УДК [7.07:929Бакст]:[792.02:792.8]

С. Т. Махлина

Лев Бакст – художник балетных спектаклей

Краткая биография Льва Бакста предваряет анализ выразительных средств художественного оформления балетных спектаклей. В статье показаны основные работы Льва Бакста в Санкт-Петербурге и в Париже. Особое значение придается костюмам, которые вызвали огромный интерес парижан и парижских домов моды.

Ключевые слова: Лев Бакст, театральные декорации, театральный костюм, театральный занавес

Svetlana T. Makhlina

Lev Bakst as artist of ballet performances

Leon Bakst's brief biography and the analysis of expressive means of the artistic design of the ballet performances are presented. The publication shows Leon Bakst's main works in St. Petersburg and in Paris. The costumes, which aroused great interest of the Parisians and Parisian fashion houses, are studied in detail.

Keywords: Leon Bakst, theatrical scenery, theatrical costume, theatrical curtain

Балетный спектакль – синтетическое искусство, в котором ведущую роль играют танцоры и хореограф. Такой же важный компонент балетного спектакля музыка. Но столь же значительную роль играет в балетном спектакле и художник, выступающий в разных ипостасях. Это, во-первых, сценография спектакля, с помощью которой художник нередко выступает равноправным соавтором постановки (а иногда даже лидером такого содружества). Во-вторых, костюмы персонажей – зачастую очень важный элемент театрального представления, хотя раньше часто бывало, что актеры брали имеющиеся костюмы из тех, что были доступны им и в какой-то степени соответствовали, подходили смыслу играемого ими сюжета. Наконец, занавес, нередко становившийся камертоном и идейным выразителем спектакля, – также создание художника. С другой стороны, станковые произведения могут влиять на создание спектакля так же, как и спектакль может способствовать рождению произведения изобразительного искусства.

Одним из таких выдающихся художников балетных спектаклей был Лев Бакст.

Он составил ядро объединения «Мир искусства», его называли «кораблем „Русских сезонов"». Он работал не только над эскизами декораций и костюмов, но и, вслед за Александром Бенуа, писал сценарии. Это было вызвано тем, что для одноактных балетов обычно использовалась симфоническая музыка. Нередко Бакст принимал участие в разработке хореографии. В течение нескольких лет он был художественным директором «Русских сезонов».

Несмотря на то, что по сравнению с коллегами Бакст дольше искал себя, он оказался более чуток к новейшим направлениям не только русского, но и европейского искусства, особенно ее декоративных сторон.

Родился Лев Самойлович Бакст 27 апреля 1866 г. в еврейской мелкобуржуазной семье (фамилия Розенберг). Следует заметить, что мы довольно часто подвержены разного рода стереотипам. Известно, что до революции евреям в России было запрещено жить в столицах и больших городах. Существовала черта оседлости, где дозволялось жить евреям. И, как правило, это были очень бедные люди. И вот на юбилейной выставке 2016 г. в Государственном Русском музее в видеофильме о Баксте в заключение говорилось, что художник из небольшого провинциального городка вырос во всемирно известного мастера. И по телевидению на канале «Культура» в юбилейной передаче говорилось, что родился Бакст в небогатой еврейской семье. На самом деле он, конечно, родился в небольшом городе Гродно, но детство его прошло в доме деда. Уже в детские годы окружающая обстановка стала стимулом для утонченного восприятия особенностей различных стилей, влиявших очень интенсивно на интерьер. Этому способствовала обстановка квартиры деда, молодость который провел в Париже, вращался в светских кругах, что наложило отпечаток на обстановку в его роскошной квартире в Петербурге на Невском проспекте. Обстановка этой квартиры давала представление о салонах эпохи Второй империи. Стиль этих салонов был эклектичным, включал в себя проявления разных направлений в искусстве, и это, несомненно, повлияло на то, что Бакст был более других очувствлен к стилям прошлого. Когда настала пора выбирать профессиональный путь, Лев поступил вольнослушателем в

Академию художеств. Покинув Академию художеств, он начал поиски себя. Молодой художник стал иллюстрировать детские книги, работал в журналах, выполняя разные художественные работы. В основном его творения в этот период были сделаны в технике акварели. Вот именно эти акварели обратили на себя внимание Альбера Бенуа, возглавлявшего Общество русских акварелистов. Альбер Бенуа – брат Александра Бенуа. Естественно, что Бакст и Александр Бенуа познакомились. Это произошло в марте 1890 г. и стало поворотным пунктом в жизни Бакста. Кружок, организованный Александром Бенуа, собирался на его квартире. Друзья заразили Бакста увлечением балетом. Свою работу в театре он начал с эскизов декораций и костюмов. Впоследствии оформление балетных спектаклей отодвинет все остальные виды творчества.

Благодаря тому, что С. П. Дягилев в 1899 г. стал чиновником по особым поручениям при директоре С. М. Волконском, он сумел добиться того, что декорации двух небольших постановок на сцене Эрмитажного театра в Петербурге были поручены его друзьям – Бенуа и Баксту. После работы вместе с Бенуа, Серовым, Коровиным (какая хорошая школа для начинающего театрального художника!) над неосуществленной постановкой «Сильвии» Л. Делиба Бакст выполняет эскизы декораций и костюмов к одноактной французской пантомиме «Сердце маркизы», поставленной в 1902 г. в Эрмитажном театре Мариусом Петипа.

В этом же 1899 г. Баксту предложили оформить в Александринском театре «Ипполит» Еврипида в переводе Д. С. Мережковского (был поставлен в 1902 г.). Это было первым его обращением к античной тематике. Бакст тщательно изучает подлинники. Несмотря на то, что художник много работал над источниками, оформление спектакля во многом было неудачным. Но уже в это время начинается работа с балетным материалом. Одна из его первых театральных работ в 1901 г. – эскизы одной из декораций и костюмов к неосуществленной постановке балета Л. Делиба «Сильвия».

Весной 1903 г. идет подготовка «Эдипа в Колоне». К сожалению, декорационное оформление оказалось столь же неудачным, что и в «Ипполите». Но вот костюмы уже были новаторскими.

Следующая самостоятельная работа, принесшая успех и первую славу, – «Фея кукол». Постановка эта была поставлена в 1903 г. сначала в Эрмитажном театре, затем – в Мариинском. Бакст издает серию открыток, изображающих эскизы костюмов, подготовленных им для этих спектаклей. Хореография балета принадлежит братьям Н. Г. и С. Г. Легатам. Но в изданной подборке написано: «„Фея кукол". Балет в одном действии, 2-х картинах. Музыка Й. Байера. Постановка Льва Бакста. 7-го февраля 1903 г.». Но главный интерес представляли рисунки костюмов. Правда, до колористического единства, которое будет отличать творчество Бакста в дальнейшем, еще далеко. В этом спектакле была отдана дань увлечению мирискусниками игрушками.

К работе в театре Бакст относился очень серьезно и для подготовки к созданию необходимой атмосферы в спектакле специально ездил посмотреть жизнь воссоздаваемого региона. В 1890-е гг. он предпринимает поездку в Северную Африку. В мае 1907 г. – в Грецию, где он провел около месяца с Серовым. Летом 1909 г. он был в Венеции. Везде, куда приезжает художник, он скрупулезно изучает быт, особенности пластики, национальных костюмов, что впоследствии отразилось на его театральных работах.

Далее жизнь Бакста будет связана с Парижем. Здесь он, как в Эрмитаже в Петербурге, долго простаивает в Лувре у полотен Веласкеса, Рембрандта, Рубенса. Но, понимая и чувствуя недостаточность своей профессиональной подготовки, он совершенствует свой рисунок в студии Ж.-Л. Жерома, а живопись – в академии Р. Жюлиана. Кроме того, он много занимается с финским художником А. Эдельфельтом.

В 1904 г. жизнь резко меняется. В это время он встречается с третьей дочерью известного коллекционера Павла Михайловича Третьякова – Любовью Павловной Гриценко (1870–1928), тогда еще женой художника Гриценко. В 1905 г. они поженились (для чего Бакст принял лютеранство).

Пока еще Бакст довольно часто ездит в Париж, но, возвращаясь в Россию, продолжает работать для театра. Так, в 1906 г. в театре В. Ф. Комиссаржевской он делает занавес для постановки «Элизиум» и собственноручно его расписывает.

События революции 1905–1907 гг. многообразно отразились в русском искусстве. Одним из ее откликов было стремление показать русское искусство во Франции. Сергей Дягилев в 1906 г. показал в парижском «Осеннем салоне» русскую выставку – от древних икон до современных полотен. Экспозицию для этой выставки выполняли Александр Бенуа и Лев Бакст.

В 1907 г. начинается благотворное сотрудничество Бакста с М. М. Фокиным. Когда А. Бенуа оформил балет Н. Н. Черепнина «Павильон Армиды», Бакст работал над костюмами к концертным выступлениям. Он придумал костюм «Умирающего лебедя» К. Сен-Санса, поставленного

Фокиным для Анны Павловой. Именно в этом костюме она покорила весь мир. Признание Баксту принес костюм Саломеи для «Танца семи покрывал», сочиненного Фокиным и исполненного Идой Рубинштейн в концертной программе.

Открывшиеся в мае 1909 г. «Русские сезоны» в парижском театре Шатле стали самым ярким явлением в художественной жизни не только Франции и России того времени, но и наложили отпечаток на дальнейшую культуру всего XX в. Первое знакомство французской публики с Бакстом произвело сенсацию. Это был балет «Клеопатра» на музыку Аренского из «Египетских ночей» (1909 г.). Заглавную роль танцевала Ида Рубинштейн. Ида Рубинштейн была для Бакста идеалом женской красоты. После этого спектакля он еще много раз ставил с ней балеты, которые приносили ему головокружительный успех. В следующем году была показана «Шехеразада». И опять с Идой Рубинштейн. Успех был такой оглушительный, что все эскизы к этой постановке были сразу же приобретены парижским Музеем декоративных искусств. В том же году Общество декоративных искусств во Франции избрало его президентом жюри. Цветовой вихрь красок костюмов соответствовал контрасту изумрудно-зеленого занавеса и темно-красного ковра, динамичной композиции декораций, где на первом плане была золотая клетка с павлином, бронзовые фонари на длинных цепях. В этом решении явно видны следы воздействия персидской миниатюры. Причем, в этой постановке Бакст выступал не только как художник, но и как автор либретто. Была здесь одна шероховатость. Да, он был автор либретто. Но спектакль был поставлен на музыку симфонической поэмы Н. А. Римского-Корсакова. И сюжет балетного спектакля расходился с музыкальной программой. Вдова композитора активно протестовала, и это вызвало активные дебаты в прессе, что, несомненно, также способствовало успеху спектакля.

В 1911 г. была поставлена хореографическая миниатюра «Призрак розы» на музыку «Приглашения к танцу» К. М. Вебера. Все эти постановки демонстрируют отзывчивость Бакста к различным стилям. Нижинский, исполнитель и хореограф этой постановки, по замыслу Бакста, изображал запах розы. Партию девушки исполняла Карсавина.

Вскоре после этого балета (тоже в 1911 г.) Бакст оформляет балет «Нарцисс» на музыку Н. Н. Черепнина. Этот спектакль снова обращает его к теме античности. Это время творческого расцвета таланта Льва Бакста. Для антрепризы Дягилева он участвовал в постановке мистерии Г. д'Аннунцио «Мученичество святого Себастьяна» на музыку Дебюсси в Гранд-опера и драме д'Аннунцио «Пизанелла», поставленной Мейерхольдом в театре «Шатле». Исполнительницей в обоих спектаклях была столь высоко ценимая Бакстом Ида Рубинштейн. В это же время он ставит балет «Пери», хотя постановка и не была осуществлена, а в следующем году – «Синий бог», «Тамара», «Восточная фантазия».

Балет «Синий бог» был поставлен М. М. Фокиным на либретто молодого Жана Кокто. Вот когда в творческом взаимодействии познакомились Бакст и Кокто – эти два великих деятеля культуры XX в.

Помимо интереса к восточным легендам, античности Лев Бакст обращался и к западному искусству. Им были созданы к балетам «Карнавал» и «Бабочки» (декорации к балету «Бабочки» писал М. Добужинский) на музыку Р. Шумана. Публика не приняла столь восторженно эти балеты, как «Видение розы». В это же время Александр Бенуа ставит балет «Шопениана», что отражает интерес мирискусников к эпохе романтизма. Но та экзотичность, что привлекала французскую публику, в этих балетах отсутствовала. Вот почему балеты эти быстро сошли со сцены, хотя след их дает себя знать и сегодня.

Одним из лучших созданий Бакста считается выполненный в 1912 г. рисунок фавна для Нижинского, поставившего «Послеполуденный отдых фавна» на музыку Клода Дебюсси. М. М. Фокин резко отрицательно отнесся к хореографии Нижинского, но не смог скрыть своего восхищения костюмами.

В 1913 г. он участвует в постановке мистерии Г. д'Аннунцио «Пизанелла» (о кипрском государстве XIII в.), ставит балет «Индийская любовь».

В период 1909–1914 гг. Бакст оформил более 20 балетных, оперных и драматических спектаклей, участвуя в работе «Русских сезонов» С. Дягилева, труппы Иды Рубинштейн и других антреприз. Это были годы наивысшего подъема в творчестве. В это время были созданы портреты Жана Кокто, Леонида Мясина, итальянской танцовщицы Вирджинии Цукки, приезд которой в Петербург был событием в жизни петербургского балета.

За год до начала войны Бакст поставил с Нижинским балет на музыку К. Дебюсси «Игры».

После 1910 г. Бакст несколько раз бывал в России. В 1914 г. он даже был избран действительным членом Академии художеств. Это давало право жить в Петербурге. Но начавшаяся война навсегда оставила его в Париже. Больше он никогда не смог побывать на родине. Зато Париж и Лондон, Монте-Карло и Нью-Йорк рукоплескали театральным постановкам, в которых

принимал участие Лев Бакст не только как автор роскошных декораций и костюмов, но зачастую и как сценарист. «Париж был подлинно пьян Бакстом»[1]. Его работы хорошо знали в Европе, а после гастролей Анны Павловой – и в Южной и Северной Америке. Лев Бакст дольше других сотрудничал с Сергеем Дягилевым, «Русские сезоны» которого трансформировались в «Русские балеты С. Дягилева». Но постепенно Дягилев, хорошо чувствовавший духовные течения времени, стал приглашать художников новейших направлений, таких, как Н. С. Гончарова, М. Ф. Ларионов, А. Матисс, П. Пикассо, А. Дерен, Ж. Брак, Ж. Руо. Постепенно стали осложняться отношения с Дягилевым. Он, например, отверг готовые эскизы Бакста к «Волшебной горе» (это был вариант «Феи кукол», и в это время такое решение уже было не актуальным). Были отвергнуты также эскизы к опере Стравинского «Мавра» на сюжет Пушкинского «Домика в Коломне». Можно понять Дягилева, стремившегося поддерживать высокий уровень своих «Русских сезонов» и в то же время стремившегося быть вровень с современными художественными исканиями. Между тем лучшие достижения Бакста оказались позади. Понятно, что душевное его состояние было очень сложным. Последняя работа Бакста для «Русских балетов» – серия костюмов к «Легенде об Иосифе» Рихарда Штрауса. Дарование Бакста раскрылось в этих работах с наибольшей полнотой. Но, увы, время его прошло.

В 1922 г. он совместно с С. Судейкиным оформил для одного из парижских театров драму Г. Бернштейна «Юдифь». На рисунке П. Пикассо этого года предстает элегантно одетый человек, знающий себе цену мэтр, и все же в нем ощущается внутренняя растерянность при внешней самоуверенности и импозантности. На первый взгляд, может показаться, что жизнь Бакста складывалась удачно и со стороны можно только позавидовать его свершениям и той славе, которую он познал при жизни. Но даже то, что в той стране, где он родился и где получил профессиональное образование, разрешение на проживание в столице пришло только к 48 годам, может ввергнуть в отчаяние. Да и отношения между членами содружества не были столь уж безоблачными.

Слава Бакста все же была так велика, что незадолго до смерти в 1924 г. он был награжден орденом Почетного легиона. И все же он пережил свою славу. Умер он 27 декабря 1924 г. в Париже.

Во Франции вышла в период наивысшего подъема и успеха творчества Бакста книга «L'art decorate of Leon Bakst» (Paris, 1913). В Германии при жизни художника вышла книга А. Левинсона, в которой автор писал: «Бакст первый не только в России, но и в мире попытался разработать сцену и пластические приемы выражения, которые соответствовали бы нашему современному пониманию древнего искусства»[2].

Советская критика в целом отрицала новаторство этого художника. Все соглашались, что он был, бесспорно, замечательным автором великолепных костюмов, отдельных декораций. Но и только. Но почему же тогда во Франции ему сопутствовал такой успех?

Здесь есть несколько причин. Во Франции к тому времени, когда С. Дягилев привез свои «Русские сезоны», сложилась рутинная система декораций, восходящая еще к эпохе классицизма, когда декорации были одними и теми же для разных постановок. Именно тогда, в XVIII в. сложился термин «дворец вообще», когда из одного спектакля в другой переносились те же декорации. Декорации оказывались такими же общезначимыми, как и персонажи классицистических пьес. То же было и с костюмами. Коль скоро работа художника в театре была нетворческой, то и относились к этим людям как второстепенным. И, соответственно, все талантливые художники старались не работать в театре. Во Франции во второй половине XIX в. в театре, как правило, работали декораторы-ремесленники, варьировавшие штампы романтических пейзажей или классицистских интерьеров, в современных им пьесах дававших меблировку сцен по модным образцам салонов. Русские постановки оказались откровением для французской публики. Во-первых, русские воспринимались представителями Востока. И пряные постановки на восточные мотивы сливались в восприятии с национальным колоритом. Как пишет Д. Сарабьянов, «восточные мотивы звучали и в соответствии с самими сюжетами, и как некая компонента стиля, что особенно импонировало парижанам, узревшим в дягилевских спектаклях истинное проявление восточной стихии. Особенного успеха добился Лев Бакст, поразив зрителей яркой красочностью и напряженно декоративной гармонией в костюмах и декорациях к „Шехеразаде“»[3]. Во-вторых, действительно, уровень оформления был высокоталантливым. Талант Бакста оказался наиболее актуальным в этих условиях. Его самая сильная сторона – костюмы, в которых реализовалась наиболее новаторская устремленность художника. Вместе с тем дарование Бакста было особенно чувствительно именно к западным традициям. Его природный космополитизм способствовал тому, что «среди западников „Мира искусства“ Бакст был самым последовательным в западнической ориентации»[4].

Кроме того, особенность художественной культуры этого времени – стремление к синтезу видов искусства. «Как это часто бывает в истории культуры, идеи синтеза так сильно завладели умами художников, писателей, теоретиков именно тогда, когда в практике искусств он начал разрушаться и исчезать»[5]. Это стремление к синтезу непосредственно воплотилось в постановках Льва Бакста. Один из французских критиков писал: «„Русские балеты" установили между жизнью оркестра и жизнью сцены удивительную гармонию, которая дает основание полагать, что звуки порождены цветами, а цвета музыкой»[6]. Следует все же отметить, что распространенное в то время увлечение синестезией сегодня получило некоторые уточнения. Обычно сложился стереотип сопоставления звуковой системы в музыке и цветовой системы в живописи. Довольно часто сопоставляют 7 цветов радуги с 7 основными тонами в музыке. Но они не сопоставимы. В действительности и цвет, и звук имеют волновую природу. Но в природе нет музыкальных звуков (есть только звуковые шумы), в то время как в живописи человек копирует реальные естественные цвета и не существует «цветового» шума[7]. И все же «музыкальность» пластических решений Бакста несомненна. Стремление к синтезу получило распространение во всех странах Европы и Северной Америки. Эти ожидания получили непосредственное претворение в работах Бакста. «В тех случаях, когда одним из важных компонентов синтеза становится живописное произведение, оно все равно подлаживается под общие принципы и художественный язык, использованный в других видах искусства»8. Стремление к синтезу характерно и сегодня. И сегодня в театре это получило широкое распространение. Конечно, для стиля модерн была характерна некая пошлость. «Несомненно, в модерне много буржуазного – в самом дурном смысле этого слова. Речь идет о буржуазии именно периода кризиса и упадка, когда буржуазный вкус в искусстве может быть отождествлен с мещанской пошлостью… Но в целом мещанские интересы и вкусы становятся господствующими в буржуазной среде, и нередко стиль модерн оказывается прямым выразителем этих интересов. Можно даже сказать, что во многих своих проявлениях искусство модерна сконцентрировало в себе мещанские тенденции, которые утвердились в буржуазной культуре еще в начале XIX в., последовательно усиливались на протяжении столетия, выявились в салонном искусстве, академизме и прочих художественных течениях, противостоящих реализму и импрессионизму»[9]. Не так ли и сегодня? Вот еще одна причина, почему вклад Бакста в современную культуру продолжает оставаться актуальным. Хорошо охарактеризовал эту неоднозначность и противоречивость творческого наследия Бакста чуткий и глубокий искусствовед С. Маковский: «Художник гибкий и впечатлительный, Бакст иногда грешит излишней „приспособляемостью" к модным течениям и новаторским „последним словам". Но, приспособляясь, он остается личностью, неподдельной художнической натурой с изменчивым и тем не менее ярким, своим дарованием… Более других мечтателей о прошлом, он мечтает о будущем, угадывая в нем то, что освободит живопись от раздробленности нашего времени и от разобщенности красоты и жизни, – уверенное обладание художественной формой, принципом гармонии и прочности искусства»[10].

Каждый вид искусства обладает своими особенностями, спецификой, позволяющей наиболее полно и точно отразить какие-то стороны действительности столь глубоко и ярко, что все они оказываются необходимыми, и каждый период делает какой-либо вид искусства доминирующим, главным, в зависимости от существующих запросов общества. Это создает сложности и для создания произведения искусства, и для его восприятия. Но театр, в силу его синтетичности, приобретает дополнительные семантические значения. Мы уже отмечали, что и в XVIII в., и на рубеже XIX–XX в., и в наше время театр приобретает главенствующее значение. Причину этого убедительно вскрывает М. Ю. Лотман. «Взаимодействие театра и поведения имеет результатом то, что рядом с постоянно действующей в истории театра тенденцией уподобить сценическую жизнь реальной, столь же константной оказывается противоположная – уподобить реальную жизнь (или определенные ее сферы) театру. Последняя тенденция делается особенно ощутимой в культурах, вырабатывающих ярко выраженные области ритуализованного поведения»[11]. Но каждый вид искусства в процессе своего развития выработал свою систему выразительных средств, кодов, которые требуют его освоения и при создании, и при восприятии этого вида искусства. «Изобразительные искусства (и их потенциальное семиотическое зерно – механическое отражение объекта в зеркальной плоскости) создают иллюзию тождества объекта и его образа. Таким образом, к процессу создания художественного знака (текста) прибавляется еще одно звено: сначала должна быть вскрыта знаково-условная природа, лежащая в основе всякого семиотического факта, – текст, воспринимаемый наивным сознанием как безусловный, должен быть осознан в его знаковой условности. Практически это

означает, что несловесному тексту на этом этапе приписываются черты словесного. И только на следующем происходит вторичная иконизация текста, что соответствует тому моменту в поэзии, когда словесному тексту приписываются черты несловесного (иконического)»[12]. Театр по своей природе оказывается промежуточным между реальным миром и миром изобразительных искусств. Именно это создает предпосылки того, что театр и изобразительное искусство постоянно обмениваются выработанными ими кодами. «Следствием этого явилось то, что жизнь и живопись в целом ряде случаев общаются между собой при посредстве театра, выполняющего при этом функцию промежуточного кода, кода-переводчика»[13].

Сегодняшнему театру характерно своеобразное освоение сценического пространства, цитатность, игра с традицией – все то, что заложено было Бакстом в его постановках. В постмодернистском искусстве, и в театре в частности, мир воспринимается как единый текст, в котором реальность предстает набором знаков, смысл которых проясняется в зависимости от контекста. Не находим ли мы это в постановках Бакста? Как известно, концептуальная сторона постмодернизма была разработана в основном французскими мыслителями – Ж. Деррида, М. Фуко, Ж. Делезом, Ж. Бодрийяром и др. Но после того, как книга Антонена Арто «Театр и его двойник» была переведена в Америке в 1958 г., идеи постмодернизма в приложении к театру получили распространение и там. Для современного театра характерен отказ от психологически-реалистического способа существования на сцене. Новый метод актерской игры предполагает выражение смысла, не зависящего от драматического текста. Наиболее сущностным в современной театральной практике становится переход от лингвистического, вербального означивания к изобразительному, невербальному, от вербализации к визуализации. Не то же мы наблюдаем в постановках Бакста? Вот почему балет, где нет звучащего слова, вот почему первенство изобразительности делают театральные постановки Бакста отвечающими современным исканиям в театре. Игра, поиск контактов, всеобщая театрализация жизни и ее ритуализация, какое-то ощущение опустошенности и усталости роднят постановки Бакста с современным театром.

Примечания

[1] Левинсон А. Возвращение Бакста // Жар-птица. 1922. № 9. С. 2.

[2] Цит. по: Пожарская М. Н. Русское театрально-декорационное искусство конца XIX – начала XX в. М.: Искусство, 1970. 411 с. // Театральная библиотека Сергеева. URL: http: // teatr-lib.ru (дата обращения: 21. 04. 2017).

[3] Сарабьянов Д. В. Образ Востока в русской живописи Нового времени // Сарабьянов Д. В. Русская живопись: пробуждение памяти. М., 1998. С. 46–47.

[4] Там же. С. 47.

[5] Сарабьянов Д. В. Стиль модерн. М.: Искусство, 1989. С. 188.

[6] Цит. по: Чистякова В. Большой балет… большой юбилей // Танцевальный клондайк: газ. про все танцы. М., 2009. № 5 (96), май. С. 4. URL: http: // dancerussia. ru (дата обращения: 21. 04. 2017).

[7] Ашмарин И. Зачем человеку музыкальность? // Человек. 1998. № 2. С. 69.

[8] Сарабьянов Д. В. Стиль модерн. С. 196.

[9] Там же. С. 10.

[10] Маковский С. К. Силуэты русских художников. М.: Республика, 1999. С. 209–211.

[11] Лотман Ю. М. Театральный язык и живопись // Лотман Ю. М. Избранные статьи: в 3 т. Таллинн, 1992. Т. 3. С. 313.

[12] Там же. С. 309.

[13] Там же. С. 313.