

Елена Беспалова

Эскизы Бакста к несостоявшемуся спектаклю Мариинского театра «Орфей»

В статье анализируются эскизы костюмов и декораций Л. С. Бакста к балету Ж. Роже-Дюкаса «Орфей», прослеживается интерес художника к эгейскому искусству, рассматривается история несостоявшейся постановки этого балета в Мариинском театре в 1914–1915 годах, а также роль русских меценатов А. И. Зилоти и М. И. Терещенко, заказавших партитуру французскому композитору. На основе неопубликованных архивных источников, широкого привлечения опубликованного эпистолярного наследия создателей спектакля и неизвестных ранее рецензий в русской и французской печати раскрываются причины, по которым он оказался не осуществленным.

Ключевые слова:

Л. С. Бакст,
сценическая интерпретация эгейского искусства,
Ж. Роже-Дюкас,
«Орфей», балет на античную тему,
В. А. Теляковский, М. М. Фокин,
А. И. Зилоти,
М. И. Терещенко.

В Музее личных коллекций ГМИИ имени А. С. Пушкина хранится уникальный комплект эскизов Л. С. Бакста к несостоявшемуся спектаклю Мариинского театра «Орфей» (1914–1915). Эти театральные эскизы крайне редко экспонируются. Последний раз они были показаны на выставке к 150-летию Л. С. Бакста в 2016 году. Научное описание этого ансамбля в каталоге нуждается в серьезной корректировке.

В зените своей европейской славы (1909–1914) Лев Самойлович Бакст, проживавший в Париже, осознавал, что в России такого безоговорочного признания он лишен. Премьеры театральных антреприз — Дягилева, Рубинштейн, Павловой — на которые он работал, проходили в Париже и Лондоне. Произведения Бакста экспонировались в крупнейших музеях по обе стороны Атлантики и распродавались на корню. В письме А. П. Боткиной, сестре жены и члену Попечительского совета Третьяковской галереи после выставки в Лувре в Павильоне Марсан (1911) он писал: «Меня печалит, что лучшее из моего вдохновения в лучшую эпоху моего творчества остается за границей, а в России не будет ничего из того, что принесло мне сейчас мировую славу»¹.

Надежду на признание в России давал Баксту новый театральный проект, который возник в начале 1912 года. Балет французского композитора Жана Роже-Дюкаса² «Орфей» планировалось поставить в Мариинском театре. У истоков этого замысла стояли А. И. Зилоти и М. И. Терещенко. Александр Зилоти (1863–1945), пианист-виртуоз, дирижер, глава с 1903 года собственной музыкальной антрепризы «Концерты А. Зилоти»,

1 Письмо Л. С. Бакста А. П. Боткиной 17/30 июля 1911 г. (фр. яз.) // ОР ГТГ. Ф. 48. Ед. хр. 37. Перевод с французского языка здесь и далее выполнен автором. Для установления хронологической последовательности событий даты по юлианскому календарю, принятому в России, дополнены датами по григорианскому календарю, принятому в Европе, и наоборот.

2 В статье используется русская транскрипция имени композитора, принятая в энциклопедических словарях — Жан Роже-Дюкас (Jean Jull Aimable Roger-Ducasse, 1873–1954). См., например: Музыкальный энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1990. С. 466.

был связан с Бакстом родственными узами — оба были женаты на сестрах Третьяковых Вере Павловне и Любове Павловне. По замыслу художника, работа в России над большим многоактным произведением позволила бы ему чаще бывать в России и видаться с сыном Андреем.

Михаил Терещенко (1883–1956), происходивший из семьи киевских сахарозаводчиков, был профессором права в Московском университете, чиновником по особым поручениям при Императорских театрах в Петербурге (1911–1912), позднее он занялся политикой³. Главным делом жизни Терещенко была филантропия, он оказывал материальную поддержку композиторам А. К. Лядову и М. Ф. Гнесину, с 1911 года он субсидировал «Концерты А. Зилоти». Изобразительное искусство тоже было в поле зрения Терещенко, родительскую коллекцию русского искусства он дополнил произведениями Сезанна, Матисса, Дерена и других художников французской школы, которые он покупал прямо в мастерских Парижа во время своих частых наездов в столицу Франции. В 1912 году Зилоти познакомил Терещенко с Роже-Дюкасом, меценат из России передал французскому композитору щедрое вознаграждение в счет гонорара за незаконченное еще произведение «Орфей».

Александр Зилоти в лейпцигский период творчества (1887–1901) был пропагандистом русской музыки на Западе. Чайковский, друживший с ним, называл его «агентом русской музыки» [3]⁴. В Петербурге (1903–1919) Зилоти на своих симфонических концертах, проходивших по субботам в зале Дворянского собрания и Мариинском театре, наряду с русской начал усиленно продвигать французскую музыку. Зилоти по праву гордился тем, что на его концертах многие произведения молодых французских композиторов прозвучали впервые в России, некоторые — впервые в мире. В письме Дебюсси Зилоти сообщает, что к 1913 году он познакомил русскую публику с 26 новыми произведениями одиннадцати «ныне живущих французских авторов»; в его концертах прозвучало пять сочинений Дебюсси, пять — Равеля, шесть — Роже-Дюкаса [9, pp. 1643–1644]⁵.

3 После Февральской революции М. И. Терещенко был членом Временного правительства сначала как министр финансов, затем как министр иностранных дел. В эмиграции он отошел от политики, занявшись бизнесом.

4 Подробнее об этом см.: *Рождественский Г. «Агент русской музыки»*. Александр Зилоти // Русское искусство. 2008. № 1. С. 118–121; *Раабен Л. Н. А. И. Зилоти — пианист, дирижер, музыкальный деятель* [3, с. 11–42].

5 Письмо А. И. Зилоти К. Дебюсси 5/18 июля 1913 года.

Труд Зилоти не прошел незамеченным во Франции, у него установились дружеские отношения с Равелем, Дебюсси [3, с. 425–427]⁶, Роже-Дюкасом и их издателем Жаком Дюраном. Зилоти встречался с композиторами лично во время своих европейских гастролей в качестве пианиста и дирижера, он также вел с ними интенсивную переписку. Роже-Дюкас в письме к Зилоти не скрывает своих чувств: «Вы и не подозреваете, какая благодарная любовь таится в самом укромном уголке моего сердца. Если бы в моей памяти не жило постоянное воспоминание о том, что Вы для меня сделали, неужели я стал бы работать по восемь часов в день, чтобы закончить произведение, написанное для Вас»⁷.

«Написанное для Зилоти произведение Роже-Дюкаса» — это и есть балет «Орфей». Зилоти подключает Бакста к работе весной 1912 года. 22 марта Бакст получает телеграмму от Александра Ильича: «Прошу сделать эскизы декораций и костюмов к балету Роже-Дюкаса»⁸. Лаконичность послания говорит о том, что детали замысла единомышленники уже обсудили при личной встрече. Зилоти — глава музыкальной антрепризы, сценическим воплощением балета он заниматься не может, он хлопочет о спектакле Мариинского театра, где служит Терещенко — второй вдохновитель работы Роже-Дюкаса. Летом этого года Бакст сообщает жене о своих планах на будущий сезон. Он готовит балеты Дебюсси, Штейнберга и Роже-Дюкаса⁹.

С. П. Дягилев, ревниво следивший за всеми новинками музыкальной жизни Франции, делает попытку перехватить балет Роже-Дюкаса у Мариинского театра. Пикантную новость композитор сообщает 3 сентября 1912 года в письме Зилоти: «Дягилев, бывший проездом в Париже, прислал мне телеграмму в 378 слов с просьбой приехать и дать ему

6 Дружеские отношения А. И. Зилоти и Клода Дебюсси были прерваны в 1913 году, когда Дебюсси, нарушив свое обещание Зилоти, выступал с концертами в Москве и Петербурге в конкурирующей антрепризе «Концерты Кусевицкого». Подробнее об этом см.: [3, с. 425–427].

7 Письмо Ж. Роже-Дюкаса А. И. Зилоти 20 авг./3 сент. 1912 г. (фр. яз.) [3, с. 262]. Дата установлена по содержанию. Среди западных исследователей распространено ошибочное мнение, что заказчиком партитуры лирической мимодрамы «Орфей» Роже-Дюкаса выступала Ида Рубинштейн. См.: *Garafola L. Igor Stravinsky and Ida Rubinstein // Ballet Review*. 2004. Summer. P. 86.

8 Телеграмма А. И. Зилоти Л. С. Баксту 7/20 марта 1912 года. ОР ГТГ. Ф. 111. Ед. хр. 1191. Публикуется впервые. В ОР ГТГ инициалы корреспондента установлены ошибочно как А. А. Зилоти.

9 Письмо Л. С. Бакста Л. П. Гриценко 22 июля/4 авг. 1912 года. ОР ГТГ. Ф. 111. Ед. хр. 422.

прослушать “Орфея”. <...> я ответил, что связан обязательствами с Вами <...> но благодарен ему за память обо мне» [3, с. 262]¹⁰.

Работа по завершению партитуры заняла у композитора почти год. В августе 1913 года директор Императорских театров В. А. Теляковский, уступив настояниям Зилоти, соглашается назначить Бакста сценографом «Орфея». Все переговоры Теляковский ведет через посредника — Зилоти. Директор хочет знать расценки работ Бакста. Никогда не занимавшийся постановкой спектаклей Зилоти задает Баксту много дополнительных вопросов. Бакст терпеливо объясняет. Из этих ответов мы узнаем много важной информации о работе Бакста-сценографа. Телеграмма Зилоти застала Бакста в Лондоне, где с 25 июня по 25 июля 1913 года проходили гастроли труппы Дягилева. В оформлении Бакста в столице Англии шло 7 из двенадцати балетов антрепризы, в том числе премьерный для Лондона балет «Игры» Дебюсси в модернистской хореографии В. Ф. Нижинского. Там же проходила выставка работ Бакста в Обществе изящных искусств, состоявшая из 124 произведений [8].

В конце июля 1913 года Бакст сообщает Зилоти, что на написание эскизов ему потребуется около двух месяцев: «Относительно срока, я могу сделать эскизы к концу сентября или началу октября. <...> Об исполнении декорации: на это надобно 1 месяц с хвостиком. Костюмы сошьются за это же время. Стало быть, к концу ноября все готово. В декабре смело может идти, если музыка и хореография разучены. Кто балетмейстер?»¹¹

Зилоти получает исчерпывающую информацию о стоимости эскизов Бакста как концепции сценографии и о стоимости этих же эскизов как произведений станковой графики, когда они поступают на выставки-продажи: «За исполнение эскиза каждой картины (или акта) 700 рублей. Эскиз остается мой, ибо я его продаю за границей за 3000 francs. Продаю действительно, ибо у меня нет ни одного эскиза старых постановок, за исключением *Papillons*, и то потому, что он в России остался. <...> За исполнение рисунка костюма по 35 рублей (почти 100 francs, которые мне платят за границей). Рисунок после сшития костюма возвращается в мою собственность, ибо я его продаю на выставке по 800 francs за <рису-

нок> костюма»¹². Как видим, стоимость станкового произведения Бакста превышает стоимость театрального эскиза в 2–8 раз.

Прослушивание нового сочинения Роже-Дюкаса состоялось в Петербурге в конторе театров в начале сезона 1913–1914 годов. У директора 2 сентября 1913 года собрались А. К. Коутс, М. М. Фокин, за роялем был Зилоти. Теляковский записал в дневнике: «Музыка написана пока для двух актов, вскоре обещан и третий, и на нас на всех произвела прекрасное впечатление. Музыка интересна, нова и сильна. Ставить балет будет Фокин, дирижировать должен Коутс, и давать этот спектакль надо сначала для оперной публики» [7, с. 18]¹³. Кандидатуру декоратора-исполнителя Теляковский пожелал узнать у Бакста.

На вопрос Зилоти Бакст ответил с большим опозданием. В Венецию, где Бакст отдыхал вместе с Дягилевым, как раз пришла новость о женитьбе Нижинского на гастролях в Аргентине. Бакст помогал другу пережить удар судьбы. В письме Бакст деликатно обозначает задержку отклика как «хлопоты с Дягилевым»¹⁴. Далее подробные ответы на вопросы добровольного посредника: «Писание декораций я хотел бы поручить декораторам на выбор в следующем порядке: Сальникову, Замирайло, Зандину, Яремичу, но (конфиденциально не Ламбину, не Анисфельду)»¹⁵.

Бакст оговаривает условия, при которых готов приступить к работе: «Необходимо раньше, чем начать эскизы декораций, чтобы Фокин дал мне количество планов для каждого действия и свои соображения о планировке входов, выходов и расстояний, как он всегда со мной делал. Получив эту работу его и утвержденное количество костюмов, я могу начать работу не ощущая»¹⁶. Количество бутафории определяет хореограф-постановщик, Бакст ожидает указаний Фокина. Всего Бакст предполагает делать 45–50 костюмов. Чтобы усилить красочность впечатления в толпе из полусотни человек только четверо или пятеро должны быть одеты в одинаковые костюмы¹⁷.

Финансовые требования Бакста — общий гонорар за эскизы 3850 рублей или 9600 франков — Теляковский удовлетворил. Зилоти

10 Письмо Ж. Роже-Дюкаса А. И. Зилоти 20 авг./3 сент. 1912 года.

11 Письмо Л. С. Бакста А. И. Зилоти. [Июль 1913 года]. Кабинет рукописей Российского института истории искусств. (Далее: КР РИИИ.) Ф. 17. Ед. хр. 28. Л. 18–19. Документ с ошибочной датой «декабрь 1913» был опубликован в кн.: [1, с. 199–200].

12 Там же.

13 Запись в дневнике 2/15 сент. 1913 года.

14 Письмо Л. С. Бакста А. И. Зилоти 18 сент./1 окт. 1913 года. КР РИИИ. Ф. 17. Ед. хр. 28. Л. 5–6.

15 Там же.

16 Там же.

17 Там же.

телеграфирует свояку: «Дирекция согласна на твои условия. Когда я могу получить эскизы? Фокин напишет тебе через несколько дней»¹⁸. А вот сроки работы, предложенные Бакстом — эскизы в сентябре-октябре, изготовление костюмов и декораций в ноябре и параллельно работа с музыкантами и танцовщиками, премьера балета в декабре 1913 года, — администрацией театра приняты не были, так как партитура еще не была закончена.

Бакст, увлеченный античной темой, вдруг начинает чувствовать пресыщение. В 1912 году он оформил для Иды Рубинштейн многоактную «Елену Спартакскую» Верхарна, для Дягилева сделал сценографию для «Послеполуденного отдыха фавна» Дебюсси и «Дафниса и Хлои» Равеля. Сейчас у него в работе «Метаморфозы» Штейнберга и «Орфей» Роже-Дюкаса. Ему хочется либо сбросить с себя обязательства по одному из проектов, либо сорвать куш побольше с Дягилева из-за чрезмерной нагрузки. Дягилеву не занимать твердости в финансовых вопросах. 7 ноября 1913 года он пишет Баксту: «Если вопрос — делать ли тебе “Орфея” или “Метаморфозы”, есть вопрос исключительно денежный, то я тебе этим, документально заявляю, что я готов уплатить тебе за декорацию и костюмы “Метаморфоз” столько же, сколько Теляковский платит тебе за “Орфея”. Лучшего предложения я тебе сделать не смогу. Подумай и прими в соображение, что “Метаморфозы” пойдут в Парижской опере»¹⁹. Слово «опера» Дягилев выделил двумя жирными чертами. По его мнению, это был неотразимый аргумент. Мариинским театром можно пренебречь, а Парижской оперой — нет. Бакст выбрал Мариинский театр²⁰.

В декабре 1913 года Александр Ильич и его жена Вера Павловна разбирали последние рукописные листы партитуры «Орфея». Роже-Дюкас, наконец, закончил свое сочинение. Его жанр он определил как «лирическую мимодраму». В Париже Дюран готовил сочинение к печати. Зилоти решил дать мировую премьеру «Орфея» в концертном исполнении по рукописи. В. П. Зилоти пишет 20 декабря 1913 года своей сестре

18 Телеграмма А. И. Зилоти Л. С. Баксту 5/18 окт. 1913 года (фр. яз.). КР РИИИ. Ф. 17. Ед. хр. 28. Л. 35. Публикуется впервые.

19 Письмо С. П. Дягилева Л. С. Баксту 25 окт./7 нояб. 1913 года. ОР ГТГ. Ф. 111. Ед. хр. 1155.

20 С. П. Дягилев редуцировал трехчастный балет «Метаморфозы» до одноактного балета «Мидас». Л. С. Бакст отказался делать и его. Мировая премьера балета «Мидас» в хореографии М. М. Фокина состоялась в Париже 2 июня 1914 года. Костюмы и декорации к балету исполнил М. В. Добужинский.

А. П. Боткиной: «Ноты общими силами корректируем, приняли лишь корректурные оттиски, да и то еще не все. Хоры страшно трудные, и Саше на днях уже придется начать заниматься с хором, солистами, чтобы все было готово к началу оркестровых репетиций. <...> Одним словом, Саше отдыха не будет на праздниках. <...> Представление “Орфея” Roger-Ducasse’a отложено на осень, так как Фокин уже теперь уезжает за границу до весны, т. е. до будущего сезона!! Ловко!» [3, с. 392]²¹.

Премьер и главный хореограф Мариинского театра М. М. Фокин, взяв у Теляковского отпуск на полгода, поставил свою работу в Петербурге на паузу. С января 1914 года он находился в Европе, в январе в Королевском театре Стокгольма он поставил «Клеопатру» и «Карнавал» и вместе с супругой Верой Фокиной участвовал в премьерных спектаклях. В феврале он присоединился к труппе Дягилева, куда возвращался триумфатором после изгнания Нижинского в ноябре 1913 года. Для парижского и лондонского сезонов Фокин поставил для Дягилева пять новых балетов, сенсацией стал балет-опера «Золотой петушок». И в немецком турне, и в сезонах в столицах Франции и Англии Фокин был занят как танцовщик, исполняя и свои роли, и партии Нижинского.

Война застала Фокина с семьей на отдыхе в Биаррице, всю осень он провел в нейтральной Испании, изучая народные танцы, в Петербург руководитель балетной труппы Мариинского театра вернулся 23 декабря 1914 года. Он отсутствовал на родине целый год.

18 января 1914 года в Петербурге в зале Дворянского собрания в рамках VII абонементного симфонического концерта Зилоти состоялась мировая премьера лирической мимодрамы Ж. Роже-Дюкаса «Орфей» в концертном исполнении. Произведение исполняли оркестр, хор и солисты оперы Мариинского театра. Дирижировал А. И. Зилоти. По сути, это был некий новый жанр музыкального сочинения, объединявший черты и оперы, и балета. Но это не была опера — главные персонажи Орфей и Эвридика были безмолвны. Но и не балет в чистом виде так, как слишком большую роль в спектакле играли хоровое и сольное пение. Зилоти накануне премьеры получил еще пахнущее типографской краской издание партитуры «Орфея» с либретто по-французски. На обложке красовалось посвящение композитора: «Александр Зилоти и Мишель Терещенко — в знак благодарности. Роже-Дюкас. Ле Тайан. 1913» [11].

21 Письмо В. П. Зилоти А. П. Боткиной. 20 дек. 1913/2 янв. 1914 года.

Терещенко и Зилоти на другой день после премьеры отправили автору телеграмму: «Вчера огромный успех “Орфея”. Публика слушала с большим интересом и сочувствием. Все с нетерпением ждут инсценировку “Орфея”. Сочинение было хорошо исполнено. Мы счастливы такому приему. Горды видеть наши имена в посвящении на страницах партитуры. Горды честью, нам оказанной, — правом на первое исполнение произведения в наших концертах. Зилоти — Терещенко»²².

Бакст позаботился о рекламе премьеры, он послал телеграмму редактору газеты «Фигаро» Гастону Кальметту с расчетом на публикацию, в нем фактически он дает зарок выполнить свою работу в срок: «Сценическое воплощение произведения пройдет в опере Петербурга осенью. Горд быть свидетелем прекрасной победы французского искусства в моей стране»²³.

«Русская музыкальная газета» откликнулась развернутой рецензией на премьеру: «Оркестровые краски Роже-Дюкаса замечательно сочны, колоритны и в местах наибольшего подъема, силы и страстности заставляют вспоминать могучие брызги берлиозовской кисти. Музыка необычайно тонко и внимательно следит за ходом событий на сцене — от первых трагических аккордов меди (как бы лейтмотив смерти) до последних переливов Гебра — могилы славного Орфея. Чувство меры, художественный такт ни на минуту не покидают Роже-Дюкаса; от нежнейших переливов первого действия (свадьба Орфея и Эвридики) до мрачных, глубоко трагичных красок ущелья Тенара (второе действие, в мимодраме всего 3 действия) мастер счастливо сохранил единство общего плана, жизненность и живописность общего настроения»²⁴. Рецензент отметил, что «общая массивность звучности оркестра и хора грандиозны». После такой премьеры Роже-Дюкас «займет одно из самых видных мест среди современных талантливых француз»²⁵.

22 Телеграмма А. И. Зилоти и М. И. Терещенко Ж. Роже-Дюкасу 19 янв./1 февр. 1914 года (фр. яз.). КР РИИИ. Ф. 17. Ед. хр. 12. Л. 40. Публикуется впервые.

23 Телеграмма Л. С. Бакста Г. Кальметту 19 янв./1 февр. 1914 года (фр. яз.). КР РИИИ. Ф. 17. Ед. хр. 28. Л. 17. Публикуется впервые. В газете «Фигаро» телеграмма Бакста не была опубликована Кальметтом, так как 2 февраля известный критик А. Китар напечатал разбор недавнего концерта Ламурё, где исполнялось два фрагмента первого акта «Орфея». 4 февраля Кальметт дал заметку о новостях Санкт-Петербурга, в которой пере-сказал телеграмму Бакста. См.: *Gignoux R. De Saint-Petersbourg // Le Figaro*. 1914. 4 février.

24 Тюняев А. Концерты в С.-Петербурге. VII-й А. Зилоти // Русская музыкальная газета. 1914. № 4. 26 янв. С. 106–107.

25 Там же.

Еще раз «Орфей» Роже-Дюкаса прозвучал с тем же составом исполнителей в Петербурге в стенах Мариинского театра 25 января 1914 года. Как отмечает в дневнике Теляковский, репетицию «устраивал на свой счет Зилоти». Зилоти и приглашал гостей. Надо думать, главным гостем, ради которого устраивалось дорогостоящее событие, был только что назначенный директором Парижской оперы Жак Руше. Зилоти хотел продвинуть захватившее его сочинение на отечественную для французского автора сцену (естественно, после первого исполнения в России), а заодно и подстегнуть Теляковского соперничеством с Гранд-опера. Зилоти нужно было добиться оформления договорных отношений Роже-Дюкаса с императорскими театрами. Пока Зилоти и Терещенко действовали на свой страх и риск, за их обещаниями композитору поставить на сцене его симфоническое сочинение ничего не стояло.

Теляковский отмечает в дневнике: «Зилоти принес мне сегодня для подписи контракт, заключенный с Roger-Ducasse на постановку его музыки. Никто в Париже не имеет права ее ставить до появления впервые у нас (сроки 21 октября 1914 г.)» [7, с. 114]²⁶.

Тонкий план Зилоти по созданию конкуренции между двумя крупнейшими музыкальными театрами Европы не сработал. После прослушивания в Петербурге нового сочинения французского автора издатель Дюран по горячим следам написал Жаку Руше и предложил рассмотреть постановку «Орфея». Вскоре Роже-Дюкас сообщил Зилоти: «Все еще никаких известий от Руше, он даже не ответил Дюрану <...> Но если он <Руше> думает, что от меня что-то получит, как бы не так, даже если бы он оставался директором 40 лет!» [3, с. 266]²⁷. Какая ирония судьбы! Именно в Гранд-опера, театре, руководимом Жаком Руше, в 1926 году состоится премьера лирической мимодрамы Роже-Дюкаса «Орфей» с Идой Рубинштейн в главной роли²⁸.

В январе 1914 года Лев Самойлович Бакст находится в Петербурге, он приехал на родину на несколько месяцев в связи с избранием

26 Запись в дневнике 26 янв./8 февр. 1914 года.

27 Письмо Роже-Дюкаса А. И. Зилоти. Март 1914 года.

28 В каталоге ретроспективы Л. С. Бакста в ГМИИ в разделе «Орфей» ошибочно написано, что «И. Рубинштейн выступила в “Орфее” Роже-Дюкаса в 1913 году в Париже в хореографии Л. Стаатса». См.: [4, с. 162]. Информация о парижской постановке «Орфея» Роже-Дюкаса (1926), в которой главную роль исполнила Ида Рубинштейн, введена в научный оборот Г. Казноб в серии статей. См.: Казноб Г. «Орфей». 1926. История создания // Сцена. 2018. № 5. С. 69–79; Казноб Г. «Орфей». 1926. История создания // Сцена. 2018. № 6. С. 77–89.

в Академию художеств, ради нескольких заказов от высоких особ на портреты, а также для работы с Фокиным над «Орфеем». Отсутствие хореографа на рабочем месте — Фокин был в Стокгольме — стало неприятной новостью для художника. Время, выделенное им для этой работы, пропало. На вопросы осаждавших парижскую знаменитость журналистов Бакст рассказывал: «Здесь в Петербурге в Мариинском театре осенью пойдет по моим рисункам в постановке М. М. Фокина балет-опера Роже-Дюкаса «Орфей». В настоящее время у меня с В. А. Теляковским идут совещания по поводу постановки этой оперы-балета, музыка которого была приобретена для дирекции еще два года тому назад М. Терещенко»²⁹. Бакст прослушал музыку «Орфея» трижды, он был и на премьере 18 января 1914 года, и на обеих репетициях — на генеральной 17 января в Дворянском собрании и на репетиции в Мариинском театре 26 января.

К середине мая 1914 года Дюран получил от Мариинского театра оплату за предоставленные его издательством оркестровые материалы [3, с. 265–266]³⁰, и за право постановки «Орфея» [3, с. 267]³¹. Дюран пишет Зилоти: «Только благодаря Вам это прекрасное произведение увидит свет в Санкт-Петербурге. Мы надеемся, что это, в конце концов, найдет отклик и во Франции, и г-н Дягилев сможет осуществить свой замысел — поставить эту вещь в Париже в будущем сезоне» [3, с. 267].

В это время Сергей Дягилев открывал в Париже свой последний предвоенный сезон. Участие Бакста в нем было минимальным. Он отказался от многих ранее взятых на себя обязательств по оформлению новинок. За ним остались только костюмы к двум балетам: «Бабочки» Р. Шумана и «Легенда об Иосифе» Р. Штрауса. Премьера этих спектаклей состоялась 14 мая 1914 года. Похоже, Бакст не побывал на своей последней парижской премьере. 23 мая он пишет жене: «Неважно себя чувствую — сильная невралгия и биение сердца. Мне впрыскивают *Serum neurostenique fraise*, гуляю, массаж, и т. д. Все бы ничего да бессонница мучает. Здесь спектакли идут своим чередом <...> На балеты не хожу, слишком шумно и волнительно для меня»³².

29 М. У. Л. С. Бакста // День. 1914. 29 янв./11 февр.

30 Письмо Ж. Дюрана А. И. Зилоти 15/28 апр. 1914 года.

31 Письмо Ж. Дюрана А. И. Зилоти 28 апр./11 мая 1914 года.

32 Письмо Л. С. Бакста Л. П. Гриценко 10/23 мая 1914 года. ОР ГТГ. Ф. 111. Ед. хр. 463. Публикуется впервые.

Игнорируя лондонский сезон Дягилева, Бакст выезжает на отдых в Швейцарию. 15 июня 1914 года он пишет жене из Кларана: «Вот я здесь, посреди семьи своей сестры Сони, и это для моего состояния нездорового и подавленного есть утешение. <...> Что я пережил в Париже за эти два месяца, я не пожелаю своему смертельному врагу»³³. 18 июня 1914 года контора императорских театров просит ускорить подписание контракта на исполнение эскизов декораций и костюмов для балета Роже-Дюкаса «Орфей». Документ за № 1400 был направлен Баксту 13 мая 1914 года³⁴.

Роже-Дюкас перед отъездом на отдых в Жиронду шлет Баксту письмо: «Хотел бы узнать новости по поводу эскизов к “Орфею”. Были ли они отправлены в Петербург. Я писал Фокину, чтобы договориться о встрече у Вас. Он мне не ответил»³⁵.

На отдыхе в Швейцарии состояние здоровья Бакста ухудшилось. 9 июля 1914 года он написал жене: «Мне, к глубокому горю, придется отказаться от “Орфея”, ибо доктор запретил всякий труд, а времени нет! Буду писать Саше 3-илоти»³⁶. Новость так расстроила музыканта, что он прекращает переписку с Бакстом. Своим разочарованием он делится только со Стравинским: «Бакст “подложил свинью”, не смог приготовить “Орфея”» [6, с. 279]³⁷.

Начавшаяся Первая мировая война сметает все творческие планы. Дата мировой премьеры «Орфея» на сцене Мариинского театра, обозначенная в контракте Теляковского и издательства «Дюран» (21 октября 1914), аннулирована форс мажорными обстоятельствами. В начале 1915 года Баксту напоминают об «Орфее» из Петрограда: постановка намечена теперь на сезон 1915–1916 годов. Бакст пишет Зилоти 3 февраля 1915 года: «Спешу ответить, что я усердно работаю над “Орфеем”, и полнота времени только сделает то, что постановка выиграет от продуманности и от оригинальности, ибо у меня есть время отбрасывать в сторону мотивы и замыслы, уже использованные мною»³⁸. С Фокиным, вернувшимся на родину, Бакст готов работать по переписке: «...ему я буду

33 Письмо Л. С. Бакста Л. П. Гриценко 2/15 июня 1914 года. ОР ГТГ. Ф. 111. Ед. хр. 464. Публикуется впервые.

34 Письмо конторы императорских театров № 1669 Л. С. Баксту 18 июня/1 июля 1914 года. ОР ГТГ. Ф. 111. Ед. хр. 1559.

35 Письмо Ж. Роже-Дюкаса Л. С. Баксту 27 июня/10 июля 1914 года (фр. яз.) Дата установлена по штемпелю отправления. ОР ГТГ. Ф. 111. Ед. хр. 1151. Публикуется впервые.

36 Письмо Л. С. Бакста Л. П. Гриценко 26 июня/9 июля 1914 года. ОР ГТГ. Ф. 111. Ед. хр. 467.

37 Письмо А. И. Зилоти И. Ф. Стравинскому 9/22 июля 1914 года.

38 Письмо Л. С. Бакста А. И. Зилоти 20 янв./3 февр. 1915 года. КР РИИИ. Ф. 17. Ед. хр. 28. Л. 7.

время от времени писать, чтобы он не разошелся со мною в направлении стиля и характера декораций и костюмов»³⁹.

Теляковский осознает новаторский потенциал сочинения Роже-Дюкаса «Орфей». Этой постановкой он надеется привлечь в театр новую публику, он записывает в дневнике: «Не надо искать красоту в прошлом — ее надо искать в будущем, надо ждать солнце завтрашнего дня, а не вчерашнего. Эта борьба в театре между сегодня и вчера не прекращается никогда. <...> Для молодежи дадим “Соловья” Стравинского, оперу Коутса и балет Роже-Дюкаса, а чтобы старики молчали, в Александринском театре решили объявить абонемент Островского» [7, с. 325]⁴⁰.

В апреле 1915 года Бакст и Зилоти обменялись телеграммами. Зилоти: «Когда ты закончишь все эскизы к “Орфею”?»⁴¹ Бакст: «Через четыре недели, но без переговоров с Фокиным это будет сложно»⁴². Добровольный посредник устал от необязательности сторон, только дружба с композитором заставляет его не бросать неблагодарное дело. Теляковский начинает испытывать гнев. 8 апреля 1915 года он заносит в дневник: «Постановка балета Roger-Ducasse опять висит в воздухе. Бакст до сих пор не сдал эскизов, несмотря на заверения Зилоти. Так как на отдаче работы эскизов Баксту настаивал Зилоти, то я ему сегодня написал официальное письмо — обвиняя его и прося довести до сведения издателя и Roger-Ducasse, что дирекция не виновата» [7, с. 385]⁴³.

Жена Бакста — свояченица Зилоти — тоже выступает связующим звеном между создателями готовящейся постановки. Бакст пишет ей из Парижа 23 мая 1915 года: «Скажи Саше Зилоти, что огромные работы сейчас начнутся у меня, но “Орфея” кончаю, дело уже в пустяках. Пусть не беспокоится»⁴⁴. Через месяц ей же Бакст пишет: «Я работаю с утра и до вечера и очень досаую, что не могу кончить Сашин “Орфей”»⁴⁵.

Терпение Зилоти лопнуло в июле 1915 года, он поставил Бакста в известность, что тот не выполнил свои обязательства в срок. Виновник

39 КР РИИИ. Ф. 17. Ед. хр. 28. Л. 7.

40 Запись в дневнике 17/30 марта 1915 года [7, с. 325].

41 Телеграмма А. И. Зилоти Л. С. Баксту, б/д. (фр. яз.). КР РИИИ. Ф. 17. Ед. хр. 28. Л. 9. Публикуется впервые.

42 Телеграмма Л. С. Бакста А. И. Зилоти, 3/16 апреля 1915 года (фр. яз.). КР РИИИ. Ф. 17. Ед. хр. 28. Л. 9. Публикуется впервые.

43 Запись в дневнике, 8/21 апреля 1915 года.

44 Письмо Л. С. Бакста Л. П. Гриценко 10/23 мая 1915 года. ОР ГТГ. Ф. 111. Ед. хр. 500.

45 Письмо Л. С. Бакста Л. П. Гриценко 7/20 июня 1915 года. ОР ГТГ. Ф. 111. Ед. хр. 500. В ОР ГТГ письмо ошибочно датировано «20 июля 1915».

срыва работы пишет: «Разумеется, это меня огорчает, ибо огромная работа и в совершенно новом роде пропала. Я убежден, что эта постановка была бы решающей в смысле изображения греческого мифа на сцене, и после нее ее уже нельзя было бы иначе ее трактовать»⁴⁶. Баксту хотелось бы, чтобы Мариинский театр отложил премьеру до установления мира. Он пишет: «Как я тебе уже раз телеграфировал, я не вижу возможности постановки такой сложной и богатой деталями постановки без совместной и долгой работы с Фокиным. Никому не тайна, что в этом случае, как и в прежних балетах 9/10 даже хореографической выдумки, ситуаций и даже линейных комбинаций принадлежит мне. Так было и с Фокиным, так же было и с Нижинским. Поэтому, если бы балет целиком был поставлен на основании дурно понятых пластических новшеств с моей стороны, результат мог бы получиться печальный. Поэтому я не очень тоскую, что до конца войны не ставлю этого балета!»⁴⁷.

Зилоти мучает чувство ответственности перед доверившимся ему композитором, он бросает Баксту упреки в медлительности, спрашивает, каково ему общаться с композитором, которого он подвел. Бакст отвечает: «Дюкаса я не видел до сих пор — он мобилизован. Разговоров об балете не может и быть!»⁴⁸ Зилоти имеет более точную информацию от издателя о вернувшемся из траншей музыканте-солдате. 17 июля 1915 года Дюран пишет, что Роже-Дюкас «на днях приехал в Париж; он был мобилизован в начале событий, и вследствие пребывания в лагерях очень тяжело заболел; теперь он, к счастью, поправился, и его перевели во вспомогательные части» [3, с. 269]⁴⁹. 41-летний композитор провел на фронте почти год.

Бакст уточняет у Зилоти, может ли он распоряжаться эскизами к «Орфею» по своему усмотрению: «Должен ли я вообще кончать его <балет> для дирекции или она обратилась к другому? Это мне очень важно, ибо во втором случае у меня развязаны руки в том смысле, что если Дягилев, который хочет поставить балет этот Дюкаса, вздумает зимой обратиться ко мне?»⁵⁰

46 Письмо Л. С. Бакста А. И. Зилоти 7/20 июля 1915 года. КР РИИИ. Ф. 17. Ед. хр. 28. Л. 10–11.

47 Там же.

48 Там же.

49 Письмо Ж. Дюрана А. И. Зилоти 4/17 июля 1915 года.

50 Письмо Л. С. Бакста А. И. Зилоти 7/20 июля 1915 года. КР РИИИ. Ф. 17. Ед. хр. 28. Л. 10–11.

Имя Дягилева подействовало на Теляковского, мгновенно остудило его гнев на нерадивых сотрудников. Нарушившему сроки сдачи материала художнику дали последний шанс. Зилоти по поручению директора послал телеграмму-ультиматум. Эскизы должны поступить в контору немедленно, в противном случае работа будет передана другому художнику. Бакст быстро отреагировал на прямую угрозу. Для ускорения процесса пересылки он решил послать эскизы дипломатической почтой, пользуясь дружбой с князем Аргутинским-Долгоруким. 11 августа 1915 года Бакст пишет Александру Зилоти: «Конечно, я pošлю тебе эскизы с первым посольским курьером. Не знаю, как будет с эскизами декораций, которые очень велики для *valise d'Ambassade* и которые на подрамниках, свернуть их нельзя, это гуаши и все перелопачается. Эскизы костюмов я уже снимаю с картонов и pošлю листы бумаги — это не займет много <места>»⁵¹.

В письме Бакст делится с родственником и близким по духу человеком своими тревогами, он боится плагиата со стороны коллег. Он предполагает, что в Петрограде по поручению Теляковского уже работает другой художник, который позаимствует его идеи: «...Я ни капли не доверяю дирекции, ни, главным образом, Теляковскому. Ему воспользоваться тем, что контракт со мной не подписан дирекцией — ни почем. Если бы Мих<аил> Иванович <Терещенко> был бы посредником, разумеется, я ни секунды не сомневался бы. А ведь если Тел<ьяковский> после “виденья” эскизов всей администрацией, Головиным и прочими скажет “нам больше ничего не нужно”, то ведь этим Владимир Аркадьевич будет только похваляться!»⁵²

Бакст намерен выслать эскизы по адресу Зилоти: «Поэтому посылаю тебе, и ты покажи Теляковскому, только, если у тебя будет в руках контракт, подписанный Теляковским со мной. Только тогда»⁵³. Художника продолжают одолевать сомнения, что спектакль гибридного жанра, подготовленный «удаленно» в тяжелое военное время, увенчается успехом: «Ведь это очень сложная постановка, детальная, невиданная. Масса новых, еще не использованных на сцене эффектов пластики, танца, освещения, манеры выполнения костюма, манеры животных

51 Письмо Л. С. Бакста А. И. Зилоти 28 июля/11 августа 1915 года. КР РИИИ. Ф. 17. Ед. хр. 28. Л. 12–15.

52 Там же.

53 Там же.

очеловеченных, грима и массы всяких деталей, что я, право, не знаю, что поймет в этом Теляковский и, главное, Фокин? Конечно, я нужен при этом или целая книга объяснений. Как быть? Я думаю, что не удастся поставить “Орфея” осенью — или скомкать всю чудесную затею»⁵⁴.

Несмотря на желание Бакста отложить эту постановку до мирного времени, дирекция требует от художника сдачи работы. 3 сентября 1915 года Бакст пишет Зилоти: «Как только получил твою депешу, сейчас же отослал эскизы постановки «Орфея» в посольство кн<язю> Аргутинскому. <...> Я сделал наскоро копии в маленьком виде с «эскизов» декораций. Таким образом, Фокину будет ясна вся постановка, по крайней мере, для предварительной работы»⁵⁵.

Эскизы Бакста пришли в Петроград в дирекцию театров 1 октября 1915 года. Теляковский отмечает в дневнике: «Как декорации, так и костюмы мне не особенно понравились. Хочу их показать Головину» [7, с. 395]⁵⁶. Только через две недели Теляковскому удалось созвать сотрудников для коллегиального обсуждения эскизов Бакста. У директора собрались художник А. Я. Головин, заведующий библиотекой императорских театров историк искусства К. Н. Чичагов, хореограф М. М. Фокин. «Все их признали довольно слабыми и некоторые непонятными, но придется их принять, ибо у нас некому поручить эту постановку Роже-Дюкаса, который переговаривал в Париже с Бакстом и Фокиным. Я поручил Фокину выяснить детали и списаться с Бакстом» [7, с. 401]⁵⁷. Фокин подготовил такое письмо, познакомил с ним Теляковского, тот записал в дневнике: «Вторую картину он считает неприемлемой и просит переделать некоторые костюмы» [7, с. 406]⁵⁸.

Александр Зилоти, который так много сделал, чтобы «Орфей» увидел свет, не присутствует при обсуждении эскизов. Его, как видим, отстранили от дальнейшего участия в работе. Бакст встревожился: «Что Саша замолчал об “Орфее”? Не надо оставлять эскизов у Теляковского, пока он не подписал контракт!»⁵⁹ Эскизы давно находятся в дирекции. Князь Аргутинский вопреки воле Бакста выслал эскизы не по частному адресу Зилоти, а в контору Императорских театров.

54 Там же.

55 Письмо Л. С. Бакста А. И. Зилоти 21 авг./3 сент. 1915 года. Там же. Л. 16.

56 Запись в дневнике 1/14 окт. 1915 года.

57 Запись в дневнике 13/26 окт. 1915 года.

58 Запись в дневнике 22 окт./4 нояб. 1915 года.

59 Письмо Л. С. Бакста Л. П. Гриценко 21 окт./3 нояб. 1915 года. ОР ГТТ. Ф. 111. Ед. хр. 509.

Судьба спектакля была решена в конце 1915 года. В субботу 21 ноября в Мариинском театре состоялся очередной симфонический концерт антрепризы Зилоти. В числе других произведений был сыгран и «Орфей». Теляковский записал в дневнике: «Во время исполнения музыки Roger-Ducasse (“Орфей”) у меня в ложе сидели А. К. Глазунов и С. В. Рахманинов. Странное впечатление производит эта французская музыка. Я ее слышу в третий раз, и каждый раз она мне все меньше и меньше нравится. На Глазунова и Рахманинова музыка произвела определенно отрицательное впечатление. Они находят ее немощной, не лишенной красивых мест, но и <полной> очень скучных малосочных длиннот, притом и сама оркестровка неудовлетворительна. Оркестр громадный, а местами играть нечего» [7, с. 423]⁶⁰. Теляковский наблюдал и за реакцией публики: «Многие, особенно старые люди, уходили до конца <исполнения>. Другие, оставшиеся, мало аплодировали. Если так относится серьезная музыкальная публика, нетрудно предсказать отношение балетоманов» [7, с. 423]⁶¹.

По окончании концерта Теляковский пригласил в режиссерскую комнату Зилоти, который только что продирижировал «Орфея», и высказал ему свое мнение о многострадальном сочинении: «...Не думаю, а убежден, что “Орфей” Дюкаса успеха иметь не будет и иметь не может, настолько публику я за 19 лет изучил и знаю» [7, с. 423].

Наедине с собой Теляковский отметил: «Трудно положение директора, которому такие музыкальные авторитеты, как Зилоти, рекомендуют музыку, которую другие музыкальные авторитеты бракуют. Кроме Ducasse в этом балете участвует Бакст, представивший совершенно непонятные эскизы декораций, и Фокин, временами требующий, чтобы артисты открывали те места тела, которые открывать не полагается, и танцевали бы с босыми ногами. Все это в искусстве авторитеты, но ответственность за показываемое в Императорском театре возложена на директора. Если я не допускаю новое — я виноват, если новое плохо — я виноват» [7, с. 423].

Теляковский простодушно рассуждает: «...Этого нового, в том виде, как балет “Орфей”, я не понимаю и говорю это откровенно. Другие же притворяются, что им это нравится. Как все это непонятное, сделанное

и искусственное надоело. Ведь ясно, что все это — не настоящее дело. Главное, что тут отсутствует талант оригинальности, и остается одна оригинальность, но кому она нужна. И что это за обращение все к старинным сюжетам. На сколько ладов переделывают этих Орфеев, Электр и т. п. Нам чужды эти сюжеты, ибо верования наши совершенно изменились, а без этого и вдохновения не может быть у авторов, и выходит скучно» [7, с. 423].

Вот так, укрепив себя чистосердечным признанием, директор императорских театров принимает решение свернуть работу по созданию балета Роже-Дюкаса «Орфей», на который в течение трех лет было потрачено много усилий авторского коллектива. После 22 ноября 1915 года в бумагах Теляковского нет ни одного упоминания имени Роже-Дюкаса или названия «Орфей». В архиве Бакста нет документа, в котором представленная в Мариинский театр работа была бы отвергнута.

Судя по всему, мастер дипломатии Теляковский отложил постановку, скрыв свое нежелание ставить «Орфея» и дав Баксту понять, что уступает его желанию работать над спектаклем после войны. Бакст легко считывал все маневры директора, поэтому он так обрадовался летом 1917 года, когда получил письмо Зилоти о смещении Теляковского с высокого поста. 3 августа 1917 года Бакст сообщает Стравинскому: «Саша Зилоти пишет мне вчера, что он назначен директором Мариинского театра. *A nous “Orpheus” alors!*»⁶² «Ну а теперь примемся за “Орфея”!» — ликует художник за два месяца до революции и разразившейся за ней Гражданской войны. Эскизы так и не вернулись в Париж к создателю. След этих эскизов был потерян и для Бакста, и для исследователей его творчества.

Либретто балета, изданное антрепризой А. И. Зилоти к мировой премьере сочинения в концертном исполнении в Петербурге в 1914 году [5]⁶³, позволяет проанализировать сценическое оформление в сопоставлении с замыслом композитора. Роже-Дюкас, объединив мифы, изложенные

60 Запись в дневнике 21 нояб./4 дек. 1915 года.

61 Запись в дневнике 22 нояб./5 дек. 1915 года.

62 Письмо Л. С. Бакста И. Ф. Стравинскому 21 июля/3 авг. 1917 года. ОР ГТГ. Ф. 111. Ед. хр. 2620. Л. 16.

63 Роже-Дюкас, Жан Жюль Эмбаль. Орфей. Лирическая мимодрама в 3-х действиях. Текст и музыка Роже-Дюкаса. Авториз. пер. О. Г. Каратыгиной. СПб.: Концерты А. Зилоти, 1914. Хранится в Российской государственной библиотеке искусств, Москва.

в текстах Аполлодора, Аполлодора Родосского и Овидия, создал собственный вариант древней легенды.

Действие первое. Орфей — музыкант, наделенный магической силой искусства, которому покорялись не только люди, но и боги, и даже природа. Бракосочетание Орфея с прекрасной Эвридикой. Юноши и девушки, сопровождающие новобрачных, украшают храм Афродиты. Руки влюбленных соединяются. Появляется бог Гименей в хитоне цвета шафрана, священный факел в его руках гаснет, это дурное предзнаменование. Юноши тщетно пытаются его разжечь. Эвридика погибает от укуса змеи. Танатос-Смерть в черном одеянии увлекает Эвридику в подземное царство. Это действие состоит из танцев и мимических сцен, вокальное сопровождение отсутствует.

Действие второе. Орфей отправился за любимой в царство мертвых. Толпы народа с оливковыми ветвями в руках ожидают выхода героя из мрака пещеры. Хор ликует: Орфей растрогал своим пением подземных богов. Голос старика мрачно пророчит: Тем, кто взят от жизни, нет возврата в страну живых. Юноша возвещает: в зловещей тишине пещеры слышны приближающиеся шаги. Орфей и идущая за ним Эвридика появляются озаренные светом из мрака. Всеобщее торжество: герой расторг плен злой смерти. И тут Орфей нарушает запрет богов и оборачивается на зов Эвридики. Эвридика исчезает. Орфей цепенеет от горя.

Хор в этом действии постоянно присутствует на сцене, комментируя события, которые происходят вне поля зрения зрителей. Здесь же находятся солисты оперы — баритон, тенор и сопрано, исполняющие роли Старика, Юноши, Девушки, Женщины. Лишь малую часть времени в действии принимают участие балетные артисты. Орфей и Эвридика исполняют пантомиму выхода из царства мертвых и новую утрату Орфеем любимой.

Действие третье. Местность вблизи гробницы Эвридики. Кущи деревьев и гладь реки Гебр, в которой отражаются гигантские скалы. Орфей стоит перед гробницей, в руках у него жертвенная чаша. Совершается обряд поминовения. Женщины приносят в дар умершей предметы из ее земной жизни. Орфей возлагает на гробницу зеркало Эвридики. Оставшись один, Орфей предается отчаянию. Появляются вакханки, они танцуют, разнузданной пляской призывая Орфея упиться сладострастием. Одна вакханка хватается за зеркало Эвридики, что вызывает праведный гнев Орфея. В ответ ярость вакханок растет, они рвут Орфея на части и убегают в испуге. Медленно, скользя как тени, на сцене появляется хор.

В волнах реки видна покоящаяся на лире голова Орфея. «Лиры струны волною кудрей златорунной ласкает певец — тот, чьих мелодий мощь сон побеждала гор, скал и рош» [5]. Хор молит море: «В лоне святом сотвори ты поэту бессмертному вечно живую могилу» [5]. Ночь окутывает сцену.

Сцены жертвоприношения и вакханалии исполняют артисты кордебалета, они перемежаются сольным танцем артиста, которому отведена роль Орфея. В последней картине участвуют хор и солист оперы — баритон, играющий роль Старика.

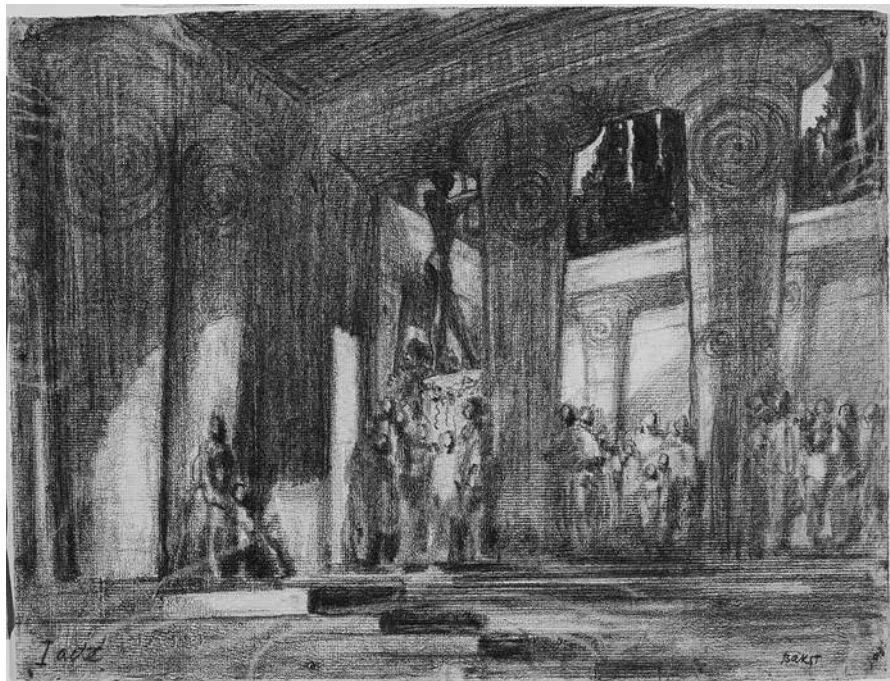
Архивные документы Мариинского театра сохранили точную цифру эскизов, которые Бакст переслал из Парижа в 1915 году в Петроград. Это «три эскиза декораций и 31 лист рисунков костюмов» [2, с. 85]. Практически все они (за исключением пяти) дошли до наших дней и хранятся в Музее личных коллекций ГМИИ имени А. С. Пушкина [2, с. 85].

Оценивать качество эскизов декораций Бакста придется по авторским уменьшенным копиям, которые художник в большой спешке сделал для пересылки работы в Петроград в октябре 1915 года. Один эскиз содержит архитектурные мотивы, два других — это пейзажи.

Для Дягилева Бакст оформил несколько балетов на античную тему. Это «Нарцисс» (1911), «Послеполуденный отдых фавна» и «Дафнис и Хлоя» (оба — 1912). Во всех трех балетах Бакст продемонстрировал новое в театре видение Древней Греции через пейзаж с минимальным включением архитектурных элементов. В оформлении драматических спектаклей Бакст использовал архитектурные мотивы (по заказу Иды Рубинштейн в «Елене Спартанской» Бакст показал на сцене внешний вид дворца в Микенах).

Выполняя престижный заказ Мариинского театра, Бакст вызывал из глубины веков образы более древней эпохи — эпохи эгейской цивилизации на Крите. Впервые на балетной сцене он попытался воссоздать свое впечатление от интерьеров Кносского дворца, который он изучал и зарисовывал вместе с Валентином Серовым в 1907 году. Создавая декорацию на мифологическую тему, он использовал древнейший и малоизвестный даже специалистам археологический материал в сочетании с необходимой долей сценической условности. Именно этим достижением гордился Бакст, когда писал: «Я убежден, что эта постановка была бы решающей в смысле изображения греческого мифа на сцене»⁶⁴.

64 Письмо Л. С. Бакста А. И. Зилоти 7/20 июля 1915 года. КР РИИИ. Ф. 17. Ед. хр. 28. Л. 10.



1. Лев Бакст. Эскиз декорации I акта к балету *Орфей*. 1915
Бумага, карандаш. 23,8 × 31,3
ГМИИ им. А. С. Пушкина,
инв. МЛК ГР 159

Эскиз декорации первого действия — это карандашный рисунок, сделанный в импрессионистической манере с вибрирующими штрихами и игрой света и тени. (Ил. 1.) Рисунок изображает интерьер святилища. Действие происходит в храме Эроса, куда приходят вереницы девушек и юношей, чтобы присутствовать при обряде бракосочетания Орфея и Эвридики. Здесь новобрачная танцует соло, повествуя о ее любви к Орфею. Здесь же происходит танец юношей «Возжигание гаснущего факела».

Художник создает пространство двух планов. На переднем плане угол парадного зала с тяжелым нависающим потолком, поддерживаемым рядом колонн. На краю сценической площадки циклопиче-



2. Лев Бакст. Эскиз декорации II акта к балету *Орфей*. 1915
Бумага, акварель, тушь, карандаш.
23,8 × 31. ГМИИ им. А. С. Пушкина,
инв. МЛК ГР 160

ские плиты лестницы, по ним поднимаются участники процессии, направляясь к статуе Эроса, находящейся во внутреннем дворе. По ним Смерть-Танатос увлекает вниз бездыханное тело Эвридики, укрывая его своим черным плащом. На дальнем плане открытый двор со стоящей на высоком постаменте монументальной скульптурой бога любви. За стеной перистилья высокое небо и строй кипарисов. Статуя Эроса — странная в своей неправдоподобной вытянутости — согласуется в ритме с рядом суживающихся книзу и украшенных спиралевидным орнаментом колонн, этому ритму вторят и деревья. Доминирующая вертикаль в пространстве листа имеет и символический смысл восхождения духа через любовь и нисхождения тела вниз в царство тьмы.



3. Лев Бакст. Эскиз декорации III акта к балету *Орфей*. 1915
Бумага, акварель, тушь, карандаш.
24 × 31. ГМИИ им. А. С. Пушкина,
инв. МЛК ГР 161

Для второго акта, в котором толпы людей ждут встречи с Орфеем, выходящим из Аида, Бакст пытался создать суровый и грандиозный пейзаж. (Ил. 2.) Эскиз выполнен в условной манере тушью, карандашом, акварелью. Цвет использован очень скупно — кроны деревьев чуть подсвечены зеленым. У входа в пещеру желтые всполохи пламени, как будто это жерло вулкана. И скалы, и холмы, и предгорья на эскизе белые, их контур обозначен черной обводкой. Отсутствие цвета не позволяет оценить эффект эмоционального воздействия пейзажной декорации на зрителя.

Формы, решенные силуэтом, отсутствие цвето-воздушной среды усиливали плоскостность эскиза, сокращали глубину декорации, превращая ее в панно. Бакст явно усвоил уроки парижского модернизма. «Театральная декорация, в которой материя претерпевала подобные метаморфозы, апеллировала к сознанию зрителя начала XX века, приближая к нему то доисторическое пространство, в котором жизнь была



4. Лев Бакст. Эскиз декорации к трагедии Ж. Расина *Федра*. 1915
Бумага, гуашь, карандаш. 26,5 × 43
Музей Израиля, Иерусалим

сродни мифу» [2, с. 128]⁶⁵. Маленький эскиз таит в себе эпическую картину мощной первозданной природы.

Хореограф Фокин признал этот эскиз неприемлемым, надо полагать, из-за его композиции. По либретто сцена должна была быть разделена надвое: налево страшные ущелья Тенара, по центру провал пещеры, справа заросли терна, вереска [5, с. 15]. «Страшные ущелья Тенара» на эскизе выглядят пологим горным склоном, спуск в подземелье находится на втором плане, довольно далеко от зрителя, это сводит на нет эффект появления из царства мертвых озаренных солнцем Орфея и Эвридики. Мы никогда не узнаем, каким бы стал этот эскиз после его переделки Бакстом в соответствии с пожеланиями Фокина.

65 Данное высказывание Е. Н. Байгузиной относится к декорации Бакста к балету «Дафнис и Хлоя»; мне показалось оно важным для оценки декорации к «Орфею».

Пейзажный эскиз декорации третьего действия является более законченным и вызывает восхищение красотой колорита. (Ил. 3.) Изображены берег реки с могилой Эвридики и горы вдали. Достигнута поразительная колористическая гармония: оливковая зелень, все оттенки охры на скалах с вкраплением розового и переливы синего цвета от кобальта до ультрамарина в тенистых рощах и на небе. Цвет создает настроение покоя. В этом идиллическом месте происходит ритуал поминовения усопшей Эвридики. Здесь же Орфей гибнет от рук вакханок.

По свидетельству самого Бакста оригиналы всех трех эскизов декораций большого формата в технике гуаши из-за боязни их повредить он оставил у себя в Париже. Найти их в разбросанном по всему миру наследии художника — увлекательная задача для исследователя. Начнем с первого. Крупноформатное графическое произведение, изображающее интерьер критского дворца или храма, идентичное по изображению первой автокопии, пока не найдено. Но существуют два ее варианта, которые одновременно присутствовали на ретроспективе Бакста в ГМИИ в 2016 году. Это изображения интерьера дворца критской эпохи из коллекции Музея Израиля в Иерусалиме (ил. 4) и из собрания Центра Помпиду в Париже [4, с. 193, 194, кат. 198, 199].

Иерусалимский и парижский эскизы являют нам парадный зал некоего архитектурного комплекса. Расписанные критским орнаментом колонны держат тяжелый черный с красными тягами потолок. Ряд колонн справа сходится углом с рядом сдвоенных колонн слева. Колонный зал соседствует с открытым двором, отгороженным от сада глухой желтой стеной, покрытой стилизованным растительным узором синего цвета. Эскиз построен по законам линейной перспективы, однако, ощущения глубины не возникает, а вот ощущение тяжести художник создает тем, что нависающие плиты потолка занимают почти треть пространства листа.

Иерусалимский и парижский эскизы идентичны по композиции. Листы объединяет также способ нанесения мазков. Мелкие мазки краски перемежаются пробелами, что приближает элементы первого и второго планов к плоскости. Эскизы различны по размерам и технике. Иерусалимский лист выполнен гуашью и графитным карандашом на бумаге размером 26,5 × 43 см, а парижский — акварелью и графитным карандашом на бумаге 57 × 100 см [4, с. 193, 194]. То есть парижский эскиз в два раза больше иерусалимского. Лист из израильского музея имеет авторскую подпись и дату в правом нижнем углу — *Bakst 1915*.

При воспроизведении его в каталоге ретроспективы Бакста в ГМИИ дата оказалась срезанной [4, с. 193]. В каталоге выставки произведений Бакста в Музее Израиля в 1992 году дата «1915» прекрасно читается [12, pp. 18, 25, cat. 20]. На московской ретроспективе графический лист из Иерусалима получил ошибочную датировку «1923» [4, с. 193, кат. 198]. Этот лист ошибочно отнесен кураторами выставки в ГМИИ к оформлению Бакстом трагедии Габриеле Д'Аннунцио «Федра» в Гранд-опера по заказу Иды Рубинштейн [4, с. 193]⁶⁶.

На самом деле эскиз интерьера критского дворца 1915 года, похожий на эскиз храма Эрота из балета «Орфей», Бакст использовал для оформления «Федры» Расина (исполнялся только IV акт), который Ида Рубинштейн поставила в Гранд-опера в 1917 году. Рецензент газеты «Рампа» так описывает декорацию 12 июля 1917 года: «Это греческий дворец в минойском стиле с тяжеловесными трехцветными колоннами на фоне желто-оранжевых стен, расписанных странным орнаментом <...> вся эта фантазмагорическая перспектива тревожит зрителя настолько, что вскоре может напрочь перевернуть его художественные вкусы»⁶⁷. Так, интерьер крито-микенской эпохи, который Бакст задумывал для постановки в России в 1915 году, стал известен во Франции в 1917-м. Хранящийся теперь в Иерусалиме эскиз декорации был опубликован в книге А. Левинсона «История жизни Леона Бакста» в 1922 году под номером XX и назывался «Эскиз декорации к «Федре»» [10]⁶⁸.

При сравнении иерусалимского и парижского эскизов видно, что их отличает степень завершенности. Парижский лист отмечен большей законченностью. Все, что лишь набросано в листе 1915 года, в более позднем — тщательно проработано: эгейский орнамент из сине-белых спиралей на колоннах, синие изображения стилизованных деревьев на желтой стене. Вне всякого сомнения, парижский эскиз является увеличенной копией эскиза 1915 года. Об этом свидетельствуют такие детали, как однотипность силуэта и количество кипарисов за стеной, даже

66 Трагедия Г. Д'Аннунцио «Федра» в 4 тысячи стихотворных строк, поставленная в Гранд-опера в 1923 году, имела музыкальное сопровождение И. Пицетти, но не имела танцевальных сцен. В каталоге ГМИИ она ошибочно названа «балетом». Подробнее о «Федре» 1923 года см.: Беспалова Е. Последняя греческая трагедия Бакста // Русское искусство. 2016. № 2. С. 114–123.

67 Maud. La mode au theatre. // La Rampe. 1917. 7 juillet.

68 Оригиналы для изготовления клише сдавались Бакстом представителю издательства в 1921 году. См.: Документы о сдаче эскизов посреднику. Май-июнь 1921 года. ОР ГТТ. Ф. 111. Ед. хр. 559.

количество досок в изображении перекрытия совпадает. Эффектный парижский лист явно был сделан художником для продажи на очередной выставке. Датировка его 1923 годом в каталоге ГМИИ не имеет документального подтверждения. Правильная датировка «После 1915».

Итак, крупноформатный оригинал в технике гуаши, с которого Бакст сделал авторскую копию, для первого действия балета «Орфей» выявить не удалось. Но композиционная близость эскиза из ГМИИ к эскизам из Музея Израйля и Центра Помпиду позволила уточнить датировки произведений Бакста в двух крупнейших музеях.

Прототипы или оригиналы двух пейзажных эскизов к «Орфею», с которых Бакст делал повторения для облегчения транспортировки, до сих пор неизвестны. Но в частной московской коллекции существует «Мифологический пейзаж», который явно является интерпретацией на тему эскиза декорации к третьему действию «Орфея» (ил. 5). Большая графическая работа выполнена в технике пастели. На ней, как и на маленьком эскизе изображена картина природы, в которой царит дух умиротворенности. Это «сон гор, скал и рощ», который способна разбудить только «певца мелодий мощь» [5, с. 15]. В крупноформатной пастели почти полностью повторяется композиция правой части театрального эскиза: силуэты рощи и гор, поворот реки.

Ценным достоянием собрания ГМИИ является ансамбль костюмных эскизов к балету «Орфей» (1914–1915). Это большая редкость. Театральные эскизы Бакста после премьер спектаклей у Сергея Дягилева, Иды Рубинштейн, Анны Павловой участвовали как станковые произведения в его ежегодных персональных выставках в европейских столицах, полностью распродавались и оседали в частных коллекциях. По самым знаменитым спектаклям, таким как «Клеопатра» (1909), «Шехеразада» (1910), до нас дошло считанное количество эскизов. Сохранности ансамбля эскизов к «Орфею» способствовала несчастливая судьба спектакля.

В собрании ГМИИ хранится 26 эскизов костюмов к балету «Орфей» [4, с. 164–175, кат. 164–179]. Этот комплекс не является полным, отсутствуют эскизы костюмов для главных героев спектакля: Орфея, Эвридики, бога Гименея «в шафранных одеждах», Смерти-Танатос в черном хитоне. Это объясняется тем, что эскизы главных персонажей у Бакста всегда окрашены индивидуальностью исполнителя. В момент сдачи работы художником исполнители в спектакле еще не были выбраны. Но костюмы всех главных групп участников массовых сцен в балете —



5. Лев Бакст. *Мифологический пейзаж*
Около 1914. Бумага, пастель, цветные
карандаши. 52,8 × 68,5. Собрание Петра
Авена

как певцов хора, так и танцовщиков кордебалета — в собрании присутствуют. Для первого действия это костюмы юношей и девушек, украшающих гирляндами храм в честь торжественного бракосочетания, мужчин разного возраста из свиты Орфея, участвующих в церемонии. (Ил. 6–10.) Ко второму действию относятся эскизы костюмов старцев (ил. 11–12) и эскизы бутафории, состоящей из изображений птиц и зверей — обитателей страшной пещеры, ведущей в царство мертвых. Это летучие мыши, птицы-монстры и монстры неопознанного вида животных. К третьему акту Бакст представил эскизы женских костюмов: для девушек, сопровождающих Орфея к гробнице Эвридики (ил. 13–14) и для неумолимых в своей ярости вакханок.

Несмотря на то, что Бакст заверял Зилоти, что «постановка выигрывает от продуманности и оригинальности, ибо у меня есть время



6. Лев Бакст. *Молодая девушка, украшающая гирляндами храм*. Эскиз костюма. 1914. Бумага на картоне, акварель. 27,9 × 18,2 ГМИИ им. А. С. Пушкина, инв. МЛК ГР. 173



7. Лев Бакст. *Юноша, украшающий гирляндами храм*. Эскиз костюма. 1914. Бумага, акварель. 31 × 23,6 ГМИИ им. А. С. Пушкина, инв. МЛК ГР. 174



8. Лев Бакст. *Юноша, украшающий гирляндами храм*. Эскиз костюма. 1914. Бумага, акварель. 31,2 × 24,6 ГМИИ им. А. С. Пушкина, инв. МЛК ГР. 177



9. Лев Бакст. *Девочка, украшающая гирляндами храм*. Эскиз костюма. 1914. Бумага, акварель, карандаш, гуашь, серебро. 30,5 × 24 ГМИИ им. А. С. Пушкина, инв. МЛК ГР. 181

отбрасывать мотивы и замыслы уже использованные мною»⁶⁹, художник при создании эскизов костюмов обращается к собственному «канону античной одежды», который сложился у него при работе над его первым театральным проектом на тему античности — трагедией «Ипполит» Еврипида для Александринского театра (1902). При работе над античными спектаклями для Дягилева и Иды Рубинштейн Бакст неоднократно это делал [2, с. 45; 4, с. 341]. Исследователи подмечали, что Бакст не скрывал повторное использование эскизов, делал самоцитату максимально узнаваемой, копируя не только костюм, но и фигуру, и позу персонажа [4, с. 341].

Так, «Девушка, украшающая гирляндами храм» в «Орфее» повторяет фигуру придворной дамы из «Ипполита» (1902). Она возникает в «Эдипе в Колоне» (1904), затем переходит в «Мученичество святого Себастьяна» (1911), позже перевоплощается в пастушку в «Елене Спартанской» (1912) [4, с. 341]. Мариинскому театру Бакст сдал четыре варианта эскиза костюма девушки с гирляндами. Их отличает только цвет хитона — оранжевый, зеленый, сиреневый и фиолетовый, позы и жесты женского образа идентичны.

Выразительна иератичная фигура фронтально стоящей девы с поднятыми руками. Так в античном искусстве изображали плакальщиц на похоронах. Змеящиеся косы и загадочная архаическая улыбка на лице вызывают в памяти кор с портика Эрехтейона. В одном из эскизов 1914 года (ил. 6) полностью повторяется и цвет одежд, и даже

69 Письмо Л. С. Бакста А. И. Зилоти 20 янв./3 февр. 1915 года. КР РИИИ. Ф. 17. Ед. хр. 28. Л. 7.



10. Лев Бакст. Юноша, сопровождающий Орфея в храм. Эскиз костюма. 1914. Бумага, акварель, карандаш, гуашь, серебро. 37 × 18,5. ГМИИ им. А. С. Пушкина, инв. МЛК ГР. 178

орнамент, их украшающий, эскиза 1902 года к «Ипполиту». Сравнение превращения образа из придворной дамы Федры в участницу брачной церемонии Орфея позволяет выявить нюансы в графической манере Бакста, новые черты в приемах стилизации. В работе 1902 года Бакст скульптурно моделирует фигуру за счет графических вертикальных линий, обозначающих складки хитона, цвет одежд имеет градации от светлого в центре фигуры до более темного по краям. Застывшее выражение лица тщательно выписано. Эскиз 1914 года характеризует намеренно упрощенная манера исполнения: цвет дан равномерной заливкой локальным красочным пятном, орнамент нанесен как будто с помощью трафарета. Рисунки на ткани хитона однообразны — это

концентрические круги с точкой посередине, лишь в орнаментах нижней туники больше вариаций: растительный и геометрический узоры.

Эскизы костюмов толпы, собравшейся приветствовать героя на выходе из подземелья, также заимствованы художником из собственного канона. Фигуры старцев с посохами — это почти дословная цитата из «Эдипа» [2, с. 88]⁷⁰. Юноша, загипнотизированный змеей, из свадебного шествия «Орфея» является двойником Нарцисса из одноименного балета 1911 года. Их отличают только цвет и декор хитона, ниспадающего с одного плеча.

«Свежее впечатление», о котором так заботился Бакст, постановке могли придать мужские костюмы первого акта. (Ил. 7, 8.) В момент свадебной церемонии богу Эроту поклоняются почти нагие мальчики и юноши. Фигуры изображены в профиль, торс фронтально развернут, в руках вотивные гирлянды цветов или ветви оливы. Мускулистые тела с длинными ногами и тонкой талией словно сошли с фресок Кносского дворца XVI–XV веков до нашей эры. Сила этих образов — в контрасте мощи торса и хрупкости стянутой в талии фигуры. Костюм состоит из специфически критского элемента мужской одежды — корсета — и обтягивающих коротких лосин. Критские атлеты в такой одежде совершали свои головокружительные прыжки на спине бегущего быка на ипподромах Миноса. Художник специально помечает на листе: «Кушак, стягивающий талию в “рюмочку”, осьминог на груди, васильковый венок». (Ил. 8.) Костюмы юношей декорированы ярким орнаментом — желтым, красным, синим по черному фону. Мотивы орнамента — осьминоги, лабрисы, головы баранов заимствованы Бакстом из росписей критского дворца. Тела юношей украшены татуировками под цвет костюма.

По сути, костюмом актера становится его тело. В современных балетах доминирует именно такая концепция костюма, и этим мы обязаны Баксту. Чтобы осознать степень новаторства костюма, надо помнить, что порог допустимости наготы на сцене был в начале XX века гораздо выше, чем сейчас. Поразительно, как Бакст решился сдавать такие эскизы в дирекцию театра, где за четыре года до этого танцовщик был изгнан за непристойность костюма (под колетом поверх трико он не надел

70 Е. Н. Байгузина при написании своей книги работала в Театральной библиотеке Санкт-Петербурга с комплектом копий рисунков Л. С. Бакста к трагедии «Эдип в Колоне», состоящим из 54 листов. Комплект происходит из монтировочных мастерских Императорских театров.



11. Лев Бакст. *Старец из окружения Орфея и Эвридики*. Эскиз костюма 1914. Бумага, акварель, карандаш, гуашь, бронзовая краска. 27 × 19,6 ГМИИ им. А. С. Пушкина, инв. МЛК ГР. 170



12. Лев Бакст. *Старец из окружения Орфея и Эвридики*. Эскиз костюма 1914. Бумага, акварель, карандаш, гуашь, бронзовая краска. 27 × 19,8 ГМИИ им. А. С. Пушкина, инв. МЛК ГР. 171



13. Лев Бакст. *Молодая девушка, сопровождающая Орфея к гробнице Эвридики*. Эскиз костюма. 1914 Бумага, акварель, карандаш. 31,3 × 24. ГМИИ им. А. С. Пушкина, инв. МЛК ГР. 192



14. Лев Бакст. *Молодая девушка, сопровождающая Орфея к гробнице Эвридики*. Эскиз костюма. 1914 Бумага, акварель, карандаш. 26,8 × 20,1. ГМИИ им. А. С. Пушкина, инв. МЛК ГР. 193

короткие кюлоты). Создавая эти дерзкие для своего времени костюмы, Бакст предвосхищает завоевания балетного театра в позднейшее время.

Участники процессий и церемоний изображены Бакстом статично. Поразительным контрастом им служит эскиз костюма вакханки 1915 года. Он не входит в комплекс эскизов, хранящихся в ГМИИ. Но принадлежность его к спектаклю «Орфей» несомненна [2, с. 88]⁷¹. «Менада» была передана самим автором в 1916 году для репродуцирования в благотворительном издании «Книга бездомных» (*The Book of the Homeless*), вышедшем в Нью-Йорке. Местонахождение эскиза в настоящее время неизвестно.

⁷¹ Е. Н. Байгузина первой отметила факт принадлежности эскиза костюма менады 1915 г. комплексу костюмов к балету «Орфей».

Неистовая дева изображена в порыве гнева. Фигура дана в резком развороте: голова и торс повернуты в одну сторону, ноги — в противоположную. Одежда, пронизанная бурным круговым ритмом, усиливает порыв. Художественный прием растушевки параллельными линиями контура торса передает вихревой бег воздушных масс вокруг рассекающей воздух фигуры. Сквозь хитон проступают очертания могучего тела. В отличие от бесплотных двухмерных девушек, украшающих храм, менада угрожающе объемна. Вся фигура и особенно цепкие руки получили светотеневую моделировку. Динамика и художественная завершенность этого эскиза явно полюбились самому автору. Можно предположить, что Бакст «придержал» его в момент пересылки работы в Петроград.

Оценивая костюмный ансамбль к балету «Орфей», следует отметить, что Бакст смело сочетает в нем художественные приемы разных

эпох. Каждый отдельный костюм стилизован на основе достоверной исторической информации. Так, например, костюмы юношей восходят к образам фресковой росписи критского дворца эгейской эпохи. Женские костюмы той же эпохи мы знаем по знаменитым скульптурам богинь со змеями. Бакст отринул эти древние образцы и одел девушек в брачной процессии в костюмы классической Греции, то есть отстоящих от эгейской эпохи на тысячу лет. Это яркое свидетельство стиля работы мастера. Он не прямо перенимал античные формы, а творчески их перерабатывал. Интерпретируя и тасуя древние прототипы, он создавал яркие театральные образы. Художник оставил собственную оценку своего творческого метода: «Я пользуюсь историческим материалом критически, это известно всякому, кто не близоруко смотрит на мои интерпретации. Мне меньше всего важна археология и ею я играю, часто смешивая нарочно все стили»⁷².

Комплекс эскизов Бакста для неосуществленной постановки «Орфея» из собрания ГМИИ свидетельствует, что в трактовке античности у Бакста появилось много нового. Претворяя сущность античного мифа в сценические образы, Бакст поднял глубокие пласты греческой цивилизации. Первым из театральных художников он показал искусство эгейской эпохи. Декорация воссоздавала интерьеры критских дворцов, а в костюмах в качестве объекта интерпретации выступали не только орнаменты, но и изображения с фресок минойской эпохи.

Собранные документы по подготовке балета «Орфей» развенчивают устоявшееся мнение, что постановка сорвалась из-за болезни Бакста. Бакст был вовлечен в постановку с марта 1912 года. До конца 1913 года спектакль задерживал композитор, последнюю точку в партитуре Роже-Дюкаса поставил в декабре 1913-го. Острая фаза болезни Бакста продолжалась два месяца — июль-август 1914-го. Она помешала ему сдать работу вовремя. А хореограф Фокин отсутствовал в Мариинском театре с 1 января по 23 декабря 1914-го. Война перечеркнула обязательство Мариинского театра перед композитором дать премьеру 21 октября 1914 года.

Вторая попытка поставить балет «Орфей» была сделана в Мариинском театре в сезоне 1915–1916 годов. Несмотря на все задержки, описанные в документах, Бакст сдал эскизы дирекции в сентябре 1915 года, вполне заблаговременно, чтобы спектакль появился в объявленном

сезоне. Дирекция театра не дала эскизам ходу, и спектакль не состоялся. Художник не потребовал возврата произведений, это означает, что ему были даны заверения, что постановка возможна после войны. Бакст понимал, что противником постановки стал директор Теляковский. Поэтому его надежды на постановку возродились, когда после февральской революции управляющим оперной труппы Мариинского театра стал Александр Зилоти. «Директорство» Зилоти закончилось после Октябрьской революции с назначением А. В. Луначарского комиссаром театров. Так реализации проекта мешали болезни и отъезды творцов, войны и социальные катаклизмы. Балету Роже-Дюкаса «Орфей» не суждено было увидеть света рампы в России — на родине заказчиков партитуры А. И. Зилоти и М. И. Терещенко.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Бакст Л. Моя душа открыта. Книга вторая. Письма / Сост. Е. Теркель, А. Чернухина. М.: Искусство-XXI век, 2012.
2. Байгузина Е. Н. Бакст в поисках античности. СПб.: Нестор-История, 2009.
3. Зилоти А. И. Воспоминания и письма. Л.: Государственное музыкальное издательство, 1963.
4. Лев Бакст. К 150-летию со дня рождения. М.: ГМИИ им. А. С. Пушкина, 2016.
5. Роже-Дюкас Ж.-Ж.-Э. Орфей. Лирическая мимодрама в 3-х действиях. Текст и музыка Роже-Дюкаса. Авториз. пер. О. Г. Каратыгиной. СПб: Концерты А. Зилоти, 1914.
6. Стравинский И. Ф. Переписка с русскими корреспондентами. Материалы к биографии. В 3 т. Т. 2. / Сост., текст. ред. и коммент. В. П. Варунца. М.: Композитор, 2000.
7. Теляковский В. А. Дневники директора Императорских театров. 1913–1917. Санкт-Петербург. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2017.
8. Catalogue of an Exhibition of Drawings by Leon Bakst ballets, Plays and Costumes. London: The Fine Arts Society, 1913.
9. Debussy C. Correspondance (1872–1918). Paris: Gallimard, 2005.
10. Levinson A. Bakst. The Story of the Artist's Life. Berlin: A. Kogan, 1922.
11. Roger-Ducasse J. J. Orphee. Partition. Paris: Jaques Durand, 1913.
12. Sznajderman E. On Stage: The Art of Leon Bakst. Theatre Design and Other Works. Jerusalem: The Israel Museum, 1992.

72 Письмо Л. С. Бакста И. Ф. Стравинскому 12/25 окт. 1917 г. ОР ГТГ. Ф. 111. Ед. хр. 2620. Л. 19.