

Елена Беспалова

## «Синий бог» – балет антрепризы Дягилева

**В творческом наследии Л.С. Бакста один балет на восточную тему стоит особняком. Это «Синий бог» (1912) Р. Гана по либретто Ж. Кокто и Ф. Мадрацо. Это самый малоисследованный спектакль, библиография по нему скудна<sup>1</sup>, но негативная оценка его кочует из книги в книгу.**

После двух парижских Русских сезонов Дягилев вошел во вкус антрепренерской деятельности, почувствовав, что может возглавить собственную компанию. Парижский успех гарантировал интерес Лондона к спектаклям Дягилева. Уже согласованный лондонский сезон 1910 г. отпал из-за траура по умершему королю Эдуарду VII. Но Дягилев почувствовал потенциальную выгоду от участия в торжествах в честь коронации Георга V летом 1911 г. в Лондоне. Антрепренеру пришла в голову счастливая мысль сделать балет на индийскую тему. Дягилевская «Шехеразада» (1910) уже вызвала в Европе повальное увлечение Востоком. Индия – это бриллиант в короне повелителя британской империи. Индийскую тему – балет «Синий бог» – предложили Дягилеву утонченные эстеты из окружения Марселя Пруста, поэт Жан Кокто и композитор Рейнальдо Ган. Дягилеву льстит внимание салонов парижского высшего света к его спектаклям, поклонение молодых рафинированных знатоков искусства.

В рекламных материалах первого сезона, оплаченных Дягилевым, Нижинского называли «новым Вестрисом». В шквале рецензий на русские спектакли, за которые Дягилеву не пришлось платить, Нижинского нарекли «богом танца». В «Клеопатре» он был любимым рабом кровожадной царицы Египта и поразил публику крадущейся пластикой чуткого телохранителя. В «Шехеразаде» – любовником сладострастной шахини Зобеиды. Балет «Синий бог» был задуман для прославления Нижинского, ради создания роли, достойной первого танцовщика самой знаменитой труппы мира. Дягилев видит себя создателем именно такой труппы. В выборе художника у Дягилева не было никаких сомнений, оформление балета будет делать Бакст, но оно должно стать еще более роскошным, чем оформление «Шехеразады».

14 октября 1910 г. Дягилев возвращается из Лондона в Париж триумфатором к ожидающим его Нижинскому и Баксту. Ему удалось договориться с организаторами, что коронационные торжества летом 1911 г. откроет балет, прославляющий владычество Англии над Индией<sup>2</sup>. 27 октября «комитет» по созданию «Синего бога» уединяется в Версале, в гостинице Ватель и обсуждает план будущего спектакля. В Париж летит открытка Габриэлю Астриюку, партнеру Дягилева по организации парижских сезонов: «Ради всего святого никому ни слова о балете, который мы планируем и о возможности включения его в коронационные торжества. Всегда ваши Рейнальдо Ган, Сергей Дягилев, Леон Бакст, Жан Кокто, Нижинский»<sup>3</sup>. Танцовщик Нижинский второй



Л. Бакст. Эскиз декорации к балету «Синий бог». 1912.  
Бумага, гуашь, акварель. 55,8x78. Центр Жоржа Помпиду. Париж

месяц, пренебрегая условиями контракта, находится по указке Дягилева вдали от Мариинского театра, где начиная с 1 сентября обязан участвовать в спектаклях. Парализуя волю Нижинского, вынуждая его нарушать дисциплину, Дягилев готовит танцовщику изгнание из родного театра, а себе – звезду, свободную от контрактных обязательств перед другими театрами.

Убедив Дягилева в своих способностях написать либретто, 20-летний поэт Жан Кокто рассчитывает на взлет своей карьеры. «Павильон Армиды» Кокто смотрел в театре Шатле из ложи вместе с матушкой и мечтать не смел приблизиться к небожителям из России<sup>4</sup>. Ко второму балетному сезону он стал вхож в салон Миси Серт<sup>5</sup> – музы и серого кардинала Дягилева. Так Кокто получил доступ за кулисы. Он стал платным пером Русских сезонов: ему Габриель Астрюк заказывал рекламные материалы в парижские газеты<sup>6</sup>. Кокто сам представился творцам русских сезонов Игорю Стравинскому, Александру Бенуа и Баксту<sup>7</sup>. Русский художник, познакомившись с набросками Кокто, которые тот делал прямо за кулисами, рекомендовал его как автора афиш Габриелю Астрюку в тот момент, когда сам Бакст из-за цейтнота сдать афишу не мог<sup>8</sup>.

Автор двух тоненьких поэтических сборников «Лампа Аладдина» (1908) и «Фривольный принц» (1909), Кокто не слишком уверенно чувствует себя в области индийской мифологии, он берет себе в соавторы

Фредерика де Мадрацо, который только что вернулся из путешествия по Индии<sup>9</sup>. Мадрацо – поэт, художник, певец – являлся родственником композитора Гана, который, возможно, и настоял на тандеме либреттистов. Мадрацо был другом Пруста: его личность послужила прототипом скульптора Ски в романе «В поисках утраченного времени». Ски – олицетворение дилетанта во всех художественных сферах.

Рейнальдо Ган, ученик Жюль Массне, к своим 35 годам уже создал оперы «Остров мечты» (1898), «Кармелитка» (1902) и балет «Праздник у Терезы» (1910). Ган был любимцем парижских салонов, его принимали великий князь Павел Александрович, дядя царя, и его морганатическая супруга княгиня Палей, принцесса де Полиньяк, Отто Кан, президент совета попечителей театра Метрополитен (в центре Парижа у него особняк). Ган был близким другом Пруста, в кругах литературной и художественной элиты он чувствовал себя в своей стихии, так же, как и в салонах знати.

И Рейнальдо Ган, и Жан Кокто боготворят Вацлава Нижинского. Ган сделал Нижинскому многозначительный подарок – вручил автограф великого танцовщика Франции Вестриса<sup>10</sup>. Кокто не скрывает своего восхищения перед молодым Вацлавом, пытается заговаривать с незнающим французского танцовщиком. Сестра танцовщика Бронислава Нижинская отметила в мемуарах, что в окружении брата появился назойливый юноша с напудренным лицом и накрашенными губами<sup>11</sup>. Кокто написал «Шесть стихотворений о Нижинском» и издал их с рисунками Поля Ириба<sup>12</sup>. Подавляя ревность, Дягилев идет на сотрудничество Гана и Кокто с Бакстом в работе над балетом «Синий бог», он надеется, что восхищение перед кумиром гарантирует успех творению.

В декабре 1910 г. Бакст сообщает жене о своих планах на ближайшее время. В январе он будет ставить вместе с Фокиным в Ла Скала два балета, которые прогремели у Дягилева – «Шехеразаду» и «Клеопатру». Из Милана он поедет в Париж «на большую работу до конца июня и потом season в Лондоне в Ковент-Гарденском театре (где для коронационного спектакля Сережа мне заказал балет индийский)»<sup>13</sup>.

После премьеры в Ла Скала Бакст вернулся в Петербург, где находился Дягилев со свитой. В ней состоял и Рейнальдо Ган. Дягилев дал обед в честь французского гостя в ресторане Кюба, на котором присутствовали композиторы Александр Глазунов, Анатолий Лядов, Николай Черепнин, художники Валентин Серов, Лев Бакст, Александр Головин, Николай Рерих, танцовщики Тамара Карсавина, Вацлав Нижинский,

супруги Фокины. После обеда Ган и барон Медем, профессор консерватории, играли «Синего бога» на фортепьяно в четыре руки. Глазунов исполнил несколько произведений Гана на фортепьяно<sup>14</sup>. Прием, который оказали французскому композитору ректор Санкт-Петербургской консерватории Глазунов и дирижер Мариинского театра Черепнин, говорит о признании достоинств нового произведения французского композитора. Дягилев привез Гана в Россию для ускорения работы, ведь предстояла еще оркестровка партитуры. В Петербурге Ган, Фокин и Бакст составили план работы над балетом, обсудив последовательность музыкальных и хореографических номеров, длительность каждого из них, стилистику оформления<sup>15</sup>.

В феврале 1911 г. определился репертуар парижского сезона. Дягилев из Петербурга сообщил Астрюку в Париж название восьми балетов. Из них три новых – «Нарцисс», «Призрак розы» и «Синий бог» – было поручено оформлять Баксту. Позднее в программу добавили балет «Пери» на музыку Поля Дюка, за сценографию в нем тоже отвечал Бакст.

6 марта 1911 г. Баксту передали от генерального менеджера театра Ковент-Гарден Нейла Форсайта план сцены. В сопроводительном письме сообщалось: «Длина сцены – 13 м 60 см, длина колосников, для поддержания занавеса, задников, падуг – 18 м 7 см. Просьба подтвердить получение плана и этого письма господину Форсайту»<sup>16</sup>. Работа над коронационным спектаклем, намеченным на июнь 1911 г., шла в театре Ковент-Гарден полным ходом.

Парижский сезон 1911 г. стал испытанием для Бакста. Его разрывали на части два заказчика. В Париже появились сразу две новые антрепризы. Ида Рубинштейн, муза Бакста и заказчица работ по художественному оформлению спектаклей с 1904 года, решила возглавить собственную труппу и поставить мистерию «Мученичество святого Себастьяна», написанную Габриэле Д'Аннунцио специально для нее. Друг Серж создал собственную постоянную компанию «Русский балет Дягилева» и ему нужно было закрепиться в Париже в новом качестве. Новоявленные русские антрепренеры работали под эгидой опытного французского импресарио Габриэля Астрюка. И Рубинштейн, и Дягилев хотели заполучить Бакста. Для Иды Рубинштейн Бакст должен был сделать эскизы пяти декораций и около ста эскизов костюмов. Оформление трех новых балетов для Дягилева означало создание трех эскизов декораций и еще около ста эскизов костюмов. 23 марта 1911 г.



«Синий бог».  
Антреприза Дягилева.  
В. Нижинский – Синий бог.  
Париж. 1912

Бакст пишет в панике жене: «Я страшно напуган количеством и ответственностью работы, боюсь не успеть, плохо сделать из-за спешки, а между тем ни Сережа, ни Д'Аннунцио и слышать не хотят заменить меня. <...> подумай, мне надо написать в два месяца 8 актов и сделать около 200 рисунков костюмов, кроме бутафории»<sup>17</sup>.

В апреле в Париже Бакст работает не покладая рук на две русские антрепризы. Труппа Дягилева дает сезон в Монте-Карло, там обкатываются две премьеры будущего парижского сезона, там же Фокин ставит балеты. Дягилев требует Бакста к себе в Монте-Карло. Художник отказывается. Его держат в Париже не только заказ Иды Рубинштейн, но и заказы самого Дягилева. В сжатые сроки Бакст рисует эскизы и сам расписывает декорации к балетам «Нарцисс» и «Призрак розы», делает эскиз занавеса к «Карнавалу» и эскизы 18 костюмов к этим балетам<sup>18</sup>.

Антрепренер ждет от Бакста отправки эскизов «Синего бога» в Монте-Карло для одобрения. Художнику приходится признаться: ««Синий бог» не совсем кончен, но времени ему [нужно] больше всего и, естественно, по планировке работы он на дальнейшем месте»<sup>19</sup>. Бакст просит срочно выслать списки артистов и персонажей, либретто, смету расходов, то есть официальный заказ художнику (Бакст называет все это scene). В конце письма настойчивый повтор: «Не забудь mise en scène «Синего бога»!!! Привет Шуре, Вале и Ваце»<sup>20</sup>. В Монте-Карло над премьерными трудятся Александр Бенуа, Вальтер Нувель (для друзей «Валя») и Вацлав Нижинский.



«Синий бог». Антреприза Дягилева.

Т. Карсавина – Девушка, М. Фроман – Юноша. Париж. 1912

Но и через две недели Бакст не знает всех параметров спектакля, чтобы продолжить работу над сценографией «Синего бога». 28 апреля 1911 г. Бакст пишет Дягилеву, что у него кроме смутных указаний «нет ни либретто, ни перечисления персонажей, ни количества планов, ни утвержденных расходов, ни распределения ролей <...> мои *mise en scène* суть результат размещения самого рассчитанного [из] пятен на фоне декорации и костюма, соответствующего телосложению артиста). Я, тем не менее, массу делаю в “Синем бобе”, хотя вслепую, не зная, какая полоса краски из этого получится»<sup>21</sup>. В конце письма напоминание: «Еще раз повторяю, что костюмы первых персонажей появляются как доминанты и как цветки на букете других костюмов»<sup>22</sup>.

К началу мая 1911 г. Бакст справился с огромной работой для Иды Рубинштейн и получил признательность заказчицы и автора произведения. 1 мая Бакст пишет жене: «Себастьян идет к концу <...> Д’Аннунцио говорит, что он отказывается верить, чтобы один человек мог наделать такую массу. Он написал предисловие в стихах, где говорит обо мне восторженно. Это будет герольд читать перед занавесом»<sup>23</sup>.

В день премьеры «Мученичества святого Себастьяна» Астрюк, сваливши с плеч один груз, получил тревожное письмо Дягилева с напоминанием о другой проблеме: «В этом году я поручил Баксту четыре балета: “Нарцисс”, “Призрак розы”, “Синий бог” и “Пери”. <...>

Когда Бакст взялся за оформление “Святого Себастьяна”, он клялся мне, что это ни в коей мере не помешает нашей совместной работе, которая, по его словам, значит для него неизмеримо больше. Теперь мне уже совершенно ясно, что наша работа целиком принесена в жертву произведению Рубинштейн и Д’Аннунцио»<sup>24</sup>. Дягилев решает отказаться от постановки «Синего бога» в парижском сезоне 1911 г., виновником срыва он назначает Бакста.

Бакст не признал своей вины. «Категорически протестую против попытки переложить ответственность на мои плечи. Эскиз декорации “Синего бога” готов. Эскизы костюмов созданы»<sup>25</sup> – написал Бакст в телеграмме Дягилеву 24 мая 1911 г. И делом доказал свою правоту. На персональной выставке Бакста в Лувре летом 1911 г. экспонировались эскизы костюмов к «Синему бобу»<sup>26</sup>.

Почему же Дягилев не справился со своими задачами? Новорожденная собственная труппа Дягилева собралась в конце марта в Монте-Карло. К десяти ветеранам Русских сезонов добавились двадцать новых рекрутов и лишь половину из них составляли профессиональные балетные артисты из Варшавы. С новой труппой приходилось разучивать не только новые спектакли, но и те, что были уже в репертуаре. Сезон в Монако продлился месяц, Фокин подготовил за это время две премьеры: «Призрак розы» и «Нарцисс». Первый балет был по сути дуэтом, второй – красочной многофигурной фреской на античный сюжет. Успешный сезон на Лазурном берегу – это подвиг хореографа Фокина.

В мае труппа перебралась в Рим, гастролы продлились две недели, и столько же можно было посвятить постановке новых балетов. Это время было занято работой над балетом «Петрушка». Бенуа – либреттист и сценограф в одном лице, композитор Стравинский и хореограф Фокин все силы отдали своему творению, премьера «Петрушки» и стала сенсацией парижского сезона 1911 г. А на «Синего бога» просто не осталось ни сил, ни времени. Неприезд художника на два дня в Монте-Карло – главный упрек Дягилева Баксту – мало что мог изменить. А вот отсутствие и в Монте-Карло, и в Риме либреттистов «Синего бога» Кокто и Мадрацо для работы с хореографом наводит на размышление, что Дягилев на этой стадии работы от «Синего бога» в душе уже отказался.

Это не осталось незамеченным Бакстом, письмо Дягилева Астрюку он назвал «грязным способом отделаться от нежелательной постановки»<sup>27</sup>. Бакст делится с Бенуа своими переживаниями: «Но режет глаза нежелание ставить. <...> письмо Сережи (без комментариев!) произвело

отвратительное впечатление грубостью и примитивностью приема для того, чтобы взвалить собственный грех на чужую спину. Это впечатление Гана, *Ducas, Cocteau*, Аргутинского и мое. Покажу письмо и Серову. Моя совесть чиста – я в жизни ничего более бесцеремонного не встречал. Я убежден, что ты не принимаешь участия в этом *transformation* истины. Сережа – человек без морали – я знаю, но всему есть границы»<sup>28</sup>.

Русские газеты пристально следили за парижским сезоном. «Дягилеву не удалось выполнить намеченную в Париже программу спектаклей. Новые балеты «Синий бог» и «Пери» не были поставлены. Декорации для обоих спектаклей написал г-н Бакст. Говорят, что обе новинки пойдут в Лондоне во время коронационных торжеств», – написала «Петербургская газета» 8 июня 1911 г.

Коронационный сезон в Лондоне летом 1911 г. прошел без премьеры балета «Синий бог», но с участием труппы Дягилева. Для коронационного торжества Дягилев дал программу из фрагментов трех балетов. Открывала спектакль сцена из «Павильона Армиды» – балета на тему галантного века во Франции. Балконы и ложи королевского театра Ковент-Гарден были украшены цветами. Нарядно одетая публика сверкала бриллиантами, индийские раджи затмевали своими уборами признанных светских красавиц. По балкону цветами было выложено слово «Индия», а индийский балет Дягилева оставался еще в эскизах.

Теперь премьеры балета «Синий бог» намечалась на осенние лондонские гастроли. Никакого объяснения причины переноса премьеры с июня на ноябрь документальные источники не содержат. Примирение конкурирующих антрепренеров Иды Рубинштейн и Дягилева состоялось после завершения мучительного парижского сезона 1911 г. Улаживал конфликт граф Робер де Монтеस्कью, почитатель Иды, влиятельная фигура в парижском свете и среди элиты художественного мира. Мир был заключен в мастерской Бакста. Художник писал портрет Иды Рубинштейн в образе святого Себастьяна. Она стояла в рыцарских доспехах на возвышении, художник, усердно работая, принимал участие в беседах модели и посетителей. 12 августа 1911 года Бакст написал Астриюку из Карлсбада: «Я обсудил, таким образом, все детали всех постановок. Во время сеансов все время приходили Дягилев и Монтеस्कью и первый добился того, что смог ангажировать оригинал [Иду Рубинштейн. – Е.Б.] для «Синего бога» и других балетов для Лондона. <...> Чтобы поблагодарить Иду за ее согласие на «Синего бога», Дягилев письменно разрешил ей использовать Фокина в новой мимодраме, которую Ида готовит с



«Синий Бог». Антреприза Дягилева. Т. Карсавина – Девушка.  
В. Нижинский – Синий бог. Париж. 1912

участием Шаляпина, Северака, Равеля. <...> Я заманил сюда Дягилева и Нижинского, которые должны были ехать в Мариенбад, ведь втроем веселее, и я смог обсудить с ним окончательно решенные проекты будущего сезона. Так-то лучше»<sup>29</sup>.

Согласие Иды Рубинштейн участвовать в балете «Синий бог» в Лондоне, данное Дягилеву во время сеансов, она взяла назад.

1 сентября 1911 г. Бакст написал Астриюку: «...я получил письмо от мадам Иды Рубинштейн. Она официально отказывается от какого-либо участия в дягилевской антрепризе»<sup>30</sup>. Вместо Иды на мимическую роль богини пригласили из московского Большого театра Лидию Нелидову.

Набравшись сил на курорте, Бакст вернулся к работе над балетом «Синий бог». Дополнительным источником вдохновения послужила художнику поездка в Алжир в июле 1911 г. по приглашению графа Шарля де Полиньяка. Он заказал Баксту роспись на восточную тему для своей виллы. Потрясенный восточной атмосферой художник пишет жене: «Базары дивны, все эти краски пьянят меня и толкают на самые дерзкие и невероятные сочетания. Конечно, тысячу планов дает здешнее окружение. Сейчас занят Индией – ее миром, сказками, краскою, узором»<sup>31</sup>.

18 октября 1911 г. Бакст написал Роберу де Монтеस्कью: «Огромные полотна «Синего бога» простерты передо мной (фон – непорочно белый), они поразят англичан, ибо Лондон увидит их первым –

20 ноября»<sup>32</sup>. Русская пресса оповестила публику о планах Дягилева показать балет в Лондоне в ноябре 1911 г.: «Находящийся теперь в Париже художник Бакст уезжает на днях в Лондон для постановки нового балета “Синий бог” и оперы “Секрет Сюзанны”. Обе пьесы пойдут в королевском театре Ковент-Гарден»<sup>33</sup>. Это подтверждает и сам Бакст, который 8 ноября 1911 г. пишет жене: «“Синий бог” кончается, но дирекция *fait gaffe sue gaffe* [делает оплошность за оплошностью]. <...> Моя постановка страшно громоздка для перевозки. Еду в Лондон, верно через 12–14 дней»<sup>34</sup>. Лондонские гастроли прошли в театре Ковент-Гарден с 16 октября по 9 декабря. Дягилев так и не дал обещанную премьеру «Синего бога».

Индийское божество снизошло, наконец, на балетную сцену в парижском сезоне 1912 г. Премьера состоялась в театре Шатле, где русские артисты познали свой первый ошеломляющий успех в 1909 г. Публика встречала дягилевцев настороженно: «Похоже, в этом году эта танцевальная труппа постарается загладить неприятное впечатление от прошлого сезона, когда она не исполнила ни одного балета французских композиторов, которые она имела политес включить в свою программу – а анонсировала она три балета. Надеемся, что афишу 1912 г. русский балет выполнит без нарушения обещаний, не то, что в 1911 г.»<sup>35</sup>.

Настороженность быстро прошла. В день премьеры 13 мая 1912 г. «зал Шатле по блеску не уступал сцене»<sup>36</sup>. Перечисление знаменитостей в зале занимало в газетах половину полосы. Зал был полон. Сбор достигал огромной суммы – 40 тысяч франков<sup>37</sup>. После премьеры парижские газеты опубликовали восторженные отзывы. Статьи с заголовком «Триумф Русского балета» появились в изданиях *Journal, Figaro, Echo de Paris, Le Matin, L'Excelsior* и в англоязычной газете *The Financial News* за 15 мая 1912 г.

Клавири и опубликованное в нем либретто позволяют воссоздать последовательность мизансцен и танцев в спектакле. Всего было шестнадцать номеров: «Выход», «Танец девушек, несущих дары, и музыкантов», «Танец баядерок лотоса», «Танец йогов», «Мольба девушки (танец и сцена)», «Воспоминания», «Гнев жрецов», «Свет луны», «Чудовища и демоны», «Чудо», «Появление Белой богини», «Синий бог (танец и сцена)», «Божественные чары», «Любовные чары», «Влюбленные соединяются», «Золотая лестница и восхождение Синего бога»<sup>38</sup>. Из балетмейстерской экспликации мы знаем, что в спектакле было занято 113 участников<sup>39</sup>. Труппа Дягилева разрослась и окрепла к 1912 г.,



«Синий бог». Антреприза Дягилева. Л. Нелидова – Белая богиня.  
Б. Нижинская – Баядерка. Париж. 1912

но она не превышала 50 артистов, фигурантов нанимали для каждого конкретного представления.

Размах этого спектакля поражает. Фокин поставил групповые танцы баядерок, йогов, факиров и сольные и дуэтные танцы главных героев: Девушки (Тамара Карсавина), Юноши (Макс Фроман), Синего бога (Вацлав Нижинский), Белой богини (Лидия Нелидова). Самым значительным, судя по количеству восторженных отзывов, был продолжительный (150 тактов) танец Нижинского, призванный заворожить и усмирить чудовищ. Его движения были то плавны, то стремительны, он то совершал страшные скачки, то скользил между кишасами демонами. Поднося к губам невидимую флейту, он увлекал покорных чудовищ за собой. Фокин использовал необычайную грацию Нижинского в позах и его исключительно высокий прыжок. Помимо танцев в постановке содержались пантомимные сцены: посвящение в жрецы, освобождение пленницы, жертвоприношение; их исполняли многочисленные артисты и статисты в живописных костюмах Бакста.

В жгучих лучах заходящего солнца на сцене разворачивались события индийской легенды перед вырубленным в горе храмом. Нависающие скалы испещрены изображениями индуистских божеств и покрыты узором из выжженной растительности. Звучность охры скал усилена лазурью неба и синевой священного водоема с божественным



«Синий бог». Антреприза Дягилева. С. Астафьева – Дароносица, Ж. Ковалевская – Баядерка. Париж. 1912

лотосом посередине. Слева вход в святилище за золотыми воротами. Гигантские змеи, свешивающиеся с навеса, и шевелящиеся черепахи создавали у зрителя состояние напряженного ожидания и ужаса. Освещение во время спектакля менялось с вечернего на ночное.

Видимо поэтому Бакст разработал костюмы на основе белого цвета, как более заметного в темноте. А может быть, художнику хотелось удивить зрителей новой гранью своего таланта. Он был признанным «мастером колористических сюит», на его палитре в непривычных контрастах сталкивались цвета сапфира и изумруда, янтаря и рубина. В костюмах к балету «Синий бог», в которых преобладал белый цвет, Бакст показал, что может создать бесконечное многообразие в монохромии, опираясь лишь на орнамент. Белые одежды паломников, жрецов и раджей были украшены узорами. Идеи для индийских орнаментов Бакст черпал в искрометном фонтане своих фантазий. Производя впечатление этнографического, по сути узоры тяготели к современному геометрическому орнаменту. Группы баядерок, дароносиц, йогов по воле хореографа то сплетаются, то расплетаются, вызывая движения, колыхания, переливы потоков узоров – они, как в калейдоскопе, завораживают и гипнотизируют зрителя.

И только главные действующие лица одеты в яркие костюмы чистых цветов. Юноша облачен то в красные, то в шафранные одежды

новопосвященного, Синий бог одет в лимонно-желтую тунику с юбкой-абажуром (у него только тело синее). Костюм девушки в своей основе белый, в списке персонажей для художника она была обозначена как «невеста», но чалма и раструб юбки у нее красные. Как тут не вспомнить слова Бакста из письма Дягилеву: «Костюмы первых персонажей появляются как доминанты и как цветки на букете других костюмов»<sup>40</sup>.

На премьеру откликнулись все газеты; они дали развернутые рецензии, в которых последовательно разбирались качества литературной основы, музыкальной партитуры, хореографии, сценографии и под конец профессионализм труппы. Балетное мастерство оценивалось исключительно высоко: «Исполнение хореографии выше всех похвал. Нижинский – само совершенство, он полон непостижимого и торжествующего величия в роли Синего бога. <...> в тот же вечер Нижинский – бог движения – превзошел самого себя в “Призраке розы”. В грации, в дерзновенном полете, в парении в воздухе ему нет равных. Для начала этой серии балетных спектаклей русской труппы нельзя было придумать лучшей инаугурации и лучшего авгура – жреца танца»<sup>41</sup>.

Либретто оценивали во всех статьях и пересказывали во всех подробностях. Действие происходит в древней Индии перед величественным пещерным храмом. Торжественную церемонию посвящения юноши в жрецы прерывает появление девушки. Она умоляет любимого отказаться от сана и вернуться к ней. Ее мольбы действуют на юношу, но жрецы уводят его, а девушку за святотатство заковывают в цепи в храме. Ночью чудовища и демоны угрожают жизни пленницы, она молит богов о помощи. Из священного лотоса появляется Белая богиня, вслед за ней на глади водоема – Синий бог. Он попирает ногами чудовищ, устрашает их своими прыжками, умиряет их звуками флейты. Утром жрецы освобождают отмеченную благодатью девушку, влюбленные воссоединяются. Богиня исчезает в лотосе, а Синий бог по волшебству возникающей лестнице восходит к небесам и растворяется в лазури.

Серьезные критики называли текст «милой басенкой» (Робер Брюссель из *Figaro*), «милой сказкой» (Жан Шантавуар из *L'Excelsior*), «в высшей степени декоративной ориентальной сказкой по мотивам мифологии» (обозреватель журнала *Voltaire*). Банальность и легковесность сюжета оценивалась критиками со странной благожелательностью: «Сказать, что сюжету не хватает глубины – это в то же время означает воздать должное его наивысшему достоинству»<sup>42</sup>.



«Синий бог». Антреприза Дягилева. М. Фокин – Синий бог, Т. Карсавина – Девушка. В. Фокина – Белая богиня. Берлин. 1914

Вклад либреттистов трактовали по-разному: работу Кокто хвалили, работу де Мадрацо игнорировали: «В тандеме Кокто и де Мадрацо первый отвечает за ритм, второй – за колорит. <...> Кокто – молодой талант, в нем сливаются черты Бодлера, <...> Готье и Оскара Уайльда. Высший свет его обожает, но в литературном сообществе его пока не замечают. Он очень мил, <...> в его элегиях сквозь грусть сквозит насмешка. Либретто балета о танцующем боге, о Кришне, одновременно и метафизическое и фривольное, должно помочь ему занять достойное место на литературном Олимпе»<sup>43</sup>.

Не все критики были так благосклонны: «Индийская легенда, придуманная Жаном Кокто и Фредериком де Мадрацо – это сюжет поразительный по простоте, исключительный по своей наивности. Он не дает никакой пищи для ума хореографа. Нет ничего нового, ничего оригинального в этой истории молодой девушки, пытающейся вернуть себе утраченную любовь, обращающейся к помощи того самого бога, служению которому юноша хотел посвятить себя»<sup>44</sup>. Некоторые рецензенты, не утратившие логики в порыве патриотизма в связи с тем, что «русский балет задумывался и был поставлен на берегах Сены»<sup>45</sup>, видели в этом крупный недостаток текста.

А композитору либретто давало пищу для ума с лихвой. Партитура Рейнальдо Гана получила всеобщее признание. Робер Брюссель

отметил полное согласие музыки с хореографическим текстом, похвалил «чистоту письма и простоту выражения»<sup>46</sup>. Исидор де Лара восхитился даром композитора: «Талант мсье Гана соткан из грации, утонченности – может быть, и излишней – из элегантно-меланхолии»<sup>47</sup>. «В своей партитуре Рейнальдо Ган создал музыкальный ореол вокруг Синего бога»<sup>48</sup>. По мнению Жана Шантавуара, «партитура в высшей степени сценичная, ясная, подвижная, в ней четко расставлены акценты: она остается легкой, соответствует балетной традиции, и вовсе не русской традиции. Через Лео Делиба она восходит к Куперену. Или мне послышался в 6/8 “Синего бога” отзвук блистательной “Мюзетты из Таверни”?»<sup>49</sup>. Поль Суде, обычно мечущий грома и молнии, по отношению к композитору был настроен мирно: «Музыку мсье Рейнальдо Гана слушаешь с явным удовольствием. Темы милы, автор владеет полифонией. Инструментовка изящна и деликатна. Единственный упрек автору – несмотря на моду на ориентальные мотивы, партитура лишена ярких красок, живописности. В этом причина некоей дисгармонии между музыкой и спектаклем. Под русским соусом лучше подавать Флорана Шмидта или Равеля»<sup>50</sup>.

Хореографию Михаила Фокина в Париже оценили высоко: «Сценарий Кокто – лучший предлог, чтобы дать Фокину возможность раскрыть свой талант, утвердить свой исключительный хореографический гений, гений создателя поразительных пластических групп и жестов»<sup>51</sup>. Влиятельная *Figaro* была еще щедрее на комплименты: «Хореография “Синего бога” достигает того же уровня, что и его знаменитые “Жар-птица” и “Половецкие пляски”. Танцы обладают драгоценным свойством, у зрителя возникает иллюзия, что они только что спонтанно возникли перед его взором, жесты и движения танцовщиков выглядят свободным выражением их порывов, при строгом порядке и самой жесткой дисциплине системы, их породившей»<sup>52</sup>.

Работу Бакста ждал заслуженный успех: художник «создал роскошную раму для спектакля. Перед нами Индия, переливающаяся всеми своими красками, которые польхают под глгучим солнцем»<sup>53</sup>.

«Бакст создал свою таинственную декорацию в новой палитре. Это поистине феерия, которая не похожа ни на что, нам известное. Он оркестровал свою хроматическую партитуру как мастер тончайших нюансов»<sup>54</sup>. «Бакст заново демонстрирует драгоценные свойства своего таланта, способность утвердить колористическую гармонию декораций и костюмов в единой тональности. Новая сценография отличается от



всего, что он делал в других спектаклях. Здесь совсем нет свойственного ему ранее столкновения контрастных цветов, такая сценография, может быть, меньше ошеломляет, но она чарует зрителя, проникая глубоко в душу. Картины из декораций и меняющихся групп в эффектных костюмах оживают, ничто на сцене не остается неподвижным. Это вершина декоративного искусства»,<sup>55</sup> – выносит свой вердикт *Figaro*, определяющая во многом общественное мнение Франции.

Единодушная высокая оценка французской прессой работы Бакста и Фокина поддержала творцов, перегруженных работой. Кроме «Синего бога» Фокин в сезоне 1912 г. ставил еще два балета: «Тамара» и «Дафнис и Хлоя». А Бакст, кроме этих новинок, отвечал еще и за сценографию балетмейстерского дебюта Нижинского «Послеполуденный отдых Фавна». Вся реклама была сосредоточена на «Фавне», его публике преподносили как «первый кубистический балет». Дягилев явно потерял интерес к творчеству Фокина, считая его устаревшим. Хореограф был деморализован «предательством» антрепренера, сознательно пошел на разрыв с ним, но свои обязательства перед Дягилевым выполнил.

Премьера «Синего бога» вызвала отклики и в России. Кажется, что русские критики видели совсем другой спектакль, чем французские. Валериан Светлов, автор книги «Современный балет» (1911), помощник Дягилева по созданию антрепризы, написал по горячим следам в «Петербургской газете» разгромную рецензию. Ее перепечатали многие издания. Досталось всем: «Музыка “Синего бога” вышла неудачной. В ней нет ничего оригинального, не чувствуется в ней <...> экзотического колорита, эта музыка – “общая”, мало интересная как по музыкальной фактуре, так и по музыкальной мысли и мелодической изобретательности. И оркестровка бледна, без вспышек и блесков современного инструментатора, умеющего извлечь из оркестра звучность и силу тембров в оригинальных комбинациях оркестровых инструментов»<sup>56</sup>.

Русский рецензент не пощадил и авторов сценария, не заметив, правда, одного из них: «Либретто, принадлежащее Жану Кокто, не особенно удачного рисовальщика и более удачного стихотворца удивляет своей “балетной” банальностью жанра доброго старого времени старушки “Баядерки”. Сюжет, рассчитанный на драматичность и на эффектность, не производит никакого впечатления и оставляет зрителя холодным и безучастным потому, что в нем нет искренности, и потому, что он полон надуманных, притянутых за волосы “театральных”

положений. В конце концов, от него ничего не остается, кроме впечатления вымученности и какой-то беспомощности»<sup>57</sup>.

Бакст и Светлов были давними приятелями. Книгу Светлова «Современный балет» (1911) Бакст украсил великолепными заставками и концовками и позволил репродуцировать свои лучшие эскизы. Но разбор Светловым работы художника был беспристрастным и нелюбимым: «Постановка балета должна быть признана блестящей в буквальном, а не художественном смысле этого слова. Все блестит золотом: и золотые ворота и кричащие по краскам и не удобные для танцев костюмы и дорогие павлины на руках у танцовщиц и красно-золотые чудовища и религиозные шествия. Все бьет на помпезность, на необычайную роскошь, а в результате получается впечатление дешевого блеска <...> Может быть, этот блеск и был необходим для предполагавшейся постановки во время торжественного коронационного спектакля. Но тонкому и изощренному вкусу, той избранной публики, которую русский балет приучил к строго художественным балетам, он прямо противен»<sup>58</sup>.

Только работа балетмейстера спасала, в глазах критика, спектакль: «Лучшее во всем этом произведении – это все-таки хореография Фокина. Фокин – поэт тонких пластических настроений или бурного вакхического экстаза. <...> Фокин как бы остановился в недоумении перед ничтожным сюжетом и неинтересной музыкой, и поневоле весь центр тяжести своего творчества перенес на этнографичность индийской пластики, в которой и чувствуется большая эрудиция, тщательное изучение документов и художническая догадка при переложении статичной индийской иконографии в хореографическую динамику»<sup>59</sup>.

«Основу хореографии, – по свидетельству бессменного руководителя дягилевской труппы С.Г. Григорьева, – составляли <...> сиамские танцы, которые Фокин увидел несколько лет назад»<sup>60</sup>. Действительно в октябре 1900 г. в Петербурге в Михайловском театре выступала танцевальная труппа сиамского короля. Сверкающие костюмы танцовщиков, причудливой формы головные уборы делали их похожими на буддийские скульптуры. Танец, сосредоточенный не в ногах, а в руках, проделывающих сложные замысловатые движения, поразил и публику и балетных профессионалов. Много лет спустя Фокин в парижской постановке ввел основные мотивы сиамских танцев, красивых по форме, по замысловатому рисунку и новым комбинациям в свой хореографический текст. Балетмейстерская экспликация Фокина к балету

«Синий бог» содержит наброски человеческих фигур в разных позах. Мы видим группы людей, стоящих на коленях, простертых ниц, припавших на одно колено в молитвенной позе, фигуры женщин, сидящих в позе лотоса спиной к зрителю<sup>61</sup>. Эти же движения, преобразованные индивидуальностью балетных артистов, мы узнаем на фотографиях участников спектакля «Синий бог».

В 1912 г. русский хореограф-новатор, осваивая индийскую тему, опирался не на привычную традицию постановки «Баядерки», а вводил в классический лексикон европейской хореографии новые элементы из старинных пластических систем Индии, Индонезии, Сиам. Этот прорыв русского хореографа в будущее был отмечен без восторга: «Все хореографическое содержание этого балета заключается в нескольких новых позах <...> Нижинского и превосходно стилизованных под индийскую скульптуру, жеманных и изломанных жестах г-жи Нелидовой, – которой в этом очень помогают ее изумительно гибкие, змеящиеся руки»<sup>62</sup>.

Да и сам автор хореографии не заметил прорыва в будущее в балете «Синий бог». В своих мемуарах «Против течения» Фокин постарался определить значимость каждой из своих постановок, наиболее значительным он посвящал отдельную главу, менее важным – лишь краткий параграф. Балет «Синий бог» в мемуарах Фокина даже не упомянут.

Валериан Светлов лично участвовал в подготовке балета на индийскую тему. Об этом свидетельствует перевод Светловым либретто Кокто и де Мадрацо на русский язык<sup>63</sup>. Сверка русского перевода с текстом, опубликованным в Париже в 1911 г. издательством «Эбель», показывает расхождения. Русский текст содержит куски, отсутствующие во французском. Это означает, что Светлов переводил текст либретто до публикации. Можно предположить, что Светлов выполнял эту трудоемкую работу с важной целью. Дягилев мог планировать показать «Синего бога» в России, для этого нужна была публикация либретто в сувенирной программе гастролей в Петербурге, которые намечались в Народном доме на январь 1912 г.<sup>64</sup>.

Создатель декораций и костюмов Лев Бакст свою работу оценил высоко. Как уже упоминалось, он экспонировал эскизы костюмов к балету «Синий бог» на престижной персональной выставке в Лувре – в Павильоне Марсан (1911). А на выставках в Обществе изящных искусств в Лондоне (1912, 1913) эскизы декорации и костюмов к балету «Синий бог» доминировали. В 1913 г. они вызвали наибольший интерес

зрителей и покупателей, поскольку выставка совпала с лондонской премьерой «Синего бога». Тамара Карсавина, исполнительница главной женской роли, свидетельствует об успехе этого балета в Лондоне: «В нынешнем году англичане особенно были довольны нами, <...> выбор балетов пришелся им по вкусу. Больше всего им нравились “Петрушка” и “Синий бог”»<sup>65</sup>.

В 1913 г. в Париже и Лондоне вышел из печати роскошный увраж – другие художники о таких изданиях могли только мечтать – «Декоративное искусство Леона Бакста»<sup>66</sup>. Автором вступительной статьи был влиятельный критик Арсен Александр. А пояснительные тексты ко всем разделам Бакст великодушно доверил написать Жану Кокто. Многие тексты повторяют газетные рецензии Кокто. После двух тоненьких, скромно изданных сборников стихов Кокто вошел в авторский коллектив роскошного печатного труда. В нем Бакст подводил итог своим творческим достижениям. Это издание открывает раздел, посвященный оформлению балета «Синий бог», которым Бакст заслуженно гордился.

Либретто балета «Синий бог» не вознесло Жана Кокто, как предвещали доброжелатели, на литературный Олимп. Беллетристы-небожители не приняли его в свой сонм. У Дягилева Кокто попал в опалу. Антрепренер, раздраженный скромным, по сравнению с ожидаемым, успехом «Синего бога», все зло сорвал на французских соавторах и отвернулся от салонного мотылька Кокто. Чтобы привлечь внимание Дягилева к себе снова Кокто пришлось превратиться в овода модернизма. Он стал самопровозглашенным оракулом кубизма, сблизился с Пикассо и поддержанный его авторитетом, вернул себе фавор импрессио. В своих книгах «Призыв к порядку» (1926) и «Тяжесть бытия» (1947), которые, по сути, являются сборниками эссе на тему «автор и знаменитости», Кокто напрочь забывает о балете «Синий бог» – о своем дебюте в балете и о своих соавторах Баксте, де Мадрацо, Гане. Ему хочется стереть из памяти потомков произведение, не ставшее «последним криком моды». Знаменитая фраза Дягилева «Удиви меня!», обращенная к Жану Кокто, относится как раз к тому периоду, когда Кокто трансформирует свои взгляды. Кокто – автор «ретроградного» балета «Синий бог» погружается в забвение, зато в блеске славы возносится Кокто – автор либретто «передового» балета «Парад» (1917).

Балет «Синий бог» был показан в сезоне 1914 г. в Германии. Документальное свидетельство этого – фотографии сцен из балета,

где главную роль, созданную для Нижинского, исполняет балетмейстер Фокин<sup>67</sup>. Нижинский после брака с Ромолой в 1913 г. был изгнан Дягилевым из антрепризы. В 1914 г., ненадолго вернувшись в труппу Дягилева, Фокин исполнял почти все роли, созданные им для Нижинского. Балет «Синий бог» был включен в репертуар гастролей дягилевской труппы в США в 1916–1917 гг. Сувенирные программы гастролей содержат либретто балета, а обложку украшает фигура Синего бога с рисунка Бакста. Правда, балет так и не был исполнен на американской сцене ни во время первого тура, когда Нижинский был интернирован в Австро-Венгрии<sup>68</sup>, ни во время второго тура, когда Нижинский возглавлял дягилевскую труппу.

После всех благожелательных рецензий на премьеру балета «Синий бог» в Париже в 1912 г., после показа его в Лондоне (1913), Берлине (1914), после включения его в репертуар американских гастролей 1916–1917 гг. эта постановка дягилевской антрепризы имеет стойкую репутацию неудачной. Она восходит к мемуарам режиссера С.Л. Григорьева, опубликованным в Лондоне в 1953 г. и изданным по-русски в 1993<sup>69</sup>. Представляется, что правильнее оценивать это произведение как «балет с несчастливой судьбой». Мытарства, связанные со становлением труппы «Русский балет Дягилева» в 1911–1912 гг., личностные конфликты творцов труппы затянули премьеру и загубили балет. Говоря словами Шекспира, «так гибнут замыслы, вначале обещавшие успех, от промедленья долгого». Злосчастным событием, повлиявшим на судьбу балета, было без сомнения, изгнание из труппы Нижинского. Балет задумывался как оправа для «бриллианта русского балета». Когда бриллиант выпал, оправа оказалась не нужна.

<sup>1</sup> См. напр.: Дунаева Н. Жан Кокто. Либретто балета «Синий бог» // Пермский ежегодник. 1995. Пермь: Арабеск, 1996. С. 94–114; Мислер Н. Зов Востока: Бакст и Сиам // Лев Бакст. К 150-летию со дня рождения. М.: ГМИИ имени А.С. Пушкина, 2016. С. 299–306.

<sup>2</sup> Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи (далее – ОР ГТГ). Ф. 111. Ед. хр. 370. Л.С. Бакст жене 13 октября 1910.

<sup>3</sup> Отдел рукописей Британской библиотеки, Лондон. Ед. хр. RP 8867/1. Л.С. Бакст Г. Астриюку 27 октября 1910.

<sup>4</sup> Steegmuller, Francis. Cocteau. A Biography. London: Macmillan, 1970. P. 68.

<sup>5</sup> Мария Гodeбска (1872–1950) в браке Натанзон, Эдвардс, Серт.

<sup>6</sup> Steegmuller, F. Op. cit. P. 74.

<sup>7</sup> Steegmuller, F. Op. cit. P. 83.

<sup>8</sup> Телеграмма Л.С. Бакста Г. Астриюку от 29 марта 1911 // Buckle, R. Nijinsky. London: Penguin Books, 1980. P. 202.

<sup>9</sup> La Grand Saison de Paris. Les Ballets Russes au Chatelet // Paris-Journa, 14 mai 1912.

<sup>10</sup> Нижинская Р. Вацлав Нижинский. М.: Русская книга, 1996. С. 51.

<sup>11</sup> Нижинская Б. Ранние воспоминания. Часть 2. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1999. С. 14

<sup>12</sup> Vaslav Nijinsky. Six vers de Jean Cocteau. Six dessins de Paul Iribe. Paris. 1910.

<sup>13</sup> ОР ГТГ. Ф. 111. Ед. хр. 377. Л.С. Бакст жене 4 декабря 1910.

<sup>14</sup> Яновский Б. Рейнальдо Ган в Петербурге // Русская художественная летопись, 1911. Март. № 6. С. 89.

<sup>15</sup> Отдел рукописей Государственного Русского музея (далее – ОР ГРМ). Ф. 137. Оп. 1. Ед. хр. 673. Л. 2–3. Л.С. Бакст А.Н. Бенуа б/д.

<sup>16</sup> ОР ГТГ. Ф. 111. Ед. хр. 2566. План театра Ковент-Гарден и сопроводительное письмо для Л.С. Бакста.

<sup>17</sup> Там же. Ед. хр. 388. Л.С. Бакст жене 23 марта 1911.

<sup>18</sup> Финансовый архив Русского балета за 1911–1912 гг. – Отдел рукописной и редкой книги Государственной театральной библиотеки. Санкт-Петербург (далее – ОРРК РТБ). Р. 2/113. Л. 2–4.

<sup>19</sup> Л.С. Бакст С.П. Дягилеву 16 апреля 1911. Цит. по: Сергей Дягилев и русское искусство. Т. 2. М.: Изобразительное искусство, 1982. С. 115.

<sup>20</sup> Там же.

<sup>21</sup> Л.С. Бакст С.П. Дягилеву 28 апреля 1911. Там же. С. 116.

<sup>22</sup> Там же. С. 117.

<sup>23</sup> ОР ГТГ. Ф. 111. Ед. хр. 391. Л.С. Бакст жене 1 мая 1911.

<sup>24</sup> С.П. Дягилев Г. Астриюку 22 мая 1911. – Цит. по: Buckle R. Diaghilev. London: Weidenfeld, 1993. P. 196–197.

<sup>25</sup> Л.С. Бакст С.П. Дягилеву 24 мая 1911. – Цит. по: Buckle R. Nijinsky. London: Penguin Books, 1980. P. 215.

<sup>26</sup> L'Exposition des ouvres de L. Bakst. Musée des arts décoratif. Palais du Louvre – Pavillon de Marsan. 6 juillet au 15 octobre 1911.

<sup>27</sup> ОР ГРМ. Ф. 137. Оп. 1. Ед. хр. 673. Л. 2–3. Л.С. Бакст А.Н. Бенуа б/д.

<sup>28</sup> Там же.

<sup>29</sup> ОР ГТГ. Ф. 111. Ед. хр. 2343. Л.С. Бакст Г. Астриюку 12 августа 1911.

- <sup>30</sup> Там же. Ед. хр. 2347. Л.С. Бакст Г. Астриюку 1 сентября 1911. В ОР ГТГ письмо ошибочно датировано 1912 г.
- <sup>31</sup> Там же. Ед. хр. 400. Л.С. Бакст жене 21 июля 1911.
- <sup>32</sup> Отдел рукописей. Национальная библиотека Франции. Париж. NAF 15162. Л. 90–91. Л.С. Бакст Р. де Монтескью 18 октября 1911.
- <sup>33</sup> *Петербургская газета*. 19 ноября 1911.
- <sup>34</sup> ОР ГТГ. Ф. 111. Ед. хр. 411. Л.С. Бакст жене 8 ноября 1911.
- <sup>35</sup> Revue musicale. «Le Dieu bleu» // *Revue hebdomadaire*. 14 mai 1912. P. 1125.
- <sup>36</sup> Brunelles R. La Salle // *Gil Blas*. 14 mai 1912.
- <sup>37</sup> Trevor R. La Soirée // *L'Excelsior*. 14 mai 1912.
- <sup>38</sup> *Le Dieu bleu*. Ballet de MM Jean Cocteau et Frederic de Madrazo. Musique de Reinaldo Hahn. Partition pour piano seul, net 7 fr. Paris. Heugel et Cie. Editeurs-proprietaires pour tous pays. Выражаю признательность Ю.П. Бурлаке за возможность ознакомиться с клавиром.
- <sup>39</sup> Фокин М.М. «Синий бог» – балетмейстерская разработка. Р. 11/46. – ОРРК РТБ.
- <sup>40</sup> Л.С. Бакст С.П. Дягилеву 28 апреля 1911. – Цит. по: Сергей Дягилев и русское искусство. Т. 2. С. 117.
- <sup>41</sup> Chantavoire J. Le Retour des Ballets Russes. Une Salle comble salut avec enthousiasme l'apparition du «Dieu bleu» // *L'Excelsior*. 14 mai 1912.
- <sup>42</sup> Brussels R. Au Chatelet: Grand Saison de Paris // *Figaro*. 14 mai 1912.
- <sup>43</sup> La Grand Saison de Paris. Les Ballets Russes au Chatelet: Le Dieu bleu // *Paris-Journal*. 14 mai 1912.
- <sup>44</sup> Revue musicale. «Le Dieu bleu» // *Revue hebdomadaire*. 14 mai 1912. P. 1125.
- <sup>45</sup> Souday P. Les Premieres. Chatelet. «Le Dieu bleu» // *L'Eclair*. 14 mai 1912.
- <sup>46</sup> Brussels R. Au Chatelet: Grand Saison de Paris // *Figaro*. 14 mai 1912.
- <sup>47</sup> Lara, de I. Theatre Chatelet. Saison des Ballets Russes // *Gil Blas*, 14 Mai 1912.
- <sup>48</sup> La Grand Saison de Paris. Les Ballets Russes au Chatelet: Le Dieu bleu // *Paris-Journal*. 14 mai 1912.
- <sup>49</sup> Chantavoire J. Le retour des Ballets Russes. Une Salle comble salut avec enthousiasme l'apparition du «Le Dieu bleu» // *L'Excelsior*. 14 mai 1912.
- <sup>50</sup> Souday P. Les Premieres. Chatelet. «Le Dieu bleu» // *L'Eclair*. 14 mai 1912.
- <sup>51</sup> La Grand Saison de Paris. Les Ballets Russes au Chatelet: Le Dieu bleu // *Paris-Journal*. 14 mai 1912.
- <sup>52</sup> Brussels R. Au Chatelet: Grand Saison de Paris // *Figaro*. 14 mai 1912.
- <sup>53</sup> Davenay G. Au Ballet Russe. «Le Dieu bleu» // *Figaro*. 13 mai 1912.
- <sup>54</sup> La Grand Saison de Paris. Les Ballets Russes au Chatelet: Le Dieu bleu // *Paris-Journal*. 14 mai 1912.
- <sup>55</sup> Brussels R. Au Chatelet: Grand Saison de Paris // *Figaro*. 14 mai 1912.
- <sup>56</sup> Светлов В. Письма о балете. «Синий бог» // *Театр и искусство*, 1912. № 45. С. 872.
- <sup>57</sup> Там же.
- <sup>58</sup> Там же. С. 873.
- <sup>59</sup> Там же.
- <sup>60</sup> Григорьев С.Л. Балет Дягилева. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1993. С. 62–63.
- <sup>61</sup> Фокин М.М. «Синий бог» – балетмейстерская разработка. Р. 11/46. – ОРРК РТБ. Опул.: Фокин М. Против течения. Воспоминания балетмейстера. Статьи. Письма. Л.-М.: Искусство, 1962. С. 64–65.
- <sup>62</sup> Тугенхольд Я. Письмо из Парижа. Русский сезон 1912 г. // *Аполлон*, 1912. № 6. С. 52.
- <sup>63</sup> Н.Л. Дунаева обнаружила рукопись и машинопись текста перевода либретто балета «Синий бог», выполненный В. Светловым, в ОРРК ГТБ и в Российской национальной библиотеке им. М.Е. Салтыкова-Щедрина (Ф. 816. Оп. 1. Ед. хр. 871.) – См. Дунаева Н. Указ. соч. С.110.
- <sup>64</sup> О планах С.П. Дягилева провести гастроли в Петербурге в зимой и летом 1912 г. см.: Петербургский обозреватель. Эскизы и кроки // *Петербургская газета*, 1912. № 208. 31 июля.
- <sup>65</sup> *Театрал*. Одной ногой в Лондоне, другой в Париже. У.Т.П. Карсавиной // *Петербургская газета*. 3 марта 1913.
- <sup>66</sup> L'Art decorative de Leon Bakst: essai critique par A. Alexandre. Notes sur les ballets par J. Cocteau. Paris, 1913.
- <sup>67</sup> Михаил Фокин. СПб.: Арт деко, 2011. С. 112, 113.
- <sup>68</sup> Первое турне труппы С.П. Дягилева по США длилось с января по апрель 1916 г. Американский дебют В.Ф. Нижинского состоялся в Нью-Йорке на сцене Метрополитен 12 апреля 1916 г. Второе турне продлилось с октября 1916 по февраль 1917 г. Сувенирные программы обоих турне включали информационные материалы о балете «Синий бог».
- <sup>69</sup> Григорьев С.Л. Указ. соч. С. 67.