

УДК 658.5.012.7

Голынец Сергей Васильевич

Академик Российской академии художеств (РАХ), заслуженный работник высшей школы России, почетный профессор Уральского федерального университета им. первого Президента России Б. Н. Ельцина, г. Екатеринбург
E-mail: sgolynets@gmail.com

Golynets Sergey Vasilievich

Academician of the Russian Academy of Fine Arts; Honored Worker of Higher School of Russia, honorary Professor of the Ural Federal University named after first President of Russia B. N. Yeltsin, Ekaterinburg

**ЛЕВ БАКСТ
ГЛАЗАМИ СОВРЕМЕННОКОВ
И ПОТОМКОВ¹**

**LEON BAKST IN THE VIEWS
OF HIS CONTEMPORARIES
AND DESCENDANTS**

Аннотация

Анализируются восприятие и оценка творчества Льва Бакста, выдающегося живописца и графика, сценографа, дизайнера одежды, в России, Западной Европе и Америке.

Ключевые слова: живопись; графика; театрально-декорационное искусство; костюм; мода; стиль; «Мир искусства»; Русские сезоны; публика; критика; искусствознание.

Abstract

The article analyzes the perception and evaluation of the art of Leon Bakst's, an outstanding painter and graphic artist, a scenographer, clothes designer, in Russia, Western Europe and America.

Key words: paintings; drawings; theatrical-decorative art; costume; fashion; style; «World of Art»; Russian seasons; the audience; criticism; art history.

*Милое Зисманову – другу со школьных лет
To Misha Zismanov, a friend of mine since early childhood*

Ныне стало популярным выражение: человек, который изменил мир. Говоря о художниках, его можно отнести к Фидию или титанам Возрождения. Но у нас речь о мастере иного масштаба, повлиявшем, однако, не только на развитие искусства, но и на его восприятие, на эстетические пристрастия и потребности своего времени – о Льве Самойловиче Баксте (1866–1924). Без него нельзя представить себе и русский Серебряный век, и мировую художественную культуру начала XX столетия.

Бакст принадлежал к числу тех, кто составил ядро «Мира искусства», организации, сформировавшейся в 1890-х годах в Петербурге, объединившей под знаменем новых эстетических веяний молодые творческие силы России и много сделавшей для сближения русского и западноевропейского искусства. Создатели «Мира искусства» были с юности связаны творческими устремлениями и вместе с тем дополняли друг друга. Рядом с Александром Бенуа, художником, историком искусства, вдумчивым, проникновенным критиком, оказался деятельный Сергей Дягилев, организатор журнала, выставок, Русских сезонов за границей, перед энергией которого отступали препятствия, непреодолимые для других. Рядом с ироничным Константином Сомовым, грустившим об исчезающей красоте былых времен, появился блистательный декоратор, увлеченный идеей художественного преображения современной ему действительности, «вечно нежный Бакст, с розовой улыбкой» [27], каким его запечатлел Валентин Серов.

¹ Статья написана при поддержке РГНФ, проект №15-04-00458/15

Разделяя мирискусническую влюбленность в культуру ушедших эпох, Бакст, по сравнению с коллегами, свободнее подходит к стилям прошлого, смелее утрируя их, подчиняя цветовым и линейным ритмам своей эпохи, вкусам современников. Мастеру выпала редкая прижизненная слава. Никто из художников, его соотечественников, в то время не пользовался за рубежом таким успехом. Париж и Лондон, Монте-Карло и Нью-Йорк были покорены утонченной пластикой и пряной роскошью бакстовских костюмов и декораций. Влияние Леона Бакста перешагнуло границы театральной рампы, сказалось в моделях одежды, в оформлении интерьера, в становлении художественного стиля начала XX века в целом.

Подобного признания Бакст достиг далеко не сразу. Бенуа вспоминал, как в шуточной игре, которую бы сегодня назвали тестированием, на вопрос «чем Вы желали бы быть?» Бакст ответил: «Я желал бы быть *самым знаменитым* художником в мире». Он не пожелал быть *лучшим* художником или самым искусным, а так и заявил: «самым знаменитым». И что же, чего-то близкого к этому идеалу он и достиг, но в 1892 г. такое пожелание могло показаться довольно диким и смешным» [5. Кн. 1–3. С. 617].

Всего за два года до этого, можно сказать, дерзкого признания в кругу будущих мирискусников появился, по воспоминаниям Дмитрия Философова, «молодой человек, рыженький, кудрявый, с близорукими, добрыми глазами и по-детски наивной улыбкой. Он очень скоро сдружился с нами и стал необходимым участником нашего кружка...» [34]. Философovu вторит Петр Перцов: «Действительно, в Баксте было что-то “розовое” – в его веселом, всегда смеющемся, с живыми, быстрыми глазами лице, в рыжеватых кудерьках волос над белым умным лбом, в поблескивавших золотых очках. Нуждавшийся тогда и на улице ходивший (бегавший) в плохом пальтишке даже зимой, он в комнатах был одет всегда изысканно, даже с оттенком франтовства. В нем и тогда уже чувствовался “модный” художник, хотя никто, и он сам, не подозревал, конечно, как высоко вознесет его впоследствии эта мода...» [24].

Бегал Бакст по редакциям и издательствам вынужденный зарабатывать на хлеб насущный: в этот период на молодого художника легли материальные заботы о сестрах и брате. Пройдя полный курс в Санкт-Петербургской императорской Академии художеств (1883–1887), он из-за принципиальных разногласий с академическим советом вынужден был покинуть Академию без получения медали и звания художника (о данном периоде жизни и творчества Л. С. Бакста см.: [13]). Впрочем, вскоре поводы для сомнений у Бакста появились. На него обратили внимание лидеры Общества русских акварелистов Альберт Бенуа и Александр Соколов и привлекли к участию на выставках. Успешным оказалось уже первое выступление в 1891 году: «На очередную выставку акварелистов кто-то доставил акварель – средневековый монах в коричневой сутане, с надвинутым на глаза капюшоном. Загоревшийся восторгом Соколов – “Прелестная вещица, интересно, кто автор?” – Альб. Бенуа: “Бакст”. Просил прислать к себе этого Бакста. “Вы нуждаетесь? Вы талантливый человек и из Вас выработается акварелист-виртуоз. У



В. А. Серов. Портрет Л. С. Бакста. Конец 1880-х – начало 1900-х.
Бумага, гуашь, тушь.
Санкт-Петербург, Русский музей

меня нет отбою от работы. Хотите, я Вас буду рекомендовать? Сразу станете на ноги»» [10].



В. А. Серов. Через пятнадцать лет (Л. С. Бакст и В. А. Серов). 1901. Бумага, тушь. Санкт-Петербург. Музей театрального и музыкального искусства

бой известную техническую прелесть. В то же время это было и нечто вполне отличное от приемов Альбера – нечто более сложное, более осознанное. Я был в восторге, и, пожалуй, именно тогда во мне проснулась какая-то “вера в Бакста”» [5. Кн. 1–3. С. 615–616].

Психологическое состояние Бакста в тот период передает его портрет 1893 года. Рембрандтовский бархатный берет, свободная блуза, поворот головы и взгляд через плечо, характерные для живописца, всматривающегося в свое отражение, откровенно подчеркивают артистизм модели, ее принадлежность художническому миру. При всей типичности воссозданного облика портрет психологичен: волевой подбородок, упрямо сомкнутые губы, пронизательный взгляд, искоса брошенный через стекла пенсне выражают настороженность и одновременно решительность молодого человека, еще только начинающего самостоятельную жизнь в искусстве.



Л. С. Бакст. Автопортрет. 1893. Картон, масло. Санкт-Петербург, Русский музей

Появление высоких покровителей, получение заказа на картину, посвященную встрече в Париже главы русской эскадры адмирала Авелана, открывало возможность частых поездок в Западную Европу, долгого пребывания во Франции. Бакст совершенствуется в парижских студиях, страстно впитывает художественные впечатления: и от искусства старых мастеров, и от живописи новых направлений. Наряду с ежегодным участием на отечественных выставках, начинает выступать на зарубежных. В 1892 году показывает семь акварелей на международной выставке в Дрездене. Журнал «Moderne Kunst» приобретает исключительное право на воспроизведение в гравюрах ряда его работ. Критика отмечает «необыкновенно оригинальную манеру» Бакста и пытается связать ее с импрессионистическими и символистскими тенденциями, хотя тут же указывает на робкое обращение с натурой, неумение выделить главное [35. С. 59]. Творческий рост Бакста отметил в 1895 году Игорь Грабарь: «В последние годы сильно выдвинулся на акварельных выставках г. Бакст, молодой художник, пробывший не-

сколько лет в Париже, он довольно свободно владеет рисунком и имеет все задатки колориста» [15].

Участие Бакста в 1890-х годах в выставках академического толка – рисунков русских художников «Blanc et noir», акварельных Общества русских акварелистов и им подобных – несколько раз заслужило сдержанные одобрения журналистов. Не породили горячих споров и выступления Бакста на первых выставках «Мира искусства», горячим энтузиастом создания которого он был. Лежащие в традициях реализма XIX века его портреты, в отличие от стилизованных галантных жанров Сомова и необычных композиций Врубеля, не увлекали сторонников новаций и не возбуждали протестов консерваторов. Даже непримиримый оппонент «Мира искусства» Владимир Стасов в 1901 году в обзоре живописи уходящего столетия упомянул Бакста в ряду «очень хороших» портретистов [29]. Правда, вскоре, в связи со стилистической эволюцией художника, резко изменил мнение. Справедливых замечаний многих рецензентов заслужило гигантское полотно «Встреча адмирала Авелана в Париже», показанное в 1900 году на Выставке картин журнала «Мир искусства». Первой работой Бакста, вызвавшей острую полемику, была полупортретная-полужанровая композиция 1902 года «Ужин» – «скандализовавшая» публику «Дама с апельсинами», в которой увидели нарушение характерных для русского искусства этических представлений и которая демонстрировала зрелую стилистику модерна.

Попытку осмыслить особенности дарования Бакста сделал Александр Бенуа в «Истории русской живописи в XIX веке» (1902). К творчеству Бакста он будет возвращаться на протяжении многих десятилетий вплоть до уже цитированных, написанных на склоне лет воспоминаний. При дружеских отношениях между двумя мирискусниками, прерываемыми серьезными разговорами, при возникавшем, порой, чувстве соперничества и ревности, наиболее объективным критиком Бакста остается Бенуа. В первой книге он говорит о «невьясненности» таланта своего коллеги, сетует на его метания: от поверхностного подражания жанровой живописи передвижников до «желания тягаться с Менцелем и Микельанджело». Называя главной способностью Бакста «изумительное декоративное дарование», Бенуа считает, что проявиться ему в полной мере мешает современное состояние культуры, отношение художественных учреждений и критики к прикладным видам искусства и то, что сам Бакст недооценивает особенностей своего таланта. Между тем «принадлежат... его виньетки, его декорации, его композиции костюмов и всевозможных предметов к самому замечательному, тонкому и драгоценному, что было сделано до сих пор в этом роде» [4]. Продолжая характеристику Бакста в «Русской школе живописи» (1904), Бенуа говорит об его ранних театральных работах, оформлении античных трагедий и подчеркивает, что при «самых серьезных археологических изысканиях» Бакст «не губит... непосредственности настроения, поэзии» [6]. Позже Бенуа строго оценил бакстовский «Древний ужас», увидев в нем «холод умной программы, но не трепет вдохновения» [7].

Говоря об изумительном «даре ассимиляции», способности «до полного объема передавать любую манеру», Бенуа отмечает и здесь слабости Бакста, называет его «“болонцем”», виртуозом, умеющим говорить на всех языках, но не



Ф. А. Малявин. Портрет Л. С. Бакста.
Конец 1880-х – начало 1900-х.
Бумага, карандаш. Москва,
Третьяковская галерея

имеющим собственного стиля в выражении» [6]. Однако из названной слабости Бенуа выводит перспективную сторону творчества Бакста: преодоление уже начинавшего беспокоить к середине 1900-х годов теоретика «Мира искусства» неограниченного индивидуализма: «Если времена изменятся и жажда все новых и новых индивидуальностей будет переутолена, тогда, быть может, такие художественные личности, как Бакст, такие *мастера своего дела* будут оценены по заслугам» [Там же]. Замечание об отсутствии собственного стиля опровергнут дальнейшие завоевания художника, выработавшего на основе переосмысления стилей прошлого свой почерк, ставший ярким выражением стиля модерн. Не случайно появилось выражение: «Жить по Баксту». Но Бенуа прозорливо уловил то, что вскоре сделает Бакста одним из выразителей или, точнее, предвосхитителей неоклассических тенденций.



А. Н. Бенуа. Портрет Л. С. Бакста. 1908.
Бумага, карандаш.
Санкт-Петербург, Русский музей

Об этих тенденциях вслед за Бенуа более определенно сказал в 1906 году Андрей Белый в не опубликованной в свое время статье: «Он (Бакст. – С. Г.) – явное указание многим, что современное искусство должно скорей пережить свой “*период бурных стремлений*”, чтобы идти светлым спокойным путем к вечной красоте» [16]. А через три года Сергей Маковский написал: «Искусство “прекрасной линии” – лозунг, в котором мерещится возможность какого-то неведомого возрождения неоклассицизма, – этот лозунг чувствуется во всем, что создавал Бакст за последние годы» [23].

Вскоре сам Бакст, оставаясь мирискусником-стилизатором, романтиком, продолжая работать в духе стилистики модерна, станет горячим пропагандистом неоклассицизма. В статье «Пути классицизма в искусстве», напечатанной во втором-третьем номере журнала «Аполлон», он утверждал: «Наш вкус, наша мода, медленно, но упрямо, с каждым годом все сильнее и сильнее – прибавлю, неумолимо, – возвращают нас на путь античного творчества!» [3].

Возвращаясь к оценкам Бенуа, подчеркнем, что как о в полной мере «выяснившемся», нашедшем себя, достойном восхищения говорит он о Баксте в статьях и воспоминаниях, посвященных Русским сезонам, об оформленных мастером постановках «Клеопатры», «Шехерзады», «Призрака розы», «Карнавала».

Внимание к Баксту возросло к середине 1900-х годов. «Бакст в этом году очень разнообразен и, как всегда, очень интересен», – писал в обзоре внеочередной выставки «Мира искусства», прошедшей в 1906 году, Константин Сюннерберг [32]. Последовавшее вскоре участие Бакста в выставках «Два века русской живописи и скульптуры», устроенных Дягилевым в Париже и Берлине (1906), во Всемирной выставке в Венеции (1907), демонстрация в 1908 году в парижском «Осеннем салоне», а затем в 1909 – в «Салоне» Сергея Маковского в Петербурге и на международной выставке «Свободная эстетика» в Брюсселе панно «Древний ужас», созвучного умонастроениям эпохи, педагогическая деятельность в школе Елизаветы Званцевой, собственные выступления Бакста в периодической печати сделали его одной из заметных фигур в художественной жизни России.

Зрелым, многое понявшим в себе и в искусстве, предстает он в автопортрете 1906 года, вошедшем в серию портретов художников и поэтов, воспроизведенных журналом «Золотое руно». Бакст раскрывается здесь как личность более сложная, чем та, о которой можно судить по некоторым мемуарам и по портретам, выполненным его современниками. Бакст намеренно подчеркивает тенью асимметрию лица, несоответствие рисунка бровей, разреза глаз; «верхарновский ус» далеко свисает за пределы темной щеки, на светлой же стороне – лихо закручен. Мимика лица в движении, по нему словно пробегают трагические и светлые настроения художника, для которого, как и для многих современников, «прошли века надежд беспечных над землей» (Эмиль Верхарн).

Подлинную славу Баксту, о которой он мечтал с молодости, принесли уже упомянутые Русские сезоны, начавшиеся в 1909 году и открывшие выдающемуся художнику театра путь на многие сцены мира. Вслед за отечественными критиками Александром Бенуа, Максимилианом Волошиным, Николаем Врангелем, Павлом Эттингером, Александром Ростиславовым, Яковом Тугендхольдом, Анатолием Луначарским, Владимиром Светловым, Андреем Левинсоном о Баксте пишут французы Жозефен Пеладан, Жан Луи Водуайе, Дени Рош, Арсен Александр, Жан Кокто, чуть позже – англичане и критики других стран. С восхищением отзываются живописцы, балетмейстеры, композиторы, писатели. Бакста называют в числе первых, совершивших революцию в мировом театральном-декорационном искусстве, и едва ли не главным героем Русских сезонов.

Русские художники, и прежде всего Бакст, заставили французов изменить отношение к декорационному искусству, перестать воспринимать его как второстепенное. Парижская критика называла постановку «Клеопатры» (1909), ставшей первым европейским триумфом Бакста, «животрепещущим синтезом всего, что русское хореографическое искусство создало в смысле мудрости, изобретательности и искреннего чувства... В этой хореографической драме могучий темперамент русской нации как-то чудовищно прекрасно сочетался с восточной чувственностью, с египетской стилизацией, и из всего этого появлялась картина изумительной красоты <...>. Здесь только целый ряд деликатных художественных намеков, данных в костюмах и декорации, в сгибе руки танцовщицы, в наклоне головы, в движениях» (цит. по: [28]).

Особо подчеркивался дар Бакста создавать на сцене движущуюся живопись, так ярко проявившийся в «Шехеразаде» (1910), поставленной на музыку Н. А. Римского-Корсакова: «Представим себе, что он выбрал шесть цветов: красный, оранжевый, желтый, зеленый, синий, фиолетовый. Из них он извлекает всю гамму тонов от наиболее темного до наиболее светлого, тонкого, уистлеровского. Затем он приводит в движение все эти красные, желтые, синие, зеленые. Произведенный эф-



Е. С. Кругликова. Перед открытием выставки «Два века русского искусства» в Париже. 1906. Слева направо: А. К. Шервашидзе, А. Н. Бенуа, Л. С. Бакст, С. П. Дягилев, И. Э. Грабарь, Е. С. Кругликова. Воспр.: Новое время. Иллюстрированное приложение. 1906. 11 октября



Л. С. Бакст. Автопортрет. 1906. Бумага на картоне, уголь, сангина, цветной карандаш. Москва, Третьяковская галерея

фект неописуем. Жизнь пробуждается на всей сцене. Стены и паркет покрываются рисунками, составленными из ритмических линий, в совершенстве согласованных между собой. Массы движутся во всех направлениях, следуя одному закону беспорядочного порядка. Трепещущая атмосфера вибрирующих цветов, сильный контраст, но всюду – гармония» [38]. Это приводило к выводу, что «русские балеты установили между жизнью оркестра и жизнью сцены удивительную гармонию, которая дает основание полагать, что звуки порождены цветами, а цвета музыкой...» [37].

Параллельно с дягилевской антрепризой Бакст работал с труппой Иды Рубинштейн, где лучшей с его участием стала постановка мистерии Габриеле Д'Аннунцио «Пизанелла» (1913). «В заключительном действии пьесы красочная роскошь, расцветшая в прологе, достигает апогея. Высокий стрельчатый свод монументального портала, ведущего в лиловеющий цветами сад, бледно-зеленого цвета. На парусах невнятно громоздятся эскизные группы святителей в золотых нимбах; на зеленом фоне нежно пламенеют все оттенки красного и фиолетового цвета от кровавого пурпура королевы – через малиновые одежды прислужниц, оранжевые камзолы музыкантов, сиреневые с серебром подушки, брошенные на землю, – вплоть до бесконечно влачащейся фиолетовой мантии самой Пизанеллы. Перед этими великолепиями, избыточно пряными, праздничными и обильными до одури, в последний раз сдвигается занавес; на этот раз из нежно-зеленого муара с серебристым кружевом крупного рисунка... Но способна ли словесная транскрипция передать эту тревожную и насыщенную атмосферу, эти пары красочного гашиша, среди которых движутся, а иногда и задыхаются актеры?» [21].

В последних словах критика звучит упрек. Думается, не столько по отношению к данной постановке, которая, по многочисленным свидетельствам современников, имела успех именно благодаря оформлению Бакста, сколько по отношению к общей тенденции. Характерная для XIX века недооценка роли театрального художника сменилась его гегемонией: достигшая расцвета декорационная живопись порой подавляла, растворяла в себе сценическое действие, в чем сказались издержки и противоречия исканий театра того времени. Об этом говорили и писали многие. Однако критика недостаточно оценила в творчестве Бакста противоположные тенденции – стремление к конструктивности и лаконизму декорационных решений. Следует подчеркнуть, что костюмы Бакста, органично вписываясь в красочное театральное зрелище, делая его подвижным, превращая в цветовую музыку, не менее выразительны на белой или слегка тонированной бумаге, здесь они видятся в свободном сценическом пространстве и предвосхищают завоевания театрального искусства позднейшего времени.



Е. С. Кругликова.
Портрет-силуэт
Л. С. Бакста. 1914

Конец 1900-х – начало 1910-х годов – период наибольшей творческой активности Бакста. Одновременно с оформлением многочисленных спектаклей для различных антреприз, с выполнением декоративных росписей, живописных и графических портретов он начинает работу над эскизами светской одежды, реформа которой совпала с преобразованиями в театральном костюме. Пуарэ, Пакен, Редферн, Куртизье создают модели, навеянные античными и восточными постановками Бакста, а сам он, сумев, по словам Волошина, «ухватить тот неуловимый нерв Парижа, который правит модой» [11], легко и естественно приходит к сотрудничеству со знаменитыми фирмами. Бакст привнес в моделирование свой основной художественный принцип – театрализацию.

«Современная парижская мода, – писал он в 1914 году, – законченный великолепный цветной аккорд – яркий фантастический цветок, ядовитое, обольстительное растение... Суровый расцвет второй половины XX века явит нам новый облик подруги наших дней...» [2]. Так при всей театральности и маскарадности костюма стиля модерн Бакст увидел в его свободе функциональную основу, которая предвещала возможность рационалистических трансформаций и которую художник отчасти реализовал в простых и демократичных моделях. «Я убежден, что в будущем женская одежда постепенно изменится и платье перестанет сковывать свободу движений. В этом оно будет напоминать мужскую одежду» [9. С. 249]. Свои подлинно революционные, конструктивистские предвидения Бакст во многом воплотил в театральных костюмах к балету «Игры» (1913). Подчеркивая футуристичность балета, Дягилев хотел даже поставить на его программе дату «1930». Развитие дизайнерских идей «Игр» можно видеть в поздних постановках Бакста.

Но это в будущем. А накануне Первой мировой войны выражение «Жить по Баксту» отразило настроения «пира во время чумы». С легкой руки Поля Пуаре, устроившего вслед за премьерой бакстовской «Шехеразады» костюмированный прием «Тысяча вторая ночь», подобные балы состоялись не только в Париже. Жизнь как «непостоянство маскарада» отразили петербургские светские весенние «Балы цветных париков» 1914 года у графини Елизаветы Шуваловой и баронессы Анастасии Леонард, бал «Восточная кадрили» у графини Марии Клейнмихель, документально запечатленные в фотографиях журнала «Столица и усадьба»: на парадных лестницах и в залах сотни гостей – представители знаменитых фамилий – одеты в костюмы по эскизам Бакста [30. № 4, 9]. Ориентализм перемешивался здесь с увлечением античностью, искусством Венеции, веком Короля-Солнца, интерпретированными в духе модерна, стиля, переживавшего свой пышный закат.

Избалованный успехом, хорошо знавший вкусы публики, модный маэстро охотно шел им навстречу, умея удивить при этом каскадом изысканных эффектов. «Нужно, чтобы вещь вызвала у зрителей невольное “ох” своей неожиданностью», – утверждал он [1]. Этот девиз говорит и о ставшей привычной потребности мастера в восторгах и аплодисментах, и о характере его творческого метода: несмотря на эмоциональность и чувственность искусства Бакста, его воздействие на зрителя продумано и точно рассчитано.

Слава Бакста распространилась по всей Европе, а после гастролей дягилевской антрепризы и труппы Анны Павловой, для которой он оформил в 1913 году балет «Восточная фантазия», проникла в Южную и Северную Америку. Персональные выставки художника прошли в Париже, Лондоне, Берлине, Стокгольме, Нью-Йорке, Питсбурге, Бостоне, Филадельфии, Чикаго, Торонто, его произведения покупались музеями и коллекционерами различных стран мира. «Сейчас Бакст – один из наиболее популярных художников, спрос на него громадный. Рассказывают, что с восьми часов утра к нему трезвонят беспрестанно по телефону поклонники, интервьюеры дежурят часами у его дверей...» – сообщалось в русской прессе [30. № 8. С. 19]. В 1911 году Общество декоративных искусств Франции избрало его вице-президентом жюри. Ставший еще в 1907 году кавалером ордена Почетного легиона, в 1913 Бакст был возведен в степень Офицера этой высшей награды Франции². Тогда же в Париже и в Лондоне вышли в свет с текстом Арсена Александра посвященные Баксту роскошные фолианты [43].

Обосновавшись в Париже, художник лишь несколько раз побывал в России. Приезды на родину осложнялись законом о черте оседлости, распространявшимся

² Кавалером ордена Почетного легиона Бакст стал 16 мая 1907 года, Офицером ордена Почетного легиона – 8 августа 1913 года (Отдел рук. ГТГ. Ф. 111. Ед. хр. 590. Л. 2, 3).

и на мастера с мировым именем. Так, вскоре по возвращении в октябре 1912 года из Парижа, Бакст получил предписание в 24 часа покинуть Петербург. Под влиянием протестов художественной общественности ему было дано разрешение на дополнительное пребывание в российской столице, но только на две недели. Через месяц из Парижа Бакст писал Бенуа: «Жалко снега, жалко Рождества, жалко Россию, но, право я три раза порывался идти к Марии Павловне³ и так и не решился, сгорал от стыда, умолять о “разрешении” жить на родине» [25].



Л. С. Бакст. Автопортрет.
1913. Бумага, карандаш.
Частное собрание

Не совсем точно, но по сути верно рассказал об этом Философов: «Я забыл сказать, что Левушка был евреем. Но он сам об этом вспоминал только тогда, когда реальные условия жизни ему об этом напоминали. После первой революции, уже “знаменитый”, с красной ленточкой в петлице он приехал из Парижа в Петербург, совершенно забыв, что он еврей из черты оседлости. Каково же было его удивление, когда к нему пришел околоточный и заявил, что он должен немедленно уезжать не то в Бердичев, не то в Житомир.

Покойный вице-президент Академии художеств гр. Ив. Ив. Толстой (впоследствии городской голова) возмутился, печать подняла шум, и Бакст был оставлен в покое.

Да, конечно, он был еврей. Но чувствовал он себя сыном России, во-первых, и человеком, во-вторых. А главное, художником» [34].

Разделяя суждения Философова, нельзя не сделать к ним некоторых комментариев. Бенуа дважды говорит о еврейском патриотизме Бакста. Первый раз со снисходительной иронией, вспоминая, как Левушка, только что попавший в их кружок, утверждал, «что все художники, философы, государственные деятели были евреями, раз они носили библейские имена Якова, Исаака, Соломона, Самуила, Иосифа и т. д. (однако почему-то он не включал в эту категорию всех Иванов, которые, однако, тоже носили библейское имя Иоанна)» [5. Кн. 1–3. С. 610]. В другой раз – серьезно, размышляя о тяжелых, «близких к помешательству», душевных переживаниях Бакста, вызванных его временным отходом от иудейской религии, который потребовался для вступления в брак с православной Любовью Павловной Третьяковой⁴ [Там же. Кн. 4–5. С. 293]. Еще более определенно о внутренней драме Бакста пишет Зинаида Гиппиус, подчеркивая не столько его религиозность, сколько «верность своей вековой истории» [12].

Преданный сестрам, племянникам, брату, Бакст о своем еврействе никогда не забывал. С благодарностью вспоминал он и одобрительный отзыв о своих юношеских рисунках Марка Антокольского, и уроки Исаака Аскназия. Художник не мог не чувствовать происходившего на рубеже XIX–XX веков еврейского национального возрождения. Не случайно среди учеников и учениц в школе Званцевой большой процент составляли евреи. Разумеется, никакого снисхождения к ним Бакст не проявлял, а к самому талантливому – Марку Шагалу – был особенно придирчив и строг.

³ Мария Павловна (старшая) – великая княгиня (1854–1920). С 1909 года – президент Санкт-Петербургской императорской Академии художеств.

⁴ Для вступления в брак с православной невестой требовалось принятие христианской религии. Принять лютеранство было проще, нежели православие.

Вопросы национального своеобразия собственно-го творчества вряд ли занимали Бакста, еврейская тематика отразилась у него только в библейских сюжетах. В отличие от многих соплеменников различных поколений и творческих направлений, Бакст ни в России, ни во Франции не принимал деятельного участия в еврейских художественных объединениях. Лишь однажды, в 1917 году, его работы были показаны на Выставке картин и скульптур художников-евреев, состоявшейся в Москве в галерее Лемерсье. Однако трудно выразимые словами еврейские истоки искусства Бакста несомненны. Они, прежде всего, в том особом восточном эротизме, который в Баксте так остро почувствовал Василий Розанов.

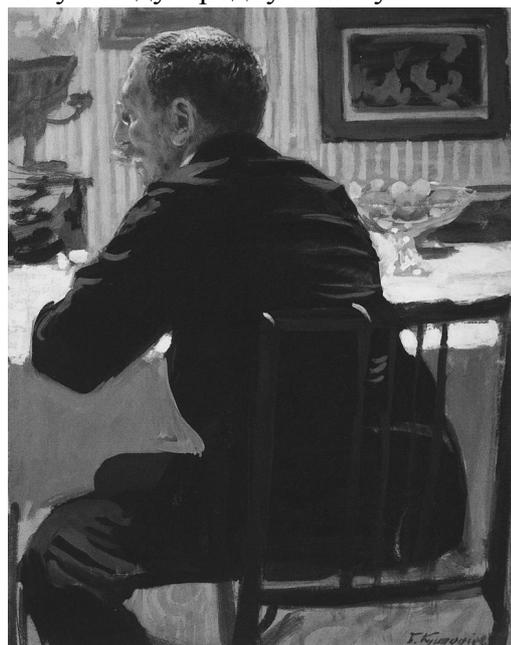
И все же ни генетические корни, ни парижский лоск не лишили Бакста права считать себя русским художником. В конце жизни увлеченный на чужбине русскими темами, он писал: «Первый русский пейзажист, мой Бог – Левитан» [26], специально выделяя слово русский. Конечно, Бакст не похож на автора «Тихой обители» и «Владимирки», но, воспитанный в петербургской мирискуснической среде, он органично воспринял отмеченную Достоевским всемирную отзывчивость русского гения [17], которая и принесла ему международную славу.

Только будучи избранным в 1914 году действительным членом Санкт-Петербургской императорской Академии художеств, Бакст получил право жить в русской столице, но началась война, и художнику больше никогда не суждено было попасть на родину.

Наступление «некалендарного двадцатого века» резко меняло эстетические вкусы, что сказалось на творческой судьбе Бакста. Нет, до конца жизни он сохранял высокую художественную репутацию. Различные театры от парижской Гранд-опера до многочисленных антреприз стремились к сотрудничеству с Бакстом. Он оставался авторитетом для режиссеров, художников и импресарио, его гонорары были самыми высокими, что давало возможность помогать жене, сыну, падчерице и многочисленным родственникам. Дольше других мирискусников он сотрудничал с Дягилевым, постановка в 1921 году в лондонском Ковент-Гардене «Спящей красавицы» П. И. Чайковского, хотя и уступала триумфам первых сезонов, была, несомненно, успешной и стала, по мнению английского балетоведа К. Бомонта, «вехой в истории балета в этой стране» [36]. И, тем не менее, дальнейшее сотрудничество с Дягилевым, дважды отвергавшим готовые эскизы Бакста и предпочитавшим им работы авангардистов, было невозможным. Дело здесь не столько в невыплаченных импресарио гонорарах, а в том, что Дягилев все более решительно порывал с мирискусническими традициями и смело двигался в русле новейшего искусства.



М. З. Шагал. Карикатура на Л. С. Бакста из «Большого альбома». Ок. 1910. Бумага, карандаш. Частное собрание



Б. М. Кустодиев. Портрет Л. С. Бакста. Этюд для неосуществленного группового портрета художников «Мира искусства». 1910. Бумага, темпера. Москва, Третьяковская галерея

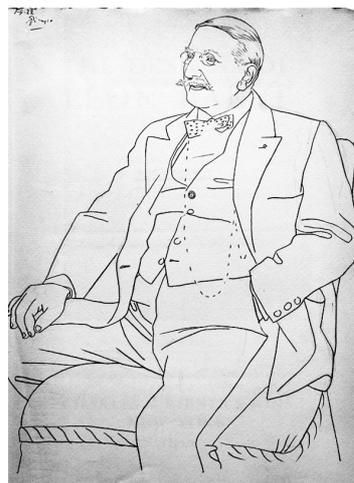
Не чужд новейших исканий был и Бакст, что сказалось в уже упомянутой постановке «Игр», эмоциональным продолжением которых, возможно, стал бы планировавшийся в Гранд-опера балет «Шальная молодость» по сценарию и в декорациях Бакста. Некоторые поздние работы Бакста обнаруживают соприкосновение с кубизмом и конструктивизмом. Они ощутимы в первом варианте декорации к «Шутницам» и в оформлении двух «Федр»: Жана Расина (1917) и Габриеле Д'Аннунцио (1923). «Я поставил с потрясающим успехом “Федру”, один акт, в Орега с Идой Рубинштейн. <...> Вообрази, – это понравилось, и самый яростный успех эта постановка имела среди кубистов и самых передовых литераторов и музыкантов!!! <...> Я нарочно храню восторженные письма кубистов (столь любимых тобой)», – писал Бакст Игорю Стравинскому по поводу постановки 1917 года [26].

С искренним уважением, конечно, оценивая, прежде всего, его былые заслуги, относились к Баксту крупнейшие мастера новейшего искусства Анри Матисс, Амедео Модильяни, Пабло Пикассо. «Это очень специфично, – говорил Пикассо о „Шехеразаде“, которую считал лучшей постановкой Русских сезонов, – но сделано восхитительно» (цит. по: [31]). Свидетельством симпатий к Баксту представителей формировавшейся интернациональной парижской школы стали и выполненные ими портреты мэтра Русских сезонов.



А. Модильяни. Портрет Л. С. Бакста. 1917.
Холст, масло.

Вашингтон, Национальная художественная галерея



П. Пикассо. Портрет Леона Бакста. 1922.
Бумага, карандаш.

Париж, собрание П. Пикассо

Эlegantным, знающим себе цену предстает он в портрет-рисунке Пикассо 1922 года. Письма Бакста этого времени дают повод заподозрить его в мании величия. Что ж, для этого есть основания: он с юности мечтал о славе, которая буквально свалилась на него в Западной Европе. Однако не следует забывать, что самовосхваления Бакста продиктованы конкретными поводами: в одном случае стремлением убедить Грабаря в своей мировой известности, для того чтобы тот, в свою очередь, убедил Советское правительство выпустить из России жену Бакста, сына и падчерицу, в другом – обидой на Стравинского и Дягилева за то, что они недооценивали, его новейших достижений. Между тем Бакст с его «умной душой» (по точному выражению Зинаиды Гиппиус) [12] вряд ли мог быть не критичным к самому себе.

При всей смелости своих футуристических предвидений и в области моды, и в оформлении интерьера, при всем интересе к тому новому, что нес в искусство XX век – от дизайна до кинематографа, Бакст чувствовал, что время его уходит. Обращение к приемам кубизма не было для него органичным. В период господства кон-

структивистских тенденций, «эстетики прямого угла» он тосковал об «изогнутых линиях», о «великолепных кривых», столь «привлекательных прошлому» [22]. Еще недавно законодатель мод, он переставал быть модным.

Стремление Бакста на склоне лет «завоевать Америку», думается, стимулировалось, помимо материальных причин, желанием найти себе место в молодой стране, еще не пережившей в искусстве многое из того, что уже пережила Европа. Поездки художника в 1922–1924 годах в Соединенные Штаты и лишь начавшиеся реализовываться планы сотрудничества с различными дизайнерскими фирмами могли бы оказаться очень плодотворными и для самого Бакста, и даже для развития американского искусства [20]. Но неожиданная смерть мастера прервала многие планы. В Америке еще раз проявилась восприимчивость Бакста к культурам различных народов, среди которых выдающееся место занимает творчество американских индейцев, осознание роли художественной архаики в формировании искусства Новейшего времени. Бакст стилизовал индейские орнаменты и даже мечтал посетить резервации и открыть в Америке индейский балет [39]. Он справедливо полагал, что американскому искусству для достижения своего места на современной художественной карте мира необходимо опереться на собственные национальные традиции и пройти путь, сходный с тем, который прошла Россия и успехам которого способствовали Русские сезоны.

В последние годы жизни Бакста все острее становилась тоска по родине. «Каждый день растет в его мастерской количество русских образов – группы, фигуры. Они русские не только по костюмам, но и по жестам. Зачем они? Художник сам не знает» [41. Р. 226]. Это слова из монографии Андрея Левинсона, в 1922 году, за два года до смерти Бакста изданной на немецком языке и вскоре повторенной на французском и английском. Вместе с альбомом, посвященным сценографии «Спящей красавицы», и американским изданием 1927 года малоизвестных работ Бакста эти монографии подводили итог творческого пути мастера [40].

Левинсон, будучи сторонником классического танца, не принимавший многого в хореографии Михаила Фокина и Вацлава Нижинского, тех, с кем довелось работать Баксту, тем не менее был покорён его талантом. Отдавая должное эмоциональности текста, отразившей мировосприятие художника, уникальному подбору иллюстраций, нельзя не сказать о фактических неточностях, порой порожденных фантазиями самого Бакста. С научной точки зрения содержательнее итоговой монографии статьи Левинсона, где у него, наряду с восторженными отзывами, появляются уже отмеченные выше критические замечания.

На смерть Бакста откликнулась мировая периодическая печать. Лишь отчасти справедливы слова Грабаря, назвавшего Бакста «бесконечно запоздалым отзвуком 1900 года» [14]. Интерес к Баксту за рубежом сохранялся довольно долго. В 1925 году в парижской галерее «Шарпантье» стараниями родных была организована его посмертная экспозиция. Персональные выставки русского художника почти ежегодно вплоть до конца 1920-х годов проходят в Европе и Америке, широко его творчество оказывается представленным на выставках, посвященных дягилевской антрепризе. «Даже очень суровые “дети” не могут отрицать его роли в истории современного театра», – заметил Философов в воспоминаниях, написанных под впечатлением книжки Бакста «Серов и я в Греции», вышедшей в свет в 1923 году и получившей высокую оценку взыскательных писателей Ивана Бунина и Зинаиды Гиппиус [33]. Отметим и то, что Бакста можно считать одним из зачинателей стиля ар деко, соединившего элементы модерна с различными явлениями авангардизма и захватившего между двумя мировыми войнами искусство многих стран.



*Л. С. Бакст. Автопортрет.
1921. Бумага, тушь.
Париж, Национальная
библиотека*

Постепенно внимание к Баксту, как и в целом к мастерам Русского зарубежья, действительно, ослабевает и усиливается вновь во второй половине XX века в связи с обострением интереса к искусству символизма и модерна. Повышаются цены на не приобретенные в свое время крупнейшими музеями мира работы Бакста, известные коллекционеры покупают их у наследников художника. Одними из первых в это время обратили внимание на произведения Бакста Никита и Нина Лобановы-Ростовские, собравшие уникальную коллекцию русского искусства конца XIX – начала XX века. Открываются новые выставки, издаются книги, среди них монографии и альбомы о творчестве Бакста Ш. Спенсера, А. Шувалова, Э. Инглез. Зарубежные авторы, как правило, лишь кратко касаются российского периода творчества художника и все внимание сосредотачивают на его работе для сцены, что объяснимо: эскизы костю-

мов и декораций – действительно, лучшее из созданного Бакстом, и именно они, прежде всего, оказались в иностранных собраниях. Однако для понимания своеобразия таланта художника необходим анализ истоков его творчества, в чем убеждают труды американских искусствоведов Ж. Кеннеди и Дж. Э. Боулта, рассмотревших творчество Бакста в русле программы «Мира искусства».

Значительную роль в изучении бакстовского наследия сыграл так называемый «Музей Маруси», созданный во Франции, в Медоне, Пьером и Николаем Константиновичами, сыновьями племянницы художника Марии Марковны Клячко и сохранивший работы, письма и книги Бакста. Другая племянница – Берта Марковна Клячко, в замужестве Ципкевич, передала в 1948 году двадцать восемь произведений Бакста в Израиль, позже они вошли в собрание Музея Израиля в Иерусалиме; несколько работ художника находится в открытом в 1990-х годах Музее русского искусства имени Марии и Михаила Цетлиных в Рамат-Гане. Так к европейским и американским исследователям творчества Бакста присоединились израильские.

После некрологов конца 1924 – начала 1925 года в Советском Союзе специальных публикаций о Баксте не было в течение нескольких десятилетий. Что касается «Мира искусства» в целом, то потребность подвести итоги его деятельности наметилась в отечественной критике уже в 1910-х годах. В послереволюционное время появляются мемуары участников и свидетелей создания этого художественного общества: «Возникновение “Мира искусства”» А. Н. Бенуа (1928), «О “Мире искусства”» К. С. Петрова-Водкина (1929, впервые опубликованы в 1979), «Начало века», «На рубеже двух столетий» и «Между двух революций» Андрея Белого (1930, 1933, 1934), «Литературные воспоминания» П. П. Перцова (1933), «Моя жизнь. Автобиография» И. Э. Грабаря (1936), «Автобиографические записки» А. П. Остроумовой-Лебедевой (1935, 1945), «Встречи и впечатления» А. Я. Головина (1940). Все они содержат живые штрихи к творческому портрету Бакста. В 1922–1928 годах Э. Ф. Голлербах готовил к изданию коллективную монографию: воспоминания и статьи о «Мире искусства». Но работа завершена не была. Вышли в свет искусствоведческие исследования: небольшая книжка А. С. Стрелкова «Мир искусства» (1923), решающая популяризаторские задачи, и одноименная монография Н. И. Соколовой (1934), основанная на впервые использованных архивных материалах, содержащая тонкие профессиональные наблюдения, – однако подчиненные, в духе времени, вульгаризированным социологическим схемам.

Со второй половины 1930-х годов «Мир искусства» и близкие к нему явления фактически выпадают из поля зрения советского искусствознания как чуждые социалистическому реализму. Лишь изредка в специальных, чаще театроведческих, трудах можно встретить строки, подобные следующим, адресованным Баксту: «Более яркого театрального художника не было за все время существования русского театра, вплоть до наших дней» [8].

Возможность вновь обратиться к объективной оценке русского искусства конца XIX – начала XX века возникла в период «оттепели» во второй половине 1950-х – начале 60-х годов. Но искусствоведческие процессы протекали сложно и противоречиво. Старая идеология оказалась побежденной только в постсоветский период. За прошедшие десятилетия исследователи накопили разнообразные художественные, эпистолярные и мемуарные материалы, расширяющие представления о «Мире искусства» и связанной с ним художественной культуры Русского зарубежья, позволяющие диалектически осмыслить феномен Серебряного века, его взлеты и падения, масштабы творчества его мастеров, в частности одного из самых ярких – Льва Бакста. Труды и публикации А. А. Сидорова, И. С. Зильберштейна, А. Н. Савинова, М. Г. Эткинда, Н. П. Лапшиной, В. Н. Петрова, В. М. Красовской, М. Н. Пожарской, Р. И. Власовой, В. П. Ворунца, Д. В. Сарабьянова, Г. Ю. Стернина, Г. Г. Поспелова, В. С. Турчина, М. Г. Неклюдовой, А. А. Русаковой, А. П. Гусаровой, И. М. Гофман, М. В. Давыдовой, В. В. Ванслова, В. А. Леняшина, М. М. Алленова, В. М. Гаевского, А. С. Ласкина, А. К. Якимовича, М. Ф. Киселева, А. В. Толстого, В. Ф. Круглова, Г. В. Ельшевской и многих других помогают понять место Бакста в русской художественной жизни и мировом художественном процессе, его завоевания в театрально-декорационном искусстве, книжной графике и станковой живописи.

Среди исследований, непосредственно посвященных Баксту, наиболее полной остается монография И. Н. Пружан, опубликованная в 1975 году издательством «Искусство» и легшая в основу альбомов, выпущенных на английском, французском и немецком языках издательством «Аврора». Искусствовед систематизировала многочисленные архивные материалы, среди них фонд Л. С. Бакста, переданный в Третьяковскую галерею его сыном, художником французского театра и кино Андреем Львовичем Бакстом (1907–1972), и фонд А. Н. Бенуа, хранящийся в Русском музее. Книги Пружан содержат список произведений Бакста, краткую летопись его жизни и библиографию. Динамизмом изложения, склонностью к обобщениям, вниманием к работе в области светского костюма привлекает книга о Баксте, написанная Н. А. Борисовской и изданная в 1979 году в Москве.

После некоторого перерыва, в 2000-х годах появляются новые публикации, посвященные малоизученным фактам биографии художника, отдельным сторонам и проблемам его творчества: интерпретации Бакстом античного искусства (Е. Н. Байгузина, Н. Н. Мутья), его педагогической деятельности (Я. В. Брук), влиянию Бакста на развитие костюма XX века (Ю. Б. Демиденко, Е. А. Теркель, Б. Нейман, О. А. Хорошилова). Пристального внимания заслуживают публикации Е. Р. Беспаловой, основанные на впервые вводимых в научный оборот рукописных материалах, по-новому освещающие различные страницы творчества Бакста: выполнение заказов актрисы-антрепренера Марии Кузнецовой-Бенуа, работу над декоративными росписями, взаимоотношение с представителями «парижской школы» и многое другое. Особо отметим исследования, проводимые сотрудниками Третьяковской галереи О. Н. Ковалевой, Е. А. Теркель, А. А. Чернухиной и американским специалистом по истории русского искусства Дж. Э. Боултом. Подготовленный этой группой двухтомник «Лев Бакст : Моя душа открыта», включивший роман «Жес-

токая первая любовь», написанный художником в конце жизни, его статьи, либретто балетов и письма, вновь убедил в писательском даре Бакста [19]⁵.

Сотрудничество гуманитариев разных стран стало основой Дягилевских чтений, проводимых в Перми по инициативе кафедры истории искусств Уральского университета с 1987 года и с 2003-го вошедших в состав Международного Дягилевского фестиваля. Значительное место в докладах отечественных и зарубежных участников чтений заняло творчество Бакста. Интерес к наследию одной из центральных фигур потрясших мир Русских сезонов усилили выставки, проведенные в 2000–2010 годах в Петербурге, Москве, Монте-Карло, Париже, Лондоне.

В наши дни к наследию Бакста обращается не только искусствоведческая наука. Восстанавливаются оформленные маэстро спектакли. Развивая их традиции, хореографы, артисты, живописцы новых поколений вступают с ними в творческий диалог. Очевидно, эстетический вызов, брошенный художниками Серебряного века современной им действительности, близок нашему дню.

Литература

1. Андреев П. В. Мои воспоминания о Баксте // Отдел рук. ГТГ. Ф. 111. Ед. хр. 2619. Л. 10–11.
2. Бакст Л. С. Мода // Петербургская газета. – 1914. – 20 февр.
3. Бакст Л. Пути классицизма в искусстве // Аполлон. – 1909. – № 3. – С. 48.
4. Бенуа А. Н. История русской живописи в XIX в. – СПб., 1902; переизд. М., 1995. – С. 410–412.
5. Бенуа А. Н. Мои воспоминания : в 5 кн. – 2-е изд., доп. – М., 1993.
6. Бенуа А. Н. Русская школа живописи. – СПб., 1904; переизд. М., 1997. – С. 109–110.
7. Бенуа А. Н. Художественные письма. Еще о «Салоне» // Речь. – 1909. – 10 февр.; см. также: Бенуа А. Н. Художественные письма: 1908–1917. Газета «Речь». Петербург. – СПб., 2006. Т. I : 1908–1910. – С. 88.
8. Борисоглебский М. В. Прошлое балетного отделения Петербургского театрального училища // Материалы по истории русского балета : в 2 т. – Л., 1939. – Т. 2. – С. 296.
9. Боулт Д. Э. «Необходимо украсить повседневную одежду» // Теория моды. – 2010. – Весна. – № 15. – С. 249.
10. Брешко-Брешковский Н. Из воспоминаний об академике А. П. Соколове // Биржевые ведомости. – 1901. – 3 февраля.
11. Волошин М. Выставки Парижа (Письмо из Парижа) // Московская газета. – 1911. – 28 сент.
12. Гиппиус З. Н. Умная душа // Последние новости (Париж). – 1925. – 11 января; см. также: Гиппиус З. Н. Мечты и кошмар (1920–1925). – СПб., 2002. – С. 389–390.
13. Голынец С. В. Рабинович – Розенберг – Бакст // С. П. Дягилев и современная культура : материалы Международного симпозиума «Дягилевские чтения». – Пермь, 2014. – С. 70–88.
14. Грабарь И. Искусство русской эмиграции // Русский современник. – 1924. – № 3. – С. 239.
15. Грабарь И. Э. V выставка русских акварелистов // Нива. – 1895. – № 12. – С. 290.
16. Гречишкин С. С., Лавров А. В. Неизданная статья Андрея Белого «Бакст» // Памятники культуры. Новые открытия : Письменность. Искусство, Археология : Ежегодник. 1978. – Л., 1979. – С. 97.
17. Достоевский Ф. М. Избранное. – М., 2010. – С. 513, 531.
18. Карпентьер А. Мы искали и нашли себя : Художественная публицистика. – М., 1984.

⁵ На художественные достоинства романа Бакста еще в рукописи обратил внимание кубинский прозаик XX века Алехо Карпентьер: «Его проза, наполненная точными образами и описаниями, напоминает, что за каждой фразой – кисть художника» [18. С. 27]. В молодости Карпентьер увлекался Русскими сезонами и посвятил памяти художника статью «Лев Бакст», вскоре после смерти последнего опубликованную в Гаване.

19. Лев Бакст: Моя душа открыта. – М. : Искусство-XXI век, 2012.
20. Лев Бакст. Открытие материи // Leon Bakst. Discovery of the material: каталог выставки, 25 января – 15 апреля 2013 года / [тексты: Н. Курниковой, Е. Теркель, В. Ермаковой, Дж. Э. Боулга; пер. на англ. К. Рассел]. – М. : Галерея «Наши художники»; СПб. : Петроний, 2013; Наталия Гончарова и Лев Бакст. Работа над орнаментом. – М. : Галерея «Наши художники», 2014. – URL: http://tvkultura.ru/article/show/article_id/106965/
21. Левинсон А. Русские художники-декораторы // Столица и усадьба. – 1916. – № 57. – С. 12.
22. Лекция Л. С. Бакста «Искусство одежды» // Отдел рук. ГТГ. Ф. 111. Ед. хр. 552.
23. Маковский С. Страницы художественной критики : в 2 кн. – СПб., 1909. – Кн. 2 : Современные русские художники. – С. 140.
24. Перцов П. П. Литературные воспоминания. 1890–1902. – М., 2002. – С. 215.
25. Письмо Л. С. Бакста А. Н. Бенуа от 18 декабря 1912 // Отд. рук. ГРМ. Ф. 137. Ед. хр. 637. Л. 5.
26. Письмо Л. С. Бакста И. Ф. Стравинскому от 3 авг. 1917 // Стравинский И. Ф. Переписка с русскими корреспондентами (материалы к биографии) : в 3 т. / сост., текстол. ред. и коммент. В. П. Варунца. – М., 2000. – Т. II : 1913–1922. – С. 420.
27. Розанов В. В. Валентин Александрович Серов на посмертной выставке // Новое время. – 1914. – 31 янв.; см. также: Валентин Серов в воспоминаниях, дневниках и переписке современников : в 2 т. – Л., 1971. – Т. 2. – С. 470.
28. Светлов В. Современный балет. – СПб., 1911. – С. 95.
29. Стасов В. В. Искусство XIX века // Стасов В. В. Избр. соч. : в 3 т. – М., 1952. – Т. 3. – С. 664.
30. Столица и усадьба. – 1914. – № 4, 8, 9.
31. Стравинский И. Диалоги. – Л., 1971. – С. 78.
32. Сюннерберг К. А. Выставка «Мира искусства» // Весы. – 1906. – № 3/4. – С. 66.
33. Философов Д. В. Бакст и Серов // За свободу (Варшава). – 1923. – 15 окт.; см. также: Наше наследие. – 2002. – № 63/64. – С. 87.
34. Философов Д. В. Лев Бакст // За свободу! – 1925. – 4 янв.; см. также: Наше наследие. – 2002. – № 63/64. – С. 90.
35. Художественная хроника // Петербургская жизнь. – 1892. – № 5. – С. 59.
36. Beaumont C. W. Complete book of ballets. – London, 1956. – P. 582.
37. Belvianes M. La musique d'art décoratif // Le Ménestrel. – 1926. – 16 avril.
38. Carter H. L'Art de Léon Bakst // Le Monde. – 1911. – 7 décembre.
39. Leon Bakst. Stage Art Designer, Dies // New York Times. – 1924. – 28 December.
40. Levinson A. The Designs of Léon Bakst for the «Sleeping Princess». – London : Benn Brothers Limited, 1923; Réau L., Roche D., Svetlov V., Tessier A. Inedited Works of Bakst. – N.Y. : Brentano's, 1927.
41. Lewinsohn A. Leon Bakst. – Berlin : Ernst Wasmuth, 1922.
42. The Decorative Art of Léon Bakst. Appreciation by Arsene Alexandre. Notes on the Ballets by Jean Cocteau. – London : The Fine Art Society, 1913.