Борис Носик
С Невского на Монпарнас
русские художники за рубежом

Борис Михайлович Носик

С Невского на Монпарнас. Русские художники за рубежом

Текст предоставлен автором
http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=6055486
Борис Носик. С Невского на Монпарнас. Русские художники за рубежом: ИПК «Коста»; Санкт-Петербург; 2010
ISBN 978-5-91258-139-7

Аннотация

Это книга о судьбе знаменитых петербургских художников, которых русская катастрофа разметала по свету, книга о жизнях, которые начинались так славно в довоенном Петербурге, под крылышком петербургской гимназии Карла фон Мая, а завершились на погостах чужбины…

Однако они не умерли в полной безвестности, эти русские гении, а внесли бесценный вклад в мировое искусство. Из этой книги вы узнаете многое о просвещенном фантазере-художнике, мемуаристе и журналисте Александре Бенуа, о гении антрепризы Сергее Дягилеве, об искуснике и пылком женолюбе Иване Билибине, споткнувшемся на мастерице фарфора Шурочке Щекатихиной, о «Клеопатре Невы» Анне Ахматовой, о Дмитрии Стеллецком, Николае Рерихе, Мстиславе Добужинском, о Льве Баксте и Максимилиане Волошине…

Содержание

Король прощается с Лувром и Версалем 5
Майские гимназисты, невские пиквикианцы 7
Что-то ему помешало… что может помешать в раю? 11
В гуще бретонской жизни. Вчерашний ученик Сережа. В чем он истинный был гений? 18
Кумир на бронзовом коне 24
Нужны были и для всех 28
Бурное русское десятилетие 32
«Париж был подлинно пьян Бакстом» 44
Конец ознакомительного фрагмента. 56

Борис Носик
С Невского на Монпарнас.
Русские художники за рубежом

Издательство и автор благодарят московского коллекционера Сергея Смирнова за поддержку, сделавшей возможным выход книги.

Искусники – мирискусники
Мир – искусству, искусство – миру
Анисфельд Борис (1878 – 1973)
Анреп Борис (1883 – 1969)
Бакст Лев (1866 – 1924)
Бакст Андрей (1907 – 1972)
Бенуа Александр (1870 – 1960)
Бенуа Альберт (1852 – 1936)
Бенуа Николай (1901 – 1988)
Билибин Александр (1903 – 1972)
Билибин Иван (1876 – 1942)
Браз Осип (1873 – 1936)
Волошин Максимилиан (1877 – 1935)
Добужинский Мстислав (1875 – 1957)
Добужинский Ростислав (1902 – 2000)
Добужинская Лидия (1902 – 1965)
Дягилев Сергей (1872 – 1929)
Замирайло Виктор (1868 – 1939)
Инглези Леонидас (1882 – 1972)
Коровин Константин (1861 – 1939)
Мозалевский Иван (1890 – 1975)
Мозалевская Валентина (1897 – 1975)
Рерих Николай (1874 – 1947)
Рерих Юрий (1902 – 1960)
Рерих Святослав (1904 – 1993)
Сабашникова Маргарита (1882 – 1973)
Сомов Константин (1869 – 1939)
Стеллецкий Дмитрий (1875 – 1947)
Чемберс-Билибина Мария (1874 – 1962)
Чемберс Владимир (1878 – 1934)
Черкесов Юрий (1900 – 1943)
Чехонин Сергей (1878 – 1936)
Чирикова Людмила (1895 – 1990)
Щекатихина-Потоцкая Александра (1892 – 1967)

Король прощается с Лувром и Версалем

Шла страшноватая весна 1953 года. В разгаре была «холодная война» на всей планете, а в России уже воздвигали эшафоты для новых казней. В ожиданье последней расправы обмирали в смертельном страхе в подвалах Лубянки почтенные старики-врачи, «отравители в белых халатах» и «агенты Джойнта» – так принято было тогда в советской прессе называть евреев…

Грустно чернели вечерами даже стекла боярских дач – на Николиной Горе, в Переделкине: спокойнее было сидеть в потемках, может, непрошеный гость пройдет мимо, не «заглянет на огонек» (как говаривал некогда друг Маяковского и Бриков хитрец Яша Агранов, об ту пору уже, впрочем, расстрелянный). За одним из этих дачных окон помирал вконец перепуганный партийными «постановленьями» об искусстве гениальный русский композитор Сергей Сергеевич Прокофьев…

А потом вдруг все переменилось, дрогнуло, стало меняться – точно взломало весенний лед на Неве. Правда он не дождался перемен, освободивших бы его от страха, нестарый еще русский композитор, но зато в те же самые мартовские дни помер и главный палач по кличке Сталин, скорей всего, придушили пахана народов на его «ближней» даче разбойные его опричники. Услышав об этой новости, прогрессивные народы мира умылись слезами: оплакивали конец вурдалака безутешно, однако, не слишком долго. Еще помнится, что в те же дни старикам-«отравителям», во всяком случае тем из них, кто выжили, разрешили позвонить домой, а потом катиться подобру-поздорову домой «к своим Сарам да Абрамчикам»… Такое вот творилось в Москве, а в Париже прошли митинги бесконечной скорби, смахнули суровую мужскую слезу Торез и Пикассо вместе с Луем Арагоном…

«Да, да, как лед весной ломало на Неве… – задумчиво бормотал в привычном своем кресле, установленном на его персональной выставке в одном из залов Лувра, 83-летний русский художник Александр Николаевич Бенуа, – А теперь вот и я прощаюсь с Лувром… А надо бы еще с Версалем проститься… И с Петергофом…»

Печалился он досрочно: жить ему еще оставалось изрядно – можно было наблюдать шевеление жизни, читать книжки, писать новые мемуары, издавать старые, вспоминать, без конца вспоминать… Вспомнилось отчего-то, как он укатил в Париж с началом той, первой еще русской революции, как друзья звали его вернуться – вмешаться в бурю, влиться в их «Жупел», где тявкало уже немало осмелевших мосек… А он был тогда упоен Версалем. Прекрасным Версалем, хотя и осквернённым на века здешней революцией… Помнится, московский поэт-экскурсант молился там на след варварского штыка, вонзенного в антикварный столик. Тот же хам радовался, что «поволокли на эшафот» прекрасную женщину. Знатный был в России поэт, друг мерзкого Брика… Сам-то он был ничего, вполне симпатичный, симпатично-невежественный, хотя вот Наталья-то Гончарова назвала его здесь чуть не Сыном Божиим…

А ему, Бенуа, уже и в 1905 виделось из Версаля будущее российское кровопролитие. Он писал тогда в Петербург другу Диме да племяннику Жене: «Все повторяется, а, следовательно, мы получим своего Робеспьера, и Бонапарты будут равняться по своей декоративности французским. Все же мы зипун, а Бонапарт в зипуне зрелище едва ли выносимое…»

Он ошибался. Не только притерпелись к своим блатным бонапартам россияне, – от большого страху, конечно, – но и сам же он, Бенуа, было время льнул к большевикам, обещавшим остановить ненавистную войну. Впрочем, об этом нынче не любил вспоминать, хотя и скрывать не стал, бесценные дневники тех лет отдал в печать – пусть поймут потомки, как мы чувствовали и отчего…

…Помнится, молодой Женя Лансере и молодой Дима были в том мятежном 1905 г. полны надежд, но ведь он-то, Шура, уже и тогда предсказывал, что самое прекрасное должно в огне бунта погибнуть. Понятное дело, что все, кто подобно ему хоть сколько-нибудь сожалели о гибнущем, уже тогда считались реакционерами… Да и в 20-е годы, уже и здесь, их всех как ретроградов клеймила здешняя вполне эмигрантская, но при этом и вполне большевистская молодая русская поросль (вроде немало хлебнувшего горя самоучки графа Ланского или юного докторского сынка Кости Терешковича)… Выходило, что они, мирискусники, были реакционеры, это они-то, былые борцы против буржуазности…

Но вот еще сколько-то лет прошло с той поры, и кто-то давеча здесь же, в Лувре на вернисаже у него, у Бенуа, объяснял вслух молодежи, что они-то и были настоящие революционеры, наши мирискусники. Ну да, милейший Юрий Палыч Анненков и объяснял, между прочим, неплохой график, но такой уж вертлявый человек – то нашим, то вашим. Он тут взялся объяснить французам про мирискусницкую революцию в русском искусстве, в русской книжной графике, в театрально-сценическом оформлении, в мировом театре… И ведь правда, истинный переворот произвели они тогда в искусстве. Пожалуй что и бунт…

Это мы бунтовали, «майские» гимназисты из не бедных семей. Это мы оскорбляли старых, хороших людей, с которыми у нас оказалось на самом деле больше общего, нежели со многими современниками. Таких нестарых еще людей, как мой покойный папенька, как Кости Сомова почтенный и добрый отец, как благородные их друзья. И ведь талдычили мы тоже по молодости лет, чуть не до шестидесяти – буржуазность, буржуазность…

А что такая за буржуазность у них была, у родителей? Было только честное отношение к России, к труду, к ближним. И семейственность, и порядок… Но вот еще три десятка лет прошло – и никого вокруг, и ничего, как корова языком слизнула…

А теперь и ему пора уходить, «первому двигателю» движения. Старому королю «Мира искусства»… И кто ж без него объяснит молодым, чем был для тех людей их «Мир искусства»? Не по мелочи, а с оглядом. Только те люди и помнят. Один из краем только прикоснувшихся к их обществу написал в мемуарах недавно:

«Цвет тончайшей культуры – настоящая «Александрия» ума, вкуса и знаний – и, вместе, творческий порыв к общественному выражению этих данных, к проникновению ими окружающей среды – таков «Мир искусства» в его «созерцании» и «действии». Законный плод западноевропейской жизни, весь пропитанный ее соками, он созрел на русском дереве как естественный итог нашей культурно-художественной европеизации, как «последнее слово» в этой области петербургского периода. Было что-то минутное, что-то тепличное в хрупкой красоте этого явления, и его кратковременность была заложена в нем самом. Быстро отцвели эти «олеандры на льду», но всегда будут оборачиваться, чтобы различить в дали времен их прекрасное и благородное цветение…»

Старый художник запихнул листочки чужого текста в карман, заерзал, пытаясь устроиться поудобнее в кресле, и тогда кто-то из внимательной публики подошел к нему, склонился и льстиво напомнил про старый его портрет, сделанный Левушкой Бакстом тому лет шестьдесят назад, – та же полулежачая поза… Черный жук зарылся в черное, сказал тогда Розанов… И Костин был его ранний портрет… Костя Сомов… Уже лет пятнадцать, как и его нет… И Сережи нет – двадцать пять лет, как ушел, уплыл над каналами, над островами Венеции… Левушки-то Бакста уже, пожалуй, и целых тридцать лет как нет…

А давно ли все начиналось, начиналось так славно в Петербурге, в отцовском доме… «Дом Бенуа, что у Николы Морского»… Тому уж, пожалуй, едва ли не шестьдесят лет…

Майские гимназисты, невские пиквикианцы

В упомянутом выше письме 1905 г. из Парижа 35-летний Шура Бенуа назвал себя аристократом, аристократом не по рождению – «аристократом по настроению и вкусам». Конечно, все они, мирискусники, были аристократы – аристократы духа. К дворянству же среди них принадлежали только Дима Философов, да его племянник из Перми Сережа Дягилев, и то не столь высокого рода дворяне, чтобы с ними настоящий аристократ, вроде художника и коллекционера князя Щербатова, стал меряться («не совсем, но почти «барин», с примесью чего-то другого», – снисходительно написал князь о Дягилеве, который, впрочем, за границей гордо именовал себя «де Дягилев»). В основном же происходило большинство мирискусников из богатых интеллигентских семей – как выражались одно время, из «буржуазной интеллигенции» (выражались для того, чтоб не путали ту интеллигенцию с советской «трудовой интеллигенцией», которая не чета буржуям). Собственно, та интеллигенция была тоже «трудовая», тоже трудилась, но, конечно, никогда не была такой полунищей, какой была советская трудовая, или такой вовсе уж нищей и презираемой, как постперестроечная. У Шуры Бенуа (и его братьев-художников Альберта и Леонтия, а также его сестры Екатерины, вышедшей замуж за скульптора Е. Лансере) отец был известный петербургский архитектор, у Жени Лансере (скульптор-анималист, у Кости Сомова отец был и вовсе историком искусства и хранителем Эрмитажа, что же до Димы Философова, то его отец был главный прокурор и член Государственного совета…

Были они все (кроме Сережи Дягилева) исконные петербуржцы, петербуржские русские. Петербург для них был всей Россией – Петербург да еще его знаменитые пригороды – Петергоф, Ораниенбаум, Царское Село, финские дачные поселки… И смесь кровей в их жилах была истинно петербуржская – немецкая, французская, итальянская с некоторой примесью славянской (у Бенуа, впрочем, такой примеси не было вовсе). Что ж, ведь и в жилах у русских императоров, а также у великих князей и княжон «императорской крови» примеси этой тоже было совсем немного. Походите при случае среди могил русского кладбища Сен-Женевьев-де-Буа под Парижем: каких только там не увидишь имен – и немецких, и французских, и польских, и шведских, и шотландских… Это все и были русские петербуржцы, пылкие русские патриоты, слуги отечества, монархисты. Впрочем, и социалисты тоже попадаются под крестами в изрядном числе – и анархисты, и бунтари, и богоотступники, и агенты Коминтерна…

Ну, а мальчики из «майского» кружка будущих мирискусников – у них та же была смесь кровей (Бенуа, Лансере, Нувель, Нарбут, Рерих, Нурок…).

В своих замечательных мемуарах («Жизнь художника») Александр Николаевич Бенуа блистательно рассказывает о жизни царского метр д'отеля родом из-под Парижа, дедушки Бенуа, о жизни папы Бенуа (он был крестником императрицы, выучился на архитектора, строил многие знаменитые здания в Петербурге и Петергофе), о прадедушке (с материнской стороны) Катарино Кавосе (он был венецианцем и композитором, перебрался в Петербург, где стал почтенным «директором музыки»), о дедушке Альберте Кавосе, который тоже был архитектором, имел дом в Венеции (построил Мариинский театр в Петербурге и Большой театр в Москве), о русской, хоть и не родной, но такой родственной и нежной «бабушке Кавос». Эта бабушка Ксения Ивановна была второй женой деда. Уже вдовый, он, проходя как-то мимо пошивочного ателье в Петербурге, увидел в окне прелестную белокурую белошвейку, женился на ней, повез семнадцатилетнюю красавицу в свой венецианский дом, и она влюбилась в Италию, с нежностью воспитывала его сирот, нарожала ему новых детей и до такой степени усвоила «итальянизм», что прослыла в Петербурге за итальянку:

Это создало ей в те дни бешеного увлечения итальянской музыкой и итальянской оперой особый ореол. Она перестала быть петербурженкой, а превратилась в какое-то своеобразное подобие чужестранки, а ведь еще со времен Петра за иностранцами сохранялось в столице до некоторой степени привилегированное положение».

Следует упомянуть, что дедушка Шуры Бенуа с отцовской стороны (Бенуа) был француз-католик, а бабушка немка-лютеранка. «По заключенному ими при вступлении в брак договору, – сообщает Бенуа, – все их мужское поколение принадлежало католической церкви, все же женское – лютеранству… Эта религиозная разница нисколько не отразилась на сердечности отношений между братьями и сестрами и, скорее, именно ей следует приписать ту исключительную широту взглядов, ту веротерпимость или точнее, «вероуважение», которыми отличался мой отец, да и вообще все члены семьи Бенуа».

Эту последнюю добродетель несомненно отметят те, кому посчастливится прочитать воспоминания Бенуа сегодня, в нашем XXI веке, отмеченном ксенофобией и другими комплексами национальной неполноценности. Те же дотошные читатели, что доберутся до его дневников и личных писем, с облегчением отметят, что и «нечистокровным» россиянам терпимость эта давалась с трудом.

Но вернемся к нашим школьникам, к серьезным и начитанным «майским гимназистам». «Майскими» называли они себя безо всякой связи с майским праздником пролетариата или с французским «сезоном черешен». Просто сложился их кружок в гимназическую еще пору, в частной петербургской гимназии Карла Ивановича Мая, где они (и Бенуа, и Философов, и Сомов, и Нувель) получали среднее образование. Такая была из ряда вон выходящая частная гимназия, где к мальчишкам относились как к людям. И такой вот был кружок друзей-гимназистов, увлекавшихся искусством, который не распался и позднее, в студенческие годы, когда они поступили в университет – по большей части на юридический факультет. Не распался, а наоборот, завлек новых поклонников искусства, молодых энтузиастов – приехавшего из Перми Сергея Дягилева (еще не знавшего наверняка, в какой сфере искусства он прославится, но не допускавшего и мысли, что не прославится), молодого рыжеволосого художника Льва Бакста (уже делавшего первые шаги в Обществе акварелистов у старшего из братьев Бенуа), а потом еще и других, «вольнослушателей» – Нурока, Скалона, Клина, Добужинского…

Собирались они в разных домах, а чаще всего в отчем доме у Шуры Бенуа – говорили об искусстве, музицировали, обсуждали новые театральные спектакли (все были заядлые, осатанелые театралы), даже читали лекции. Было что-то вроде клуба, вроде «вечернего университета» или, как еще говорят, «семинара». Но, конечно, это был веселый мальчишеский семинар и веселый мальчишеский клуб, недаром участники его назвали себя по Пиквикском клубу Диккенса – «невскими пиквикианцами». А все же любознательность их была вполне серьезной, интерес к искусству становился с годами все более профессиональным. У младшего из братьев Бенуа, у Шуры, кроме множества художественных талантов, обнаружилась явная просветительская страсть, может за счет нее и держался так долго их курс «взаимного самообразования». Он и сам признавал позднее, что уже в ту пору в себе чувствовал «педагогическое призвание и потребность собирать вокруг себя единомышленников», другими словами, был он врожденный Учитель, Наставник, Гуру, Ребе, Муаллим от искусства – какие там еще есть другие слова?

Что ж до направленья их самообразования, то Бенуа вспоминал позднее с легким юмором и глубокой серьезностью:

«Темами лекций были «Характеристика великих мастеров живописи» (это читал я и успел прочесть жизнеописание Дюрера, Гольбейна и Кранаха), «Французская живопись в XVIII в. (тоже я – дальше Жироде и Жерара, кажется не дошло), «Верования в загробную жизнь у разных народов» (читал Скалон, отличавшийся от всех нас уклоном к материа-

листическому миросозерцанию), «Тургенев и его время» (читал Гриша Калин, лекции его были очень живые и остроумные), «Русская живопись» (читал Левушка Бакст, успевший нас познакомить лишь с творчеством Г. Семирадского, Ю. Клевера в соединении с другими пейзажистами, и К. Маковского: за симпатии к этим художникам ему сильно попадало от других), «История оперы» (читал Валечка Нувель, сопровождая свой доклад интересными музыкальными иллюстрациями), Александр I и его время» (читал младший из нас – Дима Философов, но, кажется, дальше 1806 г. он не дошел.)»

Ирония в этих строках поздняя, старчески умиленная, в те 80-е гг. юные гимназисты были вполне серьезны, даже вели протокол заседаний. Дима Философов вспоминал позднее (еще до окончательного разрыва их с Шурой дружбы):

«…именно Шура придавал «взрослый» тон нашему увлечению, был в сущности нашим «педагогом».

И стиль отчетов о собраниях был соответствующий. В протоколе 10-го собрания читаем:

«Выражена общим собранием благодарность профессору Бенуа за ряд прекрасных лекций, прочитанных с полным знанием дела и упорною настойчивостью. Собрание считает долгом такое отношение к делу назвать образцовым и достойным подражания».

В счастливом доме Бенуа чуть не все члены семейства имели отношение к искусству, и атмосфера там царила самая что ни на есть художественная. Да и «невские пиквикианцы», собиравшиеся здесь, все как есть тяготели к искусствам и литературе, хотя и не знали еще точно, на какой стезе суждено им преуспеть и прославиться. Жизнь, несмотря на все катастрофы и катаклизмы, выпавшие на долю Петербурга и России, не вовсе обманула их юные ожидания, хотя и внесла кое-какие поправки в мечтания и расчеты. Ну, скажем тем, что самым знаменитым в памяти грамотных русских и прочих европейцев остался не всезнающий труженик кисти и пера Шура Бенуа, не блистательный театральный художник Левушка Бакст, не мастеровитый гений живописи Костя Сомов, а великий антрепренер и предприниматель Сережа Дягилев. (не многие из знающих его имя потомков могут наверняка припомнить, что он такое сочинил, написал, нарисовал, сыграл или станцевал, зато первыми в головокружительную пору Перестройки стали возникать в разных углах России именно «Дягилев-центры»).

Конечно нам, задним числом легче гадать и рядить, но тогда-то, в далекие 80-е годы XIX в. у посетителей счастливого петербургского дома близ церкви Николы Морского было устойчивое мнение, что самая из них из всех блистательная карьера во всех сферах искусства ожидает Шуриньку Бенуа. И не только оттого, что у него старшие браться были скульптор и архитектор, а старшая сестра была замужем за скульптором, а отец был известным архитектором, да и дед с материнской стороны был известным архитектором, сыном композитора и притом итальянцем (правда, прадед с отцовской стороны был простой крестьянин, но зато был он француз и крестьянствовал чуть не в самом Париже, там, где нынче Клиньянкурский *вшивый* рынок). Нет, не только оттого… Поражал юный гимназист Шура Бенуа своей начитанностью и россыпью самых разнообразных талантов. Вот как писал о нем один из первых его биографов Сергей Эрнст:

«С ранних лет у него обнаружилась самобытная фантазия, он много рисует и «все из головы», играет на рояле, устраивает спектакли и исполняет в них самые разнообразные роли, танцует в фантастических костюмах, декламирует Шиллера и Шекспира «на свой лад». С детства преобладающей страстью Бенуа была страсть к театру. Он мечтает стать то актером, то мастером театрально-декорационного искусства, подогреваемый рассказами отца о декорациях Гонзаги, что это были чудеса, а не декорации».

Шура даже попытался однажды (на счастье, неуспешно) вступить в труппу приехавшего на гастроли немецкого театра из «города театров» Майнингена. И конечно, в атмосфере такого дома не мудрено было возмечтать о славе художника.

И самый этот дом, и всех замечательных родственников своих, и всех учителей своих, наставников и воспитателей, и дачи их под Петербургом и Петергофом, и чудесное свое детство, и бурное отрочество с его созреванием и влюбленностями – все это блестяще описал писатель-художник Бенуа в первых двух томах своей «Жизни художника» и в других своих книгах.

Что-то ему помешало… что может помешать в раю?

В пятнадцатилетнем возрасте Александр Бенуа наблюдал у себя дома за работой самого Репина, писавшего портрет жены старшего из братьев Бенуа, пианистки Марии Бенуа. Вот как позднее он сам вспоминал об этом:

«В 1985 г. я сподобился не только лично познакомиться с Репиным, но видеть его изо дня в день за работой и слушать его речи об искусстве. Илья Ефимович начал писать портрет жены Альберта Марии Карловны Бенуа. Происходило это в квартире брата, находившейся этажом выше нашей и служившей как бы продолжением нашего обиталища. Репин писал Машу играющей на рояле и метко схватил то выражение «холодной вакханки», с которым эта замечательно красивая женщина, откинувшись назад, как бы поглядывает на своих слушателей. Портрет уже после нескольких сеансов обещал быть чудесным, но потом что-то помешало продолжению работы (не то Марье Карловне просто надоело позировать, не то она отправилась в какое-либо турне, и портрет так и остался неоконченным), Но пользу я себе извлек из того, что успел видеть в течение тех пяти-шести раз, когда украдкой, не смея шевельнуться, замирая в молчаливом упоении, я следил за тем, как мастер пытливо всматривается в модель, как он затем уверенно мешает краски на палитре и как «без осечки» кладет их на полотно. Ведь ничего так не похоже на волшебство, как именно такое возникновение живого образа из-под кисти большого художника… Польза заключалась в том, что я вообще видел, как это делается, как создается настоящее искусство, а не тот его эрзац, которым почти все вокруг меня довольствовались».

Собственно, уже и самого малолетнего Шуриньку считали дома будущим Рафаэлем, а тут пятнадцатилетний Шура присутствует при рождении настоящего искусства и готов двинуться в путь. Однако путь оказался не близким и не легким. Семнадцати лет от роду он поступает в Академию художеств, но не выдерживает смертельной скуки (еще сильней у него сказано – «тоски и ужаса») академического преподавания и бежит из Академии, не досидев до конца года. Конечно, он продолжает рисовать, но в художественные учебные заведения он больше не поступал – недаром этого просвещеннейшего художника часто называли самоучкой, автодидактом.

Первые успехи его в искусстве пришли позднее, чем можно было ожидать. Иные историки искусства объясняют это тем, что он не пожелал пройти курс обучения в художественной школе и академии. Сам он пылко выступал против всяких школ и не раз писал в письмах племяннику Жене:

«Брось ты быть школьником, прилежно и доверчиво слушающим то, что говорят ему тупицы учителя! Будь художником – и учись на самом искусстве!

…Учиться следует весь свой век и всегда новому, а не учиться 4 года в своей жизни для будущего…

Если тебе самому вздумалось поупражняться на гипсе, то с богом, сиди, работай над ним, сколько тебе угодно! Не в том вред, что ты пишешь или рисуешь с гипса, а в том, что ты раб традиций, ты вошел в стадо художников, ты более не свободен – а без свободы художник не художник!»

Иные из историков искусства винили в этом запоздалом созревании Бенуа тормозящее влияние высокой его образованности, всезнания (во многом знании много печали). Может и правда: проштудировав столько томов по искусству, повидав столько картин, трудно взяться за кисть с легкостью мальчика из глухого русского сели или с хасидской окраины белорусского городка. У меня нет ответа на этот вопрос. Ясно одно – начало художнической карьеры Александра Бенуа было не ранним и не легким. Впрочем, никто его и не торопил.

К двадцати годам гимназия Мая была друзьями-пиквикианцами закончена, и мальчикам надо было где-то «продолжать образование». Так же, как несколько других заядлых «пиквикианцев (Философов, Нувель, Дягилев), Бенуа поступает на юридический факультет университета, хотя интересует их всех по-прежнему искусство, только искусство – живопись, история и теория искусства, музыка, театр (ах, театр!). И религия, конечно, – история религии, философия…

Они продолжают собираться у Бенуа, читать лекции, веселиться, как положено молодым жителям столицы, развлекаться, но и серьезно спорить об искусстве – до поздней ночи, до утра (спать ложились зачастую уже с рассветом и спали до полудня).

О чем же были их споры? Легко догадаться, что спорили молодые эстеты «о старом и новом» в искусстве, ибо они пришли в мир, чтобы принести ему новое, а пока еще нет у них у самих этого нового, значит, надо попросту расчистить для него дорогу от старого. Недаром же восторженному Левушке Баксту так попало на домашних лекциях за его восторги перед Семирадским. Пока что, конечно, ни своей кистью, ни карандашиком могучего семирадского переплюнуть не может, но теоретически уже можно в нем сильно усомниться, а грамотный Шура Бенуа уже и 24-х лет от роду выступил в роли историка искусства (вдобавок – на немецком наречии, за границей. Сперва в рамках ученого тома немца Мутера в Мюнхене, а потом и в отдельном томе в Петербурге).

Конечно, как верно отметил современный искусствовед, «полемические намерения будущих «мирискусников» поначалу сильно превосходили их собственные творческие возможности, их действительный научный и критический багаж. В этом неоднократно и с полной откровенностью признавался сам Бенуа, иллюстрируя, например, многими фактами свою (и в еще гораздо большей степени – своих друзей) слабую осведомленность в современном европейском искусстве». И все же важной их чертой было «чувство необходимости серьезных перемен в искусстве» – отсюда шел и острый полемический тон.

Что же хотелось низвергать веселым, талантливым и начитанным молодым людям из кружка (они с верным чувством избегали даже этого, уже пахнущего конспирацией слова «кружок», предпочитая французское «сенакль», что значит просто «сообщество») будущих мирискусников. Низвергать, понятное дело, хотелось то, что уже утвердилось и царствовало в русской художественной жизни – и академический классицизм, и передвижничество…

Упомянув о передвижниках, автор этих строк не избежит соблазна пуститься в собственные школьные воспоминания. Я кончал московскую среднюю школу в первые послевоенные годы. Школа была престижная, добывала нам (не мытьем, так катаньем) золотые и серебряные медали, вовсю стараясь при этом, чтоб мы были «на уровне». Для поддержания уровня раз в неделю нас водили всем 10 «А» классом в Государственную Третьяковскую галерею, где показывали лучшие в мире картины. Лучшие в мире картины, как мы уже твердо тогда усвоили, писали художники-передвижники. Они разоблачали в этих картинах проклятый царский режим и показывали неизбежность Октябрьской революции (так до последнего времени полагалось в Москве называть большевистский путч, лишивший Россию последних признаков демократии). Поскольку царский режим был так ужасен, картины у передвижников были тоже грустные и безотрадные: то похороны крестьянина («угол рогожей покрытого гроба торчит из убогих саней»), то арестантские вагоны (хотя название вполне оптимистическое, мол, «всюду жизнь!»), то молоденькую девушку познать за кого замуж выдают, а то и еще хуже – какой-то арестант, вероятно. «народный защитник», а не какой-нибудь уголовник, возвращается домой, а его «не ждали»… В общем, жизнь была безотрадна – оттого и живопись безотрадна; мы это все со второй экскурсии в Третьяковку поняли, поскольку нам это и в школе каждый день объясняли: для того они и нужны были русская литература и русская живопись, чтобы «освободить» наших родителей то ли от феодализма, то ли от империализма и сделать их безоговорочно свободными. В конечном счете, вся тео-

рия искусства и литературы укладывалось тогда в статью тов. Ленина «Партийная организация и партийная литература»…

Как убедительно свидетельствовали картины передвижников, были и до большевистского путча 17-го года в русском искусстве такие печальники (певцы печали и гнева), которые с большим мастерством показывали абсолютную неизбежность революции. Конечно, когда мы подросли, мы кое-где подчитали, что они не то, чтоб целый век только печалились, эти певцы, но иногда также и вполне беспартийно развлекались – кто за карточным столом, кто на охоте, кто в постели с умелой француженкой или с чужой женой, кто в дорогом ресторане, а кто и в недешевой кондитерской, как пылкий недоучка и великий учитель Бакунин, очень любивший пирожные. Им всем, как и самому Марксу, ничто человеческое не было чуждо, но в стихах и на полотне им положено было печаловаться и ничего светлого не видеть вокруг, пока не перейдет вся власть к тем, кому положено.

Но отчего ж этим печальникам ничего вокруг светлого не попадалось? Так уж и впрямь все было безотрадно? Не все, конечно, но такая у них была психология. Писатель Бердяев (до второй своей лубянской отсидки) называл ее «психологией пасынков Божиих». К добру она никого эта психология не привела – ни Л. Д. Троцкого, ни мадам Бовари, ни Б. Савинкова…

Помнится, много позднее, увы, не в средней школе, где уроков задавали так много, а потом, когда мы стали читать «не по программе», мы вдруг обнаружили, что еще и за полсотни лет до нас многие русские люди отмечали уже эту «народническую» безотрадность русской живописи и поэзии, ища что бы ей такое противопоставить. От этих поисков шли мирискусники, и не только они.

Вон и старший современник мирискусников, весельчак Константин Коровин живописал нравы, царившие у них в московском Училище живописи и ваяния:

«…большинство было на стороне «что написать»: нужны картины «с оттенком гражданской скорби».

Если изображался священник на заданных эскизах, то обязательно толстый, а дьякон – пьяный. Дьякон сидит у окошка и пьет водку. Картина называлась «Не дело».

Другое полотно: художник, писавший картину зимой, упал и замерз, палитра вывалилась у него из рук… Человек с достатком изображался в непривлекательном виде. Купец почитался мошенником, чиновник – взяточником, писатель – умнейшим, а арестант – страдальцем за правду…

… Ученики училища живописи были юноши без радости. Сюжеты, идеи, поучения отягощали их головы. Прекрасную жизнь в юности не видели. Им хотелось все исправлять, направлять, влиять и спорить, спорить без конца».

Мать художника Валентина Серова вспоминала, что уже и молодыми друзьями ее сына «был брошен смелый вызов «старикам», то есть, передвижникам: идейность, тенденциозность в живописи рьяно отрицались». Не удивительно, что позднее Валентин Серов тяготел к мирискусникам. А они начинали свой поход против некрасовской печали.

Впрочем, хотел бы уточнить, что печальничество это не исключительно русская черта. Приехав впервые (в конце 70-х – начале 80-х гг. истекшего века) надолго в Париж, я попал в компанию молодых, веселых и сытых людей, которые все как есть оказались «левые» – последыши той веселой и безответственной студенческой заварушки, которая в глазах французов остается «Великой революцией 1968 года». Эти люди ужасно огорчались, если мне, приезжему, что-нибудь у них во Франции нравилось – скажем, цветы, старинные замки или даже хрустящие батоны в булочной. Вообще-то эти мои молодые знакомые были люди щедрые, дружелюбные, но что-то было в их поведении малоубедительное. Скажем, ближе к полуночи, они вдруг прощались с женами и уходили куда-то, якобы на набережную Сены, за тем, чтобы ночевать там в палатке у беспаспортных малийцев и тем самым поддержать их протест против парижских жилищных условий. Подбитых ими же самими на палаточ-

ную акцию малийцев было полдюжины, а уходило из родных домов «в ночное», небось, не меньше тыщи сочувствующих молодых буржуа. Это уж потом, обжившись в Париже, я понял, что шли они скорей всего на блядки, и до унылой малийской палатки добирался, может, со своей виллы в Мезон-Лаффите один только старенький профессор Шварценберг вместе со всем нам знакомой и всеми нами любимой вдовой Высоцкого Мариной Влади…

Как-то раз в гостях, прощаясь с уходящими «в ночное» богатыми леваками, я брякнул разнеженный их теплым приемом и всеобщим вниманием:

– Да возьмите себе каждый на свою виллу по полмалийца и проблемы будут решены.

И тогда самый опытный из этих троцкистов (увы, все они оказались поклонниками «любовника Революции» и носили подпольные клички вместо имен) повертел пальцем у виска и сказал печально:

– Русские совсем не понимают стратегию революции.

Больше я в их сексуально-социальные проблемы никогда не вмешивался, в связи с чем я и в гости ходить перестал в Париже…

Но возвращаясь к молодым друзьям Шуры Бенуа и ко всему их «сенаклю», отмечу, что им безотрадное идейное печалование передвижников обрыдло еще и за полвека до нашего первого школьного визита в Третьяковку. То-то они и бунтовали, то-то искали радости в других краях в другом (давно ушедшем) времени, хотя бы и в перепудренном Версале XVIII в. Обращались к темам романтического прошлого, к мистике, к элегантным персонажам из «галантного века». Их всех тянуло в ушедшее, но конечно в разной степени и в разные стороны одновременно. Достаточно вспомнить неодолимую тягу Шуры Бенуа к русской и прочей старине, ко всем прекрасным «руинам» (и это шло еще с детских лет, еще с дачной Кушелевки). Видя обветшавшую старинную часовню, Шура изнывал от желания ее оберечь, восстановить. Его друг по лицею, по сенаклю и «Миру искусства» красавец-аристократ Дима Философов, напротив считал, что ветхое строение надо подтолкнуть и обрушить, чтобы расчистить путь новому (ведь Димина мама-красавица, в отличие от ее будущего мужа, безжалостного прокурора, и вовсе была в молодости подругою экстремистов, а позднее стала видной феминисткой, что отмечено даже в советских энциклопедиях). Забегая вперед, должен сообщить, что какие-нибудь десять лет спустя Шура уже редактировал журнал «Художественные сокровища России» и писал в журнале «Старые годы». А Дима боролся – то с царизмом, то с большевизмом и осуждал бывшего друга Шуру Бенуа за эскапизм и благодушие…

Но пока, ни шатко, ни валко завершив университетский курс, друзья по сенаклю начали путешествовать (особенно часто совершая паломничество к европейским святыням искусства), стали искать службы и заработка, не оставляя при этом серьезных занятий искусством. Служба была некоторым из них очень нужна, в частности, Шуре Бенуа, который рано женился, снимал дачу и заводил детей. Он женился на младшей сестре пианистки Марии Карловны Бенуа-Кинд, бывшей жены своего старшего брата, знаменитого акварелиста Альберта Бенуа – на Анне Карловне Кинд (по-домашнему Ате). Ему удалось избежать докучливой казенной службы, потому что княгиня М. К. Тенишева доверила ему приведение в порядок и пополнение своей личной коллекции, что позволяло ему за счет княгини совершать путешествия по Европе (Франция, Германия, Австрия). Щедрая меценатка Тенишева (о художественном вкусе и женском обаянии которой молодой Бенуа был не слишком высокого мнения) отправила своего молодого эксперта и хранителя коллекции в долгую заграничную командировку с семьей – как он и хотел…

Первый успех принесли Бенуа его вещи, показанные им на выставках Общества русских акварелистов. Одну из них – «Замок» – даже купил для своей галереи П. М. Третьяков, что как отмечают нынче искусствоведы (а в 90-е годы позапрошлого века с торжеством отмечали друзья А. Бенуа), «являлось в то время своего рода патентом на звание незауряд-

ного художника». Написанный акварелью, гуашью и пастель с углем мрачноватый старинный замок, засыпанный снегом, свидетельствовал о том, что Шура не избежал увлечения новым тогдашним европейским (и, конечно, петербургским) литературным кумиром – М. Метерлинком, как впрочем, и прежним кумиром их кружка – А. Гофманом.

Успех в области акварельной живописи связан был, думается, и с домашними, семейными влияниями. Прославленным и признанным акварелистом (а чуть позднее и главой Общества русских акварелистов) был старший брат Александра Бенуа Альберт (Альбер) Бенуа, художник, веселый пианист-импровизатор, душа общества и любимец императорского двора. Когда этот старший брат с милой своей женой-пианисткой Марией Карловной вернулся на жительство в отцовский дом и занял в нем верхний этаж, в доме водворилось непрестанное веселье: вечная музыка, танцы, импровизации, праздники, морские офицеры… Через последних и до государя дошли премилые акварели Альберта (они были и впрямь хороши!) – через них он на яхты императорские попал, плавал с семьей государя по шхерам. Впрочем, из-за этих морячков и с Марией Карловной, пожалуй, пошел у него разлад…

С 1896 г. в жизни Александра Бенуа начинается очень для него важный и плодотворный период творческой жизни – три года, проведенные во Франции – в Париже, Версале и Бретани – упорная самостоятельная учеба, самостоятельная работа, работа, работа…

Одержимость Версалем, старинными пустеющими дворцами началась у Бенуа еще и до поездки во Францию, ибо в детстве он каждое лето проводил под Петербургом – в «маленьких Версалях», где работал его отец-архитектор (в Петергофе, в Ораниенбауме), в руинах кушелевской дачи… Позднее, юный театрал Бенуа пережил настоящее потрясение в Мариинском театре на «Спящей красавице» Чайковского: действие балета разворачивалось на фоне Версаля. Искусствоведы давно отметили, что для всего сенакля будущих мирискусников театр и музыка были едва ли не важнее живописи. Считают, что именно с того спектакля и Бенуа стал балетоманов (и версалеманом)…

И вот пришел 1896 год, когда Бенуа стал бродить по настоящему, заброшенному и довольно печальному Версалю, о котором он написал десять лет спустя:

«Я упоен Версалем, это какая-то болезнь, влюбленность, преступная страсть… Правда Версаля оказалась более изумительной и чудесной, нежели все вымыслы… в сущности эти настроения (в Версале) были в известной степени возобновлением или продолжением тех, что овладевали мной в Петергофе, в Ораниенбауме, в Царском Селе… приобретали небывалую, почти до физического страдания дошедшую остроту».

Этот израненный революцией и забвением, лишь отчасти излеченный (трудами новых французских друзей Бенуа, вроде Нолака и Монтескью), этот дремлющий Версаль, к встрече с которым подготовили Шуру Бенуа музыка, живопись и глубокое сострадание к родным петербургским руинам – этот Версаль он будет писать еще и десять, и двадцать, и тридцать лет спустя. Им он будет бредить всю жизнь, будет сожалеть и на исходе девятого десятка лет, что вот не гуляет он больше по своему «парадизу», однако самую первую свою, сразу прославившую его версальскую серию акварелей, гуашей и рисунков – «Последние прогулки Людовика XIV» – Бенуа стал писать в тот памятный первый приезд – в 1897 – 98 гг. Не удивительно, что мы разглядываем их с меньшим удивлением, чем разглядывали когда-то современники Бенуа: нам ведь эти рисунки примелькались с детства…

Вот лакей в ливрее толкает коляску, в которой горбится на фоне величественных садов постаревший, скрученный недугом всемогущий король-солнце Людовик Великий. За ним поспешают королевский врач и королевский духовник – вот и все, кто остались нужны из былой пышной свиты. Но сады вокруг него еще не нынешние, с грехом пополам подлатанные на скудную госдотацию, а те, что цвели тогда, при жизни «короля-солнца». Догадливым искусствоведам благородно-серые пейзажи Бенуа напоминают театральную декорацию, в

которую «инкрустирована» инвалидная коляска короля. Искусствоведы видят здесь парадоксы Бенуа. Но и менее подкованные поклонники Бенуа видят в сумрачном этом Версале отголоски человеческой драмы и догадываются, что версальские драмы тоже как-то связаны с современностью, однако не так впрямую, как зрелище «рогожей накрытого гроба», торчащего из убогих саней…

Однако, отчего вдруг Версаль? Отчего, подобно Бенуа, и сам Версаль, и весь тот «галантный век» как бы великих Людовиков и напудренных маркиз с мушкой изображают и Сомов, и Судейкин и столько других прочих? Искусствоведы (да и сам Бенуа, один из первых русских искусствоведов) исписали по этому поводу немало страниц. Хотя Бенуа и кроме версальских серий написал немало пейзажей и всего прочего, чаще говорят о нем люди грамотные, что он «художник Версаля».

«И все же незабываем именно Бенуа версальского цикла», – повторяет грамотный Сергей Маковский, сообщая, что «тут вопрос не в самих картинах, а в идеологии, породившей это художественное пристрастие… Главное тут не живопись, а мечта…»

А дальше объясняет для непонятливых этот известный искусствовед, поэт, редактор и еще кто-то:

«Мне всегда казалось, что живопись для Бенуа – отчасти лишь повод, а не цель, повод воплотить влечение свое – не к прошлому и невозвратимому оттого, что оно прошло и не воскреснет, – а к тому великолепию прошлого, которое должно воскреснуть, которого так недостает настоящему, нашим русским, да и всеевропейским, серењким, мещанским будням».

Вот к такому выводу пришел С, Маковский, задолго до своей эмиграции назвавший А. Н. Бенуа и других «стилистов «Мира Искусства» ретроспективными мечтателями.

Конечно, чуток порассуждал при этом Маковский о «наследственном наваждении» французской крови в жилах Бенуа, о европействе его и западничестве, о том, что Бенуа глядит на Русь «оттуда»:

«отсюда увлечение его Преобразователем, Пушкинским Медным Всадником, Санкт-Питербурхом и его окрестными парадизами и монплезирами, всей этой до жути романтической иностранщиной нашего императорского периода».

Впрочем, не принимайте слишком всерьез все эти бредни о французско-итальянских кровях, потому что чуть дальше тот же Маковский приходит к выводу, что был этот полуфранцуз – полу-итальянец А. Н. Бенуа донельзя русским:

«… кто мог думать… что на берегах Невы вождем целой школы стилистов и графиков станет вдруг художник, которого родина будто не Петербург, а Версаль Короля-Солнца, Рим Бернини и Венеция Казановы и Пиетро Лонги, и что этот острый художник, блестящий ученый, пламенный театрал и декоратор с нерусской фамилией, Александр Бенуа, несмотря на все свое тяготение к маскараду великого века и космополитические теории, окажется гораздо более русским, более петербуржцем, чем живописцы-интеллигенты, писавшие гоголевских чиновников и купчих Островского…»

Сам Бенуа неоднократно касается в своих трудах мирискуснической обращенности к Западу. Отчасти это была игра, «юношеская блажь», «гримасы и всяческое ломанье», маска «западного декадента», дразнившая староверов. С другой стороны, здесь было желание найти новую почву. «присоединив новых опыт к старому».

Из многочисленных признаний Бенуа на эту тему выберем хотя бы одно, позднее, достаточно краткое и характерное:

«в нашем часто слепом увлечении «заграничным» было много просто ребяческого и нелепого. Еще больше глупости было в нашем игнорировании многого в русском быту, вовсе того не заслуживающего. Мы просто не умели оценить и осознать то, что составляло самые устои нашего же жизненного счастья. Лишь постепенно однобокое отношение к своему

стало меняться… мы даже пережили искреннее и прямо-таки бурное увлечение всем русским. Мы прозрели, и это прозрение освежило нас, обогатило нашу душу. Но «прозрев», мы не изменили и прежним детским идеалам. Мы не променяли одно на другое… а, приобретая новое, … мы обогащались, и надо прибавить, что это новое прекрасно укладывалось рядом со старым».

В гуще бретонской жизни. Вчерашний ученик Сережа. В чем он истинный был гений?

Итак, первая версальская серия Бенуа писалась в 1897 – 98 гг. в Париже, Версале и в Бретани. Выбирая, куда им во Франции поехать поработать в тиши и на воздухе – в манившие их Прованс, Альпы, Пиринеи или в Нормандию – Шура Бенуа с семьей и племянник его Женя Лансере выбрали в конце концов Бретань.

Но и по исхоженной тропе французов молодые петербуржцы решили не ехать – ни в Понт-Аен, ни в Пульдю, ни в Конкарно…

Поехали они на север, в Финистер, к Морлэ и там отыскали на Береге Розового Гранита прелестную, довольно еще глухую в ту пору деревушку Примель.

Бенуа снова возвращался сюда позднее, а в старости трогательно вспоминал и этот таинственный берег, и обитателей деревни, и проведенные в ней многие счастливые месяцы:

«… мы попали в самую гущу бретонской народной жизни и оказались окруженными не только самыми характерными элементами бретонского пейзажа, но и чудесными подлинными бретонскими типами – всякими Клехами, Леденфами, Деанами, а их жены все еще рядились на традиционный манер – во все черное, с синими передниками вокруг талии и с белоснежными чепцами на голове. Мы оказались действительно в Бретани, и перед нами открывалось лето, обещавшее массу тех самых впечатлений, за которыми мы сюда приехали и о которых мы мечтали еще в Петербурге».

Высокообразованный Шура Бенуа, его жена Атя (Анна Карловна) и его племянник Женя Лансере без труда сдружились с бретонскими обитателями деревни, ибо как вспоминает Бенуа, им были «совершенно чужды разные националистические предвзятости и предрассудки». Наоборот, им с женой была свойственна предвзятая «благожелательность» к разным людям.

«Но в Бретани, – продолжает Бенуа, – и без такой «предвзятой благожелательности» наши симпатии были сразу завоеваны местным населением, и между нами и этими рыбарями и крестьянами с их женами уже через неделю установились самые радушные отношения».

(При чтении этих строк мне невольно вспомнились письма Александра Блока, отдыхавшего с молодой женой – с бóльшим, конечно, чем молодой Бенуа, комфортом – в такой же прибрежной бретонской деревне и презрительно отозвавшегося о малограмотной бретонской «Латыши». Поэт мечтал о войне или революции, которые встряхнут эту малоцивилизованную дыру).

Не сетуя на недостаток комфорта и однообразие стола, Шура Бенуа и его любимый племянник (сын сестры Екатерины, который был всего лет на пять моложе своего дяди) упорно занимались живописью. От этого любимого (но вполне каторжного) занятия их могли оторвать лишь паломничество к каким-нибудь выдающимся бретонским шедеврам искусства и природы или приезд нежданных гостей.

Гости не заставили себя ждать. В середине лета того же 1897 г. на финистерский берег пожаловал с дружеским, но прежде всего – деловым визитом Сергей Павлович Дягилев. Визит «самого Дягилева» в бретонскую деревушку, где не было даже лавки, а в домишке, снятом семьей Бенуа, не было свободной комнатки, привел все семейство в ужасное волнение.

«Мы почти исключительно питались картофелем, рисом, тогда как даже рыба была редкостью, – пишет Бенуа, – Как тут было угодить такому требовательному и привычному к отельному обилию человеку, как Сережа?.. попал он к нам на пути из Швеции, Дании и

Норвегии… а от нас он собирался в Дьепп, где он хотел… встретиться с Оскаром Уайльдом (уже отбывшим свое наказание) и с Бердели».

Но волнения оказались напрасными. Знатный путешественник Дягилев «как будто остался доволен» своим пребыванием в деревенском отельчике. С робостью показал Бенуа Дягилеву свои новые работы и работы Жени Лансере, которые у них уже накопились к середине лета. И эти работы, хотя и не вполне законченные, понравились Дягилеву, который вообще любил работы спонтанные, не законченные, еще не отделанные, не прошедшие контроля разума. «Эти хвалы Сережи, – пишет Бенуа, – были мне чрезвычайно приятны, что, между прочим, доказывает, какую авторитетность этот «вчерашний мой ученик» приобрел даже во мнении своего ментора».

Последняя фраза Бенуа может озадачить читателя, забывшего удивительную историю Диминого «родственника из провинции и «вчерашнего ученика» Бенуа. Так что, думается, самое нам время рассказать о том, как превратился пермский гимназист не только в «требовательного и привычного к отельному обилию человека», но и в крупного авторитета в области живописи, перед которым трепещет 27-летний искусствовед и художник Шура Бенуа.

Сергей Дягилев появился в Петербурге у своего родственника Д. Философова, а потом и в кружке Бенуа всего лет семь тому назад (осенью 1890 г.), едва успев закончить гимназию в далекой Перми. Был он на два года моложе Шуры Бенуа, но в сравнении с уровнем «пиквикианцев» был довольно слабо еще образован и начитан в искусстве (недаром же Бенуа называет его своим «вчерашним учеником»).

Кроме поступления в петербургский университет, молодой Дягилев мечтал о блестящей музыкальной карьере (он славно играл на рояле и пел) и вообще о славе – мечтал стать «главным» в искусстве, нисколько не сомневаясь в собственной гениальности. Д. Философов так вспоминал позднее о пермском родственнике:

«Интересы его были тогда главным образом музыкальные. Чайковский, Бородин были его любимцами. Целыми днями сидел он у рояля, распевая арии Игоря».

Брал Дягилев в Петербурге уроки музыки и композиции, даже одно время «числился в консерватории». П. Перцов ностальгически вспоминает о том впечатлении, которое произвело на него его собственное, Перцова, «исполнение им с Дягилевым в четыре руки на квартире у Бенуа четвертой симфонии Чайковского».

Впрочем, трезвый Дягилев очень скоро убеждается, что он не сможет стяжать славы на столичной сцене и что хотя он славно пишет, играет и что-то малюет, нет у него надежды так овладеть кистью или пером, чтобы враз превзойти всех петербургских и заграничных гениев. При всем том Дягилев не готов отступиться от мечты о славе, от мечты стать «главным» в искусстве, и мало-помалу выясняется, что у него есть некие особые таланты – скажем, талант организатора, есть художественный вкус и (что не менее важно) есть нюх на новое, а главное – безошибочный нюх на все, что может нравиться публике, что может принести успех. Есть вдобавок к этому огромные упорство в достижении своих целей, есть напор, есть неутомимая предприимчивость, есть железная, порой безжалостная, воля, в общем, есть все черты лидера, черты предпринимателя, как говорят, черты бизнесмена или, если угодно, черты «нового русского» (хотя ведь и все новое в них = это только прочно забытое старое)…

Обо всех этих чертах прославленного Дягилева писалось многократно, однако никто не сказал об этом лучше, чем сам Дягилев, сумевший разобраться в самом себе довольно скоро после приезда в Петербург, впрочем, уже после окончания университета и всех своих вполне унизительных неуспехов на ниве разнообразных искусств. В одном из своих писем к мачехе (в 1895 г.) Дягилев написал о себе самом и о своим опытах с подкупающей интимной откровенностью, с цинизмом и самолюбованием, но при этом и с поразительной для его возраста трезвостью:

«Что касается до меня, то надо сказать, опять-таки из наблюдений, что я, во-первых, большой шарлатан, хотя и с блеском, во-вторых, большой шармер, в третьих – большой нахал, в-четвертых, человек с большим количеством логики и малым количеством принципов и в-пятых, кажется, бездарность: впрочем, если хочешь, я, кажется, нашел мое настоящее значение – меценатство. Все дается, кроме денег – mais ca viendra» (то есть, это придет – Б. Н.).

Сделав скидку на некоторое кокетство этой автохарактеристики, нам лишь останется расставить в ней кое-какие точки над е. Уточнить, что дягилевское меценатство связано с вытягиванием денег из меценатов, но что бездарен Дягилев лишь в том случае, если не считать Божьими дарами его организаторский талант, вкус, нюх и т.п.

Нетрудно догадаться, что расхождения в оценках, выносимых Дягилеву современниками, имели еще более широкий диапазон – от восторга до смертельной обиды. Понятно, что балерина, получившая от него любимую роль, или заграничный балетоман, для которого непроизносимые имена русского постановщика, композитора, художника и балерины слились в одно русское имя «Дягилев», захлебывались от восторга: «Дягилев – гений». Хотя и они могли бы заметить, что Дягилев не танцевал, не рисовал декораций, не писал музыки и даже не ставил балетов… И все же они не уставали восклицать: «Гений! Король! Наполеон!..»

Думаю, что наибольшую цену могут представлять похвалы Дягилеву, услышанные не из уст его подчиненных и поклонников, а из уст человека «другого лагеря», скажем, похвалы князя С. Щербатова, который оговорившись, что «от Дягилева… веяло каким-то холодом и огромным самомнением», тем не менее, воздает должное вождю « Мира искусства», отмечая в первую очередь его талантливость (в которой сам Дягилев, кстати, ни разу не усомнился):

«Фигурой он был, несомненно, очень яркой и блестящей, благодаря всесторонней талантливости. Музыкально богато одаренный, чуткий к красоте во всех ее проявлениях, знаток пения, музыки, живописи, большой любитель театра, оперы и балета, ловкий инициатор и организатор, неутомимый работник, умеющий привлекать к работе людей, ими пользоваться, брать от них что надо, находить и развивать таланты, привлекая, завораживать, столь же беспощадно расставаться с людьми, как и эксплуатировать их, – он был настоящим вождем и организатором с диктаторскими наклонностями. Зная себе цену, он не терпел ничего и никого, что могло стать ему поперек дороги и с ним конкурировать. Обходительный и вкрадчивый, жестокий и неприятный, сердечный, преданный и внезапно неверный, требовательный и капризный, смелый до нахальства и заносчивости и задушевно ласковый, он мог иметь поклонников, друзей и врагов, но не мог порождать среднего чувства симпатии, он мог быть чарующим и отталкивающим, но ни симпатичным, ни антипатичным он не был. Фигура сложная и яркая, – он умел лавировать среди интриг, зависти, нареканий и сплетней, которыми всегда насыщен художественный мир».

То, что Дягилева можно было любить, доказывает множество мемуарных книг (в их числе и книга Сергея Лифаря, воистину влюбленная книга знаменитого танцовщика, который так мечтал стать «фаворитом» великого Дягилева и в конце концов стал им, а потом подражал своему кумиру до конца жизни).

Если молодого Жана Кокто почтительно называли во Франции «принцем педерастов», то Дягилева можно было бы, пожалуй, назвать «королем педерастов». Эта интимная особенность дягилевского двора позднее стала огорчать почтенного Александра Николаевича Бенуа, к которому в упомянутое выше бретонское лето 1897 г. и заехал Дягилев с деловым визитом. То, что уже и ко времени этого визита молодой художник Шура Бенуа проникся к своему «вчерашнему ученику» Сереже таким пиететом, что ожидал его приезда даже с некоторой робостью, объясняется весьма значительными успехами Дягилева на ниве того самого «меценатства», о котором он писал в письме мачехе. И хотя денег «меценат» пока

еще достал маловато, планы у него были обширные. Дягилев с неукротимой энергией взялся за организацию выставок живописи в Петербурге. Выставки были небывалые, по тем временам просто замечательные – выставка английских и немецких акварелистов, выставка скандинавских художников и очень важная выставка русских и финляндских художников, проходившая в музее Штиглица: на ней экспонировались и Врубель, и Серов, и Левитан, и Нестеров, и К. Коровин, и А. Васнецов, и Малюгин, и крупнейшие финские художники, Как раз на этой последней выставке Александр Бенуа и показал впервые свои «версальские» вещи. Выставка эта предвещала успех собирательской деятельности будущего их объединения, но в бретонскую глушь к блаженствующему и неистово работающему Бенуа Дягилева привели планы реализации другой грандиозной идеи – идеи журнала «Мир искусства». Вот как вспоминает об этом сам Бенуа:

«Еще до своего приезда он (Дягилев – Б. Н.) писал мне, что занят осуществлением нашего давнишнего желания образовать свое художественное общество, одной из главных задач которого было устройство своих отдельных выставок передового характера. В моем согласии примкнуть к этому обществу и в полном сочувствии к его затее он мог не сомневаться – ведь я был как бы создателем нашей группировки еще до того, что он появился среди нас; я даже мог считаться тогда как бы моральным или эстетическим вождем и ментором нашей группы».

Дмитрий Философов писал, что летом того же 1897 г. они с друзьями затеяли издание своего журнала, но Бенуа припоминал, что сам он «бредил о журнале» еще и в 1895 г., что этой идеей был одержим примкнувший к их кружку А. П. Нурок. Однако, когда осенью 1897 г. Бенуа вдруг получил от Дягилева письмо о журнале с реальными планами («Я жду от тебя по крайней мере пять статей в год… Названия журнала еще не знаю».) – он ощутил некоторое смятение: ему так славно и спокойно работалось во Франции, а тут – журнальная борьба, заваруха, страсти. Бенуа вдруг некстати вспомнил, что всякий журнал – это упрощение, популяризация идей, их вульгаризация. «Журнал есть опошление», – написал он Философову. – Вот же Микель-Анжело не читал журналов… журналы не породили Микель-Анжело… И вдобавок писать о современности мне, современному художнику, неловко… Всякая брань будет мне отнесена к самообольщению или зависти, всякая хвала к товарищеским чувствам…»

А ведь так славно работалось и жилось во Франции с любимой семьей и любимым племянником:

«…я окружен теми самыми предметами, которые мне любее всего на свете: дивными памятниками древнего искусства, постоянно имею возможность видеть в оригиналах самое новое и лучшее. Так много и часто слышу разговоров (или читаю их), где все то, за что хотелось бороться, давным-давно принято за школьные истины, что во мне совершенно изменилось отношение к искусству вообще и к журналу в особенности».

Но напористый Дягилев не принял аргументов Бенуа. Деньги на журнал он достал: договор подписали М. Тенишева и С. Мамонтов. Теперь Дягилев должен был «дожать» забастовавшего Бенуа. Д. Философов вспоминает этот момент:

«Железная энергия, организаторские способности Дягилева естественно давали ему в руки «первую скрипку». Бенуа эту «скрипку» признавал охотно, но по самому свойству своей натуры боялся всякого «нажима». Власть, необходимая при ведении всякого дела, казалась ему деспотизмом. Человек, интимный по преимуществу, он мог вести это дело лишь сообща, по-товарищески, но тогда ему следовало остаться в Петербурге, чего он опять-таки не хотел и не мог».

Можете не сомневаться в том, что Дягилев с его железной волей и знанием людей «дожал» Бенуа, который вернулся в 1899 г. и «деятельно вошел в эту «игру» и в эту «борьбу». Направление журнала уже в первых его номерах определила статья Дягилева,

который отвергая все обвинения в «декадентстве», обвиняет в истинном упадке («декадансе») тогдашних последователей классицизма и реализма (тех, что тащили в свои картины «лапти и лохмотья»). Дягилев был за народность и национальный характер искусства, но самой ценной считал индивидуальность художника («темперамент, выраженный в образах»). В общем, статья Дягилева не была шедевром мысли и стиля, но была достаточной для того, чтоб начать заваруху и ждать ее результатов. А результаты «Мир Искусства» и впрямь принес не пустячные. Это он привлек внимание широкой публики к возрождению русского народного искусства, к русским памятникам, к полузабытому русскому искусству XVIII в. (сам Дягилев выпустил монографию о Левицком и организовал замечательную выставку русских портретов в Таврическом дворце).

От «Мира искусства» ведет свое происхождение целая плеяда великолепных русских художественных и литературно-художественных журналов. «Мир искусства» возвестил рождение русской книжной графики. И, наконец, «Миру искусства» и молодым «пиквикианцам» из петербургского сенакля суждено было возглавить великое возрождение русского и европейского театра. Не только восторженные почитатели, но и суровые критики «направления и «стиля» мирискусников» (такие, каким стал тот же С. Щербатов) не могли не признать огромной роли этого художественного кружка:

«Он был призван стать средоточием художественной жизни России. Таковую миссию он за собой признавал, ставя себе целью не только очистить от устаревших антихудожественных традиций и заветов передвижничества, а также узконационального псевдорусского искусства подлинное искусство во всех его проявлениях».

За шесть лет существования журнала менялись и его курс (а также первейшие помощники Дягилева), и его отношение к различным течениям и фигурам (как русским, так и западным). В принципиальной позиции и отдельных выступлениях журнала было немало противоречий (напомню, что журнал все же приучал русскую публику говорить, спорить и думать об искусстве.

Среди общих эстетических идей участников кружка тот же не слишком дружественно настроенный к Бенуа и «Миру искусства» князь С. Щербатов выделяет в своей книге («Художники в ушедшей России») «Некий общий эстетический культ»:

«Таким культом сделался французский XVII в. и его отображение – XVIII в. русский, памятниками которого был насыщен Петербург, его чудесные загородные дворцы с их парками, фонтанами, павильонами и статуями. Этот общий эстетический культ распространился и на петровский век, а также на первую половину XIX в. – русский бидермейер».

Легко заметить, что этот культ кажется С. Щербатову ущербным, «снижающим»:

«Стиль, эстетика и эстетство утонченно-расслабленной эпохи маркиз, париков, кринолинов с ее ароматом пряных и нежных духов, галантными нравами придворных и напыщенным нарядным бытом все больше завораживали наших петербургских эстетов, эклектиков и коллекционеров старинных рисунков, гравюр, фарфоровых статуэток, вышивок бисером и разных безделушек. Отсюда – культ Версаля, стриженых парков, пикантных маркиз с мушками и париками, все то, что так часто воспевалось Александром Бенуа…»

С. Щербатов признает, что роль центральной фигуры в среде художников «Мира искусства» играл Александр Бенуа и называет кое-что из того, что этому положению Бенуа «способствовало»:

«Его широкие познания в искусстве, знание его истории, его художественный «нюх», тонкое критическое чувство, умение разбираться, давать оценки, основанные на серьезном знании и на обычно верной интуиции личного чувства. При его любви к старому у него был живой интерес к новому, и это было ценно…»

Ко времени знакомства Щербатова с «Миром искусства» не только сложилась уже ведущая головка журнала (Бенуа, Бакст, Нувель, Философов, Дягилев), рядом с которым

остальные были лишь маршалами и признавали это – даже чванство и начальственные окрики Дягилева принимали как должное, ибо без них не состоялся бы Наполеон и не обрел власть. Бенуа это признавал и позднее:

«Дягилев без чванства, без снобических замашек, без чрезвычайной изысканности своего вида, без монокля, без надменного тона, без задранной головы, без оскорбительного подчас крика на своих «подчиненных» был бы уже не Дягилевым».

Кумир на бронзовом коне

Вернувшись в Петербург весной 1899 г., Александр Бенуа принял активное участие в издании журнала «Мир искусства» или, как пишет Д. Философов, «впрягся наравне с остальными в черную техническую работу».

Годы издания журнала были отмечены не только успехами Бенуа в области художественной критики, но и его новыми достижениями в области графики и живописи. Бенуа создает серию акварелей, воспроизводящих архитектурные памятники Петербурга, и работает над иллюстрациями к «медному всаднику» Пушкина, вошедшими в золотой фонд русской книжной графики. Первый вариант этих иллюстраций был создан уже в 1903 г., а окончательный – издан в 1923 г. В течение двадцати лет Бенуа не раз возвращался к этой своей работе, но уже и в 1904 г. некоторые из этих иллюстраций были воспроизведены в «Мире искусства», и Грабарь написал А. Бенуа, что они его «совершенно очаровали»:

«… от новизны впечатления все еще и теперь не могу прийти в себя. Чертовски передана эпоха и Пушкин… Они страшно современны – и это важно… И со стороны чисто внешнего изящества, которое вносят две краски, пущенные удивительно уместно и логично».

Искусствоведы отмечают, что «мотивы разбушевавшейся стихии» в рисунках этого столь далекого от всякой политики Александра Бенуа все же были как-то связаны «с ощущением надвигающихся событий», по-своему передавали «предгрозовую атмосферу тех лет». Автор монографии о «мире искусства» Н. Лапшина считает, например. Что именно эта атмосфера «предопределила взлет творчества Бенуа в иллюстрациях к «Медному всаднику». Как отмечает та же Н. Лапшина, «скромный, казалось бы, цикл иллюстраций стал большим художественным событием в истории русского искусства».

Но и работа в журнале, само оформление журнала «Мир искусства» были тогда истинной революцией в русском издательском деле. Даже те из критиков, кто отказывали отдельным мирискусникам в сколько-нибудь крупном художественном таланте, признавали за их группой в целом «коллективный гений». Гений этот проявил себя в нескольких сферах искусства и культуры.

Заговорив об иллюстрациях Бенуа, надо непременно сказать и об одержимости художника темой Петербурга, к которой Бенуа возвращается на протяжении всей жизни, «как влюбленный к предмету своего обожания». Родной его Петербург был для Бенуа великим твореньем Петра, глубоко повлиявшим на весь дальнейший ход русской культуры. Город волновал Бенуа (да и всех мирискусников) слиянием в его истории русского и иностранного элементов, ролью «космополитического клана» в формировании художественного движения в России. Неизбежной была для Бенуа и тема противопоставления Москвы и Петербурга, ощущение некоего культурного противостояния старой и новой столицы России. Бенуа, с гордостью объявлявший себя «продуктом типичной петербургской культуры», не раз пускался в рассуждения по поводу этих различий. Вот одно из них (преданное гласности весной 1909 г. в газете «Речь»):

«Москва богаче нас жизненными силами, она мощнее, она красочнее, она всегда будет доставлять русскому искусству лучшие таланты, она способна сложить особые, чисто русские характеры, дать раскинуться до чрезвычайных пределов смелости русской мысли. Но Москве чужд дух дисциплины, и опасно, вредно оставаться в Москве развернувшемуся дарованию… Петербург угрюм, молчалив, сдержан и корректен. Он располагает к крайней индивидуализации, к выработке чрезвычайного самоопределения, и в то же время (в особенности в сопоставлении с Москвой) в нем живет какой-то европеизм, какое-то тяготение к общественности. Москва одарена яркостью и самобытностью, она заносчива и несправед-

лива, предприимчива и коварна. Петербург одарен методичностью и духом правосудия: он скромен, с достоинством, он уважает чужое мнение, он старается примирить стороны…

Я люблю Петербург именно за то, что чувствую в нем, в его почве, в его воздухе какую-то большую строгую силу, великую предопределенность».

Дальше Бенуа пишет об особой исторической роли Петербурга (служить «уздой и рулем») и о назначении «Мира искусства». Независимо от того, насколько убедительными покажутся сегодня все эти рассуждения о Москве и Петербурге, о Востоке и Западе, о прекрасном и безобразном, напомню, что самую эту привычку неустанно рассуждать, писать и даже просто читать об искусстве прививали русскому читателю именно мирискусники, в первую очередь сам неутомимый Александр Бенуа, написавший сотни статей об искусстве…

Существует мнение, что искусствоведение вообще-то наука весьма субъективная, зачастую скорее даже не наука, а специфический жанр прозы, посвященной проблемам искусства, прозы, которая и сама скорее может быть отнесена к искусству, чем к какому ни то «ведению» (то-бишь, к науке). От этой субъективности, может, и неизбежные просчеты искусствоведов. Уж на что почтенным знатоком западного (и особливо французского) искусства считался Александр Бенуа, но вот, проглядел же он (столь пристально глядя в сторону Парижа) французский импрессионизм и прочие столь же заметные явления. Зато усердно занимался многими второстепенными, ныне почти забытыми фигурами, в чем он, кстати, и сам признавался в своих мемуарах со всей откровенностью.

Как и все члены их гимназического сенакля, Александр Бенуа был уже в отроческие годы страстным театралом. В своей мемуарной книге он признается, что долгое время не мог решить, какому из искусств, от соприкосновения с которыми он «загорался», он должен отдать предпочтение:

«Случилось» на самом деле так, что я избрал своей основной карьерой живопись, и живопись привела меня к театру, но иногда мне кажется, что могло совершенно так же «случиться», что основной карьерой я бы выбрал музыку, архитектуру или актерство, причем весьма вероятно, что каждая из этих профессий меня также привела бы к театру. Выходит, что мое настоящее призвание есть театр».

В 1900 г. Бенуа совсем близко подходит к осуществлению этого своего настоящего призвания. В 1899 г. директором императорских театров становится близкий к «Миру искусства» С. М. Волконский, который заказывает Александру Бенуа декорации для постановки «Гибели богов» Вагнера в Мариинском театре. Театральным начальником (рангом пониже, но не менее активным, чем сам Волконский) становится в ту пору и Сергей Дягилев.

В 1900 г. Бенуа пишет декорации для оперы Танеева в Эрмитажном театре, а также сочиняет либретто для балета «Павильон Армиды» по мотивам новеллы Теофиля Готье. Другие мирискусники тоже приходят в то время в театр.

Премьера оперы «Гибель богов» состоялась в 1903 г., и если петербургская публика отнеслась к первым декорациям Бенуа вполне снисходительно, то основательному разносу подвергли их два редко приходивших к такому единодушию рецензента – Стасов и Дягилев. В общем, первый блин был комом, но Бенуа довольно быстро преодолевает некоторую ученическую робость «На театре». Впрочем, до настоящего первого успеха ему оставалось ждать еще несколько лет. Тем более, что и всей группе «Мира искусства» пришлось тогда отдалиться от императорских театров в результате театральных интриг. Возмечтавший о полноте власти честолюбивый Дягилев вступил в конфликт с Волконским и был удален из дирекции театров, а вскоре и сам Волконский, повздорив с балериной Кшесинской, имевшей связи на самом что ни на есть верху, вынужден был покинуть свой высокий пост.

Тем временем грянула Первая русская революция. Бенуа, спокойно пересидевший все эти бури во Франции, не обнаружил в себе никакого желания в них вмешаться. Он готов был (подобно самому Государю Императору) признать, что Россия переживает «интересный

исторический момент», однако не видел, какое до этого дело художнику. Пылкому племяннику-«социалисту» Жене Лансере, с головой ушедшему в издание сатирических журналов («Жупел», а затем «Адская почта»), Бенуа писал в те дни из своего Версаля:

«я сознаю всю тщетность усилий отдельных личностей, а тем паче нас, художников. Наше здесь дело сторона, и история во всем этом распорядится по-своему, не спросясь нас, и скорее очень нам не по вкусу. Что готовит России грядущий день, трудно сказать, но, принимая в соображение слабость и прямо негодность буржуазии, которая как-никак единственно способна дать настоящую культурную форму жизни, можно ожидать одного из двух исходов: реакцию или красный террор с их последствиями – анархией или тоскливейшей социалистической республикой. Наше положение художников при этом пиковое. Мы ненавидим буржуазию, но обязаны ненавидеть и царство демократии, а тем паче все нивелирующие системы. Наше дело вообще любить исключения и недостижимые идеалы. В этом наш смысл. И вот, между прочим, формулированная причина до сих пор бессознательного чуждания «Жупеля».

Чем был занят Бенуа вдали от петербургских битв и суеты? Он провел еще одно счастливое лето в Бретани (в том же Примеле), а потом надолго водворился в Версале. Здесь он написал свою вторую (и наиболее знаменитую) версальскую серию. На его пейзажах – безлюдная «роскошнейшая пустыня»: просторы садовых партеров, холодный отблеск водоемов, статуи в пустынном парке, серые дни весны и осени… Иногда парк вдруг населяют – то ли люди, то ли призраки людей, живших здесь когда-то: как в знаменитой «прогулке короля».

Небеса, водоемы, час заката… Вот как писал об этом пейзаже сам Бенуа:

«… померкли деревья, тень быстро мчится от них по яркой белизне дорожек и уже закрыла наполовину дворец. Блекнет свет мраморов, тухнут блики бронз. Все становится зловещим, грозным… Природа кажется дряхлой, подавленной чудовищным ужасом».

Несомненно, мысли о том, что происходит дома, неотступны, как и мысли о гибели империй и царств…

«Ретроспективизм Бенуа, – пишет Сергей Маковский, – дар волшебства, заражающего своей непосредственностью и притом… волшебства, отзывчивого на все современное. В прошлом, которое он чувствует как пережитое, он любит не смерть, а вдохновляющий пример для настоящего».

Так значит, прекрасная пустыня Версаля, холодный блеск водоемов, одиночество статуй, ощущение близкой гибели царства, близкой катастрофы – значит, это все было не о французах? Или не только о французах?

Что ж, каждый художник по-своему выражает свое ощущение века, свою мечту о будущем. Даже если эта мечта обращена в прошлое…

С Версалем Бенуа все не так просто. Конечно, почтенный отец его был придворным архитектором, да и сам он мечтал когда-то о «государственном искусстве» (то есть, был, как выражаются, «государственник»). Двор последнего русского императора был падок на зрелища «в духе и в масштабе великолепных придворных празднеств XVIII в.». В пышную красоту этих празднеств мирискусники были влюблены. Может, и не всегда любовью государственников, но всегда любовью эстетов. «Версаль был предназначен для того, – писал Бенуа, – чтобы вещать о величии короля, но если вслушаться в его нашептывание, то легко различить нечто совершенно иное – символ веры о человеческом величии вообще, догму разлитой во всем мироздании красоты, догму осознанной человечеством красоты».

Конечно, с течением времени менялся (вместе со своим окружением) и «государственник» Бенуа, по мере приближения к верхам и удаления от них менялось его отношение «к самой личности монарха». Вскоре после революции 1917 г. он писал о знаменитом памятнике Александру III, созданном Паоло Трубецким:

«Это уже не легендарный государь-герой, не всадник, мчащийся к простору, а это всадник, который всей своей тяжестью давит своего коня, который пригнул его шею так, что конь ничего более не видит. Это поистине монумент монарху, поощрявшему маскарад национализма и в то же время презиравшему свой народ настолько, что он считал возможным на все его порывы накладывать узду близорукого, узкодинастического упрямства».

Версаль в те годы был не единственным сюжетом Бенуа. Он создает также несколько картин, посвященных итальянской комедии, и серию, объединяемую темой смерти.

Критики, писавшие обо всех этих новых сериях Бенуа, отмечали его возросшее колористическое мастерство.

В начале 1906 г. к Бенуа приходит мысль о парижской выставке русской живописи. Он ведет в Париже переговоры, но пока мало продуктивные, и жалуется в письмах:

«Французы будут дураки, если не согласятся. Я берусь показать им настоящую Россию».

Выставка становится реальностью только тогда, когда за дело берется сам Дягилев. Больше семи сотен картин было выставлено в великолепно оформленных (по плану Бакста) тринадцати залах Гран Пале в рамках парижского Осеннего салона: тридцать пять икон новгородского, московского и строгановского письма, портреты и пейзажи XVIII в., XIX в. и современные художники, отдельный зал Врубеля… Успех был огромным. В честь французских участников Салона Дягилев устроил в Елисейском дворце концерт русской музыки. Потом парижанам выпало счастье услышать «Бориса Годунова» с Шаляпиным…

Так, мало-помалу Париж оказался на пороге крупного события своей художественной жизни – русских сезонов Дягилева. Впрочем, на подходе к ним не след пропускать столь знаменательного события в жизни Бенуа, как петербургская постановка балета «Павильон Армиды», ибо постановка эта ознаменовалась встречей Бенуа, Дягилева и всего их сенакля с замечательным постановщиком…

Еще в 1901 г., в пору сближения журнала с Мариинским театром мирискусники замышляли коллективную постановку «Сильвии» Делиба, где все должно было быть придумано членами кружка (Бенуа, Е. Лансере, Бакстом, К. Коровиным и Серовым), Тогда же Александр Бенуа написал либретто для балета «Павильон Армиды» на музыку своего родственника Николая Черепнина, который был женат на дочери Альберта Бенуа. По упомянутым выше обстоятельствам осуществить тогда ни эту, ни другие свои театральные идеи мирискусникам не удалось, но вот в 1907 г. Мариинский театр снова берется за постановку «Павильона Армиды», и тут Бенуа встречается с молодым постановщиком-новатором Михаилом Фокиным. Фокину, тяготившемуся тогдашней застойной атмосферой императорского балета, впервые пришлось под крышей театра встретиться с таким эрудитом и таким художником, как Бенуа. «Голова кружилась от высоты и от радости, – вспоминал он, – Под ногами у меня расстилалась декорация – роскошный павильон Армиды. Счастливый момент!»

Нужны были и для всех

Сюжет «Павильона Армиды» давал Бенуа возможность обратиться к его возлюбленному XVIII веку, к излюбленной теме разлада мечты и действительности. Впрочем, как отмечали критики, яркая зрелищность заслонила в балете все философские размышления. И все же спектакль этот приблизил великие дни «русских сезонов». Начать с того, что у Бенуа появляется мысль о зарубежном показе русских балетов и что он знакомит Фокина с Дягилевым. Дягилев находит деньги и берется (с помощью Бенуа, Фокина, Бакста, Черепнина, критика Светлова и генерала-балетомана Н. Безобразова, входивших в их «дирекцию») за организацию балетного русского сезона в Париже, который открылся в мае 1909 г. в театре Шатле. Кроме «Павильона Амиды», парижане увидели с декорациями того же Бенуа балет «Сильфиды» (он же «Шопениана»), «Половецкий стан» (с декорациями Н. Рериха), «Пир» (с декорациями К. Коровина), «Клеопатру» (с декорациями Бакста). Для мирискусников, для всех русских артистов триумфальный успех первого «сезона» был неслыханным прорывом в мировое искусство, в культурную жизнь Европы, и русские это поняли очень скоро. Как вспоминал Бенуа, «каждый участник «Русского сезона» чувствовал, что он выносит перед лицом мира лучшее, самую свою большую гордость…»

Бенуа, много общавшийся с французами, скоро понял и то, как много русские смогли на сей раз дать европейскому театру и европейской культуре в целом (начиная с поэзии и кончая модой):

«… оказалось, что русские спектакли нужны были не только для нас, для … зрелости нашего художественного самосознания, но нужны были и для всех, для всеобщей культуры. Наши французские друзья только это и говорили: вы приехали в самый нужный момент… вы наталкиваете на новые темы и ощущения…»

Восхищенный русскими декорациями глава школы «наби» (как и «Мир искусства», выросшей из лицейского кружка в Париже) Морис Дени просит Бенуа прислать в Париж эскизы декораций, которые ему довелось видеть в России, чтобы устроить в Париже выставку этих эскизов. «Каким откровением это было бы для парижской публики!» – восклицает Дени.

Декорации мирискусников к спектаклям «русских сезонов» стали откровением для многих европейцев – и публики, и художников, и людей европейского и заокеанского театра, получивших новый импульс, переживших возрождение. Много лет спустя французский академик Луи Жиле писал, вспоминая русские спектакли:

«Русский балет» знаменует одну из величайших эпох моей жизни. Я говорю о первых, подлинных и незабываемых произведениях 1909 – 1912 гг. Эти русские!.. Приезд русского балета стал событием в полном смысле слова, шоком, сюрпризом, смерчем, новым приобщением… Я могу сказать без преувеличения, что моя жизнь разделена на две эпохи: до и после русского балета. То, что делали русские художники, было непохоже на то, что изготовляли в то время «профессионалы-декораторы» во Франции. О том, что принесли в театр русские художники, так писал позднее И. Соллертинский:

«Роль живописи в импрессионистском театре вырастает до предела, порой сводясь к гегемонии художника. Живописная декорация в балетах Фокина – не нейтральный фон (как у Петипа), но главное действующее лицо. Без гобелена Александра Бенуа нет «Павильона Армиды», без пустынного уголка бакстовского сада, залитого луной, нет «Карнавала», без картины масленичных балаганов на Царицыном лугу – нет «Петрушки»… художник направляет, консультирует балетмейстера. Рерих помогает Фокину воссоздать «скифство», Бенуа – эпоху Людовика XIV и т. д. Любопытно, что зачастую первый импульс постановки идет

именно от художников, ибо они задумывают либретто: автор сюжета «Павильона Армиды» – Бенуа, «Нарцисса» – Бакст и т. д.»

О том же писала еще через десятилетия искусствовед В. Красовская, указывавшая, что «эстетическая программа деятелей «Мира искусства» стала душой и плотью фокинских постановок. Живописно-драматургическая основа определяла образ спектакля».

Как видите, речь пока идет о «Мире искусств» и Фокине, но до вершины 1911 г. и перемен оставалось уже недолго…

Еще в 1910 г. Бенуа высказывает мысль о балете, основанном на русской мифологии – на русской сказке. Поисками и разработкой такого сюжета занялась поначалу целая «комиссия», однако, за время долгой подготовки к балету «Жар-Птица» отпало большинство участников затеи, и вовсе охладел к балетам Черепнин. В результате новый композитор написал не то чтобы целиком новый балет, но все же ряд ярких «симфонических картин». Композитора этого нашел Дягилев, и вот как рассказывает об этом А. Бенуа:

«Вместо Черепнина музыку к затеянному балету взялся написать юный композитор, ученик Римского-Корсакова и сын знаменитого оперного певца И. Ф. Стравинский, и нужно сознаться, что смелость Дягилева, поручившего наугад такое рискованное дело художнику, себя еще ни в чем серьезном не проявившему, что эта смелость оказалась как нельзя более благополучной. Если в чем другом «Жар-Птица» еще не вполне то, о чем мечталось, то по своей музыке это уже сразу достигнутое совершенство».

Таков он и был, Дягилев – смелость, вкус, нюх, решимость и, конечно, удачливость…

Декорации для «Жар-Птицы» писал Головин (с костюмами Бакста), ставил балет Фокин, он же и танцевал с Карсавиной. Успех был значительным, и все же, по мнению Бенуа, эта русская сказка была «еще не вполне то». Смущал Бенуа сюжет сказки: «В ней есть что-то ребяческое. Это опять «сказка для детей», а не сказка для взрослых».

И вот Бенуа берется за свою собственную «сказку для взрослых» – он пишет либретто и декорации балета, который стал его шедевром: он пишет «Петрушку». В либретто и в оформлении этого балета отражены многие давние пристрастия и самого Бенуа, и всего сенакля «Мира искусства»: любовь к русской народной игрушке, увлечение Гофманом, пристрастие к романтическим русским 30-м годам XIX в., и детские воспоминания – о масленичных гуляньях, ярмарках, балаганах, о «спектаклях Петрушки» в дачном дворе. Под старость о них прекрасно написал Бенуа в своей мемуарной книге «Жизнь художника»:

«Получив разрешение родителей, братья зазывают Петрушку к нам во двор. Быстро расставляются ситцевые пестрые ширмы, «музыкант» кладет свою шарманку на складные козлы, гнусавые, жалобные звуки, производимые ею, настраивают на особый лад и разжигают любопытство. И вот появляется над ширмами крошечный и очень уродливый человечек. У него огромный нос, а на голове остроконечная шапка с красным верхом. Он необычайно подвижной и юркий, ручки у него крохотные, но он ими очень выразительно жестикулирует, свои же тоненькие ножки он ловко перекинул через борт ширмы. Сразу же Петрушка задирает шарманщика глупыми и дерзкими вопросами, на которые тот отвечает с полным равнодушием и даже унынием. Это пролог, а за прологом развертывается сама драма. Петрушка ухаживает за ужасно уродливой Акулиной Петровной, он делает ей предложение, она соглашается. Но является соперник – это бравый усатый городовой, и Акулина видимо дает ему предпочтение… Петрушка… попадает в солдаты… ни с того, ни с сего выныривают два, в яркие костюмы разодетых, черномазых арапа… сам черт. Рогатый, весь обросший черными волосами. С крючковатым носом и красным языком, торчащим из зубастой пасти… бодает Петрушку и безжалостно треплет его… а затем тащит его в преисподнюю… предсмертный вопль – и наступает «жуткая» тишина…»

В «балетной драме», написанной Бенуа на музыку Стравинского, публика находила некое «современное ощущение», а иные из критиков отмечали, что там «много от Досто-

евского». Писали о «многозначительности и глубине» балета, ставшего главным событием русского сезона 1911 г.

Удачу балета объясняли тем, что в нем удалось, наконец, достичь «ансамбля» всех средств, о котором давно мечтал Бенуа. Декорации Бенуа к балету считают вершиной его театральной карьеры, однако не менее важным оказалось то, что этот «современный» сюжет вдохновил молодого Стравинского, который так вспоминал позднее:

«Когда я писал эту музыку, перед глазами у меня был образ игрушечного плясуна, внезапно сорвавшегося с цепи, который своими каскадами дьявольских арпеджио выводит из терпения оркестр, в свою очередь отвечающий ему угрожающими фанфарами…»

В балете Бенуа-Стравинского Петрушка борется с Арапом за сердце глупенькой Балерины и терпит поражение…

«Петрушка» длится всего три четверти часа, – писал Бенуа, – но за это время проходит как в фокусе жизнь не только одного человека, но и вся трагедия столкновения жизни одного с жизнью всех…

Существует мнение, что 1911 г. был вообще вершиной «русских сезонов, и что «Петрушка» был не только вершиной в творчестве Бенуа, но и вершиной в творчестве Фокина, а также вершиной в балетной музыке Стравинского и в балетной карьере Нижинского. (Стравинский так вспоминал о Вацлаве Нижинском: «В роли Петрушки он был самым волнующим существом, когда-либо появлявшимся передо мной на сцене»).

Ну а к 1912 г. «коллективное руководство» Русских сезонов и Русских балетов (в том числе и А, Бенуа) было мало-помалу отстранено от дел руководства. Балеты становятся частной антрепризой Дягилева, который все больше окружает себя французами. Новые два балета ставит Нижинский, так что Фокину больше нечего делать в Париже. Нечего делать становится и другим мирискусникам. Для эскизов к «Золотому петушку» сам Бенуа рекомендует Гончарову, и в дальнейшем она в основном и работает у Дягилева – то с мужем своим Ларионовым, то с французами…

Бывшие друзья Дягилева по петербургскому сенаклю или отставлены им или забыты. Дягилеву лучше знать, чего требует публика, чего требует мода, да он сам и есть теперь законодатель парижской моды.

Позднее, в своих мемуарах Бенуа как сторонний наблюдатель писал, какая белиберда этот дягилевский «Синий экспресс» или его «большевистский балет» «Стальной скок», однако Дягилев больше не слушал старых друзей: в Париже была мода на большевизм и требовался «большевистский балет».

Вообще, как очень рано понял Дягилев, все эти его гении (художники, композиторы, танцовщики, постановщики) приходят и уходят, а вечен лишь он, Дягилев, который и останется в памяти широкой публики. Останется не в роли удачливого антрепренера, а в качестве настоящего Артиста и Автора.

Конечно, мы с вами, порывшись в мемуарных томах и монографиях, без труда установим, кто были тогдашние композиторы, создатели декораций и костюмов, кто были авторы либретто, генераторы идей, постановщики. Но людям занятым рыться в книгах некогда, да и ни к чему. Они помнят, что был Дягилев и все это было – Дягилев. Да ведь и мы должны признать, что без такого руководителя, вдохновителя, организатора и добытчика средств, как Дягилев, прочие гении могли бы «не состояться». Роль Дягилева признали все, даже такой далекий от театрального мира человек, как художник-москвич Нестеров. «Дягилев – явление чисто русское, – писал он, – хотя и чрезвычайное. В нем соединились все особенности русской одаренности. Спокон веков в отечестве нашем не переводились Дягилевы… и не их вина, что в прошлом не всегда наша страна, наше общество умело их оценить и с равным талантом силы их использовать…»

Об этом писал в своей рубрике «Художественные письма» (в популярной кадетской газете «Речь) и сам А. Бенуа:

«Спектакли Дягилева, состоявшиеся исключительно благодаря фантастической энергии этого единственного деятеля и, несмотря на недостойные препоны, явившиеся ему со всех сторон, были не только апофеозом русского искусства в мировой столице, но и особым этапом в развитии этого самого искусства. Я хочу сказать, что спектакли эти настолько отличались и по подъему, и по выдумке, и по всей своей чудесной отличности от того, чем мы сами можем любоваться на родине, что и лучшее из «домашнего» кажется теперь вялым и безутешным. Это не доказывает того, что русское искусство следует создавать за границей, но зато наглядно показывает, какие огромные силы остаются у нас схороненными, как бездарно умеет пользоваться казенная дирекция имеющимся у нее под руками материалом, способным создать невиданный расцвет театрального искусства».

Это было написано Бенуа в 1910 г. Сам он в последний раз работал для Дягилева до революции в 1914 г. Уже к тому времени антреприза Русских сезонов стала антрепризой Дягилева и, даже если бы Бенуа не уехал из Парижа в Петербург так надолго, вряд ли ему удалось бы противостоять «художественной диктатуре» всевластного друга. Впрочем, Бенуа все же предпочитает в своих мемуарах объяснять «утрату влияния» на «неверного друга» именно своим отъездом в Россию в 1914 г.:

«… Дягилев стал все круче изменять тому направлению, которое легло в основание всего дела русских спектаклей за границей. Новое направление, заключавшееся в том, чтоб во что бы то ни стало «эпатировать буржуа» и угнаться за последним словом модернизма претило Баксту. Но и мне такой поворот в деле, которое когда-то было моим, казался возмутительным. Возникло же оно главным образом благодаря тому, что в годы моего вынужденного пребывания в России с 1914 по 1923 г. я совершенно утратил свое влияние на моего неверного друга и был безгранично огорчен, убедившись в том, что он разрушает то самое, что при нашем участии и по нашей инициативе он соорудил и что имело такой грандиозный успех во всем мире».

Как влияет на художественную атмосферу диктатура, даже «художественная», даже диктатура такого одаренного человека как Дягилев, легко уяснить из множества посвященных дягилевской группе мемуарных книг и дневниковых записей – от записок сумасшедшего Нижинского и мемуарных томов Лифаря до вышедших недавно в свет дневников Сергея Прокофьева, которые дают понять, как может выглядеть в сфере искусства так кокетливо заявленная Дягилевым еще в юности беспринципность. Сам Прокофьев, если верить его дневнику, при работе над их новым балетом («Стальной скок») был озабочен лишь тем, чтобы балет не показался эмиграции слишком большевистским, а большевикам недостаточно большевистским. Поскольку это балет из советской жизни, а Прокофьев с 1918 г. не был в России, ему должен помочь художник из Москвы Г. Якулов, который ему расскажет про советскую жизнь – про фабрики, про партсобрания, про шествия пионеров, про бегство буржуев. Послушав с полчаса в кафе над речкой о том, что «у них там модно», Прокофьев за оставшиеся полчаса пишет либретто… Это тебе не муки многознающего Бенуа…

Бурное русское десятилетие
Страхи. Соблазны. Отъезд

Возвращаясь к «Художественным письмам» Бенуа в «Речи», следует напомнить, что одно из этих «писем» привело к ссоре Бенуа с московскими художниками и к его выходу из «Союза русских художников», куда мирискусники вступили после закрытия (в 1904 г.) их журнала. После же вышеупомянутой ссоры Бенуа вышел из Союза, а за ним вышли также Бакст, Браз, Билибин, Грабарь, Кустодиев, Добужинский, Лансере, Сомов, Серов, Остроумова-Лебедева, которые и возродили в 1910 г. общество «Мир искусства». Комитет общества возглавил Н. Рерих, и уже в начале 1911 г. мирискусники открыли в Петербурге свою первую выставку, на которую приглашены были художники самых разнообразных направлений. Участие в этой выставке не означало приверженности идеям «Мира искусства». Из новых союзников общества более или менее близкими к его идеям были Судейкин, Серебрякова, Анисфельд, Нарбут. Но вот уж ни Сарьян, ни Петров-Водкин, ни Григорьев, ни Кончаловский, ни Кузнецов ни о каком сближении с этими идеями не думали, хотя и участвовали в выставках общества.

Последние петроградские выставки «Мира искусства» с участием Александра Бенуа прошли в 1922 и в 1924 гг.

К тому времени Александр Бенуа успел выпустить свои иллюстрации к «Медному всаднику» и «Капитанской дочке», альбомы «Версаль» и «Петергоф», успел написать множество портретов. Он работал для театров и возглавлял одно время картинную галерею Эрмитажа.

О чем думал в те бурные годы основоположник «Мира искусства» А. Н. Бенуа, что он пережил за роковое десятилетие не календарного, а настоящего XX в. (с 1914 до 1923 гг.)? Некоторое представление об этом дают вышедшие недавно в Москве дневники Александра Бенуа за 1916 – 1918 гг. По поводу этих сбереженных им и подготовленных к печати дневниковых записей Бенуа написал с большой серьезностью:

«ко многим явлениям нашей жизни психологические ключи находятся именно и, пожалуй, только в моих писаниях».

Мы узнаем из дневника, что Бенуа пытался уберечь в ту пору от разрушения и погрома все, что можно было сберечь, что он заседал в самых разнообразных высоких комиссиях, главным образом культурных. Он описывает бесконечные (и бесплодные) заседания с участием «легкомысленного» и многословного Луначарского, прелестной Ларисы Рейснер, «парижанина» Штернберга, хамоватого Альтмана, нудного Блока, нахального Брика, симпатичного невежи Маяковского и других попутчиков. Сам Бенуа служит Аполлону и России – это все понятно. Однако, мы (не без удивления) обнаруживаем в этих записях военных и революционных годов также нечто для нас новое и неожиданное. Например, то, что Александр Бенуа был в те годы не просто фаворитом и попутчиком, но также и сторонником и пылким поклонником большевиков. Что этот спокойный монархист и мирный буржуа разочаровался в монархии и ненавидит буржуазию, ненавидит всякую «буржуазность», подозревая в ней, к примеру, не только богатого аристократа-кадета В. Д. Набокова или его милую супругу, но и юного их сына-поэта Володю (Лоди) Набокова, будущего кумира русской авангардной прозы:

«Обедаем у Набоковых… Споры о Прокофьеве. Елена Ивановна прямо в ужасе от этой музыки! А глядишь, годика через два милейшая будет делать вид, что она чуть ли не открыла его. Так было с «Петрушкой». Владимир Дмитриевич осторожнее. Володя читал свои стихи. Удивительно талантливые. И все же, и в нем не чую истинного поэта. Уж больно

он насыщен «буржуазной» культурой – хоть и позирует теперь слегка на художественного «debraille» (отщепенца – Б. Н.).

А в кого же верует нынешний «антибуржуазный» Бенуа? В Ленина и Троцкого. Свято верует и беспокоится только, что у них мало власти и что они действуют нерешительно:

«… спокойнее было бы, если за дело управления взялся бы Троцкий – не доктринер и фантазер, а настоящий политический и государственный деятель, не имеющий поползновения прыгать в окно и подвергать всех величайшим рискам. Говорят, Троцкий – честолюб, – и прекрасно. Предпочитаю дельного честолюбца (и пусть даже жуликоватого) благородным и никчемным книжникам, фарисеям и мечтателям».

Бенуа не смущает даже и любимая шутка Троцкого об укорачивании всех провинившихся на одну голову. Бенуа жаждет спокойствия, охраны семьи и имущества, поэтому он надеется на большевиков. Дневник Бенуа свидетельствует о симпатии только к тем иностранцам, которым нравятся Ленин и Троцкий («От него Анэ в восторге, хотя Троцкий лично его все еще не принял»… «Дюперье мне понравился тем, что не верит в подкуп Ленина и Троцкого…) и презирает тех, кто заикается о «красном терроре» или «немецких деньгах».

Кстати, о немцах. Думается, симпатия к большевикам и зародилась у художника в связи с его желанием немедленно остановить войну и заключить мир (любой мир, любой ценой). Война ужасна, бессмысленна. Ужасна и разожженная в русском обществе патриотическая ненависть к немцам, ужасны национализм и черносотенство, а большевики, кажется, все-таки против них и против войны:

«… в основной своей линии «они» (большевики – Б. Н.) правы и служат к вящей славе Божией помимо собственного своего желания. Да и лгут они меньше, чем другие… Даже теперь их победа не так страшна и вредна для России, нежели была бы победа всех остальных партий (которым все безразлично – за войну до победного конца, т. е. за разорение.)»

Последние строчки выдают главный страх – война и разорение. Страшно потерять все. А при большевиках Бенуа надеется все сохранить… Они ведь признали его личный авторитет (это слово в применении к себе он выделяет и повторяет многократно). Пока что не признает его авторитета только мерзкий выскочка Осип Брик; А Луначарский вот признает, и Горький признает…

Большевики, по мнению Бенуа, подходят для России, потому что Россия любит диктаторов. И раз уж монархия «целиком выдохлась, опустошилась», тогда «пожалуй, предпочтительнее и Ленин, и Троцкий, и даже анархокоммунисты. Авось они очистят атмосферу, авось сызнова начатое государственное строительство будет идти лучше…»

Бенуа приходит к выводу, что большевики и есть истинная национальная власть:

«… не это ли национальное лицо России? Ведь большевики (с необъемлемым своим демонизмом) – самые настоящие Аракчеевы и Победоносцевы. В то же время они характерные русские люди, ибо русский человек в существе своем деспот, признающий неограниченную свободу для личной прихоти (почти всегда облеченную в форму самой грубой и низменной похоти) и не желающий считаться со свободой другого. Достаточно посмотреть на иного «милейшего» русского человека в его домашнем быту: он почти всегда строг и мучитель, если не просто пьяница, гуляка, циник. В силу этой национальной черты нечего и рассчитывать, что мы дадим покой инородцам, что мы действительно дадим своим провинциям осуществить самоопределение. У нас органически нет уважения к чужой личности. Остается только одна надежда, что эта коса наткнется на камень всего того, что в России есть иноземного, или что такой камень, брошенный из-за изгороди, перебьет лезвие косы.

И вот, куда ни посмотришь, везде все тот же культ принуждения, запрещения. В этих двух словах русский человек: мнит всякое благо, панацею против всех зол…

…Мысль самая благая (как и все мысли Аракчеева, Победоносцева и Ленина – благие), но прием негодный и гнусный. Господи, как бы убраться отсюда, как бы снова поды-

шать воздухом милой Европы! И она, грешная, сама сползла к социализму, но там такие еще залежи личного идеализма и интеллектуализма… Там такой крепкий быт, что и социализму не справиться…»

Бенуа все еще «положительно склоняется к предпочтению большевиков», но на дворе пока еще только январь 1918 г. Появляются первые серьезные сомнения и тревоги – они связаны с собственной коллекцией произведений искусства, с коллекционированием и с положением частной собственности вообще: а вдруг даже у самых «авторитетных» попутчиков большевизма (а не только у буржуев и великих князей, которых не жалко) все отберут, пустив их с семьей по миру… Пока еще Бенуа и его друзья (Браз, Яремич, Аргутинский, Сомов и прочие) усердно посещают многочисленные тогдашние распродажи антиквариата. Но вот уже в конце января 1918 г. – тревожные сигналы:

«Сегодня в «Речи» маленькая заметочка о предполагающемся декрете Луначарского, направленном на уничтожение антикварной торговли… вся наша комиссия насторожилась и собирается дать отпор. Ужасно в большевиках не то, что деспотичны (всякая власть такова), но то, что согласно своей книжной программе они не могут не вмешиваться в частную жизнь, что таковая вообще для них не существует, а, следовательно, они сделают в смысле разрушения быта больше, чем все пресловутые жестокости царизма. Ведь «национализация» антиквариата поведет за собой вообще национализацию торговли художественными произведениями, превратит художника в государственного чиновника и пенсионера. Во всяком случае, я предпочту отказаться от искусства. Лучше тогда торговать газетами на перекрестках…»

К тому времени генералы и знатные дамы уже торговали газетами, а офицеры чистили снег на улицах.

Итак, ненависть к братоубийственной войне, страх за милую немку-жену, полунемецких детей и многочисленных немецких родственников толкает Бенуа в объятия большевиков, которые должны остановить войну. Бенуа становится в эти годы в большей степени большевиком, чем сам Горький, чем очередная жена Горького, ленинский «агент-феномен» М. Ф. Андреева, чем нарком Луначарский… Даже большевистскую верхушку Бенуа обвиняет в робости и нашептывает большевикам (в интимности своего дневника) еще в июле 1917 г.: «Так берите же власть!» «Скорее берите власть!»

Наконец, большевики взяли власть, но снова они кажутся гуманисту и интеллигенту Бенуа недостаточно жесткими: их власть «легкомысленна» и «воздушна». Вот январская дневниковая запись Бенуа за 1918 г. Редактор журнала «Мелос» музыковед (а в эмиграции – пробольшевистский радикальный евразиец) П. Сувчинский приходит из «министерского» кабинета комиссара Луначарского «в каком-то «восторженно-ироническом ужасе»:

«Его поразило, что Луначарский диктовал свое письмецо, сидя на туалете… Лариса (речь идет об эгерии революции Ларисе Рейснер – Б. Н.) тоже «присаживалась» на все столы. Я уже так привык ко всему подобному гротеску, что его и не замечаю. Легкомыслие и какая-то «воздушность» общего тона тоже поразили Сувчинского. Во всем, что сейчас происходит, эти черты сами по себе скорее тревожные, в то же время смешат и обезоруживают. Судя по «Новой жизни», Зилоти выпущен, судя по сведениям Сувчинского – «все еще сидит». И … очень доволен».

Так же «легкомысленно» и «воздушно» относится интеллигент Бенуа к восстановлению большевиками смертной казни. Бенуа даже посмеивается над встревоженностью Луначарского по поводу расстрела в крепости кучки солдат, громивших магазины.

Сам Бенуа нисколечко не встревожен: «А к чему еще придется прибегнуть, раз не находятся способы, чтобы покончить с главным развращающим злом – с войной…»

Бенуа еще полон надежд. Свой очередной день рождения весной 1917 г. оптимистический сторонник большевиков встречает с полным непониманием размеров российской катастрофы:

«Пятница, 21 апреля. Мое рождение. Мне 47 лет. Прошу Господа Бога дать мне счастье в начавшемся годе – увидеть водворение мира, лично же для себя и для своих прошу дать силу остаться верным себе и при этом сохранить здоровье, любовь и некоторый достаток».

Бенуа не зря так беспокоился о сохранении своего дневника – не только как литературного произведения, но и как психологического портрета интеллигента в русской революции…

Сорок лет спустя, готовя текст дневника к изданию, 86-летний Бенуа сделал кратчайшую вставку о «порабощении духа» в России, которое единственно и разделило его с большевиками (сорока лет все же хватило, чтобы понять сущность диктатуры):

«В ряды «белогвардейцев» (как о том сообщается в разных советских изданиях) я никогда не вступал, однако и не мог себе представить, чтоб я мог вернуться в условия того «порабощения духа», которым прославилась наша родина, – и это несмотря на все, что в ней продолжает меня манить и пленять…»

Дневниковые записи Бенуа обрываются в 1918 г. В 1919 г. последовали настоящий голод, унижения, разруха, развал, кровавый разгул насилия. Впрочем, судя уже и по некоторым январским записям 1918 г., сторонник сильной большевистской власти А. Н. Бенуа, все еще ставящий в кавычки такие слова как «красный террор», ощутил большевистскую угрозу на очень важном для него направлении: большевики могут отобрать его личную коллекцию – где же их трезвость? Бенуа делает запись в том же январе:

«… я думаю, что представление Луначарского о собирателях коллекций – одна из наиболее безумных выдумок, до которых когда-либо додумывались книжные люди (так Гиппиус называла большевиков). На самом деле все в собственности, в этом распространении своего Я на весь мир, и, разумеется, вся культура на этом основана. И разумеется, все несчастье России, все убожество ее хозяйства зиждятся на плохом усвоении этого института. В этом хваленая социологическая особенность России: артельное начало, обнищание владений и т. д. И в этом глубинное противоречие между христианством и социализмом… уничтожение самого института собственности есть величайшее посягательство на роман жизни, есть принудительное оскопление, есть та же инквизиция, бронтиды Варфоломеевской ночи, расправа с альбигойцами и, разумеется, абсурд – как и такое внедрение мечом и огнем царства мира и братства во имя Христа».

Сильно сказано. Как жаль, что не нашлось столь же горячих слов у гуманиста для оценки «красного террора» и столь милого для «умницы Троцкого» укорачивания интеллигентских тел «всего на одну голову». Жаль, что не было даже тени страха перед подавлением столь милой художнику свободы творчества… Невольно вспоминается наблюдение здравого (а порой и циничного в своих суждениях) коллекционера и знатока искусства Д. Лобанова-Ростовского, который отмечал, что художники редко эмигрировали по политическим мотивам, чаще по вполне реалистическим и материальным.

Впрочем, не следует думать, что все художники в ту пору были глухи к окружающим их стонам. 8 ноября А. Н. Бенуа получил письмо от молодого (тридцатилетнего) художника Георгия Верейского. Вот отрывки из этого письма:

«Дорогой Александр Николаевич! Я не могу не говорить с Вами! … Меня мучает вопрос о том, как отнеслись Вы, Александр Николаевич, к большевистскому погрому. С самого его начала я знаю, что Вы питаете симпатии к большевикам. Но разве может быть вопрос о тех или иных политических симпатиях там, где возможно одно лишь отношение «по-человечески». Вы художник и христианин! Этим все сказано, это должно прогнать мои сомнения. И все-таки… все-таки они мучают меня, я Вам честно признаюсь в этом…

… Вы мой учитель, Александр Николаевич! Я входил с трепетом в Ваш дом! Рассейте мои сомнения! Мне хочется знать, что ни крупицы Вашего сочувствия не было победителям, что вы сразу же порвали с г. Луначарским и пр. Рассейте этот кошмар, Александр Николае-

вич, в котором кровь истерзанных жертв, вопли насилуемых женщин, гибель произведений искусства заставляет меня с мучительным вопросом думать о Вас! Содержание этого письма никому неизвестно. Я хочу, чтобы знали его Вы один. Ваш Г. В.

К чести А. Н. Бенуа, он не уничтожил письмо и не передал его в контору Дзержинского (Верейский прожил в Москве еще почти полвека). Но и не переписал его в свой дневник, как с гордостью переписал адресованное ему письмо самого Луначарского. (Позднее он называл Луначарского в своих записях просто Анатолием, но посмеивался над ним и неоднократно высказывал неодобрение его еврейской внешности). Может письмо Верейского все же встревожило Бенуа, потому что в записях тех дней появились кое-какие «оправдания»:

«И до чего же мне трудно выработать и установить свою собственную позицию! С одной стороны меня побуждает род долга прийти на помощь людям, от которых теперь столь многое зависит…с другой стороны, я отлично вижу, что и эти новые люди легкомысленны и нелепы во всю русскую ширь. В частности, в Луначарском…»

Письмо Верейского Александр Бенуа, вероятно, вклеил сорок лет спустя, когда готовил свой дневник к публикации. Тогда же он снабдил его комментарием на обороте. Не «Браво, Верейский, спасший честь цеха!», а всего-навсего: – «Трогательное письмо, полное душевной тревоги, от Верейского».

В том же 1955 г., готовя дневник к публикации, Бенуа сделал авторскую вставку, в которой объяснял, что его «добрые отношения с Луначарским» были испорчены не по каким бы то ни было идейным причинам, а лишь из-за авторских амбиций Луначарского.

Конечно, к тому времени, когда 85-летний Бенуа отдавал свой дневник в печать, он уже понял кое-что из того, что произошло в России. Вскоре после окончания войны, после ждановского доклада об Ахматовой и Зощенко Бенуа писал в письме сыну, работавшему в Милане, соблазненному жирными московскими посулами и обманутому советской пропагандой:

«Нет, нам там не место, а если место, то разве только в Бутырках или в какой-нибудь туркестанской глуши. Мы не знаем, какой ценой досталось благополучие наших самых близких друзей Жени Лансере и Игоря Грабаря. Последний и посидел в Бутырках около двух лет, пока из него не выбили всякую охоту потакать «искусству для искусства», а брата Жени Лансере Колю приговорили к каторге, а потом и вовсе извели со света, потому что милый, добрый, безобидный Коля «сносился» (а вероятно, интерес его – все то же «чистое искусство») с заграницей. Нет, железного занавеса нам не поднять! Он спущен вовсе не между западом и востоком, а между истиной и свободой (хотя бы со всем ее риском) и «направленчеством»…

Так писал старый Бенуа после Второй мировой войны… Однако, нам придется вернуться в начало 20-х г., когда Бенуа стало, наконец, ясно, что придется «все бросать» и уезжать. Бросать «все» не хотелось, кое-что удалось переправить и переслать в «милую Европу», а в 1923 г. Бенуа сумел возобновить деловые отношения с Дягилевым и получить от него заказ на оформление спектакля «Мнимый больной» и кое-какие обещания. Теперь можно было подумать об эмиграции. Сын Николай получил к тому времени какие-то заказы в миланском театре «Ла Скала», дочь Елена ушла из Петрограда по льду Финского залива, а осенью 1926 г. и сам Александр Бенуа не вернулся из заграничной командировки (почти все бросил, все за жизнь нажитое) и поселился в Париже, где уже обосновался к тому времени вполне обширный (хотя о былом петербургском влиянии и достатке речи быть не могло) клан Бенуа.

В 1924 г. перебрался к старшей дочери, бывшей замужем за композитором Черепниным, знаменитый лидер питерских акварелистов и былой любимец императорской семьи 72-летний Альберт Бенуа. Он еще и после большевистского переворота долгое время возглавлял в Петрограде музей прикладного искусства, создавал музей природы в Лахте, путеше-

ствовал с экспедицией геологического института по берегу Новой земли и Баренцева моря, участвовал в выставках.

Добравшись в Париж, Альберт провел персональные выставки, а потом жил на попечении Черепниных и умер 84-х лет от роду в Фонтенэ-о-Роз под Парижем. Сын Альберта (тоже Альберт), тот самый, что был женат на красавице-певице Марии Кузнецовой, поселился в Париже в 1918 г., провел там персональную выставку и умер от туберкулеза в 1930 г. Его блистательная жена вышла замуж за богатого банкира (племянника Композитора Массне), который подарил супруге театр, ставший знаменитой Русской оперой.

Дочь Александра Бенуа, отчаянная Леля – Елена, та, что еще в 1920 г. ушла из Петрограда по льду Финского залива, тоже была художницей. Она писала пейзажи, натюрморты и портреты, участвовала в парижских выставках, а позднее работала с отцом над театральными декорациями. В Петрограде она была замужем за художником Борисом Поповым, в Париже вышла сперва замуж за русского композитора, потом за русского поэта (и коммерсанта), а последние тридцать лет своей жизни прожила в браке с летчиком-французом. Похоронена она на кладбище Батиньоль (рядом с отцом).

Сын Александра Бенуа Николай занимался и живописью, но больше всего преуспел на ниве театральной декорации. Он оформил множество спектаклей в Милане и возглавлял постановочную часть в том самом театре «Ла Скала», стены которого еще помнили музыку его прапрадеда Катарино Кавоса. За долгие годы работы в театре Ла Скала Николай Бенуа пережил (вместе со своим театром) и вполне нелегкие годы. После войны театр Ла Скала изрядно обнищал. В одном из послевоенных писем А. Н. Бенуа сообщал своему другу М. Добужинскому о театральных делах сына:

«… уж больно плохо обстоит дело с финансовой стороны. Кока даже подал в отставку, намереваясь совершенно переселиться в Аргентину, – насилу уговорили остаться. Но и оставшись, он продолжает «глядеть в лес» – все по причине только плохо устроенных, нелепых житейских условий…»

Среди предложений, искушавших неустроенного Коку, были вероятно, и московские предложения. При трудностях, переживаемых миланским театром, в атмосфере бурного «полевения» Италии (потеряв своего собственного римского дуче, итальянцы темпераментно устремлялись теперь в объятия московского вождя) предложения, приходившие из Москвы, звучали особенно соблазнительно. Поняв это из писем сына, А. Н. Бенуа написал в октябре 1946 г. совершенно поразительное для той поры письмо сыну в Милан. Вот еще один отрывок из этого письма:

«Только что получили твое длинное письмо от 11 сентября, и оно нас не только взволновало, но и огорчило. Между строками мы прочли и такое, что прямо в высшей степени встревожило. Неужели какие-то беседы с людьми «оттуда» оказались способными всего тебя переубедить и перенастроить? Неужели ты забыл, почему ты покинул свою родину-Россию? Откуда ты взял, что там мирно и безнаказанно цветут романтики поэзии и что там вообще для искусства здоровый воздух?

Ты, наш милый мальчик, попался на то лукавство, к которому сочло полезным прибегнуть и тамошнее его величество Иосиф, представляющий собой образ самого деспота, совершенно лишенного всякой просвещенности. Я видел снимки с картин, которые там пишутся и поощряются, и вот, что я тебе скажу. Как ни мерзки мне «кляксы» Пикассо, Дали, Шагала – имя им легион, но я их все же предпочитаю такому здоровому искусству.

Это олицетворение «подхалимажа», холопство и подлость, да и все там в таком роде. Я много думал и много перечувствовал вокруг этих проклятых вопросов и, увы, пришел к заключению, что спасения в ближайшем будущем ожидать не приходится. Мы все глубже и глубже будем погрязать в тиски этой новой видимости или мракобесия – этих новых средних

веков, а всякие атомные фокусы только ускорят начавшийся процесс одичания и вовсе не станут «оздоровляющими»…

Все у меня сводится к тому, как бы не слишком гнусно закончить собственную жизнь, как бы кое-что еще успеть передать потомству, дабы оно продолжало несть тот факел, который поручен мне, тебе и всем тем, кто в силу воспитания и быта, сложившихся в иные, более счастливые времена, оказались достойными получить этот факел в руки…

Для той России, которую мы не перестаем любить духом и сердцем, этот факел может оказаться полезным, если его пламя будет сохранять хотя бы волю ее предков. Напротив, если бы мы совершили чудовищную ошибку и понесли бы его туда, то там он погас бы неминуемо, задушенный такой строго разработанной системой лжи, против которой нет средств бороться…»

Что пользы даже в самых замечательных письмах? После долгих колебаний Николай Бенуа приехал с театром Ла Скала в Москву (в 1964 г.), работал в Большом театре в 1965 и 1978 гг., а умер еще десять лет спустя в Милане.

С 1910 г. жил в Париже вместе с женой Маргаритой архитектор и акварелист Альберт Александрович Бенуа-Контский. Это он проектировал, а потом вместе с супругой расписывал в 1939 г. церковь Успения Божьей Матери на русском кладбище Сен-Женевьев-де-Буа (где они с женой и похоронены), писал иконы и фрески для других русских церквей зарубежья, в том числе и кафедрального собора Александра Невского в Париже.

После окончательного переселения в Париж и работы над оформлением «Лекаря поневоле» столпу «Мира искусства» и Русских сезонов Александру Николаевичу Бенуа больше не пришлось участвовать в оформлении и постановке дягилевских спектаклей. Однако он (в отличие от Бакста) не порвал отношений с Дягилевым. Бенуа еще и в 1905 г. знал, что от Дягилева нельзя ждать «верности» («Надеяться на то, что Сергей заступится за отсутствующего друга, я, зная по опыту его обыкновения, не мог»). Тем не менее, о последних годах Дягилева и своих с ним парижских встречах Бенуа писал в своих мемуарах с нежностью и с сочувствием, вынося, впрочем, довольно жесткий приговор некоторым из поздних дягилевских постановок:

«… позднейшие дягилевские балеты меня иногда радовали, но чаще огорчали – все той же чертой «эпатирования во что бы то ни стало». Особенно же меня разгорячил пустяшный балетик «Chatte», имевший, однако, очень большой успех у публики и даже, пожалуй, способствовавший новому притоку поклонников «Balletes Russes»…

Не уступали по бессмысленности и уродству «Chatte» и другие ультрамодернистские или ультра-кубистические балеты Дягилева: «Лисичка», «Matelots», «Train bleu» и т. д. Но все это было превзойдено «Стальным скоком» («Pas d'acier»), в котором к глупости и к кривлянью прибавилось еще нечто гадкое. Поиски нового, желание идти с веком довели Сережу, нашего «аристократа» Сережу, в «Стальном скоке» до того, что он на сцене Opéra представил своего рода апофеоз советского строя. «Стальной скок» вполне может сойти за одно из тех казенных прославлений Индустриализации и Пролетариата, в которых изощряются согласно «социальному заказу» официальные песнопевцы СССР. В своем циничном усердии авторы и постановщики балета дошли даже до того, что они торжеству фабричных трудящихся противопоставили издевательство над буржуазией. На сцене рядом со всякими представителями «победившего класса» топтались те дамы общества, что в дни чудовищной нищеты пытались на рынке сбывать за несколько копеек случайнее остатки своего былого благополучия. Прокофьев, автор наивно имитационной музыки, шипящей и свистящий наподобие какой-либо сталелитейной фабрики, поступил затем совершенно последовательно, отправившись по создании этого шедевра в СССР, где он преуспевает и поныне. Дягилев же только временно предался мечте о том, чтобы завязать с Советами какие-то деловые отношения, ввиду чего он даже подружился с Маяковским…»

Итак, Бенуа отметил «циничное усердие» авторов шедевра, который Дягилев с Прокофьевым называли своим «большевистским балетом». На жалобы старого друга Бенуа Дягилев (а судя по его циничным дневникам, и сам Прокофьев тоже) мог бы ответить любимой фразой молодого Льва Никулина: «Мы не Достоевские, нам бы денег побольше». Но психолог и шармер Дягилев знал, как надо разговаривать с другом юности и умел снова растрогать Бенуа, о чем наглядно свидетельствуют знаменитые мемуары.

«… Сережа… как будто начинал томиться от всей той лжи, в которую втянул его «культ последнего слова», – повествует Бенуа, – и я не могу забыть той беседы, которую я имел с ним за год до его смерти, когда он, без того, чтобы я его вызвал на то, стал передо мной оправдываться в «странности своих поступков». Ноша, которую он взвалил себе на плечи (и которую уже нес целых двадцать лет), становилась ему непосильной. Единственную настоящую отраду он находил теперь не в том деле, которое возвеличило его перед светом, а именно в интимной коллекционерстве… Он теперь стал библиофилом и притом русским библиофилом… Сережа тратил большие суммы для удовлетворения этой страсти…»

Описывая погоню позднего Дягилева за криком моды и супермодерном, Бенуа винит в этом «крене» новое окружение Дягилева – всех этих Кохно и Кокто. Впрочем, как вспоминает Бенуа, он уже и в прежнем Дягилеве отмечал тягу к тому, что он называет «дикарством» модернизма:

«В Дягилеве… еще тогда, когда он почти юношей робко искал приобщиться к нашему кружку, всегда чувствовалось какое-то специфическое безразличие к тому, что мы – я и мои друзья – почитали за главное. В нем проявлялась какая-то душевная пустота и вообще отсутствие поэтических запросов. В нем эта черта была стихийная, примитивно-дикарская. Никто его этому не учил, однако и все мои, все наши старания «научить его чему-нибудь другому» терпели полную неудачу. Кстати сказать, самая эта стихийная «дикость», самое это «варварство» Сережи особенно пригодилось ему, когда он, в силу внешних обстоятельств, освободился от нашего влияния. Это они, эти черты «варварства», создали ему особенно громкий успех, и это сблизило его с «передовыми» элементами европейского искусства, которые так же с презрением и ненавистью отвернулись от «сюжета» или стали творит вещи, в которых всякое наличие поэзии подвергалось осмеянию и издевательствам. Согласно новым теориям (уж и не таким новым – им уже полвека), произведение должно действовать средствами, свойственными каждой художественной отрасли, – чистой музыки, чистой поэзии, чистой живописи. Однако я знаю доподлинно, что тех эмоций, которыми я обязан Боттичелли, Микельанджело, Тинторетто, Рембрандту, Баху, Моцарту, Вагнеру, Мусоргскому, Бородину, Чайковскому и т. д., эмоций такой же интенсивности, той же степени восторга, я никогда не испытывал и не в состоянии испытывать от самых изощренных картин, ну, скажем, Брака, Пикассо, Матисса или даже импрессионистов».

Сетуя на дягилевскую погоню за модой и модерном, Бенуа никогда не забывал о великой былой заслуге Дягилева, не переставал восхищаться властностью этого самодержца от искусства, восхищаться созданной им державой. Любопытно, что выходец из безродной Художественной интеллигенции, Бенуа все еще томится по врожденному аристократизму, по державности (пусть даже мифической), по диктатуре (пусть даже насильнической и кровавой):

«Сергей любил в кругу друзей прихвастнуть своим происхождением de main gauche (от незаконной связи – Б. Н.) от Петра I. Он едва ли верил этой семейной легенде (которую, быть может, он сам и выдумал), но что в нем было что-то от Петра I – это все же несомненно, Когда я создавал свои иллюстрации и картины, в которых центральной фигурой являлся Петр Великий, я невольно представлял, toute proportion gardée (при всем несоответствии масштаба – Б. Н.), Сережу – не столько au physique (по внешности – Б. Н.), сколько au moral (по духу – Б. Н.). И то же знание Сережи помогло мне приготовить артиста Мудзалевского к

созданию им в драме Мережковского «Царевич Алексей» труднейшей роли Петра. В Дягилеве несомненно жила та природная властность, тот проникающий в самую суть вещей ум, часто и без всякого знания этих вещей, то же умение угадывать людские слабости и на них играть, что составляет основной характер преобразователя России. Дягилев был природным вождем, и не случись так, что жизнь случайно сблизила его с художниками, быть может, он свой дар проявил на более широком и значительном поприще, нежели балет и даже нежели вся область искусства. Однако, и в этой ограниченной сфере Дягилеву удалось основать своего рода «державу», и эта держава не умерла после него…»

Напомню, что ко времени написания этих строк державный Дягилев уже дал отставку верным своим сподвижникам, а потом, неожиданно для всех, умер на острове Лидо, в отельном номере, выходящем окнами на Адриатику…

А отставленный Бенуа прожил в мирном сухопутном Париже еще добрых три десятка лет, из которых лет восемь он все же был главным художником и режиссером-постановщиком в парижском театре конкурентки Дягилева Иды Рубинштейн, где Бенуа поставил полтора десятка балетов. Он по-прежнему печатал свои «художественные письма» (только теперь уж не в «Речи», а в эмигрантских «Последних Новостях» у Милюкова), а также писал книги. Писал он блестяще, и мемуары его читаются как хороший роман…

Бенуа понаписал кучу книг, но лучшими из них мне представляются книги воспоминаний. К сожалению, не все книги он успел дописать, но где ж дотянуть до конца описание столь долгой жизни – полновесных девяноста лет?

Умер Александр Николаевич Бенуа глубокой осенью 1960 г. Как над телами погибших воинов нередко кружит воронье, так и над остывающими телами художников и собирателей произведений искусства, кружат самые энергичные из коллекционеров. Мне не раз рассказывала в Париже племянница А. Н. Бенуа милая художница Екатерина Борисовна Серебрякова, как она прощалась с покойным дядей:

– Позвонили нам, что дядя умер. Мы собрались и поехали к нему вдвоем с кузиной. Приехали – сидим у него в молчании в изголовье, всплакнули обе… Вдруг слышим – кто-то там ходит по квартире, вроде как уборка идет. Поглядели – чужой мужчина. Но нам известный человек, коллекционер, всякое эмигрантское искусство собирает, много уже насобирал. Да и вы, наверно его знаете, теперь он выступает по телевизору. Он даже какой-то там профессор в Париже…

– Теперь уже в Ницце…

– Ну да, вот он что-то там собирал, в картонные коробки складывал. Потом стал вниз сносить, в машину. И уехал…

– А вы что-нибудь взяли на память?

Екатерина Борисовна беспомощно развела руками и оглядела серебряковское ателье на Кампань-Премьер, забитой картинами:

– Да куда нам?.. Потом у нас и машины не было.

… В Париже, как раньше в Питере, Александр Николаевич Бенуа был не просто художником, критиком и писателем, но целым институтом художественной жизни, так что к нему одному из первых явился в 1937 г. посланец Праги (а может, и самой Москвы) В. Ф. Булгаков, который в ранней юности, еще в начале века целый год был секретарем у Толстого в Ясной Поляне. А с середины тридцатых годов (и аж до самого июня 1941) Булгаков объезжал эмигрантских художников, настойчиво предлагая им дарить их картины для нужд временного русского музея в Праге, чтобы потом отправить их в страну вечной борьбы за мир – в Советский Союз (в уставе его перспективного музея так и было написано). Уже и в ту пору, когда Прага была оккупирована гитлеровцами, да и в Париже стояли войска советского союзника, В. Ф. Булгаков все еще ездил и собирал картины, взывая к патриотическим чувствам нищих эмигрантов. Как человек внимательный он в процессе собирательства все при-

мечал, чтоб потом, когда собранное удастся передать в московские запасники, можно было обо всем примеченном рассказать читателю (был он человек пишущий): рассказать, кто безропотно расставался с работами, а кто нет, напротив, отдавал неохотно, кто как жил и кто что говорил. Художники жертвовали, поддаваясь патриотическому нажиму этого не слишком симпатичного (судя по его мемуарам, украшенным его фотографией) человека из Праги, однако все же боясь ему не угодить. Опасения русских художников были вполне обоснованные; тревожно был в 1937 г. не только в Москве, но и в Париже; русских генералов хватали среди бела дня в центре города, невозвращенца могли убить и в многолюдном Булонском лесу… Конечно, художникам было сперва невдомек, что и Праге предстоит стать московским тылом, но тем, кто руководил проведением коминтерновской «борьбы за мир», это казалось неизбежным, и в ожидании этого полезно было, чтобы все имеющее цену собрано было до кучи для отправки в центр (это произошло только в 1948 г., потому что стратегический план сталинских «борцов за мир» осуществился не полностью и не сразу).

О перипетиях этой собирательской операции В. Ф. Булгаков рассказал в поразительной своей книжечке, которая вышла в конце 60-х г. в Ленинграде под скромным названием «Встречи с художниками», и для внимательного читателя книжонка эта, написанная казенным газетным слогом, истинный детектив о похождениях искусствоведа (того типа, что в доперестроечной России называли «искусствоведами в штатском»). Ко времени выхода книжки Булгакова отношение к невозвращенцу А. Н. Бенуа было Москвой уже пересмотрено в положительном направлении, так что мысль о переоценке «невольно приходила в голову» В. Ф. Булгакову:

«Невольно приходила в голову мысль: какой недооценкой художника было бы, если бы мы считали его только декадентом, только эстетствующим представителем упадочного искусства!»

Воздав таким образом должное новейшим течениям, Булгаков сообщает, что этот недавно ставший «не только декадентом» 67-летний Бенуа был «еще бодрый, хотя как будто и не совсем прочно стоявший на отекших ногах старик с колбасками подстриженных седых усов», что супруга его была «изящно одетая дама с довольно вычурной прической», и что хозяева пригласили гостя на чашку чая, а «чай был изящно, не по-эмигрантски сервирован». Булгаков высказывает предположение, что Бенуа «как чуткий ценитель» наверняка должен бы восхищаться выставленной в советском павильоне статуей Мухиной «Рабочий и колхозница», однако, вероятно, не посмел выразить свой восторг в милюковской газете (откуда было знать пражанину Булгакову, что газета Милюкова тогда уже приветствовала все подобные изъявления восторга).

Несмотря на успешное достижение главной цели визита, гость был разочарован отсутствием у бедняги Бенуа «любимой мысли». Дело в том, что попутно с бесплатным изъятием эмигрантских произведений искусства для отправки Булгаков пополнял свою личную (а может, и служебную) коллекцию мнений и автографов, для которой и попросил Бенуа записать в его альбом «свою любимую мысль». И вот тут выяснилось, что такой мысли у Бенуа нет. Посланец Москвы и Праги так сообщает об этом конфузе доверчивому русскому читателю:

«Бенуа… берет альбом и пишет:

«У меня нет любимой мысли. Вернее – у меня их слишком много и не все приведены в порядок».

… «В шестьдесят семь лет?..» – изумленно восклицает Булгаков, – не все любимые мысли приведены в порядок?.. Да можно ли так жить?!

По этой записи я понял, что А. Н. Бенуа является только художником. Это не философ, не боец, который, будучи художником, борется за какую-то дорогую ему идею. Для того,

чтобы быть борцом за идею, надо прочно стоять на земле, занимать определенное положение в общественной жизни и борьбе. У художника-эстета этого нет».

Легко предположить, что пражский эстет не только пугал, но и потешал парижских художников своим невежеством, однако, из осторожности все они (за одним единственным исключением) жертвовали сомнительному собирателю свои работы. Впрочем, отмечали, вероятно, что подобно героине знаменитого романа Ильфа и Петрова, пражский собиратель знал лишь одно иностранное слово. Нет, конечно, не изысканное слово «гомосексуализм», которым щеголяла упомянутая нами героиня, и которое могло бы быть вполне уместным в кругу мирискусников, а другое, тоже иностранного происхождения, но в этом кругу не вполне уместное – священное слово «реализм»…

О деятельности Бенуа-художника, Бенуа-критика и Бенуа – театрального деятеля написаны многие сотни страниц (да он и сам об этом написал немало). Выберу из этой горы лишь кратенькое сообщение об эмигрантской жизни Бенуа, которое прислал некогда в иерусалимский альманах Пархомовского известный знаток и коллекционер русских театральных эскизов Дмитрий Лобанов-Ростовский. Он написал:

«Бенуа сумел развить свой собственный стиль, но на этом остановился. Он как бы навсегда остался в начале Серебряного века и поэтому выбирал для оформления только те постановки, которые отвечали его классическому вкусу. Единственной важной уступкой модернизму был «Петрушка», и именно в силу этого он так хорошо известен вне СССР. Как художнику ему не хватало живости стиля и проницательности, но как оформителю ему удавалось вносить упорядоченность и гармонию, что всегда приводило к превосходным результатам на сцене».

«А. Бенуа – наиболее плодовитый из русских театральных художников, живших вне СССР, – продолжает Лобанов-Ростовский, – Например, «Петрушка» ставился десять раз, и каждый раз – по новым эскизам Бенуа. Жил он на улице Огюст Виту, в 15-м квартале, где жили все не очень состоятельные русские – неподалеку от завода «Ситроен». Квартира двухэтажная, внизу – студия Бенуа, наверху были спальни и столовая, а на последнем, пятом этаже была еще отдельная комната, где Александр Николаевич писал книги, воспоминания, статьи, и где хранилась его библиотека. Друзья семьи Бенуа были в основном русские. На воскресные чаепития всегда приходили С. Эрнст, Д. Бушен, И. С. Гурвич. Приходил туда и Лифарь, когда ему нужны были какие-нибудь воспоминания или эскизы для его постановок. После кончины Бенуа его дочь Анна Александровна Черкесова жила в этой квартире с сыном. Эта семья жила как бы в полной независимости от Франции. Они никогда не платили никаких налогов и не получали никаких пособий, а когда Анна Александровна болела, то они звонили в Советское посольство, и оттуда приходил врач. А если что-то случалось с электричеством, то опять-таки звонили в Советское посольство, и приходил электрик и делал то, что нужно. Семья эта явно не сочувствовала господствовавшим в СССР политическим принципам, но они были глубоко русскими людьми и остались такими».

Не знаю, уж так ли безбедно жила бедная Анна Александровна. Ее муж, художник Юрий Черкесов (А. Бенуа высоко ценил его иллюстрации и детские книжки) покончил с собой еще в 1943 г.

Однажды в антикварном магазине И. Лемперта на рю Мироменил я увидел пейзажи Бенуа, которые продавались совсем недорого.

– Дочь Бенуа приносила, – сказал мне хозяин магазина, – Можете купить.

Он шутил, конечно. Купить я мог только один банан и полбатона, которые и съедал, безбедно гуляя пешком по Парижу. Но конечно, за такой рисунок не жалко было б отдать полбулочной.

Лобанов-Ростоцкий сообщает, что сын Александра Бенуа художник Николай Александрович Бенуа долго хлопотал об открытии их семейного музея на родине и умер 87 лет от роду, не дожив до торжественного открытия музея всего полгода…

Александр Николаевич Бенуа был похоронен на парижском кладбище Батиньоль, неподалеку от могил своего друга Левушки Бакста и Ф. И. Шаляпина. То, что осталось от Шаляпина, выкопали чуть ли не полвека спустя и перевезли в Москву. Может, со временем перевезут в Россию и то, что останется от Бенуа. Вряд ли будет востребован прах высланного из Петербурга блистательного Бакста, а между тем, он был одним из главных основателей их петербургского сенакля. Да ведь и один из лучших портретов Бенуа написал еще не нашедший себя Бакст в 1898 г.: этакий черный жук Бенуа с черной бородой, зарывшийся в черное кресло на фоне старинного портрета матушки-императрицы в золотой раме…

Да и взлет своей всемирной славы Бенуа и Бакст пережили почти одновременно, во время «Русских сезонов Дягилева», когда Париж осатанело рукоплескал «Петрушке», а до того «Клеопатре» и «Шахерезаде». Вот тогда-то на устах парижан и возникло впервые это странное имя – Бакст… Откуда оно взялось это имя? Что в имени тебе моем?

«Париж был подлинно пьян Бакстом»

Лев Бакст родился в том самом углу «миттель-Эуропы», который произвел и для Москвы и для Парижа такую кучу художников – близ западной границы нынешней Белоруссии, в двух шагах от нынешней Литвы, в симпатичном городе Гродно, входившем то в феодальную Польшу, то в многонациональную Россию, то снова Польшу, которую тогда уже обзывали «панской», то снова – в Россию, которая была сталинской, а потом уж – в бедную Белоруссию, которую я видел лишь однажды, мимоходом, но мог бы назвать «родиной предков», своей «исторической родиной».

Семья Рабиновичей-Розенбергов, в которой родился Бакст, была хоть и еврейская (притом «мелкобуржуазная»), однако достаточно состоятельная, чтоб ей было дозволено перебраться в царственный Петербург, где мальчик Лева Розенберг (согласно записи он был Лейб-Хаим) ходил в шестую классическую гимназию и получил неплохое «классическое» образование. Из возможных домашних впечатлений не слишком осведомленные биографы Бакста выделяют рассказы дедушки, который жил когда-то в Париже, вел вполне непыльную, так сказать, светскую жизнь, да и свою петербургскую квартиру на Невском обставил на манер французского салона времен Наполеона III.

В детстве будущий «чародей театра» играл (вместе с малолетними будущими посредственностями) «в настоящий театр», а в гимназические годы у него обнаружились пристрастие к рисованию и кое-какие способности. Занятие искусством вовсе не считалось тогда (в их мелкобуржуазном кругу) чем-то унизительным или разорительным, и в ту пору в России из евреев (или, как говорили в родственной Польше, «из жидкув») можно было насчитать на этом поприще по меньшей мере двух удачников – живописца Левитана и скульптора Антокольского. Родители Левы Розенберга (собственно, красивую немецкую фамилию Розенберг – Розовая Гора – носила мама, а Левин папа обладал еще более банальной фамилией – Рабинович, в переводе – Попов) обратились за советом к упомянутому выше Антокольскому, который, посмотрев на Левины рисунки, сказал, что надо идти учиться в Академию художеств. Семнадцатилетнего Леву записали вольнослушателем в Академию, которая показалась юноше еще более занудно-классической и академической, чем его гимназия, но коечему его там все же за четыре года подучили. И встречи с интересными людьми, как любят говорить газетчики, – там такие встречи бывали, хотя и не часто. Перед самым бегством из Академии Леве довелось познакомиться и даже поработать в одной мастерской с Валентином Серовым. Вот уж они наговорились об искусстве, стоя за своими мольбертами: в отличие от каторжников-писателей художники могут за работой разговаривать, слушать музыку и даже петь, если у них возникнет такая потребность.

Лева рано начал работать. Конечно, при этом он не прекращал учиться, но работать все же пришлось: умер отец, и надо было помогать семье. Об этом его друг Александр Бенуа так рассказал в своей мемуарной книге:

«К дружескому отношению к Левушке Розенбергу у нас примешивалась и доля жалости. Он поведал мне и Валечке, как трудно ему живется. Оставшись без средств после внезапной кончины отца – человека зажиточного (биржевого деятеля), успевшего дать детям приличное начальное воспитание, Левушка должен был сам изыскивать средства, чтоб не только зарабатывать себе на жизнь, но и содержать мать, бабушку, двух сестер и еще совсем юного брата. Кроме того, он не желал бросать Академию художеств, в которой состоял вольноприходящим учеником. Эти занятия в Академии брали у него немало времени, а на покупку необходимых художественных материалов не хватало и вовсе средств…»

Бакст работал художником-оформителем в издательствах (у Холмушина и у Девриена), в журнале «Художник», в приложении к газете «Петербургская жизнь», к «Новостям» и

«Биржевой газете». Мало-помалу он набил руку на репортажных рисунках. Попутно выяснилось, что его больше всего интересуют театр, музыка, интересуют жизнь искусства, люди искусства. Он не оставляет живопись и делает заметные успехи в акварели. В ту пору (речь идет уже о 1890 г.) он решил больше не подписывать свои работы Розенбергом, а укоротив девичью фамилию одной из бабушек (она была в девичестве Бакстер), соорудил себе замечательный, вполне богемный (и, как оказалось, почти международный) псевдоним – Бакст. Даже отчество (для всяких официальных случаев) Бакст себе придумал новое: он стал Самойловичем, а не Израилевичем, так ему больше нравилось. А те, кому в нем что-то не нравилось, те давали ему это сразу понять, и тут уж ничего нельзя было поделать. Скажем, Петрову-Водкину не нравился его акцент (по сообщению князя Щербатова, Бакст «мягко картавил») и сколько бы он, Бакст, ни угождал этому Петрову-Водкину, сколько бы он ему ни помогал, сколько бы он его ни хвалил, младший собрат вспоминал о нем вполне насмешливо. Ну, а Шура Бенуа, который немало с ним спорил и ссорился, все же называл его ласково Левушкой. Да и Бакстов акцент в Шурином кружке не вызвал особых возражений, хотя принадлежность его к иному «племени» создавала ему в этом хотя и «не стопроцентно русском», а все же арийском кругу «несколько обособленное положение».

«Что-то пикантное и милое мы находили в его говоре, – вспоминает Бенуа, – в его произношении русского языка. Он как-то шепелявил и делал своеобразные ударения. Нечто типично еврейское звучало и в протяжности его интонаций, и в особой певучести вопросов. Это был, в сущности, тот же русский язык, на котором мы говорили (пожалуй даже, то был более грамматически правильный язык, нежели наш), и все же в нем одном сказывалась иноплеменность, экзотика и «принадлежность к востоку».

При первом появлении молодого Бакста на «пятницах» акварелистов, глава их, знаменитый Альберт Бенуа познакомил его со своим младшим братом Шурой, а через Шуру Бакст перезнакомился со всеми «майскими гимназистами» и «пиквикианцами». Тут-то Бакст и понял, что начинаются для него настоящие «встречи с интересными людьми», которых интересует все то же самое, что и его самого, – искусство, искусство, искусство, жизнь в искусстве, мир искусства…

Надо сказать, что в том самом 1890 году их полку прибыло – присоединились к «майскому» кружку былых одноклассников (Нувель, Философов, Сомов, Бенуа) также Димин «Родственник из провинции», из самой что ни на есть Перми, Сережа Дягилев, а также Мстислав Добужинский и Евгений Лансере.

Лева Бакст был их всех чуток постарше (года на три старше, чем Шура Бенуа), он успел уже поработать. Впрочем, в искусстве выслуга лет не засчитывается, а только – талант, упорство, труд и удача. Лева стал регулярно посещать кружок Бенуа и даже делал там доклады о своих любимых русских художниках.

Поначалу Бенуа опасался, как бы гордый дворянин Философов или, скажем, Нувель не обидели приглашенного им на занятия их кружка молодого Розенберга-Бакста, все же «он был, вспоминает Бенуа, первый еврей, с которым я близко сошелся и некоторое время он считался единственным евреем в нашем кружке». Но Бенуа предупредил друзей, «что придет некий молоденький… художник-еврейчик, что стоит им заняться и… не слишком его смущать…». И на сей раз все обошлось благополучно:

«Не прошло и трех месяцев с начала нашего знакомства, как все уже были с Левушкой на «ты», а осенью того же 1890 г. он даже удостоился занять должность «спикера» в нашем пиквикианском «Обществе самообразования» – должность, дававшую ему, между прочим, трезвонить в специальный колокольчик».

Бенуа ностальгически писал однажды из Франции другу Философову:

«Есть ли у вас звонок? У меня еще сохранился тот, который в опытных руках почтенного спикера Бакста оказал столько услуг незабвенному обществу самообразования (Боже!) …»

В мемуарной книге Бенуа, написанной через много лет после смерти его друзей, есть трогательная глава под названием «Левушка Бакст». В ней Бенуа рассказывает, как Бакст посещал «Акварельные пятницы» Общества русских акварелистов, которое возглавлял его брат Альберт Бенуа, чьи работы так высоко ценили в царском дворце (но, похоже, невысоко ценил младший брат Шура). В просторном помещении» Акварельного класса» (в здании Академии) за столом восседали «акварельные знаменитости», а «немного в стороне, на эстраде сидела или стояла модель (почти всегда женская), которую одевали в добытые из богатого гардероба «костюмного класса» всякие национальные и исторические наряды. Модель то представляла хохлушку, переходящую в брод воображаемый ручеек, а то это была заснувшая за ночной работой швея, или средневековая девица, мечтающая за веретеном и т. д.

Эти «Акварельные пятницы» сыграли весьма значительную роль в карьере Левушки… Эти этюды, которые Левушка делал даром с живой натуры, были для него полезным упражнением в только что им усвоенной акварельной технике. Роме того, вышло так (едва ли намеренно с его стороны), что именно благодаря им он стал приобретать некоторую известность. Углубленного в работу, его всегда обступала кучка любопытных».

Среди любопытных оказался человек, близкий к президенту Академии, великому князю Владимиру барон Дмитрий Бенкендорф. Барон стал «учеником» Бакста, порекомендовал его в качестве учителя для детей великого князя, помог получить престижный заказ. Да и сам Шура Бенуа уверовал тогда в будущее Бакста.

Бенуа рассказывает, как упорно однажды на даче у его брата Альберта в Ораниенбауме молодой Бакст писал розу в стакане воды, как бесстрашно он снова и снова смывал написанное, пока не получилось нечто такое, «что представляло собой известную техническую прелесть».

«В то же время это было и нечто вполне отличное от приемов Альбера – нечто более сложное, более осознанное. Я был в восторге, – вспоминает Бенуа, – и, пожалуй, именно тогда во мне проснулась какая-то «вера в Бакста». Самый же этот случай остался для меня поучительным, чем-то таким, что противоречило той заразительной легкости, которой я привык любоваться в работах моего брата и его приятелей».

В последующее десятилетие Бакст создает портреты своих сотоварищей по «Миру искусства», активно участвует в оформлении журнала и его выставок, а незадолго до ликвидации и того, и другого с гордостью пишет в письме Любови Гриценко:

«Мы так привыкли друг к другу, так полюбили наши недостатки, все давно простили и, если ругаемся до изнеможения, то в минуту общей опасности стоим рядом, как обстреливаемая со всех сторон рота солдат! А. Бенуа, В. Нувель, Сережа Дягилев, Костя Сомов, Дима Философов, женя Лансере, А. Остроумова, А. Нурок, Павка Корнбут, Серов и Ваш покорный слуга – вот ядро нашего союза: друг другу не изменим…»

Бакст регулярно участвует в оформлении журнала «Мир искусства». Как и предтеча его Сомов, он не иллюстратор текста, а искусный украшатель журнального листа.

От влияния Сомова не избавиться ему и в первых его портретах.

Тогдашние портреты, написанные Бакстом, доносят до нас облик молодых его соратников-интеллектуалов – и Шуры Бенуа, и Кости Сомова, и Валечки Нувеля, и Димы Философова, и Сережи Дягилева… Автопортрет самого Левушки в богемном берете неплохо дополняет его литературные портреты, разбросанные по мемуарным томам и монографиям. Вот каким запомнился Бакст графику Анне Остроумовой-Лебедевой:

«Бакст был живой, добродушный, шепелявящий молодой человек, с ярко-розовым лицом и какими-то рыже-розовыми волосами. Над ним все подтрунивали, и над его влюб-

чивостью, и над его смешной шевелюрой, и над его мнительностью. Ему всегда казалось, что он болен или тяжко заболевает. Он был очень умен, блестяще одарен и большой энтузиаст искусства».

Один из учеников Бакста в студии Е. Званцевой, где Бакст преподавал вместе с Добужинским (П. Андреев), так вспоминал о внешности учителя:

«Меня поразил прежде всего его нос – такого я еще не видывал: совершенно египетский. Короткие рыжеватые вьющиеся волосы на большом семитическом черепе были с помощью фиксатуара тщательно зачесаны на одну сторону. Что-то верхарновское было в усах и подбородке. Голова крепко сидела на короткой шее, всегда затянутой великолепным воротничком. Спокойные карие искрящиеся глаза, меткие и добрые, они смотрели из-под пенсне – мудрые, меряющие и сравнивающие. В его приятной осанке и манере держать себя, нельзя было подметить отражения каких-либо плохих душевных качеств. Бакст располагал к себе. Это был интересный человек, его внешность красиво дополняла богатую внутреннюю сущность. Манеры простые, живые, деловые. Ни аффектации, ни претенциозности. Все в меру изысканно, тонко и доступно».

Но, конечно, лучше всех написал о тогдашнем Баксте через много лет после его смерти и сам немолодой уже к тому времени Шура Бенуа:

«Основу характера Левушки составляло известное благодушие. За него ему прощалось многое. Оно распространяло вокруг него определенную атмосферу уюта. С самых первых недель нашего знакомства именно эту его эманацию я почувствовал и оценил… Уютно действовала самая его наружность – мягко-огненный цвет волос, подслеповато подглядывающие из-за пенсне глаза, скромная манера держаться, тихий, слегка шепелявый говор. Особенно приятно было вызывать в Баксте смех – не громкий… но веселый и искренний…

И не только внешние черты притягивали к Баксту, а в той же мере действовал его ум, который я не могу иначе охарактеризовать, как словом «прелестный». Мысли Левушки были всегда своеобразны и выражались в яркой картинной форме. Они как-то тут же возникали и точно изумляли его самого (черта типично еврейская). В них никогда не звучало что-либо доктринерское, школьное, заимствованное. Теми же особенностями отличались его письма. Их у меня накопились десятки, если не сотни, иные из них необычайно длинны – целые трактаты… Многообразие тем Бакста было чрезвычайным, и это нас связывало, так как и я человек «многообразный», «пестрый», «всеядный». Левушка был и мастером рассказывать (без всякого нарочитого щегольства) про случившиеся с ним встречи и похождения…

Наконец, великий шарм исходил и от всей необычайной художественной одаренности Левушки. Эту одаренность можно было наблюдать… каждый раз, когда он бывал у меня или у Валечки, или в редакции «Мира искусства» – иначе говоря, чуть ли не каждый день. Талантливость неудержимо толкала его на творчество, и он чувствовал себя только когда был занят рисованием или акварелью, что не мешало ему принимать участие в общей беседе и даже в споре…»

Сближала Бенуа и Бакста их страсть к театру, к его тайнам, к миру кулис («закулисный мир… меня манил неудержимой силой», – признается Бенуа). У двух юных пиквикианцев появляется свой человек за кулисами – истинный «начальник» закулисного мира Мариинки режиссер Г. П. Кондратьев. Великий Кондратьев не пропускает ни одной юбки, облагая каждую новую хористочку сексуальным налогом, но это пока не может оттолкнуть наших юных фанатиков от театра, хотя они все примечают…

Впрочем, нельзя сказать, чтобы ничто в манерах и в характере Левушки не вызывало снисходительной усмешки, а иногда и раздражения у его просвещенных друзей или даже Шуры Бенуа. Ну, скажем, этот столь типичный для многих «нацменов», смехотворный «оттенок какого-то «патриотизма»:

«Послушать его, так самые видные деятели науки, искусства и политики в прошлом были все евреями. Он не только (вполне по праву) гордился Спинозой, Дизраэли, Гейне, Мендельсоном, Мейербером, но заверял, что все художники, философы, государственные деятели были евреями, раз они носили библейские имена Якова, Исаака, Соломона, Самуила, Иосифа и т. д…»

Удивило Бенуа и признание Левушки, что он мечтает стать «самым знаменитым» художником (не просто хорошим, а именно знаменитым, и притом – самым). «Раздражала, смешила и злила» Бенуа и новых друзей также некоторая склонность Левушки к «увиливанию» нежелание сказать напрямоту всю правду (та самая особенность, которую Бенуа считал еврейской и которая часто смущает русских при общении с французами). Последние две черты и привели однажды к ссоре и разрыву (на счастье, недолгому) Александра Бенуа с Бакстом и Дягилевым, о чем мы расскажем позднее, а пока… Пока жизнь сулит молодому Баксту и его друзьям – новые успехи, новые странствия и любови…

С 1891 г. Бакст, как и его друзья по петербургскому кружку, много путешествует по Европе и Северной Африке. Он переполнен впечатлениями, и при этом все – архитектура, пейзажи, музеи – «все заслоняется картинами и картинами». Он возвращается в Петербург, потом снова уезжает в Париж и застревает там надолго. Влюбчивость Бакста вошла в пословицу среди его друзей, а в Париже он пережил бурное и мучительное увлечение одной из актрис французской труппы Михайловского театра госпожой Ж. Бенуа описывает этот роман с состраданием к другу:

«Роман с госпожой Ж… тем сильнее захватил Левушку, что он попал в цепкие руки этой Цирцеи, будучи еще новичком в любовных делах и не имея в них большого опыта».

Бенуа весьма трогательно рассказывает про то, что «целомудренный, стыдливый, как девственница, Левушка, красневший от малейшей сальности» в том же Париже 26 лет от роду «благодаря профессиональным гетерам… впервые познал прелесть «бесстыжей Афродиты», о чем рассказывал «первое время… не без печали, скорбя о потере своей невинности…»

Что же касается актрисы г-жи Ж., то она, по утверждению Бенуа, «постаралась Левушку «просветить» и «испортить» по всем статьям. Кроме того, она связала его крепчайшими узами ревности и целой системой «периодических разрывов», за которыми следовали самые пламенные примирения. Бедный Левушка за три года прошел через все круги эротического ада… после идиллий, в которых талантливая сорокалетняя артистка с мастерством разыгрывала роль невинной Хлои, она превращалась в неукротимую менаду и в подкупную гетеру. Левушку швыряло и мотало, как тонущего в разбушевавшемся море. Было с чего потерять голову, запутаться в компромиссах…»

(Читатель уже догадался, наверно, что не ради подробностей о первом серьезном романе Бакста автор задержал вас на этой истории, а ради биографической прозы его другамирискусника Бенуа…)

В Париже Бакст не только занимается любовью, но и продолжает совершенствовать рисунок в парижской студии Жерома, занимается живописью в студии Жюлиана, занимается с финским художником Эдельфельтом, а до 1900 г. еще и выполняет престижный петербургский заказ – картину «Встреча адмирала Авелана в Париже».

По возвращении в Петербург Бакст написал новые интересные портреты, в которых, как и во многом, что делали члены сенакля, ощутимо влияние Сомова. Портреты интересные, и все же Александр Бенуа (который сам тоже не скоро добился успеха) еще и в 1901 году считал, что Бакст пока не стал «выясненным»:

«Он начал с нелепых анекдотов в стиле Владимира Маковского, увлекся затем Фортуни и несколько лет блистал на акварельных выставках своими жеманными головками, перешел затем к более серьезным задачам… после того ударился в подражание шотландцам и совре-

менным французам, надавал в этом роде несколько хороших пейзажей и портретов и вдруг за последнее время обратился к «старикам», к культу форм великих мастеров прошлого. Какое метание, какой извилистый, далекий путь! Все это делалось вполне искренне, убежденно, с горячим увлечением, но бестолково и непоследовательно. У Бакста золотые руки, удивительная техническая способность, много вкуса, пламенный энтузиазм к искусству, но он не знает, что ему делать».

Думается, Бенуа в своем нетерпении и стремлении к своему и Левушкиному совершенству забыл о его собственном портрете, написанном Бакстом, о бакстовском портрете Нувеля, об упорном увлечении Бакста Древней Грецией и Востоком. Однако в принципе Бенуа был прав: он ждал от талантливого Бакста большего успеха, но этот успех был уже на подходе. 1901-м г. датирован замечательный бакстовский портрет Зинаиды Гиппиус и портрет В. Розанова…

Редактор «Аполлона» Сергей Маковский так писал в своем журнале о первом из этих бакстовских портретов:

«Великолепен и дерзко-выразителен… его рисунок, изображающий г-жу Гиппиус в мужском костюме».

Как отмечает один современный искусствовед, не только костюм, но и надменная поза, и надменное выражение лица знаменитой символистки бросали вызов морали и вкусам тех, кто не принадлежал к числу избранных. «Образ Зинаиды Гиппиус, – пишет об этом портрете С. Голынец, – можно сказать, провоцировал пластику модерна, сказавшуюся в портрете Бакста в некоторой утрировке пропорций удлиненной фигуры, в заострении рисунка, в сочетании объемной проработки модели с отвлеченностью белого фона…», ибо «не только творчество поэтессы-символистки, но и сама она, ее оригинальная красота, причудливые наряды и экстравагантная манера поведения воплощали вкусы своего времени и были связаны с модерном».

Искусствовед отмечает, что тот же стиль ощутим и в картине «Ужин» (1902 г.), одной из самых популярных картин Бакста. Об этой «Даме с апельсинами» (как ее называли иронически), о ее «кошачьей» фигуре с яростью писал Стасов и с удивленным восхищением В. Розанов.

А между тем, позировала Баксту для этой картины скромная и милая Атя (Анна Карловна Бенуа-Кинд), невеста Шуры Бенуа (Бенуа женился на ней уже в 1894 г. и очень скоро обзавелся детьми).

Среди портретов того времени были портрет невесты самого Бакста Любови Гриценко, дочери П. М. Третьякова, носившей фамилию своего первого мужа, художника Н. Н. Гриценко. В тогдашней переписке мирискусников немало упоминаний об этом новом увлечении влюбчивого Бакста. В 1903 г. Бакст женился на Любови Павловне Гриценко. Для этого ему пришлось перейти в лютеранство…

В 1904 г. Бакст начинает писать портрет С. Дягилева (который он закончил два года спустя и который вдохновил Серова на его собственный знаменитый портрет Дягилева). Бакст рассказывает в письмах жене о своей работе и тогдашних встречах с Серовым.

«Сегодня весь день был с Серовым, завтракал с ним вдвоем у Дягилева, очень нежен со мною – до болезни меня все звал Левой, теперь – Левушкой, что, однако, не помешало ему нарисовать карикатуру на меня сегодня в блузе, работающего Сережин портрет. Серов разохотился и тоже хочет осенью писать Сережу… Сережа все ноет, чтобы его сделать тоньше, да спасибо Диме – он наорал на него, и тот осекся… Серов не утерпел – посмотрел пока без меня портрет Сережи – ему очень нравится. Ура!!!»

Искусствоведы не раз писали о неподвижности фигуры на этом портрете, о темном занавесе, на фоне которого «особенно выразительным кажется обращенное к зрителю чувственное, высокомерное лицо…» (С. Голынец).

Иные из искусствоведов угадывают в этом лице, может, даже больше, чем мог разглядеть в ту пору охваченный энтузиазмом Бакст, ибо они знакомы с литературными портретами великого Дягилева, стоявшего тогда (как, впрочем, и сам Бакст) на пороге своей мировой славы. Так, Н. Лапшина, упоминающая о бакстовской «фигуре Дягилева, стоящего в фатовской позе, с руками в карманах, надменно вздернув голову с оригинальной белой прядью в темных волосах», приводит самые отчаянные из мемуарных описаний великого театрального деятеля:

«Портрет Дягилева не только похож внешне, но и передает характерные черты внутреннего облика Дягилева. Напрашивается сравнение с блестящим литературным портретом Дягилева, данным Андреем Белым в «Начале века», который запечатлел первую встречу с Дягилевым на выставке «Мира искусства» в Москве в 1902 г.: «выделялась великолепнейшая с точки зрения красок и графики фигура Дягилева; я его по портрету узнал, по кокетливо взбитому коку волос с серебристою прядью на черной растительности и по розовому, нагло безусому, сдобному, как испеченная булка, лицу – очень «морде», готовой пленительно мыслиться и остывать в ледяной, оскорбительной позе виконта; закидами кока окидывать вас сверху вниз, как соринку. Дивился изыску я; помеси нахала с шармером, лакея с министром… Что за жилет, что за вязь и прокол изощренного галстука! Что за ослепительный, как алебастр, еще видный манжет!»

Искусствовед предсказывает художнику грядущие беды и унижения в общении с его моделью (ах, хорошо быть дальновидными 70 лет спустя):

«С моделью этого портрета Баксту предстояло много лет совместной работы над постановками «русских балетов»…

Уже упомянутый С. Голынец отмечает некую смягчающую деталь бакстовского портрета (наверняка придуманную не художником, а самим тонким психологом Дягилевым):

«Интимную ноту в портрет художественного диктатора, имевшего столько соратников и ни одного настоящего друга, ни к кому глубоко не привязанного, вносит фигурка преданной питомцу старушки няни, изображенной слева от занавеса на фоне замыкающей композицию голубой стены».

Когда вспоминаешь, как наблюдательный кн. С. Щербатов описывал свой визит в собрание мирискусников, невольно приходит в голову, что самое присутствие няни на этом ответственном деловом чаепитии и было, вероятно, рассчитано на внесение этой «интимной ноты»:

«Чтобы познакомить нас с ними (кн. Щербатов и фон Мекк обещали «им» денежную поддержку и устройство выставки – Б. Н.), он пригласил нас на воскресный чай, когда собирались у него «все». Из огромной комнаты редакции все были званы к чаю в узкую длинную столовую… За самоваром сидела «русская няня» в повойнике типа няни Пушкина, придававшая особый стиль и вносившая «родную ноту».

Бакстовскому портрету Дягилева (как и модели его) суждена была долгая слава: уже в 1906 г. портрет был выставлен в Париже и Берлине, еще через год – на всемирной выставке в Венеции и еще, и еще, а на выставках 1979 – 81 гг. в Москве и в Париже он занимал особое место…

Наряду с портретной живописью Бакст был сильно увлечен в те первые годы века книжной графикой. Знаменитые стихотворные сборники, художественные издания и лучшие художественные журналы выходят тогда в бакстовском оформлении. Как утверждают искусствоведы (в частности, С. Голынец), Бакст был наиболее ярким представителем модерна среди мирискусников. Бакст делал для «Мира искусства» стилизованные заставки, буквицы, концовки, где не только отражен был весь ретроспективный набор мирискуснических идеалов (идущий еще от Сомова), но и воплощены были его собственные графические находки.

Залы русской живописи в рамках Осеннего салона 1906 г. тоже оформлял Бакст.

В первые годы нового века Бакст вплотную подошел и к той области, где ему суждено было достичь огромного успеха и стяжать мировую славу. Началось с того, что Бакст оформил спектакли «Еврипид» и «Эдип в Колоне» для Александринского театра и «Антигону» для Иды Рубинштейн. Эти его труды, а также декоративное панно «Элизиум» и занавес для театра В. Комиссаржевской были связаны с давним и неистовым увлечением Бакста эллинской культурой и вообще античностью, а также его неистовой тягой к востоку. Откуда она шла, эта тяга? Люди, глядящие очень глубоко, скажут, что она могла быть зовом крови. Жили же когда-то, в незапамятные времена, все эти Рабинович-Розентали-Бакстеры на Востоке, пусть даже на Ближнем Востоке. Люди, знающие больше подробностей, подскажут, что увлечение это могло придти через романтиков, через Грецию, через Европу, наконец. Что влияние это могло быть переработанным, в том числе и творчески переработанным, хотя вот – побывал он уже и в Северной Африке, этот Бакст…

Увлечение античностью одно время сближало Бакста с В. Розановым, теперь же, при новом своем общении с Валентином Серовым Бакст сумел заразить Серова своим энтузиазмом, и весной 1907 г. они вдвоем двинулись в Грецию. Много позднее (за год до смерти Бакста) в Берлине вышла книга его дорожных записок, названная «Серов и я в Греции», Подобно своим собратьям по «Миру искусства» (Александр Бенуа и Мстиславу Добужинскому), Бакст оказался «пишущим художником», и книгой его восхищались не только русские писатели (вроде Бунина и Гиппиус), но даже иные из грамотных иностранцев (скажем, кубинец Алехо Карпентьер, писавший, что у Бакста «за каждой фразой – кисть художника»).

Легко догадаться, что уже первая встреча с долгожданным греческим берегом привела в восторг импульсивного петербургского мечтателя:

«Бегу по палубе, задеваю за теплые, смолистые канаты, с волнением гляжу на незнакомый величественный остров – какая неожиданная Греция! Вереницы песчано-красноватых утесов перерезаны темно-желтыми горизонтальными линиями крепостей, где – издали игрушечные – крохотные солдатики маршируют колоннами. Выше рассыпанные стада пепельно-серых одинаковых рощ: еще выше – опять нагие утесы – дикие, классические, испещренные, как леопардова шкура, неправильными темно-коричневыми пятнами.

Серебряное утреннее небо льет вокруг бодрый, слепящий свет, ласкает белые, чувственные купола турецких построек, больно припекает мне шею, сапоги, руки… Ветерок несет с берега притягательный пресный запах острова… Чем это пахнет? Нагретою зеленью, апельсинными цветами, нежным дымом!..»

Оба художника мысленно погружаются в толщи крито-микенский и античной цивилизации, в гомеровскую Грецию, собирают «как пчела мед, греческий материал», преодолевают «все прежние, еще петербургские представления о героической Элладе»…

Не только следы истории волнуют здесь чувственного Бакста, не только «чувственные купола», но и живые греки, гречанки:

«Какие головы стариков, какой разрез глаз, какие крепко кованые овалы гречанок, совсем Геты, Гебы… Девушки крупные, черноглазые, чуть смуглые, с маленькими круглыми головками в черных, туго повязанных на манер чалмы платочках, сидели, свесив ядреные, позолоченные солнцем ноги, голые до полных колен, – такого редкого совершенства, что даже слеза восторга ущипнула у носа…»

В прозе Бакста, как и в его живописи, очевиден столь благодетельный (для искусства и для жизни) эротизм. Тогдашняя столичная жрица любви и «жизнетворчества», подруга Минского Людмила Вилькина (увы, в отличие от тоже не слишком застенчивых Ахматовой, Радловой, Судейкиной, Стравинской или Цветаевой, она была почти обделена творческим талантом, но – подобно Палладе или Саломее – пыталась наверстать этот пробел, собирая у своих ног знаменитых мужчин, сраженных любовью к ней) сохранила для потомства пылкие признания Бакста. Вождь символистов Брюсов в 1902 г. , в начале любовных игр с

Вилькиной-Минской сделал однажды забавную дневниковую запись (бережно хранимую в архиве – РГБ Ф. 386, ед. хр. 16): «Минская показывала мне письма Бакста, где он соблазнял ее. «Для художника не существует одежд, писал он, я мысленно вижу вас голой, любуюсь вашим телом, хочу его». Понятно, что Вилькина показывала всему свету эти лестные для нее письма, благодаря чему мы и смогли убедиться, что Бакст, подобно многим художникам, умел брать быка за рога, но в отличие от многих был гетеросексуален.

«Было в жизни Бакста несколько периодов, окутанных эротической одержимостью, – вспоминал Бенуа, – и в эти периоды его рисунки бывали почти всегда посвящены прелести человеческого (преимущественно женского) тела… в годы, когда в нем исчезли и последние следы юношеской невинности, он охотно задерживался (в разговорах – Б. Н.) на разных «негодных для печати» подробностях, не опасаясь этим оскорбить стыдливость друзей. Разве только Серов иной раз с неудовольствием крякнет и пробурчит: «а все же нельзя ли поскромнее?»

Возвращаясь к совместному с Серовым греческому путешествию Бакста, отметим, что пройдут два-три года и восторг путешественника, эта нега, это солнце, эти темно-коричневые пятна и синева неба прольются на зрительные залы, набитые парижанами и лондонцами… «Русские сезоны», которые называют «сезонами Дягилева», были уже на подходе.

А пока, вдохновленный своими штудиями и путешествием, Бакст ратует за обращение к классицизму, к архаике (что было вполне в духе времени), к «искусству прекрасной линии». Свои идеи Бакст претворяет не только в новые портреты (вроде портрета Анны Павловой или Алексея Толстого), не только в манифесты и статьи (которые охотно печатал «Аполлон»), но и в свою преподавательскую деятельность: с 196 по 1910 гг. Бакст вел занятия живописью в школе Е. Н. Званцевой. Его класс называли иногда «школой Бакста». Рисунок там же вел М. Добужинский (и это была «школа Добужинского»).

Школа Званцевой (или Званцовой) была очень популярна в Петербурге. В то же время Общество поощрения художеств открыло в столице свою собственную школу, и правивший в ней Н. Рерих пригласил преподавать другого мирискусника – Ивана Билибина. Позднее, Александром Бенуа и его друзьями была организована также Новая художественная мастерская, где преподавали Добужинский, Остроумова-Лебедева, Лансере и другие их единомышленники…

Через эти школы прошли многие русские художники, и анналы хранят отзывы о тогдашней системе преподавания. Конечно, те ученики, что уже родились гениями, отзывались о своих учителях и школах вполне пренебрежительно. Ну кого, к примеру мог помянуть добром выпускник витебского столярного ПТУ Шагал, и кто мог его чему-нибудь научить, ежели он был с детства гений. О Баксте он запомнил лишь то, что Бакст был рыжий, что он поздно вставал и что он раньше, чем он, Шагал, побывал в Париже. Зато ученики попроще и поплоще вспоминали о бакстовских уроках с большой симпатией.

«Передать бакстовского остроумия нельзя… – вспоминал об уроках Бакста П. Андреев, – Иной раз замечания бьют больно, но всегда как-то по-отечески добродушно. Каждая индивидуальность, проявленная в работе, судится по ее же законам. Все это толково и остроумно. Разбирается каждый тон и линия. Каждый получает совет согласно характеру своей работы».

Высоко отозвался о «школе Бакста – Добужинского» и сам редактор «Аполлона» Сергей Маковский, приветствовавший в своем журнале «талантливое профессорство Бакста и Добужинского, сумевших внушить своим ученицам (кстати, одной из этих учениц была жена М. Волошина, талантливая Маргарита Сабашникова – Б. Н.) строгие основы школьной дисциплины, оградив их откаких бы то ни было подражаний своим собственным достижениям (обратное тому, что мы наблюдаем хотя бы в Академии)…»

«Судя по… работам… – продолжал Маковский, – и Баксту и Добужинскому дорого в учениках чувство природы, далекое от всех условностей восприятие».

Конечно, в преподавании и творчестве Бакст не всегда следовал своим высоким теориям, но теории у него все же были, и он охотно делился ими на страницах того же «Аполлона»:

«Новый вкус идет к форме не использованной, примитивной: к тому пути, с которого всегда начинают большие школы – к стилю грубому, лапидарному».

Студия Званцевой, в которой преподавал Бакст, размещалась на углу Таврической и Тверской, в том самом доме и как раз под той самой квартирой, где жил Вячеслав Иванов, то есть, под знаменитой Ивановской «Башней», самым прославленным из петербургских богемно-литературных салонов. И Бакст, и Добужинский, и многие из их учеников ходили в гости к Ивановым, бывали на их «средах», где регулярно появлялись и молодой Блок, и Кузмин, и Волошин, и Сологуб, и Ремизов, и Чулков, и многие из мирискусников. Об этих сборищах ходило в Петербурге немало страшных (или пикантных) легенд. Конечно, легенды были по большей части плодом сочинительства и воображения, но ведь и Добужинский мимоходом замечает, что Вячеслав Иванов «был столь «горним», что мог себя считать выше морали».

Так или иначе, все первое десятилетие XX в. Бакст провел в гуще петербургской культурно-богемной жизни, но это десятилетие оказалось для него и последним в Петербурге.

В 1907 г. у Бакста и Любови Павловны Гриценко родился сын Андрюша, и отец написал довольно смешной портрет годовалого сына. Впрочем, даже если бы мы с вами никогда не видели печальных фигур мужа и жены, идущих в разные стороны на узорах бакстовской расписной вазы, мы могли бы догадаться, что долго идти вместе в обстановке этой богемной суеты было супругам нелегко, так что семейный кризис назрел еще до конца десятилетия.

Талант Бакста-стилизатора, его интерес к истории цивилизации, одежды, движения не мог не привести его (как, впрочем и других мирискусников) к работе в театре. Естественным считал этот приход Бакста к театру и к модам Максимилиан Волошин, так описавший Бакста:

«ученый, элегантный, многоликий, переимчивый … напоминает любезного археолога, который в зале «коллеж де Франс» перед великосветской аудиторией толкует тайны женского туалета древних вавилонянок и карфагенянок. Для него самым важным остаются человеческие позы, украшения и одежды…»

Театральная судьба Бакста сложилась на редкость благополучно. После парижского успеха русских концертов Дягилев, махнул рукой на Петербург, где у него, впрочем, только что прошла блистательная выставка русского портрета, целиком отдается подготовке «Русских сезонов» в Париже. Бакст теперь тоже вынужден все чаще ездить в Париж. В школе у Званцевой он оставляет вместо себя молодого (тридцатилетнего) Бориса Анисфельда, уроженца бессарабского городка Бельцы. Позднее, когда Анисфельд начнет писать декорации для «парижских сезонов» по эскизам Бакста, Бенуа Головина и Рериха, свое место в школе Бакст и вовсе передает ровеснику Анисфельда Сергею Петрову-Водкину (который, как и положено гению, отзывался и о Баксте, и о Париже иронически-непочтительно).

Кстати, Борис Анисфельд и сам становится со временем видным художником театра – на долгие двадцать лет. Для Русского балета Дягилева Анисфельд самостоятельно оформил балет «Подводное царство», для Мариинского театра – балет «Исламей», для антрепризы Фокина в Берлине и Стокгольме – балет «Египетские ночи», для антрепризы Нижинского в Лондоне – балеты «Видение розы» и «Сильфиды» и еще, и еще.

В пору своей встречи с Бакстом Анисфельд, учившийся в Академии художеств у Репина и Кардовского, еще не имел звания художника (звание распорядилась дать ему в 1909 г. президент Академии художеств великая княгиня Мария Павловна). Дебютировал Ани-

сфельд как самостоятельный сценограф еще в 1907 г., оформив в театре Комиссаржевской «восточный» спектакль для Мейерхольда. Это была «Свадьба Зобеиды» по пьесе Г. Гофмансталя, и три года спустя вся эта история о неверной султанше Зобеиде всплыла в нашумевшем балете дягилевского сезона – в «Шахеразаде». В ту пору Анисфельд уже писал декорации по эскизам Бакста, но нетрудно заметить, что в «Шахеризаде» Бакст шел по следам Анисфельда, и как осторожно отмечают искусствоведы, «Бакст и Анисфельд влияли друг на друга». Но что с того, что львиная доля успеха и лавров досталась Баксту? Наблюдательный Н. Лобанов-Ростовский отметил (три четверти века спустя), что Анисфельд был «романтик, оказавшийся под влиянием символистов и интересовавшийся Востоком». Зато прожил романтик Анисфельд добрых 95 лет (чуть не на пять десятилетий пережив Бакста) и в конце жизни, как сообщает тот же Лобанов-Ростовский, «жил уединенно в хижине в «Скалистых горах» США». Сколько террас и ванных комнат было в хижине, коллекционер не уточняет.

В эмиграцию Анисфельд двинулся с семьей еще летом 1917 г. – через Сибирь, Дальний Восток и Японию. В январе 1918 г. он уже добрался в Нью-Йорк, устроил в Бруклинском музее большую выставку привезенных им работ, обошедшую потом два десятка американских городов, и сразу стал человеком известным. В течение десяти лет он работал в театре, делал декорации для Метрополитен Оперы, для труппы Мордкина, а в 1928 г. оставил театр, занимался живописью и добрых три десятка лет преподавал в художественном институте в Чикаго. Он выезжал со студентами на пленэр в штат Колорадо, продолжал писать пейзажи и символические картины еще и через пятьдесят лет после смерти Бакста.

Ну а что же все-таки Бакст?

Первая попытка театролюбивого «Мира искусства» и славолюбивого Дягилева завоевать петербургскую сцену кончилась, если помните, неудачей из-за конфликта кн. С. М. Волконского с весьма близкой к престолу балериной Кшесинской (увы, всего лишь по поводу фижм»). Баксту тогдашние петербургские опыты пригодились в будущем. Впрочем, они уже и в Петербурге были замечены критикой. В декорациях к «Ипполиту» и «Эдипу в Колоне» Бакст, как отмечал искусствовед, «показал тонкое проникновение в дух и стиль эпохи». Василий Розанов восклицал по этому поводу: «Бакст – истинная Рашель декоративного искусства».

Еще большее внимание привлекли декорации и костюмы Бакста к спектаклю «Фея кукол» Мариинского театра, где заняты были Кшесинская, Преображенская, А Павлова, Трефилова, С. Легат, Фокин… Отметив, что сам балет и его музыка были «верхом безвкусия и тривиальности», обозреватель «Мира искусства» высоко оценил тогда работу Бакста:

«К счастью, эта постановка дала возможность художнику Баксту создать удивительную иллюстрацию наших пятидесятых годов (кстати сказать, эта эпоха всегда волновала «ретроспективных мечтателей»-мирискусников – Б. Н.), и надо по справедливости сказать, что вероятным успехом своим этот балет будет всецело обязан талантливому труду художника, сумевшего своим искусством облагородить данную ему бездарную и пошлую тему. Обе декорации прелестны… Но особенно хороши костюмы, в которых художник так тонко воспользовался модами second empire… Жаль только, что весь этот труд потрачен на такой ничтожный сюжет».

Тогда же отмечены были критикой и костюмы, сделанные Бакстом для танцевальных номеров Анны Павловой и Иды Рубинштейн (для «Умирающего лебедя» и «Танца семи покрывал»).

В общем, петербургские работы Бакста в театре имели успех, но даже этот успех никого не мог подготовить – ни русскую публику, ни самого художника – к тому триумфу, который ждал его в Париже…

«Успех? Триумф? – надменно пожимал тогда плечами Дягилев, – эти слова ничего не говорят и не передают того энтузиазма, того священного огня и священного бреда, который охватил всю зрительную залу».

И «священный бред», охвативший зрительный зал, и подлинный триумф, который не всякому художнику выпадает в театре за целую жизнь – все это выпало на долю уроженца Гродно Льва Бакста 2 июня 1909 г. на представлении второй программы Первого сезона, еще точнее, на представлении балета «Клеопатра» на сцене отремонтированного и подновленного по случаю русских гастролей парижского театра «Шатле». В сущности, «Клеопатра» была переделанными «Египетскими ночами» – с довольно слабеньким сюжетом и собранной с миру по нитке музыкой, но когда могучие черные рабы внесли на носилках ученицу Фокина Иду Рубинштейн, впервые явившуюся в тот вечер перед парижской публикой, по залу пронесся вздох восхищения…

«Все прямо так и ахнули, когда она вошла», – пел лет семьдесят спустя в том же Париже мой учитель по киношному семинару А. А. Галич. Когда я видел его в последний раз, Париж был почти тот же, но никто не охал, да и войти с такой помпой давно уже было некому: «Несравненная Ида» покоилась на деревенском кладбище в Вансе, Дягилев – на венецианском острове Сан-Микеле, а сам Бакст в Париже на Батньоле, кто где… Но тогда, 2 июня 1909 г. в обмиравшем от «священного огня» парижском зале шесть черных рабов так бережно поставили на сцене носилки, а слева и справа от них возвышались огромные фигуры каменных фараонов, и в глубине, за колоннами портика, синели воды бакстовского Нила…

«На этом странном, действительно южном, горячем и душном фоне, – восхищенно писал Александр Бенуа, – так богато загорались пурпуры костюмов, блистало золото, чернели плетеные парики, так грозно надвигались замкнутые как гроб и как саркофаг, испещренные письменами носилки Клеопатры».

В центре Парижа повеяло Востоком…

Конечно, Востоком увлекались уже много десятилетий и писатели, и художники Европы (и Гоген, и Матисс, и многие другие до них) – ориентализм был в моде. Но на театральной сцене такого Востока парижанам еще не доводилось видеть. Да и вообще им еще не доводилось видеть таких декораций. Декорации и костюмы давно перешли на Западе в руки второразрядных подельщиков, а тут работали настоящие художники, притом фанатики театра, отдававшие себя театру… И Париж очень скоро узнал имена этих художников, в первую очередь это короткое, как выстрел, имя – Бакст. «Париж был подлинно пьян Бакстом» – писал позднее русский парижанин, известный критик Андрей Левинсон.

Во втором сезоне русского балета большое впечатление на парижскую публику произвели бакстовские декорации и костюмы для одноактного балета «Шахеразада» (на музыку Римского-Корсакова), в которых, по наблюдению искусствоведа, «необычайной, волнующей силой наполнено столкновение открытых цветов, сочетаемое с тонкой нюансировкой внутри каждого из них». При этом, как отмечает тот же искусствовед (С. Голынец), «эмоциональная окраска цветовых ритмов, движущаяся живопись (а ее искусствовед и считает главным завоеванием Бакста-сценографа – Б. Н.) соответствовали картинности музыкального языка». Об этой «движущейся живописи», о своей живописной музыке сам Бакст говорил так:

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, купив полную легальную версию на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.