

УДК 7.06, 7.071.1, 82–94

«СПЯЩАЯ КРАСАВИЦА» В ТВОРЧЕСТВЕ Л. С. БАКСТА: РОЖДЕНИЕ БИОГРАФИЧЕСКОГО МИФА

*Солохина О. Ю.*¹

¹ Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, ул. Зодчего Росси, д. 2, Санкт-Петербург, 191023, Россия.

В статье рассматривается эссе Л. С. Бакста «Чайковский в “Русском балете”», опубликованное в преддверии премьеры балета «Спящая принцесса» 1921 года в лондонском театре Альгамбра и включенное в сувенирную программу к спектаклю. Исследовательский интерес автора сосредоточен на первой части эссе — воспоминании Л. С. Бакста о его приглашении в Мариинский театр на генеральную репетицию балета «Спящая красавица» в 1890 году, знакомстве с П. И. Чайковским и И. А. Всеволожским, а также о судьбоносной роли этого спектакля в определении творческой будущности художника. Автор ставит под сомнение рассказ Л. С. Бакста и приходит к выводу о том, что художник, мифологизируя отдельные детали прошлого, сконструировал убедительное, но не вполне достоверное воспоминание. В процессе исследования автор уточняет датировку двух фотографий Л. С. Бакста.

В приложении к статье автор предлагает собственный перевод первой части эссе с английского языка.

Ключевые слова: Л. С. Бакст, эссе Л. С. Бакста «Чайковский в “Русском балете”», биографический миф, балет «Спящая красавица» 1890 года, П. И. Чайковский, «Русский балет» С. П. Дягилева, балет «Спящая принцесса» 1921 года, Е. Л. Мрозовская, А. Н. Бенуа.

THE SLEEPING BEAUTY IN THE ART OF LEON BAKST: GENESIS OF BIOGRAPHICAL MYTH

Solokhina O. Y.¹

¹ Vaganova Ballet Academy, 2, Zodchego Rossi St., St. Petersburg, 191023, Russian Federation.

The present article focuses on analyzing of “Tchaikovsky at the Russian Ballet” essay by L. S. Bakst, which was published on the eve of the premiere of *The Sleeping Princess* ballet in 1921 at the Alhambra Theatre, London, and which was included into the souvenir programme for the said performance. The author’s research interest is concentrated on the first part of the essay – L. S. Bakst’s recollection of his being invited to the Mariinsky Theatre for the dress rehearsal of *The Sleeping Beauty* ballet in 1890, of his being acquainted with P. I. Tchaikovsky and I. A. Vsevolozhsky, and also of the providential influence of this performance onto determining the artist’s creative futurity. The author calls into question the indicated reminiscing by L. S. Bakst and comes to the conclusion that the artist constructed a compelling, but questionable, memory by mythologizing some details of the past. Within working on the research, the author identifies incorrect dating of two L. S. Bakst’s photographs. In the appendix to the article, the author offers a translation of the corresponding part of the essay from English.

Keywords: L. S. Bakst, “Tchaikovsky at the Russian Ballet” essay by L. S. Bakst, biographical myth, *The Sleeping Beauty* ballet, 1890, P. I. Tchaikovsky, *Ballets Russes* of S. P. Diaghilev, *The Sleeping Princess* ballet, 1921, H. L. Mrozovsky, A. N. Benois.

9 октября 1921 года на первой полосе парижской газеты «Комедия» (фр. — “Comœdia”) была опубликована статья Л. С. Бакста «Чайковский в “Русском балете”» (фр. — “Tchaikowsky aux Ballets Russes”) [1, p. 1], основная часть которой являлась очень личным воспоминанием художника о знакомстве с великим композитором в день генеральной репетиции балета «Спящая красавица» в 1890 году, когда под влиянием магии этого спектакля определилась профессиональная будущность Л. С. Бакста. Перевод этой статьи на русский язык был опубликован в девятом номере журнала «Советская музыка»

за 1972 год^{1,2} [2, с. 162]. Однако в отечественной искусствоведческой литературе, посвященной жизни и творчеству Л. С. Бакста, пристальное внимание этому тексту уделено не было. Лишь И. В. Пружан, коротко цитируя статью художника, отметила, что «Бакст хорошо помнил первую постановку [балет «Спящая красавица» 1890 года. — О. С.], произведшую на него в молодости неизгладимое впечатление» [5, с. 201]. С. В. Гольнец назвал воспоминания Л. С. Бакста о «Спящей красавице» «одним из самых ярких впечатлений молодости» художника [6, с. 47]. В каталоге к выставке «Искусство Леона Бакста для “Русского балета” Дягилева» 1999 года в разделе «Леон Бакст. Хронология» в строке событий за 1890 год, среди прочего, читаем: «В Санкт-Петербурге посетил генеральную репетицию балета Мариуса Петипа и Петра Ильича Чайковского “Спящая красавица” в Мариинском театре» [7, с. 4].

Между тем, Ч. Спенсер открыто называл воспоминания Л. С. Бакста о памятном дне генеральной репетиции балета фантазией (англ. — “fantasy”), призывая относиться к ним с определенной долей сомнения [8, р. 201]. Еще более прямолинейно высказалась об этой части воспоминаний Л. С. Бакста Дж. И. Кеннеди, предположив, что, «...скорее всего, они вымышлены» (англ. — “possibly fictional”) [9, р. 145].

Действительно, кроме свидетельства самого художника, в распоряжении исследователей нет ни единого документа, подтверждающего, что Л. С. Бакст присутствовал в Мариинском театре на генеральной репетиции «Спящей красавицы» в 1890 году и перед ее началом был представлен П. И. Чайковскому. Настоящая статья является попыткой разобраться, является ли рассказ Л. С. Бакста похожей на вымысел правдой или правдоподобным вымыслом художника.

¹ Указанная публикация была включена составителями в первую книгу двухтомного издания «Моя душа открыта», посвященного литературному и эпистолярному наследию Л. С. Бакста [2, с. 99–104]. В комментарии к статье указано, что «отрывок текста [статьи. — О. С.] в неточном русском переводе публиковался в журнале “Театр и жизнь” (Берлин, 1922, № 9, с. 10)» [2, с. 163]. Здесь допущена неточность. Упомянутая публикация вышла в свет в 7-м номере журнала. Отрывок был напечатан в виде отдельной статьи Л. С. Бакста «Футуризм или классицизм?» [3, с. 10], которая, по сути, являлась не столько переводом с французского языка, сколько расширенной авторской версией Л. С. Бакста части статьи, опубликованной в «Комедии» (фр. — “Comœdia”).

² Отметим, что название статьи было переведено с французского языка дословно — «Чайковский в “Русских балетах”». Действительно, на французском языке дягилевская антреприза именовалась во множественном числе — Ballets Russes, вероятно, по аналогии с «Русскими сезонами» (фр. — “Saisons Russes”). Однако на русском и английском языках труппа называлась «Русский балет» и «The Russian Ballet» соответственно. Заметим, что в 1973 году часть статьи, посвященная воспоминанию Л. С. Бакста о его присутствии на премьере «Спящей красавицы» в 1890 году, была включена в сборник «Воспоминания о Чайковском» под названием «Спящая красавица» [4, с. 235–236].

Статья в парижской «Комедии» (фр. — “Comœdia”) от 9 октября 1921 года была приурочена к премьере балета «Спящая красавица», которую, как было заявлено в тексте, «Русский балет» представит лондонской публике в конце «этого месяца»³. Однако премьеры знаменитого балета П. И. Чайковского и М. И. Петипа⁴ под слегка измененным названием «Спящая принцесса» в оркестровке И. Ф. Стравинского состоялась 2 ноября 1921 года в театре Альгамбра (Лондон).

К спектаклю была выпущена особая сувенирная программа [11], куда, помимо либретто балета, были включены цветные репродукции эскизов костюмов и декораций Л. С. Бакста, а также его эссе «Чайковский в “Русском балете”», текст которого без вступительной части являлся точным переводом статьи художника в упомянутом выпуске «Комедии» (фр. — “Comœdia”) на английский язык.

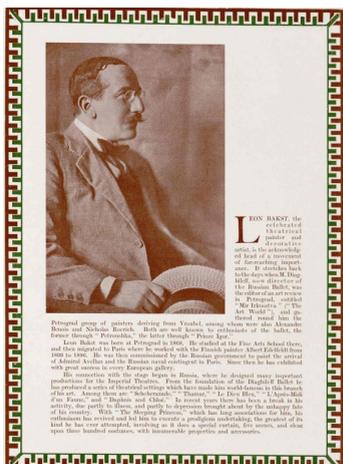
Как и статья, текст эссе был поделен на пять неравных частей. Первая, самая объемная (см.: Приложение⁵), повествует не о композиторе и его значении для дягилевской антрепризы или вкладе в русскую балетную музыку, а о первой встрече самого художника с балетом «Спящая красавица» и знакомстве с П. И. Чайковским и И. А. Всеволожским, т. е. о том дне, когда, по свидетельству Л. С. Бакста, его «призвание было определено» [11, р. 7]. Во второй части эссе блестяще владевший словом художник изящно высмеивает современные течения в искусстве и панегирики в их честь⁶, блекнувшие на фоне гения П. И. Чайковского, ведомого не бездушной машиной, но живой Музой. В третьей и последующих частях Л. С. Бакст вспоминает, как вдохновенно работал над музыкальной составляющей спектакля И. Ф. Стравинский, восхищается истинным величием музыки П. И. Чайковского и противопоставляет вдохновенные мелодии композитора «надуманному и скучному» тематизму

³ Как отмечает М. Ю. Ратанова, балет «несомненно предназначался для Парижа», поскольку «...в октябре 1921-го Дягилев и директор Парижской Оперы Жак Руше договорились о показе “полнометражного” возобновления на сцене Парижской Оперы в мае 1922-го» [10, с. 395], то есть после окончания английского сезона.

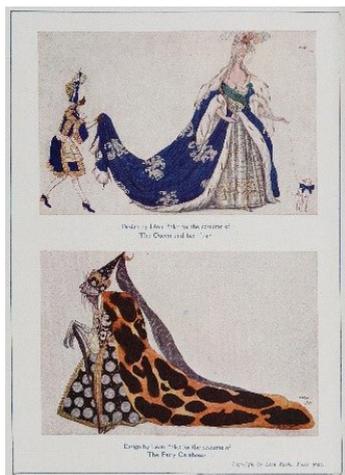
⁴ Над хореографией при постановке «Спящей принцессы» работали Н. Г. Сергеев и Б. Ф. Нижинская.

⁵ В Приложении 1 с английского языка переведена первая часть эссе.

⁶ Л. С. Бакст решительно отказывается упиваться описанием жизни «в свете множества впечатлений, получаемых сетчаткой глаза, — от самолетов, трамваев, огромных автобусов, в окружении визга автомобильных рожков и слепящих отсветов движущейся рекламы», несмотря на «множество длинных и заумных футуро-кубистических статей». Л. С. Бакст эмоционально пишет о том, «как он был смешон, этот футуро-кубист, вечный выходец из рядов неудачливых инженеров, который кричал..., что владычица его грез, этот модерн из модернов, вовсе не женщина, а тьфу, ...машина» [11, р. 7].



Илл. 3. Сувенирная программа к балету «Спящая принцесса», 1921. Фотография и краткие сведения о Л. С. Баксте [11, p. 3]



Илл. 4. Сувенирная программа к балету «Спящая принцесса», 1921. Эскизы костюмов королевы и пажа; феи Карабосс [11, p. 10]

и И. Ф. Стравинский [11, p. 22]. Однако при внимательном изучении программы становится очевидно, что это не совсем так.

Из тридцати двух полос буклета, включая обложку, семь занимает реклама, а шестнадцать составляют эскизы и тексты Л. С. Бакста. Кроме того, на титульном листе художник обозначен как главный постановщик (англ. — “the entire production by M. Leon Bakst”) [11, p. 1] (см.: илл. 2), а на четвертой полосе обложки анонсируется великолепное издание репродукций эскизов к балету «Спящая принцесса», опубликованное на французском языке в 1922, а на английском в 1923 году [12, 13]. Оставшиеся пять с половиной полос отведены либретто, списку действующих лиц и исполнителей и морали (фр. — “Moralité”) Ш. Перро. Удивительным образом имя одного из главных создателей хореографического шедевра М. И. Петипа упомянуто лишь раз наряду с именами Н. Г. Сергеева, Б. Ф. Нижинской и изготовителей костюмов и декораций (см.: илл. 2).

Таким образом, Л. С. Бакст фактически позиционировался как ключевая в создании спектакля фигура⁷. Так, в сувенирной программе отсутствуют какие бы ни было фотографии исполнителей главных партий или создателей балета, кроме единственной — снимка Л. С. Бакста

⁷ Возможным представляется и более простое объяснение концентрации внимания публики именно на Л. С. Баксте. К началу 1920-х годов популярность и востребованность художника в Париже, Лондоне и даже Америке были настолько велики, что одно лишь упоминание о том, что он принял участие в создании спектакля, могло обеспечить интерес самой изысканной публики. В то время как имя М. И. Петипа не было хорошо знакомо лондонскому зрителю и вряд ли могло привлечь его внимание в той же степени, что имя Л. С. Бакста.

(см.: илл. 3)⁸. Эта фотография сопровождается краткими сведениями о самом художнике⁹, которые частично повторяют вступительную часть к статье Л. С. Бакста в «Комедии» (фр. — «Comoedia») [1, р. 1]¹⁰, хоть и с несколькими иными акцентами. Так, перерыв в творческой активности художника, наблюдавшийся у него «в последние годы», анонимный автор текста буклета (возможно, сам Л. С. Бакст) объясняет «частично болезнью¹¹, частично депрессией, вызванной трагической судьбой его родины¹². Однако с появлением “Спящей принцессы”, которая всегда так много для него [Л. С. Бакста. — О. С.] значила, вдохновение вернулось к нему и побудило осуществить грандиозное предприятие, величайшее в своем роде, из всех, какие он когда-либо предпринимал¹³» [11, р. 3].

Так перед читателями представал Л. С. Бакст-художник, который, прежде терзаемый размышлениями о родине, пробудился к творческой жизни

⁸ Примечательно также, что на каждой полосе с эскизами был проставлен копирайт Л. С. Бакста (англ. — “Copyright by Léon Bakst, Paris. 1921”). Следовательно, художник не имел намерения передать права на дальнейшее использование своих эскизов труппе С. П. Дягилева, оставляя их за собой.

⁹ Автор текста не указан. Сам текст имеет крайне спорное содержание с точки зрения аутентичности ряда указанных в нем сведений. Так, например, обращает на себя внимание место и год рождения художника — Петроград (1868), а не Гродно (1866). Вряд ли подобная ошибка была случайной. Путаницу с датой и местом рождения Л. С. Бакста в разных источниках подробно анализирует О. Медведкова (см.: [14, с. 39–42]).

¹⁰ «Г-н Леон Бакст только что создал декорации и костюмы для “Спящей красавицы”, которую “Русский балет” представит в Лондоне в конце этого месяца [напомним, что статья была опубликована 9 октября 1921 года. — О. С.]. После четырех лет бездействия, вызванного войной [имеется в виду Первая мировая война. — О. С.] и печальными событиями в России, возвращение этого мастера в художественную жизнь является слишком важным и радостным событием, чтобы «Комедия» не поспешила сообщить об этом своим читателям. Для балета “Спящая красавица” созданы шесть декораций и триста костюмов. По важности постановки это самое грандиозное и роскошное предприятие из всех, принятых “Русским балетом”» [1, р. 1].

¹¹ Между тем, Г. К. Лукомский в восторженной статье «Искусство Л. С. Бакста», опубликованной в декабре 1921 года, упоминает, что «встретил Бакста цветущую раннею весною» в Каннах и сразу понял, «что все толки и печальные слухи о болезни художника — не только преувеличены, но, быть может, просто злостно придуманы недоброжелателями» [15, с. 14].

¹² В указанный период Л. С. Бакст был крайне загружен работой, а значительная доля его переживаний была сопряжена не столько с печальной судьбой родины, откуда он уехал много раньше наступивших событий, сколько с безопасностью семьи, на переезд которой из России художник употребил значительные средства и силы.

¹³ Примечательно, что в статье от 9 октября 1921 года в парижской «Комедии» акцент делался на том, что работа Л. С. Бакста над «Спящей принцессой» была самым грандиозным предприятием из всех, что художник выполнял для «Русского балета», т. е. для дягилевской труппы.

ни от соприкосновения со столь значимым для него балетом. Он, словно Аврора, очнувшаяся от заклятия Карабосса благодаря поцелую принца, вновь ожил и, как добрая фея, повел за собой восхищенных зрителей в сказочный замок Спящей красавицы. Возможно, похожее впечатление сложилось и у английского иллюстратора (см.: илл. 5).

Тем самым «Спящей красавице» была отведена чуть ли не определяющая роль в судьбе и творчестве художника, благодаря чему вниманию публики предлагался особенный спектакль, не будь которого блистательная карьера Л. С. Бакста как театрального художника могла бы и не сложиться.

Согласно воспоминанию художника, он присутствовал на генеральной репетиции («долгожданной репетиции в костюмах [англ. — “ardently expected dress rehearsal”. — О. С.] “Спящей красавицы”» [11, р. 6]). Между тем известно, что репетиций в костюмах было две — общая (в субботу 30 декабря 1889 года) и парадная (во вторник 2 января 1890 года)¹⁶. В эссе художник недвусмысленно дает понять, что он имел честь посетить именно вторую — парадную репетицию, которая была устроена для Александра III, членов его семьи и представителей высшего света и чиновничества.

С самого начала повествования Л. С. Бакст намекает на собственную избранность: он, бедный студент, был допущен в зрительный зал¹⁷ и стал частью столь блистательного собрания¹⁸. Художник особо подчеркивает, что пригла-



Илл. 5. Э. Дюлак.
Добрая фея Бакст ведет
принца Чарминга¹⁴ Дягилева
в замок Спящей принцессы.
Фрагмент рисунка¹⁵
[16, р. 154].

¹⁴ Согласно либретто, принца, в отличие от Дезирэ в «Спящей красавице» 1890 года, зовут Чарминг (от англ. “charming” — очаровательный (прил.) или очаровывающий (прич. I)).

¹⁵ Впервые рисунок был опубликован в лондонском еженедельном журнале «Скетч» (англ. — “The Sketch”) 28 декабря 1921 года.

¹⁶ 27 декабря 1889 года П. И. Чайковский получил от И. А. Всеволожского телеграмму: «Первое представление балета 3, парадная репетиция вторник 2, мы делаем общую репетицию субботу 30» [17, с. XIII].

¹⁷ Подчеркнем, что, согласно воспоминанию Л. С. Бакста, он получил билет в зрительный зал, а не на галерку, — единственное место, которое могло себе позволить большинство бедных студентов, к которому в эссе художник причислил и себя.

¹⁸ См.: запись из Дневника А. А. Половцова от 2 января 1890 года: «Репетиция нового балета “Спящая красавица”. Государь со всем семейством сидит в креслах, логи розданы лицам более или менее известным. Я сижу с Убри, Влангали, Винспиером. Балет превосходит по богатству и изяществу постановки все мною доселе виданное» [18, с. 272].

сительный билет был подарен ему «старинным и почитаемым [его. — О. С.] ... другом, главным режиссером Императорской оперы», т. е. Г. П. Кондратьевым (1834/1835–1905)¹⁹.

«Прежде чем войти в уже переполненный людьми зрительный зал, — продолжает Л. С. Бакст, — обычай предписывал посещение кабинета режиссера», который являлся своеобразным «клубом, где собирались звезды оперы и балета» [11, р. 6]. За скобками остается вопрос, что это был за обычай и на кого, помимо «звезд», он распространялся — на старинных друзей режиссера, его коллег, включая вышестоящее начальство, или на кого-то еще. В любом случае, согласно воспоминанию художника, он был вхож и в это собрание. Так, следуя «обычаю», юный Л. С. Бакст перед началом спектакля устремился не в «переполненный людьми зрительный зал», а в кабинет к главному режиссеру оперной труппы. Именно там, в окружении танцовщиц, помимо самого Г. П. Кондратьева, Л. С. Бакст увидел еще двух господ. Художник дает понять читателю, что они были ему незнакомы, и об их важности он мог судить исключительно по «почтительному расстоянию, которое держали с ними артисты» [11, р. 6].

В одном из этих господ, исключительно по звезде «Владимира с левой стороны груди его синего мундира», Л. С. Бакст распознал директора Императорских театров И. А. Всеволожского и тут же предположил, что в театре присутствует «член императорской фамилии» [11, р. 6]. Следовательно, 23-летний молодой человек знал, как именно выглядит мундир директора Императорских театров и в каких случаях чиновнику положено его надевать. Именно по наличию парадного мундира юноша догадался, что в театре присутствует представитель августейшего семейства: «...как выяснилось, то был император Александр III» [11, р. 6].

Обращают на себя внимание детали, так избирательно врезавшиеся в память Л. С. Бакста, — синий мундир и звезда Св. Владимира. Художник удивительным образом запомнил цвет мундира, но забыл о богатом золотом шитье, покрывающем оба его борта, что довольно странно для внимательного к деталям Л. С. Бакста. Удивительным образом из всего множества орденов, которыми был награжден И. А. Всеволожский и которые должен был носить в случаях, подобных парадной репетиции в присутствии монарха, Л. С. Баксту запомнился только один.

Между тем следует отметить, что орден Святого Равноапостольного князя Владимира, учрежденный при Екатерине II, имел четыре степени. Они различались размерами крестов, орденских лент, а также отсутствием или наличием

¹⁹ Напомним, что в описываемое время Л. С. Баксту было без малого 24 года, а его «старинному и почитаемому» другу Г. П. Кондратьеву — 55 лет.

орденских звезд (звезды входили в комплект знаков отличия для 1-й и 2-й степеней) [19]. И. А. Всеволожский был удостоен этого ордена дважды — 3-й степени в 1874 году и 2-й степени в 1892 году [20, с. 37]. Действительно, 2-ю степень ордена обозначали крест на черно-красной узкой ленте и звезда, которую следовало носить на левой стороне груди мундира [21, с. 119–144], однако в 1890 году И. А. Всеволожский был обладателем только 3-й степени ордена, в знаки отличия которой звезда не входила.

Даже если предположить, что Л. С. Бакст хорошо разбирался в орденах Российской империи, то, с одной стороны, за давностью лет он вполне мог перепутать орденскую звезду Св. Владимира 2-й степени со звездами Св. Станислава 1-й степени или Св. Александра Невского, которыми, среди прочих наград, к 1890 году был отмечен И. А. Всеволожский. С другой стороны, можно допустить, что при написании эссе художник мог привлечь воспоминания более позднего периода, если предположить, что молодой человек встречал директора Императорских театров после 1892 года, когда тот был награжден звездой Св. Владимира 2-й степени. Однако и то, и другое маловероятно.

Ошибается Л. С. Бакст и в цвете мундира И. А. Всеволожского. Так, со времен утвержденного Николаем I «Положения о мундирах для Чинов Министерства Императорского двора, Кабинета его Императорского Величества и Департамента Уделов» от 1831 года цвет сукна для этих мундиров оставался неизменным [22]. Согласно § 1 раздела II указанного Положения «чинам... Дирекции Императорских театров [надлежало] иметь обще парадный мундир **тёмно-зелёного** [выделено мной. — О. С.] сукна с красными суконными воротником и обшлагами» [23, с. 226]. Именно в таких мундирах в 1886 году И. А. Всеволожский изобразил служащих в Министерстве Двора Э. Д. Нарышкина [24, с. 103] и А. С. Долгорукова [24, с. 111].

Вторым присутствовавшим в кабинете у Н. Г. Кондратьева господином, которого Л. С. Бакст не знал в лицо («кто же это?»), оказался П. И. Чайковский. При этом, согласно эссе, юноша «обожает театр», «рисует эскизы для постановок» и, что наиболее важно, по процитированным Л. С. Бакстом словам Н. Г. Кондратьева, «на днях за чаем рассказывал друзьям о ...“Спящей красавице” [П. И. Чайковского. — О. С.] и делал наброски собственных декораций» [11, р. 6]. Таким образом, читатели эссе никак не могли усомниться в том, что Л. С. Бакст прекрасно знал музыку, либретто и даже сценарный план, а значит, как минимум присутствовал на репетициях. А если это так, то по какой причине художник не знал в лицо ни И. А. Всеволожского, ни П. И. Чайковского остается лишь догадываться.

Вызывает недоумение и то, что перед началом парадной репетиции балетного спектакля, где, помимо аристократии и высшего чиновничества, должен был присутствовать самодержец с семьей, двое из троих создателей

балетного спектакля, следуя уже упомянутому «обычаю», пришли пообщаться с главным режиссером оперной труппы²⁰. Смущает и другое: по какой причине «толпой танцовщиц»²¹ был заполнен кабинет Г. П. Кондратьева²², а не, скажем, М. И. Петипа; или почему, в отличие от И. А. Всеволожского и П. И. Чайковского знаменитый хореограф не стал соблюдать предписание «обычая» и не зашел к режиссеру оперной труппы вместе с композитором и директором Императорских театров перед началом спектакля. Необъяснимое отсутствие в эссе даже малейших упоминаний о М. И. Петипа фактически нивелировало роль хореографа в создании спектакля.

Не меньшую долю сомнений вызывает и дальнейшее повествование. Согласно Л. С. Баксту, Г. П. Кондратьев, игнорируя присутствие И. А. Всеволожского, не только подозвал мявшегосю у входа в кабинет Лёвушку, но и отрекoмендовал его композитору прежде, чем главе Императорских театров. Маловероятно и то, что Г. П. Кондратьев отважился в присутствии столь высокопоставленного чиновника, но, что самое важное, — автора либретто и эскизов всех костюмов к балету — расхваливать наброски декораций никому неизвестного юноши и даже искать их в ящике своего стола, чтобы на глазах у И. А. Всеволожского продемонстрировать композитору.

Даже если допустить, что Л. С. Бакст присутствовал на парадной репетиции, то едва ли до 2 января 1890 года он был настолько осведомлен о либретто, сценографии и музыке к балету, что мог рассказывать об этом друзьям, попутно делая наброски эскизов, которые позднее вручил Г. П. Кондратьеву, а при «знакомстве» с композитором уверял последнего, что ему нравится

²⁰ Заметим, что Г. П. Кондратьев не входил в управленческий состав театра. Он указан в качестве главного режиссера оперной труппы в разделе «Список артистов Императорских театров» [25, с. 39; 52]. Крайне иллюстративной в этом смысле является карикатура И. А. Всеволожского «На Парнас», изображающая «попытки втащить русскую оперу на гору искусства, Парнас», на которой среди восьми поднимающих во главе с И. А. Всеволожским (он изображен на вершине Парнаса), Г. П. Кондратьев занимает самое последнее место у его подножия [24, с. 164–165].

²¹ Здесь Л. С. Бакст сам себе противоречит: с одной стороны, он пишет, что кабинет Г. П. Кондратьева был своего рода клубом для звезд оперы и балета, и тут же, — что комната была заполнена толпой танцовщиц. В этой связи возникают закономерные вопросы: что это были за танцовщицы, почему их была толпа, сколько среди них было звезд, занятых в постановке, и, главное, что они делали у главного режиссера оперной труппы перед самым началом парадной репетиции вместо того, чтобы готовиться к выходу на сцену?

²² Помещение, которое Л. С. Бакст вспоминал как кабинет Г. П. Кондратьева, А. Н. Бенуа называл «режиссерской комнатой» [26, с. 614].

музыка к «Спящей красавице»²³. Где юноша мог ее слышать до января 1890 года и составить о ней восторженное мнение, остается загадкой.

Однако все встает на свои места, если подобное восторженное знание либретто, сценографии и музыки отнести на счет будущего товарища Л. С. Бакста А. Н. Бенуа, который, в отличие от своего друга, на генеральной репетиции и последовавшей за ним премьеры не был, — ему удалось присутствовать лишь на втором спектакле [26, с. 601–602]. Несмотря на предубеждение к музыке П. И. Чайковского в семье Бенуа, она произвела на девятнадцатилетнего молодого человека незабываемое впечатление. Он «сразу обзавелся клавиром нового балета»²⁴ [26, с. 602], после чего окончательно «заболел» музыкой П. И. Чайковского и самим балетом, который видел бесчисленное множество раз и знал практически наизусть²⁵. Примечательно, что одержимый «Спящей красавицей» А. Н. Бенуа [26, с. 602] лестно отзывался о хореографии М. И. Петица, но критиковал работу И. А. Всеволожского²⁶.

Именно А. Н. Бенуа должен был по замыслу С. П. Дягилева ставить «Спящую красавицу» в 1921 году, но этот план осуществлен не был, поскольку в тот период Александр Николаевич работал в Эрмитаже и приехать в Париж или Лондон не мог. О том, что балет ставит его «архизнаменитый друг»²⁷, А. Н. Бенуа узнал из газет и писем друзей, что «ущемило его довольно больно»²⁸.

То, что выбор С. П. Дягилева пал на «Спящую красавицу», и к постановке балета он намеревался привлечь именно А. Н. Бенуа, неудивительно. Александр Николаевич оставил подробнейшие воспоминания о том, как его «бешеное» увлечение балетом П. И. Чайковского «заразило» его товарищей, ставших «настоя-

²³ Если предположить, что подобное событие все же имело место, но состоялось после спектакля, то это не избавляет от уже приведенных сомнений, поскольку, опуская прочие доводы, П. И. Чайковский вряд ли бы мог смущенно улыбаться и оставаться благостным, поскольку был расстроен холодной реакцией императора на спектакль. См. запись в дневнике композитора от 2 января 1890 года: «Января 2. Вторник — Репетиция балета с государем. «Очень мило! Его величество третировал меня очень свысока. Господь с ним». Цит. по: [27, с. 60].

²⁴ Даже будучи членом такой прославленной и обласканной двором семьи, А. Н. Бенуа обзавелся клавиром после посещения спектакля, но не до того. Вероятно, имеется в виду партитура, над подготовкой которой работал А. И. Зилоти, в то время уже женатый на В. П. Третьяковой, а в 1903 году ставший свояком Л. С. Бакста, вступившего в брак с Л. П. Гриценко, урожденной Третьяковой.

²⁵ Позднее он упоминал об этом в дневниках 1922 года [28].

²⁶ «Шокировала некоторая пестрота колеров, сопоставленных человеком, лишенным настоящего чувства красочной гармонии» [26, с. 605].

²⁷ Запись в дневнике А. Н. Бенуа от 24 апреля 1918 [28].

²⁸ Запись в дневнике А. Н. Бенуа от 21 сентября 1921 [28].

щими балетоманами», благодаря чему они через несколько лет начали собственную деятельность в этой области [26, с. 601–607]. «Если бы я не заразил своим энтузиазмом друзей, — писал А. Н. Бенуа, — то и не было бы “Ballets Russes” и всей, порожденной их успехом “балетомании”» [26, с. 607]. Вероятно, под влиянием вдохновенной страсти А. Н. Бенуа и благодаря общей увлеченности музыкой П. И. Чайковского друзья намеривались включить в программу первого балетного сезона 1909 года последний акт «Спящей красавицы» и даже предприняли ряд действий, включая заключение контрактов с исполнителями²⁹. Однако это намерение по известным причинам реализовано не было. Таким образом, в 1921 году С. П. Дягилев не только воплотил проект, который ему не удалось осуществить за 12 лет до этого, но и представил лондонской публике полный спектакль, а не последний акт, как первоначально задумывал в 1908 году.

В воспоминаниях А. Н. Бенуа обращает на себя внимание следующая деталь — он, слушая «Чайковского где только можно, и в концертах, и в домашнем исполнении», тем не менее, не решался «познакомиться с ним лично» [26, с. 602]. Трепетал перед композитором и находившийся в родстве с П. И. Чайковским С. П. Дягилев³⁰. Однако ни тот, ни другой, как и остальные участники «Мира искусства», не упоминают об эпохальной и судьбоносной встрече их друга Лёвушки с великим композитором, о которой, случись ей состояться в действительности, художник не преминул бы поделиться со своими влюбленными в музыку П. И. Чайковского товарищами³¹.

Более того, А. Н. Бенуа пишет о том, что им «потребовалось лет пять, чтоб <...> радикально изменилась <...> его [Бакста. — О. С.] точка зрения» на балет. Художник предпочитал оперу и драму. Считая балет «нелепым, легкомысленным и даже предосудительным зрелищем», он на балетных спектаклях «не бывал вовсе и даже относился к этому роду театральных зрелищ с предубеждением» [26, с. 615].

Товарищ Л. С. Бакста и А. Н. Бенуа по «Миру искусства» Д. В. Filosoфoв, вспоминая художника, также отмечал, что тот «долго искал себя. Писал портреты, картины, но это все было не интересно. И только в эпоху “Ежегодника Театров”, когда он, с невероятным терпением, превратившись в простого ретушера, делал фантастические фоны к снимкам с актеров, он понял, что душа его принадлежит театру» [31].

²⁹ В архиве Г. Ротшильда сохранился подписанный О. И. Преображенской, но не подписанный С. П. Дягилевым, контракт, предметом которого, среди прочего, было исполнение «заглавной роли Авроры в последнем действии балета “Спящая Красавица”» [29, р. 1].

³⁰ Родная сестра мачехи С. П. Дягилева Е. В. Панаевой, знаменитая оперная певица А. В. Панаева-Карцова, в 1885 году вышла замуж за Георгия Павловича Карцова — сына двоюродной сестры П. И. Чайковского, А. П. Карцовой (в девичестве Чайковской).

³¹ Встреча Л. С. Бакста с П. И. Чайковским не нашла своего отражения и в монографии А. Левинсона 1922 года [30].

Напомним, что Л. С. Бакст работал в «Ежегоднике императорских театров» с 1899 по 1901 год, то есть спустя 10 лет после премьерных спектаклей «Спящей красавицы»³². Действительно, с момента премьеры «Спящей красавицы» прошло более десяти лет, прежде чем художник приступил к созданию эскизов для «Сильвии», «Сердца маркизы», «Ипполита», «Феи кукол», «Эдипа к Колонне» и т. д. Позднее в своих воспоминаниях М. В. Добужинский назовет этот период «зарождением будущего необычайного размаха Бакста в русском балете» [33, с. 202].

Крайне интересна и следующая деталь: согласно А. Н. Бенуа, он познакомился с Лёвушкой Бакстом в марте 1890 года, то есть в разгар своего увлечения «Спящей красавицей» и спустя три месяца после ее премьеры. Знакомство состоялось в мастерской его старшего брата Альбера, которую Л. С. Бакст начал посещать чуть ранее в том же 1890 году. Лёвушка был представлен А. Н. Бенуа как друг детства Марии Шпак (1870–1891)³³ [26, с. 607], будущей супруги

³² 10 сентября 1899 года С. П. Дягилев был назначен чиновником особых поручений при директоре Императорских театров князе С. М. Волконском. В списке личного состава театрального управления среди чиновников особых поручений при директоре его имя значится под № 2: «Дягилев Сергей Павлович, губ. секр. (с 10 сентября 1899 г.)» [32, ч. 2, с. 129].

³³ С одной стороны, факт дружбы с детства между Лёвушкой, тогда еще Розенбергом, и Машей Шпак, вызывает известную степень сомнения, хотя молодые люди вполне могли познакомиться в Павловске, где у деда Л. С. Бакста была дача. Однако ее судьба после кончины Пинхуса Розенберга в 1881 году неизвестна. Известно лишь, что Л. С. Бакст довольно часто бывал в Павловске и после смерти деда. Там летом 1884 года снимало «чердачную дачу» и семейство В. С. Шпака [34, с. 2]. Даже если молодые люди познакомились в Павловске, что маловероятно, то в 1884 году Л. С. Баксту было 18 лет, а М. В. Шпак — 14, и дружба между ними, скорее, могла быть юношеской, нежели детской. Существует также версия, что Л. С. Бакст и М. В. Шпак познакомились в Рисовальной школе при Обществе поощрения художеств [26, с. 677], где блестяще училась Маша Шпак [34, с. 2] и которую, как отмечает С. В. Голынец, в 1883 году посещал и Л. С. Бакст [35, с. 366]. Однако в этом, как и в том, что Л. С. Бакст на момент знакомства с А. Н. Бенуа все еще учился в Академии художеств [26, с. 609], хотя из архивных документов известно, что он был отчислен из учебного заведения за непосещение в феврале 1887 года [14, с. 92–94], А. Н. Бенуа, по всей вероятности, опирался на тогдашние рассказы самого Лёвушки. Гораздо более правдоподобной представляется следующая версия развития событий: после смерти родителей М. В. Шпак воспитывалась в семье большого друга ее отца А. Н. Канаева, владетельского Санкт-Петербургской мастерской учебных пособий и игр, где в период с 1887 по 1890 год подрабатывал Л. С. Бакст. Скорее всего, познакомились молодые люди именно там, поскольку супруги Канаевы заботились о юном Л. С. Баксте, как о сыне, стараясь обеспечить ему возможности для заработка. И. Н. Пружан также отмечает, что «несколькими годами ранее [имеется в виду встреча Л. С. Бакста и А. Н. Бенуа в 1890 году. — О. С.] он [Л. С. Бакст. — О. С.] познакомился с дочерью иллюстратора В. С. Шпака» [5, с. 13], которая многому его научила [26, с. 677]. Видимо, в силу дружеского общения у Канаевых Мария Викторовна в начале 1890 года рекомендовала Л. С. Бакста своему жениху Альберу Николаевичу Бенуа, после чего в марте того же года и состоялось дальнейшее его знакомство с Александром Николаевичем.

Альбера Бенуа, таланту которой отдавали должное многие художники, включая И. Е. Репина. Девушка воспитывалась в семье А. Н. Канаева, где Л. С. Бакст был частым гостем, поскольку «Канаевы изо всех сил старались достать ему художественные заказы и уроки» [26, с. 610]. Осенью того же года Л. С. Бакст, направляясь к Канаевым, взял с собой и А. Н. Бенуа, после чего друзья стали там бывать почти ежедневно [26, с. 611]. За вечерним чаем собиралось интереснейшее общество, в том числе и блестящий и остроумный рассказчик, главный режиссер оперной труппы Мариинского театра Г. П. Кондратьев, с которым «молодые люди познакомились» [14, с. 124] в доме гостеприимных хозяев.

Для восстановления хронологии событий важно отметить воспоминание А. Н. Бенуа о том, что их с Л. С. Бакстом отчаянно манил к себе «закулисный мир», «и вот **однажды** [выделено мной. — О. С.] сам Геннадий, раздобывшись, пригласил» их «зайти “посидеть поболтать” в его режиссерскую комнату» [26, с. 614]. И не так важно, встретили ли они Г. П. Кондратьева, перед которым оба благоговели, осенью 1890 года за чаем у Канаевых, или же Л. С. Бакст познакомился с ним до встречи с А. Н. Бенуа, — впервые побывать у Г. П. Кондратьева в «режиссерской комнате» молодые люди были приглашены вдвоем, то есть после наступления осени 1890 года и спустя более полугода после парадной репетиции «Спящей красавицы».

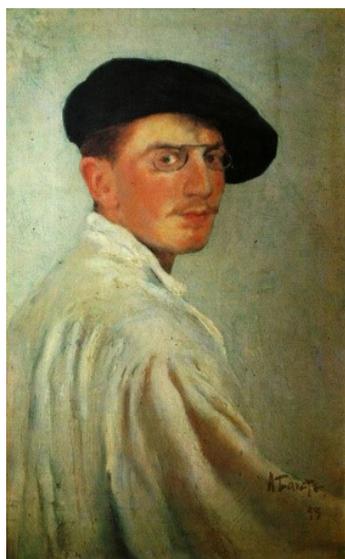
Таким образом, учитывая восторженное увлечение балетом «Спящая красавица» и детальное знание спектакля, А. Н. Бенуа наверняка мог без устали вести вдохновенные беседы об этой постановке и даже делать наброски собственных эскизов к балету. И вполне вероятно, что в 1890 году за долгими чаепитиями у Канаевых своими соображениями с Г. П. Кондратьевым делился именно юный А. Н. Бенуа, а вовсе не далекий от любви к балету Л. С. Бакст.

Воспоминания Л. С. Бакста изобилуют и другими противоречиями. «С тех пор [имеется в виду судьбоносная встреча в режиссерской комнате. — О. С.] минуло двадцать пять лет, а то и больше, — пишет художник, — Я был еще безусым юнцом³⁴...» [11, р. 6]. Л. С. Бакст словно подчеркивает, что был очень молод и еще не носил своих фирменных усов. Как можно судить по фотографии 1885 года (см.: илл. 6), у девятнадцатилетнего художника усов действительно не было. Через восемь лет лицо 27-летнего Л. С. Бакста уже украшено едва обозначенными усиками (см.: илл. 7). Между тем, известны фотографии, датируемые в разных источниках 1890 годом, т. е. годом премьеры «Спящей красавицы», которые демонстрируют щегольски и дорого одетого

³⁴ Таким же «тоненьким» и «безусым» нарисовал себя Л. С. Бакст на страницах своего романа «Жестокая первая любовь» [2, с. 174].



Илл. 6. Л. С. Бакст.
1885. Фотография.
Частная коллекция³⁵



Илл. 7. Л. С. Бакст.
Автопортрет. 34x21.
Картон, масло. 1893. ГРМ³⁶

художника с пышными усами (см.: илл. 8; 9).

Может показаться, что Л. С. Бакст лукавит, стремясь к созданию образа трепетного юноши, — ведь судя по фотографиям, в 1890 году он уже мог похвастаться весьма внушительными усами (см.: илл. 8; 9).

Однако, к сожалению, опираться на указанную датировку снимков все же нельзя. Так, фотография, представленная на илл. 8, в монографии С. В. Голынца датирована 1903 годом [35, с. 369]. Напомним, что в 1903 году художнику исполнилось 37, он только что женился на Л. П. Гриценко, а со времени премьеры «Спящей красавицы» прошло 13 лет. Между тем, хоть С. В. Голынец и не ссылается на какой-либо источник, его датировка небезосновательна и может быть распространена и на другой снимок художника (см.: илл. 9.), поскольку очевидно, что обе фотографии были сделаны в рамках одной фотосессии.^{37, 38}

Во-первых, внешность Л. С. Бакста на указанных фотографиях имеет явное сходство с другими известными снимками — фотографиями художника в Ментоне, сделанными летом 1903 года в период его работы над знаменитым портретом Л. П. Гриценко.

³⁵ См.: [5, с. 10; 35, с. 376]. Автор фотографии и место ее хранения в приведенных источниках не указаны. Однако в каталоге выставки к 150-летию Л. С. Бакста в Москве при воспроизведении снимка отмечено: «Неизвестный фотограф. Частная коллекция» [36, с. 279]. Примечательно, что в монографии Ч. Спенсера эта же фотография датирована 1883 годом [8, с. 12].

³⁶ См.: [37].

³⁷ Датировка фотографии указана в соответствии с источниками: [38; 39; 40, р. 11].

³⁸ Датировка фотографии указана в соответствии с источником [41, с. 65]. Аналогичная датировка встречается у Ч. Спенсера [8, с. 17]. Отметим, что в приведенных источниках снимок воспроизведен не полностью, а именно без логотипа фотоателье в нижней части фотокарточки. Фотографию (см.: илл. 9) с логотипом фотоателье и датой снимка 1890 г. см. в каталоге иллюстраций журнала «Третьяковская галерея» [42].

Во-вторых, и это более весомый аргумент, изготовленные в студии фотографии (см.: илл. 8; 9) в нижней части имеют логотип «Helene de Mrozovsky. St. Petersbourg, Nevsky, 20». Это свидетельствует о том, что они были сделаны в фотоателье легендарной женщины-фотографа Елены Лукиничны Мрозовской. Ее студия располагалась в доме Голландской церкви на Невском проспекте, дом 20, ближе к набережной реки Мойки. Свое ателье она открыла в декабре 1893 года [44, с. 32] после окончания профессионального обучения, к которому приступила в январе 1892-го [44, с. 28], т. е. через два года после премьеры «Спящей красавицы». В 1900-е годы благодаря «любви к делу, таланту и упорному труду» [45] Е. Л. Мрозовская приобрела славу фотографа-художника и вошла в моду среди нобилитета и представителей творческих профессий³⁹. Сфотографироваться у Е. Л. Мрозовской означало быть включенным в круг избранных, поэтому неудивительно, что в столь знаменательный для Л. С. Бакста период (год женитьбы на Л. П. Гриценко) художник обратился за изготовлением своего фотопортрета к самой знаменитой фотохудожнице в Санкт-Петербурге.

Таким образом, следует признать, что датировка фотографий Л. С. Бакста (см.: илл. 8 и 9) 1903 годом, по всей вероятности, является более точной. В то время как 1890-й в качестве года изготовления снимков носит ошибочный характер. Следовательно, наличие пышных ницшеанских усов у Л. С. Бакста



Илл. 8. Л. С. Бакст, 1890.
Санкт-Петербург³⁷



Илл. 9. Л. С. Бакст.
1890. ОР ГТГ³⁸

³⁹ Так, описывая художественную жизнь столицы 1909–1910-х годов во второй части романа в строфах «Рояль Леандра (Lugne)», И. Северянин наряду с прославленными поэтами, художниками (среди которых упомянут и Л. С. Бакст), философами, литераторами, композиторами, театральными деятелями, художественными направлениями и литературно-художественными журналами называет и «ателье Мрозовской, / Где знать на матовом стекле / И Северянин в том числе!» [46, с. 306]. Е. Л. Мрозовская действительно фотографировала И. Северянина в 1914 году, когда логотип ее студии поменялся на «Atelier Helene. Nevsky 20».



Илл. 10. Л. С. Бакст.
1903. Фотография.
Фрагмент³⁹. ОР ГТГ



Илл. 11. Л. С. Бакст.
1903. Ментона.
Фотография. Фрагмент⁴⁰



Илл. 12. Л. С. Бакст.
1903. Фотография.
Фрагмент⁴¹. ОР ГТГ

в 1890 году является крайне сомнительным. Однако это не означает, что лицо 23-летнего художника вообще не было знакомо с бритвой. Так, по свидетельству А. Н. Бенуа, «наружность господина Розенберга не была в каком-либо отношении примечательна. Довольно правильным чертам лица вредили подслеповатые глаза (“щелочки”), ярко-рыжие волосы и **жиденькие усики** [выделено мной. — О. С.] над извилистыми губами» [26, с. 607].

Еще одной противоречивой деталью являются воспоминания Л. С. Бакста о «холодном ноябрьском дне»⁴⁰ [11, р. 6], когда, как он пишет, состоялась его встреча с П. И. Чайковским и А. И. Всеволожским. Художник в тексте эссе все время нагнетает ощущение поистине лютной стужи: «...быстро стянув с себя калоши и стряхнув снег с мехового воротника...», «ужасно колючий снег», «ледяной ветер с Невы» [11, р. 6] и т. д. Однако 2 января 1890 года, в день парадной репетиции, средняя температура составляла +2,3 °С, а снега не было вовсе⁴¹ [47]. Как бы то ни было, Л. С. Бакст, вспоминая «ужасно колючий снег», которого было столько, что пришлось стряхивать его с воротника, пишет, что намеревался уехать домой на «дрожках» (англ. — “droshky”)⁴², то есть в легком открытом экипаже. В дневниковых записях министра ино-

⁴⁰ Л.С. Бакст вспоминает не о январском дне, когда состоялась парадная репетиция, и даже не декабрьском (в день репетиции в костюмах), хотя за давностью лет месяц премьеры мог затеряться в памяти художника.

⁴¹ Минимальная температура составляла -4 °С, средняя +2,3 °С, максимальная +3,1 °С. При этом 30 декабря 1889 года, в день общей репетиции, напротив, было холодно и шел снег [48], однако в этот день в театре не было императорской фамилии, и И. А. Всеволожский наверняка не был облачен в парадный мундир.

⁴² Именно в дрожках передвигается по Санкт-Петербургу главный герой романа Л. С. Бакста «Жестокая первая любовь» [2, с.173-367]. Примечательно, что в статье от 9 октября 1921 г. экипаж назван фиакром (фр. — “fiacre”), который также не предназначен для передвижения по глубокому снегу.

странных дел В. Н. Ламздорфа от 2 января 1890 года, наблюдавшего выезд императорской семьи из Аничкова дворца, также обнаруживается свидетельство о том, что на «генеральную репетицию или, вернее, первое представление нового балета “Спящая красавица”, которое состоится специально для высочайших особ» монарх выехал на «4-х-местной карете [выделено мной. — О. С.] с гайдуком государыни на запятках» [49, с. 258], что также косвенно свидетельствует о том, что снега в день парадной репетиции не было.

Между тем, в открытом письме И. Ф. Стравинского к С. П. Дягилеву от 10 октября 1921 года, полностью процитированного в сувенирном буклете к спектаклю [11, р. 22], композитор написал о том, как он был счастлив узнать, что С. П. Дягилев ставит шедевр П. И. Чайковского, «Спящую красавицу», а еще более счастливым его делает то, что этот балет ассоциируется у него с «петербургским периодом» их жизни и запечатленным в его памяти моментом, когда утром он наблюдал «царские сани [выделено мной. — О. С.] Александра III, огромного императора, и его не менее высокого кучера, что предвещало «бесконечную радость, что ожидала <...> [его. — О. С.] вечером»⁴³, спектакль “Спящая красавица”» [11, р. 22]⁴⁴. В связи с приведенной цитатой отметим, что на момент премьеры знаменитого балета И. Ф. Стравинскому было семь с половиной лет, и много позже в беседе со своим секретарем Робертом Крафтом композитор тоже будет вспоминать, что первым балетом, который он увидел в театре, была именно «Спящая красавица». Однако тут же отметит, что к моменту похода в театр он «уже заранее был подготовлен к тому, что» увидит, «так как балет играл видную роль в <...> культуре и был знакомым предметом с самого раннего <...> детства», по причине чего мальчик «разбирался в танцевальных позициях и движениях, знал сюжет и музыку» [51, с. 63]. Очевидно, что в день репетиции в костюмах, а также парадной репетиции и премьеры балета «Спящая красавица» И. Ф. Стравинский в Мариинском театре не присутствовал.

Еще одной небезынтересной деталью является воспоминание о костюме, который был надет на художнике в тот «памятный» для него день. Чтобы подчеркнуть свой юный возраст (напомним, что в начале 1890 года Л. С. Баксту без малого 24 года) и робость перед встречей с великим искусством и собственной будущностью, художник упоминает, что был затянут «в форму студента

⁴³ Если предположить, что И. Ф. Стравинский все же вспоминал о дне парадной репетиции «Спящей красавицы», то тут же возникает закономерный вопрос — где мальчик мог видеть сани Александра III, которые предвещали прекрасный спектакль вечером, если достоверно известно, что репетиция была дневной, а император прибыл с семейством в карете к началу спектакля?

⁴⁴ Упомянутое письмо И. Ф. Стравинского было также напечатано в «Таймс» (англ. — “The Times”) 18 октября 1921 года (с пояснением, что текст является переводом с французского) [50, р. 527–528].

Школы изящных искусств» [англ. — “The School of Fine Arts”]⁴⁵. Между тем, Лев Самойлович проучился в Академии художеств до февраля 1887 года⁴⁶, и крайне сомнительно, что спустя почти три года после отчисления все еще носил форму. Кроме того, он учился в Академии как вольнослушатель, а не как ученик. В связи с этим обстоятельством необходимо упомянуть, что в тот период деятельность Императорской Академии художеств регламентировалась Уставом 1859 года, § 117 которого гласил: «...независимо от поступающих в ученики Академии, могут быть вольные посетители классов, с дозволения академического начальства, и платя за сие по двадцати пяти рублей в год. На таких посетителей не распространяются права учеников Академии». В свою очередь, § 118 указывал, что «Ученики Академии Художеств могут носить академический мундир» [53, с. 196]. Иными словами, право носить академический мундир на вольнослушателей не распространялось⁴⁷.

⁴⁵ Здесь художник имел в виду Академию художеств.

⁴⁶ В феврале 1887 года Л. И. Розенберг был официально отчислен из Академии художеств, хотя прекратить посещать классы он мог и раньше. Вероятно, по этой причине в Grove Dictionary of Art, в статье, посвященной Л. С. Баксту, годы его обучения в Академии художеств указаны с 1883 по 1886-й [52, p. 64].

⁴⁷ Вероятно, это правомочие являлось наследием предыдущего устава Академии, согласно которому академики были обязаны носить мундиры, т. к. не только учились, но и жили в Академии на полном обеспечении государства. В связи с этим иллюстративна следующая деталь: «воспитанники Академии должны были носить мундир — синий фрак со стоячим воротником и медными пуговицами с изображением лиры, а на голове фуражку» [54, с. 287]. Между тем, в биографии Л. С. Бакста, написанной А. Левинсоном, ярко описан тот день, когда счастливый и гордый юноша, облаченный в «новую зеленую форму» [30, p. 32], направлялся в Академию. Позднее этот же мотив про элегантную зеленую форму перекочевал и в монографию Ч. Спенсера [8, p. 16]. Ниже А. Левинсон отмечал, что Академия художеств, «несмотря на все свои претензии выступать в качестве храма», «представляла собой в 1890 [! — О. С.] году довольно занятное учреждение». Судя по указанной А. Левинсоном дате (напомним, что художник поступил в Академию в 1883 году), а также упоминанию о форме и ее цвете, неизбежным представляется вывод о том, что эта деталь является художественным вымыслом, каким, среди прочего, является и описание встречи юного Л. С. Бакста с дорогим для него другом художником-иллюстратором Виктором Шпаком [30, p. 40], которого, скорее всего, Л. С. Бакст лично никогда не знал, поскольку тот скончался за несколько лет до того, как Л. С. Бакст был отчислен из Академии.

Невозможно проигнорировать еще одну, казалось бы, незначительную деталь. Парадная репетиция проходила в дневное время и заняла «три часа» [11, р. 6]. Каким образом, выйдя из театра, Л. С. Бакст окупился во «тьму, казавшуюся еще непроницаемой после всего этого сияния» [11, р. 6], остается загадкой. В дневниках Николая II, который побывал не только на премьере балета 3 января 1890 года, но и на парадной репетиции днем ранее, сохранилась запись о времени начала спектакля. 2 января 1890 года (во вторник) цесаревич, среди прочего, написал: «В 2 часа была репетиция нового балета Чайковского “Спящая красавица”. <...> Продолжался он до 6 часов» [55, с. 12]. Таким образом, представление длилось четыре часа, а не три, как вспоминает Л. С. Бакст. Как известно, в зимнем Петербурге в 5-6 часов вечера начинает смеркаться, но назвать сумерки «непроницаемой тьмой» все же сложно. Разумеется, Л. С. Бакст мог покинуть театр много позднее окончания спектакля, что не снимает, однако, остальные противоречия в его повествовании.

Таким образом, внимательное прочтение эссе Л. С. Бакста вынуждает нас сделать вывод о том, что изложенные в его первой части обстоятельства (см.: Приложение), к сожалению, мало правдоподобны.

Повествуя о судьбоносном в его жизни событии, художник тем самым сформировал особое воспоминание. Он сконструировал собственное прошлое, выстроил определенную последовательность событий, задав им необходимую тональность и сделав их неотъемлемой частью истории уникальной театральной постановки. Virtuозно смешивая факты с откровенным вымыслом и жонглируя отдельными деталями, Л. С. Бакст не только сотворил очередной миф из собственной жизни, но и придал ему максимальную достоверность, закольцовывая события своей творческой биографии вокруг балета «Спящая красавица», — от первой встречи с великим композитором и первых театральных эскизов робкого юноши до блистательного оформления столь значимого балета уже в статусе знаменитого художника. Именно так описанный Л. С. Бакстом вечер 1890 года превратился в биографическую мифологию.

Однако несмотря на то, что в эссе «Чайковский в “Русском балете”» попытки Л. С. Бакста представить балет «Спящая красавица», как определивший магистральное направление его дальнейшего творчества в качестве театрального художника, успехом не увенчались, тем не менее, тщетными или небезосновательными их назвать нельзя.

Совершенно очевидно, что творческий путь Л. С. Бакста, как театрального художника начал формироваться после его знакомства с мирискусниками и сотрудничества с С. П. Дягилевым много позднее премьеры «Спящей красавицы». Однако участие Л. С. Бакста в дягилевской антрепризе в качестве театрального художника, благодаря чему на него обрушились европейская слава и признание, началось и закончилось именно «Спящей красавицей».

Так, в 1909 году для «Русских сезонов» Л. С. Бакстом были созданы костюмы к номеру «Жар-птица» (фр. — “L’Oiseau de Feu”), переименованному па де де (фр. — “pas de deux”) Голубой птицы и принцессы Флорины из «Спящей красавицы» 1890 года, а в 1921 году художнику представилась возможность оформить «Спящую принцессу» целиком.

В заключение хотелось бы отдать должное литературному таланту Л. С. Бакста. В своем эссе Бакст-художник одержал победу над Бакстом-мемуаристом, создав «смесь странной правды и убедительного вымысла»⁴⁸ [26, с. 603], вспомнив «свое, бывшее, или почти бывшее, — желанное»⁴⁹ [2, с. 30]. Благодаря внутренней логике и энергетике в сотворенном им мифе теряются все вымышленные детали, из которых он соткан. Используя слова вместо красок, Л. С. Бакст создал отдельное художественное произведение — сказку о себе самом, выстроив ее по всем законам жанра, где силам зла — тьме, метели и завывающему ветру — противостоит «поток освежающих и прекрасных мелодий» П. И. Чайковского [11, р. 6]; где главный герой — избранник судьбы, и его старания и отвага заслуженно вознаграждены; где бедность художника, вынужденного экономить на дрожках и творить под керосиновой лампой не мешает ему, словно принцу за доброй феей, отправиться навстречу своей судьбе — в театр, где не кончается волшебство, где сверкают золотом великолепные дворцы, и где неизбежен счастливый финал. И не так важно, когда именно и при каких обстоятельствах Л. С. Бакст впервые увидел «Спящую красавицу», очаровал ли его балет настолько, чтобы определить его будущность, состоялось ли знакомство Л. С. Бакста и П. И. Чайковского на самом деле, и создавал ли художник собственные эскизы к балету уже в 1890 году. Сочиняя сказку про далекий зимний вечер, разделивший его жизнь на «до» и «после» в самом начале творческого пути и вернувший его к творчеству в самом конце, художник, попутно правя прошлое и творя собственное жизнеописание, создал красочную историю — миф, ставший смыслообразующим.

⁴⁸ Именно так описывал балет «Спящая красавица» 1890 года А. Н. Бенуа.

⁴⁹ Когда Л. С. Бакст в 1923 году поделился с З. Н. Гиппиус своими планами написать автобиографический роман, та с воодушевлением поддержала его намерения, написав в письме: «Да, да, именно “не выдумывать истории”, а что-то вспоминать свое, бывшее или почти бывшее, — желанное...». Цит. по: [2, с. 30].

ПРИЛОЖЕНИЕ. Л. С. Бакст «Чайковский в “Русском балете”»⁵⁰

Всё как вчера. С тех пор минуло двадцать пять лет, а то и больше. Но не станем останавливаться на них! Я был еще безусым юнцом⁵¹, но уже боготворил театр.

Долгожданная генеральная репетиция «Спящей Красавицы» Чайковско-го выпала на пасмурный и холодный ноябрьский день. Но что значит погода, когда вы молоды? Особенно с бесплатным билетом в кармане, подаренным старинным и почитаемым моим другом, главным режиссером Императорской оперы.

Прежде чем войти в уже переполненный людьми зрительный зал обычаем предписывал посещение кабинета режиссера, где он — истинный паша, с белой, как у Мафусаила, бородой и персидской шапочкой на голове — курил и пил свой вечный стакан чая в этом клубе, где собирались звезды оперы и балета. Все любили посплетничать в его просторном кабинете!

Тот визит остался у меня в памяти на всю мою жизнь. Быстро стянув с себя ка-лоши и стряхнув снег с мехового воротника, я застыл в полном замешательстве.

Посмею ли войти? В конце роскошной, устланной персидским ковром ком-наты, сквозь толпу танцовщиц в изящных пышных юбках я разглядел две сто-явшие в центре фигуры и, по почтительному расстоянию, которое держали с ними артисты, я понял, что это важные персоны.

Один из них — высокий, слегка сутулый, с орлиным носом и улыбкой од-новременен приветливой и лукавой — носил на груди звезду Святого Влади-мира на левой стороне синего мундира, положенного ему как директору Им-ператорских театров.

«Должно быть, в театре присутствует член императорской фамилии», — не без гордости подумал я, оказавшись в таком блестящем собрании. (Как выяснилось, то был император Александр III). Другой господин был ниже ростом. У него были седые волосы и борода, очень розовое лицо и застенчи-во-дружелюбные манеры. Он казался очень нервным, и прилагал заметные усилия, чтобы держать себя в руках.

⁵⁰ Перевод с английского О. Ю. Солохиной. Предлагаемый перевод является вторич-ным, ввиду того что в тексте самой программы, сразу по завершении эссе, содержится осо-бое примечание: «Примечание. — Возможно, уместно напомнить, что Чайковский никог-да не был в Париже в такой моде, как здесь [в Лондоне. — О. С.], и что Бакст здесь обра-щается к французской аудитории. — Переводчик» [11, р. 7]. Напомним, что первоначально текст эссе был опубликован на французском языке [1, р. 1].

⁵¹ Предлагаемый перевод является литературной версией англ. “my cheek was smooth» [11, р. 6] (дословно: «моя щека была гладкой») и фр. “J’étais imberbe” [1, р. 1] (дословно: «я был безбородым», «я еще не брился»). Предлагаемый нами вариант перевода представ-ляется эмфатически оправданным, поскольку совершенно очевидно, что Л. С. Бакст имел целью подчеркнуть, что был совсем мальчишкой.

Кто же это? Я старался поймать взгляд своего старинного друга, который наконец-то меня разглядел (а я тогда не отличался высотой роста), тонувшего в густой пене пышных балетных юбок.

«Лёвушка (маленький Леон), подойди же, я познакомлю тебя с нашей славой и гордостью, Петром Ильичом Чайковским».

Краснея от волнения, затянутый в форму студента Школы изящных искусств (англ. — “The School of Fine Arts”)⁵², но в белых перчатках (я считал, что это придает мне шика) с коротко остриженными волосами цвета моркови, я, должно быть, выглядел презабавно. Смело вырвавшись из своего прекрасного заключения, я, не колеблясь, шагнул вперед и протянул руку знаменитому музыканту.

«Вот и он, — продолжал старый режиссер. — Этот юноша обожает театр и уже рисует эскизы для постановок. На днях, за чаем рассказывал друзьям о Вашей “Спящей красавице” и делал наброски собственных декораций. Да где же они?»

И он тщетно рылся в ящике письменного стола.

«Мне нравится музыка “Спящей красавицы”, — выпалил я сдавленным от волнения голосом посреди всеобщего оцепенения, за которым быстро последовал безудержный взрыв смеха.

«Вот как! Вы уже знакомы с моим балетом? — со смехом и не без удивления поинтересовался Чайковский, вопросительно глядя на патриархальную бородку режиссера.

Незабываемый день [фр. — *matinée* — утренний/дневной спектакль. — О. С.!] Три часа я прожил в волшебном сне, опьяненный феями и принцессами, сверкающими золотом великолепными дворцами, в очаровании старой сказки. Все мое существо словно вторило этим ритмам, сияющему потоку освежающих и прекрасных мелодий, которые уже стали друзьями.

Но что за возвращение домой! Какой ужасный конец волшебству! На улице тьма, казавшаяся еще непроницаемей после всего этого сияния; ужасно колючий снег; ледяной ветер с Невы; тщетные попытки найти дрожки (возле театра они были слишком дороги) и, наконец, дом: подвешенная под самый потолок [букв. слишком высоко. — О. С.] лампа с отвратительно банальным керосином.

Боже! Какой контраст с Мариинским театром, целиком убранном синим бархатом, наполненным ярко одетыми гвардейскими офицерами, дамами в вечерних платьях, сияющими драгоценностями и великолепием, с разношерстной и надушенной толпой, в которую более официальную ноту вносили красные мундиры и белые чулки придворных, украшенных императорскими орами. В тот вечер, полагаю, мое призвание было определено.

⁵² Имеется в виду Академия художеств.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Bakst L.* Tchaikowsky aux Ballets Russes // Comoedia. 1921. 9 Octobre. № 3220.
2. *Бакст Л.* Моя душа открыта. В 2-х книгах. Книга первая: Статьи. Роман. Либретто / сост. Е. Теркель, Дж.-Э. Боулт, О. Ковалева. 2-е изд. М.: Искусство – XXI век, 2016. 408 с.
3. *Бакст Л.* Футуризм или классицизм? // Театр и жизнь. 1922. № 7. с. 10.
4. *Бакст Л.* Спящая красавица // Воспоминания о П.И. Чайковском: сборник. 2-е изд., перераб. и доп. М.: Музыка, 1973. с. 235–236.
5. *Пружан И. Н.* Лев Самойлович Бакст. Л.: Искусство. Ленинград. отд., 1975. 232 с.
6. *Гольнец С. В.* Лев Бакст: Живопись. Графика, Театрально-декорационное искусство: альбом. М.: Изобразительное искусство, 1992. 239 с.
7. The Art of Leon Bakst for the Ballets Russes of Serge Diaghilev. The Harvard Theatre Collection. The Houghton Library. Harvard College Library. June, 30 – September, 24. 1999. 31 p.
8. *Spencer C.* Leon Bakst. N. Y.: St. Martins Press, 1975. 248 p.
9. *Kennedy J. E.* Line of Succession: Three Productions of Tchaikovsky's Sleeping Beauty // Tchaikovsky and His World / ed. by L. Kearny. Princeton University Press, 1998. P. 145–162.
10. *Ратанова М. Ю.* Франция XVII–XVIII веков в дягилевском балете 1920-х годов / Художественная культура русского зарубежья 1917–1939: сб. ст. М.: Индрик, 2008. С. 394–408.
11. Souvenir programme from The Sleeping Princess by Serge Diaghilev's Ballets Russes at Alhambra Theatre, drawing by Leon Bakst. London, 1921. 30 p.
12. *Bakst L.* L'Oeuvre de Leon Bakst pour La Belle au Bois Dormant. Preface d'André Levinson. Paris: de Brunoff, 1922. 24 p., 54 ill., 1 p. portr.
13. *Bakst L.* Designs of Léon Bakst for The Sleeping Princess, A Ballet in Five Acts after Perrault. Music by Tchaikovsky. Preface by André Levinson. New York: Charles Scribner's Sons, 1923. 56 ill.
14. *Медведкова О.* Лев Бакст, портрет художника в образе еврея. Опыт интеллектуальной биографии. М.: Новое литературное обозрение, 2019. 383 с.
15. *Лукомский Г. К.* Искусство Л. С. Бакста // Театр и жизнь. 1921. № 4, с. 14.
16. *Garafola L.* Legacies of Twentieth-century Dance. Middletown: Wesleyan University Press, 2005. 445 p.
17. П. И. Чайковский. Полное собрание сочинений. Т. 12 (А). Балетное творчество. Спящая красавица. Партитура. Том подготовлен А. Дмитриевым. М.: Гос. муз. изд-во, 1952. XIX, 246 с.
18. *Половцов А. А.* Дневник государственного секретаря: в 2 т. М.: Мос. тип. № 2, 2005. Т. II. 1887–1892. 639 с.
19. *Шепелев Л. Е.* Титулы, мундиры, ордена в Российской империи. Л.: Наука, Ленингр. отд., 1991. 222 с. // [Электронный ресурс]. URL: <https://genrogge.ru/titul/16>.

- htm#orden5 (дата обращения: 27.02.2022).
20. *Гурова Я. Ю. И. А.* Всеволожский: документальные источники о жизни и деятельности // Общество. Среда. Развитие (Тerra Humanа). 2013. № 4 (29) С. 35–39.
 21. *Дуров В. А.* Ордена Российской империи. М: Белый город, 2022. 223 с.
 22. *Захарова О. Ю.* Светские церемониалы в России XVII – начала XX в. М.: Центрполиграф, 2001. С. 180–199 // [Электронный ресурс]. URL: <http://vneshnii-oblik.ru/kultura/ist-kult2/zakon.html>? (дата обращения: 27.02.2022).
 23. Полное собрание законов Российской Империи. Собрание второе. Т. VI. 1831. Отделение первое. От № 4233–4779. СПб.: Типография II Отделения Собственной Его Императорского Величества Канцелярии, 1832. 846 с.
 24. *Ипполитов А. В.* Тузы, дамы, вальсы: Двор и театр в карикатурах И. А. Всеволожского из собрания В. П. Погожева. М.: Кучково поле, 2016. 336 с.
 25. Ежегодник императорских театров Сезон 1890–1891. СПб.: Типография Императорских Спб. Театров (Д-та Уделов). Моховая, 40, 1892. 354 с.
 26. *Бенуа А. Н.* Мои воспоминания: в 5 кн. Кн. 1, 2, 3. М.: Наука, Литературные памятники / Российская акад. наук, 1980. 711 с.
 27. *Бахрушин Ю. А.* История русского балета: учеб. пос. для хореогр. и культ.-просвет. Училищ. М.: Сов. Россия, 1965. 249 с.
 28. *Бенуа А. Н.* Дневник. 1918–1924. М.: Захаров, 2010. 810 с. // [Электронный ресурс]. URL: <https://litresp.ru/chitat/ru/%D0%91/benua-aleksandr/dnevnik-1918-1924> (дата обращения: 15.03.2022).
 29. Договор между С. П. Дягилевым и О. И. Преображенской от 10 октября 1908 года // [Электронный ресурс]. URL: https://hollisarchives.lib.harvard.edu/repositories/24/archival_objects/846237 (дата обращения 21.02.2021).
 30. *Levinson A.* The Story of Leon Bakst's Life. Berlin: Alexander Cogan Publishing Company, Russian Art, 1922. 244 p.
 31. *Философов Д. В.* Бакст и Серов. Воспоминания о художниках из варшавского архива 1923-1925 // Наше наследие. 2002. № 63-63 // [Электронный ресурс]. URL: <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/6408.php> (дата обращения 17.02.2022).
 32. Ежегодник Императорских театров. Сезон 1899–1900. СПб.: Тип. Императорских С.-Петербургских театров, 1900. 245 (ч.1); 150 (ч. 2).
 33. *Добужинский М. В.* Воспоминания. М.: Наука, 1987. 480 с.
 34. Альбом рисунков В. С. Шпака. СПб.: А. Ф. Маркс; Г. К. Корнфельд; Санкт-Петербургская мастерская учебных пособий и игр, 1884. 4 с., 30 л. ил.
 35. *Голынец С. В.* Лев Самойлович Бакст. Графика. Живопись. Театр. М.: БуксМарт, 2018. 407 с.
 36. Лев Бакст: к 150-летию со дня рождения: каталог выставки в ГМИИ им. А. С. Пушкина. М.: ABSdesign, 2016. 352 с.
 37. Русский музей. Дополненная реальность. // [Электронный ресурс]. URL: <https://rmgallery.ru/ru/4866> (дата обращения 30.04.2022).

38. *Сабова А.* Сезоны Бакста. // Огонёк. №47 (5457). 28.11.2016. // [Электронный ресурс]. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/3149260#id1355016> (дата обращения: 01.02.2022).
39. *Landgraf I.* Léon Bakst's Flights of Fancy. Bakst – Des Ballets Russes à la Haute Couture. Bibliothèque-musée de l'Opéra. Paris, 2017 // [Электронный ресурс]. URL: <https://www.ilona-landgraf.com/2017/02/leon-baksts-flights-of-fancy/> (дата обращения 01.02.2022).
40. Bakst des Ballets russes à la haute couture. Exposition Bibliothèque-musée de l'Opéra. Palais Garnier, Paris. 22 novembre 2016 – 4 mars 2017. Dossier de presse. 15 p. // [Электронный ресурс]. URL: https://www.bnf.fr/sites/default/files/2019-02/dp_bakst.pdf (дата обращения 01.02.2022).
41. *Теркель Е. А.* Лев Бакст: семья и творчество. // Третьяковская галерея. 2008. № 1 (18). С. 62–77.
42. Третьяковская галерея. Каталог иллюстраций журнала (список художников). // [Электронный ресурс]. URL: <https://treyakovgallerymagazine.ru/catalog/photos/748?> (дата обращения 01.02.2022).
43. *Теркель Е. А.* Лев Бакст: «Одевайтесь, как цветок!» // Третьяковская галерея. 2009. № 4 (25). С. 28–43.
44. *Китаев А. А.* Фотоэстафета в доме Голландской церкви // Русское фотоведение № 9-10 (16-17). 2021. СПб., 2021. 67 с.
45. *Прокудин-Горский С. М.* Юбилей Е. Л. Мрозовской // Фотограф-любитель. СПб., 1909. № 2. С. 35. // [Электронный ресурс]. URL: <https://electro.nekrasovka.ru/books/3693/pages/3> (дата обращения 10.04.2022).
46. *Северянин И.* Собрание сочинений в пяти томах / вступ. ст., коммент. В. А. Кошелева, В. А. Сапогова. СПб.: Logos, 1995. Т. 3. 416 с.
47. Погода в Санкт-Петербурге. Температура воздуха и осадки. Январь 1890 г. // [Электронный ресурс]. URL: http://thermo.karelia.ru/weather/w_history.php?town=spb&month=1&year=1890 (дата обращения 30.01.2022).
48. Погода в Санкт-Петербурге. Температура воздуха и осадки. Январь 1889 г. // [Электронный ресурс]. URL: <http://www.pogodaiklimat.ru/monitor.php?id=26063&month=12&year=1889> (дата обращения 30.01.2022).
49. *Дневник В. Н. Ламздорфа (1886–1890)* / под ред. Ф. А. Ротштейна // Мемуары и дневники царских сановников, Центрархив. М.; Л.: Гос. изд-во, 1926. X [2], 396 с.
50. *White E. W.* Stravinsky. The Composer and His Works. Berkeley: University of California Press, 1966. 608 p.
51. *Стравинский И. Ф.* Диалоги. Воспоминания. Размышления. Комментарии. Л.: Музыка. Ленингр. отд., 1971. XVI. 414 с.
52. *Archer K.* Bakst Léon [Rosenberg, Lev (Samoylovich)] // Grove Dictionary of Art: In 34 volumes / Ed. by Jane Turner. Vol. 3. B to Biard. Oxford University press, 2003. P. 86–87.

53. Кондаков С. Н. Юбилейный справочник Императорской Академии художеств. 1764–1914. СПб.: т-во Р. Голике и А. Вильборг, 1914–1915. VII. 333 с.
54. Гордин А. М., Гордин М. А. Пушкинский век: Панорама столичной жизни. СПб.: Пушкинский фонд, 1995. Кн. 1. 413 с.
55. Дневник императора Николая II. 1890–1906 гг. Берлин: Слово, 1923. 272 с.

REFERENCES

1. Bakst L. Tchaikowsky aux Ballets Russes // Comoedia. 1921. 9 Octobre. № 3220.
2. Bakst L. Moya duša otkry`ta. V 2-x knigax. Kniga pervaya: Stat`i. Roman. Libretto / sost. E. Terkel`, Dzh.-E`. Boul't, O. Kovaleva. 2-e izd. M.: Iskusstvo – XXI vek, 2016. 408 s.
3. Bakst L. Futurizm ili klassicizm? // Teatr i zhizn`. 1922. № 7. s. 10.
4. Bakst L. Spyashhaya krasavitsa // Vospominaniya o P.I. Chajkovskom: sbornik. 2-e izd., pererab. i dop. M.: Muzy`ka, 1973. s. 235–236.
5. Pruzhan I. N. Lev Samojlovich Bakst. L.: Iskusstvo. Leningrad. otd., 1975. 232 s.
6. Goly`nec S. V. Lev Bakst: Zhivopis`. Grafika, Teatral`no-dekoracionnoe iskusstvo: al`bom. M.: Izobrazitel`noe iskusstvo, 1992. 239 s.
7. The Art of Leon Bakst for the Ballets Russes of Serge Diaghilev. The Harvard Theatre Collection. The Houghton Library. Harvard College Library. June, 30 – September, 24. 1999. 31 p.
8. Spencer C. Leon Bakst. N. Y.: St. Martins Press, 1975. 248 p.
9. Kennedy J. E. Line of Succession: Three Productions of Tchaikovsky's Sleeping Beauty // Tchaikovsky and His World / ed. by L. Kearny. Princeton University Press, 1998. P. 145–162.
10. Ratanova M. Yu. Franciya XVII–XVIII vekov v dyagilevskom balete 1920-x godov / Xudozhestvennaya kul`tura russkogo zarubezh`ya 1917–1939: sb. st. M.: Indrik, 2008. S. 394–408.
11. Souvenir programme from The Sleeping Princess by Serge Diaghilev's Ballets Russes at Alhambra Theatre, drawing by Leon Bakst. London, 1921. 30 p.
12. Bakst L. L'Oeuvre de Leon Bakst pour La Belle au Bois Dormant. Preface d'André Levinson. Paris: de Brunoff, 1922. 24 p., 54 ill., 1 p. portr.
13. Bakst L. Designs of Léon Bakst for The Sleeping Princess, A Ballet in Five Acts after Perrault. Music by Tchaikovsky. Preface by André Levinson. New York: Charles Scribner's Sons, 1923. 56 ill.
14. Medvedkova O. Lev Bakst, portret xudozhnika v obraze evreya. Opy`t intellektual`noj biografii. M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2019. 383 s.
15. Lukomskij G. K. Iskusstvo L. S. Baksta // Teatr i zhizn`. 1921. № 4, s. 14.
16. Garafola L. Legacies of Twentieth-century Dance. Middletown: Wesleyan University Press, 2005. 445 p.

17. P. I. Chajkovskij. Polnoe sobranie sochinenij. T. 12 (A). Baletnoe tvorcestvo. Spyashhaya krasavicza. Partitura. Tom podgotovlen A. Dmitrievy`m. M.: Gos. muz. izd-vo, 1952. XIX, 246 s.
18. *Polovczov* A. A. Dnevnik gosudarstvennogo sekretarya: v 2 t. M.: Mos. tip. № 2, 2005. T. II. 1887–1892. 639 s.
19. *Shepelev* L. E. Tituly`, mundiry`, ordena v Rossijskoj imperii. L.: Nauka, Leningr. otd., 1991. 222 s. // [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://genrogge.ru/titul/16.htm#orden5> (data obrashheniya: 27.02.2022).
20. Gurova Ya. Yu. I. A. Vsevolozhskij: dokumental`ny`e istochniki o zhizni i deyatel`nosti // *Obshhestvo. Sreda. Razvitie* (Terra Humana). 2013. № 4 (29) S. 35–39.
21. *Durov* V. A. Ordena Rossijskoj imperii. M: Bely`j gorod, 2022. 223 s.
22. *Zaxarova* O. Yu. Svetskie ceremonialy` v Rossii XVII – nachala XX v. M.: Centrpoligraf, 2001. S. 180–199 // [E`lektronny`j resurs]. URL: <http://vneshnii-oblik.ru/kultura/ist-kult2/zakon.html?> (data obrashheniya: 27.02.2022).
23. Polnoe sobranie zakonov Rossijskoj Imperii. Sobranie vtoroe. T. VI. 1831. Otdelenie pervoe. Ot № 4233–4779. SPb.: Tipografiya II Otdeleniya Sobstvennoj Ego Imperatorskogo Velichestva Kancelyarii, 1832. 846 s.
24. *Ippolitov* A. V. Tuzy`, damy`, valety`: Dvor i teatr v karikaturax I. A. Vssevolozhskogo iz sobraniya V. P. Pogozheva. M.: Kuchkovo pole, 2016. 336 s.
25. Ezhegodnik imperatorskix teatrov Sezon 1890–1891. SPb.: Tipografiya Imperatorskix SPb. Teatrov (D-ta Udelov). Moxovaya, 40, 1892. 354 s.
26. *Benua* A. N. Moi vospominaniya: v 5 kn. Kn. 1, 2, 3. M.: Nauka, Literaturny`e pamyatniki / Rossijskaya akad. nauk, 1980. 711 s.
27. Baxrushin Yu. A. Istoriya russkogo baleta: ucheb. pos. dlya xoreogr. i kul`t.-prosvet. Uchilishh. M.: Sov. Rossiya, 1965. 249 s.
28. *Benua* A. N. Dnevnik. 1918–1924. M.: Zaxarov, 2010. 810 s. // [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://litresp.ru/chitat/ru/%D0%91/benua-aleksandr/dnevnik-1918-1924> (data obrashheniya: 15.03.2022).
29. Dogovor mezhdru S. P. Dyagilevy`m i O. I. Preobrazhenskoj ot 10 oktyabrya 1908 goda // [E`lektronny`j resurs]. URL: https://hollisarchives.lib.harvard.edu/repositories/24/archival_objects/846237 (data obrashheniya 21.02.2021).
30. *Levinson* A. The Story of Leon Bakst's Life. Berlin: Alexander Cogan Publishing Company, Russian Art, 1922. 244 p.
31. *Filosofov* D. V. Bakst i Serov. Vospominaniya o xudozhnikax iz varshavskogo arxiva 1923-1925 // *Nashe nasledie*. 2002. № 63-63 // [E`lektronny`j resurs]. URL: <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/6408.php> (data obrashheniya 17.02.2022).
32. Ezhegodnik Imperatorskix teatrov. Sezon 1899–1900. SPb.: Tip. Imperatorskix S.-Peterburgskix teatrov, 1900. 245 (ch.1); 150 (ch. 2).
33. *Dobuzhinskij* M. V. Vospominaniya. M.: Nauka, 1987. 480 s.
34. Al`bom risunkov V. S. Shpaka. SPb.: A. F. Marks; G. K. Kornfel`d; Sankt-Peterburgskaya

- masterskaya uchebny`x posobij i igr, 1884. 4 s., 30 l. il.
35. Goly`necz S. V. Lev Samojlovich Bakst. Grafika. Zhivopis`. Teatr. M.: BuksMart, 2018. 407 s.
 36. Lev Bakst: k 150-letiyu so dnya rozhdeniya: katalog vy`stavki v GMII im. A. S. Pushkina. M.: ABSdesign, 2016. 352 s.
 37. Russkij muzej. Dopolnennaya real`nost`. // [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://rmgallery.ru/ru/4866> (data obrashheniya 30.04.2022).
 38. Sabova A. Sezony` Baksta. // Ogonyok. №47 (5457). 28.11.2016. // [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/3149260#id1355016> (data obrashheniya: 01.02.2022).
 39. Landgraf I. Léon Bakst's Flights of Fancy. Bakst – Des Ballets Russes à la Haute Couture. Bibliothèque-musée de l'Opéra. Paris, 2017 // [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://www.ilona-landgraf.com/2017/02/leon-baksts-flights-of-fancy/> (data obrashheniya 01.02.2022).
 40. Bakst des Ballets russes à la haute couture. Exposition Bibliothèque-musée de l'Opéra. Palais Garnier, Paris. 22 novembre 2016 – 4 mars 2017. Dossier de presse. 15 p. // [E`lektronny`j resurs]. URL: https://www.bnf.fr/sites/default/files/2019-02/dp_bakst.pdf (data obrashheniya 01.02.2022).
 41. Terkel` E. A. Lev Bakst: sem`ya i tvorchestvo. // Tret`yakovskaya galereya. 2008. № 1 (18). S. 62–77.
 42. Tret`yakovskaya galereya. Katalog illyustracij zhurnala (spisok xudozhnikov). // [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://treyakovgallerymagazine.ru/catalog/photos/748?> (data obrashheniya 01.02.2022).
 43. Terkel` E. A. Lev Bakst: «Odevajtes`, kak czvetok!» // Tret`yakovskaya galereya. 2009. № 4 (25). S. 28–43.
 44. Kitaev A. A. Fotoe`stafeta v dome Gollandskoj cerkvi // Russkoe fotovedenie №9-10 (16-17). 2021. SPb., 2021. 67 s.
 45. Prokudin-Gorskij S. M. Yubilej E. L. Mrozovskoj // Fotograf-lyubitel`. SPb., 1909. № 2. S. 35. // [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://electro.nekrasovka.ru/books/3693/pages/3> (data obrashheniya 10.04.2022).
 46. Severyanin I. Sobranie sochinenij v pyati tomax / vstup. st., komment. V. A. Kosheleva, V. A. Sapogova. SPb.: Logos, 1995. T. 3. 416 s.
 47. Pogoda v Sankt-Peterburge. Temperatura vozduxa i osadki. Yanvar` 1890 g. // [E`lektronny`j resurs]. URL: http://thermo.karelia.ru/weather/w_history.php?town=spb&month=1&year=1890 (data obrashheniya 30.01.2022).
 48. Pogoda v Sankt-Peterburge. Temperatura vozduxa i osadki. Yanvar` 1889 g. // [E`lektronny`j resurs]. URL: <http://www.pogodaiklimat.ru/monitor.php?id=26063&month=12&year=1889> (data obrashheniya 30.01.2022).
 49. Dnevnik V. N. Lamzdorfa (1886–1890) / pod red. F. A. Rotshtejna // Memuary` i dnevniki czarskix sanovnikov, Centrарxiv. M.; L.: Gos. izd-vo, 1926. X [2], 396 s.

50. *White E. W.* Stravinsky. The Composer and His Works. Berkeley: University of California Press, 1966. 608 p.
51. *Stravinskij I. F.* Dialogi. Vospominaniya. Razmy`shleniya. Kommentarii. L.: Muzy`ka. Leningr. otd., 1971. XVI. 414 s.
52. *Archer K.* Bakst Léon [Rosenberg, Lev (Samoylovich)] // Grove Dictionary of Art: In 34 volumes / Ed. by Jane Turner. Vol. 3. B to Biard. Oxford University press, 2003. P. 86–87.
53. *Kondakov S. N.* Yubilejny`j spravochnik Imperatorskoj Akademii xudozhestv. 1764–1914. SPb.: t-vo R. Golike i A. Vil`borg, 1914-1915. VII. 333 s.
54. *Gordin A. M., Gordin M. A.* Pushkinskij vek: Panorama stolichnoj zhizni. SPb.: Pushkinskij fond, 1995. Kn. 1. 413 s.
55. *Dnevnik imperatora Nikolaya II.* 1890–1906 gg. Berlin: Slovo, 1923. 272 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Солохина О. Ю. — аспирант; O_Solokhina@mail.ru

INFORAMATION ABOUT THE AUTHOR

Solokhina O. Y. — Postgraduate Student; O_Solokhina@mail.ru