

Елена Беспалова

«Шутницы» – балет антрепризы Дягилева

«Шутницы» – первая большая европейская премьера хореографа Леонида Мясина, состоявшаяся в Риме 12 апреля 1917 года. Балет по пьесе Карло Гольдони на музыку Доменико Скарлатти в оркестровке Винченцо Томмазини готовился в Италии.

Это единственный балет антрепризы С.П. Дягилева, в котором художник Л.С. Бакст сотрудничал с хореографом Л.Ф. Мясиным¹. Созданный в 1916–1917 гг., он надолго закрепился в репертуаре труппы. Анализ этого спектакля в театроведческих и искусствоведческих исследованиях, посвященных творчеству Л.Ф. Мясина и Л.С. Бакста, содержит грубые ошибки. Научное описание балета нуждается в серьезной корректировке на основе и опубликованных источников, и неопубликованных архивных документов.

Война была тяжелым испытанием для труппы С.П. Дягилева «Русский балет». Первые гастроли по США (с января по апрель 1916) прославили имя Дягилева в Новом Свете и принесли финансовый успех. Вторые американские гастроли (с октября 1916 по февраль 1917) Дягилев рассматривал как добывание средств к существованию. Основная часть труппы во главе с Вацлавом Нижинским стала для него машиной для зарабатывания денег. А маленькая часть труппы – сам Дягилев, его любимец Леонид Мясин и несколько танцовщиков остались работать в Европе над новыми спектаклями.

Идея создания двухступенчатой труппы: часть с репертуаром для массового зрителя и часть для новаторских исканий возникла у Дягилева еще до войны, когда из-за хореографических экспериментов Вацлава Нижинского антрепренер оказался вовлечен в конфликт с Михаилом Фокиным. Наблюдательный Бенуа зафиксировал это в своем дневнике: «И он [Нижинский], и Серт, и Мися, и Сережа не прочь устроить под боком у Дягилева вторую труппу – труппу Нижинского, которая не носила бы этикетки Дягилева, но, на самом деле, была бы его делом <...>. За Фокиным остался бы весь элемент Гранд-опера, [а Нижинский продолжил бы свои поиски]»².

Какая ирония судьбы! Теперь творческую лабораторию русского балета создавал Мясин при поддержке Дягилева, а Нижинский возглавлял труппу с традиционным репертуаром и знакомил с ним жителей 53 городов США. Из двенадцати балетов, демонстрируемых американцам, только один был создан Нижинским, хореография остальных была разработана Фокиным. Такая парадоксальная ситуация сложилась из-за финансового конфликта Дягилева с Нижинским. Детали судебного иска Нижинского к Дягилеву по оплате его труда за все годы существования труппы стали достоянием общественности в США в апреле 1916 г. Печать раздула эту сенсацию: звезда «Русского балета» работал на труппу



Лев Бакст. Эскиз декорации к балету «Шутницы». 1918

безвозвездно, как раб на галерах! Особые отношения Дягилева и первого танцовщика остались для публики тайной. Организаторам гастролей русского балета – театру *Metropolitan Opera* Нижинский был более важен, чем Дягилев. Владелец антрепризы, по сути, отдал свою труппу в аренду театру, а его руководство наняло Нижинского главой компании, заказав ему как хореографу два новых балета³.

Финансовая подоплека американских турне Дягилева по США была открыта исследователем балета Линн Гарафолой, на основании изучения архива *Metropolitan Opera*. Контракт на турне «Русского балета» во главе с Нижинским разрабатывался в августе 1916 г. после первых американских гастролей труппы Дягилева.

Театр брал на себя оплату всех транспортных и административных расходов, включая рекламу, стоимость перевозки и работы оркестра из 80 человек, гонорар Нижинского за выступления и за хореографию двух балетов в 60 тысяч долларов и стоимость постановки этих двух балетов. Дягилев отвечал за оплату труда танцовщиков и дирижера. Дягилев получал по этому контракту половину чистого дохода от выступлений и 9 тысяч долларов за каждую неделю⁴. Длительность турне – 20 недель. То есть Дягилев получал 180 тысяч долларов или 1 080 000 франков. Значительная часть этих денег была потрачена в Европе на финансирование

новых постановок, осуществляемых маленькой экспериментальной труппой. По словам Линн Гарафолы: «Рывок в модернизм, в новое – по одному из самых больших парадоксов дягилевской истории – финансировался организацией, прочно укорененной в прошлое, театром *Metropolitan*»⁵.

Мясин отобрал тех танцовщиков, которые участвовали в августе 1916 г. в премьерах его хореографических опытов в Сан-Себастьяне «Менины» и «Кикимора», – Ольгу Хохлову, Леона Войциховского, Станислава Идзиковского, Марию Шабельскую. Танцовщиками в экспериментальной труппе Мясина были и режиссер С.Л. Григорьев, и репетитор труппы Энрико Чеккетти, и их супруги: Любовь Чернышева, Джузеппина Чеккетти.

Осенью 1916 г. дягилевская лаборатория модернизма разместилась в Риме. Сюда Дягилев приглашал носителей идей для работы с Мясиным. Дягилев надеется закрепить успехи Мясина в хореографии и в исполнительском искусстве – день Мясина начинается с урока Чеккетти. 7 октября 1916 г. Дягилев шлет записку Баксту из парижского отеля «Эдуард VII»: «С сегодняшнего утра я и Мясин в Париже, мы приехали, чтобы тебя увидеть. Жаль, что тебя здесь нет, так как у нас уже есть проекты итальянских балетов. Можешь ли ты приехать в Рим? Это единственная возможность увидеть Мясина, который проводит всю зиму в Риме и который должен обсудить вопросы с тобой. Пиши в Рим до востребования. Всегда твой С. Дягилев. Приезжай быстро в Рим!»⁶.

Италия дала приют Дягилеву с осколком труппы на семь месяцев. В знак признательности Дягилев готовит итальянский сезон, он рассчитывает открыть его к рождеству 1916 г. Стравинский посвящен в планы дебюта экспериментальной труппы в Европе, пока «Русский балет» выступает в США, и приглашен к участию. Об этом композитор написал матери⁷ из Бордо 8 сентября 1916 г. – в день, когда Стравинский и Дягилев провожали труппу, отплывающую в Новый Свет.

В Риме Мясин приступает к работе над хореографией «итальянского балета». 9 октября он пишет в Москву художнику А.П. Большакову (в его студии он прежде занимался живописью): «Начал работать. Ставлю много новых балетов. У меня 20 артистов⁸. Сейчас ставлю *Le Donne di Buon Umore* Гольдони, музыка Скарлатти. Декорации и костюмы делает Бакст, который скоро будет в Риме. Кроме того, буду работать вещи с Пикассо, Балла, де Перо и с Гончаровой и Ларионовым, которые здесь в Риме»⁹. Не все из этих планов осуществляются.

Молодой хореограф не упоминает имени либреттиста «итальянского балета». Историограф труппы С.Л. Григорьев приписал авторство либретто начинающему хореографу¹⁰, вслед за ним эту же ошибку повторила в своем капитальном труде – первой научной биографии Мясина на русском языке и Е.Я. Суриц¹¹. Мясин не обладал ни литературо-ведческими знаниями, ни знанием итальянского языка в ту пору, чтобы выбрать из 267 комедий Гольдони ту, которая легла в основу либретто.

Итальянское название можно перевести на русский как «шутницы», «проказницы», «насмешницы», «озорницы». После итальянского сезона Дягилев готовил балет и для Парижа, для французов приняли название *Les Femmes de bonne humeur* – кальку с итальянского. В буквальном переводе с французского в русскоязычной научной литературе появилось неуклюжее название «Женщины в хорошем настроении»¹².

Либреттистом нового балета был композитор Винченцо Томмазини (1878–1950), обладавший университетским филологическим образованием. Сувенирная программа дягилевского парижского сезона (1917) об авторстве либретто сообщает недвусмысленно¹³. Забытый сейчас музыкант Томмазини обладал большим авторитетом среди коллег. Он вместе с дирижером Артуро Тосканини завершал неоконченную оперу Ариго Бойто «Нерон».

Неизвестно, когда произошло знакомство Томмазини и Дягилева, но замысел нового балета начал претворяться в жизнь после их встречи. Из 500 клавесинных сонат Доменико Скарлатти они отобрали 20 наиболее динамичных, написанных в самом быстром темпе, чтобы усилить комический эффект постановки. Честь открытия неопубликованных произведений итальянских композиторов принадлежит Дягилеву, военный простой в 1914–1915 гг. он использовал для работы в библиотеках Италии¹⁴. Томмазини из фрагментов старинной музыки составлял связный музыкальный текст и делал его оркестровку. Так рождалась музыка балетного модернизма XX в. – впоследствии «римейки» музыки XVIII столетия в обработке современных композиторов Отторино Респиги и И.Ф. Стравинского легли в основу дягилевских балетов «Волшебная лавка» (1919) и «Пульчинелла» (1920)¹⁵.

12 октября 1916 г. Дягилев звонит Баксту в Париж по телефону и требует срочного приезда в Рим¹⁶. Бакст в это время отдыхает на Капри – приходит в себя после напряженной работы на Анну Павлову. За семь недель он сделал оформление многоактной «Спящей красавицы» для гастролей труппы Павловой в Нью-Йорке. 25 октября 1916 г.



Лев Бакст. Маркиз Лука. Сильвестра.
Эскизы костюмов к балету «Шутницы». 1916, 1917

Бакст, наконец, прибывает в Рим¹⁷ и проводит здесь несколько дней, Дягилев создает комитет для работы. Главный новый проект – балет на музыку Скарлатти в оркестровке Томмазини в хореографии Мясина по пьесе Гольдони. Между собой творцы называют эту постановку «балет Скарлатти». Бакст, Томмазини и Мясин договариваются об основных параметрах спектакля. Срок окончания работ для всех троих – начало декабря 1916 г. К этой дате Томмазини должен завершить партитуру, а Бакст – сделать эскиз декорации, изображающей площадь итальянского города XVIII в. и эскизы восьми женских и девяти мужских костюмов в стиле венецианца Пьетро Лонги. На Бакста возложен и заказ самих костюмов в Париже, а также контроль за их исполнением. Мясин будет работать над хореографией по фортепианному клавиру.

Ровно через две недели Томмазини осознает, что не сможет завершить работу в срок. 8 ноября он пишет Баксту: «Я много работаю над партитурой балета, но она не будет закончена до 15 декабря, может быть, даже и в более позднее время. Поскольку копиисту, чтобы скопировать оркестровые партии, на работу потребуется как минимум 10 дней, ясно, что музыка не будет закончена раньше конца года. Я постоянно твержу



Лев Бакст. Феличита. Ринальдо.
Эскизы костюмов к балету «Шутницы». 1916, 1917

об этом господину Дягилеву, но он в ответ только загадочно улыбается, его это забавляет, и он настаивает, что абсолютно необходимо сыграть этот спектакль в начале декабря. Он уверен, что все будет готово к этому сроку. Я задал ему вопрос, имеет ли он сведения от Вас, он мне сказал, что нет, но все равно, он убежден, что у Вас все будет готово вовремя. Таким образом, если, согласно Вашим заверениям, Вам нужен весь декабрь для завершения работы, было бы хорошо с Вашей стороны написать ему во избежание недоразумений (не упоминая, естественно, о моем письме). Что касается Мясина, то он, возможно, закончит свою работу к 15 декабря, но я в этом совсем не уверен. Я ему [Дягилеву] прямо сказал, что все закончу к концу декабря: если Вы добавите Ваш голос к моему, он осознает неизбежное [балет не может быть поставлен в обозначенные им сроки]. Для хорошей работы нужно время, и я совершенно не понимаю, почему он так подгоняет эту постановку, куда он так гонит? Рассчитываю на Вашу поддержку и приношу свои извинения за схему организации процесса, которую Вам навязал»¹⁸.

А Дягилев в это время, пытаясь подстегнуть нерасторопного художника, просит находящегося в Париже Стравинского «позвонить

Баксту по телефону и сказать, что Мясин и Томмазини уже сделали больше половины балета Скарлатти»¹⁹. Обязательный Стравинский 21 ноября 1916 г. отвечает другу: «Поручения твои я исполнил: видел Бакста и сказал, чтобы он торопился. Он только смеется»²⁰.

Дягилеву известно, что у Бакста уже много заказов от Иды Рубинштейн и от семейства Ротшильдов. Чтобы вернуть его к своему проекту, 12 декабря 1916 г. импресарио пишет художнику: «Мясин и Томмазини закончили балет. Надеюсь, твоя работа подвигается, буду в Париже в конце месяца»²¹. А 13 декабря Томмазини сообщает Баксту из Рима: «Полагаю, что Вы уже знаете от Дягилева, что спектакль будут играть только в феврале: Мясин закончит репетиции через неделю, я закончу партитуру к концу года, а копиисту для оркестровки голосов потребуется почти месяц. Если подсчитать время, необходимое для подготовки других частей спектакля, то будет понятно, что нет возможности дать этот балет раньше. Дягилев едет в Париж в январе, и Вы с ним увидитесь. Считаю необходимым сообщить Вам все эти хорошие новости. Надеюсь, что мы оба, как и договаривались, придем к завершению работы одновременно»²².

Первоначальный план Дягилева – показать в Риме накануне Рождества премьеру нового балета, подготовленного экспериментальной труппой – был сорван. Вина в этом лежит на антрепренере: он не учитывал потребности творцов и, желая подстегнуть их, сообщал каждому из них ложные сведения о работе коллег.

27 декабря 1916 г. Мясин с гордостью пишет в Москву: «Кончил только что значительную постановку и праздную. Почти неделю ничего не делаю. Теперь примусь за русские вещи. Буду ставить “Бабу-ягу” Лядова. Декорации делает к ней Ларионов, также и костюмы. <...> После этого буду ставить “Соловья” Стравинского с итальянскими футуристами. <...> Приезжайте в Рим посмотреть на нашу работу. У нас в феврале, верно, будет несколько спектаклей с моими последними балетами»²³.

Для ускорения работы Дягилев принимает решение собрать в Риме под своим крылом всех художников, участвующих в подготовке итальянского и парижского сезонов. Жан Кокто обещает привезти Пабло Пикассо. 25 января 1917 года Дягилев пишет Баксту из Рима: «Я нашел для тебя восхитительное ателье. Доски, дерево, холст закуплены. Нашел тебе хорошего художника в помощники. Необходимо, чтобы ты выехал из Парижа вместе со мной 7 февраля»²⁴. 17 февраля,

когда в Рим приехали Пикассо и Кокто, Бакст был уже там. Далее мы видим события глазами амбициозного, но пока не слишком сведущего начинающего хореографа.

В Риме появились хорошо одетый стройный как лиана юноша с напудренным лицом и накрашенными губами и приземистый коренастый мужчина в мешковатом костюме. Похожий на мастерового Пикассо, не снимавший кепки даже в помещении, повел себя в декорационных мастерских скромно. Мясин пишет в мемуарах, что Пикассо «приходил на наши репетиции, рисовал танцовщиков и помогал Баксту расписывать используемые в балете аксессуары»²⁵. Пикассо ускорил работу над бутафорией бакстовских «Шутниц» и начал обсуждать свое оформление балета «Парад» с Дягилевым и с напудренным поэтом Жаном Кокто. Новичок Мясин, ничего не знавший о работе Кокто для Дягилева над «Синим богом» (1912), о постоянных контактах Кокто и Бакста, воспринимает Бакста как анахронизм, а Кокто как пророка модернизма. Он пишет: «Дягилев прислушивался к идеям Кокто, так как чувствовал, что тот привносит в труппу дыхание парижского авангарда»²⁶.

Пикассо сдал Дягилеву эскизы костюмов, занавеса и задника, контролировал целую команду художников, орудовавших огромными кистями для клеевых красок. У него оставалось время и для живописи. 1917 г. датируются несколько полотен под названием «Арлекин». А в письме своей наперснице Гертруде Стайн Пикассо сообщает о подвигах в римских борделях и о большом количестве карикатур на Дягилева, Стравинского, Мясина, Бакста²⁷.

«Римские каникулы» Пикассо и Бакста продлились три месяца. Художники встречались за обедом и ужином, посещали мастерские итальянских коллег. Футурист Энрико Прамполини описал в воспоминаниях²⁸, как Бакст и Пикассо проговорили у него в мастерской целый час, а на улице их поджидал Мясин с приятелем. Художников чествовала итальянская знать. Дружба и творческий альянс Бакста с национальным героем и кумиром Италии Габриеле Д'Аннунцио (Бакст оформил две постановки для Иды Рубинштейн в Париже по произведениям поэта: «Мученичество святого Себастьяна», 1911 и «Пизанелла», 1913) открывали ему все двери в Риме. Не избалованный роскошью Пикассо с изумлением присутствовал на торжественных обедах в салоне маркизы Казати (подруга и заказчица Бакста с 1910 г.). Встречи Бакста и Пикассо в Риме происходили и наедине, и в окружении других участников команды Дягилева – Стравинского, Кокто, Мясина, Наталии Гончаровой



Тамара Карсавина – Мариучча.
«Шутницы». После 1919

и Михаила Ларионова. Любопытно, что пребывание Пикассо в Риме по приглашению Дягилева описано исследователями творчества Пикассо буквально поминутно²⁹, имя Бакста присутствует на каждой странице, а имена Гончаровой и Ларионова почти не фигурируют. Возможно, контактам супружеской пары с окружающими мешало слабое знание французского языка.

Планы предъявить миру итоги работы римской лаборатории модернизма в феврале 1917 г. рухнули. Теперь Дягилев планирует итальянский сезон объединенными усилиями с участием обеих трупп: и скитавшейся по Америке под руководством Нижинского, и трудившейся в Риме во главе с Мясиным. Последнее выступление русских артистов в США состоялось в Олбани 24 февраля 1917 г. В конце марта балетные артисты добираются в Рим.

Первый русский сезон военного времени включал выступления в Риме, Неаполе, Флоренции. Гастроли в Риме прошли в *Teatro Costanzi* 9, 12, 15 апреля 1917 г. С 16 по 26 апреля дягилевцы выступали в Неаполе, в *San Carlo*. 27 апреля труппа дала заключительный спектакль в Риме. Единственное выступление во Флоренции было 30 апреля в театре *Massimo*.

Елена Беспалова «Шутницы» – балет антрепризы Дягилева



Лев Бакст. Констанца. Баттиста.
Эскизы костюмов к балету «Шутницы». 1916

В Италии Дягилев показал восемь балетов, по сути, поведал краткую историю своей труппы, начиная с парижского триумфа («Сильфиды», 1909) и кончая последней новинкой – «Шутницами» (1917). В программу вошли шедевры Михаила Фокина «Половецкие пляски» (1909) и «Жар-птица» (1910); помимо «Шутниц», хореография Леонида Мясина была представлена обкатанным в американских гастролях «Полуночным солнцем» (1915) и испанской однодневкой «Менины» (1916). Дебют Пикассо-сценографа с балетом «Парад», вначале планировавшийся на Рим, был отложен на парижский сезон. Длительные контакты с футуристами Джакомо Балла и Фортунато Деперо завершились «Фейерверком» Стравинского, прошедшей всего один раз (!) в *Teatro Costanzi* 12 апреля 1917 г. Композитор дирижировал своим сочинением 1908 г., а на сцене была размещена инсталляция из прозрачных геометрических фигур Джакомо Баллы в световом оформлении Сергея Дягилева³⁰. Полугодовое пребывание в Риме Наталии Гончаровой и Михаила Ларионова на полном содержании Дягилева сценических результатов в Италии не имело.

Мировая премьера «Шутниц» состоялась 12 апреля. Бакст был с труппой и в Риме, и в Неаполе, откуда он, после длительного перерыва

написал жене: «Здесь так мирно и тихо, несмотря на войну; море синее и глубокие теплые волны ветра туманят Капри перед моими окнами <...>. Мой балет *Le Donne di buon umore* по тексту Гольдони и [на] музыку Скарлатти имел колossalный успех и будет из лучших репертуарных вещей нашего балета. Отличная хореография Мясина. Но декорация уже футуристическая – споры, критики...»³¹.

Рецензии, опубликованные в итальянской прессе во время войны, пока остаются недоступны. В оценке спектакля придется опираться на отклики на спектакль во Франции (1917) и Великобритании (1918) и на мемуарные свидетельства участников.

Бакст изложил свои художественные задачи в статье-манифесте «Хореография и декор в обновленном русском балете», опубликованной в сувенирной программе парижского сезона. «Я хотел, – пишет он, – не подражая мизансценам итальянского XVIII века, дать собственное толкование мира Гольдони <...>, оттенить элементы театра марионеток и итальянскую веселость, которыми изобилуют произведения итальянских мастеров (они часто встречаются в музыке Скарлатти). Кроме того, чтобы придать персонажам особую значительность, я пытался сделать декорацию с пространственными смещениями, как если бы зритель видел ее сквозь сферическую линзу, столь распространенную в интерьерах XVIII века. Получившийся при этом оптический эффект доставил мне большую радость (не есть ли это самый важный стимул для художника?) и дал возможность деформировать линии перспективы так, чтобы они своими концентрическими кривыми способствовали подчеркиванию вертикальной оси фигур персонажей»³².

Эскиз декорации представлял собой попытку заменить линейную перспективу сферической, это был отказ от общепринятого перспективного построения сценической площадки. Итальянская пресса рассматривала поиски Бакста в том же ключе, что и практику итальянских футуристов. Нам это известно, правда, только со слов художника в письме жене.

Бакст делает мужские и женские костюмы по моде рококо, которая объединила всю Европу. Наряды венецианских аристократов ничем не отличались от одежды парижской элиты. В женских костюмах Бакст добивается знаменитого эффекта «перевернутой рюмки», создаваемого контрастом маленького лифа и большой юбки на фижмах. Во Франции такие юбки называют «панье» (корзина). Узкий лиф стягивает талию, глубокий вырез открывает грудь и плечи, на рукавах от локтей каскад

ниспадающих кружев. Ленты, воланы, рюши декорируют юбку сверху донизу, создавая богатую игру складок. Таковы костюмы главных зачинщиц очередной шутки Констанцы и Феличиты, их отличает только цвет: оранжево-красный у Констанцы, зелено-синий – у ее подруги. Головки венецианских проказниц венчают маленькие пудреные парики, украшенные опознавательным знаком интриги – розой. Величина парика, на который водружена лодка с надутыми парусами, выдает возраст молодящейся старухи Сильвестры – такие модны были в годы ее молодости.

Крой мужских костюмов посыпает зрителю важные сигналы о возрасте и предпочтениях героев. Так, в костюме старого маркиза камзол и жилет длинные и расширяющиеся книзу. У Ринальдо фалды камзола узкие, а у модника Баттисты край камзола похож уже на фрак. Бакст, большой знаток истории костюма, любит играть своими знаниями. В этом спектакле он играет цветом. И мужская, и женская одежда эпохи рококо была, как правило, светлых пастельных тонов – бледно-розового, нежно-сиреневого. В костюмах к балету «Шутницы» яркие цвета даны в резких сочетаниях. Так, у Баттисты желтый камзол на бордовой подкладке сочетается с синими кюлотами, у Констанцы оранжевые воланы нашиты на красное платье. В костюме Сильвестры вообще доминирует черный цвет, неслыханный в палитре рококо!

Эскизы костюмов Бакст создает в новой примитивистской манере. Мужские персонажи Лука и Баттиста больше похожи на марионеток; позы кукольные, кисти огрублены и чрезмерно велики. В эскизах преобладают гротескные формы. В орнаментах одежд скрещиваются подлинные узоры XVIII в. с современными рисунками. Костюмы же, сшитые из роскошных тканей, получились великолепными, в них не было ничего гротескного. Балерины Лидия Лопухова и Ольга Хохлова (будущая жена Пикассо) их обожали, любили позировать в них фотографам. Гротеск присутствовал только в гриме, и Бакст сам гримировал красавиц-балерин³³.

Итальянский сезон только начался, а мысли Дягилева были уже далеко. Он готовит рекламную кампанию для майского парижского сезона. Сувенирные программы печатаются в Париже, за полиграфию отвечает опытный издатель Морис де Брюнов. 12 апреля 1917 г. Брюнов дал расписку экономке Бакста в получении трех оригиналов Бакста – эскизов костюмов к «Шутницам» и графического портрета Мясина³⁴. 13 апреля Брюнов пишет Баксту в Рим: «Все это уже у гравера <...>. Я так еще не



Лев Бакст. Леонардо. Николо.
Эскизы костюмов к балету «Шутницы». 1917

получил от Вас большой эскиз декорации. Я думал, Вы поручите довезти его Жану Кокто, который только что вернулся из Рима. Я еще надеюсь получить его из рук Жорж-Мишеля. <...> Кокто сообщил мне о триумфе Русских балетов в Риме, не сомневаюсь, что успех будет и здесь»³⁵.

Указания антрепренера в корне меняют планы издателя: «Я только что увидел Жорж-Мишеля, который сообщил мне пожелания Дягилева. <...> Мне не нравится решение Дягилева относительно обложки. Личность Мясина совсем не интересует (чтобы не сказать больше) ни парижан, ни парижанок. Не могу передать, как я расстроен, что не могу поместить на обложку одну из Ваших великолепных фантазий в цвете»³⁶. В итоге на обложку попал эскиз костюма Пикассо для Мясина. Сувенирная программа парижского сезона 1917 г. впервые в истории «Русского балета» не содержит ни одного эскиза декораций Бакста.

В программе Леонида Мясина именуют «композитором хореографии». Бакст в своей статье характеризует достижения дебютанта: «Мясину удалось придать спектаклю исключительно привлекательный оттенок бурлеска. Кажется, что после этой его работы пришел конец славившим интерпретациям прошлого, которые вспоминаются при виде



Тамара Карсавина – Мариучча
и Леонид Мясин – Леонардо.
«Шутницы». После 1919

белых париков. Его искусство характеризует необычайное разнообразие движений, типично “мясинских”, носящих печать его личности, бешеный ритм его танцев, полных задора и огня. Дионисийское начало этой круговерти на сцене делает “Шутницы” восхитительным капричио. Безумное веселье достигает своих пределов и почти переходит в саркастическую усмешку Хогарта»³⁷.

Первая крупная работа Мясина-хореографа поражала своей законченностью и ярким индивидуальным стилем. Бывший характерный танцовщик Большого театра, специализировавшийся там, как он сам признавался, на гопаках³⁸, вернул труппу Дягилева на пуанты. Если вспомнить модернистские опусы Нижинского, блистательного виртуозного классического танцовщика, то из четырех балетов, им поставленных, только «Игры» были на пуантах. В балете «Шутницы» шесть женских образов, пять из них танцевали на пальцах.

Комические перипетии любовного сюжета Мясин спрессовал в одноактный балет. Характерной особенностью его стиля стали короткие, механистические, угловатые движения танцовщиков. Гарафола видит в этом влияние Ларионова, который помогал Мясину при его первых опытах хореографа, упрощая балетный язык за счет простонародных движений³⁹. Думается, что в доминировании угловатых движений в хореографии Мясина просматривается другая линия

преемственности. Угловатость движений молодые хореографы – и Мясин, и его предшественник Нижинский рассматривали как некий пластический эквивалент кубизма. Балет Мясина «Парад» подавался в прессе как «кубистический балет». Но газеты сообщают нам, что в 1912 г. и «Последовательный отдых фавна» преподносили публике как «первый кубистический балет»⁴⁰.

Несомненным вкладом Мясина в обновление хореографии был темп танца – стремительный, динамичный, а также симультанность действия: на сцене, поделенной пополам, одновременно разыгрывались разные эпизоды. Они были так искусно срежиссированы, что путаницы не возникало. Мясин совершенно изгнал из хореографического языка плавные, грациозные движения. Он также изменил исполнительский стиль. У Фокина балетные артисты углубляли характер персонажа чертами своей индивидуальности, Мясин требовал полной бесстрастности, лицо актера стало подобно маске; Бакст подчеркивал это гримом.

Либретто балета «Шутницы» по-русски не публиковалось. Его итальянские и французские издания пока не выявлены. Представление о содержании балета дают французские газеты, пересказывавшие его в каждой рецензии. Действие происходит в аристократической среде Венеции во время карнавала. Констанца, племянница маркиза Луки, вместе с подругами Феличитой, Доротеей и Паскиной хочет проверить верность жениха – графа Ринальдо. Он получает письмо от незнакомки с приглашением на свидание. Узнать ее он сможет по розе в волосах. Все четыре подруги, украсив прическу розой, приходили на встречу поочередно. Граф пытался ухаживать за каждой, но успех имел только у не замешанной в интриге тетки Констанцы – маркизы Сильвестры. Та требовала исполнения брачного обещания.

На пирожке, организованной горничной Констанцы Мариучей, муж Феличиты Леонардо и жених Паскины Баттиста разыграли шутку над маркизом Лукой. Молодые люди, переодетые в женские платья, вызвали у старика живой интерес, и он начал заигрывать с ними. Среди гостей был и слуга из соседнего трактира Никколо, обряженный в аристократическое платье, он предложил вернувшейся с карнавала старухе Сильвестре руку и сердце. Та отпускала на свободу графа Ринальдо и тут же узнавала, что ее новый суженый не князь, а слуга. Мотором всех запутанных интриг была Мариучча. Бойкая девушка-простолюдинка, одетая в богатое платье с барского плеча, переносила любовные

записки от одного героя к другому и лихо флиртовала с мужем и женихом подруг хозяйки.

Участниками мировой премьеры были артисты группы Мясина. Только главную роль дерзкой служанки Мариуччи на ходу разучила вернувшаяся из США Лидия Лопухова. Томную красавицу Констанцу, преданную любвеобильным женихом, танцевала, заламывая руки, Любовь Чернышева. Ольга Хохлова в Риме была Доротеей, и только в Париже Мясин дал ей более развернутую роль Феличиты⁴¹. Сам он исполнял партию неверного мужа Феличиты Леонардо. У него были чинные дуэты с супругой, и полные озорства – со служанкой. Мясин был неотразимо красив в костюме галантного кавалера. Идзиковский, исполнявший роль другого поклонника служанки, «походил на карикатуру XVIII в. <...>, его короткие ножки, обтянутые белыми чулками, двигались с неподражаемой быстротой, он взлетал в высоких прыжках, демонстрируя изящно вытянутые пальцы, идеально выгнутый подъем»⁴².

Остросовременный по стилю, балет «Шутницы» преподносил зрителю милую комедию положений из прошлого, трогал душу уставшей от войны публики, навевал воспоминания об утраченном мирном времени, о его забавах и веселье.

Итальянские гастроли были пробой сил перед взятием Парижа. Дягилев со своей труппой с 1914 г. не присутствовал в музыкальной жизни Парижа. Война подорвала его финансовое благополучие. Вторые американские гастроли нанесли урон и творческой репутации. Для штурма Парижа Дягилев выбрал три премьеры: «Шутницы», «Русские сказки» и «Парад» в оформлении Л.С. Бакста, М.Ф. Ларионова и Пабло Пикассо.

Театр Шатле – место первого триумфа Дягилева в 1909 г. – принимал в мае 1917 г. новаторские постановки знаменитой труппы. Присоединившийся к художникам дягилевской труппы Пикассо не стал единственным триумфатором. Таковым его сделали позднейшие публикации. В 1917 г. успех «Парада» не затмил «Шутниц» и «Русские сказки».

Дневниковые записи сохраняют атмосферу спектаклей и являются бесценными документальными свидетельствами. Дипломат Поль Моран описал декорацию и костюмы Бакста в балете «Шутницы» на парижской премьере: «Венецианская площадь с измененными пропорциями, такая как если бы мы смотрели на нее сквозь стеклянное пресс-папье. Безумно резкие контрасты – цвет штукатурки и цинковых крыш – слепящее холодно-белое боковое освещение на уровне пола, изломанные домики, грозовое небо. В таком обрамлении проходит этот

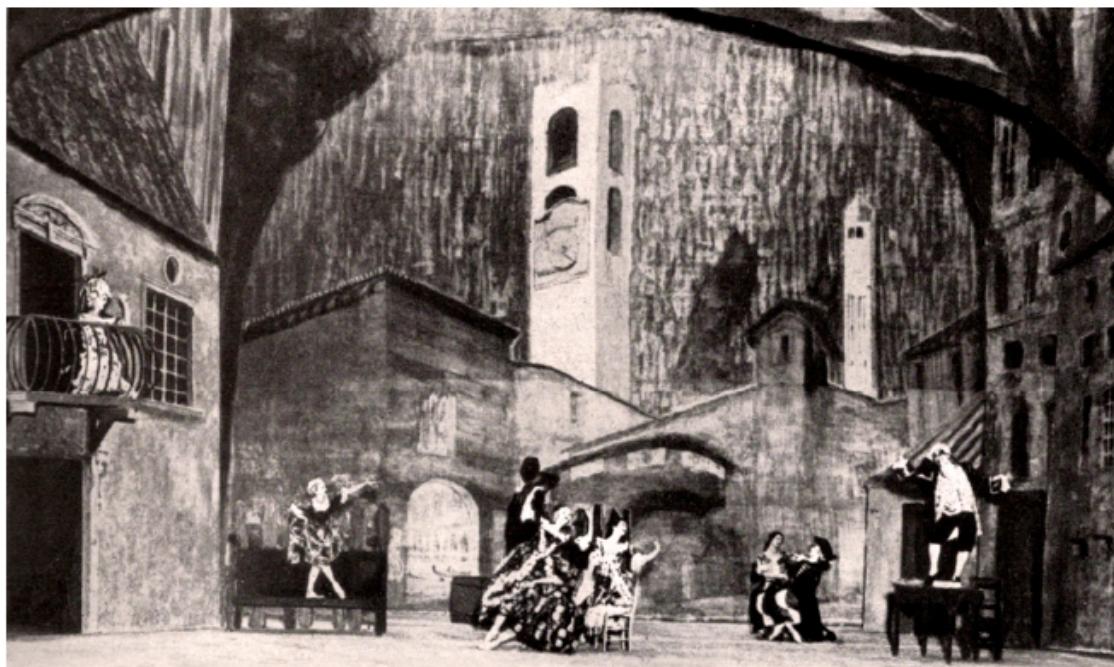


Любовь Чернышева – Констанца.
«Шутницы». 1917

комический балет в шитых золотом и серебром костюмах в абсурдном сочетании цветов и фактур: оранжевый бархат, белые чулки, розовые перья. Подергивания этих людей-марионеток вызвали у зрителей Опера радостное веселье»⁴³.

Благодаря этому свидетельству можно исправить ошибку памяти Мясина, который в своих мемуарах забыл, что в Риме и в Париже 1917 г. спектакль шел с «футуристической» декорацией Бакста, и что второй вариант декорации – более традиционный, был создан позднее для лондонской премьеры в 1918 г. по настоянию Дягилева⁴⁴. С легкой руки хореографа эта ошибка вкрадась во многие специальные исследования творчества Бакста и Дягилева. Так, в книге Пружан⁴⁵ утверждается, что «футуристическая» декорация была в Риме в 1917 г., а в Париже в 1917 г. – традиционная. В книгах Спенсера⁴⁶ и Е.Я. Суриц⁴⁷ с опорой на слова Мясина написано, что и в Риме 1917 г. уже была традиционная декорация.

Бакст участвовал в парижском сезоне 1917 г. – сезоне широкого утверждения дягилевского модернизма – со своим балетом «Шутницы», и в сценографии, и в костюмах которого использовались модернистские приемы. В этом же оформлении балет был показан в июне и ноябре 1917 г. в Мадриде⁴⁸, на гастролях в Южной Америке в июле–октябре 1917 г.⁴⁹.



«Шутницы». Сцена из балета. После 1918

В Мадриде к труппе присоединился Вацлав Нижинский, по условиям освобождения из плена он мог находиться только в нейтральной стране. 2 июня 1917 г. гастроли «Русского балета» Нижинский и Мясин открывали вместе. В балете «Карнавал» Нижинский исполнял роль дерзкого Арлекина, а Мясин – мечтательного Эвсебия. 5 июня состоялась мадридская премьера «Шутниц», Нижинский высоко оценил хореографическое мастерство соперника и даже выразил желание разучить роль Баттисты⁵⁰. Этого не произошло.

Несмотря на благожелательный прием парижской публикой «Шутниц» и «Русских сказок» и на вихрь восторгов в монпарнасских журналах по поводу «Парада», в мае 1917 г. двери солидных музыкальных театров Парижа на два года перед Дягилевым захлопнулись. Ради выживания труппы Дягилев был счастлив схватиться за двухгодичный ангажемент с лондонскими мюзик-холлами в 1918–1919 гг., подписанный с их владельцем Освальдом Столлем.

Лондонская премьера балета «Шутницы» состоялась 5 сентября 1918 г. Спектакль шел с новой декорацией Бакста, решенной в реалистическом ключе без футуристических изысков. Этому предшествовала долгая предыстория.

14 ноября 1917 года Дягилев шлет из Барселоны телеграмму Баксту: «Хочу дать в конце декабря в парижской Опере благотворительный

спектакль в пользу итальянского Красного Креста. Прошу тебя сделать новый эскиз декорации для Скарлатти. Готовь эскиз. Буду в Париже через 10 дней. Мой адрес: Русское посольство в Мадриде»⁵¹. Антрепренер не объясняет причин заказа новой декорации для популярного и знаменитого балета. Напоминание о срочном заказе от Дягилева следует 19 ноября⁵². Сразу после нового года Дягилев шлет Баксту телеграмму из Лиссабона: «Заканчивай немедленно эскиз декорации к Скарлатти. Он необходим для сезона в парижской Оперá, который начнется в феврале. Приезжаю в Париж 7 января»⁵³.

В мае 1918 г. Дягилев пишет длинное письмо из Мадрида и впервые дает объяснения причин нового заказа: «Я рассчитываю объявить сезон в Лондоне с 18 июля сего года. Ты должен знать, что декорация к Скарлатти сгорела в Аргентине. Я прошу тебя подготовить новый эскиз, веселый, блестательный, простой. Мы играем в Колизее. В июне я надеюсь видеть тебя в Париже на несколько часов, забрать эскиз, чтобы делать декорацию в Лондоне. <...> Я уверен, что Лондон – источник длительной артистической жизни для нас всех»⁵⁴. В этом же письме Дягилев сообщает, что и декорация к «Клеопатре» тоже сгорела в Аргентине. Труппа пока играет спектакль в декорации для «Синего бога». «Клеопатра гостит в Индии», – шутит Дягилев⁵⁵. О гибели декорации к «Клеопатре» мы имеем надежное свидетельство С.Л. Григорьева⁵⁶ – руководителя гастролей в Латинской Америке в 1917 г. Об утрате декорации к «Шутницам» Григорьев не упоминает.

Бакст уступил настояниям антрепренера, написал новый эскиз декорации к балету «Шутницы», но истолковал заказ по-своему. Художник решил, что Дягилев отходит от модернистской интерпретации сценического декора из-за его непопулярности у публики. 18 июля 1918 г. Бакст пишет из Ниццы: «Вот новый эскиз, второй, и тоже еще не оплаченный (цена ему 2000 francs) для *Le Donne di buon umore*. Хотя мне противно делать чистенькие домики – я делаю уступку твоему заискиванию перед театральною залою. Единственно прошу не делать светлее неба, иначе погубишь все, ибо все перестанет сосредотачиваться внизу на артистах, и пропадет и Гольдони, и Италия à travers Гогард, а получится “Вертер” Массне – декорация для вкуса Рауля Гинцбурга. Помни это. Главное, и публике инстинктивно меньше понравится! Декорация безумно проста. <...> Прошу убедительно вручить 2000 francs Луизе»⁵⁷.

Письмо содержит полное описание эскиза. Слева – дом маркизы, по центру ратуша и трактир с вывеской, за ней глухая стена монастыря,

за стеной две кампанилы в отдалении друг от друга, справа жилище Констанцы и ее отца. Архитектурный стиль всех строений – это смесь романского XII в. и готического XIV в. Проходы художником задуманы под аркой ратуши и за монастырскою стеной.

Бакст требует вставить эскиз под стекло перед передачей его в работу исполнителю декорации. Если эскиз будет испачкан, Бакст угрожает взыскать с Дягилева 6000 франков – такова рыночная стоимость эскиза на выставке.

Этот эскиз новой декорации к «Шутницам» был привезен в Париж вместе с письмом Дягилеву экономкой Бакста Луизой. 7 августа она сообщает патрону: «Дягилев и Мясин приходили и забрали эскиз декорации. Дягилев сказал, что у него нет денег, что они жили скучно в Испании. Он надеется заработать в Лондоне»⁵⁸. В письме Баксту Дягилев оправдывается «... меня срочно вызвали в Лондон, и я должен сейчас уехать. Я истратил все мои деньги в этом проклятом Париже и, следовательно, прошу тебя обождать два дня, из Лондона завтра я тебе вышлю три тысячи франков, то есть на тысячу больше, чем ты просил в последнем письме»⁵⁹.

Дягилев не заплатил Баксту ни за первый, «футуристический», эскиз декорации к балету «Шутницы» 1917 г., ни за второй, «традиционный», эскиз 1918 г., ни при сдаче эскиза, ни в день премьеры. Только три года спустя, когда Бакст понадобился Дягилеву при постановке «Спящей красавицы» в Лондоне в 1921 г., Дягилеву пришлось выплатить старый долг⁶⁰.

Оба эскиза декорации к балету «Шутницы» были представлены на персональной выставке Бакста в Нью-Йорке в галерее Нёдлера в 1922 г. Бакст высоко ценил свой «футуристический» эскиз. Буквально: он был оценен в 12 000 франков (кат. 25), традиционный – в 5 тысяч франков (кат. 55)⁶¹. «Футуристический» эскиз декорации находился в поле зрения исследователей еще в 70-е гг. прошлого века. Ричард Бакл в книге о Дягилеве, изданной в 1979 г., называет частное собрание, в котором он находится, – это коллекция леди Добени, Лондон⁶². Далее его следы теряются.

Балет «Шутницы» стал очень популярен в Лондоне. Вырос и интерес к драматургу Карло Гольдони. Балетоманы требовали перевода пьесы. По заказу С. Бомона молодой писатель Ричард Олдингтон перевел в 1922 г. пьесу про венецианских проказниц⁶³. Перевод был посвящен балерине Лидии Лопуховой, создательнице партии Мариуччи. Посвя-

щение сделано, надо думать, в пику Тамаре Карсавиной, вернувшейся к Дягилеву в 1919 г. и монополизировавшей столь полюбившуюся Лондону роль.

Сразу после премьеры Дягилев послал Баксту ворох лондонских рецензий. Бакст пишет М. Жорж-Мишелью, писателю и «пресс-атташе» Дягилева: «Я только что получил телеграмму Дягилева с сообщением о “триумфальном” дебюте в Лондоне “Шутниц”. Он тепло меня благодарит за новую (не футуристскую!) декорацию для этого балета. Конечно, мне было приятно, но я был в замешательстве – что это с Сержем, он благодарит меня, да еще на расстоянии, за услугу!! Но загадка прояснилась: английские вырезки – это сплошные дифирамбы мне, в них такой экстаз перед моей новой декорацией, эпитеты такие экстраординарные, что я делаю вывод: никогда в Англии у меня не было такого триумфа, как с балетом “Шутницы”. Вижу, что Серж хорошо устроился, – адрес на телеграмме “Савой” отель – он снова жирует...»⁶⁴.

Итак, Дягилев не пожалел усилий, чтобы получить от Бакста «реалистическую» декорацию для балета «Шутницы». Он *сознательно* стремился исключить Бакста из команды художников-модернистов, которая начала складываться вокруг антрепренера начиная с парижского сезона 1917 г.

Мясин публикует в 1968 г. свои мемуары с рассказом о том, как Дягилев «сходу забраковал» футуристическую декорацию Бакста для «Шутниц» в Риме. Описывая события полувековой давности, Мясин по забывчивости или по злому умыслу сбрасывает Бакста с парохода модернизма. Современные исследователи, слепо доверяя свидетельствам Мясина, закрепляют эту оценку в своих книгах⁶⁵. Биографы Дягилева Ричард Бакл и Олег Брезгин также отнеслись к футуристическим исканиям Бакста как к попытке старого мэтра примкнуть к новаторам, отказывая художнику в праве на эволюцию⁶⁶.

Исправить эту ошибку помог бы эскиз декорации Бакста 1917 г., местонахождение которого в настоящий момент неизвестно. Искусствоведческий анализ невозможно выполнить и по репродукции, нет даже публикации эскиза в прессе. Как тут не вспомнить сожаления издателя Брюнова, что Кокто не привез эскиз из Рима, ведь для него была зарезервирована обложка сувенирной программы парижского сезона дягилевской антрепризы!

Балет «Шутницы» продержался в репертуаре труппы «Русский балет» десять лет. В 1922 г. в Париже этот балет впервые увидел

А.Я. Левинсон и дал рецензию в газете *Сотоедиа*. По словам критика, произведение Мясина и Бакста погружает зрителя на час в «изысканное забытье. С первых же тактов партитуры Скарлатти его захватывают быстрые и изменчивые ритмы и увлекают в веселый хоровод. Эта музыка – вся от солнца – опьяняет. Она пенится, шипит: это настоящее вино... Фоном служит великий закат солнца XVIII в. над Венецией, лениво агонизирующей. Без сомнения, “адвокат Гольдони” не отказался бы подкрепить своей подписью эти сценические игры, изобретенные Мясиным, а Теофиль Готье добавил бы в его честь несколько стансов к своим “Вариациям на тему карнавала”. <...> Это не реконструкция, не подделка под неподражаемое прошлое, наоборот, это живое и новое произведение, в котором прошедшее лишь отдаленный отзвук, эхо, приглушенное веками»⁶⁷.

Крупнейший критик эпохи положительно оценил творчество молодого балетмейстера: «В хореографии соединены с тонким остроумием и здравым смыслом приемы классического танца и “вульгарные” движения, угловатые и пародийно искаженные, усиленные прерывистым ритмом и стремительным темпом. Выявлен поразительный источник комических сюрпризов в тривиальных и реалистичных движениях домашнего быта»⁶⁸. Бакст тоже удостоился похвалы: «И декорация, изображающая маленькую площадь итальянского городка со старинной колокольней и витыми чугунными балконами, и костюмы, решенные в стиле рококо: юбки-панье из хлопковых тканей с узорами из букетов, наиболее удачные из работ Бакста, в них сквозит юмор идержанная пышность. Этот художник поистине Протей: он на ходу снимает трагические котурны Д’Аннунцио и переобувается в башмаки Казановы с красными каблуками!»⁶⁹.

Балет «Шутницы» был первым в череде балетов со сходными стилистическими качествами, в которых приемы художественного авангарда были слиты с ретроспективизмом. Так, в балете «Треуголка» (1919) действие происходило в Испании XVIII в., а в балете «Докучные» (1924) – во Франции XVII в. «Треуголка» шла в оформлении Пабло Пикассо, «Докучные» – Андре Дерена. В основе либретто лежали классические литературные произведения де Аларкона и Мольера. Линн Гарафола определила эти эксперименты труппы Дягилева как «модернизм в исторических костюмах»⁷⁰. Параллельно развивалось другое противоположное направление – «модернизм на современные темы»⁷¹. Примерами постановок такого рода могут служить «Парад» Пикассо, более поздние

«Лани» в оформлении Мари Лорансен и «Голубой экспресс» Анри Лорана и Габриэль Шанель (оба 1924), места действия которых бродячий цирк, бордель и пляжи Лазурного берега. Пикантный, курьезный, насыщенный атрибутами современной жизни этот тип балетного модернизма был скроен по меркам моды.

Сплав ретроспективной тематики с остросовременной формой как хореографии, так и сценографии – прекрасная амальгама старого и нового – сделала балет «Шутницы» опорой репертуара труппы Дягилева. Последний спектакль был дан 20 мая 1927 года в *Teatre del Liceu* в Барселоне.

- ¹ Л.Ф. Мясин поставил в 1915 г. для первого турне по США труппы Дягилева балет «Полуночное солнце», его премьера состоялась в Женеве 20 декабря 1915 г.
- ² Запись 18 мая 1914 г. // Бенуа А. Дневник. 1908–1916. М.: Захаров, 2016. С. 240–241.
- ³ Buckle Richard. Diaghilev. London: Weidenfeld, 1993. P. 307–311.
- ⁴ Garafola Lynn. Diaghilev's Ballets Russes. NY, Oxford: Oxford University Press. 1989. P. 206.
- ⁵ Garafola Lynn. Ibid., P. 210. Книга Л. Гарафолы переведена на русский язык. См.: Гарафола Л. Русский балет Дягилева. Пер. М. Ивониной, О. Левенкова. Пермь: Книжный мир. 2009. Перевод сделан с ошибками. Так, глава 8 «Underlining Modernism: American Intermezzo», целиком посвященная тому, как на деньги, полученные от театра Метрополитен, Дягилев создавал модернистские постановки в Европе в 1916–1917 гг., на русский перевели как «Подписываясь под модернизмом: американское интермеццо». Правильнее было бы перевести «Финансируя модернизм: американское интермеццо».
- ⁶ С.П. Дягилев – Л.С. Баксту 7 октября 1916 г. // ОР ГТГ. Ф. 111. Ед. хр. 1160. Франц. яз. Перевод с французского здесь и далее выполнен автором статьи.
- ⁷ И.Ф. Стравинский – А.К. Стравинской 8 сентября 1916 г. // Стравинский И.Ф. Переписка с русскими корреспондентами. Материалы к биографии. В 3 т. Т. 2. 1913–1922. М.: Композитор, 2000. С. 379. (Далее – ПРК.)

- ⁸ В мемуарах Л.Ф. Мясин называет другу цифру – в Риме у него было 16 танцовщиков. См.: *Мясин Л. Моя жизнь в балете*. М.: АРТ, 1997. С. 75.
- ⁹ Л.Ф. Мясин – А.П. Большакову 9 октября 1916 г. Цит. по: *Суриц Е.Я.* «Есть день и час, когда все принимает свою действительную окраску...». Письма Л.Ф. Мясина А.П. Большакову. 1914–1917.// Мнемозина. Вып. 6. М.: АРТ, 2014. С. 226. (Далее – *Суриц 2014*.) Мясин делает ошибку в имени незнакомого ему художника Деперо.
- ¹⁰ *Григорьев С.Л.* Балет Дягилева. М.: АРТ, 1993. С. 328.
- ¹¹ *Суриц Е.Я.* Артист и хореограф Леонид Мясин. Пермь: Книжный мир, 2012. С. 256. (Далее – *Суриц 2012*.)
- ¹² Название «Женщины в хорошем настроении» чаще используют историки, биографы Дягилева. См.: *Схейен Ш. Дягилев. «Русские сезоны» навсегда*. М.: Колибри, 2012; *Брезгин О. Сергей Дягилев*. М.: Молодая гвардия, 2016. Искусствоведы предпочитают название «Шутницы». См.: *Пружан И.Н.* Лев Самойлович Бакст. Л.: Искусство, 1975; Лев Бакст. К 150-летию со дня рождения. М.: ГМИИ им. А.С. Пушкина, 2016. С. 179.
- ¹³ *Ballets Russes. Programme*. Paris: Chatelet. 1917. Издание без пагинации. Переводы с иностранных языков выполнены автором статьи.
- ¹⁴ В. Томмазини – Л.С. Баксту 30 октября 1918 г. // ОР ГТГ. Ф. 111. Ед. хр. 2064. Франц. яз. Композитор рассказывает художнику об изысканиях С.П. Дягилева в итальянских библиотеках и об открытии им неизданных музыкальных произведений XVIII в.
- ¹⁵ *Гарафола Л.* Указ. соч. С. 107–108.
- ¹⁶ Экономка Луиза – Л.С. Баксту 12 октября 1916 г. // ОР ГТГ. Ф. 111. Ед. хр. 1554. Франц. яз.
- ¹⁷ Е. Стронг – Л.С. Баксту 25 октября 1916 г. // Там же. Ед. хр. 1993. Франц. яз. В. Томмазини – Л.С. Баксту 26 октября 1916 г. // Там же. Ед. хр. 2061. Франц. яз.
- ¹⁸ В. Томмазини – Л.С. Баксту 8 ноября 1916 г. // Там же. Ед. хр. 2062. Франц. яз. Публикуется впервые.
- ¹⁹ С.П. Дягилев – И.Ф. Стравинскому. Вторая половина ноября 1916 г. Цит. по: *ПРК* – 2. С. 381
- ²⁰ И.Ф. Стравинский – С.П. Дягилеву 21 ноября 1916 г. Цит. по: *ПРК*, 2. С. 389.
- ²¹ С.П. Дягилев – Л.С. Баксту 12 декабря 1916 г. // ОР ГТГ. Ф. 111. Ед. хр. 1161. Франц. яз.
- ²² В. Томмазини – Л.С. Баксту 13 декабря 1916 г. // Там же. Ед. хр. 2063. Франц. яз. Публикуется впервые.

- ²³ Л.Ф. Мясин – Большакову 27 декабря 1916 г. Цит. по: Суриц 2014. С. 227.
- ²⁴ С.П. Дягилев – Л.С. Баксту 25 января 1917 г. // ОР ГТГ. Ф. 111. Ед. хр. 1164. Франц. яз.
- ²⁵ Мясин Л. Указ. соч. С. 130.
- ²⁶ Там же. С. 131.
- ²⁷ Cooper D. Picasso Theatre. NY: Abrams, 1967. P. 24.
- ²⁸ Prampolini E. Incontro con Picasso. // Cinquanta disigni di Pablo Picasso. Novara. 1943. P. 13.
- ²⁹ Richardson J. A Life of Picasso. The Triumphant Years. 1917–1932. NY: Knopf, 2007. P. 3–31.
- ³⁰ О том, что автор дирижировал «Фейерверком» 12 апреля 1917 г., написали две итальянские газеты – *La Tribuna* и *Giornale d'Italia*. См.: Buckle R. Op. cit. P. 568.
- ³¹ Л.С. Бакст – Л.П. Гриценко 19 апреля 1917 г. // ОР ГТГ. Ф. 111. Ед. хр. 527.
- ³² Bakst Leon. Choreographie et Décor des Nouveaux Ballets Russes. // Ballets Russes. Programme. Paris: Chatelet. 1917. Издание без пагинации.
- ³³ Л.В. Лопухова – Л.С. Баксту [27 июня 1917 г.] // ОГ ГТГ. Ф. 111. Ед. хр. 1396. Балерина пишет художнику: «Вчера первый раз играли в Barcelona *Les Femmes de bonne humeur*. Конечно, успех большой. Жаль, что Вас нет. Я должна сама себе брови устраивать. Ведь это безбожно!».
- ³⁴ Расписка М.де Брюнова Л.С. Баксту 12 апреля 1917 г. // Там же. Ед. хр. 933. Франц. яз.
- ³⁵ М. де Брюнов – Л.С. Баксту 13 апреля 1917 г. // Там же. Ед. хр. 2382. Франц. яз.
- ³⁶ М. де Брюнов Л.С. Баксту 19 апреля 1917 г. // Там же. Ед. хр. 2383. Франц. яз.
- ³⁷ Bakst Leon. Choreographie et Décor des Nouveaux Ballets Russes. // Ballets Russes. Programme. Paris: Chatelet. 1917.
- ³⁸ Л.Ф. Мясин – А.П. Большакову 13 июня 1914 г.: «...в Москве я почти не работал, все гопаки отплясывал да русскую». // Суриц 2014. С. 220.
- ³⁹ Гарафола Л. Указ. соч. С. 103.
- ⁴⁰ Vuillermoz E. La Grande saison de Paris. “Faun”: Nijinsky etudie Metziger et Picasso. // La Revue musicale S.I.M. 1912. 15 juin. P. 65–66; Луначарский А. Парижские письма. № 17. Русские и немецкие новшества в Париже. // Театр и искусство. 1912. № 28. 8 июля. С. 566. Луначарский пишет, что в Париже постановку «Послеполуденный отдых фавна» называют «кубистской».

- ⁴¹ В сувенирной программе парижского сезона 1917 г. Ольга Хохлова указана как исполнительница роли Феличиты, а воспроизводится римская фотография Франческо Реале, на которой она изображена в роли Доротеи. Л.Ф. Мясин в мемуарах ошибочно пишет: «Именно во время репетиций “Женщин в хорошем настроении” он [Пикассо] встретил свою будущую жену Ольгу Хохлову, исполнявшую роль Феличиты». Встреча произошла в Риме. См.: Мясин Л. Указ. соч. С. 130.
- ⁴² Sokolova L. Dancing for Diaghilev. London: John Murray, 1960. P. 99.
- ⁴³ Morand P. Journal d'un attaché d'ambassade. Paris: Table ronde, 1949. P. 259.
- ⁴⁴ Мясин Л. Указ. соч. С. 78.
- ⁴⁵ Пружан И. Указ. соч. С. 196.
- ⁴⁶ Spencer Ch. Leon Bakst and the *Ballets Russes*. London: Academy Editions, 1995. P. 125–127.
- ⁴⁷ Суриц 2012. С. 48.
- ⁴⁸ Los *Ballets Russes* de Diaghilev y Espana. Madrid: Centro de documentation de musica y danza, 2000. P. 179–187.
- ⁴⁹ Serge Diaghilev's *Ballets Russes*. An Itinerary. Part I. 1909–1921 // *Dance Research*. 2009. Vol. 27. № 1. P. 108–199.
- ⁵⁰ Мясин Л. Указ. соч. С. 138.
- ⁵¹ С.П. Дягилев – Л.С. Баксту 14 ноября 1917 г. // ОР ГТГ. Ф. 111. Ед. хр. 1163. Франц. яз.
- ⁵² С.П. Дягилев – Л.С. Баксту 19 ноября 1917 г. // Там же. Ед. хр. 1162. Франц. яз.
- ⁵³ С.П. Дягилев – Л.С. Баксту 1 января 1918 г. // Там же. Ед. хр. 1175. Франц. яз.
- ⁵⁴ С.П. Дягилев – Л.С. Баксту 11 мая 1918 г. // Там же. Ед. хр. 1168. Франц. яз.
- ⁵⁵ Там же.
- ⁵⁶ Григорьев С.Л. Указ. соч. С. 113.
- ⁵⁷ Л.С. Бакст – С.П. Дягилеву 18 июля 1918 г. // Сергей Дягилев и русское искусство. В 2 т. Т. 2. М.: Изобразительное искусство, 1982. С. 127–128.
- ⁵⁸ Экономка Луиза – Л.С. Баксту 7 августа 1918 г. // ОР ГТГ. Ф. 111. Ед. хр. 1578. Франц. яз.
- ⁵⁹ С.П. Дягилев – Л.С. Баксту. Август 1918 г. // Там же. Ед. хр. 1176. В ОР ГТГ письмо ошибочно отнесено к 1913 г.
- ⁶⁰ См.: Договор между С.П. Дягилевым и Л.С. Бакстом на создание оформления к «Спящей красавице» 12 августа 1921 г. // Там же. Ед. хр. 604. Франц. яз.

- ⁶¹ Recent Works by Bakst. M. Knoedler & Co. 556–558, Fifth Avenue. New York.
From December 6th to 16th inclusive. 1922 // Там же. Ед. хр. 2572. Л. 2–4.
- ⁶² Buckle R. Op. cit. P. 566.
- ⁶³ *Goldoni Carlo. The Good-Humored Ladies. A Comedy. Translated from Italian by Richard Aldington.* London: C.W. Bomont, 1922.
- ⁶⁴ Л.С. Бакст – М. Жорж-Мишелью 12 сентября 1918 г. // *Bakst Leon. Correspondance et morceaux choisis. Traduction et presentation de Jean-Louis Barsacq.* Levier : L'Age d'homme, 2016. Р. 281–282.
- ⁶⁵ Гарафола Л. Указ. соч. С. 109; Схейен Ш. Указ. соч. С. 403.
- ⁶⁶ Брезгин О. Указ. соч. С. 384–386. Buckle R. Op. Cit. P. 319–320.
- ⁶⁷ Levinson A. Les femmes de Bonne Humeur. // *Comoedia.* 1922. 19 juin.
- ⁶⁸ Ibidem.
- ⁶⁹ Ibidem. Имя Д'Аннуцио Левинсон упоминает не случайно, в это время Бакст оформляет для *Grand Opéra* трагедию Д'Аннуцио «Федра», премьера состоится в 1923 г.
- ⁷⁰ Гарафола Л. Указ. соч. С. 93–113. Противопоставление автором двух типов балетного модернизма – основанного на исторической тематике (“period modernism”) и опирающегося на реалии современности (“life style modernism”) потеряно при неправильном переводе этих двух терминов как «первоначальный модернизм» и «модернизм, идущий от образа жизни». Отсюда вытекают нелогичности в русском тексте блистательной и фундаментальной книги американской исследовательницы.
- ⁷¹ Там же. С. 115–158.