

Николетта Мислер

**ОБРАЗЫ ВОСТОКА МЕЖДУ СТИХИЙНОСТЬЮ  
И ЦИВИЛИЗАЦИЕЙ: ОТ НИКОЛАЯ КАРАЗИНА  
ДО ЛЬВА БАКСТА**

Поездка цесаревича Николая Александровича на Восток в 1890–1891 годах, несомненно, стала краеугольным камнем во взаимоотношениях между Россией и Востоком. Именно это подчеркнула Ольга Соснина своей выставкой, организованной в Москве в 2010 году<sup>1</sup>. Первым этапом путешествия царевича, сопровождаемого кузеном Георгием, сыном греческого короля, была Греция. Она рассматривалась тогда не как родина классической культуры, а как страна, полная первозданных красок и следов архаики, территория, долго находящаяся под сильным влиянием Востока, Византийской и Османской империй. Иными словами, Греция служила неким преддверием к настоящему Востоку.

Почти одновременно с путешествием цесаревича на рубеже XIX–XX веков художники петербургской группы «Мир искусства» тоже обратились к Востоку, который, как мираж, явился дополнительным средством для театрализации их творческого мира и стал частью их космополитизма как местный вариант *шинуазри* и *японизма*<sup>2</sup>.

Этому способствовало множество черно-белых фотографий, привезенных с Востока и распространявшихся в России и Европе. Александр Бенуа, например, явно демонстрировал свое восхищение так называемым Китайским дворцом в Ораниенбауме (прозванным также «голландским» или «готическим»), построенным, кстати, итальянским архитектором Антонио Ринальди (1710–1794) и украшенным другим итальянцем – Стефано Торелли (1762–1768). И только частью декора были истинно

<sup>1</sup> Панорама Империи. Путешествие цесаревича Николая Александровича на Восток в 1890–1891 гг.: каталог выставки. Куратор Ольга Соснина. Музейный комплекс «Царицыно». М., 2011.

<sup>2</sup> См.: Воображаемый Восток. Китай «по-русски» XVII – начало XX века: каталог выставки. Куратор Ольга Соснина. Музейный комплекс «Царицыно». М., 2016.



китайские гобелены, привезенные графом Александром Бестужевым-Рюминым по личному распоряжению Екатерины Великой<sup>1</sup>.

Бенуа видел в Торелли представителя «декадентства» (как и сами мирискусники), поклонника любимого XVIII века и приверженца *шинуазри*, «скопировавшего», к примеру, по капризу императрицы Версальские сады в ледяной зиме Петербурга. Ни Бенуа, ни Сергей Дягилев, ни Лев Бакст никогда не были не только на Среднем и Дальнем Востоке, но и на востоке России – в Центральной Азии, поскольку постоянно ездили в Париж, Мюнхен, Монте-Карло, Венецию, а Бакст и Дягилев – даже в Соединенные Штаты Америки.

Но именно Бакст, самый светский из мирискусников, был первым, кто поставил себе цель перевернуть это фривольное представление о Востоке, что во многом предварило приход авангарда. Следует отметить, что его свежий подход, обогащенный новым взглядом на примитивное искусство, до некоторой степени изменил современные художественные концепции. Страсть Бакста к Востоку, индо-персидскому и египетскому, в частности, и к Юго-Восточной Азии «задокументирована» в большей части самых известных его театральных декораций и костюмов, созданных для «Русского балета» Дягилева: от «Клеопатры» (1909) до «Шахерезады» (1910), от «Ориенталий» (1910) до «Синего Бога» (1912) и других. Даже парижская студия Бакста на Бульваре Мальзерб в 1920-е годы была полна восточных предметов, как это видно на знаменитых фотографиях Петра

Фотография  
из книги:  
Э. Ухтомский.  
Путешествие на  
Восток наследника  
цесаревича. СПб.,  
1893–1897  
Группа участников

<sup>1</sup> В 1763 году Екатерина отправила его в качестве дипломата к китайской границе. См.: Успенский А.И. Китайский дворец в Ораниенбауме; Бенуа А.Н. Китайский дворец в Ораниенбауме. Обе работы были напечатаны в журнале: Художественные сокровища в России. № 1, 1901. С. 184–195 и 196–201.

Сергей Коненков  
Эос. 1913  
Раскрашенный  
мрамор  
Государственная  
Третьяковская  
галерея, Москва

Шумова и Элен Роже Виолле. Китайский дракон, статуэтки двух индусских слонов, таиландский гобелен, статуэтка сиамского Будды из Сукхотая – все они, похожие на те, что содержит собрание Георгия Плансона, сегодня находятся в Эрмитаже<sup>1</sup>. Тем не менее ни в одном из сочинений Бакста нельзя найти упоминаний, которые оправдывали бы предпочтение им восточных объектов (от миниатюр до фотографий) в качестве основного источника вдохновения. Это упущение, возможно, не случайное – наоборот, основные его высказывания относятся к классицизму<sup>2</sup>.

Возможно, его любовь к Востоку была мнимой, в то время как к классицизму – вполне реальной<sup>3</sup>. На самом деле, наиболее «восточной» точкой его паломничества за границу была Греция, куда он ездил с Валентином Серовым в мае 1907 года<sup>4</sup> и чувствовал страну не столько как форпост Востока, сколько как изначальную колыбель самой культуры, синкретически идентичной и близкой восточному миру. Это видение перекликается с раскрашенным мрамором Сергея Коненкова, скульптора, в основном «извлекавшего» воображаемых лесных существ из корней и стволов деревьев. Что касается изображения древнегреческой богини Зари «Эос», то скульптор едва набросал ее лицо в мраморе как метафору зарождения мифа из материала, воплощающего самый дух классицизма.

Страсть Бакста, начинающего театрального художника, к Греции и классицизму равнялась



<sup>1</sup> Коллекция сиамских (или таиландских) предметов в Эрмитаже включает в себя не только подарки, привезенные от сиамского короля Рамы V Чулалонгкорна в 1907 году, но и коллекцию Георгия Плансона, дипломата и востоковеда, закончившего юридический факультет Санкт-Петербургского университета и посланного в 1910 году ко двору Сиамского короля в качестве посла России. Эмигрировавший после октябрьской революции, он оставил в России свою коллекцию, которая попала в собрание Эрмитажа и была обнаружена только в 1997 году по случаю выставки «Сиамское искусство XIV–XIX веков в собрании Государственного Эрмитажа», куратор Ольга Дешпанде. Санкт-Петербург 1997.

<sup>2</sup> Бакст, определив свое особое мнение о классицизме в искусстве, написал статью «Пути классицизма в искусстве» и опубликовал ее в журнале «Аполлон» (1909. № 2. С. 63–78 и № 3, С. 46–61). Художник придавал особо важное значение этому эссе, что подтверждает факт публикаций на французском и английском языках: «Les formes nouvelles du classicisme dans l'art» в «Le Grande Revue», (1910. № 12, 25 июня. С. 771–800) и «The Paths of Classicism in Art» в «Dance Chronicle» (New York, 1990. Т. 13. № 2. Р. 170–192). См.: Бакст Л.С. Моя душа открыта / Подг. изд. Е. Теркель, Дж. Боулта, А. Чернухиной. М.: Искусство – XXI век, 2012.

<sup>3</sup> Достаточно вспомнить его «шаловливость» – поглаживание груди и плеч Ниобеи на фронте храма Зевса в Музее Олимпии. Бакст Л.С. Серов и Я в Греции. Дорожные записки. Берлин: Слово, 1923. С. 26.

<sup>4</sup> Spencer Ch. Bakst in Greece. Atene, 2009. См. также: Музы и маски. Театр и музыка в античности. Античный мир на петербургской сцене: каталог выставки. СПб.: ГЭ, 2005.

См. Бакст Л.С. Серов и я в Греции. Дорожные записки. Указ. соч.



и, может быть, даже превышала его искреннюю любовь к Востоку (по крайней мере, с теоретической точки зрения). Поэтому поездка в Грецию помогла реализовать давно заветное желание. Письмо жене, написанное Бакстом по приезде в Афины после остановки в Константинополе, – своего рода метафорическое описание переезда и связи между Востоком и Классицизмом: «От Константинополя я в восторге: пестро, грязно,

Лев Бакст  
Terror Antiquus  
(Древний ужас). 1908  
Холст, масло  
Государственный  
Русский музей,  
Санкт-Петербург

живописно, восточно. Купил себе розового масла, сандалу, лаванды!.. “София” нас поразила, лучший памятник Византии <...> Сегодня Акрополь – такой сплошной восторг <...> Туда попали к вечеру, прямо неописуемо»<sup>1</sup>.

От его путешествия в Грецию остались тетради с рисунками и заметками, разбросанные между Линкольн-центром в Нью-Йорке, Государственным Русским музеем в Санкт-Петербурге и несколькими частными коллекциями, а также краткий обзор увиденного, опубликованный по-русски в Берлине в 1923 году<sup>2</sup>. Кульминацией его впечатлений от поездки стала картина, которую он закончил через год, в 1908 году – «Terror Antiquus (Древний ужас)». Эта знаменитая картина дает ключи к определению координат идеи Востока в России, причем больше антропологические и этнографические, чем географические.

Границы этой концепции расширяются или сжимаются, или даже «перевертываются» в зависимости от места, с которого рассматривается Восток<sup>3</sup>. Местоположение возвращает нас к поездке цесаревича на Восток, что подтверждается иллюстрацией Николая Каразина (1842–1908). На ней отражен момент остановки цесаревича с сопровождающими – они находятся на холмах Олимпии, восхищенные руинами храма Зевса. Визит на развалины Олимпии со всеми мельчайшими подробностями описан в повествовании князя Эспера Ухтомского (1861–1921), принимавшего участие в этой экспедиции в качестве официального летописца, эксперта-кита-

Николай Каразин  
Автопортрет  
Из книги: Н. Каразин.  
Мои сказки. СПб., 1895



<sup>1</sup> Лев Бакст. Письмо Любови Гриценко-Бакст от 26 мая 1907 // Бакст Л.С. Моя душа открыта.

Указ. соч. Т. II. С. 274.

<sup>2</sup> Бакст Л.С. Серов и Я в Греции. Указ. соч.

<sup>3</sup> В частности, с точки зрения географии и культуры России, что блестяще продемонстрировал в своей работе А. Феррари: Ferrari A. La foresta e la steppa. Il mito dell'Eurasia nella cultura russa. Milano: Libri Scheiwiller, 2003.

Николай Каразин  
Среди руин храма  
Зевса в Олимпии  
Иллюстрация  
к книге: Э. Ухтомский.  
Путешествие на  
Восток наследника  
цесаревича. СПб.,  
1893–1897  
Картон желтый, тушь,  
белила  
Государственный  
Русский музей, Санкт-  
Петербург



Николай Каразин  
Античная скульптура  
(Музей Олимпии)  
Иллюстрация  
к книге: Э. Ухтомский.  
Путешествие на  
Восток наследника  
цесаревича. СПб.,  
1893–1897  
Картон желтый, тушь,  
белила  
Государственный  
Русский музей, Санкт-  
Петербург





евода, одного из крупнейших знатоков буддизма в России<sup>1</sup>. Внезапно начинается буря и сверкающая молния освещает гигантские развалины храма Зевса. Художник Каразин в своей яркой иллюстрации воссоздал этот эпизод, в буквальном смысле сверхъестественный. И можно предположить, что этот очень знаковый топос сформировал первое безотчетное желание Бакста визуально исследовать новый аспект классицизма, то есть не только архаичный классицизм, а существовавший ранее – варварский, которому он дал соответствующее латинское название – «Terroq Antiquus». На самом деле, несмотря на то, что последняя работа была реализована только в 1908 году, он начал развивать свой проект с этим

Лев Бакст  
Обложка журнала  
«Сатирикон». 1908,  
№ 1

<sup>1</sup> Ухтомский Э.Э. Путешествие цесаревича Николая Александровича на Восток в 1890–1891 гг. В 3 т. СПб.: Ф.А. Брокгауз. Первый том вышел в 1893 году, второй в 1895 г., третий – в 1897 г. На эту же тему см.: Дмитриев М. Сын великого белого царя. Путешествие Николая Александровича по востоку. Антик-инфо, 26 марта, 2005. С. 93–95.

названием на три года раньше, вскоре после выхода томов Ухтомского (1893 – первый том, 1895 и 1897 – два других), чьи разные, очень популярные варианты на русском и английском, французском и немецком языках были опубликованы несколько позднее. Изображение громовержца Зевса, на этот раз ироническое, которое Бакст опубликовал на обложке журнала «Сатирикон» в 1908 году, отсылает к описанию грозы Ухтомского.

Возвращаясь к визиту царевича и его свиты в Олимпию, мы видим, что события, изображенные в гравюре Каразина, показаны детально, но прежде всего художник захватил почти фотографически самый драматичный момент. Ухтомский описал его так: «Въ воздухе духота. Небо заволокнулось густыми тучами. Надо поторопиться с осмотромъ руинъ <...> Мы идемъ изредка оступаясь о камни. Въ черте исчезнушаго жертвенника Зевса, у котораго, во мгле дымившихся передъ нимъ приношеній, жрецы предсказывали будущее. Олимпія была полна свойствъ мистическаго характера»<sup>1</sup>.

Мистическое описание Олимпии Ухтомским не должно удивлять, учитывая его симпатии к восточным религиям и встречу с членами Теософского общества в Адьяре (Индия). В своей хронике он посвящает поездке царевича несколько обворожительных пассажей. Во время августовского визита Олимпия была святилищем со множеством памятников (уже частично восстановленных), в центре которого все еще сохранились руины храма, посвященного Зевсу. Гигантская статуя бога из золота и слоновой кости, созданная Фидием для этого храма, осталась не только в исторической памяти, но и в многочисленных копиях, реконструированных на основе нескольких устных описаний, одна из скульптур – римская – находилась и находится в Эрмитаже. Ухтомский продолжает свою хронику таким образом: «Его Императорское Высочество приближается къ развенчанному чертогу старшаго языческаго небожителя. Въ воздухе все осязательнее чувствуется дыханіе грозы»<sup>2</sup>.

Несмотря на это экстатическое погружение в руины, «медлившая непогода наконецъ разряжается. Небосклонъ прорезывается огненными змеями. Дождь падаетъ крупными, чистыми каплями. Наследникъ цесаревича покидаетъ жилище Зевса и направляется въ гору»<sup>3</sup>. Принц и его свита были вынуждены стремительно покинуть храм Зевса и искать убежище в музее. И именно от музея, от образа Зевса, который находится в восточной части фронтона храма Зевса в Олимпии – классический и спокойный, властвующий над всем и устанавливающий справедливость – Ухтомский продолжает нить своего повествования и утверждает, что развитие такого образа бога может быть принято в качестве меры развития греческого искусства: «Здесь в Олимпіи <...> знакомишь ся съ постепеннымъ, мучительно долгимъ развитиемъ тамошняго искусства. Доисторическіе крайне наивные образы людей и животныхъ <...> все большая и большая

<sup>1</sup> Ухтомский Э.Э. Путешествие цесаревича Николая Александровича. Указ. соч. С. 47.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Там же.

обдуманность и анатомическое знание въ олицетвореніи Зевса, который сначала является только силою и грозою, а затемъ определяется, какъ сила царственной мудрости, справедливости и красоты, съ чертами бога и правителя...»<sup>1</sup> Возможно, автор проводит здесь тонкую и лестную ассоциацию с самодержавной властью русского царя. Следует отметить, что в летописи Ухтомского такая интерпретация бури – с Зевсом в центре – олицетворяет связь между варварством и восточной культурой, что, как ожидается, может стать популярным в России. Не случайно Ухтомский описывает этот регион Греции как изолированный, но который «...постоянно впитывалъ въ себя посторонніе элементы, и даже Востокъ издревле воздействовалъ на него весьма осязательно и глубоко. Здесь оседали Финикияне, прививался культъ азиатской Афродиты»<sup>2</sup>.

Современники Бакста часто отождествляли бесстрастную «богиню» в картине «*Terror Antiquus*» с Афродитой не только по символу – голубь в руке – но и по ее очевидной «архаичности»: «Всякое исследование истории женских божеств, под каким бы именем ни таилась Многоименная, под именем Артемиды, или Афродиты, или Афины, или Астарты, или Изиды, – наводит нас на следы первоначального феми-монотеизма, женского единобожия. Все женские божественные лики – суть разновидности единой богини, и эта богиня – женское начало мира, один пол, возведенный в абсолют»<sup>4</sup>.

По следам высказываний поэта Вячеслава Иванова о матриархате века, философ Флоренский с энтузиазмом приветствовал работу Бакста: «Немудрено что для одного из культурнейших русских художников – Льва Бакста – гибель Атлантиды сделалась источником вдохновения в его картине “*Terror Antiquus*” – кажется самым значительным, что дала наша историческая живопись последних лет»<sup>5</sup>.

Скорее интуитивно, чем философски, Бакст создает в «*Terror Antiquus*» этот архаико-примитивно-восточный треугольник – будто воссоздавая короткое замыкание молнии Каразина, чтобы проиллюстрировать свое первое впечатление от руин Дельф – как с высоты птичьего полета выглядит панорама крутых греческих гор, профиль которых часто встречается в блокнотах его путешествия по Греции. Совпадение с иллюстрацией Каразина обнаружено в описании бури, «приветствовавшей» Бакста и Серова сразу после их вечернего прибытия в гостиницу Дельфы. «Бурное» приветствие описано на последних, наиболее полных и наиболее

<sup>1</sup> Ухтомский Э.Э. Путешествие цесаревича Николая Александровича. Указ. соч. С. 44.

<sup>2</sup> Там же. С. 42

<sup>3</sup> Kondoleon C, Behrakis G. e M. Aphrodite and the Gods of Love. Каталог выставки. Getty Villa, куратор D. Saunders. Malibu. 2012.

<sup>4</sup> Иванов В.И. Древний ужас // По звездам. СПб.: Оры, 1907, С. 413. Переиздание: Иванов В.И. Древний ужас // Собрание сочинений в 4-х томах. Т. 3. Брюссель, 1979. С. 91–110.

<sup>5</sup> Флоренский П.А. Пращурь любомудрия // Сочинения. М., 1985. Т. 2. С. 84. См. также: Florenskij P. Le Stratificazioni della cultura Egea // A cura N. Misler, trans. V. Parisi. Reggio Emilia, 2008. P. 107–167.

приватных страницах краткого отчета Бакста о его поездке по Греции: «Бесперывные широкие молнии режут гигантским лезвием глаз – еще бархатнее и диче кажется бездонная пропасть под окнами».

О непостижимой ночи: «... пропасть гигантская ночью – совсем у моих ног <...> где-то глубоко внизу, в долине, до ослепительно лилового – голубыми молниями лежат белые мраморные храмы. Сказочные домики, рассыпавшиеся под чудовищными руками Циклопов»<sup>1</sup>.

К сожалению, мы не знаем, что представлял собой его первый рисунок под названием «*Terror Antiquus*» (1905), экспонированный в том же году на выставке Союза русских художников, поскольку он был утерян – так же, как и последующие версии, предваряющие большую картину. Однако его поразительная хроника бури в Дельфах могла быть отражением того, что Бакст видел в ней событие, ожидаемое и вместе с тем пугающее – художник ассоциировал его в своей памяти с ночными кошмарами и смертью. Фоном картины является апокалиптическое видение цунами и толп людей, которые ищут убежище, двигаясь к святыням на горе, возможно, Атлантиды. Хронологически-этнографическая точность иллюстраций Каразина, далекая от этих фантазий Бакста, никаких сомнений не вызывает: Каразин, с его почти маниакальной аккуратностью, по-настоящему толковал «эзотерический» дух поездки царевича. Из различных кратких биографий Каразина<sup>2</sup> известно, что он не принимал непосредственного участия в компании, а был приглашен – благодаря знанию Индии, еще углубленному по пути, совпавшем с маршрутом поездки царевича в 1890–1891 годах, и славе иллюстратора и автора книг для взрослых и детей и естественно, его близости к царю Александру III, для которого он выполнял различные задания, – для формирования иллюстративного аппарата (около 700 изображений!) к различным изданиям исторической хроники Ухтомского.

Каразин начал свою карьеру с военной службы, затем перешел на дипломатическую работу, потом стал художником-баталистом при Санкт-Петербургской академии и, наконец, знатоком Центральной Азии, в особенности Туркменистана, к тому же он был влиятельным представителем Русского географического общества. От Географического общества Каразин участвовал в этнографических экспедициях в бассейн Амударьи. За долгую карьеру военного «художника-репортера» (в Туркменистане и затем в Сербо-турецкой и Русско-турецкой войнах в 1877–1878 годах) и этнографа он показал себя особенно надежным в отношении достоверности изображений. Его иллюстрации к книге Ухтомского были выполнены на базе не только многочисленных фотографий, снятых участниками экспедиции, но и тех, что были куплены или подарены

<sup>1</sup> Бакст Л.С. Серов и Я в Греции. Указ. соч. С. 58

<sup>2</sup> Садовень В.В. Русские художники-баталисты XVII–XIX вв. М.: Искусство, 1955. С. 301–305; Нагаевская Е.В. Н.Н. Каразин. 1842–1908 // Русское искусство. Очерки о жизни и творчестве художников 2-ой половины XIX века. М.: Искусство, 1971. Т. 2. С. 357–368; Герасимова Д.С. Каразин Николай Николаевич: <http://www.artsait.ru/art/k/karazin/main.htm>.



царевичу в странах, которые он пересекал. Каразин был первым художником, создавшим русские почтовые открытки. Изображения на открытках он выполнял в виде коллажей с элементами, характерными для каждой страны, где бывал. Эту технику он использовал и в иллюстрациях к хронике Ухтомского, где ему в совершенстве удалось сохранить образ автора и дух путешествия, тщательно выписывая этнографические различия между разными странами и отдельными местностями. А иногда, как в случае с греческим эпизодом, ему почти удавалось передать ощущение его воображаемого присутствия. Его изображения Индии, и в особенности Сиама, легко запоминаются не только по исключительной технике, но и по способности передать, до осязания, атмосферу тропиков, гипнотическое очарование животных и экзотических монстров, и экзатическое видение монументов, выступающих из горячего тропического тумана. Конечно, точностью его изображений монументов он обязан

Николай Каразин  
Сиамские храмы

Иллюстрация  
к книге:

Э. Ухтомский.

Путешествие  
на Восток наследника  
цесаревича. СПб.,  
1893–1897

Картон желтый, тушь,  
белила

Государственный  
Русский музей,  
Санкт-Петербург



Индийские храмы  
Фотография  
1890–1891  
Российская  
национальная  
библиотека,  
Санкт-Петербург

многочисленным фотографиям, которые подарил царевичу король Рама V Чулалонгкорн (1853–1910) во время их встречи в Сиаме<sup>1</sup>. Баксту тоже удастся передать тепло и тайну джунглей, особенно в изображении «Сиамского танца» (1901, ГТГ), в котором воссоздан один из самых восхитительных танцев – танец Фонарей в исполнении балетной труппы королевского двора Сиам во время гастролей в Санкт-Петербурге в 1900 году<sup>2</sup>. Речь идет о единственном написанном Бакстом холсте на «восточный» сюжет, который не был ни преобразован, ни использован в его многочисленных теа-

тральных декорациях на восточную тему. Тот факт, что и в картине «Terroir Antiquus» 1908 года Бакст использовал технику масляной живописи и что эта картина при всем ее драматизме и очевидной «сценичности» никогда не была переработана для театра, заставляет думать, что он, совершенно не желая комментировать свою работу, рассматривал эти две картины как единую декларацию своего творческого и философского кредо.

В своих свободных «ориентальных» реконструкциях Бакст, кажется, вдохновлялся не столько прелестными иллюстрациями Каразина, сколько акварелями мариниста Николая Гриценко (1856–1900). Гриценко, кстати, сопровождал в качестве художника царевича Николая (в 1894 году он был поименован официальным художником Морского Министерства). Он выполнил около 300 работ с изображениями местностей, предметов и встречавшихся ему людей. Следует отметить, что Гриценко и Бакст были близки еще в то время, когда Гриценко был первым мужем Любви, жены Бакста.

В академическом мастерстве Каразина и его фантастических иллюстрациях Бакст, возможно, обнаружил близкие ему формы раннего символизма.

И, наконец, трудность для Бакста состояла в самоидентификации, вернее, в желании быть принятым «хорошим обществом» в качестве

<sup>1</sup> Более 200 фотографий, выполненных В.Д. Менделеевым (1865–1898), сыном известного химика, снимавшим на полупрофессиональном уровне во время путешествий, находятся в фондах Российской национальной библиотеки Санкт-Петербурга и в фондах петербургского Военно-морского музея. Некоторые из них были представлены на выставке: Путешествие на Восток / Вст. ст. А. Терюкова. СПб.: Музейно-выставочный центр «ЭГО», 1998. Это была реконструкция выставки, проходившей в так называемых «Лоджиях Рафаэля» в Эрмитаже зимой 1894 года.

<sup>2</sup> Mislter N. Ex-Oriente Lux: The Siamese Ballet in St.Petersburg in 1900 // Annali I.U.O. Vol. 46. Napoli, 1986. P. 197–21. См. обновленную версию: Siamese Dancing and the ballets Russes // Von Baer N. The Art of the Enchantment. Diaghilev's Ballets Russes 1909–1929. Каталог выставки. De Young Memorial Museum, San Francisco, 1988. P. 78–83.

«русского» художника<sup>1</sup>; в этом смысле он мог «взять в союзники» Каразина. Со своим опытом путешественника и этнографа, Каразин разработал толерантную и открытую предрасположенность по отношению к «другим», что было необычно для России того времени. В одной из своих известных и собственноручно иллюстрированных сказок – «С севера на юг» (1890)<sup>2</sup> Каразин пишет, что Аист-отец, упрекая сына в неправильном использовании термина «наши», объясняет значение слова следующим образом: несмотря на различные народы, личности и интересы, слово «наших» означает «все» и мир не должен делиться на «наши» и «другие», потому что в конце концов жизнь и смерть одинаковы для всех<sup>3</sup>.

Если изображение молнии на руинах Олимпии в работе Каразина Бакст с легкостью мог бы отнести к апокалиптическому восприятию классической Греции, то и точность этнографических реконструкций Каразина была похожа на достоверность, с которой Бакст изучал и готовил свои театральные работы, обращая большее внимание на достоверность индивидуальных подробностей, чем на реконструкцию исторического контекста. Это видно, например, во фрагменте одной из тетрадок поездки по Греции, впоследствии включенного в задник для балета «Дафнис и Хлоя» Мориса Равеля (1912). То же относится и к костюмам. Для трагедии «Ипполит» Еврипида (1903) в Александринском театре Санкт-Петербурга, его первого подхода к античной Греции, Бакст долго изучал в фондах Эрмитажа и в его залах мотивы изображений на греческих вазах и вазах Древнего Египта. Позднее, после поездки по Греции, художник заявил, что именно это повлияло на его интерпретацию «Елены Спартанской». Для этой постановки 1912 года он создал декорации в духе минойского искусства и оживил теми же красками, какие видел в греческом искусстве<sup>4</sup>. Кроме того, ко времени поездки Бакста сэр Артур Эванс только что закончил восстановление фресок в Кносском дворце, и в тетрадках Бакста появляются зарисовки фрагментов, наиболее оспариваемых сегодня, таких как, например, «Зал дельфинов». В их красках Бакст нашел «свой Восток», например в оттенках си-



Николай Каразин  
Индийский храм  
Будда-Гайя  
Иллюстрация  
к книге:  
Э. Ухтомский.  
Путешествие на  
Восток наследника  
цесаревича. СПб.,  
1893–1897  
Картон желтый, тушь,  
белила  
Государственный  
Русский музей,  
Санкт-Петербург

<sup>1</sup> Известно, что Бакст, например, избегал говорить о своей семье и о месте своего происхождения – Гродно, одном из местечек черты оседлости, и в зарубежных интервью неоднократно утверждал, что родился в Санкт-Петербурге. См. Бакст Л.С. Моя душа открыта. Указ. соч.

<sup>2</sup> Каразин Н.Н. С севера на юг. Путевые воспоминания Старого Журавля. СПб.: Издание А.Ф. Девриена, 1890.

<sup>3</sup> См.: Герасимова Д. Каразин Николай Николаевич.

<sup>4</sup> Spencer Ch. Bakst in Greece. Op. cit. P. 33.



Лев Бакст  
Зал дельфинов  
в Кносском дворце  
Страница  
из дневника  
путешествия  
по Греции в 1907 году  
Бумага, акварель,  
карандаш  
Государственный  
Русский музей,  
Санкт-Петербург

него индо-персидских миниатюр. В декорациях к «Федре» (1915) и в костюмах к «Шахерезаде» он использовал синий вместе с минойским красным (истинным или ложным?). В русле синкретической эклектики, доминирующей на Востоке, в загадочной улыбке Кору в «Terror Antiquus» (Кора из афинского Музея Акрополя с голубем в руках того же синего цвета, что и дельфины Кносса) можно также увидеть отражение спокойной отрешенности мира Будды из Гандхары.

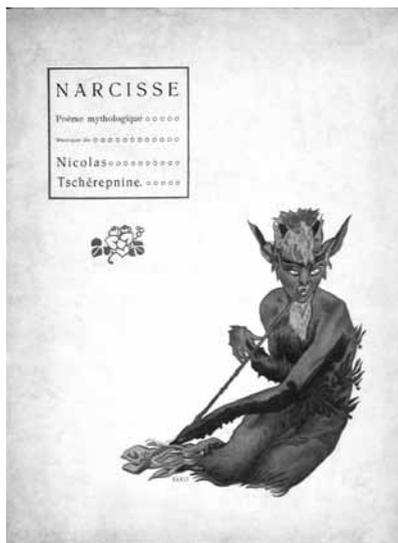
С другой стороны, грозовой ландшафт и странные здания (больше похожие на строения племени майя, чем на греческие) в «Terror Antiquus» напоминают мотивы позднего минойского искусства, заставляя вспомнить о пропавшей Атлантиде. Атмосфера «Terror Antiquus» с символическим значением голубя небесного цвета и, более того, с морем (будто непостижимое «бездонное» лоно, где все зарождается и все умирает) вводит в атмосферу мистерий, которые еще раз связывают греческую и восточную культуры. И действительно, в письме жене Бакст писал: «В картине много изменений – статуя становится страшна и фон мрачнее – я все добиваюсь, чтобы картина меня самого смущала жуткостью; вода на самом первом плане недостаточно “бездонна”»<sup>1</sup>.

«Бездонная» – это слово он вновь использует для описания штормовой ночи в Дельфах, освещаемой вспышками молний и ставшей еще более ужасающей из-за летящей над долиной стаи орлов.

Во время весенних ненастных ночей, как утверждает Бакст, на фоне угрожающих молний Зевса ночная Персефона на черном базальтовом троне ждет сыновей солнца. Этот хтонический и дионисийский аспект греческой культуры наглядно олицетворяет видение Востока у Бакста. Подтверждение этому появляется во всех его балетных костюмах, как на классические темы, так и на восточные – те, что из оргиастических танцев нимф, вакханок и женщин Беотии («Нарцисс», 1911), в движениях имеют много общего со сладострастием одалисок в «Шахерезаде» или «Клеопатре». Также и его фавны («Послеполуденный отдых фавна») или «низшие» божества и монстры в «Нарциссе», намекают на «Much maligned monsters»<sup>2</sup> индусского эмпирея. Если Валентин Серов, его товарищ по путешествию, вернулся из Греции с солнечным изображением девственной Навсикаи в колеснице на берегу моря (1910, ГРМ), то Бакст привез ночные кошмары – «Terror Antiquus»,

<sup>1</sup> Бакст Л.С. Письмо Любови Гриценко-Бакст от 27 июля 1908 // Бакст Л.С. Моя душа открыта. Указ. соч. Т. I. С. 137.

<sup>2</sup> Mitter P. Much maligned Monsters. A History of European reaction to Indian Art. Chicago, 1977.



Лев Бакст  
Программа балета  
«Нарцисс» на музыку  
Николая Черепнина.  
1911

Лев Бакст  
Последняя страница  
обложки программы  
балета «Нарцисс» на  
музыку Николая  
Черепнина. 1911

и онирические тревоги темных ритуалов, чья безотчетная связь со стандартным изображением восточной чувственности хорошо изучена<sup>1</sup>.

При этом Бакст установил более глубокую связь между древней культурой (греческой или восточной) и примитивизмом. Эта концепция радикально изменила само понятие примитива среди авангардистов, что отражалось в их желании присвоить себе этот сложнейший эстетический пласт.

Александр Шевченко, например, так объясняет в своем манифесте «Неопримитивизм» (1913): «Слово примитивъ прямо указывает на восточное происхождение, т.к. в наше время под ним принято подразумевать целую плеяду Искусств Востока – Японское, Китайское, Корейское Индо-персидское и т.д.»<sup>2</sup>

Эти известные слова подкрепляют категорическое заключение Натальи Гончаровой о том, что Восток – «первоисточник всех искусств»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Harris D. Diaghilev Ballets Russes and the Vogue for Orientalism // Näslund E. Sensualismens Triumf. Каталог выставки. Dansmuseet. Stockholm, 1993. P. 125–130.

<sup>2</sup> Шевченко А.В. Неопримитивизм. Его теория. Его возможности. Его достижения. М.: Типография 1-й Московской Трудовой Артели, 1913. С. 16.

<sup>3</sup> Гончарова Н.С. Выставка картин Натальи Сергеевны Гончаровой, 1900–1913. Каталог выставки. М., 1913.