех и будет из лучших репертуарных вещей нашего балета. Отличная хореография Мясины. Но декорация уже футуристическая – споры, критики...»⁹⁴.

Бакст сделал эскиз и написал с помощником «футуристическую» декорацию для балета «Шутницы». Спектакли и в Риме, и в Неаполе весной 1917 года прошли с использованием этой декорации. На ней была изображена венецианская площадь в обратной перспективе. По замыслу Бакста, зрители смотрели на события XVIII века как бы сквозь сферическую линзу, столь модную в интерьерах той эпохи. Эскизы костюмов художник создает в новой примитивистской манере. Мужские персонажи Лука и Батиста больше похожи на марионеток: позы кукольные, кисти огрублены и чрезмерно велики. В интерпретации преобладает гротеск. В орнаментах одежд скрещиваются подлинные узоры XVIII века с современной орнаментикой. Так, на юбке у молодящейся старухи Сильвестры, в картуше среди барочного орнамента, разместилась сцена из современной жизни. Костюмы, сшитые из роскошных тканей, смотрелись великолепно, в них не было ничего гротескного. Балерины Лидия Лопухова и Ольга Хохлова, будущая жена Пикассо, их обожали, часто позировали в них фотографам. Гротеск присутствовал только в гриме, и Бакст сам гримировал красавиц-балерин⁹⁵.

Итальянские гастроли были пробой сил перед взятием Парижа. Дягилев со своей труппой с 1914 года не присутствовал в музыкаль-

ной жизни Парижа. Война подорвала его финансовое благополучие. Вторые американские гастроли нанесли урон и творческой репутации⁹⁶. Для штурма Парижа были выбраны три модернистские премьеры: «Шутницы», «Русские сказки» и «Парад» в оформлении Бакста, Ларионова и Пикассо. Бакст был полноправным участником сезона «бури и натиска». Он даже выступил теоретиком модернистских постановок Дягилева, написав к сувенирной программе текст «Хореография и декор в обновленном русском балете».

Театр Шатле – место первого триумфа Дягилева в 1909 году – принимал в мае 1917-го обновленный русский балет. К художникам дягилевской труппы впервые присоединился Пикассо. На занавесе Пикассо поместил композицию из жизни цирковых артистов. Циркачка прыгала на спине у Пегаса, на нее смотрели акробаты. Стиль живописи был довоенным – «голубого периода». Живописная декорация изображала улицу в искаженной перспективе и шатер бродячей труппы. Костюмы акробатов, канатоходцев и фокусника были традиционными. Элементы кубизма содержали костюмы «американского» и «французского» менеджеров (откуда они в жалкой бродячей труппе?), по сути, эти актеры были ходячей инсталляцией. Содержание балета – это заманивание публики в шатер, на само представление, показыванием отдельных номеров. Пожалуй, самой авангардной составляющей была музыка Сати с вкраплением конкретных звуков. А хореографическая часть мясинского балета оказалась просто архаической. Ведь это был старый добрый дивертисмент, против которого восставал еще Фокин. «Бриллиантовая публика» премьеры восприняла балет в штюки. Авангардизм спектакля воспринимался как чужой, заимствованный, да еще у врага из Германии. Раздавались крики: «Проклятые боши!» Эти крики относились и к Дягилеву, и к Пикассо. Возник и классовый антагонизм: «бриллиантовой публике» во фраках и вечерних платьях не понравились небритые, с грязными ногтями художники Монпарнаса, которые впервые выбрали на балет – декадентское, по их кодексу, развлечение.

Художником-триумфатором русского сезона 1917 года Пикассо сделали позднейшие публикации. В дягилевское время успех «Парада» не превосходил успех «Шутниц» и «Русских сказок». «Парад», правда, чаще других балетов поминали в прессе из-за скандалов. Но скандал политический, разразившейся на «Жар-птице», как смерч, развеял все художественные дискуссии. «Жар-птица» в Париже тоже шла в обновленном виде, старые головинские костюмы были заменены на новые, бакстовские, в «кубистической манере». Этого никто не заметил. Все обсуждали красный флаг, который венчал вместо короны Ивана-царевича в финале. Так Дягилев хотел обозначить свое ликование по поводу Февральской революции в России. Пресса быстро приструнила Дягилева, флаг убрали. А все художественные новации прошли гладко. Публика балеты принимала, критика разбирала...

Записи частных лиц в дневниках сохраняют атмосферу спектакля и являются бесценными документальными свидетельствами. Так, дипломат Поль Моран описал декорацию и костюмы Бакста в балете «Шутницы» на парижской премьере: «Венецианская площадь с измененными пропорциями, такая, как если бы мы смотрели на нее сквозь стеклянное пресс-папье. Безумное цветовое сочетание – цвет штукатурки и цинковых крыш – слепящее холодно-белое боковое освещение на уровне пола, изломанные домики, грозное небо. В таком обрамлении проходит этот комический балет в костюмах, на которых сияют золото и серебро в сочетании с абсурдными цветами, оранжевый бархат, белые чулки, розовые перья. Подергивания этих людей-марионеток вызвали у зрителей Опера радостное веселье»⁹⁷.

А создатель балета хореограф Мясин в своих мемуарах забыл, что в Риме и в Париже 1917 года спектакль шел с «футуристической» декорацией Бакста и что второй вариант декорации – более традиционный, был создан позднее, для лондонской премьеры 1919 года, по настоянию Дягилева. С легкой руки создателя эта ошибка вкралась во многие специальные исследования творчества Бакста и Дягилева. Так, в книге Пружан⁹⁸ утверждается, что «футуристическая» декорация была в Риме в 1917 году, а в Париже, в том же году, была традиционная. В книге Спенсера⁹⁹ написано, с опорой на слова Мясина, что и в Риме в 1917 году была традиционная декорация.

Это искажение – не случайная ошибка. Мясин в своих мемуарах принижает роль Бакста и подчеркивает значение западных художников, которых Дягилев начал приглашать благодаря его, Мясина, прозорливости и по его настоянию. Документы показывают, что антрепренер не «браковал» Бакста и что Дягилев и Мясин «цеплялись» за Бакста в 1917–1919 годах. Чтобы доказать этот тезис, в настоящее исследование сознательно введена пусть и монотонная, но точная хронология.

Бакст участвовал в парижском сезоне 1917 года – в сезоне широко утверждения дягилевского модернизма – со своим новаторским балетом «Шутницы», в декорациях и в костюмах которого использовались модернистские приемы. В этом же оформлении балет был показан в июне 1917 года в Мадриде¹⁰⁰, на гастролях в Южной Америке в июле – октябре того же года¹⁰¹ и в ноябре опять в Мадриде¹⁰². Любопытно, что балет Бакста «Шутницы» был показан соотечественникам в Мадриде четыре раза, а не менее инновационный балет Пикассо «Парад» – только один раз. Если брать все испанские гастроли 1917 года целиком, то Бакст царил в них безраздельно: в июне из шестнадцати дягилевских балетов девять оформлял Бакст, а в ноябре из четырнадцати балетов также девять принадлежали Баксту.

Несмотря на вихрь восторгов в отдельных монпарнасских журналах по поводу «Парада» и на благожелательный прием парижской

публикой «Шутниц» и «Русских сказок», прошло два года, прежде чем перед Дягилевым вновь распахнулись двери солидных музыкальных театров Парижа. Два года труппе придется работать в мюзик-холлах Лондона, которые Дягилев в 1910 году публично назвал, в полемике с Павловой, там выступавшей, презренными.

Летом 1917 года Бакст оформил «Федру» Расина (IV акт) для Иды Рубинштейн. Царственным жестом она выделила огромную сумму на постановку, которая прошла в Гранд-опера всего один раз на благотворительном спектакле (27 июня 1917). Бакст пригласил на нее друзей-кубистов. Он пишет Стравинскому: «Вообрази, это понравилось, и самый яростный успех – эта постановка имела среди кубистов и самых передовых литераторов и музыкантов... я нарочно храню восторженные письма кубистов, столь любимых тобой»¹⁰³. Письма кубистов Баксту после «Федры» в Гранд-опера до нас не дошли. Диего Ривера, имевший билет от Бакста, перепутал даты¹⁰⁴. Кокто не пришел, боясь гнева ревнивого Дягилева. (Перед Дягилевым двери Гранд-опера закрыты, а перед Идой – распахнуты. Бакст, только что облаканный Дягилевым, включенный в модернистскую команду, вновь возвращается под знамена могущественной Иды, на которых написано «Назад в будущее!».) Два дня спустя Кокто прислал Баксту извинение, написанное белым стихом: «Мне было грустно из-за невозможности прийти на “Федру” – грустно из-за мрака, который атмосфера Сержа сеяла между нами. Я люблю тебя всем сердцем, и я тебя обнимаю»¹⁰⁵.

Переписка Бакста со Стравинским в июне – октябре 1917 года была вызвана подготовкой грандиозного проекта. Ида Рубинштейн собиралась ставить для Гранд-опера «Антония и Клеопатру» Шекспира в новом переводе Андре Жида, с музыкой Стравинского и сценографией Бакста. В этих письмах художник и композитор вели серьезную дискуссию о том, что такое модернизм и как надо ставить классику¹⁰⁶. В 1917 году проект реализован не был, а в 1920-м он состоялся, но с другой группой творцов.

Жан Кокто успешно лавировал между полярными группировками художников, литераторов, музыкантов. В 1917 году он стал самопровозглашенным оракулом кубизма. Почву для него подготовили Андре Сальмон и Гийом Аполлинер, после ранения на фронте отошедший от дел. В августе 1917 года Кокто написал Баксту письмо из рыбацкой деревушки Пигё на берегу Бискайского залива. Он подробно описал свою идиллическую жизнь, рыбалку, прогулки босиком, общение с художниками, которые поселились поблизости, беседы с приятелем-кубистом Андре Лотом. Кокто делает Баксту деловое предложение: «Вот что Лот просил меня передать тебе – Розенберг готовит архивы кубизма и выставки каждого художника. Для выставки от каждого художника, принадлежащего школе Парижа, Розенберг требует 10 полотен». Далее Кокто во всех подробностях разбирает с Бакстом, что

лучше дать на выставку, в какой технике, у кого из коллекционеров можно взять работы. Упоминается имя Алисы Гэррет¹⁰⁷, американской покровительницы Бакста, которая с 1916 года покупала у него работы и заказывала свои портреты.

Зимой 1917–1918 годов этот проект был реализован. 24 декабря 1917 года Поль Розенберг уведомляет: «...я найду к вам, чтобы взять у вас несколько гуашей для экспонирования на выставке»¹⁰⁸. 18 января 1918 года Розенберг пишет своей рукой расписку: «Получено на хранение от г-на Бакста 9 акварелей его работы»¹⁰⁹.

Поль Розенберг (1881–1959), французский дилер, галерист, занимался с 1917 года продвижением Пикассо. Поль перехватил Пикассо у своего брата Леонса Розенберга (1878–1947), который опекал художника в самые трудные военные годы. Разразившаяся Первая мировая война лишила Пикассо первого надежного галериста Канвейлера, немца по национальности. Все купленные им полотна Пикассо (как и других художников) были конфискованы французским правительством, а потом, в 1920-х годах, проданы с молотка. Это вызвало обрушение только-только устоявшихся цен на Пикассо. Леонс Розенберг заключил с ним в начале войны контракт, который не смог выполнять, так как был мобилизован.

Во время войны Пикассо оказался без средств к существованию, именно поэтому он так охотно схватился за предложение Дягилева оформить для его труппы балет, что шло вразрез с декларациями кубистов о сохранении чистоты их искусства. Сотрудничать с «развлекателями позолоченной толпы» для художника – это означало марать руки. Такой концепции придерживался Леонс Розенберг, и он прислал с фронта предостережение Пикассо от морального падения. Брат Леонса Поль Розенберг придерживался прямо противоположного мнения. Он понял, какие выгоды сулит его галерее участие опекаемого им художника в дягилевском явлении Парижу в мае 1917 года. Он благословил Пикассо на участие в «Параде». Именно Поль Розенберг оказался на премьере балета «Парад» 18 мая в главной ложе театра Шатле, где царил Мися Серт (муза и серый кардинал Дягилева), сам Дягилев и все творцы балета – композитор Сати, либреттист Кокто, сценограф Пикассо и автор этой карикатуры писатель Мишель Жорж-Мишель¹¹⁰. Итак, с мая 1917 года Поль Розенберг – главный галерист Пикассо, и его присутствие в ложе, на которую направлены все бинокли в театре, и есть декларация его нового статуса.

Поль Розенберг, непригодный к военной службе, был секретарем у тылового руководителя генерала Нио (контора размещалась в Доме инвалидов). Поль Розенберг организовывал выставки в пользу армии и пострадавших от военных действий.

Летом 1918 года Поль Розенберг возвратил Баксту восемь гуашей и одну сангину¹¹¹. Письма владельца галереи написаны на красивом блан-

ке с указанием адреса: 21, ул. Бозеи, Париж. В соседнем доме (№ 23) с июня 1918 года жил Пабло Пикассо со своей женой Ольгой Хохловой. Выставки Поля Розенберга 1917–1918 годов, во время непрекращающейся войны, еще предстоит исследовать¹¹². Организованные им в 1919–1939 годах выставки Пикассо сделали художника тем, кем мы его знаем сейчас¹¹³.

Но вернемся к Баксту.

...Модернистский балет Бакста «Шутницы» безболезненно прошел искус Парижем в дягилевских гастролях в театре Шатле в мае 1917 года. В июле того же года Дягилев заказывает Баксту новый балет в том же стиле – «модернизм в исторических костюмах» (термин Линн Гарафолы)¹¹⁴. Условное название балета – «Boutique fantasque» («Волшебная лавка»). Тема – ожившие игрушки в магазине.

Интересно, что первым балетом Бакста был спектакль на похожую тему, состоявшийся в 1903 году. Постановка «Фея кукол» на музыку Байера в хореографии братьев Легат в Императорском Мариинском театре была балетным триумфом Бакста-сценографа за шесть лет до того, как обратился к балету Дягилев¹¹⁵. В июле 1917 года Бакст рассказывает жене о всех своих работах: это опера «Садко» для Гранд-опера, «Антоний и Клеопатра» для Иды Рубинштейн и «балет Дягилеву»¹¹⁶. 3 августа Бакст сообщает Стравинскому, что он участвовал в заседании дягилевского комитета, обсуждавшем, кому заказать музыку кукольного балета. Мы узнаем, что Бакст забраковал для своего «модернистического» балета композитора Эрика Сати¹¹⁷. В итоге для спектакля была отобрана музыка Джоакино Россини и аранжировка заказана Отторино Респиги. 7 августа Дягилев требует приезда Бакста в Италию: «Если хочешь создавать шедевры, тогда необходим твой приезд. Плачу 500 франков на дорогу и оплачиваю твои расходы в Виареджио. Главное условие – твой срочный приезд. 30 августа уезжаю на Сицилию»¹¹⁸.

Баксту не хочется ехать в Италию, он занят заказом Ротшильдов на настенную роспись. Заказ сулит большие деньги и хорошие перспективы на другие заказы разветвленного и могущественного семейства. 19 августа Бакст пишет жене, что в Италию собирается ехать не раньше, чем через месяц¹¹⁹. Антрепренер кожей чувствует, что художник занят работой на конкурентов. 13 августа 1917 года Дягилев шлет угрожающую телеграмму из Виареджио: «В конце сентября будем в Испании, чтобы готовить осенний сезон. Единственная возможность сотрудничать – это твой немедленный приезд в Виареджио, как мы и предупреждали тебя месяц назад в Париже. Полагаю, что эта работа не менее важна, чем другие. Дягилев. Отель Селект. Ответ оплачен»¹²⁰. Мясин смягчает дягилевские резкости: «Работаем над Россини. Без Ваших советов невозможно обойтись. Прошу немедленно приехать в Виареджио. Приготовим чудесную комнату. Мясин. Отель Селект. Ответ оплачен»¹²¹.

В Париже Бакста держит не только заказ Ротшильдков, параллельно он готовит к постановке шекспировскую пьесу для Иды Рубинштейн и ведет переписку по поручению Иды со Стравинским, выполняя фактически функции ее менеджера. Композитор зовет Бакста к себе в Швейцарию и без его приезда отказывается работать. Дягилев пытается встретиться с Бакстом для работы над «Волшебной лавкой» в сентябре 1917 года в Париже¹²². 29 октября Мясин принимает навязанные Бакстом правила игры – он согласен работать над хореографией по переписке. Он пишет художнику из Барселоны: «Приказчик в лавке делает много движений и часто задирает высоко ноги. Поправляет прическу и засовывает руки в карманы. Ходит широкими шагами или очень мелкими. Я начал ставить. Ваш Мясин. Гранд-отель»¹²³.

Далее переписку по «Волшебной лавке» Дягилев и Мясин прекращают. Бакст продолжает информировать заказчика о своей работе над этим балетом. 18 июля 1918 года художник сообщает: «Я рисую полегонечку костюмы к “Boutique fantasque” – это воскрешение Неаполя 1858!»¹²⁴. Через полгода, 19 января 1919-го, Бакст пишет Дягилеву из Ниццы: «Я очень много сделал для “Boutique fantasque”»¹²⁵.

В апреле 1919 года, как гром среди ясного неба, Дягилев, после длительного молчания по этому балету, требует от Бакста срочной сдачи работы и приезда в Лондон для подготовки премьеры, назначенной на 5 июля. Воспользовавшись отказом Бакста уехать из Парижа, Дягилев рвет с ним отношения: «...твое неожиданное заявление о том, что ты не можешь ехать в Лондон руководить постановкой “Boutique fantasque”, как это было решено между нами, ставит меня в невозможность поручить эту постановку тебе. Очень жаль, что ты меня об этом не уведомил в мой предыдущий приезд в Париж и тем поставил в крайне затруднительное положение. Ты всегда был того же мнения, что и я, что постановка не может быть и не должна допускаться без личного участия художника. Ты это утверждал еще неделю назад, когда убедил меня отложить премьеру “Bout[ique] fant[asque]” почти на месяц, что было для меня также очень затруднительно»¹²⁶.

Бакста поставили в известность, что не нуждаются в его услугах 22 апреля 1919 года. Похоже, художник не верит, что это серьезно. Он спокойно занимается именно теми делами, которые мешают ему присоединиться к Дягилеву. Бакст оформляет феерию «Волшебная лампа Аладина» для театра Мариньи. Феерия – низкий, по сравнению с балетом, жанр развлечений. И театр Мариньи – это не Гранд-опера. В 1917 году все престижные заказы Бакста, которые держали его в отчуждении от скользящего по наклонной Дягилева, либо лопнули, либо были отложены на неопределенное время. Сам Дягилев пропал почти на год. Бакст схватился, ради выживания, за скромную, но объемную работу, дававшую ему верный заработок. Ему пришлось делать 12 эскизов декораций, сотню костюмов. Дягилевский заказ на «Волшебную лавку» –

это лилипут в сравнении с феерией-Гулливвером. Но Бакст не хочет подвести партнеров по театру Мариньи. Тем более, он по опыту знает, что у Дягилева «семь пятниц на неделе»: сколько раз, казалось бы, окончательное решение оказывалось завтра неокончательным.

После аннулирования Дягилевым заказа на «Волшебную лавку» Бакст пишет длинное, полное упреков письмо. Если убрать эмоциональную составляющую, суть его в следующем. Дягилев требует сдачи новой работы, еще не оплатив предыдущую. Он должен Баксту 2 тысячи франков за «футуристический» эскиз декорации к «Шутницам» 1917 года и 2 тысячи франков за «традиционный» эскиз декорации к этому же балету 1918 года. Дягилев поздно объявил срок сдачи работы, Бакст занят другим делом, которое не может отложить. Художнику необходимо много времени, так как теперь он решил сдавать в работу не оригиналы эскизов костюмов, а копии (из-за прежнего печального опыта сотрудничества с Дягилевым – порчи оригиналов). Копирование эскизов займет 2–3 месяца. Исполнение помощником Полуниным декорации по эскизу Бакста отберет у художника много личного времени, так как в эскизе много тонкостей (на языке Бакста – «шармантности» и «куриозности»), которые требуют контроля за исполнителем. Бакст уже много сил отдал этой постановке (дело тянется с июля 1917-го), собирал материал в библиотеках, сделал много открытий. Он не хочет загубить такой ценный материал спешкой, ведь эти рисунки – единственное его достояние. Бакст отказывается делать лондонскую постановку, так как не придает ей особенного значения. Художник хорошо знает и разделяет взгляды Дягилева: оба считают, что центр художественного мира – это Париж. Для Лондона даже стараться не стоит. Бакст не хочет «возиться» с лондонской постановкой, спокойно отвергает эту «честь», предлагает Дягилеву передать постановку в руки другого художника: «Закажи постановку другому, может, спекут тебе?»¹²⁷.

Бакст верит в свою незаменимость, он абсолютно убежден, что «быстро спеченная» лондонская постановка окажется мертворожденной. А для парижского сезона он готов потрудиться на славу: «Если ты, как я слышал, дашь сезон в Париже, тогда я с восторгом сделаю все с Полуниным, чтобы она, свежая и блестящая, имела бешеный успех и создала бы свой *gout*, в чем я не сомневаюсь, зная работы Мясина, зная либретто и зная, что я делаю», – пишет Бакст Дягилеву¹²⁸.

Художник знает себе цену и дает антрепренеру это почувствовать. Он упоминает предыдущую свою модернистскую работу на Дягилева – балет «Шутницы» (1917) и сообщает ему, что Жорж Барбье в своей постановке 1919 года «Казановы» Ростана в парижском театре «Буфф» сделал плагиат костюмов из балета «Шутницы»¹²⁹. То есть Бакст создал в Париже новый стиль оформления, или, говоря его же словами, новый «вкус», который эпигоны повторяют.

Письмо Бакста Дягилеву еще не дошло до адресата, а в Лондоне над «Волшебной лавкой» уже работал Андре Дерен. Дерен приехал в столицу Англии 20 мая 1919 года, одновременно с Пикассо, который приступил к подготовке премьеры своего второго балета для Дягилева – «Треуголка» – на музыку Мануэля де Фалья.

Из письма Бакста ясно, что никаких эскизов по «Волшебной лавке» он Дягилеву не посылал. Мясин в мемуарах пишет о реакции Дягилева на эскизы Бакста: «Когда предварительные эскизы прибыли, [он] остался разочарованным – он считал, что им недоставало обаяния и веселости. Дягилев уже был знаком с работами таких художников, как Матисс, Брак, Мари Лорансен и Андре Дерен, и когда услышал, что Дерен заинтересуется сценическим дизайном, послал меня в Париж повидаться с ним»¹³⁰.

Премьера «Волшебной лавки» в оформлении Дерена прошла в Лондоне 5 июля 1919 года. Потом балет с успехом был предъявлен Парижу и стал такой же визитной карточкой обновленного Русского балета, как и оформленные Бакстом «Шутницы». Бакст осознал, что он оказался жертвой коварства (в тот момент, когда Дягилев требовал от художника срочной сдачи работы, уже существовала договоренность с Дереном). Ему был нанесен и моральный ущерб. Чтобы скрыть цинизм поступка, в прессе, по инициативе Дягилева, стала распространяться версия об устарелости искусства Бакста. Мясин пишет в мемуарах: «Бакст, конечно же, был обижен и возмущен тем, что Дягилев отверг его работу. Разумеется, это было жестоко, но не стало для меня сюрпризом, так как я давно понял: Дягилев безжалостен ко всему, что влияет на работу труппы. <...> Когда художник не был больше полезен ему, он без колебаний порывал с ним. <...> Предвоенный стиль Бакста потерял свою привлекательность, и если Русский балет намеревался идти в ногу со временем, он должен был использовать все последние достижения мирового искусства. Это означало, по существу, переход от расточительного блеска к простоте и жесткому художественному контролю»¹³¹.

Колоссальный ущерб репутации, материальный урон, предательство Дягилевым почти 30-летней дружбы потрясло Бакста. Нервный срыв усугублялся и другим конфликтом с Дягилевым. В основе его лежали материальные расчеты, которые повлияли и на посмертную репутацию художника. Этот конфликт, связанный с заказом Дягилевым второй, более традиционной декорации к «Шутницам», происходил в 1918–1919 годах и вклинивался в двухлетний конфликт из-за «Волшебной лавки».

14 ноября 1917 года Дягилев шлет из Барселоны телеграмму Баксту: «Хочу дать в конце декабря в парижской Опера благотворительный спектакль в пользу итальянского Красного Креста. Прошу тебя сделать новый эскиз декорации для Скарлатти. Готовь эскиз. Буду

в Париже через 10 дней. Мой адрес Русское посольство в Мадриде»¹³². «Декорации для Скарлатти», то есть для балета «Шутницы» на музыку Скарлатти, Бакст написал в Риме в апреле того же года. Балет прошел в Риме, Неаполе, Париже, в Испании, его показывали на гастролях в Южной Америке летом – осенью 1917-го, после гастролей, в ноябре, он вновь был показан в Испании. Почему Дягилев опять заказывает декорацию для популярного и знаменитого балета, он не объясняет.

Напоминание о срочном заказе следует 19 ноября¹³³. В январе 1918 года благотворительный спектакль уже не упоминается. 2 января Дягилев шлет Баксту телеграмму из Лиссабона: «Заканчивай немедленно эскиз декорации к Скарлатти. Он необходим для сезона в парижской Опера, который начнется в феврале. Приезжаю в Париж 7 января»¹³⁴. В мае 1918-го Дягилев пишет Баксту длинное письмо по-французски из Мадрида и впервые дает объяснение (достаточно сомнительное) причин нового заказа: «Я рассчитываю объявить сезон в Лондоне с 18 июля сего года. Ты должен знать, что декорация к Скарлатти сгорела в Аргентине. Я прошу тебя подготовить новый эскиз, веселый, блистательный, простой. Мы играем в Колизее. В июне я надеюсь видеть тебя в Париже на несколько часов, забрать макет, чтобы делать декорацию в Лондоне»¹³⁵. В этом же письме Дягилев сообщает, что и декорация к «Клеопатре» тоже сгорела. Труппа пока играет спектакль в декорации из «Синего бога»¹³⁶. Но если о гибели оформления «Клеопатры» мы имеем надежное свидетельство С.Л. Григорьева – руководителя гастролей в Аргентине¹³⁷, то об утрате в пожаре декорации к «Шутницам» Григорьев не упоминает¹³⁸.

В июне 1918 года Дягилев нетерпеливо вопрошает: «Ты получил мою телеграмму? Готовишь ли ты эскиз декорации к Скарлатти? Дягилев. Русское консульство в Барселоне»¹³⁹. 12 июля он пишет из Мадрида: «Телеграфируй мне в Париж в отель Эдуарда VII, выслал ли ты мне эскиз декорации?»¹⁴⁰.

Бакст уступил настояниям Дягилева и выполнил новый эскиз декорации к балету «Шутницы». (Ил. 10.) Он истолковал этот заказ по-своему. Художник решил, что Дягилев отходит от модернистской интерпретации сценического декора из-за его неприятия публикой. 18 июля Бакст пишет Дягилеву из Ниццы: «Вот новый эскиз, второй и тоже еще не оплаченный (цена ему 2 000 francs) для “Donne de bon umore”. Хотя мне противно делать чистенькие домики – я делаю уступку твоему заискиванию перед театральной залюю. <...> Прошу убедительно вручить 2 000 francs [экономке] Луизе»¹⁴¹. Бакст просит вставить эскиз под стекло перед передачей его в работу исполнителю декорации. Если эскиз будет испачкан, Бакст угрожает взыскать с Дягилева 6 000 франков – такова рыночная стоимость работы на выставке¹⁴².

Эскиз новой декорации к «Шутницам» был привезен вместе с письмом Бакста Дягилеву из Ниццы в Париж экономкой Бакста Луизой. 7 августа 1918 года она сообщает патрону: «Дягилев вместе с Мясиным приходили и забрали эскиз декорации. Он сказал, что у него нет денег, что они жили скудно в Испании. Он надеется заработать в Лондоне»¹⁴³. В письме к Баксту Дягилев оправдывается в своей финансовой несостоятельности: «...меня срочно вызвали в Лондон, и я должен сейчас уехать. Я истратил все мои деньги в этом проклятом Париже и, следовательно, прошу тебя обождать два дня, из Лондона завтра я тебе выш-



Ил. 10. Л.С. Бакст. Эскиз декорации к балету «Шутницы». 1918. Второй вариант, сделанный по настоянию С.П. Дягилева через год после премьеры балета в Риме в апреле 1917 г. Бумага, гуашь, акварель. 41x59,1. Собрание Салли Блюменталь. Нью-Йорк

лю три тысячи франков, то есть на тысячу больше того, что ты просил в последнем письме!»¹⁴⁴.

Дягилев не заплатил Баксту ни за первый, «футуристический», эскиз декорации к балету «Шутницы» 1917 года, ни за второй, «традиционный», выполненный в 1918 году, – ни при сдаче эскиза, ни в день премьеры, как это положено в театре. Русский барин превратился в условиях рынка в циничного дельца, в правилах которого: «Если можешь не платить – не плати». Только в августе 1921 года, когда Бакст вновь понадобился Дягилеву (для постановки «Спящей красавицы»), ему пришлось выплатить старый долг. В контракт на оформление этого

спектакля, составленном Бакстом, он ввел параграф: «Еще Дягилев обязуется заплатить Леону Баксту 3 тысячи франков за постановку “Les femmes de bon humeur”, которые он ему должен»¹⁴⁵. Впервые Бакст поставил вопрос, в случае нарушения контракта одной из сторон, о неустойке, которая была оценена в 50 тысяч франков. Общие выплаты составляли 25 тысяч франков. И все деньги Бакст получал до премьеры. Жизнь и работа в Дягилевым преподавала художнику горькие уроки.

Оба эскиза декорации к балету «Шутницы» были представлены на выставке Леона Бакста в Нью-Йорке в декабре 1922 года в галерее Недлера: «футуристический» эскиз был оценен в 12 тыс. франков (№ 25 по списку Бакста), «традиционный» – в 5 тыс. франков (№ 55 по списку)¹⁴⁶.

В 1919 году в Лондоне, куда отказался приехать Бакст, на Дягилева работали три самых знаменитых художника Франции – Пикассо, Дерен и Матисс. Тогда все они были неофитами в театральном деле. А кое-кто был совершенно равнодушен к музыкальному театру. Пикассо, похоже, увидел балет впервые в апреле 1917 года в Риме, куда он прибыл по приглашению Дягилева. Первой балетной премьерой, на которой он присутствовал, была постановка «Шутниц» в оформлении Бакста. Вторым увиденным им премьерным спектаклем было его собственное творение – балет «Парад» в театре Шатле 18 мая 1917 года.

Любопытно, как художники-модернисты оценивали свои театральные работы. Матисс, занятый в Лондоне оформлением балета на музыку Стравинского «Песнь соловья», в письме к жене от 17 октября 1919 года выражает надежду, что его балет пройдет так же хорошо, как деревновская «Волшебная лавка»: «Она на самом деле хороша и пользуется большим успехом. Думаю, что такой же успех ждет ее в Париже. Балет Пикассо [«Треуголка»], хотя и более рафинированный, гораздо хуже поставлен и намного менее популярен в целом как ансамбль»¹⁴⁷. Из двух балетов, оформленных Пикассо для Дягилева к 1919 году, Лондон первым увидел «Треуголку» – балет с занимательной любовной историей (в июле 1919 года) и только потом, в ноябре, Дягилев решил показать более провокационный «Парад» (1917) – манифест кубизма на сцене.

Матисс посетил лондонскую премьеру «Парада» и написал грустное письмо жене: «Хожу здесь на балеты. Они обречены, по сути, тошнотворны. И все эти кубисты, Пикассо и Дерен, ничего не смогут сделать, чтобы продлить им жизнь. Даже напротив. Успех “Парада”, который был не слишком реальным, поскольку было много купленной поддержки, начинает спадать. Англичане не протестуют, просто не говорят ничего и не приходят. Театр пустеет с каждым представлением»¹⁴⁸. Вскоре Матисс взял назад данное ранее Дягилеву обещание сделать новое оформление «Шехеразады». Вряд ли художника беспокоили

моральные вопросы в связи с переделкой самого знаменитого балета XX века еще при жизни его автора-сценографа. Просто театральные хлопоты приводили Матисса в плохое расположение духа. Он надолго оставил театр и вернулся к живописи.

Грустные мысли посещали в 1919 году не только немолодого художника, любившего природу и уединение, впервые столкнувшегося с театральной неразберихой, нервозностью, борьбой честолюбий. Дягилев, создатель самой знаменитой и «долгоиграющей» балетной антрепризы в мире, творец репутаций и зачинатель тенденций, тоже приходил к неутешительным выводам. Он мало кому открывал душу, но одним его собеседников был дирижер Эрнест Ансерме. 28 июля 1919 года Ансерме написал своему постоянному корреспонденту Игорю Стравинскому: «У меня состоялась длительная и крайне болезненная беседа с Дягилевым [из которой ясно], что он любит Россию, но ничего для нее не может сделать, что хотел бы посвятить себя русскому искусству, но при этом ставит «[Волшебную] лавку» и «Треуголку», что, хотя Пикассо и работает над балетом, но на самом деле ему на все наплевать, так же как и Дерену, и что Мясин больше не знает, в каком направлении двигаться. <...> он [Дягилев] живет в вымышленном мире, а не в реальном, с фальшивой удачей и фальшивым успехом... что больше не хочет так жить»¹⁴⁹.

Пикассо продолжил сотрудничество с Дягилевым до 1921 года, когда он оформил постановку «Кватро фламенко», которую с натяжкой можно было назвать балетом. На большую сцену музыкального парижского театра были перенесены без всякого изменения народные танцы Испании. Фламенко исполняли четыре танцора, импортированные из Севильи.

Пикассо написал на заднике кривые домики, подобные тем, что так досаждали Дягилеву на первой «футуристической» декорации Бакста к «Шутницам». Однако Париж принял издевку Дягилева над публикой и над балетом. И это после всех словесных баталий о том, какой быть современной хореографии, о том, что такое модернизм в балетном искусстве. Самым модернистским балетом оказался народный танец!

Последним серьезным вкладом Пикассо в сценографию для Дягилева было оформление балета «Пульчинелла» на музыку Стравинского – Перголези. Во всех четырех постановках, оформленных Пикассо для Дягилева, использовались традиционные материалы и техники. Мягкие декорации – задники и занавесы – покрывались клеевыми красками. Стиль живописи был фигуративным. Элементы кубизма были только в живых конструкциях, которые носили на себе артисты, исполнявшие роли «менеджеров» в «Параде» (1917). В решении костюмов Пикассо следовал изображаемой в либретто эпохе. Известен его конфликт с Дягилевым из-за брюк Мясина в балете «Треуголка» (1919). Низкорослый, с кривыми ногами, Мясин плохо выглядел в кю-

лотах – брюках до колен. Пикассо еще что-то говорил в верности костюмов эпохе, а Дягилев уже топтал эскизы ногами. В балете на тему XVIII века Мясин вышел танцевать фарукку в современных длинных брюках с высоким поясом, скрадывавших все дефекты его сложения.

С уходом Мясина из труппы Дягилева прекратилась и работа Пикассо на Дягилева. Но между собой хореограф и художник поддерживали отношения. Мясин, ставший коллекционером современной живописи, приобрел в 1920 году несколько произведений Пикассо на сумму в 10 тысяч франков¹⁵⁰ (а это был год аукциона коллекции Канвейлера, обрушившего цены на Пикассо). В 1924 году Пикассо и Мясин создали совместно балет-пантомиму «Меркурий» по заказу графа Этьена де Бомона для его модных Парижских вечеров. В оформлении Пикассо использовал подвижные подвесные конструкции.

Дягилев, не причастный к постановке Пикассо – Мясина, получил по почте от Бакста конверт. В него была вложена газетная рецензия на балет «Меркурий», на ней сделана приписка: «Как я горд: не успею выдумать что-нибудь оригинальное, как “архи-передовые” старательно спирают от меня!»¹⁵¹. Бакст напоминал Дягилеву о своем спектакле 1922 года, оформленном им в театре Фемина, где для изображения толпы плоские фигуры были подвижно прикреплены к потолку. Художник, глубоко уязвленный дягилевским пренебрежением, сброшенный антрепренером «с парохода современности», делал бессиленные попытки взять реванш над обидчиком, указать ему на его просчеты. Дягилев не увидел плагиата в оформлении Пикассо и спокойно перенес постановку графа де Бомона в 1927 году, уже после смерти Л.С. Бакста, в свой репертуар.

Наверное, мы никогда не узнаем, почему после двух лет упрашиваний Бакста продолжать работу над «Волшебной лавкой» Дягилев вдруг так резко и бесчестно оборвал эту работу с Бакстом и переключился на Дерена. Вероятно, мы никогда не узнаем, почему Дягилев два года добивался от Бакста «традиционного», то есть без модернистских искажений пространства, эскиза декорации для «Шутниц». Гибель старой декорации не подтверждает ни один документ. Эти действия Дягилева говорят о неожиданно сформировавшемся у него предвзятом отношении к Баксту, о беспринципности в оценке произведений разных художников. Искривленные домики в обратной перспективе на декорации Бакста к «Шутницам» – это старомодный «расточительный блеск», а то же самое на декорации Пикассо в «Треуголке» – это передовой «жесткий художественный контроль»!

Бакст не стерпел такого пренебрежения к своему творчеству, столь нечистоплотного отношения в денежных обязательствах со стороны Дягилева. Отношения между старыми друзьями оказались навсегда испорченными. Попытка их восстановления при работе над балетом «Спящая красавица» (1921) – это отдельная тема. Рана Дягилева от

этого разрыва не была глубокой, об этом свидетельствуют все люди из его ближнего круга – Мясин, Кохно, Лифарь. Бакст же был уязвлен в самое сердце. Он горел искусством, считал себя современным художником, был чуток ко всему новому. Он часто писал друзьям: «Эстеты, коллекционеры боятся модернизма, боятся современных исканий, прячутся в покойные... рамки покойного (умершего) искусства... *Vive espase libre, l'air frais et la sauvagerie des recherché* (Да здравствуют свобода пространства, свежий воздух и дерзость исканий!)»¹⁵².

Свои искания Бакст направил в область дизайна¹⁵³. Открытия Бакста в сфере текстильных рисунков в 1920-е годы только в последнее время становятся известны широкой публике. Идеи Л.С. Бакста о создании целостной среды обитания, направляемой единой творческой волей, перекликаются с идеями русских конструктивистов Любови Поповой, Варвары Степановой и Александра Родченко.

В театре Бакст продолжал работать до самой смерти в декабре 1924 года. Он был главным сценографом Гранд-опера. На этой же престижной сцене шли оформленные им постановки антрепризы Иды Рубинштейн.

Похоронили Л.С. Бакста на кладбище Батиньоль с государственными почестями, как офицера ордена Почетного легиона. Среди провожавших художника в последний путь не было ни С.П. Дягилева, ни других мирискусников, живших на Западе. Но среди большой толпы были заметны Мишель Жорж-Мишель, Жан Кокто, Пабло Пикассо.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Русский Париж. 1910–1960. СПб., 2003.
- 2 Чернышова-Мельник Н. Дягилев. М., 2001.
- 3 Гарафола Л. Русский балет Дягилева. Пермь, 2009; Схейен Ш. Дягилев. «Русские сезоны» навсегда. М., 2012.
- 4 ОР ГТГ. Ф. 111. Д. 192. Л.С. Бакст жене 15 октября 1905.
- 5 Там же. Д. 196. Л.С. Бакст жене 22 октября 1905.
- 6 Архив внешней политики России. Москва. Ф. 187. Оп. 524. Д. 2704.
- 7 ОР ГТГ. Ф. 111. Д. 288, 293. Л.С. Бакст жене 29 июля, 2 августа 1908.
- 8 Там же. Д. 333. Л.С. Бакст жене 4 июня 1909.
- 9 Бенуа А. Мои воспоминания. Т. 2. М., 1993. С. 503, 506.
- 10 ОР ГТГ. Ф. 111. Д. 333. Л.С. Бакст жене 4 июня 1909.
- 11 ОР ГРМ. Ф. 137. Д. 672. Л. 9–10. Л.С. Бакст А.Н. Бенуа 18 июля 1909.
- 12 Полотно «Приезд адмирала Авеллана в Париж» Л.С. Бакст писал с 1892 по 1902 год, знаменитый портрет Дягилева с няней – с 1904 по 1906 год.
- 13 ОР ГРМ. Ф. 137. Д. 672. Л. 18. Л.С. Бакст А.Н. Бенуа 15 сентября 1909.

- 14 ОР ГПБ. Ф. 1015. Д. 472. Л. 2–3. Л.С. Бакст А.П. Остроумовой-Лебедевой 12 ноября 1910.
- 15 Fine Art Society. London. Архив общества содержит каталоги всех выставок Л.С. Бакста, проходивших в Лондоне, с указанием цен.
- 16 Датировка «венецианских» полотен Л.С. Бакста 1909–1913 годами приводится в книге: Bakst. The Fine Arts Society. Centenary 1876–1976. London, 1976. P. 45. (Автор-составитель Чарльз Майер). Датировка этих полотен 1911–1912 годами приводится в книге: Spencer, Charles. Leon Bakst and the Ballets Russes. London, 1995. P. 124.
- 17 У Л.С. Бакста. О новом искусстве // Петербургская газета. 1907. 12 февраля.
- 18 ОР ГТГ. Ф. 111. Д. 349. Л.С. Бакст жене 31 мая 1910.
- 19 ОР ГРМ. Ф. 137. Д. 672. Л. 19. Л.С. Бакст А.Н. Бенуа 5 июня 1910.
- 20 Там же. Л. 20–21. Л.С. Бакст А.Н. Бенуа 25 июня 1910.
- 21 ОР ГТГ. Ф. 111. Д. 351. Л.С. Бакст жене 13 июня 1910.
- 22 Там же. Д. 1938. Х.-М. Серг Л.С. Баксту 16 марта 1916.
- 23 Там же. Д. 355. Л.С. Бакст жене 5 июля 1910.
- 24 Bakst Leon. Les Formes nouvelles du clssicisme in art // La Grande Revue. 1910. 25 Juin. N 12. P. 773.
- 25 ОР ГТГ. Ф. 111. Д. 372. Л.С. Бакст жене 21 октября 1910. («Это немного чудно – оно это между нами» /пер. с фр./.)
- 26 Там же. Д. 354. Л.С. Бакст жене 8 июля 1910.
- 27 Там же. Д. 358. Л.С. Бакст жене 17 июля 1910.
- 28 Там же. Д. 371. Л.С. Бакст жене 17 октября 1910.
- 29 Matisse – Picasso. New York, 2003. P. 362.
- 30 ОР ГТГ. Ф. 111. Д. 365. Л.С. Бакст жене 14 сентября 1910.
- 31 О работе труппы Иды Рубинштейн см.: Беспалова Е. Тройственный союз: Бакст – Д’Аннунцио – Ида Рубинштейн // Русское искусство. 2011. № 2.
- 32 ОР ГТГ. Ф. 48. Д. 37. Л.С. Бакст А.П. Боткиной 30 июля 1911.
- 33 Там же.
- 34 Там же.
- 35 ОР ГТГ. Ф. 111. Д. 396. Л.С. Бакст жене 28 июня 1911.
- 36 Там же. Д. 399. Л.С. Бакст жене 11 июля 1911.
- 37 Giroud, V. Picasso and Gertrude Stein. New York, 2007. P. 33.
- 38 Fitzgerald, Michel. Making Modernism. Picasso and the Creation of the Market for XX Century Art. London. 1996. P. 15–48.
- 39 О влиянии Л.С. Бакста на декоративно-прикладное искусство подробнее см.: Беспалова Е. Бакст и мода: прихоть художника. // Теория моды. Выпуск 18. Зима 2010–2011; Беспалова Е. Текстиль Бакста // Теория моды. Выпуск 25. Осень 2012.
- 40 Национальный архив Франции. Фонтенбло. Архив ордена Почетного легиона. Досье Леона Бакста.
- 41 Matisse – Picasso. P. 363.
- 42 В отечественном театроведении не принято делить хореографов дягилевской антрепризы на модернистов и немодернистов. В.М. Красовская в своем бли-

- стательном и основополагающем труде «Хореографы» (Ленинград, 1971) проанализировала творчество М.М. Фокина, В.Ф. Нижинского, Л.Ф. Мясина, Г. Балачина, не проводя такого деления. В западном театроведении стали выделять творчество Л.Ф. Мясина с 1917 г. как модернистское. В 2013 г. наступление модернизма сдвинули вглубь столетия к 1913 г. – году создания «Весны священной» и «Игр».
- 43 Кроме трех балетов, созданных Нижинским для Дягилева и под его присмотром в 1912–1913 гг., во время вторых американских гастролей 1916–1917 гг., которыми руководил Нижинский, он поставил в США балет «Тиль Уленшпигель» на музыку Р. Штрауса, о котором почти не осталось документальных свидетельств. (Премьера 23 октября 1916 г. в театре Манхэттен-опера, Нью-Йорк.)
 - 44 Debussy, Claude. *Correspondance*. 1872–1918. Paris, 2005. P. 1530.
 - 45 Там же.
 - 46 Вацлав Нижинский освоил технику танца на пуантах самостоятельно. В 1910 г., когда Анна Павлова отказалась присоединиться к труппе Дягилева, Нижинский готов был заменить ее в роли Жар-птицы, созданной для Павловой.
 - 47 Debussy. P. 1530.
 - 48 ОР ГТГ. Ф. 111. Д. 2620. Л. 18. Л.С. Бакст И.Ф. Стравинскому 25 октября 1917.
 - 49 После женитьбы В.Ф. Нижинского в июле 1913 г. Дягилев выгнал его из труппы. Но организаторы американских гастролей потребовали вернуть его. Нижинский участвовал и в первых (январь–апрель 1916) и во вторых американских гастролях (октябрь 1916 – январь 1917). Также он принимал участие в испанских и южноамериканских гастролях дягилевской труппы в 1917 г.
 - 50 Париж для Дягилева был центром мира. Для Парижа Дягилев готовил все свои новинки. А на гастроли в США, Южную Америку, в Англию, Германию, Испанию он возил свои «хиты», балеты, которые завораживали публику. Среди них львиную долю занимали балеты Бакста, оформленные им или поставленные по его либретто.
 - 51 О работе Л.С. Бакста на антрепризу Анны Павловой подробнее см.: Беспалова Е. Бакст и Павлова // *Собрание*. 2013. № 4.
 - 52 В 1910–1911 гг. Бакст и Фокин поставили балеты «Клеопатра» и «Шехеразада» в Ла Скала. Бакст сделал новые эскизы костюмов и декораций. Премьера состоялась 4 января 1911 г. Главные роли в обоих балетах исполняла Ида Рубинштейн. Основные исполнители (за некоторым исключением) состояли в балетной труппе Ла Скала.
 - 53 В декабре 1913 г. в Королевком театре Стокгольма осуществлялись постановки балетов «Шехеразада» и «Карнавал». Фокин отвечал за хореографию, костюмы и декорации исполнялись по эскизам Л.С. Бакста. Телеграмма директора театра Л.С. Баксту подтверждала сумму гонорара художника // ОР ГТГ. Ф. 111. Д. 1272.

- 54 Выставка произведений Л.С. Бакста в Художественном институте Чикаго состоялась с 5 марта по 1 апреля 1914 г. Вступительный текст написан Мартином Бирнбаумом. Каталог хранится в Библиотеке Ньюбери, Чикаго.
- 55 Fitzgerald, Michel. Op. cit. P. 122.
- 56 Бенуа А.Н. Кубизм или кукишизм // Речь. 1910. 23 ноября.
- 57 Бакст Л. Новые течения. Петербургский иллюстрированный курьер. 1913. № 6. С. 9.
- 58 Там же.
- 59 Гарафола Л. Указ. соч. С. 213.
- 60 Контракт от 17 сентября 1915 г. между Л.С. Бакстом и С.П. Дягилевым на эскизы декораций к «Шехеразаде» и «Жар-птице», эскизы всех костюмов к «Жар-птице», эскизы четырех костюмов к разным балетам. Дягилев также купил у Бакста написанную им декорацию к «Пери» (1911), которую Дягилев заказал, но не оплатил и не забрал в свое время // ОР ГТГ. Ф. 111. Д. 603.
- 61 Там же. Д. 509. Л.С. Бакст жене 3 ноября 1915.
- 62 Там же. Д. 512. Л.С. Бакст жене 8 декабря 1915.
- 63 Пружан И.Н. Лев Самойлович Бакст. Л., 1975. С. 151.
- 64 Schouvaloff, Alexander. Leon Bakst. Paris, 1991. P. 190.
- 65 Spencer, Charles. Leon Bakst and the Ballets Russes. London, 1995. P. 90. Ill. 37.
- 66 The Musical Courier. New York. N 1869. Vol. LXXII–N 3. 20 Jan 1916.
На фото изображены Ксения Маклецова – Жар-птица, Любовь Чернышева – Царевна, Леонид Мясин – Царевич. Все костюмы сшиты по эскизам Бакста 1915 г.
- 67 Catalogue of an Exhibition of the Work of Leon Bakst. Scott and Fowless. 590 Fifth Avenue. New York, 1916. P. 12 // Библиотека ГТГ. Москва.
- 68 ОР ГТГ. Ф. 111. Д. 575.
- 69 Там же.
- 70 Там же. Д. 1790. Д. Ривера Л.С. Баксту.
- 71 Там же. Д. 1793, 783. Д. Ривера и А. Белова-Ривера Л.С. Баксту.
- 72 Там же. Д. 1793. Д. Ривера Л.С. Баксту.
- 73 George-Michel, M. Leon Bakst – renovateur de décor. Paris –Midi, 29 dec. 1924.
- 74 Амедео Модильяни. Портрет Блеза Сандрара. 1917. Картон, масло. 61x50. Частная коллекция.
- 75 О работе Л.С. Бакста на семейство Ротшильдов подробнее см.: Беспалова Е. Настенные росписи Бакста для Ротшильдов в музее Уодесдон // Русское искусство. 2004. № 3.
- 76 ОР ГТГ. Ф. 111. Д.1159. С.П. Дягилев Л.С. Баксту 7 октября 1916.
- 77 Там же. Д. 1554. Экономка Луиза Л.С. Баксту 12 октября 1916.
- 78 Там же. Д. 1993. 25 октября 1916.
- 79 Отношения Л.С. Бакста и В. Томмазини настолько дружественные, что художник везет коробку с подарком для передачи «даме в Париже» от женатого композитора. ОР ГТГ. Ф. 111. Д. 2061. В. Томмазини Л.С. Баксту 26 октября 1916.
- 80 Там же. Д. 2062. В. Томмазини Л.С. Баксту 8 ноября 1916.

- 81 Там же. Д. 1161. С.П. Дягилев Л.С. Баксту 12 декабря 1916.
- 82 Там же. Д. 2063. В. Томмазини Л.С. Баксту 13 декабря 1916.
- 83 Там же.
- 84 Там же. Д. 1164. С.П. Дягилев Л.С. Баксту 25 января 1917.
- 85 Там же. Д. 664. Л.С. Бакст С.С. Клячко 6 февраля 1917.
- 86 Там же. Д. 666. Л.С. Бакст С.С. Клячко 8 февраля 1917.
- 87 Cooper, Douglas. Picasso Theatre. London, 1968. P. 21.
- 88 Мясин Леонид. Моя жизнь в балете. М., 1997. С. 130.
- 89 Там же. С. 131.
- 90 Гарафола Л. Указ. соч. С. 115.
- 91 Мясин Леонид. Указ. соч. С. 131.
- 92 Cooper, Douglas. Op. cit. P. 24.
- 93 ОР ГТГ. Ф. 111. Д. 2420. Ф. Деперо Л.С. Баксту 14 апреля 1917.
- 94 Там же. Д. 527. Л.С. Бакст жене 19 апреля 1917.
- 95 Там же. Д. 1396. В письме Л.С. Баксту балерина Лидия Лопухова рассказывает об успешной барселонской премьере «Шутниц» в июне 1917 г. и игриво жалуется на то, что теперь ей самой приходится рисовать себе брови.
- 96 Руководитель дягилевской труппы С.Л. Григорьев написал в мемуарах: «Этот сезон не только завершился с большим дефицитом, но и так подорвал нашу репутацию, что в Северной Америке балет Дягилева никогда больше не мог появиться» // Григорьев С.Л. Балет Дягилева. М., 1993. С. 104.
- 97 Morand, Paul. Journal d'un attaché d'ambassade. Paris, 1949. P. 259.
- 98 Пружан И. Указ. соч. С. 196.
- 99 Spenser, Charles. Op. cit. 1995. P. 125–127.
- 100 Los Ballets Russes de Diaghilev y Espana. Madrid, 2000. P. 181.
- 101 ОР ГТГ. Ф. 111. Д. 1168. С.П. Дягилев Л.С. Баксту 11 мая 1918.
- 102 Los Ballets Russes de Diaghilev y Espana. Madrid, 2000. P. 181.
- 103 ОР ГТГ. Ф. 111. Д. 2620. Л. 15. Л.С. Бакст И.Ф. Стравинскому 3 августа 1917.
- 104 Там же. Д. 1791. Д. Ривера Л.С. Баксту 26 июля 1917.
- 105 Там же. Д. 1254. Ж. Кокто Л.С. Баксту 26 июня 1917.
- 106 Там же. Д. 2620. Это 14 писем Л.С. Бакста И.Ф. Стравинскому 1912–1917 гг. Ксерокопии с машинописных копий, хранящихся в Basel, Paul Sacher Stiftung, передал в ОР ГТГ В.П. Варунц. К переписке по поводу «Антония и Клеопатры» относятся письма № 11–14 от 10 июня по 25 октября 1917.
- 107 ОР ГТГ. Ф. 111. Д. 1255. Ж. Кокто Л.С. Баксту.
- 108 Там же. Д. 1808. П. Розенберг Л.С. Баксту 24 декабря 1917.
- 109 Там же. Д. 610. Л. 10. Расписка П. Розенберга выдана Л.С. Баксту 18 января 1918.
- 110 Оригинал карикатуры хранится в Музее изобразительного искусства Сан-Франциско. Воспроизведена в: Видение танца. Сергей Дягилев и Русские балетные сезоны. М., 2009. С. 232.
- 111 ОР ГТГ. Ф. 111. Д. 1809. П. Розенберг Л.С. Баксту 11 июня 1918.
- 112 Архив Поля Розенберга передан потомками Музеем современного искусства (МОМА), Нью-Йорк.

- 113 Fitzgerald, Michel. *Op. cit.* P. 13.
- 114 Гарафола, Л. Указ. соч. С. 93. Термин Линн Гарафолы «period modernism» правильно было бы перевести как «модернизм в исторических костюмах». В пермском издании книги Гарафолы этот термин перевели как «первоначальный модернизм», отсюда вытекают некоторые нелогичности в русском тексте блистательной и фундаментальной книги американской исследовательницы. В Америке книга Гарафолы вышла в 1989 г.
- 115 Подробнее о работе Л.С. Бакста над первым балетом в 1902–1903 гг. см.: Беспалова Е. «Третьяковский» период в творчестве Бакста // Русское искусство. 2008. № 1.
- 116 ОР ГТГ. Ф. 111. Д. 531. Л.С. Бакст жене 12 июля 1917.
- 117 Там же. Д. 2620. Л. 15. Л.С. Бакст И.Ф. Стравинскому 3 августа 1917.
- 118 Там же. Д. 1165. С.П. Дягилев Л.С. Баксту 7 августа 1917.
- 119 Там же. Д. 533. Л.С. Бакст жене 19 августа 1917.
- 120 Там же. Д. 1166. С.П. Дягилев Л.С. Баксту 13 августа. 1917.
- 121 Там же. Д. 1530. Л.Ф. Мясин Л.С. Баксту 3 августа 1917.
- 122 Там же. Д. 1167. С.П. Дягилев Л.С. Баксту 18 сентября 1917.
- 123 Там же. Д. 1531. Л.Ф. Мясин Л.С. Баксту 30 октября 1917.
- 124 Л.С. Бакст С.П. Дягилеву 18 июля 1918 // Сергей Дягилев и русское искусство. М., 1982. Т. 2. С. 128.
- 125 Л.С. Бакст С.П. Дягилеву 19 января 1919 // Библиотека Гранд-опера. Фонд Кохно. Раздел «Письма Бакста Дягилеву».
- 126 ОР ГТГ. Ф. 111. Д. 1156. С.П. Дягилев Л.С. Баксту 22 апреля 1919. В ОР ГТГ письмо ошибочно датировано 1914 годом.
- 127 Л.С. Бакст С.П. Дягилеву 24 мая 1919 // Библиотека Гранд-опера. Там же.
- 128 Там же.
- 129 Там же.
- 130 Мясин Л. Указ. соч. С. 149.
- 131 Там же. С. 150.
- 132 ОР ГТГ. Ф. 111. Д. 1163. С.П. Дягилев Л.С. Баксту 14 ноября 1917.
- 133 Там же. Д. 1162. С.П. Дягилев Л.С. Баксту 19 ноября 1917.
- 134 Там же. Д. 1175. С.П. Дягилев Л.С. Баксту 2 января 1918.
- 135 Там же. Д. 1168. С.П. Дягилев Л.С. Баксту 11 мая 1918.
- 136 Там же.
- 137 Григорьев С.Л. Балет Дягилева. М., 1993. С. 113.
- 138 В мемуарах С.Л. Григорьев сообщает, что кроме декорации к «Клеопатре» сгорела декорация к бакстовскому балету «Призрак розы», эту декорацию написали на месте. А балет «Клеопатра» играли на фоне декорации к балету «Пери» (1911, декорация была написана Бакстом, но балет не был осуществлен). Григорьев С.Л. Указ. соч. С. 113.
- 139 ОР ГТГ. Ф. 111. Д. 1169. С.П. Дягилев Л.С. Баксту 17 июня 1918.
- 140 Там же. Д. 1170. С.П. Дягилев Л.С. Баксту 12 июля 1918.
- 141 Л.С. Бакст С.П. Дягилеву 18 июля 1918 // Сергей Дягилев и русское искусство. Т. 2. С. 127, 128.

- 142 Там же.
- 143 ОР ГТГ. Ф. 111. Д. 1578. Экономка Луиза Л.С. Баксту 7 августа 1918.
- 144 Там же. Д. 1176. С.П. Дягилев Л.С. Баксту. В ОР ГТГ письмо ошибочно датировано 1913 годом.
- 145 Там же. Д. 604. Договор между Л.С. Бакстом и С.П. Дягилевым от 12 августа 1921.
- 146 Там же. Д. 2454. Каталог выставки произведений Л.С. Бакста в Нью-Йорке в 1922 г.
- 147 Matisse – Picasso. P. 370.
- 148 Там же.
- 149 Цит. по: Схеен Ш. Указ. соч. С. 427.
- 150 Fitzgerald, Michel. Op. cit. P. 110.
- 151 Письма Л.С. Бакста С.П. Дягилеву // Библиотека Гранд-опера. Фонд Кохно. Раздел «Письма Бакста Дягилеву».
- 152 ОР ГРМ. Ф. 137. Д. 672. Л.С. Бакст А.Н. Бенуа 19 ноября 1910.
- 153 См. примеч. 39.