

<https://doi.org/10.22455/978-5-9208-9782-3-501-528>

<https://elibrary.ru/TATAIB>

Научная статья /

Research Article

УДК 821.161.1.0



This is an open access article
Distributed under the Creative Commons
Attribution-NoDerivatives 4.0
(CC BY-ND)

© 2024 г. Ю.Б. Демиденко

«ДРЕВНИЙ УЖАС» Л. БАКСТА: К РЕКОНСТРУКЦИИ ЗАМЫСЛА

Переработанный и дополненный текст доклада, прочитанного на Ивановских чтениях 2008 г. в Музее Державина (СПб).

Аннотация: Статья посвящена тесной связи работы Л.С. Бакста «Древний ужас» с «Последним днем Помпеи» К.П. Брюллова. Обе картины объединяют исторический жанр с «живописью катастроф», что дает повод говорить о концепциях исторической живописи и истории как таковой в XIX — начале XX в. В центре внимания — конструирование усилиями археологов, литераторов и живописцев современного образа античной культуры — «мифа об античности» и важного для символизма «мифа об искусстве», интерес к конкретным историческим памятникам и их интерпретациям в жизнестроительном поиске символизма.

Ключевые слова: Л.С. Бакст, К.П. Брюллов, «Древний ужас», историческая живопись, архаика, кора.

Информация об авторе: Юлия Борисовна Демиденко — заведующая отделом декоративно-прикладного искусства, Государственный Русский музей, ул. Инженерная, д. 4, 191086 г. Санкт-Петербург, Россия.

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0004-3268-4766>

E-mail: jdemidenko@mail.ru

Для цитирования: Демиденко Ю.Б. «Древний ужас» Л. Бакста: к реконструкции замысла // Вячеслав Иванов. Исследования и материалы. Вып. 4 / ред.-сост. Е.А. Тахо-Годи, А.Б. Шишкин. М.: ИМЛИ РАН, Водолей, 2024. С. 501–528.
<https://doi.org/10.22455/978-5-9208-9782-3-501-528>

“TERROR ANTIQUUS” BY LEON BAKST: TOWARDS THE RECONSTRUCTION OF THE IDEA

Abstract: The article is devoted to the close connection of Leon Bakst's painting “Terror Antiquus” with “The Last Day of Pompeii” by Karl Bryullov. Both paintings combine the historical genre with the genre of catastrophes, which gives reason to talk about the concepts of historical painting and history as such in the 19th — early 20th centuries. The focus is on the construction by the efforts of archaeologists, writers and painters of the modern image of ancient culture — the “myth of antiquity” and the “myth of art” important for symbolism, interest in specific historical monuments and their interpretations in the life-building search for symbolism as well.

Keywords: Bakst, Bryullov, “Terror antiquus”, history painting, archaic period, korai.

Information about author: Yulia B. Demidenko, Head of the Department of Decorative and Applied Arts, State Russian Museum, Inzhenernaya St., 4, 191086 St. Petersburg, Russia.

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0004-3268-4766>

E-mail: jdemidenko@mail.ru

For citation: Demidenko, Yu.B. “Terror Antiquus” by Leon Bakst: Towards the Reconstruction of the Idea.” *Viacheslav Ivanov. Issledovaniia i materialy* [Vyacheslav Ivanov. *Research and Materials*]. Issue 4, comp. and ed. by E. Takho-Godi, A. Shishkin. Moscow, IWL RAS Publ., Vodoley Publ., 2024, pp. 501–528. (In Russ.)

<https://doi.org/10.22455/978-5-9208-9782-3-501-528>

За полотном Л.С. Бакста “Terror antiquus” в отечественном искусствознании закрепились репутация плохой картины. Художественные критики и коллеги художника сразу же оценили ее как неудачную. «...Художник не справился со своей задачей, он не продумал ее до конца и, вместо символа, дал его схему, пусть интересную, но не отвечающую силе замысла», — констатировал Н.С. Гумилев [14, с. 17]. «...Картины его, как например “Terror antiquus”, были довольно слабы...», — вторил ему князь С.А. Щербатов [34, с. 131]. Скептически о ней высказались А.Н. Бенуа, К. Чуковский [23], М.В. Добужинский и др. Я.А. Тугендхольд, обозреватель Международной выставки искусств

1911 г., приуроченной к 50-летию объединения Италии, даже не упомянул имени Бакста, представившего в Риме свою картину [32]... Позднее ту же мысль подхватили советские искусствоведы: «Малоинтересная как произведение живописи картина...» [31, с. 167], «картина оказалась противоречивой и надуманной» [29, с. 117].

Однако помимо газетных критиков на полотно сразу и очень активно откликнулись литераторы: И.Ф. Анненский, В.В. Розанов, М.А. Волошин, Вяч. Иванов, Велимир Хлебников, — для которых содержание, сюжет и его трактовка были важнее живописных качеств и композиционных находок, а картина стала поводом к размышлениям о самых разных вещах, представлявшихся им важными и актуальными. Не будем повторять, о чем именно идет речь, но эти имена заняли такое место в истории русской культуры, что во многом благодаря им и их исследователям полотно Бакста стало чемпионом в истории русского искусства по числу комментариев к нему.

При этом, несмотря на постоянное внимание критиков, искусствоведов, филологов, антиковедов и историков театра и литературы, начиная с первых появлений картины на выставках и до наших дней, многое в истории создания и бытования работы и, тем более, ее интерпретаций, по сей день остается неясным. Непонятны, к примеру, точные даты создания картины и рождения ее замысла. И.Н. Пружан, первой обратившая внимание на долгий путь Бакста к созданию полотна, указывает на то, что непосредственно над живописным произведением работа велась с 1906 г. [29]. В каталоге 2-й выставки Союза русских художников, открывшейся в Москве 13 февраля 1905 г. (т. е. задолго до поездки Л.С. Бакста и В.А. Серова в Грецию, которая, как обычно считается, и послужила стимулом к созданию знаменитого полотна), значится работа Бакста под названием “*Terror antiquus*” [21, с. 4]¹. Саму работу отчасти описывал А.Н. Бенуа в своем отклике на выставку «Салона» [7]. Но был ли это эскиз картины,

¹ Об экспонировании одноименной работы пишет, в частности, комментатор статьи Вяч. Иванова Г.В. Обатнин [18].

которую уже начал обдумывать художник, ранний ее вариант, набросок композиции или самостоятельный рисунок на ту же тему, была ли вообще работа представлена вниманию публики или только заявлена в каталог (а такие случаи бывали), остается под вопросом. По крайней мере, рецензенты выставки обошли произведение своим вниманием. Местонахождение этого раннего варианта сегодня неизвестно, тогда как знаменитое живописное полотно было передано в Русский музей в 1965 г. непосредственно сыном художника из его мастерской, а до того долгое время пребывало в забвении².

Сам Бакст в письме к Бенуа от мая 1905 г. писал об этом раннем варианте как о «рисунке»³, однако под этим словом могут скрываться как все перечисленные варианты (эскиз, этюд, набросок, законченная композиция), так и разные техники исполнения (акварель, граф. кар., тушь и проч.). В другом письме к Бенуа, датированным маем 1906 г., Бакст упоминает о работе над более крупной вариацией “*Terror antiquus*”, называя предшествующий вариант уже «картиной» [29, с. 114]. Из этого следует, что к началу 1905 г. как минимум замысел и название произведения существовали во вполне оформившемся виде, а в 1906 г. художник уже работал над полотном.

Судить о художественном произведении возможно, не только основываясь на его перцепции и интерпретациях, но и по замыслам и намерениям автора. Однако, несмотря на многочисленную сохранившуюся переписку художника с самыми разными персонажами отечественной художественной сцены, у нас есть лишь несколько развернутых комментариев самого Бакста, не столько проясняющих его идеи, сколько свидетельствующих о метаниях и сомнениях художника, а в конечном итоге — о его неудовлетворенности работой: от «испуга перед “настоящей” Греци-

² Показательна переписка от декабря 1934 — февраля 1935 г. между А.Н. Бенуа, Вяч. Ивановым и Г. Штайнером по поводу местонахождения полотна, связанная с планировавшейся публикацией статьи Иванова в журнале “*Corona*” [35, S. 167]. См. также Приложение к настоящей статье.

³ «...Ты писал мне, говоря, что даешь “Антигону” в красках (а рисунок хорошо “*Terror antiquus*”)...» (ОР ГРМ. Ф. 137. Оп. 1. Ед. хр. 671. Л. 26).

ей» [5, с. 116] до «разонравилась». Так что остается положиться на особенности и историю самого произведения.

Прежде всего, определимся с жанром, ибо в 1900-е гг. живопись еще вполне подчиняется общепринятой жанровой системе. Работа Бакста очевидно историческая картина, что чрезвычайно важно: до поколения мирискусников историческая живопись занимала высшую ступень в иерархии живописных жанров. Создать историческую картину — значило заявить о себе как о художнике с идеологией, с программой, что, очевидно, вполне соответствовало амбициям Бакста. Напомним, что и знаменитый Бунт 14-ти в Императорской академии художеств возник из-за желания конкурентов войти в число исторических живописцев, а не оставаться среди бытописателей... Бакст, несомненно, придавал «Античному ужасу» чрезвычайное значение. Характерно выбранное место и время для показа картины отечественной публике — после большого ее успеха в Париже.

Так называемый «Салон» С.К. Маковского — одна из самых масштабных столичных выставок «всех направлений» (в экспозиции, в частности, были представлены работы Д.Д. Бурлюка, М.В. Веревкиной, В.В. Кандинского, Р.Р. Фалька и др.) 1900-х гг., которую устроитель рассматривал как прямой аналог парижских Салонов, имеющих не национальное, но международное или даже мировое значение. Маковский прямо указывал: «Нужен русский салон — средоточие всего ценного и характерного не только в русском искусстве, но и искусстве мира» [26, с. 133]. Выставка проходила с 4 января по 8 марта 1909 г. в здании Первого кадетского корпуса (бывшего Меншиковского дворца) и включала более 600 произведений, по словам самого Маковского. Выбор выставочного пространства свидетельствовал об амбициях устроителя — выставка была организована непосредственно в музейном пространстве, в так называемых Меншиковских комнатах и помещении музея Первого кадетского корпуса. О точном количестве представленных работ судить невозможно по причине того, что в каталоге выставки под одним номером наряду с указаниями «6 листов» или «5 эскизов» зачастую встречаются записи такого рода: «эскизы костюмов» или «эскизы де-

кораблей», «этюды» и проч. Собственно исторический жанр на выставке был представлен лишь работой Бакста и произведениями Н.К. Рериха.

Еще важнее то, что Бакст выставил только одну картину, в отличие от остальных экспонентов и от своих товарищей по «Миру искусства», показавших по несколько вещей, не считая целых серий эскизов, этюдов и «графических работ». У некоторых, например, Г.К. Лукомского, число выставленных произведений исчислялось десятками. Между тем, Баксту было что показать: на выставку принимались и ретроспективные работы, а в предшествовавшем ей 1908 г. художником были выполнены важные для него произведения, такие как портрет сына и эскизы для дягилевских «Русских сезонов». Он, однако, предпочел показать одно, но программное полотно. Это чрезвычайно эффектно выглядело уже в каталоге выставки, где каждый художник занимал отдельную страницу или разворот: название единственного произведения Бакста красовалось на пустой странице [22, с. 6]. По отзывам критиков известно, что картина экспонировалась отдельно, одна на стене. Выставочная практика тех лет предполагала, что на сборных или групповых выставках художнику для всех его работ предоставлялся либо отдельный зал, либо отдельная стена. В данном случае это невольно делало картину центром выставки.

Стоит иметь в виду, что «Античный ужас» не просто историческая картина, наподобие работ А.П. Рябушкина, Н.К. Рериха или Г.И. Семирадского, кумира молодого Бакста. Это так называемая живопись катастроф, жанр, который в русском искусстве представлен достаточно скромно, но к нему, например, можно отнести «Медный змий» Ф.А. Бруни или кораблекрушения И.К. Айвазовского. В европейской же традиции это гораздо более длинный ряд произведений, начиная со средних веков и до современности с «Герникой» П. Пикассо. Искусство катастроф далеко не всегда совпадало с историческим жанром, но неизменно тяготело к нему, в любом бедствии прослеживая отголоски античной или библейской истории с ее Всемирным потопом, Страшным судом, Содомом и Гоморрой и т. д. Еще ближе работа Бакста к тем

произведениям, которые во Франции XIX столетия окрестили «большими машинами», имея в виду как их внушительные размеры, так и набор очевидных приемов, беспроектно вызывавших у зрителя сильные эмоции. Недаром, многие критики отмечали чрезмерный или нарочитый пафос картины.

Итак, «Античный ужас» представлял собой единственную настоящую историческую картину в творчестве художника, к тому же картину большого, не очень привычного для мирискусников размера, на не слишком еще популярный в их среде античный сюжет, преподнесенный с использованием очевидных визионерских эффектов. Она не была принята кругом «Мира искусства» как мало отвечавшая их представлениям о месте и задачах искусства. Отечественная художественная критика, прохладно относившаяся к этому полотну на протяжении ста лет, во многом наследовала мнениям А.Н. Бенуа или М.В. Добужинского. «...Эта большая голубая картина, когда появилась на свет, оставила всех холодными, и, помнится, в среде “Мира иск[усства]” она вызвала отношение даже отрицательное, говорили, что он “перемудрил”, она и не была особенно типичной для него. Незадолго до нашего знакомства Бакст вместе с Серовым был в Греции и теперь “сходил с ума” по Криту и Кноссу (тогда только что были сделаны новые открытия в микенской культуре)», — вспоминал Мстислав Валерианович [17, с. 201].

Однако дело, на наш взгляд, было не только в страстном увлечении Бакста архаической культурой и начавшемся повороте культуры Серебряного века к неоклассицизму. Этот поворот в целом и был обозначен сначала «Салоном» Маковского, а потом — началом выхода журнала «Аполлон». Своим «Древним ужасом» Бакст высказывал претензию на место в истории отечественного искусства, вступая в прямой диалог со знаменитейшим представителем русской живописи XIX столетия, К.П. Брюлловым, снискавшим мировую славу, к которой Бакст только приближался. Его работа должна была стать для нового столетия тем же, чем была для предыдущего «Гибель Помпеи» Брюллова — следующим шагом в развитии исторической живописи, и даже масштабнее — концепции истории, где главным действу-

ющим лицом становится не отдельный герой, не народ (*populi romani* — у Брюллова), а нечто большее.

Диалог двух художников и двух эпох, как кажется, не случаен. Брюллов был одним из любимых художников «Мира искусства», несмотря на критику, которой подвергал его произведения, в частности, А.Н. Бенуа. Достаточно вспомнить, что в связи со столетним юбилеем К.П. Брюллова в 1899 г., ему был посвящен № 1–2 «Мира искусства» за 1900 г. Тяготевший к академизму Бакст с молодых лет был особенно чувствителен к искусству такого рода, тем более, что подобно Брюллову, он считался блестящим портретистом своего времени, в особенности же, как и Брюллов, — ценителем женской красоты... Недаром современники полагали, что именно он наиболее точно и полно отразил женский идеал эпохи [12]. Несомненно, «Древний ужас» Бакста имел прямого и непосредственного предшественника в ключевой русской исторической картине XIX столетия — «Последнем дне Помпеи» Брюллова.

Сама история создания двух картин и реакция на них публики и профессионалов обнаруживают множество совпадений, которые трудно объяснить просто сходством романтического и символического мировосприятия.

Оба произведения были поворотными точками в творческих биографиях художников. Следующие обращения к историческим сюжетам («Смерть Инессы де Кастро» и «Осада Пскова») не принесли Брюллову ничего кроме разочарования, и он сосредоточился главным образом на портретах. Для Бакста картина и вовсе стала первым и последним историческим полотном. Оба произведения были сперва показаны с большим успехом в Европе и лишь потом — в России. Свою картину Брюллов сначала демонстрировал в собственной мастерской в Риме, затем — на Миланской художественной выставке (1833) и в Парижском салоне (1834, золотая медаль), проходившем в Лувре, и лишь после этого — в Петербурге, сначала в Эрмитаже, а затем — в Академии художеств. “*Terror antiquus*” впервые был показан в Париже на Осеннем салоне 1908 г. и лишь потом в Петербурге, в Салоне Маковского, и в Москве, на VII выставке Союза русских

художников в 1909–1910 гг. История экспонирования работы за рубежом наглядно демонстрирует амбиции Бакста и, очевидно, возлагавшиеся на него комиссарами русских павильонов международных выставок надежды. В 1910 г. картина была показана в русском художественном отделе Всемирной выставки в Брюсселе, устроенном силами того же Маковского (первая золотая медаль); на следующий год — на Международной выставке искусства в Риме; далее — выставка «Мира искусства» в Праге (1912) и персональная выставка художника в Обществе изобразительных искусств в Лондоне (1913). Бакст при этом внимательнейшим образом следил за прессой и собирал вырезки с отзывами о своих работах.

Обе картины собрали чрезвычайно богатую и одновременно противоречивую критику в стране и за рубежом. С восторгом принятое в Италии и России, полотно Брюллова во Франции, несмотря на присужденную ему Французской академией золотую медаль, критиковали за холодность, излишнюю красоту и некоторую старомодность... Отечественная критика после смерти художника тоже переменяла взгляд на его произведение, говоря о фальши, «шумихе» (В.В. Стасов), чрезмерном пафосе и «трескучих эффектах» (А.Н. Бенуа). Картина Бакста вызвала настоящий энтузиазм у публики и живой интерес у критиков. По словам автора, она получила не менее 40 зарубежных отзывов — только по итогам парижского Салона. Оба живописных произведения вызвали бурную реакцию видных современников — писателей и общественных деятелей. О полотне Брюллова оставили свои суждения Н.В. Гоголь, А.И. Герцен, А.С. Пушкин... О картине Л.С. Бакста высказались Вяч. Иванов, М.А. Волошин, П.А. Флоренский и др.

Обе работы принадлежали к непривычному для русского искусства жанру катастроф. Для современников и Брюллова, и Бакста не было никаких сомнений в том, что художники сознательно «били на эффект» и желали угодить публике. Наконец, оба обращались не к народным легендам, христианскому библейскому мифу или сюжетам греческих и римских преданий, но брали за основу реальные исторические события, хоть и относящиеся к

античной истории. Это ничуть не противоречило актуальности их высказываний. В первом случае остроту произведению придавала возбудившая большой общественный резонанс возобновившаяся активность Везувия, во втором — «безжалостный конец Мессины» (А.А. Блок). Современность к тому же вносила в трактовку картин и социальную или политическую злободневность. Если А.И. Герцен находил у Брюллова «неправую силу, всякое сопротивление которой... бесполезно» [13, с. 188], ссылаясь на удушающую петербургскую атмосферу, то современники Бакста усматривали в безжалостной стихии намек на драматические события первой русской революции.

Живописное сочинение Бакста, надо полагать, было вполне сознательным ответом на представление об исторической картине, предложенное Брюлловым, пусть и не артикулированным вербально. К началу 1900-х гг. творчество этого романтического художника мало того что продолжало находиться в центре живой искусствоведческой дискуссии, заметно актуализированной 100-летием со дня рождения художника, так еще и само знаменитое полотно со всеми его оценками и трактовками представляло собой важнейшую часть культурного кода русского живописца. Этот ракурс, кажется, может добавить важные детали к пониманию одной из самых загадочных картин 1900-х гг.

В области исторической живописи новаторство Брюллова заключалось в выборе сюжета из реальной, а не библейской истории и в нарочитом и при этом точном, не фантастическом, «археологизме», неизбежная условность которого стала понятна значительно позже. Художник стал реконструктором совершенно реального исторического события, известного по многим источникам. Не только сюжет картины был подсказан посещением живописцем раскопок римских Помпей, оживившихся в 1810–1830-е гг., хотя погребенный под лавой Везувия древний римский город стал объектом археологических исследований еще в XVIII столетии. Все содержание полотна, весь исторический антураж прямо проистекали из пристального изучения реальной истории гибели древнего города. В создании «Последнего дня» Брюллов пользовался как собственными впечатления-

ми от места раскопок, которым в ту пору восхищались все без исключения путешественники, так и образами эффектной сценографии одноименной оперы Дж. Паччини, премьеры которой состоялась в 1825 г. в неаполитанском театре Сан-Карло. Дочери композитора, как известно, изображены на знаменитом полотне. Сама же опера, чрезвычайно популярная в ту пору и прошедшая на многих сценах Европы, была известна не только музыкой, но главным образом эффектными декорациями, изучать которые в Италию приезжали сценографы из других стран.

Одновременно художник обращался к самым разным дошедшим до его эпохи историческими источниками, в частности, к описаниям Плиния младшего и остаткам исторических стен в самих Помпеях. «Декорацию сию я взял с натуры, не отступая нисколько и не прибавляя, стоя к городским воротам спиною, чтобы видеть часть Везувия, как главную причину», — отмечал Брюллов [1, с. 100]. Однако топографической точности ему показалось мало. Многочисленные предметы быта и украшения были напрямую перенесены на полотно с зарисовок в Музее Борбонико (Национальный археологический музей Неаполя). Более того, даже некоторые группы персонажей, а следовательно, и главная идея полотна, появились благодаря изучению художником окаменевших останков людей. Брюллов признавался, что поездки в Помпеи изменили его взгляд на античность, с которой он прежде был знаком главным образом по слепкам и эстампам.

В этом смысле Бакст шел уже проторенным путем. Его «Древний ужас» появился в результате поездки в Грецию, где художник впервые воочию познакомился не только с классической античной культурой, но и с недавно открытой культурой архаики, крито-микенской или эгейской цивилизации, сделав массу зарисовок и набросков. До этого, в начале 1900-х Бакст, как и Брюллов, знал античность лишь по музейным памятникам, часами изучая в залах Эрмитажа древние артефакты при подготовке оформления античных драм для петербургской сцены. Во время же путешествия он побывал не только в Афинах, Дельфах и других полисах классической Греции, но посетил Микены

и «крепкостенный» Тиринф, фактически открытые Шлиманом в 1870–1880-е гг., а также Крит, где с 1900 г. вел раскопки английский археолог-любитель А. Эванс.

После открытий Шлимана европейские интеллектуалы, археологи и античники, в первую очередь, были убеждены в абсолютной правдивости любого древнего мифа. Вслед за Шлиманом, руководствовавшимся в своих поисках эпосом Гомера, Эванс сознательно искал следы истории Тезея и Ариадны. Известный с 1878 г. Кносский дворец был увиден Эвансом совершенно иначе. Начав в 1900 г. раскопки гигантского сооружения на Крите, он не сомневался, что открывает миру дворец Миноса и обиталище Минотавра. К 1905 г. раскопки англичанина были в основном завершены, а к путешествию Бакста–Серова реконструированный Эвансом на собственные деньги Кносский дворец уже превратился в главную туристическую достопримечательность острова, равно как и материковые развалины Микен и Тиринфа, зарисованные Бакстом во время путешествия, принятого, по выражению самого художника, чтобы быть «поближе к Гомеру» [3, с. 41].

Бакст добросовестно изобразил на своем полотне вновь открытые знаменитые греческие памятники, среди которых безошибочно узнаются Львиные ворота в Микенах и, с некоторыми вопросами — развалины Тринифа. На наш взгляд, высказывавшееся ранее мнение, что в картине можно различить Афинский Акрополь [29], или же сам пейзаж представляет собой взгляд с Афинского Акрополя, нуждается в дополнительных обоснованиях, но так или иначе в изображенных памятниках можно предполагать руины и реконструкции реальных мест раскопок. Отразил художник и личные впечатления от страшной грозы, заставшей его и Серова в Дельфах. Изображенные им образцы древней скульптуры тоже отсылают к совершенно конкретным музейным экспонатам.

Открытием Брюллова был и сюжет, связанный с включением в историческую живопись романтического начала, — художник имеет дело не с рукотворной трагедией, не с войнами, коварством или преступлениями древности, а со слепыми силами приро-

ды — со стихией. Бакст и здесь послушно следовал за предшественником, выбрав для своего полотна катаклизм — фактически античную легенду о Всемирном потопе, эхом которой стал миф об Атлантиде, как считается, увлекавший и Эванса, в своих исследованиях критской культуры обнаружившего следы невиданной катастрофы. После выхода в 1882 г. книги американского конгрессмена И. Донелли «Атлантида: мир до потопа» неведомой страной древности бредили все, недаром эта популярная книга выдержала несколько переизданий и заметно повлияла на Р. Штайнера и Е.П. Блаватскую. Тема Атлантиды не раз возникала на Башне Вяч. Иванова, сумевшего, по мнению Н.Н. Казанского, «заразить» ею и других литераторов [20]. Но Бакст, видимо, был первым на русской почве, кто попытался в деталях зрительно реконструировать завершающую часть платоновского мифа. А долгая экспозиционная история его картины заставляет предполагать именно ее влияние на широкий круг русских литераторов эпохи символизма — от Иванова и М.А. Волошина, В.Я. Брюсова и К.Д. Бальмонта до Велимира Хлебникова⁴ и даже Л.М. Рейснер и Н.К. Рериха...

Уместно в этой связи напомнить и об особой роли, которую, очевидно, отводил Баксту Вяч. Иванов, старательно привлекавший на башенные собрания художников: М.В. Добужинского, К.А. Сомова и других. Интуитивист Бакст, чрезвычайно восприимчивый к новым людям, идеям, образам, был особенно желанным гостем. Об этом свидетельствует, в частности, упомянутый А.М. Ремизовым несостоявшийся проект создания Бакстом группового портрета русских поэтов: «...я узнал, что Бакст затеяет написать группу поэтов и на первом месте за Вяч. Ивановым, Блоком и Кузминым значился Петруша Потемкин, а уж за Потемкиным Гумилев. Правда, затея Бакста не осуществилась. В группу включили меня, но потом исключили, тогда Блок отказался участвовать, — а какая же группа поэтов без Блока, так и расстроилось...» [30, с. 23].

⁴ О впечатлении, испытанном Хлебниковым от картины Бакста, см.: *Вестбрук Ф. «“Чертик” Хлебникова — петербургская фантазмагория»* [9, с. 7].

И Брюллов, и Бакст стремились к большому философскому обобщению, оценивая древнюю катастрофу как гибель культуры. Однако за 70 лет, прошедшие с момента написания Брюловым своего шедевра, сменилась культурная парадигма. Если в одном случае за мировую цивилизацию выступала рафинированная римская культура, то в другом — протокультура зарождавшегося античного мира. Выбор и в том и в другом случае понятен. Как человек своего времени Брюллов видел в Риме общеевропейский культурный алфавит, вбирающий в себя все — от канонов искусства и римского права до сети дорог и правил дорожного движения. Бакст же погружался в поиски первоначальности, чрезвычайно характерные для 1900–1910-х гг. Название посвященной картине статьи Волошина «Архаизм в русской живописи» симптоматично — истоками грезили все. Популярный в ту же пору «русский стиль» те же художники, что искали «пути классицизма», возводили последовательно сначала к допетровской Московии, потом — к ордынским временам, а в конце концов — к языческой Руси, запечатленной, в частности, Н.К. Рерихом, Н.С. Гончаровой, И.Ф. Стравинским. Бакст осуществляет совершенно точный и сознательный выбор, не соединяя (по мере возможности, т. е. представлений тех лет) в своем полотне разные этапы истории древней Эллады, но реконструируя именно архаическую эпоху и крито-микенскую культуру. Для начала XX в. с его европоцентризмом этот период не просто детство, но буквально — рождение человечества, причем, как считалось, от разных родителей, одним из которых была античная цивилизация, а другим — восточная культура Крита, в которой Эванс не хотел признавать связь с Грецией («ничего греческого, ничего римского»), но видел древнюю восточную протоцивилизацию. Иными словами, если для Брюллова катастрофа — скорее, повод для воспоминаний об утраченном и погибшем, то для Бакста — то, что после нее остается, для него интереснее связь времен и предвещие грядущих миров.

Соответственно и жертвами катастрофы становятся разные вещи. У Брюллова — искусство и архитектура, прекрасные изделия художников, памятники, рушащиеся на наших глазах, боги, низ-

вергнутые с пьедесталов, и, конечно же, люди, причем разные — как благородные и любящие, так и корыстолюбивые... Кроме патетики, театральных жестов и выразительных драматических масок, картина содержит и несомненный гуманистический пафос, глубоко впечатливший уже современников «великого Карла». Композиционные группы в его работе большей частью символизируют лучшие человеческие чувства — любовь, отцелюбие, верность... Но именно они оказываются первыми и главными жертвами стихии, в отличие от материальных свидетельств жизни людей.

У Бакста все иначе. Не человек в центре внимания художника. Люди, их убеждения и чувства вовсе не имеют значения. Стихия сокрушает на своем пути все — живое и мертвое, природное и рукотворное, не только культуру, но и цивилизацию. У Брюллова вулканическая лава низвергает языческих кумиров — статуи богов римского пантеона, а саму картину принято рассматривать в духе характерной для середины XIX столетия сентиментальной религиозности — как смену двух эпох, языческой и христианской, явленных в фигурах жреца с храмовыми сокровищами и бесстрашного последователя новой веры. У Бакста же невосприимчивой остается лишь древняя богиня, недаром именно на этой фигуре сосредоточили свое внимание все критики художника и комментаторы его программного произведения. Именно она, не тронутая катастрофой и безразличная к ней, стала главным персонажем “*Terror antiquus*”... При оценке роли этого образа важно, на наш взгляд, и то, что речь идет именно об *изображении* божества — создании рук человеческих, сохранившемся до наших дней благодаря ясному осознанию роли и значения искусства и его творца. Последнее было одной из центральных тем статьи Бакста в «Аполлоне» [4].

По поводу богини с полотна Бакста, которую и Иванов, и Волошин называли Афродитой, а Филосовов — «архаической, “критской” богиней» [33, с. 87], написано немало. О.А. Медведкова в своей книге, как кажется, безосновательно настаивает на том, что прототипом ее послужила кора с голубем (или Венера с голубкой, ок. 540 г. до н.э.) из Лионского музея изобразитель-

ных искусств: «...Никто, похоже, не заметил очевидный иконографический прототип женской фигуры с голубой птицей в руке. Им, несомненно, является греческая кора с Афинского Акрополя, держащая большую птицу в руке и хранящаяся в Лионском музее» [27, с. 265]. Между тем, Лионская кора обнаруживает сходство с изображенной Бакстом богиней лишь в одном — атрибуте в виде птицы, но это не единственное изображение коры с птицей. К таковым также относится одна из кор, выставленных в Луврском музее, правда, очень плохой сохранности. Пряди волос, общая пластика фигуры, изображение одежда, расположение рук героини Бакста не обнаруживают ни малейшего сходства с Лионской корой, но зато указывают на другой совершенно конкретный, причем известнейший античный памятник — знаменитую «Кору с пеплосом» (или Кору в пеплосе, ок. 530 г. до н.э., Музей Акрополя), на которую в письме к жене от октября 1908 г. однозначно указывал сам живописец, называя свое изображение «рабской копией знаменитой статуи, находящейся в Афинах» [29, с. 115]. Пряди ее волос, свисая по плечам, полностью открывают грудь, на которой нет складок от одежд; правая рука спокойно опущена вниз, тогда как левая сохранилась примерно до локтя, так что художник вынужден был прибегнуть к рисунку с натуры, используя в качестве натурщицы супругу — Н.П. Гриценко.

В отличие от лионской, как считается, привезенной во Францию чуть ли не в XVII в., Кора с пеплосом была обнаружена лишь в 1886 г., когда на территории Афинского Акрополя были извлечены из земли 14 мраморных женских фигур — «кор». Они были зарыты в землю еще древними афинянами во время греко-персидских войн, чтобы уберечь их от врага — едва ли не первый в истории человечества пример сознательных усилий по сохранению художественного наследия. В силу этого обстоятельства они обладали очень хорошей сохранностью и практически все имели отчетливые следы раскраски. Таким образом подтвердились появившиеся еще в XVIII в. догадки о полихромии греческой скульптуры, окончательно был развеян миф о беломраморных греческих богах. Если со статуей Лионского музея Бакст мог быть знаком по публикациям, то Кору с пеплосом он, несомнен-

но, видел в Афинах, о чем и говорит его письмо к жене. Ко времени путешествия Бакста и Серова в Грецию эта скульптура уже находилась в Музее Афинского Акрополя и пользовалась колоссальным успехом и большим интересом у посетителей и художников, в частности, у русских живописцев. Так, по литературе, известно о полотне В.И. Денисова «Осень», полностью скомпонованном из статуй Афинского Акрополя.

Именно Кора с пеплосом имела больше всего сохранившихся фрагментов древней живописи — раскраски, так что именно на основе этой статуи появились позднее различные варианты реконструкций древней полихромии. В Археологическом музее Кэмбриджа попытки расцветить гипсовый слепок со скульптуры предпринимались дважды — в 1975 и 1996 гг. Однако первой реконструкцией такого рода, видимо, следует считать работу Бакста.

Афинские коры по-разному интерпретировались и интерпретируются историками искусства — и как кариатиды, и как богини, и как погребальные статуи, и как вотивные фигуры. «Кора» (греч. «девушка») — термин, введенный специально для обозначения женских фигур, с трудом поддающихся более точной атрибуции. На выставке “Bunte Götter”, посвященной полихромии в античной скульптуре и состоявшейся в Мюнхенской глипготекке на рубеже 2003–2004 гг., демонстрировались две реконструкции коры с пеплосом: одна в виде Артемиды, другая — в образе Афины. Бакст, как это поняли современники, представил ее в виде Афродиты.

Некоторые акропольские коры держат в руках различные предметы: плоды, венки, птиц и проч. Сегодня эти фигуры рассматривают как посвящение богине (Афине), а сами предметы — в качестве традиционных подношений богам. В эпоху Бакста считалось, что все эти объекты в руках кор как раз представляют собой определенные атрибуты божества. И гранатовое яблоко, и голубя в ту пору нередко рассматривали как символы богини любви Афродиты, пришедшие из восточных культов богини Иштар. Сегодня в корах видят своего рода вотивные фигуры, предназначавшиеся женским божествам, а предметы в их руках рас-

смаатривают как дары. На протяжении 2-й пол. XIX–XX вв. эти предметы многократно меняли свои значения. Так, гранатовое яблоко рассматривалось и как знак Афродиты, и как атрибут Геры, обозначающий брак с Зевсом, и как символ обручения со смертью... Однако во времена написания работы была общепринята трактовка гранатового яблока и голубя в качестве неперенных атрибутов Афродиты, и именно на такой интерпретации образа настаивал Вяч. Иванов, утверждавший, что «все женские божественные лики суть разновидности единой богини, и эта богиня — женское начало мира, один пол, возведенный в абсолют» [18, с. 266]. Подобный подход, надо полагать, разделялся Бакстом. Более того, он стал общим местом в откликах на выставку.

Вопрос прототипа важен с учетом дискуссии, разгоревшейся по поводу якобы «ошибки» Бакста. «...Он там что-то перепутал и в правую руку своей архаической, “критской” богини вложил какой-то атрибут, который, по мнению археологов-специалистов, должен находиться не в правой, а в левой руке богини», — писал Философов [33, с. 87]. Путаницу с руками персонажей упоминали и другие современники. О.А. Медведкова на основании этих суждений и своего предположения о Лионской коре как прототипе облика архаической богини делает вывод о программной «зеркальности» картины Бакста («Перевернутые руки Афродиты...»). Между тем первоисточник мнения об авторской ошибке «с руками» — все тот же Вяч. Иванов, упоминавший в своей статье всего лишь о «небрежности исполнителя»: «Колоссальный идол воинственного бога или полубога изображен превратно, — в правой руке свирепый бранник держит щит, а убийственный меч — в левой» [18, с. 261]. Т. е. речь идет не о богине, а о гигантской статуе воина в шлеме на заднем плане в левой части картины, который и в самом деле изображен со щитом в правой руке... Конкретный прототип этой фигуры обнаружить трудно, однако она похожа на античные вотивные бронзовые фигурки. Очевидно, что в данном случае Бакст пользовался не столько натурными зарисовками, сколько репродукцией, которую еще предстоит найти исследователям. И тогда «зеркальность» получает вполне понятное объяснение.

Впрочем, не стоит сбрасывать со счетов и «перевернутость» иного рода, связанную с отражением в облике древней богини черт самого художника. Первоначально эту идею выдвинул М.А. Волошин, и, хотя нам она представляется не самой убедительной, ее стоит принимать во внимание с учетом того, что и Брюллов поместил собственный портрет в самую гущу древней трагедии. Художник, таким образом, в обоих случаях оказывается включен в число персонажей исторической драмы, но в одном случае он — в ряду жертв, а в другом — связан с героиней, несущей долю ответственности и за крушение мира и за надежду на его возрождение. В картине Бакста, однако, появляется и дополнительный сюжет, который современники художника оценивали как «стремление греков к гермафродиту» [12, с. 41]. Сюжет, созвучный важному для символистских кругов вообще и для Иванова в частности соединению мужского и женского начала, а также интересу к андрогинности, пропитывающему европейскую культуру рубежа века.

Афинскую кору с пеплосом Бакст реконструировал, добавив ей утраченную левую руку и вложив в нее синюю птицу. Изображение руки ничуть не перевернуто и вполне анатомически правильно. Оно плохо соответствует реальным изображениям сохранившихся кистей рук у известных афинских кор (слишком высоко, слишком условно и словно «приклеена» к телу), но любая реконструкция имеет право на неточности и даже ошибки. Вложенный же в руку статуи атрибут провоцирует особый интерес. «Голубем ковчега» называет его Иванов, однако в дохристианских восточных культурах голубь и впрямь был священной птицей, во всяком случае Баксту должны были быть известны музейные экспонаты так называемого «микенского золота», среди которых имелись миниатюрные фигуры, которые трактовались как «богини с голубями». В отношении символического значения голубя мнения историков античности разнятся, так что сегодня многие исследователи не настаивают на том, что в руках у коры именно голубь, а не иная птица. В данном случае важнее, как кажется, цвет, а не вид. XIX в. принадлежит открытие филологов-классиков, что древние греки не различали си-

ний цвет: «При описании моря и неба упоминаются самые разные цвета, но в любом случае они не относятся к синей цветовой гамме» [28, с. 20]. Позднее выяснилось, что синий не различали и другие древние народы, за исключением египтян. Французский историк М. Пастуро обращает внимание на принципиальную разницу между особенностями зрения и цветовосприятия, относя последнее целиком к области культуры.

В эпоху Бакста представление об ограниченности античного цветовосприятия было общепринятой точкой зрения, несомненно, известной Вяч. Иванову и через него — художнику. Так что появление у архаической богини атрибута в виде птицы синего цвета выглядит странно для живописца, нарочито стремящегося к археологической точности своего произведения. Но если синяя птица никак не укладывается в представление об архаической древности, то она неплохо рифмуется с современностью, вызывая ассоциации с культовой для символизма пьесой М. Метерлинка, написанной в 1905 г. и впервые поставленной на русской сцене в октябре 1908-го. Недаром на связь синей птицы на полотне Бакста с постановкой Художественного театра обратил внимание наблюдательный ироничный рецензент «Золотого Руна» [25].

Конечно, «Античный ужас» был результатом не только глубокого анализа работы предшественника и поездки в Грецию в 1907 г., но и дискуссий, в которые Бакст был вовлечен на «Башне» Вяч. Иванова, сознательно «собиравшего» вокруг себя живописцев и графиков, в которых он видел проводников своих идей в более широкие сферы. Принадлежа к художникам-интуитивистам, чрезвычайно чувствительный к окружающей его атмосфере, спорам, словам и образам, Бакст сам называл творчество «бессознательным умом художника» и он же поражался тому, как выполненные еще до его поездки в Грецию эскизы декораций «Эдипа в Колоне» совпали с реальным Афинским Акрополем [5, с. 117]. Художник невольно оказался участником своеобразного диалога с Ивановым.

Немаловажным был и предшествующий опыт театральных постановок Еврипида («Ипполит», 1902, Александринский те-

атр) и Софокла («Эдип в Колоне», 1903, Александринский театр; «Антигона», 1904), в которых был задействован декоративный талант Бакста. Картина вообще представляет собой как бы сумму всего более раннего творчества художника. Специфическое построение пространства (панорама сверху) уже обыгрывалось им в театральных эскизах и в особенности в «Элизии» — эскизе занавеса для театра В.Ф. Комиссаржевской (1907). При этом пространство “*Terror antiquus*” не просто показано сверху, это «опрокинутое» на зрителя пространство, буквально — вздыбленная земля. «Точный реализм этой изумительной ландкарты береговых линий» [18, с. 261] еще предстоит оценить. Насколько нам известно, никто не пытался сопоставить полотно Бакста с реальной картой Эгейского моря.

Именно такое построение пространства стало основой так называемого пантеистического пейзажа Бакста, многократно использовавшегося в его творчестве и до и после «Ужаса». Еще в ранних постановках античных трагедий Бакст совершенно отказался от белоснежных хитонов и пеплумов в пользу обильно орнаментированного полихромного костюма ярких насыщенных цветов охры, пурпура и проч. Уже в это время в его постановках действовали, по выражению критика, «греки этрусских ваз, надмогильных барельефов и новейших изысканий» [6]. Уже в «Ипполите» была заявлена и героиня полотна. Выставленные на сцену две гигантские статуи Афродиты и Артемиды «с загадочными вечными улыбками» воплощали два лика женственности. Словом, и архаическая античность и образ древней богини, смыкающийся с инфернальными героинями современности, вторглись в искусство Бакста задолго до «Античного ужаса». Даже в декадентской картине «Ужин» («Дама с апельсинами», 1902), изображающей как будто А.К. Бенуа, современные исследователи склонны видеть античные мотивы и отчасти предвестие «Античного ужаса» [24]. Сразу отметим, что увлечение живописца искусством античности было продолжительным, оно нашло отражение в тесном сотрудничестве с журналом «Аполлон», служившим провозвестником неоклассицизма в русском искусстве первой четверти XX столетия, где в 1909 г. была опубликована программная

статья Бакста «Пути классицизма в искусстве», а также в последующих театральных работах, где очевидно использовался тот же круг образов и памятников. Львиные ворота и костюмы, напрямую заимствованные у акропольских кор, вновь появились, например, в «Елене Спартанской» (1912)...

Несокрушимый архаический кумир, представляющий универсальное женское божество и олицетворяющий одновременно рок и силу искусства, с улыбкой на устах и с синей птицей в руках (символом современности), отвернувшийся от бедствий и прозревающий будущее, — своего рода контрапункт творчества Л.С. Бакста.

Письмо А.Н. Бенуа к Вяч. Иванову⁵

Глубокоуважаемый и дорогой Вячеслав Иванович!

Я действительно напутал. Но не я один — а все те, кого я просил вспомнить, где Terror Antiques. Все отвечали — в России. А теперь оказывается, что картина здесь, что она принадлежит сыну Льва Самойловича — Андрею, и даже что все An[tiques] и видели — на посмертной выставке Бакста! В свое извинение могу лишь указать, что эта выставка была десять лет назад и что вообще наши эмигрантские воспоминания имеют склонность путаться с «дореволюционными». Тем не менее приношу извинения, но спешу прибавить, что вина уже исправлена ибо я уже известил об ошибке доктора Штейнера⁶, в ответ на что получил и от него «расписку в получении». Теперь мне бы следовало ему снова написать (дабы поблагодарить его за любезное предложение выслать мне Ваши статьи), да это письмо мной уже и написано, но как раз в момент отсылки оказалось, что я забросил, куда-то его адрес, и теперь я должен беспокоить Вас — не сочтете ли Вы возможным мне этот адрес Штейнера сообщить! Не скрою от Вас, что кроме того я был бы очень счастлив возобновить с Вами наши былые беседы, о которых храню наилучшие воспоминания.

Крепко жму руку и признаю, что статье Сережи⁷ о его деятельности рад буду от души,

Душевно преданный Вам

Александр Бенуа

18.II.1935

Paris

146 Quai d'Auteuil

⁵ Римский архив Вяч. Иванова. Оп. 5. К. 1. П. 19. Л. 1–1 об.

⁶ Штайнер Герберт (Steiner Herbert, 1892–1966) — австрийский писатель и издатель, один из основателей швейцарского журнала “Согора”. Как можно думать, картину Бакста предполагалось приложить к немецкой версии статьи “Terror Antiquus”, однако последняя была опубликована уже в январском выпуске журнала “Согора”, так что ответ Бенуа запоздал.

⁷ Не исключено, что здесь речь идет о какой-то статье С.П. Дягилева.

Список литературы

Исследования

1. Архив Брюлловых // Русская старина. 1900. Т. СIII: Приложения. С. 161–195.
2. *Байгузина Е.Н.* Л.С. Бакст в поисках античности. СПб.: Нестор-История, 2009. 204 с.
3. *Бакст Л.С.* Серов и я в Греции: Дорож. Записи. Берлин: Слово, 1923. 58 с.
4. *Бакст Л.С.* Пути классицизма в искусстве // Аполлон. 1909. № 2. С. 63–77; № 3. С. 46–61.
5. *Бакст Лев.* Моя душа открыта: в 2 кн. М.: Искусство-XXI век, 2012. Кн. 2: Письма. 351 с.
6. *Беляев Юр.* Театр и музыка. «Ипполит» // Новое время. 1902. 16 (29) октября. С. 4.
7. *Бенуа А.Н.* Художественные письма. Еще о «Салоне» // Речь. 1909. 10 января. С. 2.
8. *Бёрд Р.* К творческой истории статьи Вяч. Иванова «Древний ужас» (1909) // Русская литература. 2011. № 3. С. 88–100.
9. *Борисовская Н.Б.* Лев Бакст. М.: Искусство, 1979. 120 с.
10. *Вестбрук Ф.* «Чертик» Хлебникова — петербургская фантазмагория // Russian Literature. Vol. LV. Issues I/II/III. Special Issue: Velimir Chlebnikov. 1 January — 15 February — 1 April 2004. P. 453–468.
11. *Волошин Максимилиан.* Лики творчества. Л.: Наука, 1988. 848 с., [7] л. ил.
12. *Врангель Н.Н.* Любовная мечта современных русских художников // Аполлон. 1909. № 3. С. 30–45.
13. *Герцен А.И.* Собр. соч.: в 30 т. М.: Изд. АН СССР, 1959. Т. 18. 766 с.
14. *Гумилев Н.С.* По поводу «Салона» Маковского // Журнал Театра Литературно-художественного общества. 1908/1909. № 6. С. 17.
15. *Голынец С.В.* Л.С. Бакст, 1866–1924. Л.: Художник РСФСР, 1981. 80 с.
16. *Гречишкин С.С., Лавров А.В.* Неизданная статья А. Белого «Бакст» // Памятники культуры. Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология. Ежегодник. 1978. Л.: Наука, 1979. С. 94–98.
17. *Добужинский М.В.* Воспоминания. М.: Наука, 1987. 477 с.
18. *Иванов Вяч.* Собр. соч. / отв. ред. К.А. Кумпан. СПб.: Изд-во «Пушкинский Дом», 2018. Т. 1. Кн. I: Тексты. 430 с.
19. *Иванов Вяч.* Собр. соч. / отв. ред. К.А. Кумпан. СПб.: Изд-во «Пушкинский Дом», 2018. Т. 1. Кн. II: Примечания. 671 с.

20. *Казанский Н.Н.* Мифотворчество Вяч. Иванова (на примере мифа об Атлантиде) // Балканские чтения 9. Terra balkanica. Terra slavica. К юбилею Татьяны Владимировны Цивьян. М.: Ин-т славяноведения РАН, 2007. С. 131–140.
21. Каталог выставки картин «Союз русских художников». М.: Т-во скоропечатни А.А. Левинсон, 1905. С. 4.
22. Каталог «Салона», выставки живописи, графики, скульптуры и архитектуры, устроенной в 1909 году в помещении музея и в «Меншиковских комнатах» Первого кадетского корпуса. СПб., 1909. С. 6.
23. *Корней Чуковский.* Репин и Бенуа // Речь. 1910. 2 (15) апреля. С. 3.
24. *Котельвас А.Е.* Античные образы как подтекст в картине Л.С. Бакста «Ужин» // Academia. 2022. № 1. С. 96–105.
25. *М.А.* Итоги петербургского Салона // Золотое Руно. 1909. № 3. С. 113–114.
26. *Маковский С.К.* Силуэты русских художников. М.: Республика, 1999. 383 с.
27. *Медведкова О.А.* Лев Бакст, портрет художника в образе еврея. Опыт интеллектуальной биографии. М.: Новое литературное обозрение, 2019. 383 с.
28. *Пастуро М.* Синий. История цвета. М.: Новое литературное обозрение, 2015. 144 с.
29. *Пружан И.Н.* Лев Самойлович Бакст. Л.: Искусство, 1975. 232 с.
30. *Ремизов А.* О происхождении моей книги о табаке. Что есть табак. Paris: Tchijoff, 1983. 68 с.
31. *Стернин Г.Ю.* Художественная жизнь России 1900–1910-х годов. М.: Искусство, 1988. 285 с.
32. *Тугендхольд Я.* Международная выставка в Риме // Аполлон. 1911. № 9. С. 30–52.
33. *Философов Д.В.* Бакст и Серов // Наше наследие. 2002. № 63–64. С. 86–89.
34. *Щербатов С.А.* Художник в ушедшей России. М.: Согласие, 2000. 464 с.
35. *Vjačeslav Ivanov.* Dichtung und Briefwechsel aus dem deutschsprachigen Nachlass / Hrsg. von Michael Wachtel // Deutsch-russische Literaturbeziehungen. Mainz: Liber Verlag, 1995. Bd 6. 317 S.

References

1. “Arkhir Briullovych” [“The Bryullov Archive”]. *Russkaia starina*, vol. CIII: Prilozheniia [Applications], 1900, pp. 161–195. (In Russ.)

2. Baiguzina, E.N. *L.S. Bakst v poiskakh antichnosti* [*Bakst in Search of Antiquity*]. St. Petersburg, Nestor-Istoriia Publ., 2009. 204 p. (In Russ.)
3. Bakst, L.S. *Serov i ia v Gretsii: Dorozh. Zapisi* [*Serov and I are in Greece: Road Records*]. Berlin, Slovo Publ., 1923. 58 p. (In Russ.)
4. Bakst, L.S. "Puti klassitsizma v iskusstve" ["The Ways of Classicism in Art"]. *Apollon*, no. 2, 1909, pp. 63–77; no. 3, 1909, pp. 46–61. (In Russ.)
5. Bakst, Lev. *Moia dusha otkryta: v 2 kn.* [*My Soul is Open: in 2 Books*], book 2: Pis'ma [Letters]. Moscow, Iskustvo-XXI vek Publ., 2012. 351 p. (In Russ.)
6. Beliaev, Iur. "Teatr i muzyka. 'Ippolit.'" ["Theater and Music. 'Ippolit.'"]. *Novoe vremia*, Oktober 16 (29), 1902, p. 4. (In Russ.)
7. Benua, A.N. "Khudozhestvennye pis'ma. Eshche o 'Salone.'" ["Artistic Letters. More about the 'Salon.'"]. *Rech'*, January 10, 1909, p. 2. (In Russ.)
8. Berd, R. "K tvorcheskoi istorii stat'i Viach. Ivanova 'Drevnii uzhas' (1909)" ["To the Creative History of the Article Viach. Ivanov's 'Ancient Horror' (1909)"]. *Russkaia literatura*, no. 3, 2011, pp. 88–100. (In Russ.)
9. Borisovskaia, N.B. *Lev Bakst* [*Leo Bakst*]. Moscow, Iskustvo Publ., 1979. 120 p. (In Russ.)
10. Vestbruk, F. "'Chertik' Khlebnikova — peterburgskaia fantasmagoriia" ["Khlebnikov's 'Devil' — Petersburg phantasmagoria"]. *Russian Literature*, vol. LV, issues I/II/III. Special issue: Velimir Khlebnikov. 1 January — 15 February — 1 April 2004. pp. 453–468. (In Russ.)
11. Voloshin, Maksimilian. *Liki tvorchestva* [*Faces of Creativity*]. Leningrad, Nauka Publ., 1988. 848 p. (In Russ.)
12. Vrangeli, N.N. "Liubovnaia mehta sovremennykh russkikh khudozhnikov" ["The Love Dream of Modern Russian Artists"]. *Apollon*, no. 3, 1909, pp. 30–45. (In Russ.)
13. Gertsen, A.I. *Sobr. soch.: v 30 t.* [*Collected Works: in 30 vols.*], vol. 18. Moscow, AN SSSR Publ., 1959. 766 p. (In Russ.)
14. Gumilev, N.S. "Po povodu 'Salona' Makovskogo" ["About Makovsky's 'Salon.'"]. *Zhurnal Teatra Literaturno-khudozhestvennogo obshchestva*, no. 6, 1908/1909, p. 17. (In Russ.)
15. Golynets, S.V. *L.S. Bakst, 1866–1924* [*L.S. Bakst, 1866–1924*]. Leningrad, Khudozhnik RSFSR Publ., 1981. 80 p. (In Russ.)
16. Grechishkin, S.S., Lavrov, A.V. "Neizdannaiia stat'ia A. Belogo 'Bakst.'" ["Unpublished Article by A. Bely 'Bakst.'"]. *Pamiatniki kul'tury. Novye otkrytiia. Pis'mennost'. Iskustvo. Arkheologiia. Ezhegodnik. 1978* [*Monuments of Culture. New Discoveries. Writing. Art. Archaeology. Yearbook. 1978*]. Leningrad, Nauka Publ., 1979. pp. 94–98. (In Russ.)

17. Dobuzhinskii, M.V. *Vospominaniia* [Memories]. Moscow, Nauka Publ., 1987. 477 p. (In Russ.)
18. Ivanov, Viach. *Sobranie sochinenii* [Collected Works], ex. ed. K.A. Kumpan, vol. 1, book I: Teksty [Texts]. St. Petersburg, Pushkinskii Dom Publ., 2018. 430 p. (In Russ.)
19. Ivanov, Viach. *Sobranie sochinenii* [Collected Works], ex. ed. K.A. Kumpan, vol. 1, book II: Primechaniia [Notes]. St. Petersburg, Pushkinskii Dom Publ., 2018. 671 p. (In Russ.)
20. Kazanskii, N.N. "Mifotvorchestvo Viach. Ivanova (na primere mifa ob Atlantide)" ["Myth-making of Vyach. Ivanov (on the Example of the Myth of Atlantis)"]. *Balkanskii chteniia* 9. *Terra balkanica. Terra slavica. K iubileiu Tat'iany Vladimirovny Tsiv'ian* [Balkan Readings 9. *Terra Balkanica. Terra Slavica. To the Anniversary of Tatiana Vladimirovna Tsivyan*]. Moscow, Institute of Slavic Studies of the RAS Publ., 2007, pp. 131–140. (In Russ.)
21. *Katalog vystavki kartin "Soiuz russkikh khudozhnikov"* [Catalogue of the Exhibition of Paintings "Union of Russian Artists"]. Moscow, Tovariščestvo skoropechatni A.A. Levinson Publ., 1905, p. 4. (In Russ.)
22. *Katalog "Salona", vystavki zhivopisi, grafiki, skul'ptury i arkhitektury, ustroennoi v 1909 godu v pomeshchenii muzeia i v "Menshikovskikh komnatakh"* [Catalog of the "Salon", an Exhibition of Paintings, Graphics, Sculpture and Architecture, Organized in 1909 in the Museum and in the Menshikov Rooms of the First Cadet Corps]. St. Petersburg, 1909, p. 6. (In Russ.)
23. Kornei, Chukovskii. "Repin i Benua" ["Repin and Benoit"]. *Rech'*, April 2 (15), 1910, p. 3. (In Russ.)
24. Kotel'vas, A.E. "Antichnye obrazy kak podtekst v kartine L.S. Baksta 'Uzhin'" ["Antique Images as a Subtext in L.S. Bakst's Painting 'Dinner'"]. *Academia*, no. 1, 2022, pp. 96–105. (In Russ.)
25. M.L. "Itogi peterburgskogo Salona" ["Results of the St. Petersburg Salon"]. *Zolotoe Runo*, no. 3, 1909, pp. 113–114. (In Russ.)
26. Makovskii, S.K. *Siluetty russkikh khudozhnikov* [Silhouettes of Russian Artists]. Moscow, Respublika Publ., 1999. 383 p. (In Russ.)
27. Medvedkova, O.A. *Lev Bakst, portret khudozhnika v obraze evreia. Opyt intellektual'noi biografii* [Leo Bakst, Portrait of the Artist in the Image of a Jew. Experience of Intellectual Biography]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2019. 383 p. (In Russ.)
28. Pasturo, M. *Sinii. Istoriia tsveta* [Blue. Color History]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2015. 144 p. (In Russ.)

29. Pruzhan, I.N. *Lev Samoilovich Bakst* [*Leo Samoilovich Bakst*]. Leningrad, Iskusstvo Publ., 1975. 232 p. (In Russ.)
30. Remizov, A. *O proiskhozhdenii moei knigi o tabake. Chto est' tabak* [*About the Origin of my Book about Tobacco. What is Tobacco*]. Paris, Tchijoff Publ., 1983. 68 p. (In Russ.)
31. Sternin, G.Iu. *Khudozhestvennaia zhizn' Rossii 1900–1910-kh godov* [*The Artistic Life of Russia in the 1900s and 1910s*]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1988. 285 p. (In Russ.)
32. Tugendkhol'd, Ia. “Mezhdunarodnaia vystavka v Rime” [“International Exhibition in Rome”]. *Apollon*, no. 9, 1911, pp. 30–52. (In Russ.)
33. Filosofov, D.V. “Bakst i Serov” [“Bakst and Serov”]. *Nashe nasledie*, no. 63–64, 2002, pp. 86–89. (In Russ.)
34. Shcherbatov, S.A. *Khudozhnik v ushedshei Rossii* [*An Artist in a Bygone Russia*]. Moscow, Soglasie Publ., 2000. 464 p. (In Russ.)
35. Vjačeslav, Ivanov. *Dichtung und Briefwechsel aus dem deutschsprachigen Nachlass*, Hrsg. von Michael Wachtel. Deutsch-russische Literaturbeziehungen, Bd. 6. Mainz, Liber Verlag, 1995. 317 S. (In German)