

Лиана Бернштейн (Ястребинецкая), Лена Неклюдова  
**Л. С. Бакст и его ученики:**  
**история одного эксперимента**

---

*Весна двадцатого века застаёт нас во время полной распутицы направлений в живописи. Многие оттаяло под горячими лучами; многое разрушилось. Нагретый воздух туманен и кишит новыми существами, с блестящими, хрупкими крылышками. Быть может, им суждено жить всего лишь один день... Новые направления, новые школы растут с неимоверною быстротою.*

Л. Бакст

Художница Юлия Леонидовна Оболенская, энергичная, общительная, мастерски владевшая словом, всю жизнь вела подробные записи, которые ей удалось сохранить. Её доклад о петербургской художественной школе Е. Н. Званцевой<sup>1</sup> освещает одну из малоизвестных страниц в культурной жизни Серебряного Века, и написан с большой любовью к памяти её учителя, Л. С. Бакста. В научных работах, связанных с русским искусством начала двадцатого века, этот доклад часто упоминается. Ссылки на него встречаются в биографической литературе, посвященной Марку Шагалу, А. Н. Толстому, Леону Баксту, Мстиславу Добужинскому, Кузьме Петрову-Водкину, Софье Дымшиц-Толстой. Однако полностью сам доклад печатается впервые в этом номере TSQ.

---

© Lina Bernstein (Yastrebinetskaya), Lena Nekludova, 2011

<http://www.utoronto.ca/tsq>

Авторы публикации приносят благодарность Виктории Александровне Швейцер, которая передала им архивные материалы, относящиеся к Магде Нахман и Юлии Оболенской. Эти материалы Виктория Александровна собирала в течение многих лет.

<sup>1</sup> РГАЛИ, фонд 2080, оп.1, ед. хр. 1. и ГТГ, Отдел рукописей, ф. 5, д. 75. Доклад был прочитан Оболенской в Государственной Академии Художественных Наук (ГАХН) в феврале 1927 года. Как предполагает биограф Оболенской Л. К. Алексеева, этот доклад должен был стать частью задуманной ею книги (из устной беседы).

Наша статья о школе Бакста, предваряющая публикацию доклада, дает необходимый культурно-исторический контекст, и одновременно является исследованием педагогической деятельности Бакста, до сих пор мало изученной.

Елизавета Николаевна Званцева (1864—1921), внучка историка Н. А. Полевого, была не только меценатом, на чьи деньги частично содержалась её петербургская художественная школа. Званцева обучалась в Московском училище живописи, ваяния и зодчества (1885—1888 гг.), а затем — в петербургской Академии художеств.<sup>2</sup> В 1897 году, не окончив курса, вместе с другом детства Константином Сомовым она уехала в Париж. Там оба продолжали занятия в студии Коларосси (*Académie Colarossi*), а Званцева посещала также Академию Жюлиана (*Académie Julian*).<sup>3</sup>

Оба учебных заведения, в отличие от *École des Beaux Arts* в Париже, принимали женщин и разрешали им делать зарисовки мужской обнажённой натуры. Свободная манера преподавания, допускавшая эксперименты в области живописи и рисунка, должна была поразить Званцеву.<sup>4</sup> Вернувшись из Парижа в Москву в 1899 году, она сразу подаёт прошение о новой художественной школе и открывает её, пригласив в качестве преподавателей Константина Коровина, Валентина Серова и его ученика Николая Ульянова. Московская школа просуществовала до 1906 года.

---

<sup>2</sup> В Академию принимались и женщины, но для женщин требовалось разрешение от родителей или опекунов, если они несовершеннолетние, или от мужа — если замужние. (См. <http://www.ref-history.ru/soft/ref-akademia-hudozhestv.htm>). Званцева посещала классы П. П. Чистякова и И. Е. Репина. Репин был серьёзно увлечён ею. Он написал несколько её портретов, один из которых сохранился и находится в музее *Atheneum* в Хельсинки.

<sup>3</sup> См. картину М. К. Башкирцевой «В мастерской», где художница изобразила себя и своих соучениц в *Académie Julian* (основана в 1868 году). *Académie Colarossi* — частная художественная школа, основанная около 1870 года итальянским скульптором Филиппо Коларосси.

<sup>4</sup> Специализация в российской Академии художеств была жёстко определена. В уставе Академии было записано: «§ 43. Мастерские профессоров — руководителей устраиваются по специальностям: 1) религиозной живописи, 2) исторической живописи, 3) жанру, 4) батальной живописи, 5) пейзажной, 6) декоративной, 7) скульптуре, 8) гравюре и 9) медальерному искусству». «Сборник распоряжений, напечатанных в циркулярах по управлению...», том 6, стр. 454—455. См.: <http://books.google.com/books?id=kycbAA-AAYAAJ&pg=PA445#v=onepage&q&f=false>

За это время в художественном климате обеих столиц происходят значительные сдвиги. В первую очередь это заслуга петербургского объединения «Мир искусства». Его основой стал кружок гимназических друзей, куда входили будущие художники К. Сомов и А. Бенуа.<sup>5</sup> Впоследствии к ним присоединился Л. Бакст, а также С. Дягилев. В своих воспоминаниях Александр Бенуа так описывал их общие интересы:

Нас инстинктивно тянуло уйти от отсталости российской художественной жизни, избавиться от нашего провинциализма и приблизиться к культурному Западу к чисто художественным исканиям иностранных школ, подальше от литературы, от тенденциозности передвижников, подальше от беспомощного дилетантизма квазиноваторов, подальше от нашего упадочного академизма.<sup>6</sup>

К середине 1890-х годов члены кружка были готовы взять на себя просветительские функции и обратиться к широкой аудитории. Основанный ими литературно-художественный журнал *Мир искусства* (1898—1904) и организация выставок с участием зарубежных и русских художников положили конец художественной изоляции России.<sup>7</sup>

Хотя «классический» период деятельности «Мира искусства» завершился к 1904 году,<sup>8</sup> первоначальная цель объединения была достигнута. Изменились представления образованной части общества о художественном творчестве, произошло знакомство с эстетическими программами и течениями в западном искусстве. Подводя итоги, Бенуа писал:

...прекращение издания «Мира искусства» не причинило нам большого огорчения. Все трое, Дягилев, Философов и я, устали возиться с журналом, нам казалось, что все, что нужно

---

<sup>5</sup> Кроме них в кружок входили Д. Философов, А. Нурок, В. Нувель.

<sup>6</sup> *Возникновение «Мира искусства»*, Л., 1928, с. 21.

<sup>7</sup> Тогда же был положен конец изоляции Петербурга, о провинциализме которого пишет Г. Ю. Стернин в книге *Художественная жизнь России на рубеже XIX—XX веков*, «Искусство», Москва 1970, с. 164.

<sup>8</sup> Разногласия между художественным и литературно-философским крылом журнала, а также между редакторами и меценатами, частично финансировавшими журнал, закончились несколькими расколами, а журнал вскоре был закрыт из-за недостатка средств.

было сказать и показать, было сказано и показано, поэтому дальнейшее явилось бы только повторением, каким-то топтанием на месте, и это особенно было нам противно. ...На наш кружок я продолжал смотреть, как на центр, в котором будет вырабатываться просвещенное и самое широкое восприятие прекрасного.<sup>9</sup>

Званцева была близко связана с мирискусниками через Сомова, и ее художественные вкусы и привязанности постепенно менялись. Она с пиететом относилась к передвижникам и в особенности к Репину, который остался её другом на всю жизнь. Сомов в письме из Парижа от 6/18 ноября 1898 года обращается к ней: «Милая моя передвижница». 1 января 1900 года он пишет ей из Петербурга: «Неужели Вы до сих пор сидите на здоровом (Репинском) натурализме и далее ни шагу?»<sup>10</sup> Тем не менее, к 1906 году она готова к созданию школы, не похожей ни на одну из существовавших в то время в Петербурге.<sup>11</sup>

Перед переездом Елизаветы Николаевны из Москвы в Петербург Сомов писал ей:

Вчера еще только мы говорили с Бакстом о Вас и о Вашей школе и удивлялись, что от Вас ни слуха, ни духа. Не мешкайте! Бакст не изменил своего решения быть у Вас профессором и имеет уже для школы 6—7 человек учеников среди своих знакомых; я тоже имею человека 2, которые жаждут поступить к Вам. Да и у Вас было человек 5? Видите, сразу у Вас будет человек 10—12! Вчера я был в одном доме на Таврической (угол Тверской), два шага от Степановых, где отдаются две

---

<sup>9</sup> *Мои воспоминания*, книга 4, 2-е изд., доп. М., 1993, глава 49.

<sup>10</sup> Электронный сайт К. А. Сомова: <http://konstantinsomov.ru/let>

<sup>11</sup> Школ в Петербурге к этому времени было уже немало. Ю. Л. Оболенская называет некоторые из них в своём докладе: студии Я. Ф. Ционглинского, Л. Е. Дмитриева-Кавказского, С. М. Зейденберга, Я. С. Гольдבלата. Все эти художники окончили Императорскую Академию художеств далеко не последними в своих классах. Марк Шагал одно время посещал студию Зейденберга, а Елена Гуро, Юрий Анненков и Владимир Татлин — студию Ционглинского. В студии Л. Е. Дмитриева-Кавказского учились Мстислав Добужинский и Павел Филонов. Были и другие школы. Например, училище практического рисования барона А. Л. Штиглица, школа под руководством Николая Рериха при Обществе Поощрения Художеств, школа-студия С. С. Егорнова. Д. Н. Кардовский был приглашен товарищами Оболенской преподавать во вновь созданной ими вскладчину «Новой школе».

квартиры, я их не видел, но, говорят, в одной большой — круглая зала. В этом доме живет Вячеслав Иванов, № 25. Как приедете, тотчас пойдите посмотреть этот дом. Может быть, квартиры подойдут.

<...> Досадно только, что Бакст уедет 28 августа на месяц в Париж, где ему поручено устраивать декоративную часть русской выставки. Но, в сущности, это ничего, если Ваша школа откроется и 1 октября, не будет поздно. Потребность в хорошей школе, по-видимому, большая в Петербурге, Бакст собирается Вам писать и я ему сегодня посылаю Ваш адрес. Если Вам нужен помощник, не хотите ли Добужинского? У него есть имя, некоторая популярность, он отличный рисовальщик, прошел солидную школу в Мюнхене, очень милый человек и не избалованный избытком материальных средств; так что, я думаю, не откажется от преподавательства. Главное, не откладывайте...<sup>12</sup>

В этом письме Сомова начертан план, по которому Е. Н. Званцева устроила свою школу. Она сняла помещение прямо под квартирой Вячеслава Иванова и пригласила Л. С. Бакста и М. В. Добужинского, возложив на Бакста художественное руководство. Оболенская пишет, что это отвечало собственному замыслу Бакста: «[Сомов] указывал на Бакста, занятого тою же мыслью — о создании новой школы». А сам Бакст осенью 1906 года сообщает жене: «По моему предложению переменили всю систему преподавания. Посмотрим, что из этого выйдет».<sup>13</sup>

К этому времени Леон (Лев Самойлович) Бакст уже был известным художником, одним из основателей объединения «Мир искусства». Бакст учился вначале в Императорской Академии художеств в Петербурге, а потом, как и многие другие русские художники того времени, в Париже. На протяжении своей творческой карьеры Бакст пробовал свои силы в различных жанрах, был признанным мастером психологического портрета, искусным рисовальщиком и выдающимся сценографом. Пожалуй, менее всего он известен как педагог.<sup>14</sup> Одна из целей доклада Обо-

---

<sup>12</sup> Письмо от 14 августа 1906 г. <http://konstantinsomov.ru/let>

<sup>13</sup> 29 ноября 1906, письмо Л. П. Бакст, ГТГ отдел рукописей, 111/217, цитируется по книге И. Н. Пружан *Лев Самойлович Бакст, Л.*, 1975, с. 120.

<sup>14</sup> Даже Николай Рерих, прекрасно знакомый с Бакстом по «Миру искусства» и по совместной работе в *Русских сезонах* Дягилева, то ли забыл, то ли вовсе не знал о педагогической деятельности Бакста. В 1946 году Рерих запи-

ленской и задача настоящей публикации — подробнее осветить эту сторону деятельности Бакста и воздать должное его педагогическому таланту и энтузиазму.

\* \* \*

*На моем учебном и самостоятельном пути я встречала многих преподавателей, но не видела ни одного равного Баксту.*

Софья Дымшиц-Толстая

*Истинное искусство существует только на Таврической 25.*

Леон Бакст

Взгляды Бакста на проблемы современного искусства и на пути его дальнейшего развития изложены им в программной статье «Пути классицизма в искусстве». В своём докладе Оболенская близко к тексту передаёт те положения статьи, которые имеют непосредственное отношение к его системе преподавания. Мы не будем их пересказывать.

Представление о культурном контексте, в котором складывались педагогические взгляды Бакста, дают статьи Александра Бенуа. Бенуа к этому времени был известен не только как художник, но и как выдающийся историк и популяризатор русского и западно-европейского искусства. Его работы отражают эстетические взгляды внутреннего круга мирискусников.

В книге *Русская школа живописи*<sup>15</sup> Бенуа говорит о проблемах современного искусства, и так же, как и Бакст, видит их решение в создании новой художественной школы:

---

сывает в своём дневнике: «В Индии появилась какая-то художница Магда Нахман — выдает себя за ученицу Дягилева и Бакста, насколько знаю — у них учеников не было». (Листы дневника. Том 3: [http://sunhome.ru/books/b.listy\\_dnevnik\\_a\\_tom\\_3/85](http://sunhome.ru/books/b.listy_dnevnik_a_tom_3/85)).

Магда Максимилиановна Нахман, соученица Юлии Оболенской, в 1922 году вышла замуж за индийского анархиста и оказалась сначала в Берлине, а в конце 1930-х годов — в Индии. Авторы данной публикации готовят материалы для её биографии.

<sup>15</sup> Статьи Бенуа по истории русской живописи, вошедшие в книги *Русская живопись в XIX веке* (1902 г.) и *Русская школа живописи* (1904 г.) собраны на сайте <http://www.benua-rusart.ru/istoriya-rus-givopisy.html> под общим названием: *История Русской живописи* (1901—1906 гг.). В дальнейшем ссылки на обе книги даются по этому сайту.

Лишь ... объединенное для общей цели искусство, лишь школа (школа как в технике, так и в идеях) может дать ныне такие плоды, которые будут иметь одинаковое значение с плодами знаменитых прошлых вековых «школ»... Нам представляется желательным, чтобы следующий фазис, в который сложится русское искусство, был именно фазисом возобновления школы, т.е. общей работы для общей цели. Но, разумеется, мы бы отнюдь не желали при этом навязанной, хотя бы самым благонамеренным, общественным направлением программы. Искусство должно оставаться самоцельным, оно должно, во-первых, искать своего Бога, который есть лишь особое откровение «Всеобщего Бога»...<sup>16</sup>

Несколько позже, в одной из программных статей 1906 года Бенуа пишет:

Индивидуализм потому и ересь, в своих последовательных выводах, что он отвлекает творчество от свободы и от света. Под свободой я подразумеваю мистическое начало вдохновения, т. е. свободное подчинение верховному сверхчеловеческому началу. Под светом же я подразумеваю все, что составляет смысла и прелесть творчества: искание и угадание красоты, прозрение в сокровенный смысл вещей.<sup>17</sup>

Эти мысли созвучны теориям Вячеслава Иванова о назначении искусства и миссии художника. Петербургская квартира Иванова в 1905—7 годах «...[была] центр[ом], куда собирались все, которые задавались созиданием чего-то нового, и те, кто жаждал делиться своими мечтами с подобными же искателями».<sup>18</sup> О влиянии Иванова на петербургских художников мы скажем позже. Здесь отметим только, что, согласно его теории «соборного искусства», новая художественная традиция, созданная именно коллективными усилиями, должна была органически (т. е. закономерно) возникнуть в ближайшем будущем.

Однако ни Иванов, ни Бенуа не предлагают никакой конкретной программы. Свой обзор современной ситуации Бенуа заключает словами: «Нечего, однако, и настаивать на том, что эти пожелания бессильны перед велениями жизни и что будущность русского искусства зависит от всей тайны будущего русского об-

---

<sup>16</sup> *Ibid.*

<sup>17</sup> «Художественные ереси», *Золотое Руно*, 1906, № 2, с. 84—92.

<sup>18</sup> Бенуа А. Н. *Мои воспоминания*. Кн. 4, 5. 2-е изд., доп. М., 1993, с. 478.

щества».<sup>19</sup> Надежда на возникновение соборного искусства у большинства петербургских художников к 1907 году также сходит на нет.<sup>20</sup>

Бакст был среди них единственным, кто попытался на практике решить грандиозную задачу, сформулированную Бенуа: «создать школу как в технике, так и в идеях». Именно благодаря Баксту в школе Званцевой возникла уникальная атмосфера, способствовавшая (по выражению Бенуа) «общей работе для общей цели» и при этом поощрявшая самобытность, «индивидуальный почерк».

Оболенская, перефразируя самого Бакста, называет эту атмосферу «дыханием жизни»:

... бессознательное самочувствие было удивительным. Никогда не быть одиноким, оторванным от целого, быть частью целого, исполняющего свою задачу в общей работе, смотреть на мир такими большими глазами всей школы, и вместе с тем оставаться самим собой вопреки решительно всем другим школам, поработанным преподавателем или образцом, всё это создавало незыблемую почву под ногами, такую прочную, какой верно, уже больше не почувствуешь никогда.

В соответствии с самочувствием были и взаимные отношения товарищей. При всём напряжении памяти я не могу вспомнить ни одной ссоры, ни одного недоразумения (кроме разве каких-то забавных принципиальных разногласий в Эрмитаже между Тырсой и Зилоти). Не было никакой зависти к успехам того или другого товарища, достижения одного были праздником для всей школы. Оно [так в рукописи] незаметно ложилось в основу дальнейшей работы, у всякого по-своему преломлялось.

Ситуация беспрецедентная, если вспомнить, что, с одной стороны, современное академическое преподавание к этому вре-

---

<sup>19</sup> *История Русской живописи.*

<sup>20</sup> «Только Иванов сам очень культурный и блестящий человек, умный и искусный поэт, но и относительно него есть какие-то „но“. Он мне теперь кажется потухшим, не оправдавшим ожиданий и не создавшим новой веры. А антураж его мне, скорее, скучен. Поэты-невелички, от туманных мозгологий, философско-религиозных и оккультических, веет схоластикой и неубедительностью. В прошлом году был какой-то короткий расцвет, не обогативший нас много, меня по крайней мере». Письмо К. А. Сомова к А. Н. Бенуа от 14 марта 1907 г. Сомов К. А., *Письма. Дневники. Суждения современников.* Из-во «Искусство», 1979, с. 100.



мени свелось к формальному подражанию классическим образцам, а с другой стороны, «каждый истинно современный художник стремится только к одному: выразить как можно ярче себя и только себя».<sup>21</sup>

\* \* \*

*Когда говорят «ученики Бакста», собеседник невольно начинает вспоминать творчество самого Бакста, ища в нём точек соприкосновения с его школой. Раз и навсегда нужно сказать, что такой подход не приведёт ни к чему.*

Юлия Оболенская

Задачу школы Бакст видел в том, чтобы выработать новую художественную традицию *совместными* усилиями учителя и учеников. Что побудило его взяться за эту задачу?

М. А. Волошин в своей статье «Архаизм в русской живописи»<sup>22</sup> характеризует Бакста так: «изысканный и любопытный собиратель», «ученый, эlegantный, многоликий». Действительно, интеллектуальное любопытство и непрерывный поиск — такие же определяющие черты Бакста, как и художественный талант. Его широкое образование, разносторонний профессионализм, даже его европейские манеры — прямое следствие этих черт, и всецело его собственная заслуга. Хотя Бакст был связан с остальными мирискусниками прочными дружескими узами, он был выходцем совсем из иного мира, не унаследовал общей им всем культуры, и всю жизнь находился под значительно более серьезным внешним давлением.<sup>23</sup>

---

<sup>21</sup> Бенуа, История Русской живописи.

<sup>22</sup> «Архаизм в русской живописи (Рерих, Богаевский, Бакст)», *Аполлон*, 1909, № 1.

<sup>23</sup> Д. Бакст (Лейб-Хаим Розенберг) родился в 1866 в городе Гродно в еврейской семье среднего достатка, вскоре переехавшей в Петербург. Он был внуком портного, нанятого царским двором, а потому имевшего право проживать в Санкт-Петербурге со своей семьёй. Его отец был коммерсантом и, по некоторым свидетельствам, ученым-талмудистом. После смерти отца двадцатидвухлетний Бакст материально поддерживал мать, младших сестёр и брата. Свой псевдоним Бакст произвел в 1889 от фамилии бабушки (Бакстер). Подробнее о юношеских годах Бакста см. И. Н. Пружан, 1975.

В той же статье Волошин отмечает в творчестве Бакста некоторый интеллектуальный холодок, говорит о «толстом стекле», разделяющем художника и предмет его интереса: «Ото всего, что пишет Бакст, мы отделены всегда зеркальной витриной музея». Нам это кажется несправедливым упреком. Бакст очень чуток ко всему новому в искусстве и, так сказать, осваивает культурное пространство со всех сторон. Всё, чем он занимается, требует интеллектуального осмысления — и наоборот, увлекающие его идеи требуют воплощения, практического преобразования мира. Во всем видно тщательное внимание к деталям, то, что сейчас назвали бы перфекционизмом. Отношение Бакста к предмету его интереса — не отстраненная забава, а серьезное исследование.

Более проницательным представляется анализ Александра Бенуа в *Истории русской живописи*. Перечисляя эксперименты Бакста в поисках своего стиля, Бенуа пишет:

Какое метание, какой извилистый далекий путь! Все это делалось вполне искренно, убежденно, с горячим увлечением, но несколько бестолково и непоследовательно. У Бакста «золотые руки», удивительная техническая способность, много вкуса, пламенный энтузиазм к искусству, но он не знает, что ему делать. Бакст лихорадочно мечется и раскидывается, а между тем годы уходят и положительно становится досадно, что он не желает смириться, не желает понять крута своих весьма выдающихся способностей.

Далее Бенуа с той же проницательностью по существу предсказал путь, на котором Бакст впоследствии нашёл себя и снискал пусть кратковременную, но несомненно всемирную славу:

...Теперь главная способность Бакста, его изумительное декоративное дарование пропадает зря <...> Сцена, где роль Бакста сводилась бы к умному и произвольному комментарию, была бы его настоящим назначением.

Но пока, в 1906 году, о мировом признании нет речи, и Бакст как художник, находится на перепутье. Именно в это время он становится постоянным участником «башенных сред»<sup>24</sup> у Вяче-

---

<sup>24</sup> Собирались на «Башне» (точнее, в круглой комнате в квартире Ивановых на шестом этаже — но пышные названия были вообще в духе времени, и особенно — в духе хозяев квартиры).

слава Иванова, где обсуждаются «законы» художественного творчества и возникновения нового искусства, состояние современной культуры и место в ней художника. Этот круг тем должен был особенно занимать Бакста, искавшего в то время собственный путь.<sup>25</sup>

С осени 1905 года дом Вячеслава Иванова на Таврической 25 стал «одним из главных центров притяжения литературно-артистического Петербурга».<sup>26</sup> На его базе казалось возможным объединение новых направлений в искусстве — в частности, символистов и художников-модернистов.

Центральная идея модерна — верховная роль эстетического опыта в иерархии ценностей: красота есть высшая, над-культурная реальность. К постижению этой реальности ведет художественное творчество, «искание и угадание красоты, прозрение в сокровенный смысл вещей» (А. Бенуа, см. сноску 17). Иванов по-своему развивает эту идею: Художественное творчество является теургией, сотворчеством бессознательного, «предвечного» ума художника с Мировой Душой. Таким образом, развитие культуры («Вечной памяти» человечества) не произвольно, оно опирается, в конечном счёте, на «Предвечную память» художника-визионера — источник индивидуального творчества.<sup>27</sup> Подлинный творец не изобретает, а подключается к Мировой Душе — и в этом залог абсолютности эстетических канонов, постигнутых или, точнее, уловленных художником.

Согласно Иванову, «эпохи становления» необходимо сменяются эпохой «соборного», т. е. «всенародного искусства»<sup>28</sup>, и именно этот этап наступает в России.

...Мы вступили в круг искусства «келейного», искусства отшельников, сверх-индивидуалистов, преодолевших в принципе старый индивидуализм, внешне уединенных, внутренне со-

---

<sup>25</sup> Большинство философских и критических статей Иванова этого периода вошли в сборник *По Звездам* (СПб, 1909). Далее, номера страниц в ссылках даны по этому сборнику.

<sup>26</sup> Сергей Маковский, *Портреты современников*, Москва, "Аграф", 2000 (Нью-Йорк, 1955) с. 170: [http://vtoraya-literatura.com/publ\\_205.html](http://vtoraya-literatura.com/publ_205.html)

<sup>27</sup> «Древний ужас», впервые *Золотое Руно*, 1909, № 4. *По Звездам*, с. 394.

<sup>28</sup> «Копьё Афины», *Весы*, 1904, № 10. *По Звездам*, с. 45

единенных с миром... [начинается] тяготение к реинтеграции культурных сил, к их внутреннему воссоединению и синтезу.<sup>29</sup>

Художнику на пороге этой эпохи отводится провидческая роль.

Петербургские художники надеялись создать литературно-художественный союз, наподобие того, который существовал вокруг журнала *Мир искусства*. Бенуа писал из Парижа: «Нам необходимо что-то затеять, опять создать один очаг, одну кузницу, быть может, такая кузница существует в кружке Иванова, в таком случае я предложу им свой молот».<sup>30</sup> Об этом же времени Добужинский вспоминает:

Льстило и то, что он [Иванов] показывал особенно бережное уважение к художнику как обладателю какой-то своей тайны, суждения которого ценны и значительны. Его собственные проникновенные мысли об искусстве бывали мне очень интересны.<sup>31</sup>

Тем не менее, в более поздних воспоминаниях об этих встречах художников — Сомова, Бенуа и самого Добужинского — заметна легкая ирония, местами даже раздражение:

Гости на «средах» оставались иногда до раннего утра. Лидия Дмитриевна, <...> предпочитала диванам и креслам ковры, на которых среди подушек многие группировались и возлежали. Но до «кадильниц» и тем более до каких-то «оргий», о чем ходили слухи, в «башне», разумеется, не доходило. К этому «театру» мы (а из художников бывали Сомов, Бакст, Лансерре и наши общие друзья Нувель и Гржебин) относились очень не всерьез, но с любопытством. Очевидно, ко всему по-философски равнодушно относился и сам хозяин. <...> Его [Вяч. Ив.] довольно высокий голос и всегда легкий пафос подходили ко всему облику Поэта. Он был высок и худ и как-то устремлен вперед и еще имел привычку в разговоре подыматься на цыпочки. Я раз нарисовал его в этой позе «стартирующим»

---

<sup>29</sup> «Предчувствия и Предвестия. Новая органическая эпоха и театр будущего», *Золотое Руно*, 1906, № 4. *По Звездам*, с. 197

<sup>30</sup> «Башня Вячеслава Иванова и культура Серебряного века», цитируется по Ю. Б. Демиденко, СПб.: Филологич. ф-т СПбГУ, 2006, с. 212—219.

<sup>31</sup> Мстислав Добужинский. *Встречи с писателями и поэтами*, [http://www.silverage.ru/paint/dobuzh/dobuzh\\_vstrechi.html](http://www.silverage.ru/paint/dobuzh/dobuzh_vstrechi.html)

к звездам с края «башни», с маленькими крылышками на каблуках, но эту не очень злую карикатуру я показал только своему другу Сюннербергу, все-таки боясь, что Вяч. Иванов обидится.<sup>32</sup>

По всей видимости, в отношении Бакста Добужинский неправ. Покладистость «Левушки», его нежелание вступать в спор (кроме тех редких случаев, когда были задеты его эстетические воззрения) отмечали все мирискусники. Естественно предположить, что на их подтрунивание и скептицизм в адрес Иванова он реагировал со свойственной ему мягкостью. Между тем, влияние теорий Вяч. Иванова на его деятельность и творчество несомненно. Бакст искренне заинтересовался и подошел к освоению нового материала с характерной для него всесторонностью.

В этот период он создает несколько символистских полотен, самое известное из которых — панно *Terror Antiquus* (*Древний ужас*, 1908, ГРМ). В процессе работы над ним Бакст в 1907 году едет в Грецию, на места недавних археологических открытий, поразивших Европу. Эти открытия — Крито-Микенские раскопки и развалины Трои в Малой Азии (Гиссарлыке) — воспринимались как свидетельство Великого Единства Культуры: великие античные мифы оказались реальностью. Волошин, бывший одним из завсегдатаев ивановского салона, писал:<sup>33</sup>

Когда героическая мечта тридцати веков — Троя, стала вдруг осязаемой и вещественной, благодаря раскопкам в Гиссарлыке, когда раскрылись гробницы микенских царей и живой рукой мы смогли ощупать прах Эхилловых героев, вложить наши пальцы неверующего Фомы в раны Агамемнона, тогда нечто новое разверзлось в нашей душе. <...> Когда мы проснулись от торжественного сна Илиады, держа в руке ожерелье, которое обнимало шею Елены Греческой, то весь лик античного мира изменился для нас! Фигуры, уже ставшие условными знаками, вновь сделались вещественны, —

---

<sup>32</sup> *Ibid.* Даже младшее поколение художников позволяет себе иронию по отношению к Вяч. Иванову. Например, в 1909 году Юлия Оболенская пишет подруге по школе Магде Нахман: «Пиита же Вяч. Иванов написал такую торжественную оду, что, право, затрудняюсь привести выдержки. Тема современная: осада Трои, кажется. Впрочем, ручаться трудно». РГАЛИ, ф. 2080, оп. 1, ед. хр. 45.

<sup>33</sup> «Архаизм в русской живописи», *Аполлон*, № 1, 1909.

*Terror Antiquus* — монументальное (250×270 см) полотно. На переднем плане богиня с лицом архаической статуи бесстрастно смотрит на нас, не оборачиваясь на гибнущий мир за ее спиной. Судя по голубю в руке, это Афродита, т. е. символ любви и красоты. В очертаниях рушащихся зданий угадываются Львиные ворота в Микенах и Акрополь. Фигура богини является странным сплавом архаического и лично авторского. Она писалась с одной из греческих кор, но в ее лице сквозь неподвижную маску проступает портретное сходство с Бакстом.<sup>34</sup> «Зеркальное» изображение фигуры воина — с мечом в левой руке — также характерно для автопортрета. Для (отбитой у статуи) кисти руки художнику, по его просьбе, позировала жена.

Как видим, в картине затронуты все темы, которые обсуждались на ивановских «средах»: от эсхатологических предчувствий и неотвратимости рока до места красоты и искусства в жизни, а художника — в искусстве. Интерпретаций и критических отзывов мы здесь намеренно не приводим, отметим только, что они были невероятно различны. Многие критики сочли картину неудачей. Однако на международной выставке в Брюсселе в 1910 году она получила золотую медаль, а зрители воспринимали ее с неизменным интересом. Иванов увидел в ней манифест теургического символизма в живописной форме, пришел в восторг и посвятил ей подробную статью.<sup>35</sup> Собственная интерпретация Бакста была не столь однозначна. Сохранилось его письмо И. Анненскому с благодарностью за отзыв о картине. Там Бакст, в частности, пишет:

Вы смотрите на мою картину очень пронизательно, а некоторые сближения для меня откровения, как может быть откровением *внутренний смысл* символов, которыми художник пользуется часто своим *бессознательным* умом-творчеством.<sup>36</sup>

В 1908 году Бакст читает лекцию «Будущая живопись и её отношение к античному искусству». (Впоследствии эта лекция легла в основу его самой известной статьи, «Пути классицизма в искусстве»). Он обсуждает различные направления в европейском

---

<sup>34</sup> Первым это отметил Волошин. *Ibid.*

<sup>35</sup> Иванов, «Древний ужас», *Золотое Руно*, 1909, № 4.

<sup>36</sup> РГАЛИ, ф. 6, оп. № 1, ед. хр. 298, 5 февраля, 1909. Пружан, с. 117. К сожалению, письмо Анненского, чей отзыв о картине оказался наиболее созвучен Баксту, не сохранилось.

искусстве, предсказывает назревающие тенденции и формулирует некую полу-программу по их реализации, полу-мечту. Именно эту программу Бакст попытался реализовать в «лаборатории под башней» — в школе Званцевой. Воспоминания Оболенской — история этого эксперимента, который в течение четырех лет воодушевлял как учеников, так и учителя, и по существу закончился с переездом Бакста во Францию в 1910 году.

Одна из центральных тем, интересующих Бакста в этот период — пути классицизма в искусстве. Академическое искусство заморозило классические образцы и стало эпигонством классицизма. Выход из этого положения Бакст видел в работах таких художников, как Ж.-Ф. Милле, которых никто, кроме него, не связывал с классической традицией: «Я знаю, что, произнося сейчас имя великого Миллэ, которого принято считать врагом классицизма в живописи, я вызову, быть может, недоумение». Он считает, что

*принцип Миллэ, чисто пластический, искание прекрасного силуэта в связи с отказом черпать вдохновение в уже найденных совершеннейших образцах человеческого гения, остался принципом новой классической школы [курсив наш]. Этой школе надлежит быть преемницей будущей живописи!*<sup>37</sup>

Путешествуя по Греции, Бакст искал контекст, в котором может существовать преемственность традиций, «искусства, от которого можно привить росток».<sup>38</sup> В *Terror Antiquus* он попытался выразить на языке символов свои представления о крушениях и смене эпох, о преемственности культур и о месте художника в этом процессе. В школе Званцевой он хочет создать мастерскую, в которой новая классическая традиция, как он её интерпретирует, получит возможность проявиться. А «Пути классицизма» — теоретическое обобщение того, над чем он в эти годы

---

<sup>37</sup> «Пути классицизма в искусстве», Аполлон, 1909, № 2—3.

Все цитаты из этой статьи (в дальнейшем ПКИ) даются по сайту [http://az.lib.ru/b/bakst\\_1\\_n/text\\_0010oldorfo.shtml](http://az.lib.ru/b/bakst_1_n/text_0010oldorfo.shtml)

<sup>38</sup> «Критская культура никогда не доходила до исключительной высоты, дальше которой абстракция или изнеженность. Поэтому она ближе, роднее новому искусству своею полусовершенностью: человеческими усилиями и улыбками веет от неё. ...Из-за вольного орнамента, из-за бурной фрески глядит молодой острый глаз Критского художника, вечно улыбающегося ребенка. От такого искусства можно привить р о с т о к ». (ПКИ)

размышляет и работает как художник, как историк искусства и как педагог.

Своей монументальной итоговой картиной Бакст остался не вполне доволен: «Я не того хотел добиться, что вышло» — писал он жене. «Может я ошибся с этой картиною, может она мне пригляделась». <sup>39</sup> Его последующие живописные работы значительно отличаются по манере от *Terror Antiquus* (о чём пойдёт речь впереди).

Напротив, итоговая статья Бакста о школе начинается с искреннего воодушевления, с самой высокой ноты:

Мечта моей жизни все более и более воплощается. Четыре года совместной работы с учениками начинают, наконец, создавать ту атмосферу мастерской-храма, которая всегда волновала мое воображение... флюид подлинного, волнующего искусства. <sup>40</sup>

Для Бакста его школа — творческая удача, а ее результат — исполнение мечты о мастерской-храме. Судя по воспоминаниям Оболенской, так видело школу и основное ядро ее учеников, хотя были среди них случайные или просто недолговременные. (К числу последних относился и Марк Шагал, пробывший там всего полгода, до отъезда Бакста в Париж.)

\* \* \*

*Теперь, оглядываясь назад, я начинаю различать издали неясные контуры той постройки, в которой мы тогда в качестве работников интересовались только кирпичами.*

Юлия Оболенская

*То, что хотят отнести насчет ожидающего нас катаклизма, придет само собою, путем эволюции вкуса, моды.*

Леон Бакст

Попробуем вслед за Юлией Оболенской различить контуры здания, которое Бакст пытался воздвигнуть, и тот фундамент, который он положил в его основу.

---

<sup>39</sup> Письмо к Л. П. Бакст, сентябрь 1908, ГТГ, отдел рукописей, 111/304. Цитируется по Пружан, с. 117.

<sup>40</sup> *Аполлон*, 1910, № 8, с. 44—45.



Миссию художника Бакст видел в том, чтобы угадать формы проявления красоты, по которым более всего изголодался мир — а мир непременно подхватит угаданное верно, за ним дело не станет. В статье «Пути классицизма в искусстве» Бакст с некоторым вызовом называет такой поворот в верном направлении Модой (с большой буквы):

Я пишу Мода, большою буквою. Пора же установить, что то течение, то правильное чередование вкусов культурной части человечества, которое мы называем не без некоторой усмешки Модою, есть, в сущности, один из значительнейших, глубочайшего смысла и важности, показателей истинных колебаний художественной идеи в человечестве.

Он даёт примеры верных догадок (Ж.-Ф. Милле, фовисты), и на их основании предсказывает «логический, постепенный переход вкуса», который уже происходит «по контрасту, по закону моды, к простому и важному. <...> Будущие художники, или, точнее, будущее поколение уже по наследственности заболеют переутомлением на почве эстетизма».<sup>41</sup>

Баксту была близка позиция Вяч. Иванова, согласно которой универсальные эстетические ценности открываются художнику через свободное творчество *органически* (т. е. закономерно, при поддержке извне, в со-творчестве с высшим началом). Кроме того, Иванов считал, что современная культура стоит на пороге великих перемен, путь к которым лежит именно через *совместное* творчество. Вдохновленный этой уверенностью, и опираясь на собственный инстинкт художника, Бакст пришел к выводу: элементы новой классической традиции, которую он понимал как новые, органически возникающие каноны для изображения «абсолютно прекрасной формы», уже заметны в работах некоторых современников. «Не вслед за катаклизмом, не из-под свеже-разрушенного здания вдруг забьёт живительный ключ здоровья; он давно незаметно пробивается среди густых зарослей».

Бакст надеялся, что эта традиция может развиваться в *коллективной* работе его учеников, художников со свежим, непредвзятым взглядом. Свою задачу руководителя он видел в том, чтобы объединить их для совместного поиска и направить «от живописи

---

<sup>41</sup> ПКИ. Все неатрибутированные цитаты в этой секции — из ПКИ.

си теперешней, культурной, отымающей свободную волю исканий — в мало исследованные области лапидарного стиля». <sup>42</sup>

Идея «мастерской-храма», с которым Бакст сравнивал школу, возникает в искусстве модерна в разных странах и в самых разных формах. Специфика школы Званцевой в том, что даже приблизительные очертания святынь, во имя которых возводился храм, не были известны учителю (и тем более ученикам). Предполагалось, что они откроются художникам постепенно, в процессе работы. Кроме того, от стремления к личному успеху следовало отказаться, так как оно препятствовало коллективному поиску. Даже итоговая выставка учащихся была анонимной.

Таким образом, свой личный, прошлый опыт Бакст рассматривал в лучшем случае как ступень на пути к искусству будущего. Поскольку органическое искусство должно явиться плодом коллективного творчества, создавать его — не дело художников — индивидуалистов, окончательно разрушивших в XIX веке строительное здание классической культуры. (К ним Бакст с полным основанием мог причислить себя и остальных мирискусников.) Следующий шаг предстояло сделать его школе — «молодым дикарям». Он верил, что если указать им общее направление и оградить от ошибок, то до остального они додумаются сами. И уже через месяц обучения именно у Бакста, пишет Оболенская, «прозревшие глаза [учеников] видели остро и ярко, и мы ходили как в чаду от нахлынувшей радости нового зрения».

Накладывая запрет на подражание, Бакст вместе с тем не верил в искусство без технического мастерства. «Сущность истинной школы», по Баксту, состоит в том, что ученику передаются «всё умение, все тайны техники, все опыты <...> мастера». <sup>43</sup>

Живопись и рисунок в школе Званцевой вели два выдающихся художника. Урок Бакста в пятницу был главным событием недели. Обсуждение именно «цеховых приемов», техники письма, конкретных дефектов — его стихия. Его «золотым рукам» (по

---

<sup>42</sup> По мнению Бакста, «мы <...> идем к детству нового, большого искусства, а не к вырождению», и на этом этапе особенно важны «искренность, движение и яркий чистый цвет, пленительные в детском рисунке» и характерные для начальных периодов всех больших школ. Необходимо отбросить существующие стереотипы и стремиться к «детскому зрению»: «ребенок <...> опускает предметы и детали, его мало трогающие и сразу очерчивает а\_ю\_б\_и\_м\_о\_е».

<sup>43</sup> ПКИ.

словам Бенуа) и безупречному владению линией в Петербурге не было равных.

Добужинский меньше воодушевлял, но его преподавание — грамотное и внимательное — вызывало уважение, и у учеников он пользовался признанием и доверием. Единственный в истории школы «бунт» учеников против Бакста был вызван тем, что отбор работ для школьной выставки был доверен не профессиональному художнику Добужинскому, а главному редактору журнала *Аполлон*, «мэтру»-искусствоведу Сергею Маковскому.<sup>44</sup>

«Основы школьной дисциплины»<sup>45</sup> в понимании Бакста — это прежде всего умение найти верное соотношение цветов и умение верно провести линию.<sup>46</sup> При этом требовалось ясное понимание того, какая художественная задача решается в данный момент: «не думайте 'а вдруг у меня выйдет, а вдруг у меня талант'. Вы должны знать чего добиваетесь, только то и получится на вашем холсте».<sup>47</sup> Никакого копирования образцов, эстетства или расчета на внешний эффект не допускалось:

---

<sup>44</sup> Замечательный художник и график Мстислав Добужинский не оставил заметного следа в воспоминаниях Оболенской. Скорее всего это связано с тем, что центральный предмет — живопись — Бакст забрал себе, а Добужинскому пришлось преподавать рисунок человеческой фигуры. По замыслу Бакста, графика была исключена из программы занятий. Между тем, Добужинский был мастером именно в этой области.

<sup>45</sup> В рецензии на выставку учеников Маковский писал: «...хочется от души приветствовать талантливое профессорство Бакста и Добужинского, сумевших внушить своим ученицам и ученикам строгие основы школьной дисциплины, оградив их от каких бы то ни было подражаний своим собственным достижениям (обратное тому, что мы наблюдаем хотя бы в Академии)» (*Аполлон*, 1910, № 8, с. 44). (Заметим в скобках, что к «вкусу» Маковского школа относилась иронически: его эстетизм казался им вычурным, противоречил искренности и простоте, которые культивировал Бакст. Оболенская упоминает журнал-пересмешник *Дафна*, выпущенный учениками школы в пик *Аполлону*. С точки зрения учеников, *Дафна*, убегающая от *Аполлона*, вполне могла бы быть эмблемой школы.)

<sup>46</sup> По воспоминаниям П. В. Андреева Бакст говорил: «Смотрите, как у японцев. Делайте все время так, чтобы проходить углем по всей линии сразу, а не клеивать ее из кусочков. Чтобы линия лилась, проводите ее всю одним сильным движением». *Мои воспоминания о Баксте*, ГТГ отдел рукописей, 4/1093, л. 10. Цитируется по Пружан, с. 92.

<sup>47</sup> Доклад Оболенской.

Разбор вещей Рембрандта и других старых мастеров должен был иметь для нас только какое-то воспитательное значение: ведь никакой непосредственной преемственности между искусством их законченной культурной эпохи и нашими попытками молодых дикарей быть не могло.<sup>48</sup>

Для «работы над ошибками» Бакст объединял всех в обсуждении каждого этюда, вырабатывая таким образом единство понимания цели, но не предлагал никаких общих подходов. Постепенно у каждого формировалась своя индивидуальная манера письма в рамках общего нового видения. По воспоминаниям Оболенской, «мы учились более друг у друга, чем у него».<sup>49</sup> Сам Бакст в итоговой статье о школе писал:

... Я сказал бы, что за четыре года в школе этюд писался одною общею рукою, несмотря на все разнообразие манер, исходящих от природных особенностей каждого ученика. Я старался не столько учить, сколько будить желание искания, старательно оберегая ищущий молодой глаз от фальши и рутинности.<sup>50</sup>

Гибкость, изобретательность, и внимание к деталям придают преподаванию Бакста особый блеск. У кого-то отбирают те краски, которыми он злоупотребляет. Кому-то велят, против принципов школы, копировать классические образцы. «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. Поверхностного осмотра не бывает. Разве только совершенно сырой, мало работанный этюд, да и то Баксту всегда хватит его, чтобы «'придаться' и дать руководящее замечание», — вспоминал уче-

---

<sup>48</sup> *Ibid.*

<sup>49</sup> Оболенская: «Нашим образцом была натура: художник определялся как человек, который все вещи видит в первый раз. Методы передачи натуры создавали мы сами, больше учась друг у друга, чем у Бакста. Он только с невероятной зоркостью остерегал от рутинности, разрушал дурные навыки, приблизительные неоткровенные подходы, будил невосприимчивую впечатлительность, будоражил, нападал со всех сторон и не давал отдыха. На чей-то вопрос, почему сам он работает не так как учит, Бакст ответил: «Я вас учу писать не так как я пишу, а так как надо писать».

<sup>50</sup> *Аполлон*. 1910. № 8, с. 44—45.

ник Бакста П. В. Андреев.<sup>51</sup> Оболенская подробно и увлекательно описывает процесс обучения и особенности живописного стиля учеников, и добавляет: «Никому из настоящих учеников не приходило в голову обижаться на резкие выражения [учителя] при разборе работ: напротив, хорошая встряска заряжала на всю неделю». О том же пишет Андреев: «Передать бакстовского остроумия нельзя. Обычным добрым тоном говорится вся правда, без деликатности, но и без тени грубости и развязности. Иной раз замечания бьют больно, но всегда как-то по-отечески добродушно».<sup>52</sup>

Из всего вышесказанного и складывался педагогический подход Бакста. Принципы, положенные в его основу: коллективизм и самобытность, высокий уровень технического мастерства и «неподражательное» видение — почти исключают друг друга. Такие противоречивые требования в руках менее умелого педагога или в случае менее продуманной программы либо привели бы к бессистемности, к хаосу, либо одно развивалось бы в ущерб другому. Баксту удавалось удерживать их в равновесии, в большой степени благодаря своему педагогическому таланту.

«Пламенный энтузиазм к искусству»,<sup>53</sup> который отмечали почти все, знавшие Бакста, передавался ученикам. Требование непрерывной работы — шесть часов ежедневно и по этюду в день летом — ревностно исполнялось. Учеба становилась делом жизни. Вот что пишет Оболенской её соученица Магда Нахман:

Сегодня дописала свой первый этюд. Чувствую, что путь будет верен — только путь, хоть отдельные его этапы никакой цены не имеют. <...> *Писать и жить — это одно и то же — настолько же насколько форма и содержание одно и то же* [курсив наш]. Поэтому и любишь форму, заключая в ней всю милую текучесть жизни.<sup>54</sup>

Отношение студентов к Баксту не было обожествлением, о котором с некоторой насмешкой говорит в своей книге Jackie Wullschlager.<sup>55</sup> Они просто ясно осознали и оценили, что он им предлагает. (Впрочем, это не мешало студентам давать ему про-

---

<sup>51</sup> *Мои воспоминания о Баксте*, с. 4–5; Пружан, с. 122.

<sup>52</sup> *Ibid.*

<sup>53</sup> Бенуа, *История русской живописи*.

<sup>54</sup> РГАЛИ ф. 2080, оп. 1, ед. хр. 45; 10/VI/1911.

звища в письмах, а при случае и критиковать его работы: «рыженький наш не отличился, Доб[ужинский] лучше».<sup>56</sup>) Контраст школы Званцевой даже с относительно передовой школой Кардовского, как мы видим из доклада Оболенской, был разительным: «...вернуться к прежнему унынию не было сил. Подавленные, водили мы кистью в „Новой школе“ [когда Оболенской и её „отколовшимся“ друзьям пришлось ненадолго вернуться к Кардовскому] под косыми взглядами товарищей, из которых только П. М. Лебедев выразил мне сочувствие, сказав: ‘Чувствуется, что вы узнали что-то, чего мы все не знаем’». Как следствие, мнения и критику Бакста безоговорочно принимали и с благодарностью вспоминали годы спустя. Даже Шагал, несмотря на возникший у них впоследствии конфликт, пишет в автобиографии: «Моя судьба была решена школой Бакста и Добужинского. Бакст изменил мою жизнь. Я никогда не забуду этого человека».<sup>57</sup>

Преподавание Бакста завершилось выставкой работ учеников в редакции журнала *Аполлон*. В духе традиций школы, выставка состояла из ста пронумерованных этюдов, без подписей. Она прошла практически незамеченной, видимо потому, что ее открытие несколько раз переносилось и состоялось только 20 ап-

---

<sup>55</sup> Jackie Wullschlager. *Chagall: A Biography*. New York: Alfred A. Knopf, 2008. В описании школы Званцевой автор допускает ряд серьёзных неточностей. Например, ссылаясь на то, что в школе Званцевой училась «графиня Софья Толстая» и награждая Софью Дымшиц-Толстую графским титулом, автор делает вывод, что в школе Званцевой учились в основном барышни из богатых семей, далеко стоящие от настоящего искусства. Между тем, ближайшие друзья Оболенской были из культурных семей среднего достатка, а некоторые получали скидку или не платили совсем. Так, например, за Шейхеля платил Бакст, а после отъезда Бакста ему помогали соученики. Вот выдержка из письма А. А. Зилоти к Оболенской от 25 мая, 1911 года: «Милая Юлия Леонидовна! Узнав от Надежды Владимировны [Дерматовой], что идёт сбор Шейхелю „на краски“, радуясь, что несмотря на расхождение мнений о живописи, встречается так много нас объединяющего, жалея, что я не смогу сегодня попасть к Вам лично, и боясь, что в другой раз будет может быть поздно — присылаю Вам вложенные три рубля с просьбой включить их в этот сбор...» РГАЛИ, ф. 2080, оп. 1, ед. хр. 28, л. 43—44.

<sup>56</sup> Из письма Магды Нахман Юлии Оболенский, РГАЛИ ф. 2080, оп. 1, ед. хр. 45, 29/VII/1908.

<sup>57</sup> Цитируется по книге Jackie Wullschlager. *Chagall: A Biography*. New York: Alfred A. Knopf, 2008, с. 114. Перевод наш.

реля 1910 года, т. е. по окончании выставочного сезона и после отъезда Бакста в Париж.

Летом, после выставки, часть учеников Бакста отправилась — в соответствии с его программой слияния живописи и архитектуры<sup>58</sup> — реставрировать монументальный храм в Овруче. Но к осени 1910 все сгруппировались по интересам и больше не напоминали «фаланги ищущих художников»,<sup>59</sup> какими хотел их видеть Бакст. Оболенская пишет даже о «временном расколе дружной группы», с сожалением и не вдаваясь в подробности.

\* \* \*

*Кажется, обстоятельно изложено всё, что можно о Leo созвездии...*

Юлия Оболенская  
в письме к Магде Нахман, 1 июля 1909

Мы уже видели, что художественная манера и личный опыт Бакста — его прошлое как художника-модерниста, его текущее увлечение символизмом, его зрелое и признанное мастерство как портретиста и графика — не отражались на его системе преподавания. Оболенская твердо заявляет — влияния не было. Интересно проследить, как повлияла на творчество самого Бакста работа в школе.

Школа Званцевой под руководством Бакста представляет собой возможно уникальный в истории изобразительного искус-

---

<sup>58</sup> ...те формы, которые принимает сегодняшняя живопись, указывают, что ей необходимы директивы большого родственного искусства. <...> Архитектура — мать искусств <...> пристыдит лавочнические стремления испорченного XIX веком вкуса и поставит новую живопись лицом к лицу с грандиозным, монументальным, с человеком как цветком природы, но не с человеком, давящим природу, как он понят нашими отцами». Бакст, «Выставка в редакции журнала *Аполлон*», *Аполлон*, 1910, № 8, с. 44. Эти идеи Бакста характерны для европейского модернизма в целом.

<sup>59</sup> ПКИ. Возможно, уезжая в Париж, Бакст ещё не знал, что в школу он больше не вернётся. Вот выдержка из письма А. А. Зилоти к Ю. Оболенской от 6 августа 1910 года: «А вот не будет скандала с нашей школой, как Вы думаете? Ведь наш *maitre* чуть в Америку не уехал, но кажется останется в Париже до декабря. Что будет делать Званцева, ведь будут требовать профессора, да что хочешь, то и делай. Надо надеяться, что Бакст случайно раньше приедет, а то как бы всё не разъехалось в смысле подмастерьев (кажется так?) Аполлона». РГАЛИ, ф. 2080, оп. 1, ед. хр. 28.

ства случай, когда мастер-руководитель систематически развивает у своих учеников профессиональные навыки и, поощряя их поиск, в то же время категорически отказывается его направлять. Ситуация в современных школах, которые «ведут свое начало от художников, давших им толчок особенностями своего дарования»,<sup>60</sup> казалась Баксту опасным тупиком. «Правильный ответ» был неизвестен ему самому, и он был готов к неожиданным результатам. В этом смысле атмосфера в школе напоминала обстановку в хорошей научной лаборатории. Не случайно это сравнение звучит и у Оболенской, и в воспоминаниях Добужинского.

Руководство экспериментальной школой не только дало Баксту возможность раскрыть свой педагогический талант, но и стимулировало поиск собственного стиля.<sup>61</sup> Судя по тому, как эволюционировали его взгляды и творчество, Бакст в процессе преподавания открывал для себя то, к чему он подводил своих учеников.

В это время постепенно меняется стиль его портретов: «Рисунок делается более скупым и обобщенным, линия приобретает особую плавность и чистоту». Особенно это заметно в более поздних портретах, «сделанных обнаженной линией, почти без использования светотени».<sup>62</sup> То есть характер линии сдвигается именно в ту сторону, о которой Бакст говорил своим ученикам, приводя в пример технику рисунка у японцев.

До 1909 года Бакст много и успешно работает в графике. Но летом этого года в его живописи происходит перелом, поразивший самого художника. «Я окончательно перелез в ярчайшую гамму тонов, вероятно, это новая полоса, пришедшая натурально».<sup>63</sup> С этого момента манера его письма резко меняется: «Краски совсем подступили мне к глазам, и не понимаю просто себя: какое-то бешенство колорита», — пишет он жене из Германии осенью 1910 года. И повторяет то же в письме к приятельнице,

---

<sup>60</sup> ПКИ.

<sup>61</sup> В 1906 году Бенуа писал о нём: «Бакст не отвечает на первое требование современной индивидуалистской эстетики: он не самобытен, он скорее какой-то „болонец“, виртуоз, умеющий говорить на всех языках, но не имеющий собственного стиля в выражении». *История русской живописи*.

<sup>62</sup> Пружан, с. 92.

<sup>63</sup> Письмо к Бенуа, сентябрь 1909 г, ГРМ сектор рукописей, ф.137, ед. хр. 672, л. 8. Пружан, с. 135.



художнице Остроумовой-Лебедевой: «Сам я утонул в красках и о графике и слышать не хочу; собираюсь, по приезде, обратиться в „живописную“ веру и Костю [Сомова], и Шуру [Бенуа], и Вас, конечно, дорогая Анна Петровна».<sup>64</sup>

Одной из причин его творческого расцвета явилось то, что Бакст заново открыл для себя сценографию. Она во многом удовлетворила его давнее стремление к монументальной живописи, к работе с большими плоскостями, и дала возможность проявиться его таланту колориста. Опыт успешной работы в театре у Бакста имелся: уже к 1903 г он был признанным театральным художником. Однако его стиль существенно меняется, и его дарование раскрывается в полной мере только к моменту «второй попытки», во время работы в *Русских сезонах* Дягилева. Изучение всей школой и на многих примерах отношений красок друг с другом, «разговора и даже спора между цветами» (Оболенская), привело Бакста к новому пониманию цвета и его возможностей для передачи формы. В оформлении дягилевских балетов он нашёл способ изображать настроение, чувства и движение тонами и оттенками красок. Именно на это он ориентировал учеников ещё в 1906 году, т. е. до знакомства с Фокиным и задолго до возникновения *Русских сезонов*.<sup>65</sup> Цельность, динамизм, монументальность постановок Бакста в соавторстве с Фокиным, многие находки и новаторские приемы в работе с цветом, поразившие зрителей и художников, кажутся решением задач, которые Бакст ставил перед своей «лабораторией» с момента её создания.

В последних числах июня 1910 года русские газеты сообщали, что Бакст выписал в Париж свои старые картины и сжег их. В письме коллекционеру и критику П. Эттингеру он объяснял это тем, что «круто изменил» характер своих работ, «решил уничтожить все свои слабые произведения» и «из графика превратился в чистого живописца».<sup>66</sup> Спустя несколько месяцев он писал Остроумовой-Лебедевой в Россию: «Я заметил — форму лег-

---

<sup>64</sup> Письмо от 12/11/1910, ГПБ, отдел рукописей, ф. 1015, д. 472, лл. 2, 3. Пружан, с. 135.

<sup>65</sup> Первое знакомство и сотрудничество Бакста с Фокиным (эскизы нескольких костюмов) относится к 1907 году. В 1909 году Фокин стал главным хореографом у Дягилева. По его приглашению Бакст оформил балеты *Клеопатра* (1909) и *Шехеразада* (1910).

че почувствовать и синтезировать *через* краску, подлиннее и *реальнее* выходит».<sup>67</sup>

Как видно, Бакст пришел к выводу, что им наконец найден верный путь. К тому же выводу пришли другие художники: «*Шехеразада* имеет главным образом успех среди художников ... Я в восторге, что вдруг совершенно переведён из графиков в колористы, и именно колорит их пронял».<sup>68</sup>

Иными словами, Бакст действительно угадал то, что в «Путях классицизма в искусстве» он называет «Мода большою буквою». Это не было возвратом к «грубому, лапидарному искусству», которое он там предсказывал. Он пользуется всеми техническими приёмами, которыми владеет, по мере надобности прибегая к стилизации, опираясь на свою обширную эрудицию, на знакомство с художественными традициями разных культур. С 1909 по 1914 год Бакст оформил четырнадцать балетов только для Дягилева (не считая других постановок), и все — в разных стилях. Тем не менее, нам кажется вероятным, что способ смотреть на мир, который он прививал своим ученикам, и техника живописи, над которой все сообща работали в школе, после нескольких лет работы открыли глаза ему самому.

Найденный Бакстом синтез красок, формы и движения завоевал Париж. Постановки *Клеопатры* и *Шехеразды* определили стилистику первого этапа «Дягилевских сезонов», а Бакст становится знаменитостью, самым известным художником России. Стравинский вспоминает:

...я считаю Шехеразду Бакста шедевром; со сценической точки зрения это, вероятно, самое совершенное достижение Русского балета. Костюмы, декорации, занавес были неопишимо красочны... Помню также, что и Пикассо считал Шехеразду шедевром. В самом деле, это единственная балетная постановка, которой он восхищался». «Его Шехеразада свела с ума

---

<sup>66</sup> Письмо Бакста П. Д. Эттингеру от 15 сент 1910. Гос. Музей изобр. Искусств им. Пушкина, отдел рукописей, ф. 29, оп. III, д. 196. Пружан, с. 135.

<sup>67</sup> Письмо от 12 ноября 1910, ГПБ, отдел рукописей, ф. 1015, д. 472, лл. 2, 3. Пружан, с. 135.

<sup>68</sup> Письмо Бакста к Бенуа от 26 июня, 1910 года, ГРМ, сектор рукописей, ф. 137, ед. хр. 672, л. 21. Пружан, с. 144.

Париж, и с этого начинается европейская, а затем и мировая слава Бакста». <sup>69</sup>

Для России Дягилевские постановки оказались слишком рискованными. В 1911 костюм Нижинского, танцевавшего в Мариинском театре в балете «Жизель», показался императрице — матери недопустимо смелым, а хореография — бесстыдством. В результате Нижинского уволили, после чего многие члены дягилевской труппы в знак протеста разорвали контракт с Мариинским театром. В отзывах русской печати преобладала резкая критика, упреки в антихудожественности и в коммерческом характере всей антрепризы. Договариваясь о гастролях в России, Дягилев сталкивался с непреодолимыми бюрократическими и финансовыми трудностями. <sup>70</sup> Ни одна из его попыток показать новые постановки в Петербурге или в Москве после 1911 года не увенчалась успехом.

Бакст не мог одновременно продолжать преподавание у Званцевой и участвовать в *Русских сезонах*. В 1910 году он окончательно покидает Россию, бывая в Петербурге лишь наездами. С этого момента до 1918 года он — самый известный оформитель и постановщик дягилевских *Ballets Russes*. «За границей началась для него эпоха настоящей славы, которую он принял с радостью и добродушной гордостью». <sup>71</sup> В истории искусства XX века он остался в первую очередь как сценограф.

Расставаясь со школой, Бакст подчеркивал, что делает это не по своей воле (см. доклад Оболенской). Мы хотим остановиться на этом вынужденном отъезде, как на одном из самых любопытных моментов его биографии.

После развода с женой Бакст вновь объявил себя иудеем и таким образом потерял вид на жительство в Петербурге. Поступок беспрецедентный и на первый взгляд немотивированный: в культурном отношении Бакст давно являлся «гражданином Европы», а его взгляды на религию к тому времени не сводились к готовым формулам и определённом вероисповеданию. С другой стороны, именно культурному человеку требование выбирать

---

<sup>69</sup> Добужинский, *Воспоминания. Леон Бакст*.

<http://www.bibliotekar.ru/kDobuzh/35.htm>

<sup>70</sup> Пружан, с. 153.

<sup>71</sup> Д. В. Философов, «Бакст и Серов», *Наше Наследие*, 2002, № 63—64.

между правом называться иудеем и правом оставаться в Петербурге должно было казаться особенно оскорбительным.

Можно расценить решение Бакста снова «записаться евреем» как попытку, сознательную или бессознательную, сжечь мосты. (После *такого* шага переезд в Париж становился неизбежным и от личного выбора никак больше не зависел.) Но судя по всему, возврат к еврейству после развода был для Бакста внутренней потребностью. Известно, что в юности ему были важны его еврейские корни, и что именно на этой почве он впоследствии сблизился с Вас. Розановым<sup>72</sup> (к сожалению, эти стороны его биографии пока мало исследованы). В свои ранние картины он вводил еврейскую тематику, что привело к конфликту с руководством петербургской Академии художеств. В результате Бакст был принужден уйти из Академии, не окончив курса.

Бакст никогда не скрывал своего происхождения, а его переход в лютеранство перед женитьбой являлся в России необходимым условием для брака иноверца с христианкой.<sup>73</sup> Несмотря на очевидно формальный характер этого поступка, он повлек за собой длительную депрессию.<sup>74</sup> Наконец, некоторые мемуаристы (например, Д. Философов) считают, что Бакст, вообще не слишком искушенный в практических делах, не предвидел тяжести возможных последствий и надеялся регулярно ездить в Россию. (Косвенные подтверждения этому имеются в переписке А. А. Зилоти с Оболенской зимой 1910 года, которую мы цитировали выше — см. сноску 59). Так или иначе, из писем Бакста видно, что дикая, безобразная история с выселением его осенью 1912 года из Петербурга в 24 часа<sup>75</sup> была для него неожиданностью и тяжелой травмой.

---

<sup>72</sup> Avril Pyman, *A History of Russian Symbolism*, Cambridge: Cambridge University Press, 1994, p. 136.

<sup>73</sup> Бакст женился на Л. П. Третьяковой (вдове художника Н. Гриценко) в 1902 году, в 1907 году у них родился сын, развод был оформлен в 1910 году. Брак не был безоблачным, но из многолетней переписки с женой видно, что они оставались близкими друзьями даже после развода.

<sup>74</sup> Об этом см. Wullschlager, с. 108 и Бенуа *Мои воспоминания*, из-во «Наука», Москва, 1980 г., кн. 4, с. 296 («...укажу, что только человек с такими душевными переживаниями, совершив ужасный в собственных глазах поступок отречения от веры своих отцов, мог затем до такой степени трагично переживать свое отступничество и даже впасть в состояние, близкое к помешательству...»).

В 1914 году, после вручения ему французского ордена Почетного легиона, Бакста наконец избрали членом российской Академии художеств, и тем самым он вновь получил право проживания в любом городе России. Но с началом войны поездки из страны в страну стали невозможными, и он остался во Франции.<sup>76</sup>

Для учеников отъезд Бакста был двойным ударом. Школа потеряла одновременно идеолога с ясной, хорошо продуманной программой преподавания «нового» искусства, и блестящего учителя, на воодушевлении и педагогическом даре которого по существу всё и держалось.<sup>77</sup>

\* \* \*

*Я рожден в ночь с второго на третье  
Января в девяносто одном  
Ненадежном году, и столетья  
Окружают меня огнем.*

Осип Манделштам

*Рая<sup>78</sup> <...> сказала, что нам всем пора «ретиrowаться», что мы  
эпохе нашей не нужны.*

Из письма Юлии Оболенской Магде Нахман, 30/V/1919

---

<sup>75</sup> После вмешательства министра иностранных дел, удалось добиться двухнедельной отсрочки. В продлении срока было высочайше отказано.

<sup>76</sup> К 1921 году многие родственники Бакста, включая бывшую жену и сына, с его помощью перебрались в Париж. Он поддерживал их до самой своей смерти.

<sup>77</sup> Интересно, что примерно в то же время окончательно сходит на нет попытка объединить разные направления искусства в русле идей Вячеслава Иванова. Сам Иванов в 1911 году навсегда покинул Петербург. В год отъезда Бакста произошел раскол петербургской и московской художественных школ. *Аполлон* продолжал свое существование до 1917 года. Но его авторы все меньше рассчитывали на объединяющую программу. «Уже в 1910 году на страницах журнала, в противовес туманностям символизма, Кузмин напечатал призыв к ясности, к литературному „кларизму“. Затем Гумилевым был провозглашен „акмеизм“ (заострение точного, предметного слова). Блок со свойственной ему страстностью, вслед за Вячеславом Ивановым, счел нужным выступить со статьей в том же *Аполлоне*». Сергей Маковский, *Вячеслав Иванов в России. Воспоминания о Серебряном веке*. Сост. Вадим Крейд. М.: Республика, 1993. [http://az.lib.ru/i/iwanow\\_w\\_i/text\\_0320.shtml](http://az.lib.ru/i/iwanow_w_i/text_0320.shtml)

<sup>78</sup> Раиса Котович-Борисяк, соученица Ю. Об. по школе Званцевой.

Второй, куда более серьёзный, удар ученикам школы Званцевой нанес самый факт их несвоевременного рождения. Они разделили участь поколения, рожденного в 1890-х годах.

После отъезда Бакста им осталось прожить всего четыре мирных года. На лето всё школьное «содружество», как и прежде, разъезжается по сельским местностям, чтобы иметь возможность писать на пленере. Между молодыми художниками продолжается летняя переписка, начавшаяся ещё летом 1908 года.<sup>79</sup> По ней можно проследить, как росли и менялись их вкусы, их самовосприятие и мысли об искусстве. Из писем видно, что привитая Бакстом рабочая дисциплина их не покидала. Они сообщали друг другу о новостях, о прочитанных книгах, об общих знакомых, но самое главное — о работе, об удачах, чаще о провалах, о количестве выполненных работ, и по-прежнему могли бы сказать о себе, что *«писать и жить — это одно и то же»*.

В 1911 году Юлия Оболенская и Магда Нахман обмениваются письмами, где они уверенно и как-то удивительно в унисон заявляют о своей готовности к самостоятельной работе. Оболенская пишет:

...невероятную радость зачатков какого-то мастерства я ношу в себе и думаю, не я одна. Чувствуешь же и ты, как растаял даже невольный дилетантизм, и где-то совсем близко весёлое ремесло живописи, какое-то совсем особенное тепло Ренессанса. Мне кажется, об этом Бакст мечтал в своей лекции и не был в состоянии осуществить по времени<sup>80</sup>

(Ответ Нахман на это письмо мы цитировали выше.)

Многие бывшие ученики Бакста начинают участвовать в художественных объединениях и выставках.<sup>81</sup> И даже начало войны 1914 года не воспринимается ими, как эпохальная катастрофа. Кажется, что война происходит как бы вне их сознания.<sup>82</sup> В цен-

---

<sup>79</sup> Архив Ю. Л. Оболенской, РГАЛИ, фонд 2080, несколько описей и единиц хранения.

<sup>80</sup> РГАЛИ, ф. 2080, оп. 1, ед. хр. 7.

<sup>81</sup> См. например, Лариса Алексеева «Цвет винограда», Toronto Slavic Quarterly, № 35.

<sup>82</sup> «Ужасно мне горько, что лето пропало. <...> Ты знаешь, мне всё время кажется, что я не переживаю войну, а читаю о ней в каком-то романе Уэллса» — пишет Оболенской Магда Нахман (12.VIII.1914). РГАЛИ, ф. 2080, оп. 1, ед. хр. 45.

тре переписки остается работа (своя и коллег по цеху), участие в выставках, возможности профессионального заработка. (Непрофессиональный пока не рассматривается. А ведь совсем скоро придётся подумать и об этом.) Такое отношение к происходящему не слишком удивительно. Петербургская художественная элита, под влиянием которой они сформировались, ожидала обновления мира через искусство, концентрировалась на создании эстетических программ, на совершенствовании художественного мастерства. С такой жизненной ориентацией хаос войны настолько не вяжется, что представляется чем-то временным.<sup>83</sup> Отношение к службе в армии двойственное: кто-то пытается уклониться призыва в солдаты, а некоторые идут добровольцами. Девушки волнуются за братьев и друзей, но, как правило, не воспринимаяют их отправку на фронт как трагедию.

Вплоть до 1917 года одной из центральных тем остаётся вопрос, куда поехать летом для продуктивной работы. Завет Бакста — летом по этюду в день, не считая рисунков — не забыт, и война его не отменяет, хотя и затрудняет исполнение.

Разительно изменение тематики и интонаций переписки во время военного коммунизма. Теперь письма полны страха за близких, забот о пропитании и обогреве.<sup>84</sup> Но ещё одна постоянная забота — отсутствие материалов, необходимых для работы: красок, ватмана или «хоть простенькой бумаги». Несколько выдержек из писем Нахман, застрявшей в провинции (оказывается, она военнообязанная и не имеет права уехать), дают представление о создавшейся обстановке:

...Ужасно то, что многие краски кончаются и я ломаю себе голову, как бы их достать. (15.VIII.1918)

...я чуть не повесилась на ближайшей осине от отчаяния, что нельзя работать. (июль — август 1919)

...Точно мне топором отрублены рука и пальцы, какая-то ужасная безнадёжность. Как же существуют московские ху-

---

<sup>83</sup> Забавный, но выразительный штрих из письма Нахман: «[А.] Иванов [соученик по школе] хочет взять к себе раненого и писать с него портрет». (31.VIII.1914). РГАЛИ, фонд 2080, оп. 1, ед. хр. 45.

<sup>84</sup> Характерный эпизод: «дом [где жила семья Раи Борисья] назначен на слом для отопления». Оболенская, 9.II.1920, Москва. РГАЛИ, ф. 2080, оп. 1

дожники? Не у всех же запасы. Прямо не знаю, как быть и что придумать. <...> Писать хочется до иступления! (30.Ш.20) )<sup>85</sup>

В самый потенциально творческий период своей жизни художники оказались лишены возможности писать — из-за отсутствия материалов и средств к существованию. Профессиональный заработок становится случайным и ограниченным, а часто недоступным. Повседневная жизнь представляет собой смертельную опасность. В каждом втором письме Оболенской из Москвы сообщения о смерти знакомых, об арестах — пока еще временных. Балашов, городок в саратовской области, где оказалась семья близкой подруги по школе Наталии Грековой, во время гражданской войны несколько раз переходит из рук в руки, их дом разрушен. 1919 год они проводят в отцепленном железнодорожном вагоне, не пытаясь загадывать вперед. А в 1920 году Грекова пишет уже из Константинополя.<sup>86</sup> (Не перестаешь удивляться тому, что почта даже в этой обстановке как-то функционирует, хотя некоторые письма передаются с оказией.)

Елизавета Николаевна Званцева умерла в 1921 году, если не от голода, то от лишений и издевательств.<sup>87</sup>

Ко времени доклада Оболенской в 1927 году старшее поколение, участвовавшее в Ивановских «средах на башне», давно за границей, а ученики школы разбросаны по всему свету. У эмигран-

---

<sup>85</sup> Из посёлка Ликино, где она год жила с матерью и сестрой, Магда пишет: «...обращаюсь к тебе с просьбой прислать мне красок и бумаги для рисования и акварели. <...> купи ещё какой-нибудь простенькой для набросков, также шпуги две резинки. <...> Сегодня выгащила краски и казалось, что повеял запах какой-то великой родины. Смолистый масляный запах! Художник я или нет — эти пахучие тюбики моя родина. Другой нет у меня и от этой нищеты мне не грустно». (6.VI.1919)

А вот ответ Юлии из Москвы на это письмо: «...уже выяснилось, что кроме кости и зелёной земли и ещё изумрудной Фридендера красок никаких нет. Что касается до бумаги, то её ведь и при тебе уже нельзя было достать — ведь магазины закрыты и надо какие-нибудь специальные разрешения, удостоверения, также и на резинки». (16.VI.1919) РГАЛИ, ф. 2080, оп. 1.

<sup>86</sup> Письма Грековой к Оболенской. РГАЛИ, ф. 2080, оп. 1, ед. хр. 24.

<sup>87</sup> «Была у меня Елиз. Ник. Их окончательно зверски выпнали, и они поселились у какого-то скаредного доктора, который держит их как институток. Что они перенесли, трудно придумать: эти люди ночевали в их комнатах, плевались, курили, ругали их дурами, грозили подбросить бомбу и т. п. и, наконец, выжили вон». Из письма Юлии Оболенской Магде Нахман от 29 янв. 1920 года. РГАЛИ, ф. 2080, оп. 1, ед. хр. 7.



тов свои проблемы: в миллионной толпе беженцев художник, еще не успевший создать себе имя, едва ли найдёт профессиональный заработок.<sup>88</sup>

Оставшиеся в России примыкают к разным направлениям, образуются новые течения и художественные школы. Оболенская в 20-е годы расписывала вагоны для агитбригад, ставила и оформляла спектакли<sup>89</sup>, сотрудничала с книгоиздательствами. В 1923 году она участвовала в организации выставочного объединения живописцев и графиков «Жар-цвет». Но художественная деятельность постепенно вводилась в жесткие государственные рамки. Формы творчества, на которые Бакст ориентировал своих учеников, в эти рамки не укладывалась. Это кажется нам вероятным объяснением того, что большинству из них так и не удалось стать известными художниками.

В 20-е годы в России идут поиски «соответствующих социализму» форм искусства. В свете этого представляет интерес Государственная Академия Художественных Наук (ГАХН), где Оболенская читала доклад о школе Званцевой. ГАХН была учреждена в 1921 году при активном участии Луначарского с целью поистине космического масштаба: объединить творческие силы в области искусства и подвести общую базу под все исследования о человеке — философскими, психологическими, социологическими. На неё возлагалась роль «связующего звена между революционными запросами общества и художественным миром».<sup>90</sup>

---

<sup>88</sup> По некоторым данным только через Берлин в 1919—1921 году прошло более полумиллиона выходцев из России. См. Карл Шлегель, *Берлин, Восточный вокзал. Русская эмиграция в Германии между двумя войнами (1918—1945)*, Москва: Новое литературное обозрение, 2004.

<sup>89</sup> В начале 20-х годов театральные постановки, в том числе и самодеятельные, пользовались огромной популярностью и могли рассчитывать на государственные субсидии: предполагалось, что театр — искусство будущего. Многие художники были полны энтузиазма и самых смелых новаторских идей. Но уже осенью 1921 года Ленин начал возмущаться объёмом расходов на театры, называя ситуацию «верхом безобразия» и требуя «отмены через политбюро». Текст телефонограммы, отправленной им 26 августа 1921 года наркомпросу Луначарскому, гласит: «Все театры советуем положить в гроб. Наркомпрому просвещения надлежит заниматься не театрами, а обучением грамоте». (Цитируем по Владиславу Иванову, «Русские сезоны. Театр Габима», *Артист. Режиссер. Театр*, 1999, с. 76—77.)

Среди сотрудников Академии были Кандинский, Эйзенштейн, Вертов, Лосский, Бердяев, Станиславский, Выгодский. Вице-президент ГАХН, известный философ Г. Шпет, «исходил из того, что исследования „снизу“ — от искусства, искусствоведов, архитекторов, актеров, должны встретиться и пересечься с работами „сверху“ — от философии».<sup>91</sup> Миссия ГАХН и имена сотрудников приводят на память теории Иванова о соборном искусстве и программу *Аполлона* времен Званцевской школы. Оболенская должна была оценить это совпадение.

В её докладе, кроме благодарности Баксту, подчеркивается «единство в разнообразии поиска»: она старается проследить творческий путь каждого и при этом видит школу как единое целое, как несомненную удачу, несмотря на географическую разобщенность ее выпускников к моменту доклада. Более того, когда ей известно место жительства бывшего соученика, оказавшегося в эмиграции, она называет его с бесстрашием, которое спустя несколько лет покажется невыносимым.

Юлия Леонидовна Оболенская умерла в 1945 году, оставив огромный массив документов: дневники, переписка, воспоминания, очерки, фотографии.<sup>92</sup> Значительная часть этого богатейшего архива еще не изучена. При том, какое большое количество ссылок на её доклад о школе Званцевой имеется в биографической литературе, вызывает недоумение, почему он до сих пор не был опубликован целиком. Очевидное объяснение — специфика эпохи. В 1930 году ГАХН была расформирована как «не соответствующая задачам строительства социализма»<sup>93</sup>. После этого в течение полувека половина имен, упоминавшихся в докладе, оставалась под запретом.

---

<sup>90</sup> *Психологические Исследования*, электронный научный журнал, 2010 № 1. «Забывтая академия» (материалы конференции, Берлин, декабрь 2009 г.) <http://www.psystudy.ru/index.php/num/2010n1-9/285-forgotten-academy9.html>

<sup>91</sup> *Ibid.*

<sup>92</sup> Тех, кто интересуется её судьбой, отсылаем к подробной, очень интересной статье Ларисы Алексеевой «Цвет винограда», *Toronto Slavic Quarterly*, № 29, № 32.

<sup>93</sup> Луначарский был смещён с поста наркома просвещения в 1929 году, Шпет арестован в 1935 году, расстрелян в 1937.