

«МИР ИСКУССТВА»



А. ГУСАРОВА

«МИР ИСКУССТВА»

«Художник РСФСР» · Ленинград · 1972

Под общей редакцией Т. М. Коваленской
Редактор И. М. Гофман

«МИР ИСКУССТВА» — это идейно-художественное объединение, возникшее в конце XIX века и заявившее о себе журналом и выставками, по имени которых и получило свое название. С первых шагов существования новое общество отмежевалось от современных ведущих художественных сил — передвижничества и Академии художеств, объявив о своем намерении искать новые пути в искусстве, чем вызвало гнев, возмущение, нападки со всех сторон и кличку «декадентского» — упадочного. К сожалению, такое представление о нем целиком не изжито до сих пор, несмотря на то, что в период с 1898 по 1905 год объединение включало в себя чуть ли не всех ведущих художников того времени, имена которых составляют славу русского искусства. В него входили В. А. Серов, М. А. Врубель, М. В. Нестеров, И. И. Левитан, К. А. Коровин, А. Я. Головин, А. Н. Бенуа, К. А. Сомов, М. В. Добужинский, Л. С. Бакст, Е. Е. Лансере, Н. К. Рерих, Ф. А. Малявин, С. В. Малютин, А. С. Голубкина и другие.

Причина многих предубеждений, связанных с «Миром искусства», в значительной мере заключалась во внутренней сложности и противоречивости этого историко-художественного явления.

Путь формирования и эволюции его идей и вкусов — это путь самоопровержений. Например, начав с утверждения индивидуализма в творчестве, после 1905 года «Мир искусства» провозглашал отказ от него; отрицание Академии позже сменилось признанием ее необходимости и полезности.

Пестр и, на первый взгляд, случаен был состав объединения. Даже внутри редакции журнала и выставочного комитета, являвшихся ядром «Мира искусства», не было идеологического единства. А какие контрасты темперамента, метода, языка в творчестве художников, участвовавших на выставках! Малявин с его вихрем пестрых красок, словно метлой нанесенных на холст, и Сомов, миниатюрист, изысканный, хрупкий, чуточку вялый; трагический Врубель, у которого каждый мазок — обнаженные нервы, страдание, боль, и Бакст, с его бездумной, обволакивающей, ласкающей стихией цвета. Что может быть общего у таких разных художников? В чем причины их объединения?

Александр Бенуа, один из организаторов «Мира искусства», склонен был видеть причину объединения в инициативе собственного кружка. В книге «Возникновение «Мира искусства» он рассказывал о том, как вместе со своими товарищами Д. В. Философовым, В. Ф. Нувелем, Т. Е. Калиным, Н. В. Скалоном, Л. С. Розенбергом (который позже принял псевдоним Бакст), К. А. Сомовым, С. П. Дягилевым и другими устроил нечто вроде кружка самообразования. Собираясь в доме родителей Бенуа, где было много произведений искусства, книг и периодических изданий по искусству (для нескольких поколений Бенуа искусство было профессией), друзья читали друг другу лекции на темы живописи, музыки, литературы, истории; слушали музыку в собственном исполнении.

В занятиях этих не было ни систематичности, ни серьезности, они носили скорее оттенок «шутовства и потехи», вспоминал Бенуа. Но «пиетет к самой идее культурности», по его словам, уже в то время стал определяющей чертой кружка. Немного позже зародилась мечта о том, чтобы, воспитав вкусы русского общества в области изобразительных искусств, музыки, литературы, поднять русскую культуру и прославить ее на Западе.

Для осуществления этой мечты понадобилось вмешательство С. П. Дягилева. Один из самых пассивных (до поры до времени) и равнодушных к увлечению друзей изобразительными искусствами, Дягилев предпочитал заниматься музыкой, петь, сочинять. В провинциальном и мало читающем юноше никто бы тогда не мог угадать будущего законодателя мод и вкусов Европы второго десятилетия XX века.

Вкусы Дягилева формировались постепенно под воздействием Бенуа и шлифовались в Париже. Переворот произошел внезапно. Дягилев начал коллекционировать произведения живописи, выступать в печати с критическими статьями об искусстве и, наконец, нашел себя в организаторской деятельности.

Здесь раскрылась его незаурядная энергия, воля, способность преодолевать любые препятствия на пути к цели, умение сплачивать вокруг себя людей. Всякому делу он, по словам Бенуа, сообщал прелесть романтической рискованной авантюры. В сущности, первым шагом «Мира искусства» (хотя названия этого в то время еще не существовало) на общественной арене была устроенная Дягилевым выставка английских и немецких акварелистов (1897), затем, в том же году, — скандинавских художников. Обе выставки представляли собой попытку наладить широкие международные контакты в искусстве — черта, характерная для объединения. (Еще одна попытка подобного рода была сделана в 1899 году, когда на международной выставке журнала были представлены такие всемирно известные художники, как Ренуар, Дега, Уистлер, Ленбах, Бренгвин, и другие.)

В 1898 году Дягилев организует выставку русских и финляндских художников. Она становится первым групповым выступлением членов кружка. В том же, 1898 году появляется первый номер журнала «Мир искусства», редактором которого также был Дягилев.

Кружок Бенуа — Дягилева действительно оказался «колыбелью «Мира искусства» — так называл его Бенуа. Однако причины того, что кружку удалось консолидировать вокруг себя лучшие художественные силы времени, были не в организационном гении Дягилева, который действительно проявился при издании журнала, устройстве выставок, «русских сезонов» в Париже, и не в обаянии личности Бенуа, умевшего создать вокруг себя творческую атмосферу, заразить своей влюбленностью в искусство всех, кто к нему приближался, обладавшего несомненным педагогическим даром, привлекавшего своей эрудицией, вкусом, широтой интересов.

Потребность в таком объединении назрела.

Передовое и революционное в 60—80-е годы XIX века, к 90-м годам демократическое реалистическое искусство передвижников начинает испытывать идеологический и формально-пластический кризис. Утрачивает понимание главного направления социальной борьбы.

Народнические, крестьянско-демократические идеалы, питавшие передвижническое искусство, обнаруживают свою несостоятельность. Новые идеалы неясны. Набирает силу капитализм. Начинается пролетарский период революционного движения. Но эти процессы протекают подспудно. Анализ жизни, особенно средствами изобразительного искусства, затруднен. Это сужает возможности идейно-критического реализма, лишает его былой силы и актив-

ности, предрасполагает художников-передвижников обращаться к темам, которые уже не выявляют главного содержания жизни. На смену острой оценочности приходит пассивный объективизм, анекдотизм, наивный дидактизм и поверхностное морализаторство. Засилие натуралистических или салонно-слащавых элементов ведет к упадку художественной формы, сближает позднее передвижничество с поздним академизмом и салонной живописью.

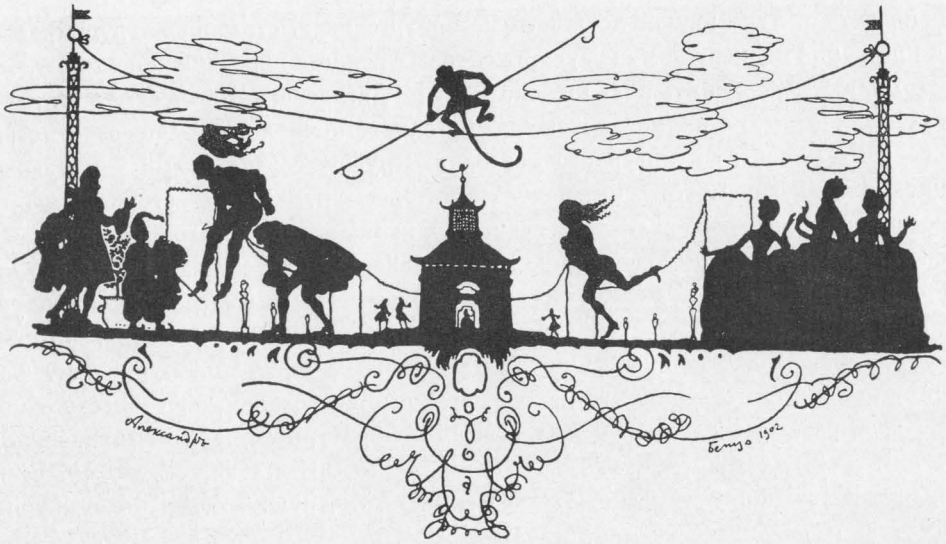
К этому времени Товарищество передвижных художественных выставок академизируется и организационно, замыкается в круге узкоцеховых интересов, канонизирует свои прежние достижения и неохотно откликается на новые. Внутри передвижничества намечается раскол. Молодые передвижники — Серов, Левитан, Нестеров, так же как и другие их сверстники, — в то время обнаруживают интерес к формальным задачам, к повышению мастерства, стремясь к утонченности и одухотворенности живописи.

Они заботятся о том, чтобы цвет и тон, линия не только изображали натуру, но были бы также носителями человеческих переживаний. Стремятся к тому, чтобы художественные средства были декоративно выразительны. Эти поиски не являются чем-то поразительно новым. Все великие произведения мастеров античности, Возрождения, средневековья сочетали в себе изобразительность, декоративность и содержательность, то есть художники, создававшие их, ставили перед собой не только изобразительные задачи, но и выражали свое мироощущение, идеалы своего времени. В эти эпохи существовало стилистическое единство во всех видах изобразительного искусства от монументального произведения живописи или архитектуры до предмета быта.

В глазах молодых художников продолжают сохранять авторитет только Суриков и Репин. В свою очередь, со стороны старших передвижников часто встречает непонимание творчество молодых. Их работы, в дальнейшем вошедшие в золотой фонд русского искусства, не допускаются на ведущие передвижные и академические выставки.

Мечта о создании своего собственного объединения возникла одновременно у молодых петербуржцев и москвичей.

Мотивируя возникновение «Мира искусства», Бенуа писал: «Нами руководили не столько соображения «идейного» порядка, сколько что-то вроде практической необходимости. Целому ряду молодых художников некуда было деваться. Их или вовсе не принимали на большие выставки — академическую, передвижную и акварельную, или принимали только с браковкой всего того, в чем сами художники видели наиболее явственное выражение своих иска-



ний... И вот почему Врубель у нас оказался рядом с Бакстом, а Сомов рядом с Малявиным. К «непризнанным» присоединились те из «признанных», которым было не по себе в утвержденных группах. Главным образом, к нам подошли Левитан, Коровин и, к величайшей нашей радости, Серов. Опять-таки, идейно и всей своей культурой они принадлежали к другому кругу, это были последние отпрыски реализма, не лишенного «передвижнической окраски». Но с нами их связала ненависть ко всему затхлому, установившемуся, омертвевшему» [1].

Но связующей основой у всех примкнувших к «Миру искусства» была не только «практическая необходимость» и общность отрицания. Одинаковые положительные идеалы заключались в стремлении всех разнородных художников объединения к повышению своего уровня мастерства, художественной культуры. Об этом говорил один из активнейших мирискусников И. Э. Грабарь: «Мир искусства» был случайным объединением представителей весьма разнородных как по внутренней сути, так и по внешней форме художественных явлений и установок, сошедшихся во имя общей тоски по художественной культуре, с их тогдашней точки зрения более высокой, и в знак общей

ненависти к чудовищной пошлости петербургских выставочных группировок и презрения к упадочному искусству сильных некогда передвижников» [2].

Нельзя недооценить роль кружка Бенуа—Дягилева, который сумел стать во главе объединения именно потому, что с самого начала был одушевлен идеей освоения мирового культурного наследия. Кружок создал новый тип художника, перешагнувшего узкие цеховые интересы ремесла, всесторонне образованного, прекрасно знающего искусство прошлого, пристально изучающего состояние и эволюцию современного европейского искусства, не только изобразительного, но и музыки, литературы, театра. Таким был Александр Бенуа, живописец и график, театральный декоратор, режиссер-постановщик, историк искусства, художественный критик, талантливый писатель, журналист. Такими были и его товарищи. Этот культурный универсализм, способность обобщать, выражать свои мысли в блестящей литературной форме и привлекает к ним молодых современников, несмотря на то, что на первых порах, если судить по журналу «Мир искусства», идеология кружка довольно сумбурна и отчасти эклектически заимствована.

Так, например, программа «Мира искусства» (изложенная в статье Дягилева, опубликованной в первых номерах журнала) обнаруживает близость к лозунгам французского символизма. («Манифест символизма» Жана Мореаса был опубликован еще в 1886 году.) Причины этого в сходных тенденциях развития художественной культуры в разных странах. Усталость от позитивизма рождает потребность в искусстве, выражающем жизнь человеческого духа. Отсюда возникает иное соотношение между личностью художника и действительностью: мир теперь становится подспорьем, отправной точкой для выражения «я».

Для символистов целью творчества была объективизация субъективного. В статье Дягилева целью творчества манифестируется красота. Данное понятие тотчас же расшифровывается. Оказывается, красота — это «темперамент художника, выраженный в образах», безразлично откуда почерпнутых. Они могут быть взяты из действительности или рождены фантазией. Значит, в конечном счете, целью искусства становится самовыражение творца.

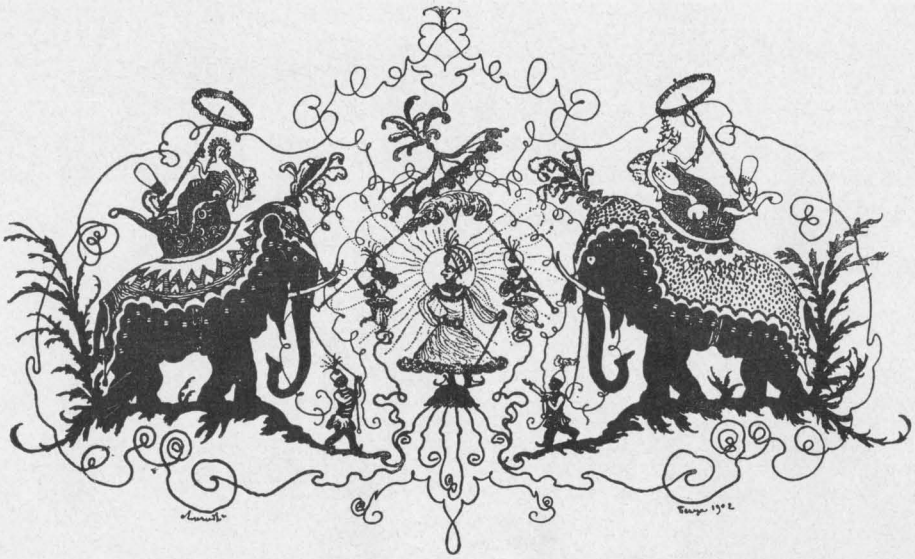
В отличие от символизма, «Мир искусства» содержанием творчества отнюдь не склонен считать только область фантазии, видений, грез, воспоминаний. Устами Дягилева он заявляет свою несолидарность с «ненавистниками природы, жизни и правды, как и с рабами этих трех прожужжавших уши понятий» [3].



А. Бенуа. Парад при Павле I. *1907.*

Из этого следует, что даже программа «Мира искусства» не являлась антиреалистической, что же касается творчества — оно всегда сохраняло жизненную конкретность.

Как и символисты, Дягилев объявлял искусство самоцельным, самополезным и свободным. По его мысли оно может быть идейным, может служить обществу, но не «на почве установленных для него предписаний». Это значило, что искусство не должно иллюстрировать идеи, заимствованные из других сфер познания жизни, потому что художник — обладатель пророческого дара, его искусство, если оно подлинное, само по себе является откровением, несущим высшие истины.



Особенно враждебной творчеству представлялась Дягилеву «противохудожественная теория социализма», потому что именно она вносит в искусство утилитаризм, приспособляет его к насущным потребностям минуты, отвлекая таким образом от вечных тем, лишает его поэзии. Все эти грехи Дягилев находил в творчестве эпигонов передвижничества, ответственность за них он возлагал на Чернышевского. Основу программы «Мира искусства» — индивидуализм и его проявления — Дягилев был склонен объяснять причинами вынужденными: отсутствием «общей идеи».

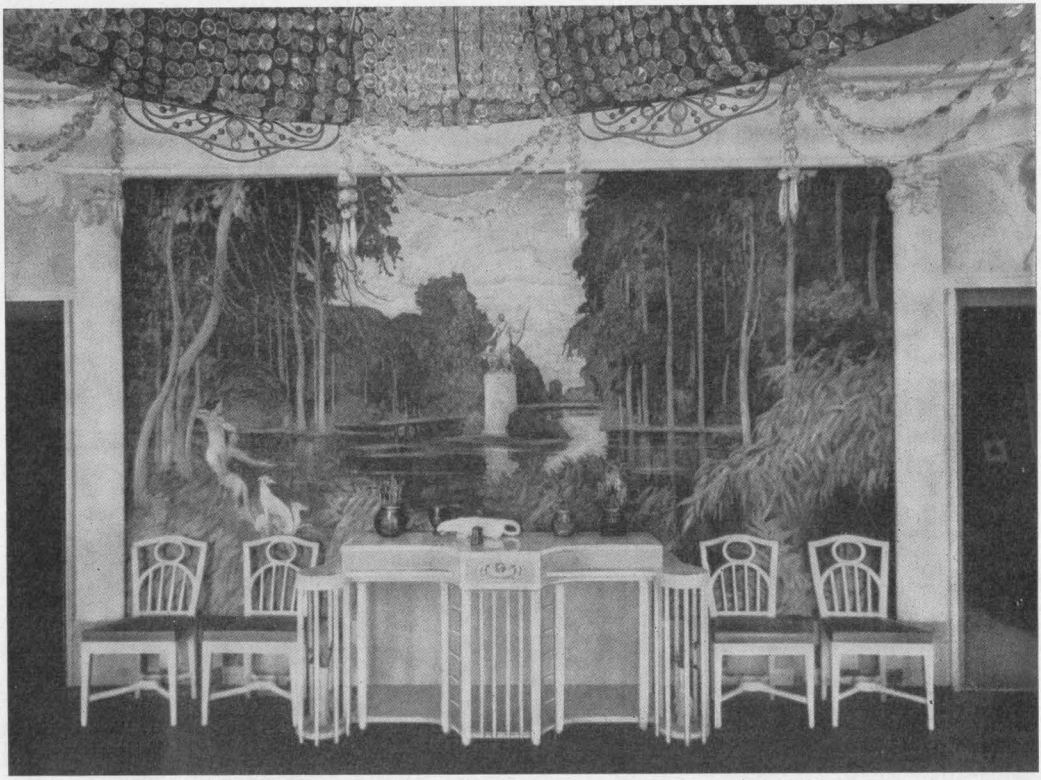
«... В эпохи, так интенсивно охваченные единством миросозерцания и конечной цели, в эпохи, когда и вера, и значение жизни казались ясно несложными и объединяли всю массу в одном служении одному богу, тогда, конечно, не было и не могло быть той дифференциации человеческой личности, к которой мы приходим теперь с нашим мучительным эклектизмом. В такие эпохи для нас не важно расчленение на отдельные физические единицы, все одинаково отражающие одну общую идею: нам сама эпоха представляется цельным индивидом, вне распадения ее на составляющие элементы» [4].



Но нежелание искать «общую идею» в конкретной социальной борьбе, попытка быть выше обыденности, неумение видеть смысл творчества в чем-либо, кроме красоты, — то есть аристократическая замкнутость и эстетизм дягилевской программы, отчасти привели к тому, что искусство членов кружка лишилось подлинного накала чувств, волевого начала, силы и полноты выражения жизни и, в некоторых своих проявлениях, превратилось в изысканный узор, красочное пятно, ласкающие пресыщенный взгляд, в прихоть, забаву. Даже журнал «Мир искусства» в одной из статей отмечал, что такой тип искусства может быть назван декадентским.

Но автор той же статьи полагал: «Самые яркие, самые типичные эстеты нашего времени, в сущности, слишком пронзительны, слишком азартны, слишком тенденциозны в хорошем смысле слова, чтобы быть только эстетами» [5].

Так оно и было. «Мир искусства» не ушел от выражения ни общественной, ни даже политической жизни своего времени. Субъективное углубление в изображение действительности стало поэтическим процессом, средством одухотворения мира.



Художественное предприятие «Современное искусство».
Столовая по рисункам А. Бенуа и Е. Лансере.

«Мир искусства» не был равнодушен к обществу. Об этом говорит просветительский пыл, с которым товарищи по кружку издавали журнал. Само его название намечало задачу: охватить все области художественной культуры в России и Европе — живопись, скульптуру, графику, архитектуру, музыку, театр, литературу — независимо от того, к какому направлению или времени они принадлежат. Критерием отбора должны были стать талантливость, художественность. Их наличие определялось вкусом редакции.

Но редакция не являлась единым гармоничным целым, она состояла из людей с индивидуальными вкусами. Отсюда разногласия внутри нее, намечав-

шиеся главным образом по вопросу о том, как далеко заходить в приятии и пропаганде нового искусства, модерна, и искусства старых мастеров.

Боролись также тенденции националистические (идущие во многом от субсидировавших журнал С. И. Мамонтова и М. К. Тенишевой, поддержанных С. П. Дягилевым, Д. В. Философовым и литературным отделом — Д. С. Мережковским, З. Н. Гиппиус, Л. Шестовым, Н. М. Минским, В. В. Розановым) и интернациональные, западнические.

Журнал отдал дань тому и другому. Он оправдал свое название «Мир искусства», хотя оказался преимущественно миром изобразительного искусства. Новые веяния в театре, музыке не прошли мимо журнала, но им отводилось не так уж много места. Ряд исследований был посвящен анализу творчества Вагнера, Ницше, Толстого, Достоевского, Пушкина — духовных вождей русской интеллигенции конца XIX — начала XX века.

Круг вопросов изобразительного искусства, охваченных журналом, был очень широк. Статьи монографического или обзорного характера, альбомы репродукций посвящались творчеству современных и старых мастеров. Гойя, Энгр, барбизонцы, прерафаэлиты, Сомов, Врубель, Левитан, Серов, Нестеров, Малютин, Уистлер, финские художники Галлен, Эдельфельт, Эрнефельт, средневековая миниатюра, импрессионисты — это далеко не полный перечень имен и явлений, интересовавших «Мир искусства».

Оценки их не всегда были безукоризненно правильными. Преувеличенным, например, кажется сейчас восторг перед немецкими символистами Бёклином, Штуком, Ропсом, так же как и восхищение французскими символистами Густавом Моро, Пюви де Шаванном, Морисом Дени, тогда как такое значительное явление во французском и мировом искусстве, как импрессионизм, явно недооценивалось.

Эти ошибки и просчеты объяснимы, ведь «Мир искусства» был первопроходцем на пути освоения европейской культуры, контакты с которой были ослаблены во второй половине XIX века. Он учил и учился сам одновременно.

Случайный, на первый взгляд, интерес к тому или иному художнику оказывался злободневным, потому что позволял теоретически осмыслить вопросы, возникающие в собственной художественной практике. Одним из главных был вопрос о синтезе как методе современного творчества, под которым подразумевалось умение передавать в изображаемом предмете самое существенное, отбросив все второстепенное и случайное, причем отбор контролировался не определенным сложившимся каноном (как это было, скажем, в классицизме,

где таким каноном являлась античность), а интуицией автора. Способность к такому методу Дягилев называет «главной чертой таланта и творца», она высоко оценивается Философовым в искусстве Пюви де Шаванна, Бенуа — в творчестве Сомова.

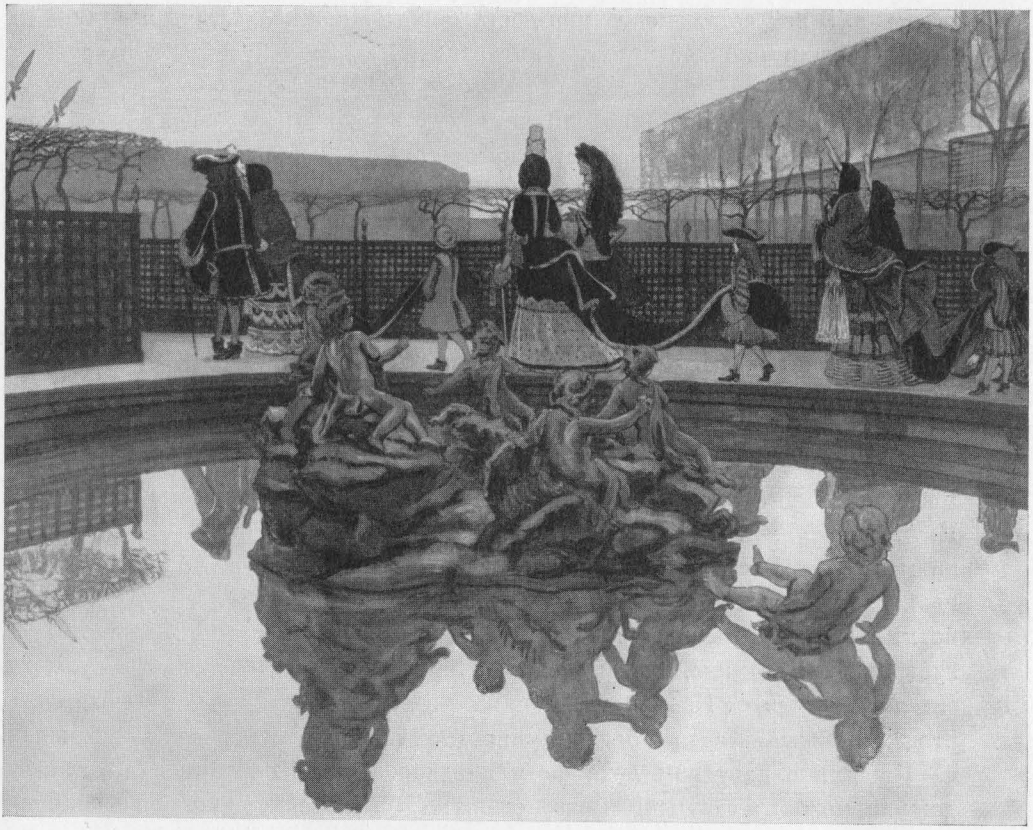
Таким же личным и практическим был интерес «Мира искусства» к графике как к новому виду творчества, связанному с книгой. Английский график Бердслей, немецкие Т. Гейне, Ю. Диц и другие японские, скандинавские рисовальщики — их творчество служит импульсом для графических работ Сомова, Бакста, Бенуа, Добужинского, Лансере, Билибина, многие из которых печатаются там же в журнале.

С этим связано внимание к полиграфии. «Мир искусства» следил за лучшими немецкими, английскими, французскими изданиями, перенимал и применял в практике собственного журнала новые способы оформления, иллюстрирования, печати. Успеха в этом добились не сразу. Журнал долго был чрезмерно роскошным, неуклюжим и громоздким, перегруженным иллюстрациями. Текст (набранный елизаветинским шрифтом, отлитым по старинным матрицам в словолитне Академии наук) утяжеляли орнаментированные рамки и часто сопровождали изобразительные элементы, совершенно дисгармонирующие с ним по содержанию и стилю. Постепенно журнал становился строже, сдержаннее, утрачивал чрезмерную пышность.

Особенно значительной в деятельности журнала представляется сейчас пропаганда русской старины. Репродукции и статьи знакомили читателей с искусством XVIII — первой четверти XIX века (это любимейшая эпоха кружка Бенуа — Дягилева), с творчеством забытых художников Левицкого, Рокотова, Кипренского, Венецианова и его школы, с декоративно-прикладным искусством и архитектурой того же времени, главным образом архитектурой Петербурга и его пригородов. Более равнодушным журнал был к допетровскому искусству, хотя все-таки помещал на своих страницах изображения древнерусской архитектуры, предметов старого народного быта, печатал рецензии на книги по древнерусскому искусству.

Огромной заслугой журнала и выставок «Мира искусства» была борьба за возрождение лучших традиций декоративно-прикладного искусства.

Художник не должен разделять искусство на высокое (живопись, рисунок, скульптура, отчасти архитектура) и низкое, связанное с утилитарными потребностями. Не нужно гнушаться приложить свои силы к производству мебели, посуды и других бытовых вещей. Необходимо, чтобы прекрасное перестало



А. Бенуа. Прогулка короля. *1906.*

быть достоянием только музеев. Пусть оно войдет в жизнь человека, окружает его дома и на улице. Такие взгляды защищал журнал.

На выставках «Мира искусства», наряду с картинами и рисунками, стали появляться вышивки, мебель, посуда, ковры и декоративные панно, выполненные по эскизам Головина, Малютина, Врубеля, К. Коровина, Е. Поленовой, Якунчиковой. И выставки превратились в изысканные интерьеры, пленяющие глаз единством стилистического решения, гармонией красок и линий. Стоящие в залах живые цветы завершали впечатление элегантности и интимности

выставки. В искусстве экспозиции достижения «Мира искусства» несомненны. Своих вершин оно достигло на выставке русского искусства в Париже в 1906 году.

Попыткой объединить поиски всех художников, работающих в области декоративно-прикладного искусства, была организованная «Миром искусства» в Петербурге своеобразная выставка-продажа под названием «Современное искусство». В постоянном выставочном помещении должны были демонстрироваться произведения художественной промышленности, объединенные в нескольких комнатах в ансамбли определенного назначения — спальня, будуар и т. п. Оформление столовой взяли на себя Бенуа и Лансере, будуара — Бакст, чайной комнаты — К. Коровин, комнаты в русском стиле, «теремка», — Головин. Руководителем всего предприятия в целом был И. Э. Грабарь.

В области декоративно-прикладного искусства искания «Мира искусства» имели две тенденции. Одна из них шла еще из Абрамцева, имения С. И. Мамонтова, где в 80-е годы многие художники В. Д. Поленов, Е. Д. Поленова, К. А. Коровин, В. А. Серов, М. А. Врубель и другие работали над возрождением русской старины: старая вышивка, росписи, резьба по дереву вдохновляли их на создание предметов в русском стиле. Аналогичные работы велись в имении княгини М. К. Тенишевой Талашкино (Смоленской губернии). Вспомнив, что журнал «Мир искусства» первоначально издавался на деньги С. И. Мамонтова и М. К. Тенишевой, можно предположить, что этим объясняется преобладание народной тенденции в первых его номерах.

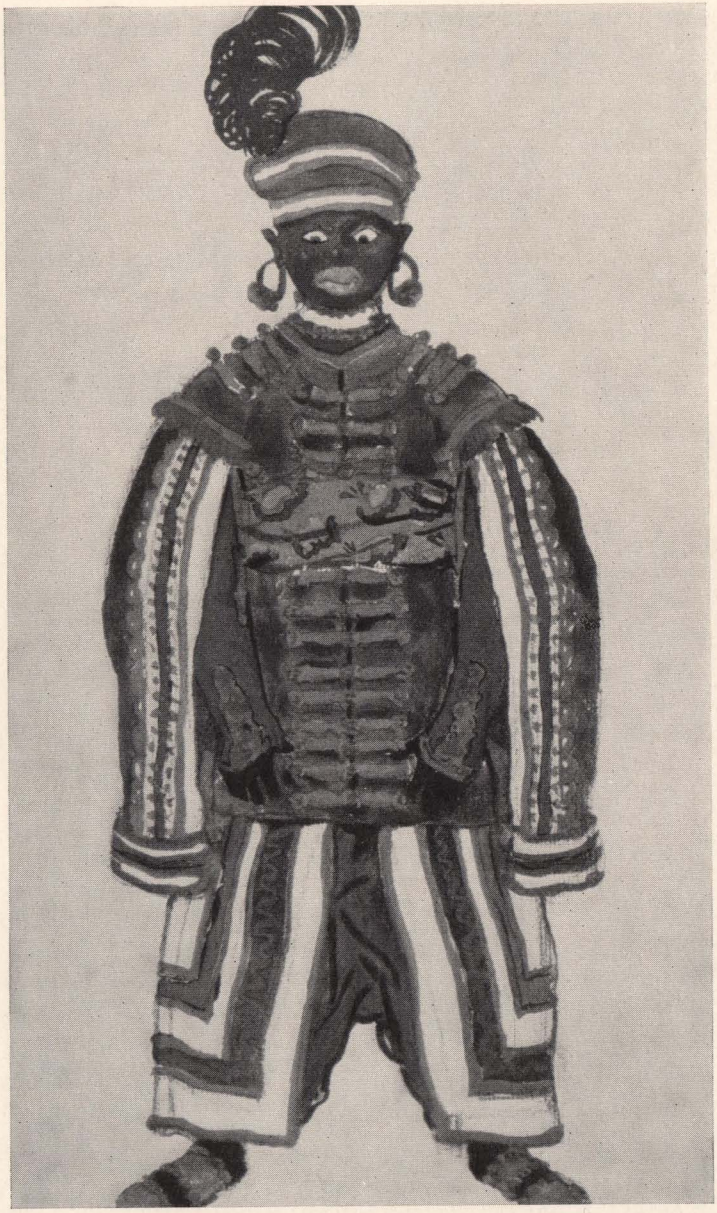
Изделия в народном духе были неоднородны по качеству. Там, где художник механически использовал старые формы, бездумно переносил орнаментальный мотив из одного материала в другой, — например, узор полотенца в резьбу по дереву — получалась мертвая и холодная стилизация.

Наиболее плодотворными опытами претворения народного искусства были работы Врубеля и Головина (керамика, майолика), потому что они опирались не на букву, но на дух народного искусства. Основой их произведений была творческая фантазия, а не подражание. Такое же активное претворение национального народного творчества было в современном финском декоративно-прикладном искусстве, к которому часто обращался журнал.

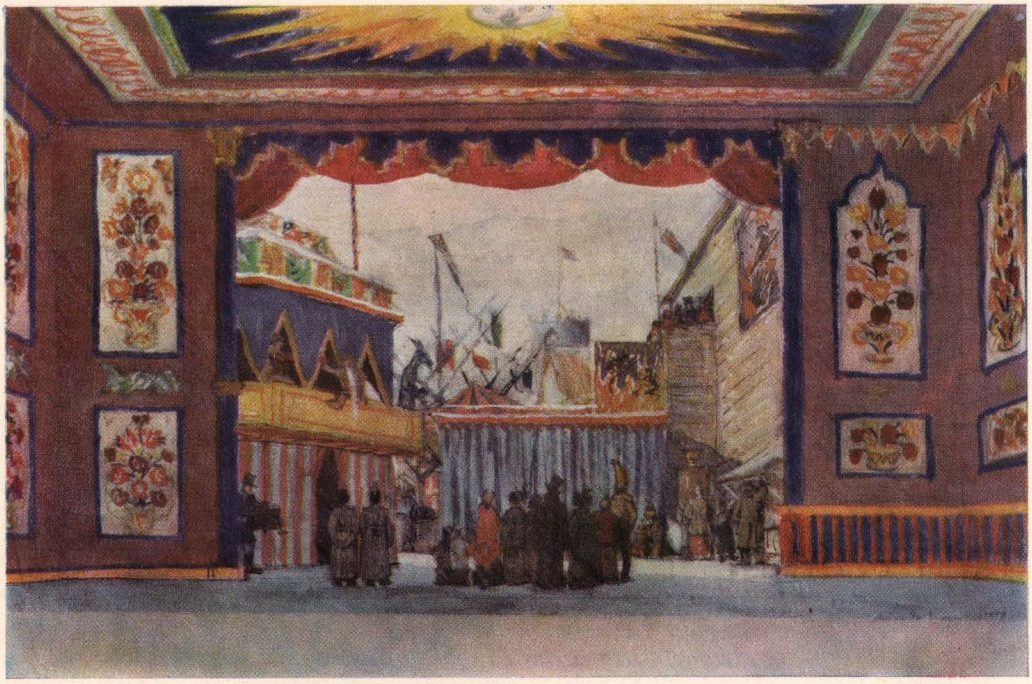
Другая тенденция представляла собой поиски современного стиля, стиля эпохи, стиля модерн. Те, кто ей следовал, предпочитали новые формы, изнеженные, вялые или, наоборот, угловатые, беспокойные; новые краски — изысканные сочетания серо-зеленого и жемчужного оттенков; новые мотивы —



А. Бенуа. Виконт Рене в образе Ринальдо. Эскиз костюма к балету Н. Черепнина «Павильон Армиды». *1907.*



А. Бенуа. Арап. Эскиз костюма к балету И. Стравинского «Петрушка». *1911.*



А. Бенуа. Эскиз декорации к балету И. Стравинского «Петрушка». *1911.*

набегающей волны, извивающихся трав или цветов, преимущественно ирисов, маков, лилий. В рамках модерна постепенно зарождался конструктивизм — стиль лаконичных, целесообразных, подчиненных материалу форм. Большое влияние на формирование этой второй тенденции оказали выставки венгерского и мюнхенского «Сецессиона».

Конечно, деление на два направления в декоративно-прикладном творчестве «Мира искусства» условно. На практике провести разграничительную черту между ними было бы почти невозможно, так как модерн использовал элементы народного искусства для создания современного стиля, а народные мотивы, при стремлении угождать современному вкусу, уподоблялись модерну. Вот почему, называя художников второго направления вместе с именами Бакста, Бенуа, Лансере, снова пришлось бы упомянуть Врубеля, Головина, Малютина, Е. Поленову, В. Васнецова и других.

Журнал «Мир искусства» просуществовал сравнительно недолго. 1904 год был последним годом его издания. Но художники объединения не отходят от журналистики, они сотрудничают в журналах «Золотое руно», «Аполлон», во многом определяя их облик и направление.

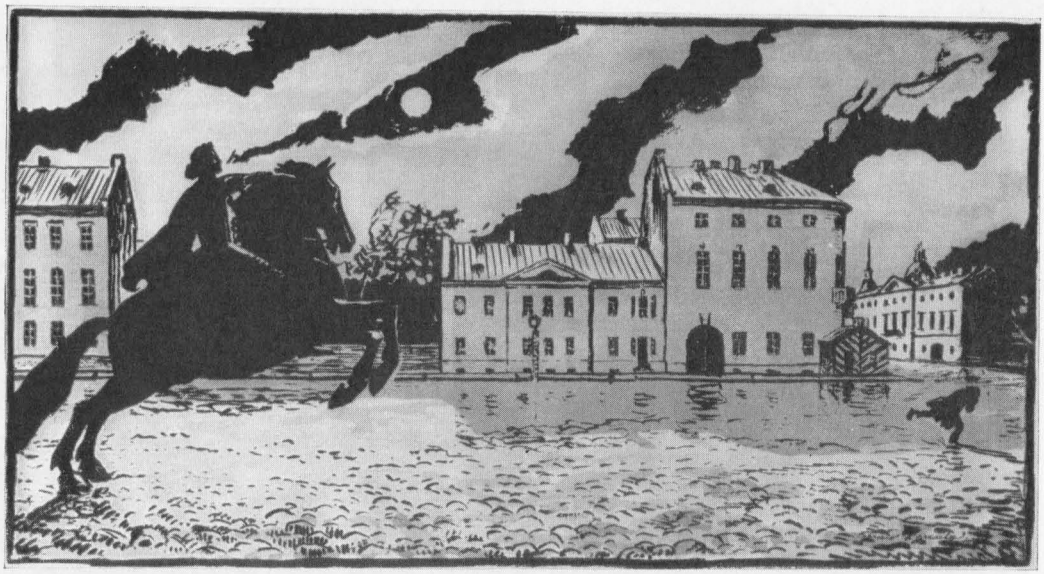
Выставочное объединение распалось еще раньше. В 1903 году большинство художников «Мира искусства» влилось в московскую организацию «Союз русских художников». Причина того, что объединение распалось, была в недовольстве москвичей тиранией Дягилева, желанием испытать свои силы.

Как организация «Мир искусства» исчезла, но продолжал существовать кружок друзей, живших общими идеалами, влиявших друг на друга, эволюционировавших в общем для всех направлений. Кружок этот, как и прежде, оказывал воздействие на русскую культуру. Руководящая роль его несомненна и в организации «русских сезонов» в Париже, и в возобновлении художественного объединения «Мир искусства» в 1911 году. На протяжении своего существования группа Бенуа — Дягилева то обрастала множеством имен, то сжималась до небольшого кружка друзей. Рассматривать творчество всех, кто когда-либо примыкал к «Миру искусства», значит попытаться осветить историю русского искусства конца XIX — начала XX века.

Поскольку постоянной величиной в истории «Мира искусства» остается группа Бенуа — Дягилева, художественная практика ее членов — Бенуа, Сомова, Добужинского, Лансере, Бакста, Остроумовой-Лебедевой — обычно и рассматривается как творчество «Мира искусства». Степень близости остальных определяется во многом тем, насколько они похожи (или непохожи) на художников ядра. Очень близки к ним были Серов, Кустодиев, Головин, Рерих, Серебрякова, но они сохраняли в своем творчестве такие стороны, которые заставляют рассматривать его изолированно, чтобы избежать нивелировки творческой индивидуальности каждого. У художников этой группы много общего. Их основные достижения лежат в области графики (станковой и особенно книжной), а также театральной декорации.

Искусство их рождено Петербургом. И дело не в том, что склонность мирискусников к графике, как это пытались объяснить современники, определяется влиянием графически четких линий Петербурга, «самого умышленного и отвлеченного города в мире», по словам Достоевского. Наоборот, это они своим искусством заставили увидеть «графичность» города.

Петербург и его пригороды — один из излюбленных сюжетов творчества Бенуа и его товарищей. Для них Петербург — это «окно в Европу», они любят

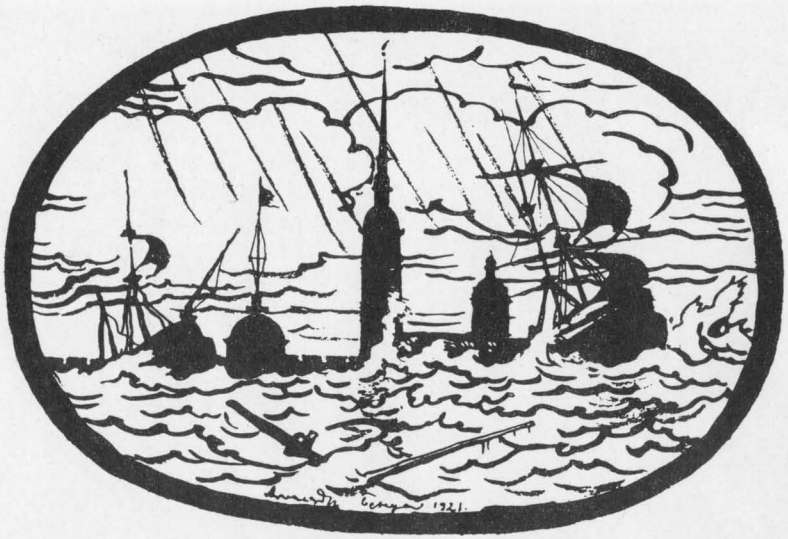


А. Бенуа. Иллюстрация к поэме А. С. Пушкина «Медный всадник». *1905—1918.*

его за то, что в нем русский уклад жизни смешался с европейским, создав оригинальный и неповторимый сплав, нашедший выражение в архитектуре. Петербург — олицетворение милой их сердцам идеи сближения русской и европейской культур.

Мирискусникам чужд узкий национализм. Слишком часто, считают они, националистическими идеями пользуются, чтобы натравливать друг на друга народы. В свободном обмене духовными достижениями они видят избавление от ограниченности провинциализма [6].

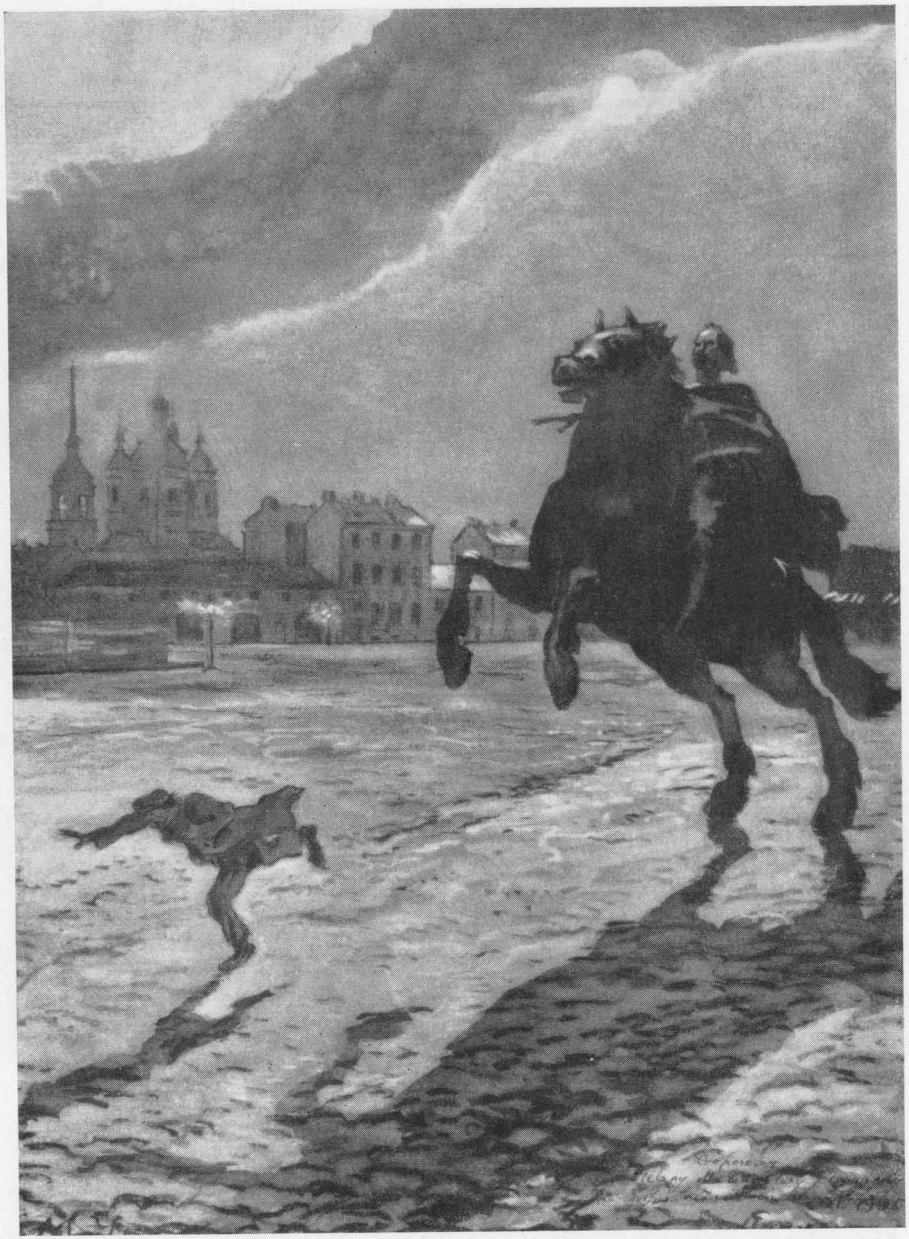
«Западничество» — характернейшая черта группы Бенуа, это эхо раздумий русской интеллигенции начала XX века о том, каким путем должна пойти Россия. Запад для мирискусников — символ активной преобразовательной деятельности, в противовес восточной созерцательности, неподвижности, лени. Недаром Бенуа определяет русский характер как сочетание черт Обломова и Петра Великого («В нем периоды лени и апатии сменяются приступами чрезвычайной деятельности» [7]). Петр I воспринимается как воплощение энергии и воли, его заслуга в том, что он сделал первый шаг к избавлению России



от азиатской косности, построив Петербург, — вот почему строительство Петербурга становится одной из ведущих тем, а Петр — одним из главных героев мирискусников. Бенуа называет его подлинным кумиром кружка.

Чуткие к прекрасному, мирискусники открывают Петербург как произведение искусства. Тот самый Петербург, который предшествующему поколению казался скучным, казенным, чиновным, казался символом канцелярско-бюрократического строя. Воспринимают его очарование через поэзию Пушкина. И вот на их глазах в этот мир ясной гармонии, мир, овеянный для них светлыми впечатлениями детства и юности, романтикой старины, начинает вторгаться нечто ему враждебное. В то время как Москва сохраняет еще приметы «большой деревни», Петербург уже захвачен наступлением капиталистической промышленности. На фоне стройного и цельного ансамбля архитектуры XVIII — начала XIX века особенно уродливыми кажутся грязные фабричные и заводские корпуса, безобразные «доходные» дома. Разительный контраст старого и нового уклада жизни формирует мироощущение художников.

В своих мемуарах Бенуа вспоминает о том, какое горькое чувство он испытал в детстве, когда на его глазах была разрушена «Руина» работы знаменитого архитектора Кваренги, один из самых романтических памятников в старинной усадьбе графов Кушелевых-Безбородко. На ее месте был воздвигнут



А. Б е н у а. Иллюстрация к поэме А. С. Пушкина «Медный всадник». *1916.*



К. Сомов. Дама в голубом. *1897—1900.*

сарай для пивных бочек — подсобное помещение для соседнего завода. Этот рассказ помогает понять, как складывалось мироощущение мирискусников. Во многом оно определялось тоской по уходящей из жизни гармонии, которую вытесняла гангрена механической цивилизации. Отвращение к буржуазному укладу не было идеологически осознанным, оно представляло собой эстетическую, эмоциональную реакцию, мироощущение, а не миропонимание.

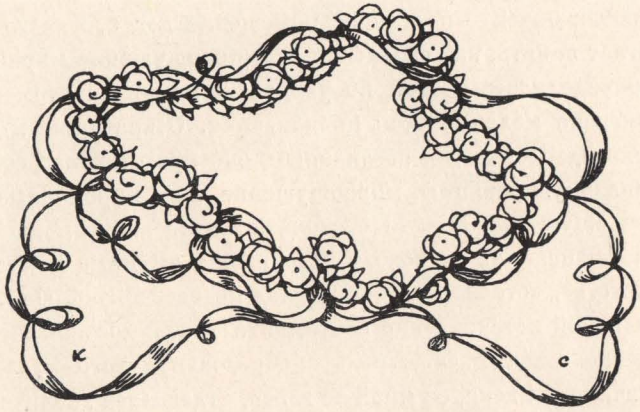
«Подобные ощущения чего-то бесконечно печального и жалкого, — говорит о своих переживаниях по поводу разрушения «Руины» Бенуа, — испытанные мной в детстве, оставили глубокий след на всю жизнь. Они, несомненно, предопределили мой исторический сентиментализм, а косвенно мои «кушелевские настроения» сыграли свою роль в образовании того культа прошлого, которому в начале XX века, со мной во главе, отдавалась значительная группа художественных деятелей, ставящих себе целью убережение исторических и художественных ценностей. От «моей» Кушелевки к созданию «Художественных сокровищ России», к работе в редакции «Мира искусства» и «Старых годов», наконец, к образованию Общества охраны памятников, — лежит прямой путь» [8].

Неприятие «процесса измельчания жизни» (Бенуа) — духовного одичания, порожденного новым, буржуазным укладом, становится источником ретроспективизма «Мира искусства». Работы художников этого круга оказываются как бы компенсацией того, чего недостает действительности. Это не означает, что, изображая быт эпох Петра I, Елизаветы Петровны, Екатерины II, Александра I, мирискусники хотели возродить давно минувшее. В этом упрекала их вульгарно-социологическая критика, видевшая в их исторических картинах отражение мечты господствующих классов начала XX века, мечты о твердой власти.

Поиски жизненного идеала лежат в основе лучших произведений «Мира искусства». Те же поиски пронизывают изобразительное искусство, литературу, философию, все формы общественного сознания конца XIX — начала XX века. Чаще всего проблема идеала решается не в исторически-конкретном плане, а в отвлеченно-философском, причина этого — временное исчезновение определенных социальных задач.

Таковы картины мирискусников; обращенные в прошлое, они, в сущности, апеллируют к будущему, несут в себе попытку угадать его очертания, страх и надежду, веру и неверие.

Это устремление в будущее, отмечает А. Белый, в современной литературе, обращенной к прошлому, подобно искусству Сомова, Бенуа, Лансере, Бакста.



«В нашем тогдашнем футуризме надо искать корней к нашим пассеистическим экскурсам и к всевозможным реставрациям», — пишет Белый, отдавший дань пассеизму в цикле стихов «Парики и пиджаки», близком по образному строю произведениям Сомова. Думается, что в этом надо искать и корни исторической живописи «Мира искусства». Произведения исторического содержания художников «Мира искусства» — это поэтические иносказания, раскрывающие сложный духовный мир автора, в котором отражается духовная жизнь эпохи. Образный строй картин рассчитан на то, чтобы вызвать в сознании зрителя широкий круг ассоциаций, зрительных, музыкальных, эмоциональных, исторических. И несмотря на то, что элементы литературной повествовательности, той самой, которую мирискусники осуждали в творчестве передвижников, сохраняются, роль сюжета становится иной. Он лишен «событийности» (то есть в картинах «ничего не происходит»), часто имеет переносный смысл, призван помогать рождению ассоциаций.

Стремление к выражению жизни человеческого духа приводит к тому, что масляная живопись, достоинство которой — материальность, телесность, в творчестве «Мира искусства» отходит на второй план. Излюбленными становятся техники акварели, пастели, гуаши — более, чем масло, соответствующие воплощению эфемерности бытия, хрупкости мечты, поэтичности переживаний. Художники часто обращаются и к темпере, зарекомендовавшей себя техникой монументально-декоративного искусства. Она привлекает их декоративной выразительностью, красотой чистого, не гаснущего, как в масляной технике, цвета, приятной матовостью фактуры.

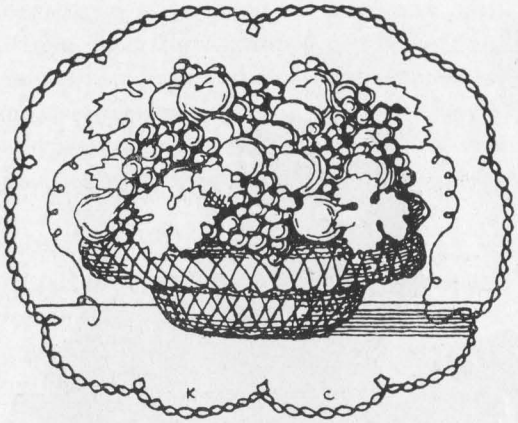


К. Сомов. Осмеянный поцелуй. *1908.*

Идеал жизни, раскрывающийся в творчестве Бенуа, Сомова, Лансере, Бакста, Добужинского, различен, хотя все эти художники мечтают о союзе быта с природой и искусством. Рост города, вызванный бурным развитием промышленности, оттесняет и уничтожает природу, вместе с ней уходит из жизни поэзия. Поэтому большинство станковых работ мирискусников представляют собой изображения природы. Пейзаж — основа исторических картин,



К. Сомов. Портрет М. В. Добужинского. *1910.*



пейзаж в портрете часто играет такую же значительную роль, как человеческое лицо. Чаще всего это природа, преображенная человеком, «облагороженная искусством». Художники отбирают в ней черты, которых лишен быт, «обставший быт» с торжествующим в нем расчетом. Отсюда — культ поэтических переживаний, интерес к духовному, тяга к таинственному как к противоположностям плоского, пошлого, обыденного. Стандартизация жизни заставляет искать выход в аристократической исключительности, аморфность и безобразие, суетливость и хаотичность рождают мечту о красоте и гармонии. В качестве средства спасения от всех бед буржуазной цивилизации выдвигается искусство. Оно кажется самым эффективным оружием в борьбе против «безразличия, распущенности и всякой тьмы».

Отбор в природе элементов, выражающих мечту художника, часто производится словно сквозь призму старого искусства, не только изобразительного, но литературы и особенно музыки, потому что последняя обладает способностью передавать не только стиль эпохи, но и неуловимую «душу» ее в большей степени, чем другие виды искусства. Некоторые из отобранных элементов художники заостряют, утрируют «в силу той же необходимости, по которой в спорах кричат и сосредоточивают все усилия доказательства на одном пункте, умышленно в ущерб другим» [9]. Результатом оказывается «лирический гротеск». В характере его раскрывается душа не только прошлого, но и современности. Таким путем, например, идет Бенуа при создании двух больших



циклов работ, посвященных Версалю XVII века — резиденции короля Людовика XIV («Последние прогулки Людовика XIV», 1896—1898; «Версальская серия», 1905—1907). Они написаны на основе многочисленных натурных наблюдений. Художник изучает Версаль в разные времена года, дня, в будни и праздники, в любую погоду. Под влиянием старинных мемуаров, дневников, картин, гравюр, рисунков, стихов и особенно музыки XVII — начала XVIII века в душе художника, по его словам, рождаются «смутные, сладко щемящие воспоминания», он прозревает прошлое.

Одна из самых изящных и поэтических картин «Версальского цикла» — «Прогулка короля» (1906). Сравнение ее с рисунком из альбома Бенуа «Версаль» («Bassine des marmousets», «Зимой»), воспроизводящим именно то место парка, которое изображено в картине, позволяет проникнуть в творческий метод художника.

Рисунок сделан на год раньше «Прогулки короля» и кажется этюдом с натуры. Художник изображает зимний день, голые корявые деревья вокруг бассейна, их отражение в мертвой по-зимнему воде, где по воле скульптора вечно плещется толпа бронзовых детей. Зимняя тишина и запустение говорят сами за себя. Авторская оценка не навязывается зрителю. Творческая воля художника ощущается в выборе цвета и композиции. Голубовато-серые и охристые тона, подцвечивающие рисунок, выполненный черными штрихами,

подсказаны однообразными и печальными красками зимы. Бенуа выбирает точку зрения на пейзаж, благодаря которой все формы видимого мира оказываются уравновешенными вокруг центра, утвержденного скульптурой бассейна. Это композиционное построение помогает выразить ощущение покоя. Такого рода композиции — уравновешенные и замкнутые — любил классицизм, на который Бенуа ориентируется в ряде своих работ, отталкиваясь от гравюр XVII века.

Как правило, художник заимствует у классицизма только общую схему построения композиции, отказываясь от классицистической скульптурности, объемности. Получается своего рода грациозная ссылка на классицизм, легкий намек, апеллирующий к знанию и вызывающий в памяти посвященных воспоминание о духовном строе искусства прошлого. Бенуа насыщает классицистическую схему иным содержанием, вносит в нее иное чувство. Не героика и сила одухотворяют его работы, а интимность поэтического переживания. Отсюда их небольшой размер.

Композиция рисунка «Bassin des marmousets» в общих чертах переносится в картину. Художник закрепляет такое построение, потому что оно помогает ему выразить ощущение незыблемости, вечности мира природы и искусства Версаля, помогает сказать: «Так было при Людовике XIV, так было при мне, так будет всегда».

Еще строже, чем в рисунке, определеннее и ритмичнее делаются в «Прогулке короля» очертания пейзажа. Бенуа возвращает ему упорядоченность, созданную архитекторами XVII века. Он не переносит в картину старые деревья. Помимо того, что их не было в прошлом, о котором повествует автор, своей романтической растрепанностью они помешали бы ритмической организации композиции. В «Прогулке короля» — торжественный и строгий ритм линий, предопределенный ритмом Версальского ансамбля, борется с другим — нервным и порывистым, легко намечающим силуэты людей, очертания скульптурной группы, ее отражение в воде, переплетение ветвей кустарника. В противоборстве этих двух ритмов ощущается противоречивость мироощущения автора и его времени — тяга к упорядоченности и гармонии и невозможность избавиться от нервности, суеты, подавить хаос в душе.

Для «Прогулки короля» Бенуа выбирает самое таинственное время года — осень, и самое таинственное время суток — вечер.

Солнце село, и светлое холодное небо чуть золотится у горизонта, отражаясь в спокойной глади бассейна. Улетают на юг журавли. Переданные

крохотными карандашными галочками, они вносят свою ноту в лирическое настроение картины. Любовь к деталям — характерная черта творчества мирискусников. Осенняя прозрачность потерявших листву подстриженных кустарников смягчает суровую геометричность их очертаний, они нежно лиловеют на фоне печального осеннего заката, отблески которого играют на бронзовых тельцах детей и зажигают их розовыми вспышками. Наступил час, когда оживают тени прошлого. По дорожке церемонно движется странная — торжественная и чуть нелепая процессия. Кажется, что бронзовые дети ожили, задышали, оставили свою вечную игру, взволнованно и любопытно повернулись в сторону шествия. Некоторые из них протягивают руки, то ли приветствуя пришельцев, то ли указывая на них друг другу. А один из малышей, торопясь все хорошенько рассмотреть, не удержался на ногах и шлепнулся в воду.

В центре процессии сам король. Он выделен композиционно — в центре картины, цветом — около него сосредоточиваются самые яркие краски. Его можно узнать еще потому, что на нем одном только, по обычаям Версальского двора, нет шляпы. Бенуа слегка утрирует любезную улыбку его жирных губ, галантный изгиб фигуры в сторону спутницы. Также утрированно выражение подобострастного почтения в облике следующих за королем придворных дам в причудливых и курьезных головных уборах. Художник гротесково заостряет вычурный характер платьев дам, изнеженную женственность мужских костюмов, их пестроту, обилие украшений, пышность длинноволосых париков.

Как гротесковый прием воспринимается в картине излюбленное Бенуа контрастное сопоставление одухотворенной, очеловеченной скульптуры и уподобленного марионетке человеческого существа. Впрочем, художник не любит определенности выражения (может быть, потому, что определенность нередко ведет к однозначности) и довольствуется в этом сопоставлении полунамеками.

В изображении людей и скульптуры Бенуа использует разные степени конкретности, сопоставляет различные художественные приемы. Скульптура фонтана объемна. Для ее передачи художник пользуется приемами пленэрной живописи, изображая предмет в свете, воздухе и пространстве. Игры золотистых, розовых, зеленых рефлексов на бронзовых телах детей, не выявляя материала, из которого они созданы, сообщает им подвижность и теплоту живого организма. Сравнение с рисунком говорит, что в картине Бенуа усилил экспрессию движения скульптуры. Фигурки людей — плоские декоративные силуэты, раскрашенные локальным цветом и наделенные способностью механического движения. Разница в приемах изображения скульптуры и людей



К. Сомов. Портрет А. А. Блока. *1907.*



(один — иллюзорно-пространствен, другой — условно-декоративен) не разрушает цельности художественного произведения — единство восстанавливается графическими контурами.

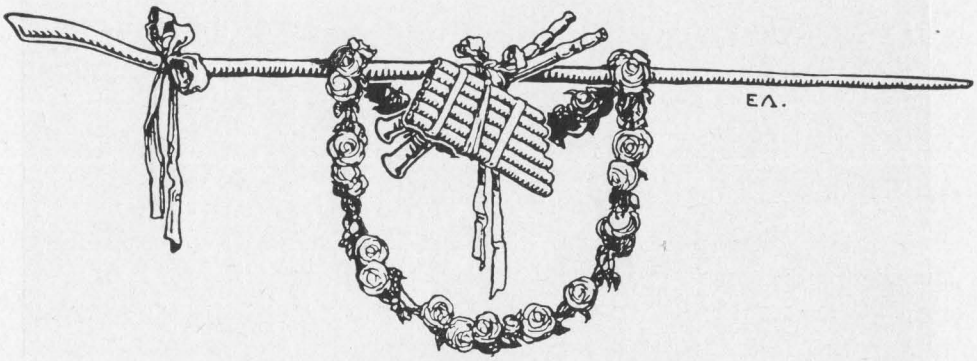
Характерный для символизма рассказ о неодушевленных предметах, оживающих, когда на них не смотрит человек, лишен в представлении Бенуа всякой мистичности. Сопоставление изломанных, жеманных, субтильных людей и крепких, здоровых, радостных бронзовых детей несет в себе заряд иронии.

Такого рода сопоставления встречаются во многих картинах Бенуа. Достаточно вспомнить «Фантазию на Версальскую тему» (1906), «Поцелуй» (1908). В автобиографической книге «Жизнь художника» Бенуа признается в любви к фантастическому в искусстве: «Мои любимые художники в прошлом и в настоящем — фантасты, — но только те фантасты среди них действительно мои любимцы, которым удается быть убедительными, а убедительность достигается посредством какого-то «стояния на земле и глубокого усвоения действительности» [10]. Только фантастика, основанная на знании натуры, импонирует Бенуа.

В его картинах введение фантастического — один из способов поэтизации, одухотворения мира природы. Возможность напомнить о том, как много поколений уже видел на своем веку Версальский парк, и тем самым сказать о бессмертии искусства и быстротечности человеческой жизни. Есть элемент меланхолии в этом размышлении, но нельзя сказать, что Бенуа совсем уж пессимистически решает вопрос о смысле бытия. Ведь искусство — одно из проявлений величия человеческого духа. Художник различает в человеке суетное, преходящее — быт, и вечное, бессмертное — дух. Такое отделение духовного начала от материального с целью прославления духовного характерно для многих произведений искусства конца XIX века.



Е. Лансере. Обложка журнала «Мир искусства». *1901.*



Не бытописательство и психологический анализ характеров героев увлекают Бенуа в работе над картинами Версальского цикла. Версаль для художника — воплощение гармонического единства человека, природы и искусства. В «гармонии внешних форм жизни» художник видит не поверхностное наслоение, а выражение «культуры человеческого достоинства», то есть начало этическое.

Главный герой картин Бенуа незрим. Это художник, творец Версальского ансамбля. Он — преобразователь природы, режиссер жизни. Он установил тот торжественный лад, которому подчиняется быт эпохи. Еще вернее сказать, что в версальских картинах два героя. Второй — это сам Бенуа, философ и мечтатель, типичный художник «Мира искусства», в котором аморфность и безобразие, суетность и хаотичность, ничтожество мещанского быта рождают тягу к красоте, гармонии, величию.

Бенуа и его товарищи по «Миру искусства», «эпатируя буржуа» утонченностью своего искусства, бунтуют против мещанской цивилизации, но бунт этот подчас малокровен, лишен волевого напряжения, полон автоиронии, снимающей его серьезность. Еще в большей степени, чем к искусству Бенуа, все это относится к творчеству Сомова.

Оно также несет в себе мечту о гармонии жизни. Именно так воспринимали его искусство современники. Один из них, литературный сотрудник журнала «Мир искусства», пишет о картине Сомова «Вечер», где две дамы и кавалер в костюмах XVIII века позируют на фоне арки, увитой зеленью: «Эпоха, представляющаяся нам наивной, с некрепкими мускулами, без паровозов, — тихоходящая, ползучая (сравнительно с нашею), — а как она овладеть может



Е. Лансере. Императрица Елизавета Петровна в Царском Селе. *1905.*

природой, обольстить природу, почти сделав ее продолжением своего костюма» [11]. Замечательно в этом отзыве понимание мира сомовской картины как своеобразной антитезы современности, определение того, от чего уходили художники «Мира искусства» и что они искали в прошлом.

Но жизненный идеал Сомова, каким он представляется в его работах, значительно более мелок, чем у Бенуа, интимен. Если картины Бенуа заключают в себе мечту о величии жизни, то Сомов, тонко иронизируя, любуется наивно-идиллическими сторонами быта, искусством наслаждаться жизнью, протекающей в блаженной праздности, чувственных наслаждениях, развлечениях («После дождя», 1896; «На террасе», 1896; «Радуга», 1897; и другие). Настроение

счастливой идилличности часто передает радуга, раскинувшаяся над свежей, омытой дождем землей. Над ночными парками взвиваются фейерверки. Радуги и фейерверки — средство иллюминовать пейзаж, сделать его декоративно-зрелищным. Это предлог для того, чтобы расплескать на холсте или бумаге музыкально переливчатые краски, подчиненные чаще всего одному тону, полные чувственной неги.

Сомовские герои обычно заняты игрой в любовь. Они назначают свидания, обмениваются любовными записками, целуются. Художник изображает их на лоне природы и в интерьере. Часто они прогуливаются или отдыхают в уютных укромных уголках. Сомов наслаждается изображением мельчайших бытовых деталей — от старинного полосатого шелка диванов, мебели красного дерева, фарфора до тончайших ювелирных украшений. Умение сочетать детализацию с поэтическим обобщением, выписать мелочи, сохранив «душу» предмета, роднит Сомова с художником 40—50-х годов XIX века П. А. Федотовым.

Биографы художника утверждают, что он любил второстепенных мастеров прошлого. Может быть из-за пресыщенности вкуса, сказавшейся и в работах Сомова. В картинах второстепенных художников его часто привлекали наивность и простодушие. Эти элементы есть и в его искусстве, которое, однако, не является ни простодушным, ни наивным, потому что мир, в котором оно существует, частицей, слепком которого является его «я», изощрен, переусложнен, пресыщен.

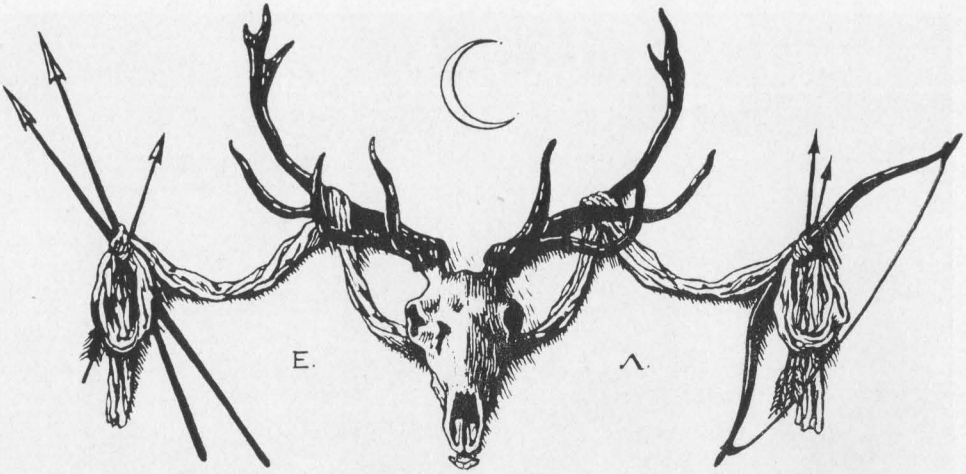
Художественная критика прошлого ценила в искусстве Сомова его созвучность эпохе. Бенуа писал о нем: «Редко изображает современность... и вместе с тем нет художника более современного, нежели Сомов. Все его произведения насквозь проникнуты духом нашего времени: безумной любовью к жизни, огромным, до последних тонкостей доходящим гутированием ее прелестей и в то же время каким-то грустным скептицизмом, глубочайшей меланхолией от «недоверия» к жизни» [12]. Недоверие к жизни порождает иронию, которую Блок называл самой распространенной болезнью времени, болезнью личности, порождением индивидуализма. Ирония — характернейшая черта ретроспективных картин «Мира искусства». В ней — невозможность полностью поверить в свой идеал, ощущение непреодолимой дистанции между умудренным, сложным XX веком и наивной стариной с ее отгоревшими страстями. Ирония эта относится столько же к прошлому, сколько к настоящему, в ней горькое сознание быстротечности и бесцельности всего сущего. Это чувство пронизывает ретроспективные картины Сомова.



Е. Лансере. Корабли времен Петра I. *1909.*

Уход Сомова в прошлое буквальнее, чем у его товарищей, он отворачивается от современности, потому что она кажется ему безобразной, у него нет веры в будущее. Его работы, посвященные прошлому, — самые совершенные из мирискусснических по технике и в то же время самые пассивные и вялые по тонусу. «Холод сердца» угадывается даже в тщательности, с которой они выполнены. Он часто превращает работы Сомова в прихоть утонченного вкуса, эстетическую игру.

В созвучности сомовского творчества настроениям значительной части русской интеллигенции причина влияния художника на культуру своего времени. Это самый признанный современниками мастер «Мира искусства», его идеи

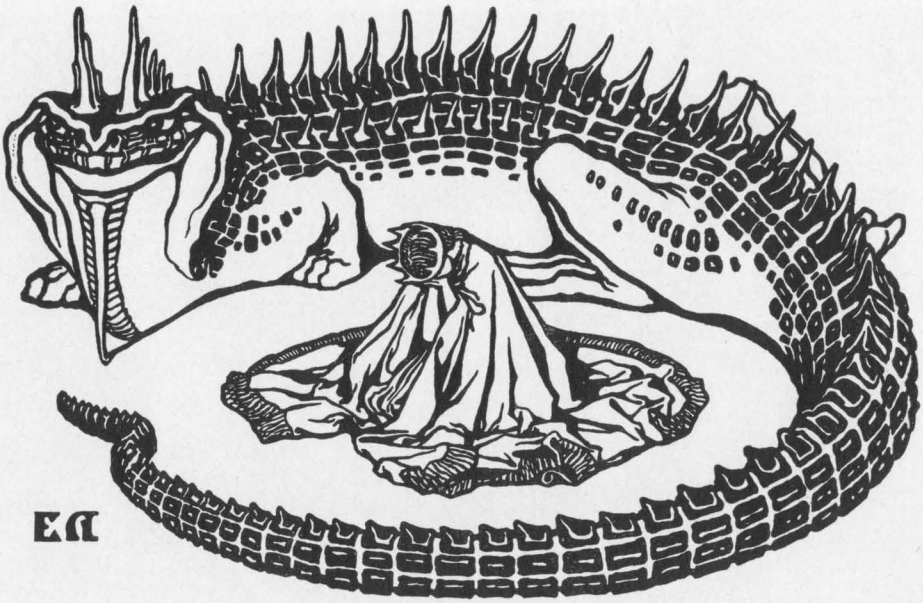


и образы вдохновляли не только товарищей по кружку, но и поэтов — А. Белого, М. Кузмина (стихи последнего иногда становятся описанием картин Сомова).

По-настоящему, без скепсиса и иронии, художник любит только природу. Его пейзажные этюды с натуры искренние и задушевные. Часто это тончайшие акварельные миниатюры («Весенний пейзаж»). Интерес к деталям сочетается в пейзажах Сомова с умением выделить главное, создать свою концепцию, сущность которой — блаженное растворение личности в любви к нежнейшим нюансам жизни природы.

Сомов — прекрасный портретист.

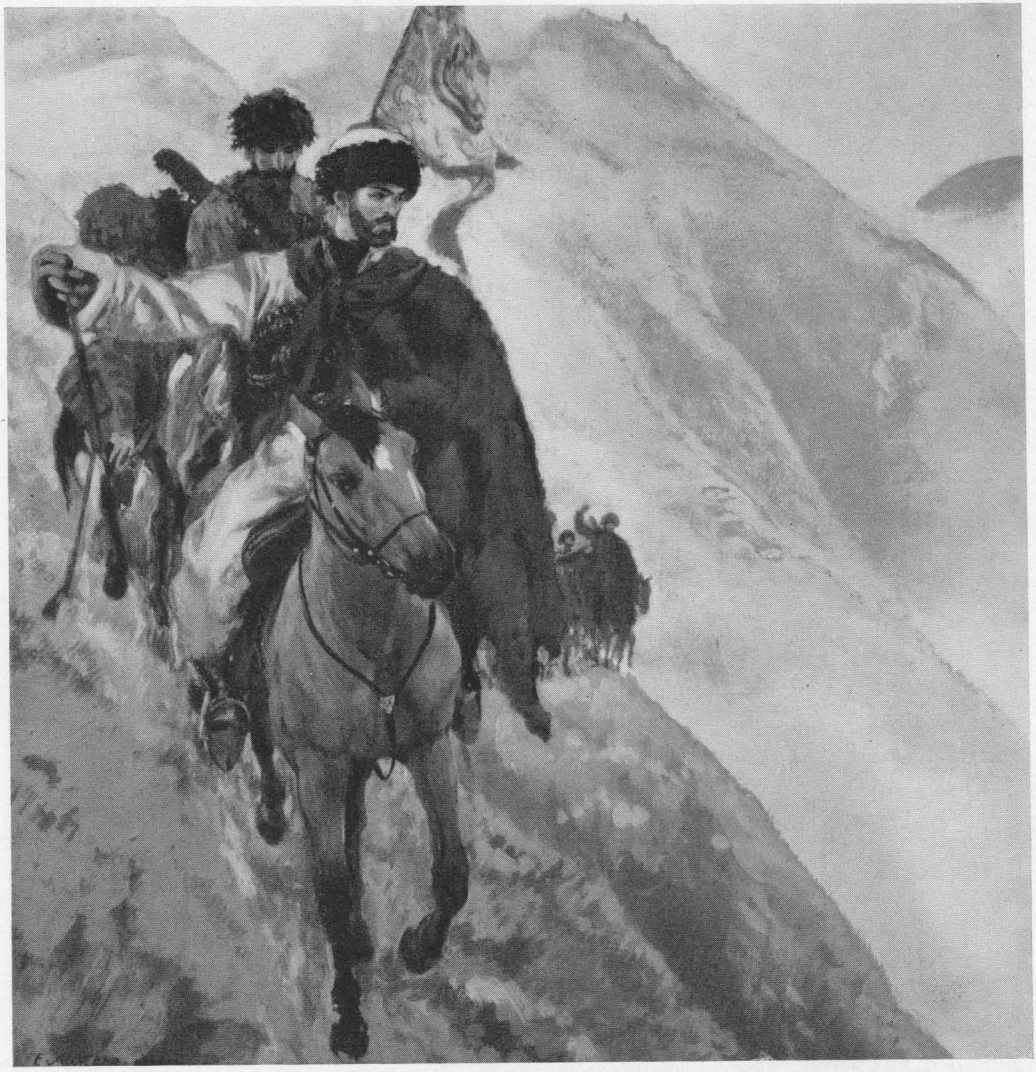
Портрет «Дамы в голубом» (1897—1900) — самое глубокое и серьезное его произведение. Характерным для художника «Мира искусства» оказывается здесь перенесение современницы (изображена художница Е. М. Мартынова) в прошлое. Художник одевает ее в старинное платье, вкладывает ей в руки томик стихов в старинном кожаном переплете, фоном портрета делает стилизованное изображение старого парка, где музицируют на скамье кавалер и дама и беспечно фланирует человек, чем-то похожий на самого Сомова. На



лоне природы, погруженными в грезы, изображали свои модели портретисты конца XVIII — начала XIX века, воплощая мечту своего времени о «естественном человеке», скромном, благородном и чувствительном...

Общее между «Дамой в голубом» и портретами начала XIX века — в умении выразить идеал времени, сохранив при этом индивидуальные черты модели. Особенности внешности, характера, даже настроения Мартыновой Сомов делает словно всеобщими, нарицательными, подчиняет выражению сложности духовной жизни своей собственной и своих современников.

В портрете нет сентиментальной идилличности натуры. Это гармоническое по колориту полотно полно диссонирующих сочетаний. Как контраст воспринимается элегичность настроения пейзажа и драматизм выражения лица дамы. Противоречие есть и между убедительной до осязаемости передачей фактуры вещей и условной декоративностью пейзажа. Эти контрасты воспринимаются как разрыв между действительностью и мечтой, остро ощущавшейся искусством сомовского времени. Надломленность, одиночество, болезненная хрупкость дамы, лихорадочный румянец на щеках, воспаленный блеск глаз, запекшиеся губы — это действительность. Тихий вечер, убаюкивающая музыка,



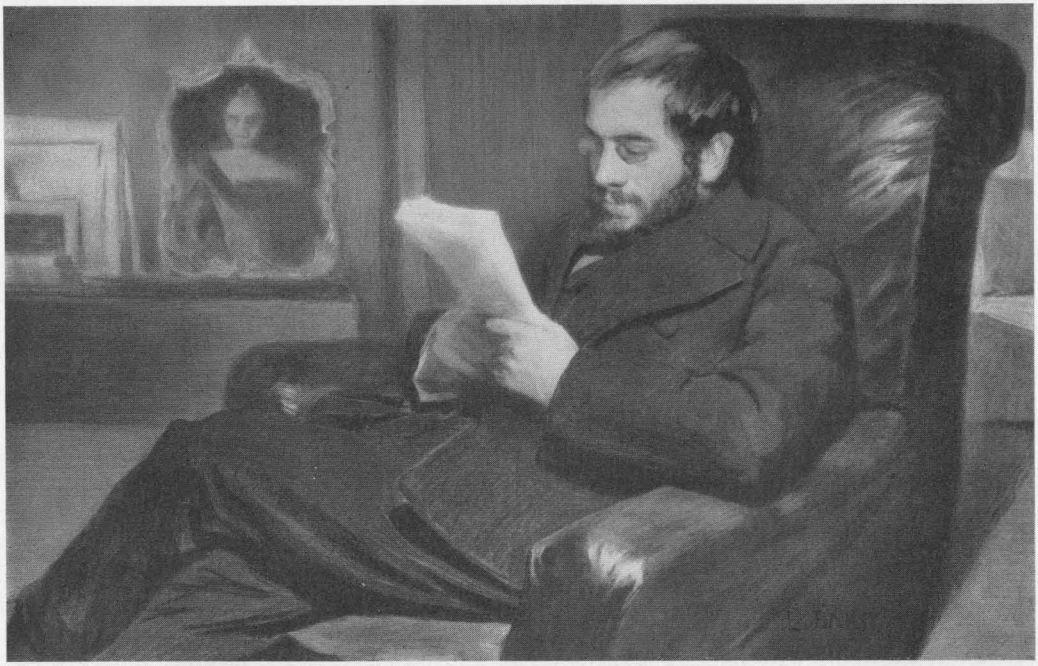
Е. Лансере. Иллюстрация к повести Л. Н. Толстого «Хаджи-Мурат». *1913.*

покой — мир, о котором она грезит. Как и у Бенуа, это мир природы и искусства — музыка раздается в старом парке. Ощущение звучания приглушенной, под сурдинку, музыки рождают тонкие переходы зеленого и голубого, повтор круглящихся линий. Впрочем, в гармонию мира мечты не очень веришь, это скорее имитация покоя — слишком нервны изломанные жесты музицирующих фигурок. Мечта несбыточна, обращена не в будущее, в прошлое, а оно невозвратно. Диссонансы, имеющиеся в картине, не разрушают ее гармонии. Она восстанавливается единством сине-зеленого тона и тем неподдающимся анализу чудесным свойством сомовской живописи, секрет которой идет от старых мастеров, — умением чуть ли не иллюзорно передать плоть, фактуру, не принизив ее. В умении опоэтизировать материю объяснение живописной связи между написанной с натуры фигурой и поэтически отвлеченным пейзажем.

Сочетанием в едином образе нескольких противоборствующих начал Сомов передает напряженность внутренней жизни человека XX века, диссонансы его психики, разочарование в действительности, мечту о прекрасном.

В 900—910-е годы Сомов создает серию графических портретов, которые знаменуют собой новый этап не только в творчестве художника, но и в эволюции «Мира искусства». В них намечается отказ от субъективизма, поиски своего рода нового академизма. Нечто от академизма есть в строгой и чистой холодно-изящной линейности рисунков, в их отделанности, завершенности.

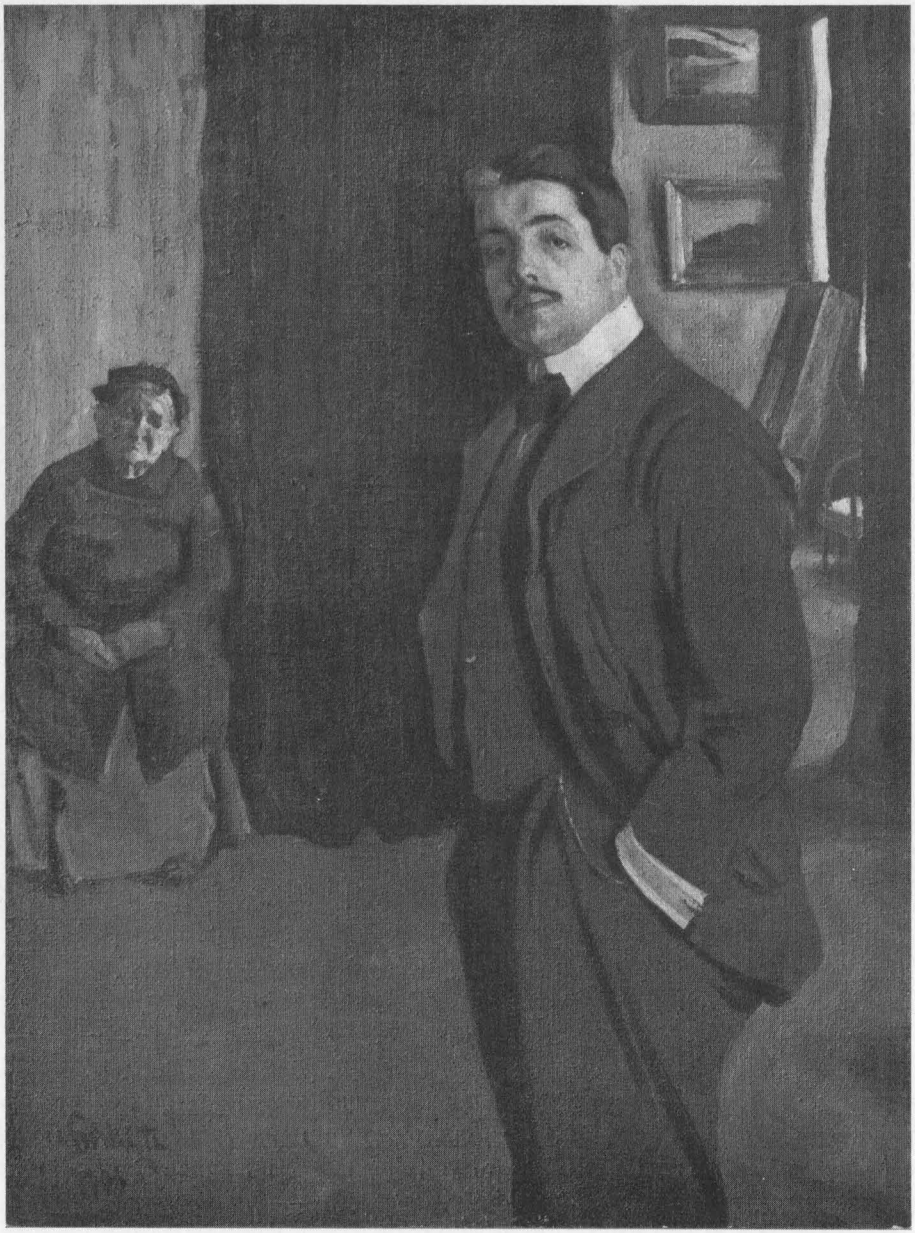
Моделируя штрихом, светотенью пластику лица, прослеживая каждую складку, морщину, изображая даже крохотную родинку на веке Добужинского, Сомов тем не менее подчиняет характерность своих моделей определенному идеалу. Барственный и холеный Добужинский, нервный и изящный Лансере, вдохновенный и мечтательный Блок имеют нечто общее между собой. Поскольку почти все изображенные — это люди искусства, поэты, писатели, художники, в портретах раскрывается идеал творца. Черты, ему присущие: духовный аристократизм, утонченность, романтическая отрешенность. В памяти невольно возникает описание эмблемы «Мира искусства», сделанное Бакстом: «Мир искусства» выше всего земного, у звезд, там он царит надменно, таинственно и одиноко, как орел на вершине снеговой...» [13] Именно такое представление о творчестве рождают портреты Сомова. Аналогичное понимание творческого акта как пророческого прозрения, поднимающего художника над толпой, встречается в искусстве пушкинской поры. Но исключительность личности творца у Сомова носит значительно более внешний характер и иногда превращается в дендизм и снобистское высокомерие.



Л. Бакст. Портрет А. Н. Бенуа. *1898.*

Особняком в станковой живописи и графике «Мира искусства» стоят исторические работы Лансере. Больше, чем подстриженные парки, художник любит природу естественную, живописно-хаотическую, еще не вполне подчинившуюся человеку, еще бунтующую против его вторжения. Он любит солнце, ветер, протяженность пространства.

Жизненный идеал художника, выражающийся в исторических работах, наиболее конкретен, активен, лишен рефлексий, полон волевого напряжения. Содержание произведений составляет романтика открытий и преобразований, покорения природы. Тема, через которую он раскрывается, — чаще всего эпоха Петра I. Ей посвящены такие станковые произведения Лансере, как «Корабли времен Петра I» (два варианта, 1909 и 1911), «Здание 12 коллегий в начале XVIII века» (1903), «Ботик Петра I» (1906).

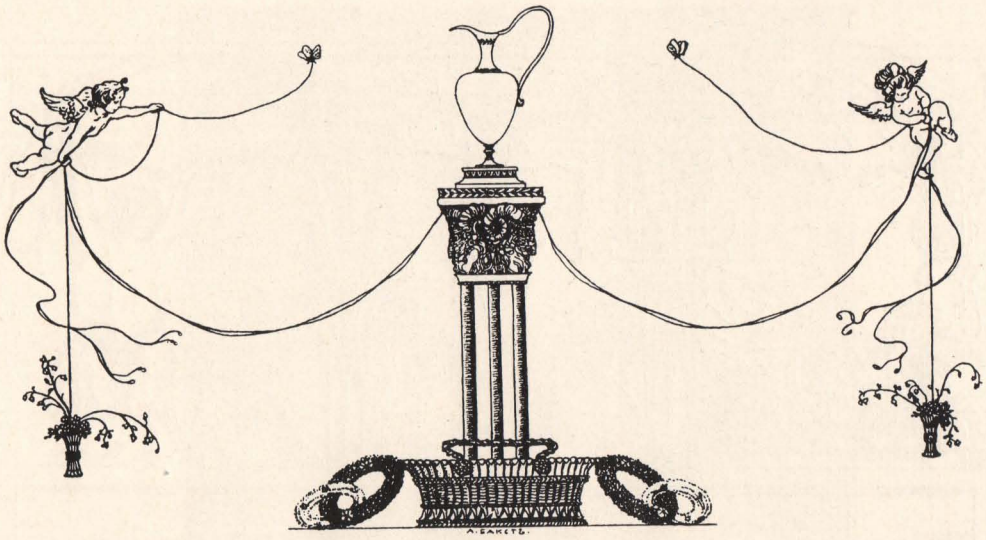


Л. Бакст. Портрет С. П. Дягилева с няней. *1906*.



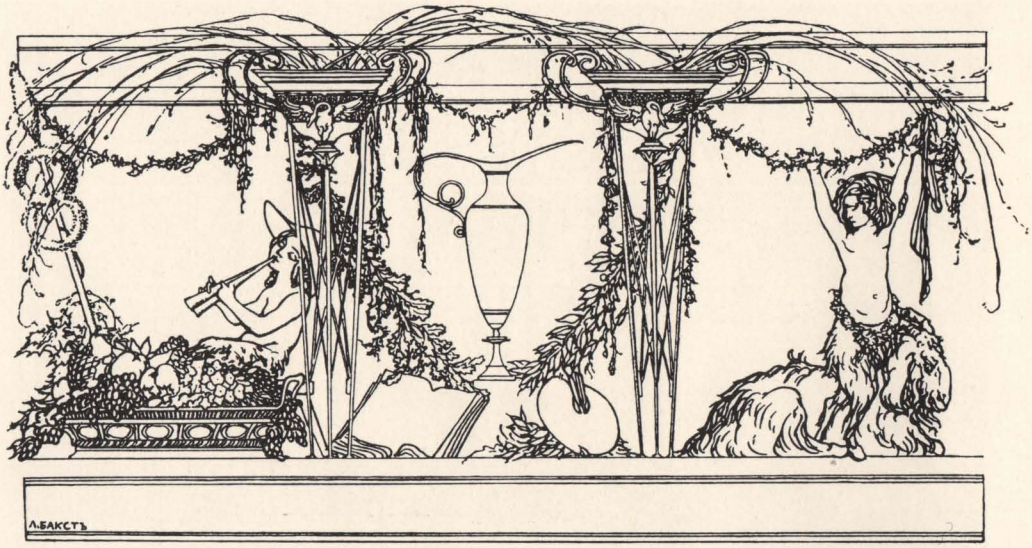
Л. Бакст. Terror Antiquus («Античный ужас»). *1908.*

Характер композиций его картин создает ощущение взволнованности. По сравнению с работами других художников «Мира искусства» они самые пространственные и динамичные. Художник часто применяет ракурсы, уводящие глаз вглубь. Подчеркивая асимметрию композиции, он, как это делают импрессионисты, утверждает непредвзятость, естественность впечатления.



Так строится одна из самых характерных для творчества Лансере работ «Корабли времен Петра I». Ранний вариант ее более картинен, эффектен. Это как бы портрет корабля. Он приближен к первому плану, точка зрения снизу вверх делает корабль огромным. Художник концентрирует на нем внимание, устремляя в его сторону взгляды гребцов, направляющихся в лодке к кораблям. Облик его напоминает изображения парусного судна на старинных картах и гравюрах. В варианте картины (1911) меньше патетики, праздничности. Тревога есть в сочетании движений кораблей, направленных в разные стороны, ветра, развевающихся флагов, злых, холодных волн. Утлые суденышки, хрупкие скорлупки, игрушки стихий — символ человеческих дерзаний. Они рождают мысли об отваге, мужестве, героизме путешественников и первопроходцев, рискующих на них пускаться по морям-океанам. Яркие краски, упругие стройные ритмы очертаний кораблей вносят бодрые, радостные ноты в скудный, бедный по цвету северный пейзаж. Так открывается суровость и бодрость, деловитость и романтика Петровской эпохи. Похоже интерпретирует ее В. А. Серов в своих исторических картинах.

Роднит Лансере и Серова и тяга к передаче социальных контрастов, идущая от демократического искусства 60—70-х годов XIX века. Так, например,



в заставке к книге Бенуа «Царское Село в царствование Елизаветы Петровны» (рисунок называется «Дорога к Царскому Селу») Лансере изображает вооруженных мужиков, угрюмо наблюдающих из леса за проезжающей мимо царской каретой. Один из сопровождающих карету всадников грозит им пистолетом.

Лансере близок к Серову также интересом к характерам своих героев. Действующие лица картины Лансере «Императрица Елизавета Петровна в Царском Селе» — это не ожившие тени прошлого, а реально существовавшие люди. Грузные, краснощекие, они написаны столь же жизненно убедительно, как и пейзаж. Расположив героев на первом плане, художник дает возможность рассмотреть каждого из них внимательно: и тучную, идолоподобную императрицу, и курносую фрейлину, и хорошенького пажа, и их нарядные, прихотливо украшенные костюмы. Нет утрировки в изображении их льстивости, глупости, чванливости — это не гротеск, а скорее слепок с натуры. Типическое раскрывается через индивидуальное.

Очарование картины в поэтичности и свежести пейзажа. Художник явно увлечен задачей связи фигур со световоздушной средой, передачей пространства. Оно акцентировано уходящими в глубь аллеей и зданием дворца. Из глубины к первому плану взгляд зрителя вновь возвращают кланяющиеся



Л. Бакст. Эскиз костюма.



царице фигурки придворных. Наслаждение красотой природы — сиянием солнечного света, прохладной голубизной теней — вот доминанта картины. Лансере, в отличие от Бенуа, мало занимают «философские загадки истории». Привязанность к природе борется в его искусстве с увлечением стариной. «Старина не долго поглощала внимание, — говорит позже художник, — зато живая действительность захватывала все более и более».

Творчество художников «Мира искусства» было реакцией на то духовное одичание, которое нес с собой буржуазный строй. Ареной столкновения старого, любимого и нового, казенного и уродливого, был капиталистический город. Естественно поэтому, что городская тема — одна из самых главных в живописи и графике мирискусников.

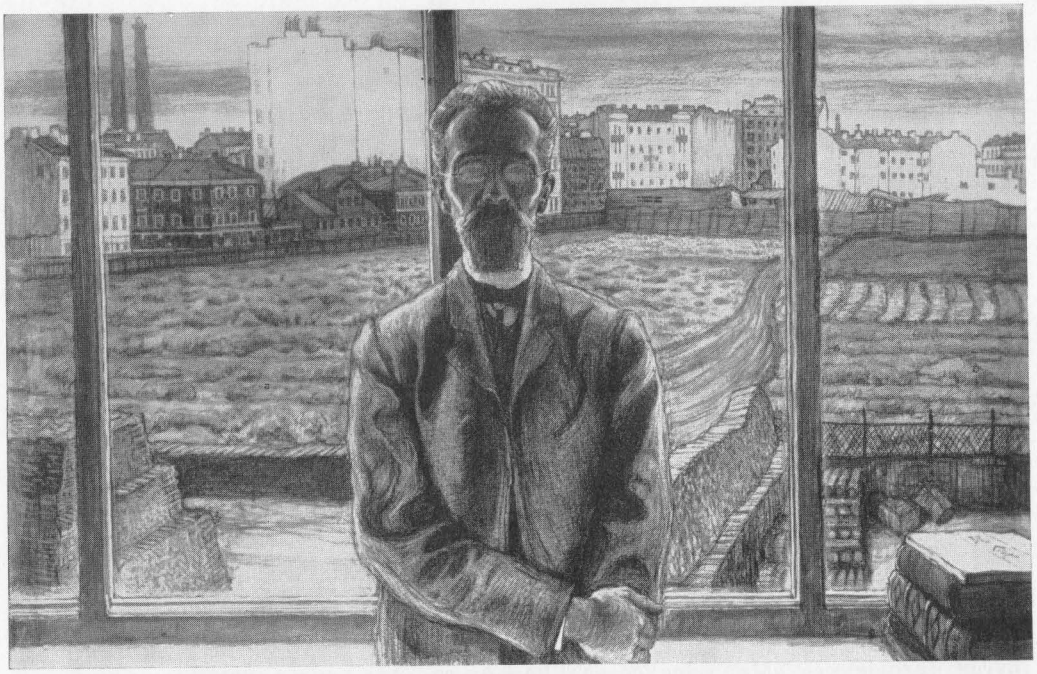
Особенно часто они изображают Петербург. Петербург — прекрасный памятник искусства — встречается в работах всех художников «Мира искусства». На фоне величественной старой архитектуры в городских пейзажах Лансере протекает обыденная жизнь, громоздятся барки, груженные дровами, женщина собирает щепки, бредет разносчик с лотком на голове. Художник воспринимает город через призму жизни городского люда. Некоторые его рисунки (например, «Васильевский остров, 7-я линия», 1901) близки по мотивам к работам Добужинского, но отличаются от них своей будничностью, жанровым подходом. В таких рисунках, как «Старый Никольский рынок» (1901) или «Сенатская площадь» (1908), впечатление прозаичности идет от рационалистической четкости линейного построения.



Ярче своих товарищей раскрывает величавость города А. П. Остроумова-Лебедева. Воспроизводя архитектурные ансамбли, грандиозные панорамы в своих рисунках, акварелях, гравюрах, она сумела показать своеобразие красоты Петербурга, заключающееся в гармоническом единстве его частей. Городские пейзажи Остроумовой-Лебедевой аналогичны историческим картинам других художников «Мира искусства», потому что она также связывает идею гармонии с прошлым.

В историю русского искусства Остроумова вошла в основном гравюрами. В ее лице «Мир искусства» возродил отношение к этому виду графики как к самостоятельному искусству, утраченному во второй половине XIX века, когда гравюра превратилась в средство репродуцирования, а работа гравера не содержала в себе ничего творческого и состояла в механическом переводе чужих произведений на язык резца. В гравюрах Остроумовой-Лебедевой нет еще ярко выраженных признаков ксилографии (гравюры на дереве), над которой она преимущественно работает, нет ощущения неподатливости дерева, сопротивляющегося движению резца. Ее черно-белые гравюры часто подражают рисункам тушью, а цветные — акварелям.

Творчество художницы эволюционирует в сторону преодоления педантичной детализации и нюансировки изображения в поисках «больших линий», «больших форм». Ее поздние гравюры своим принципом построения пространства несколькими четкими локальными цветовыми плоскостями напоминают аппликацию.



М. Добужинский. Человек в очках. *1905—1906.*

В творчестве «художника города» Добужинского отразилась та уродливая действительность, которая заставляла многих членов кружка в поисках красоты и поэзии обращаться к прошлому. Но городские пейзажи Добужинского, детализованные и графически четкие, прозаические по темам, изображающие неприглядные улицы и дворы современного города, в сущности, так же как исторические картины «Мира искусства», являются поэтическими иносказаниями, метафорами, с помощью которых художник раскрывает мироощущение свое и современников.

Антитеза «индивидуум — город» воплощена Добужинским в портрете «Человек в очках» (1905—1906). Изображен художественный критик К. А. Сюннерберг, близкий к кругу «Мира искусства», писавший под псевдонимом Конст. Эрберг. В отличие от психологического портрета второй половины

XIX века, где центр композиции чаще всего лицо, глаза — «зеркало души», здесь человек поставлен спиной к свету, лицо его погружено в тень, глаза закрыты очками, блеск их стекол мешает рассмотреть выражение глаз. Лицо и фигура человека моделированы светотенью, экспрессивный характер которой сообщает нечто болезненное, нервное облику этого типичного горожанина-интеллигента, щуплого и сутулого. Беспокойство и подавленность ощущается в жесте, в устало опущенных плечах. Состояние своей модели художник раскрывает контрастом двух линейных ритмов. Один — четкий механический ритм линий окна. Изображение окна занимает всю плоскость картины; оно кажется тюремной решеткой, за которой вынужден томиться человек. Но и там, за окном, тоже нет воли. Там маленький чахоточный клочок огорода (вот она, городская природа), на который со всех сторон наступает город. Трубы фабрик пачкают небо копотью, громоздятся уродливые дома, дровяные склады. Ритм очертаний города дробный, беспокойный. Фантастическая вязь линий города и наложенный на нее упорядочивающий весь этот хаос рационалистически четкий рисунок окна воспринимаются здесь как схема сознания, пытающегося подавить тревогу, беспокойство, страх с помощью рационального начала. Как похоже это на мироощущение, выраженное в творчестве Бенуа, Сомова! Только здесь названы враждебные силы, лишающие человека воли, красоты, делающие его одиноким, болезненно впечатлительным и рассудочным. Олицетворением их является город. «Город мучает своих обитателей жестокосердной, праздной мозговой игрой», — говорит А. Белый. Нечто от этой игры есть в рациональном и одновременно вычурном почерке Добужинского. Это относится ко всем его работам. Даже те из них, которые выполнены в цвете, чаще являются раскрашенными рисунками, где основную роль играет прихотливый узор линий.

В осознании города одухотворенным существом, враждебным человеку, Добужинский близок к Гоголю («Петербургские повести»), Достоевскому и особенно к А. Белому и Блоку. Их умение передавать фантастику обыденного Добужинский реализует в изобразительном искусстве. Рисунок «Окно парикмахерской» (1906) раскрывает призрачную зыбкость города, где прохожий кажется бесплотной тенью, а подлинные хозяева этого мира — враждебные человеку ожившие вещи. Зловеще таращатся грубо раскрашенные парикмахерские манекены, колеблются тени, фонарь разбрызгивает лучи.

Достоевский, один из любимейших писателей «Мира искусства», утверждал, что каждый дом имеет свою физиономию, по которой можно определить

характер его хозяина. Добужинский также чуток к выражению «физиономии дома», и для него портрет дома — это повод для разговора о его обитателях.

Картина «Домик в Петербурге» (1905) строится на контрасте обликов двух домов. Лицо маленького — добродушное и характерное, оно кажется воплощением покоя и уюта. Ласково накрывает его снеговая шапка. Ветки яблонь заплетают окна, между ними скамейка, словно зовущая отдохнуть. Даже в зеленом цвете стен есть нечто успокаивающее. За всем угадывается мирный, неторопливый и поэтический уклад жизни.

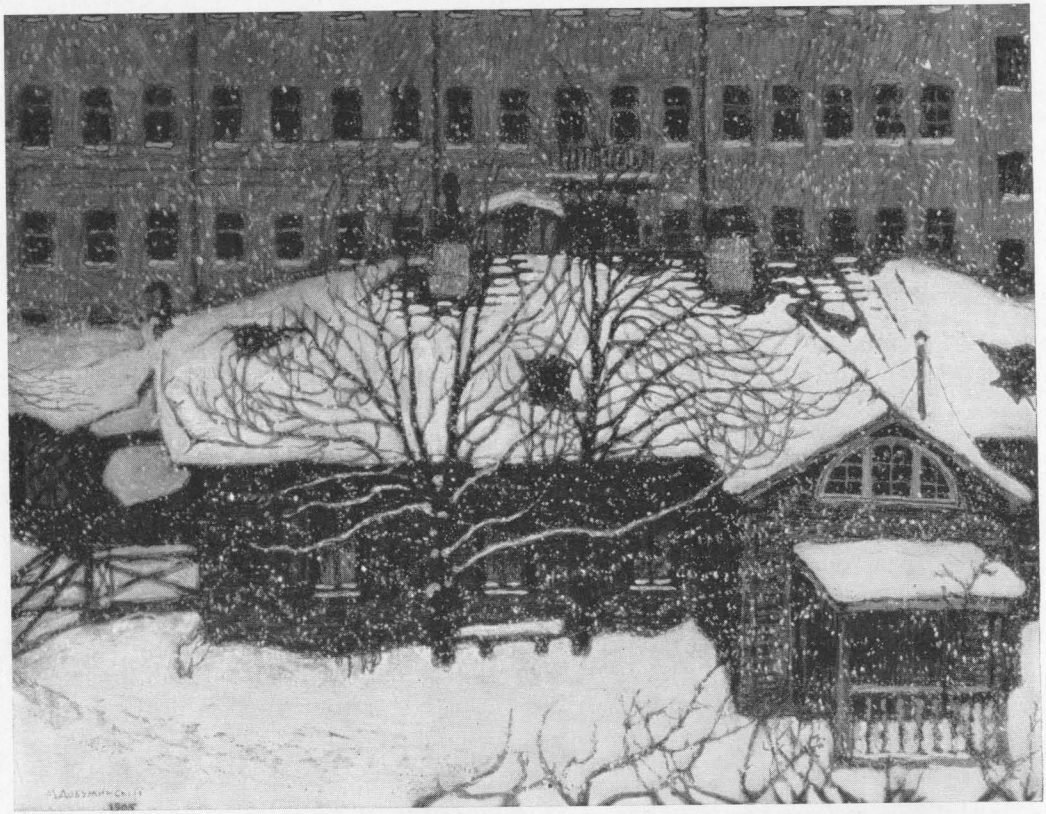
Особенность другого дома — его безликость. Большой и скучный, он уходит влево за раму картины, направо соединяется еще с одним таким же точно домом, тянется вверх. Верхних этажей не видно и кажется, дому нет конца. Он закрывает солнце маленькому домику, душит его, давит, лишает воздуха. Стены дома выкрашены в казенный тускло-желтый цвет. Скучно повторяется множество одинаковых окошек, они наводят на мысль об одинаковости квартир, из которых состоит дом, об одинаковости их меблировки, об одинаковости населяющих дом людей.

«В мучительно тесных громадах домов живут некрасивые бледные люди, окованы памятью выцветших слов, забывши о творческом чуде. Все скучно в их жизни...»

Этому стихотворению Бальмонта (интересно, что посвящено оно Горькому, автору «Мещан») очень близка по настроению картина Добужинского. Противопоставлением двух домов художник выражает свою ненависть к нивелировке, стандарту, которые несет с собой мещанство, порожденное новым укладом жизни капиталистического города, мещанство, боящееся всего яркого, ненавидящее индивидуально-неповторимое.

Среди художников «Мира искусства» Добужинский оказывается наиболее гибким в восприятии нового темпа жизни. Первым из своих товарищей он перестает видеть в машине символ бесчеловечности, первым постигает ее красоту. Индустриальные мотивы — подъемные краны, стальные конструкции мостов, переплетение проводов — становятся темой многих его предреволюционных работ, что сближает художника с футуристами. Он использует даже некоторые элементы футуризма, кубизма, подчиняя их одухотворенной графичности своей манеры.

Эти новые веяния проникают в творчество художника после 1905 года, который оказался переломным для всех мастеров «Мира искусства». Накануне революции 1905 года Дягилев устраивает в Таврическом дворце грандиозную



М. Добужинский. Домик в Петербурге. *1905.*

выставку исторического портрета, на которой в основном показывает собранные им по всей России в старинных барских усадьбах портреты XVIII — начала XIX века.

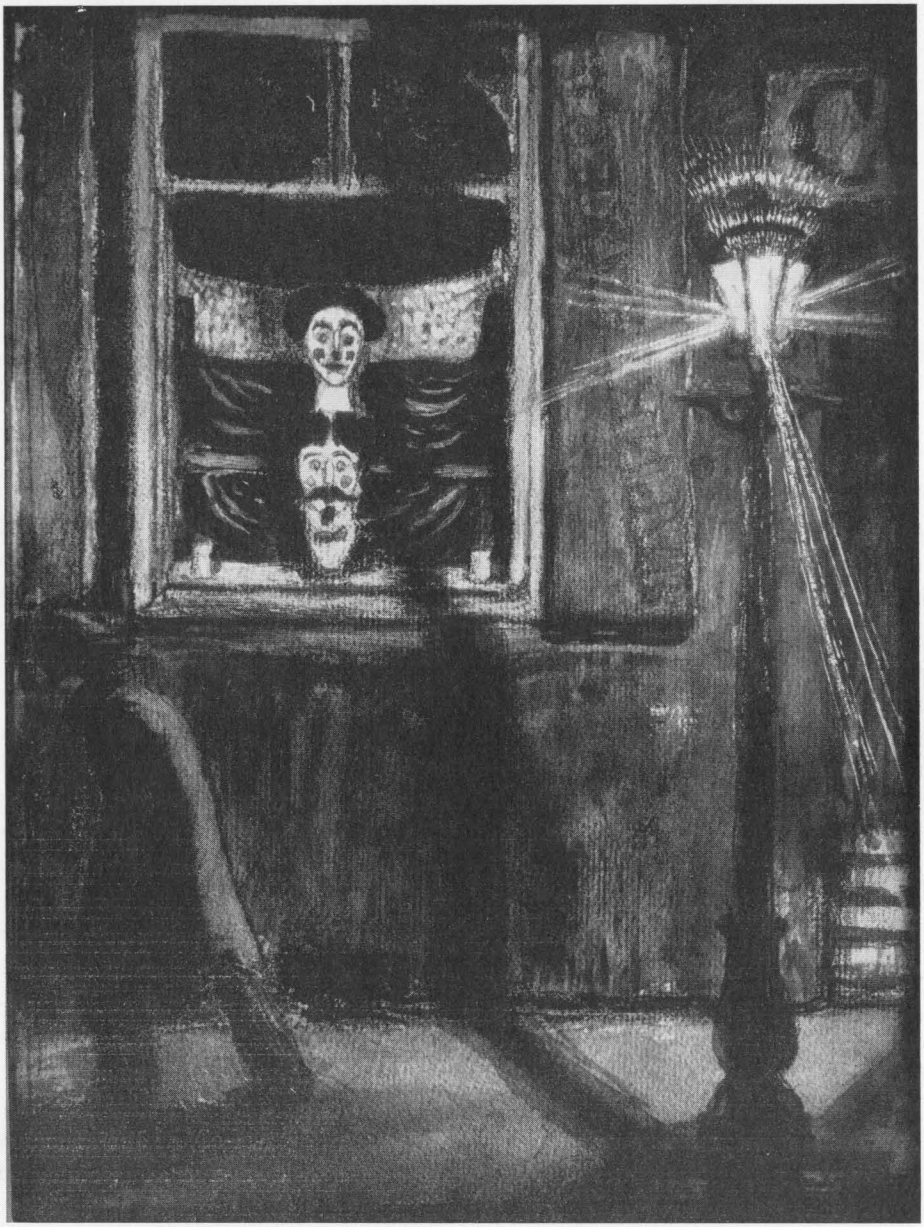
Его публичное выступление, посвященное выставке, знаменательно ясным пониманием того, что кончился, умер милый сердцам мирискусников дворянский быт: «Мы свидетели величайшего исторического момента итогов и концов во имя новой неведомой культуры, которая нами возникает, но и нас же отметет».



Революция 1905 года покончила с равнодушием «Мира искусства» к общественной жизни. Подъем, с которым встретили ее большинство художников, подтвердил, что ненависть их к буржуазной действительности не была только красивой фразой.

Дягилев занимается организацией театра революционной сатиры при участии Мейерхольда и М. Горького и замышляет реформу Академии художеств. Добужинский выступает в печати с призывом, обращенным к художникам, отдать свои силы на оформление грядущей новой жизни. Статью подписывают Лансере, Сомов, Бенуа, который живет в это время во Франции, но пристально и с надеждой следит за каждым шагом революции. Захвачен романтикой революции Бакст, он собирается заменить редактора журнала революционной сатиры «Жупел», если того арестуют. Даже Сомов, по натуре пассивный, замкнутый, живущий в мире своих переживаний, восхищается, по его словам, каждой новой победой революции, верит в то, что она выведет «не в пропасть, а к жизни».

Многие из художников — Добужинский, Лансере, Кустодиев, Билибин, Серов, Стеллецкий и другие, рискуя подвергнуться полицейским репрессиям, принимали участие в революционных сатирических журналах «Жупел» и «Адская

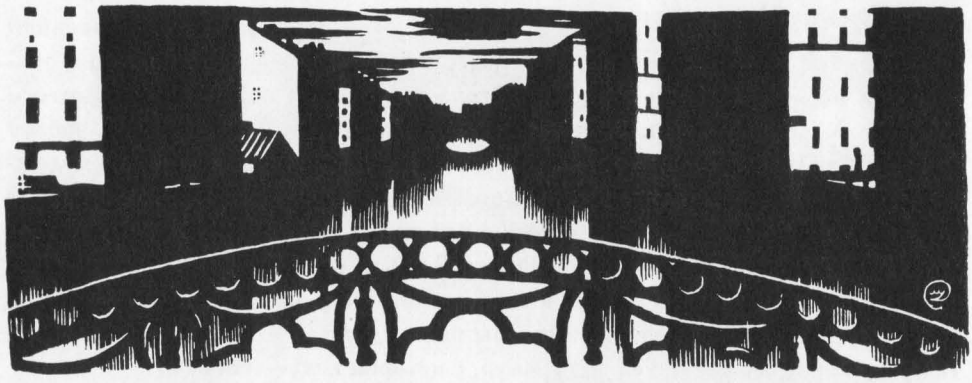


М. Добужинский. Окно парикмахерской. *1906.*



почта» 1905—1906 годов, выступая в этих журналах с рисунками антиправительственного содержания (Билибин был арестован за карикатуру на Николая II). Ужас расправы с демонстрантами показывают Добужинский в проникнутых горькой иронией рисунках «Октябрьская идиллия» и «Умиротворение» и Серов, рисунок которого «Солдатушки, бравы ребятушки» полон обличения и страстного возмущения насилием. Острой выразительностью отмечена политическая карикатура Лансере «Тризна», раскрывающая скотоподобие и тупость подавлявших революцию. В многочисленных шаржах, карикатурах, сказочно-аллегорических рисунках показали ничтожество царя и тупость членов правительства Билибин, Серов, Стеллецкий, Кустодиев. Злободневное содержание облекается этими художниками в формы, подчас ему противоречащие, — изысканные, декоративно-стилизованные по законам графики «Мира искусства» (Билибин, Стеллецкий, Добужинский). Безукоризненность техники, рафинированность манеры снимают напряженность чувств, уводят от ужаса, ненависти, боли, презрения — к любованию.

Эти упреки не относятся к шаржам Кустодиева — острым и метким, зарисовкам с натуры и карикатурам Серова — нервным, тревожным, рисункам Лансере. «Тризна» Лансере, изображая мир «победителей» — полицейских, однако же проигрывает из-за импрессионистического безразличия к выделению главного. Надежда на грядущее преобразование общества, порожденная революцией 1905 года, заставляет «Мир искусства» перенести из прошлого в настоящее мечту о жизни по законам красоты.



Приходит разочарование в индивидуализме. Он был необходим в свое время для борьбы с гнетом «академического шаблона» и еще большим гнетом «направленства». Но теперь его роль исчерпана.

С той же страстностью, с какой когда-то «Мир искусства» выступал в защиту индивидуализма, он начинает борьбу против него. Группа Бенуа выходит из редакции журнала «Золотое руно» в знак протеста против его индивидуалистической направленности.

«Мир искусства» задумывает создание новой Академии. Она должна была реформировать художественную жизнь страны, объединить усилия всех современных художников и вместо бесчисленного множества порожденных индивидуализмом направлений создать единую художественную школу с тем, чтобы каждый мастер, опираясь на достижения современников и предшественников, не боясь обвинений в подражательстве, мог бы быстро идти вперед на пути создания великого искусства.

Как и прежде, отражение художником действительности не означало для Бенуа и его товарищей обращения к социальному анализу и критике средствами искусства. Не обличать жестоких городовых, но апеллировать к вечному, общечеловеческому — вот задача искусства.

С новой силой перед искусством встает вопрос об идеале. Но его по-прежнему нет. «Расшатаны религии, философские системы разбиваются друг о друга, и в этом чудовищном смятении у нас остается один абсолют, одно безусловно божественное откровение — это красота» [14].

Мечты о новом обществе не сбываются. Идея «красоты государственной жизни», которая должна была лечь в основу реформированной Академии, оказывается несостоятельной. Но «Мир искусства» не отказывается от мысли о реформе Академии, потому что только она может дать художникам работу в масштабах государства. В качестве основы искусства большого стиля художники готовы даже взять идею «грандиозности бюрократизма». Об этом говорит Бенуа на Всероссийском съезде художников (1911, 1912). К нему присоединяются Лансере, Добужинский, Рерих. Вряд ли нужно понимать это заявление буквально. Для того чтобы иметь возможность служить своему богу — искусству, Бенуа и его товарищи готовы были сделать вид, что служат кесарю; так уже не раз бывало, по словам Бенуа, в истории искусства.

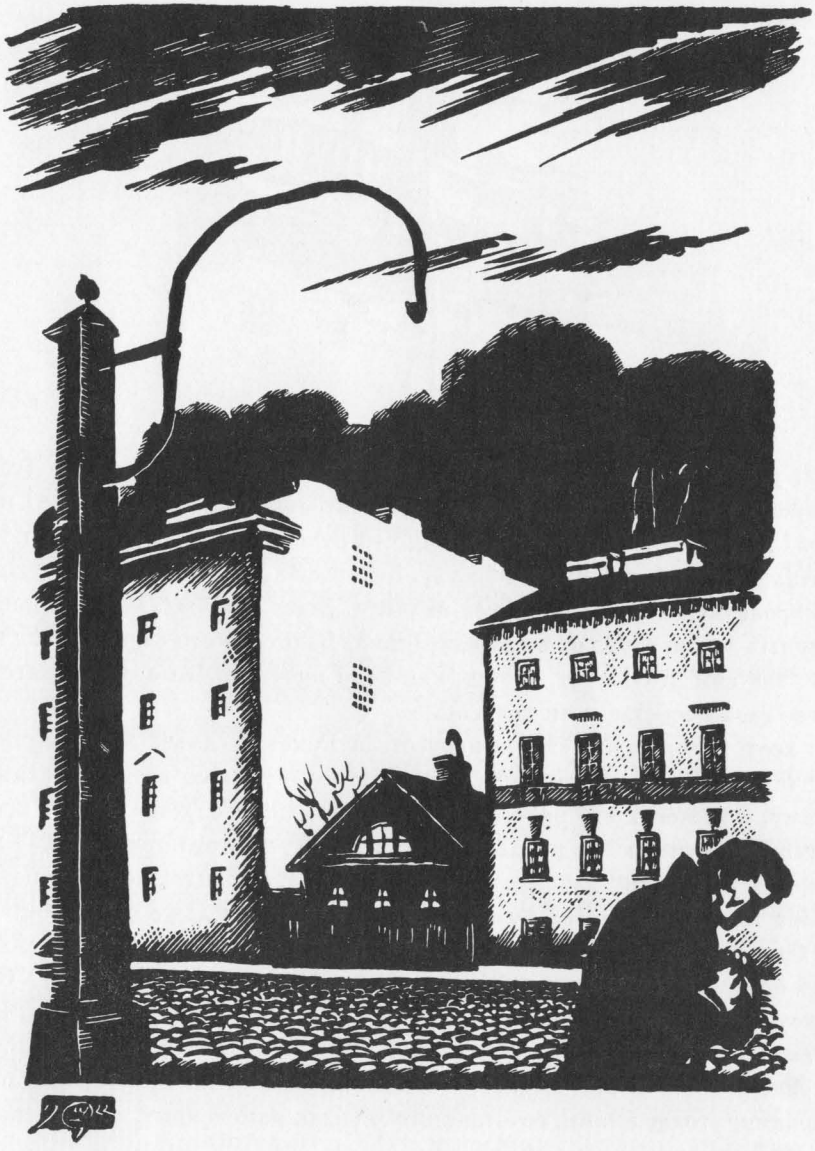
Красота в глазах художника «Мира искусства» становится чуть ли не средством социального преобразования мира. Изменяется представление о красоте. Изысканное, утонченное, изощренное искусство, рожденное индивидуализмом, уже не удовлетворяет. Красота связывается теперь с идеей величия, силы — нечто вроде классицизма, только на иной основе.

Трибуной, с которой выступают теперь художники «Мира искусства», становится журнал «Аполлон». В статье «Пути классицизма в искусстве» Бакст выражает разочарование художников «Мира искусства» в собственных художественных принципах. «Наш глаз устал... от тонкого, от слишком изощренного искусства, от беглого и, увы, не глубокого гутирования всех стилей». Все усложненное начинает казаться приторным и манерным. «Новый вкус идет к форме не использованной, примитивной; к тому пути, с которого всегда начинают большие школы — к стилю грубому, лапидарному» [15].

Источниками вдохновения нового искусства, как верно указывает Бакст, становятся детский рисунок, произведения архаических периодов больших художественных школ, народное искусство, поскольку во всем этом есть утраченное индивидуалистическим искусством здоровье, сила, искренность, цельность; все это привлекает силой обобщенности, которая не является результатом деятельности разума, а идет от чувства, выражает любовь или ненависть, поэтому всегда убеждает.

Среди современных художников, идущих по этому пути, неизбежному, как считает Бакст, для обновления искусства, он называет Гогена, Матисса и Мориса Дени.

Новые принципы искусства Бакст пытается положить в основу преподавания в частной школе Е. Н. Званцевой в Петербурге, которую называли школой



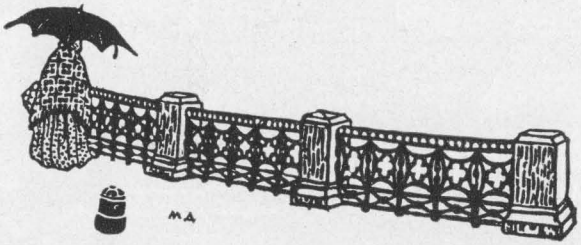
М. Добужинский. Иллюстрация к повести Ф. М. Достоевского «Белые ночи». *1922.*



Бакста: учит всматриваться в натуру, воспринимать ее непредвзято (глазами ребенка или дикаря, то есть без призмы какого-либо канона или стиля) и обобщенно. Смысл поисков, ведущихся под его руководством, — стремление к монументально-декоративному искусству. Интересно, что работы учеников школы экспонировались на выставках без подписи. Этим утверждалась общность поставленных задач, отказ от индивидуализма. Бакст, по его словам, учит писать не так, как сам это делает, а «так, как надо писать». Это отражает его недовольство своим собственным искусством.

Из всех художников «Мира искусства» Бакст — самый восприимчивый к колебаниям моды, и, может быть, в силу этого он ближе всех подходит к модернизму. Во многих его работах («Элизиум», 1906; «Ужин», 1902) предметный мир орнаментирован на плоскости, и характер этого орнамента — модернистически вычурный, изнеженный, «пряный». В карандашном портрете композитора М. А. Балакирева Бакст орнаментализирует даже черты лица человека. Одновременно художник создает тонкие по характеристике психологические портреты (А. Белого, А. Головина, Ж. Кокто, автопортрет). Обычно это рисунки с натуры, верно выявляющие основной импульс модели. Их так же, как и пейзажные зарисовки Бакста, характеризует довольно кокетливая манера: художник наслаждается бегом карандаша по бумаге, его легкими росчерками, утолщениями, сочетаниями эскизно намеченных и тщательно проработанных мест.

Большой след в искусстве Бакста оставляет увлечение античностью. В его интерпретации она не имеет ничего общего с классицизмом. Это мир ленивой



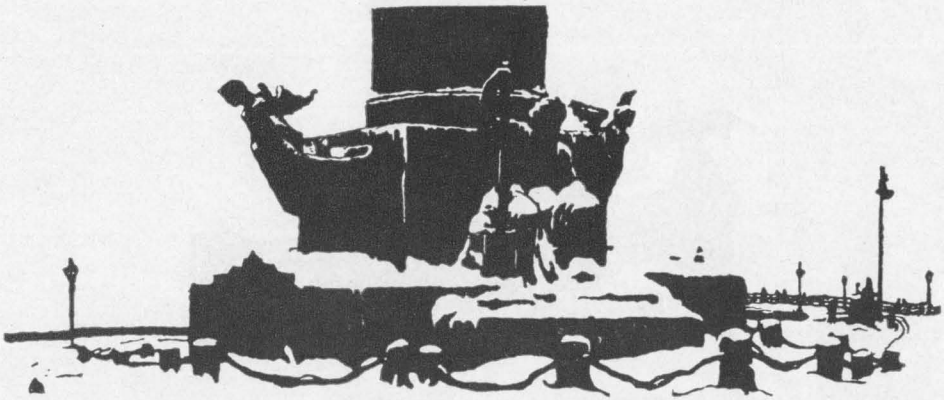
неги, где даже деревья дремотно склоняются под тяжестью своих крон, вторя чувственно-безвольным позам людей; мир, где смертные сосуществуют рядом с богами и уподобляются богам в бездумном упоении жизнью.

Внушительность природы и памятников искусства — храмов, скульптур, рядом с которыми люди кажутся маленькими, не мешает впечатлению интимности целого.

Искусство Бакста близко к сомовскому гедонистическим смакованием цвета, узора линий, но лишено его элегичности.

Живописной репликой на отказ от индивидуализма и эстетизма, попыткой создать произведение искусства, утверждающее новые принципы, становится декоративное панно Бакста «Terror Antiquus» («Античный ужас»). Сюжетом его является гибель Атлантиды. Вспышка молнии освещает громадное пространство земли, уже залитой наступающим морем. Оно почти поглотило прекрасный, полный произведений искусства город. А над разбушевавшимися стихиями, над гибнущей цивилизацией высится спокойная, равнодушная и загадочная архаическая кора с голубем в руках — символ торжества красоты, искусства, любви, мира над наступающим хаосом.

Бакст словно проиллюстрировал здесь все страхи и надежды своего круга: ожидание новых социальных катастроф, которые могут повлечь за собой гибель культуры и торжество нового варвара — хама, мещанина; надежду на преобразующую и целительную силу искусства, красоты. «Красота спасет мир» — эта мысль Достоевского близка художникам «Мира искусства». Любопытен в картине и новый облик красоты — ее олицетворяет архаическая



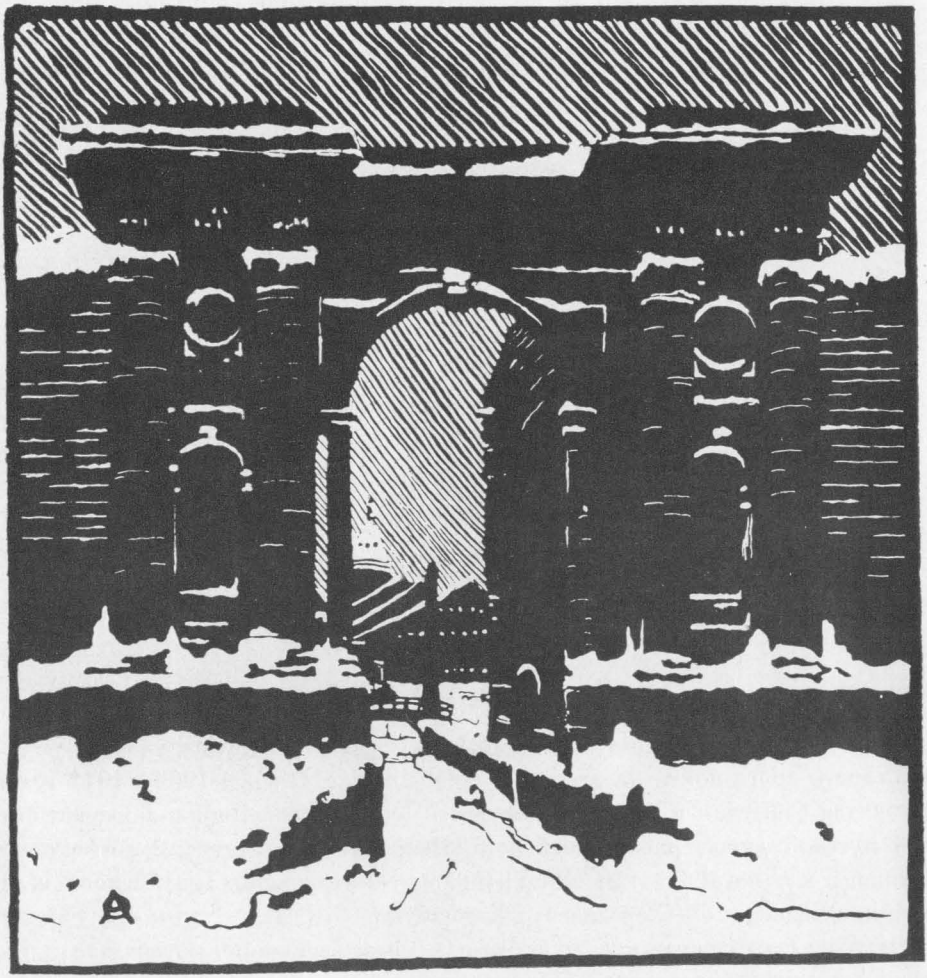
скульптура, малорасчлененная, обобщенных форм, вырубленная из цельной глыбы камня и сохраняющая ее тяжесть.

К сожалению, остроумный замысел не находит убедительного пластического воплощения. Даже сюжет произведения не может быть понят без пояснений из-за того, что художник не сумел передать наступление моря на землю. Нет «античного ужаса», нет и здоровья, силы, цельности — этих примет новой красоты в декоративном решении картины. Новая красота (в данном случае архаическая кора) оказывается цитатой из искусства прошлого.

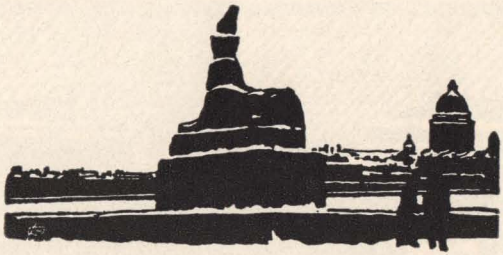
Опыты «Мира искусства» в области монументально-декоративных исканий [16] сводятся в основном к модернизации эклектически использованных стилей прошлого, чаще всего барокко. В этом причина их неудач.

Свою мечту о синтезе искусств, то есть о соподчиненности разных видов искусства единому художественному замыслу, мирискусники осуществляют в театре и в области оформления книги.

В 1906 году кружок друзей сплачивается для проведения в жизнь одной из своих старых идей: прославить русское искусство на Западе. Дягилев находит применение своему таланту организатора, он устраивает в Париже выставку «Два века русской живописи и скульптуры», где наряду с художниками XVIII столетия были также широко представлены самые значительные мастера конца XIX — начала XX века. Так начинается покорение Парижа — сердца культурной жизни Европы русским искусством. В 1907 году парижан



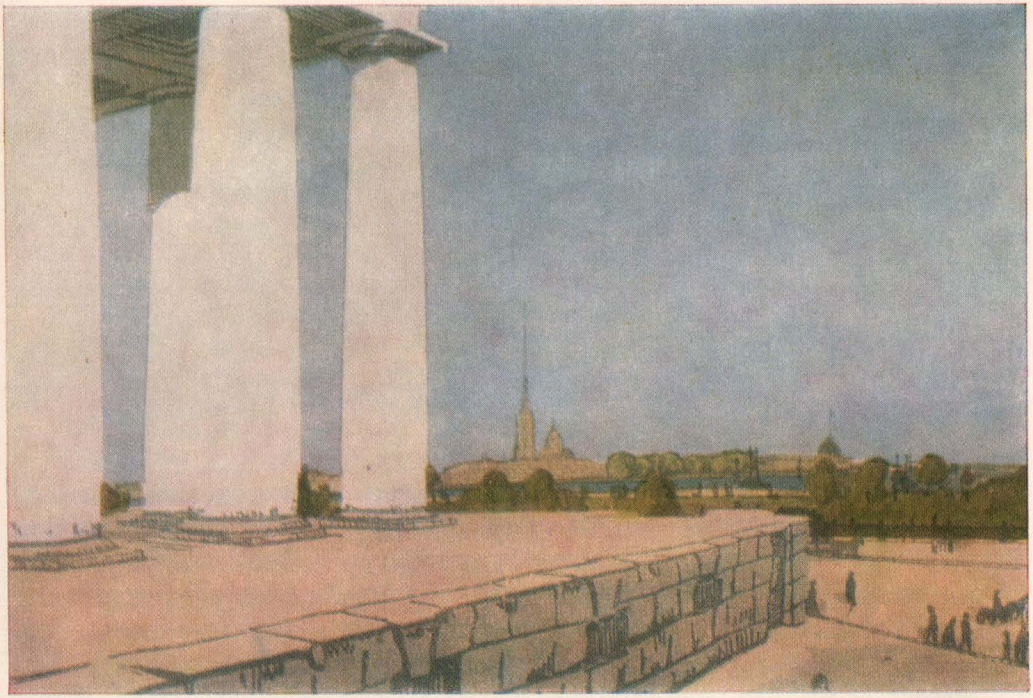
А. Остроумова-Лебедева. «Новая Голландия». *1901.*



знакомят с русской музыкой. Программа пяти концертов была составлена таким образом, чтобы показать мелодическое своеобразие музыки, корни которой уходят в русскую народную песню, — музыки Глинки, Чайковского, Римского-Корсакова, Мусоргского, Бородина и других. Успеху концертов современной русской музыки в немалой степени способствует участие самих композиторов: Рахманинова, Римского-Корсакова, Глазунова. В 1908 году Дягилев привозит в Париж оперу Мусоргского «Борис Годунов». Выступление Шаляпина в главной роли имеет громадный успех.

Открыв Европе русскую музыку, русское вокальное мастерство, Дягилев не сразу решается показать русский балет. Он боится провала, потому что балет в Европе считается искусством рутинерским и отжившим. Бенуа, которому принадлежала инициатива «балетных сезонов», с трудом удается уговорить своего друга пойти на этот рискованный шаг. Сезоны 1909—1911 годов становятся событием в мировой художественной жизни. Париж захвачен стихией русской души, раскрывшейся в «Половецких плясках» балетмейстера Фокина, в музыке к балетам «Жар-птица» и «Петрушка» Стравинского, в декорациях Бакста к «Шехерезаде».

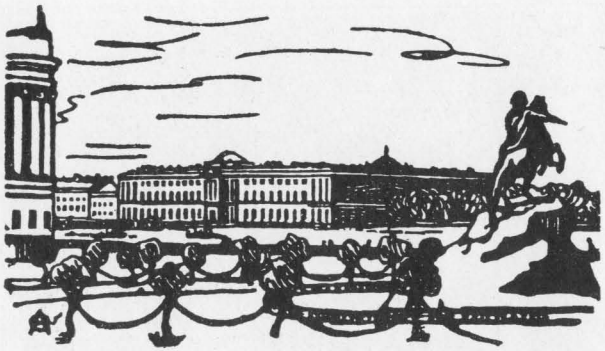
Один из рецензентов писал: «Самые молодые в Европе, которая если так можно выразиться, цивилизована по горло, русские находятся теперь в самом прекрасном и плодотворном моменте внутреннего развития. Нетронутые, любопытные и искренние, как дети, они всему отдаются всецело. Они не связаны, как мы, формулами, и неверие еще не расслабило их. Им незнакома западная пресыщенность. Они еще ничего не растратили, но все то, что имеется у нас утонченного и сложного, доходит до этих новых людей» [17]. Французская критика объявляет русские спектакли «открытием нового мира», «революцией в балете», «откровением». С восторгом отзываются о них выдающиеся деятели



А. Остроумова-Лебедева. Петербург. Колонны Биржи и крепость. *1908.*

культуры Франции — писатели Ромен Роллан и Анатоль Франс, композиторы Клод Дебюсси и Морис Равель, скульптор Огюст Роден и художник Анри Матисс. На весь мир гремят имена артистов Анны Павловой, Тамары Карсавиной, Вацлава Нижинского, художников Бакста, Бенуа, Головина, Рериха, Серова и других. Русское искусство оказывает влияние на формирование мировой художественной культуры, его воздействие испытывает на себе не только танец, но и драматургия, опера, музыка, живопись. Именно в эти годы прочно устанавливается сохранившийся до наших дней авторитет русской балетной школы, русской музыки, русской театрально-декорационной живописи.

Успех «русских сезонов» объясняется не только тем, что Дягилеву удается привлечь к участию в них выдающихся артистов. Триумф русского искусства обусловила невиданная и непривычная слитность мастерства хореографа,



актера и художника, подчиненность их творчества выражению характера музыки. Это был результат длительной работы по обновлению балета, в которой особенно велика роль выдающегося русского хореографа М. М. Фокина. Западноевропейская критика по праву называла его «отцом современного балета». Реформы Фокина в области балета во многом были аналогичны тем, которые Станиславский провел в драматическом театре. Танец, состоящий из набора виртуозных и абстрактных па, выродившийся в акробатику, Фокин сделал искусством выражения человеческих чувств, внес в него правду переживания. Передаче психологического содержания и исторической достоверности образа он подчинил движение и мимику, костюмы и декорации.

В кругу художников «Мира искусства» поиски Фокина нашли понимание и поддержку. Театр с детства был страстью Бенуа, который сумел передать свою увлеченность друзьям. К 1901 году относятся первые опыты Бенуа, Бакста, Лансере в области театральной декорации. Влияние театра сказывается и на станковых произведениях «Мира искусства», обусловливая не только «театральные» сюжеты многих работ Бенуа, Сомова, но и характер их композиций, где пространство решается как сценическая площадка, ограниченная задником и кулисами.

Театр для друзей по кружку был воплощением мечты, пронизывающей их станковую графику и живопись, мечты о жизни по законам красоты. Здесь в гармоническом единстве сосуществуют музыка, танец, поэзия, живопись, скульптура. Так должно быть в идеальном театре, но его не существует, и



вместе с Фокиным «Мир искусства» борется за его создание. Дягилевская частная антреприза освобождает театр от подчинения казенным нормам и позволяет претворить мечту о синтезе искусств.

Громадная роль отводится в новом театре художнику. Он оказывается, в сущности, постановщиком спектакля: определяет общий стиль, выбирает историческую эпоху и художественную трактовку, подсказывая тем самым хореографу характер постановки танцев. Все художники, занятые в «русских сезонах», — Бенуа, Бакст, Добужинский, Головин, Рерих, Коровин, Серов — в такой же мере становятся творцами спектаклей, как хореограф Фокин. Помимо живописного мастерства и высокой художественной культуры, они проявляют понимание специфики театра, «чувство сцены».

Декораторы-мирискусники отказываются от воспроизведения на сцене иллюзии действительности. Их декорации условны, главным в них является колорит. Подчиняясь музыке, он сам приобретает музыкальные свойства. Музыка цвета становится средством внушения переживания. Это свойство французская критика подчеркивает в декорациях, отмечая в них два начала: изысканное, «культурное», утонченное («Павильон Армиды», «Сильфиды»), и в противовес ему дикое, варварское, страшное и жгучее («Князь Игорь», «Жар-птица», «Шехеразада»). Оба начала воспринимаются как грани «загадочной русской души», соединяющей в себе Восток и Запад.

Новый аспект «русской души», ничего общего не имеющий со «стилем рюс», раскрывает сотрудничество композитора Стравинского и художника



Головина с автором либретто и постановщиком танцев Фокиным в балете «Жар-птица». Калейдоскопичность мелких красочных частиц в фантастических декорациях и костюмах, подчиняясь духу музыки, создает мир дробно-искрящийся, как перо Жар-птицы.

Столь же фантастичны декорации Бакста к «Шехерезаде», поставленной на музыку Римского-Корсакова. Чувственно-пьянящая атмосфера восточной сказки раскрывается контрастным и вместе с тем гармоничным сопоставлением полыхающего красно-оранжевого и таинственно светящегося сине-зеленого цвета декорации. В соответствии с колоритом декорации Бакст, как и все художники «русских сезонов», определяет цветовое решение каждого костюма.

Замечательный колористический и декоративный дар Бакста в полную силу проявляется именно в театрально-декорационной живописи. Оформленный им спектакль — это чаще всего ослепительно пышное зрелище, своей красочностью подчас затмевающее актера как индивидуальность. В этом Бенуа упрекал также декорации Головина.



М. Врубель. Египтянка. *1900.*



В. Серов. Портрет С. П. Дягилева.

Эскизы костюмов Бакста — самоценные произведения искусства, поражающие смелостью и изысканностью цветовых созвучий, богатством фантазии и знанием стилей. Предназначенные почти всегда для определенного актера, они подсказывают характер лепки образа и стиль танца. Неисчерпаема изобретательность художника в выборе пластических поз, движений. Тела танцующих, оплетенные развевающимися тканями, прихотливо изгибаются на плоскости листа, подчиняются ей, заполняют ее подобно вычурному орнаменту, и, может быть, поэтому кажутся статичными, несмотря на вакхичность движений героев.

В отличие от живописной фантасмагоричности, зрелищности спектаклей Головина и Бакста, формы декораций Рериха обобщенны, скупы, архаизированны. С дикой пламенностью «Половецких плясок», поставленных Фокиным в «Князе Игоре», отлично ладит однообразный и мощный ритм округлых линий шатров и холмов. Медно-красный зловещий цвет вечернего неба, к которому тянутся вертикальные черные дымы костров, словно вбирает в себя накал страстей грозного племени.

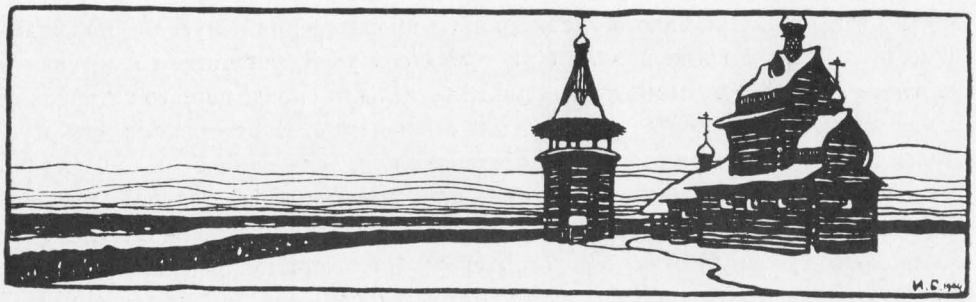
Отдав дань своей любви к XVIII веку в изысканных стилизованных спектаклях «Павильон Армиды», «Сильфиды», Бенуа создает свое лучшее театральное произведение «Петрушку» (музыка Стравинского). Художник очень полно раскрывает эстетическое и моральное кредо, пластически воплощая свой собственный сюжет.

Он обращается к излюбленной форме — сочетанию в одном произведении двух планов: реалистически-бытового и фантастического. Как и в станковой графике, он использует рассказ об оживших неодушевленных предметах, в данном случае — куклах, для создания «общечеловеческой драмы».

Действие происходит на фоне Петербурга 1830—1840-х годов, масленичного гуляния, любимого Бенуа еще с детства. Балаганы с зазывалами, кучера, кормилицы, барыни, франты, купцы — пестрая толпа разнообразных типов. Этими сценами Бенуа, по его словам, создает памятник балаганам, ушедшим в прошлое. «Спектакль — улица» — называл он «Петрушку», воскрешая в нем народный русский праздник, народную жизнь.

На базарной площади в маленьком театре фокусник показывает танцующих кукол в рост человека. В следующих сценах куклы оживают, сохраняя при этом гротесковую кукольную угловатость движений. Соперничество Петрушки и Арапа из-за Балерины составляет сюжет кукольной драмы.

Бенуа характеризует главных героев Петрушку и Арапа, показывая каждого из них в собственной комнате, которая является одновременно миром их

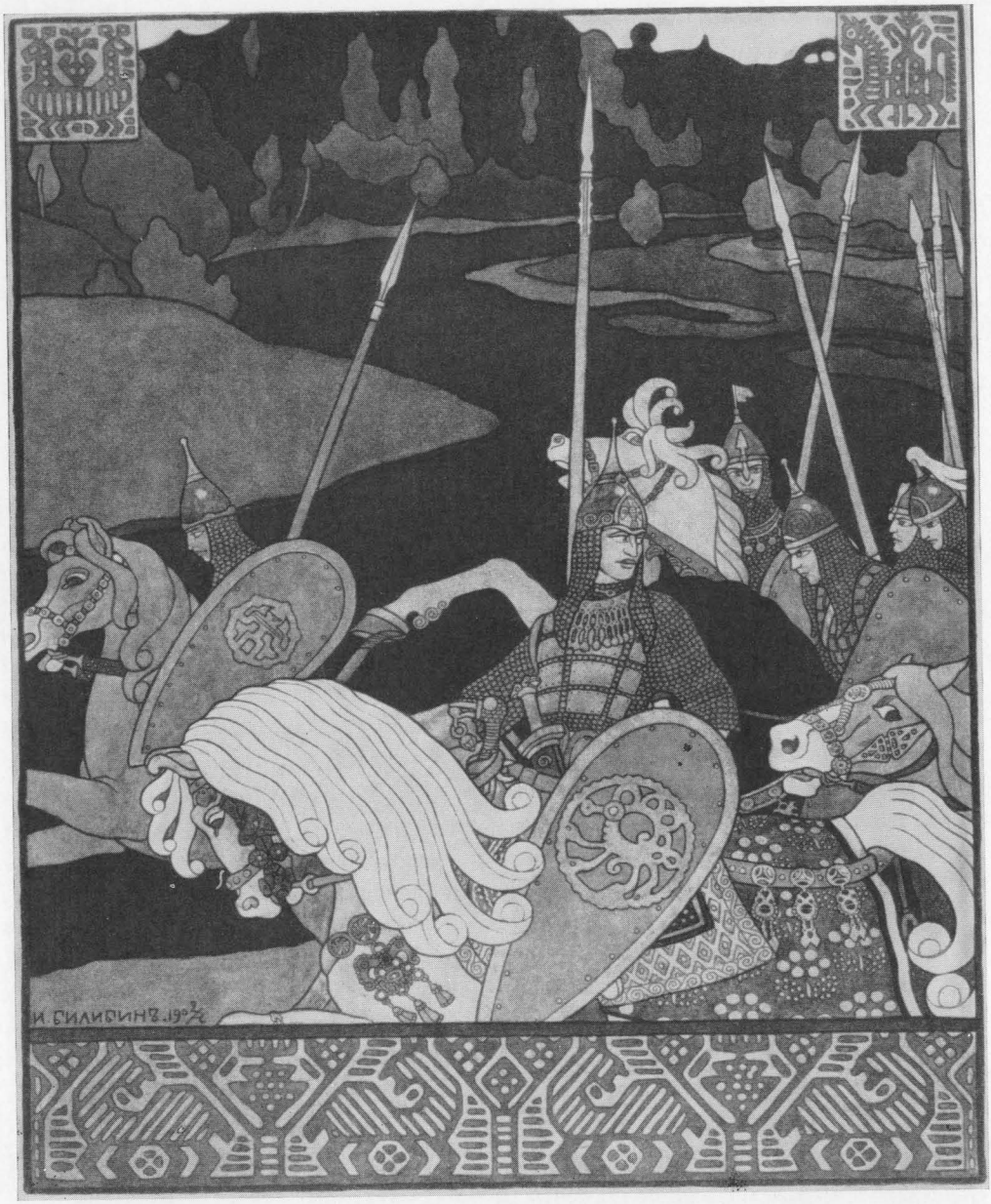


души. Черные стены комнаты Петрушки усеивают звезды. Сияет на них тонкий рог месяца. Портрет хозяина выглядит окном в другой мир, вызывает ассоциации с иконой. Маленькая изломанная мятущаяся фигурка Петрушки кажется затерянной в ночи, одинокой, беспомощной. Комната Арапа — пестрые джунгли, с пальмами, обезьянами, попугаями, змеями. Это беспощадный, необузданный и примитивный мир дикаря. В нем отражается то «бессмысленно-пленительное, мощно-мужественное и незаслуженно-торжествующее начало» [18], которое Бенуа считал сущностью Арапа.

Спектакль кончается смертью и воскрешением Петрушки. На глазах толпы, заполняющей площадь перед балаганами, Арап раскалывает голову соперника своим громадным зазубренным мечом. Безжизненная кукла валится на снег, но в этот момент над кукольным театром как ни в чем не бывало возникает живой Петрушка, бессмертный народный дух.

В образах емких и многозначных Бенуа сумел сказать обо всем, что волновало его самого и его современников. Конфликт Петрушки и Арапа — это конфликт личности и общества, искусства и быта, духовного и плотского начал жизни. Образ поэта (Петрушки) для Бенуа утрачивает свою аристократическую исключительность, надменность, в нем явственнее становятся черты отщепенца, изгоя, жертвы торжествующего мещанства (Арапа). В народной стихии поэт находит поддержку и спасение. В период создания «Петрушки» (1911) Бенуа увлечен народным искусством — лубком, народной игрушкой. И это влияет на эскизы декораций и костюмов спектакля.

У Бенуа эскизы — это прежде всего рабочие материалы. Они не претендуют на самостоятельное существование в качестве произведения графики, являются разработкой идеи, которая может найти свое истинное воплощение на сцене. Скромные, иногда суховатые, они не дают полного представления



И. Билибин. Вольга с дружиной. *1904.*

о театральных оформлениях Бенуа и не объясняют восторгов, расточавшихся в их адрес критикой. Их достоинства раскрываются на сцене.

Роль Бенуа в «русских сезонах» велика. В качестве художественного директора он принимает участие во всех спектаклях, выбирает и консультирует художников, утверждает их эскизы.

Успех дягилевских сезонов утвердил любовь художников «Мира искусства» к театру и определил дальнейшую судьбу многих из них. Бенуа, Добужинский, Бакст до конца жизни работают в области театрально-декорационной живописи, и именно эта сторона творчества делает их имена известными за рубежом.

Не только в театре, но и в области книжной графики «Мир искусства» играет революционную роль. Во второй половине XIX века была утрачена высокая культура украшения книги, которая существовала в Древней Руси и отчасти сохранилась в XVIII — начале XIX века.

Попытка вернуть книге художника была предпринята в Абрамцеве в конце 80-х — 90-е годы. Там создавались детские книги, в которых текст сопровождался рисунками В. М. Васнецова, Е. Д. Поленовой. Эти единичные опыты не привели к перевороту в области издания книги. Не было четкого понимания своеобразия иллюстрации, ее отличия от станкового рисунка — зависимости от плоскости листа, типографского набора, формата книги. Художник пришел в книгу, но не стал еще ее художником. «Мир искусства» первым отнесся к книге как к произведению искусства, первым ясно осознал и сформулировал особенности книжной графики, специфику книжного оформления.

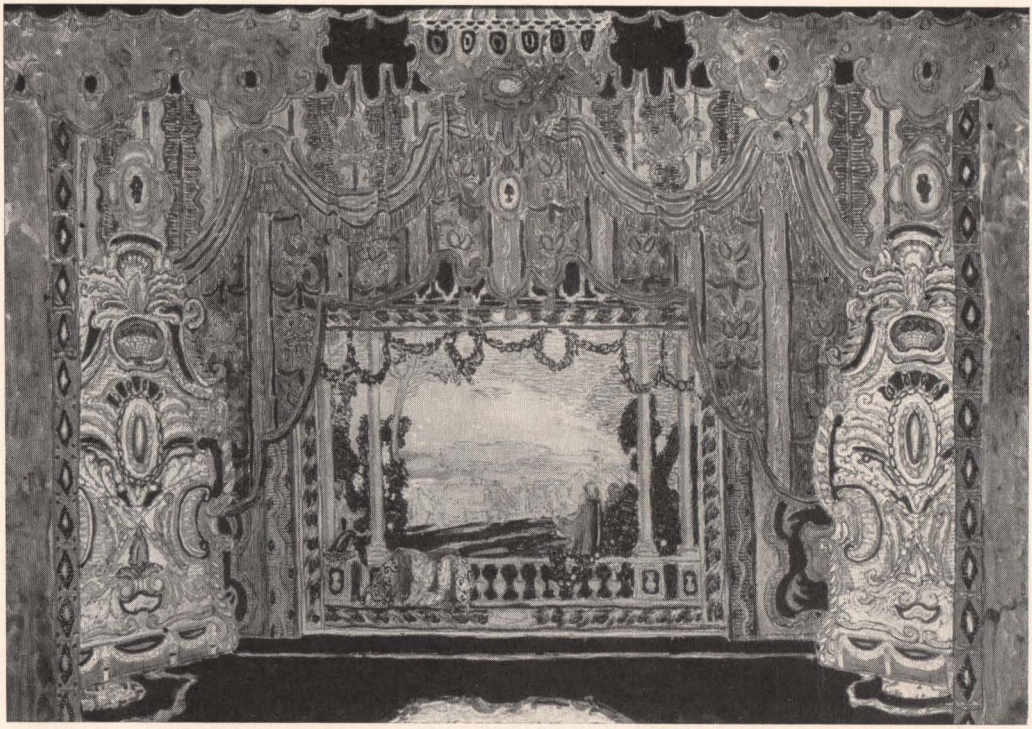
Преобразования в области книжного оформления начинаются с заботы о качестве отдельной иллюстрации. Именно так ставит вопрос Дягилев: «В чем смысл всякой иллюстрации и каким требованиям она должна подчиняться?» Многому учит работа над изданием журнала «Мир искусства», участие в иллюстрировании собрания сочинений А. С. Пушкина, выпущенного П. П. Кончаловским. Художники приходят к выводу, что лучше всего выглядят в книге иллюстрации, выполненные не тональной растушевкой, а четкой линией, черно-белым силуэтом. Такие рисунки ничего не теряют при репродуцировании, хорошо связываются с плоскостью листа, тем самым осуществляя свою декоративно-прикладную роль. Мирискусникам помогает сделать эти открытия знакомство с экономным и выразительным японским рисунком, графикой современного английского художника О. Бердслея, напоминающей плоскостный черно-белый узор, творчеством немецких графиков Т. Гейне и Ю. Дица.



Интерьер второй выставки журнала «Мир искусства». Панно и дверь А. Головина, шкаф В. Васнецова. *1900.*

Все художники группы отдают дань увлечению рисунком-виньеткой, рисунком-украшением, на первых порах не обязательно связывая его, как об этом можно судить по журналу «Мир искусства», с содержанием текста, литературным стилем и даже характером шрифта. Каждый использует темы и образы своей станковой живописи и графики. Почти все прибегают к аксессуарам искусства рококо — гирляндам роз или плодов, переплетенных лентами, страусовым перьям, — создавая из них или обрамляя ими свои композиции. Галантные и жеманные сцены в духе XVIII века часто выполняются излюбленным в то время черным силуэтом, тщательно проработанным, передающим миниатюрные детали.

Чаще всех обращается к XVIII веку Сомов. Его книжная графика, самая грациозная, прихотливая, паутинно-легкая, сохраняет элегичность, эротику, иронию, свойственные его живописи.



А. Головин. Эскиз убранства портала к комедии Ж.-Б. Мольера «Дон-Жуан». *1910.*

В столь же затейливых и сложных, как у Сомова, композициях Бенуа на темы театра, Востока с его экзотикой — слонами, гаремами, темы быта XVIII века, больше веселой шутки, забавной повествовательности.

В некоторых рисунках интерес к сюжету, характеристике образов, созданию иллюзии пространства преобладает над декоративными задачами. Эти работы недостаточно условны, чтобы восприниматься только как украшения.

Лансере черпает свои образы в готике, барокко, классицизме. Его рисунки обыгрывают, наряду с линией, пятно, светотень, переданную штриховкой. Они самые пластичные, мужественные, сочные.

Графические украшения Бакста узнаются по античным мотивам, выполненным с холодноватой элегантностью.



А. Головин. Ф. И. Шаляпин в роли Бориса Годунова. *1912.*



Н. Рерих. Эскиз декорации к опере А. П. Бородина «Князь Игорь». *1909.*

Самой многообразной по темам и формам является графика Добужинского. Ей не чужды ни романтика готики, ни затейливое изящество рококо, ни благородство ампира, ни пышность барокко. Не отворачивается она и от современности, преодолевая усложненность модерна и лаконизмом решения приближаясь к конструктивизму. Все, что он делает, индивидуально по характеру, легко узнается по экспрессивности, остроте, одухотворенности манеры.

Лишь со временем художники приходят к пониманию того, что искусство книги не в прикладном украшательстве, а в архитектоническом единстве художественно-полиграфических элементов, их композиционном и стилистическом соответствии характеру текста. В 1910 году Бенуа пишет: «Мало придумать... заставной лист, виньетки и концовки. Гораздо важнее вопросы, так сказать,

«планного» характера. Хороший архитектор узнается по плану сооруженного здания, по остроумию комбинаций, по стройности частей, по всей анатомии постройки. И, действительно, лишь она даст сооружению настоящую жизненность, лишь она подскажет всю дальнейшую удачу и красоту фасадов. Так точно и художник, занятый книгой, должен обратить свое внимание первым долгом (и прежде всяких мыслей об орнаментировке) — на основные требования красоты в книге: на выработку формата, на качество, поверхность и цвет бумаги, на размещение текста в странице, на распределение и соотношение заполненных и пустых пространств, на шрифт, на пагинацию, на обрез, брошюровку и т. д. Книга может стать прекрасной без единого украшения и, наоборот, все украшения не приведут ни к чему, если будут забыты эти основные требования. . .» [19]

Критика часто упрекала художников «Мира искусства» в прикладном украшательстве, забывая, что именно они первыми поставили вопрос о его изживании, первыми начали борьбу за архитектоническую целостность книги. Их требования находят полное осуществление лишь в советской книжной графике 20-х годов, обусловливая ее замечательный расцвет. Именно тогда издаются лучшие книги Бенуа, Лансере, Добужинского.

Много нового вносят художники «Мира искусства» в решение вопроса об интерпретации литературного произведения при переводе его на язык графики. Должен ли иллюстратор сопровождать, дополнять или толковать автора книги? Ответ на этот вопрос был разным в разные периоды развития художественной культуры. Художники «Мира искусства» устами Дягилева утверждают, что «единственный смысл иллюстрации. . . в ее полной субъективности в выражении художником его собственного взгляда на данную поэму, повесть, роман» [20]. Предшественники Дягилева в теории перевода литературы на язык графики Ф. И. Буслаев и В. В. Стасов полагают, что цель иллюстрации — в раскрытии смысловой стороны текста. Общность между этими разными точками в утверждении активности иллюстратора. И в том и в другом случае иллюстрации рассматриваются как способ истолкования литературного произведения, но Дягилев подчеркивает его субъективный, творческий характер.

В практике работы над книгой у художников «Мира искусства» соотношение иллюстрации и литературного произведения было таким же, как соотношение их искусства и действительности. Художники отбирают в литературном произведении те его черты, которые соответствуют их собственному мироощущению. Никогда при этом не происходит кощунственного надругательства

над писателем, никогда иллюстрация не становится выражением субъективистского прочтения, потому что мирискусники выбирают такие произведения, которые по духу близки их собственному творчеству. Уже в самом выборе проявляется глубокое понимание литературы и собственных возможностей.

Лансере иллюстрирует «Хаджи-Мурата» Л. Н. Толстого. Склонность художника к жизненно конкретному воспроизведению действительности соответствует трезвому реализму писателя. Кроме того, повесть близка Лансере демократическими устремлениями Толстого, романтикой патриархального быта Кавказа, которая с детства влекла к себе художника. Иллюстрируя «Хаджи-Мурата», он видит в образах Толстого воплощение своей мечты о сильных духом, отважных людях, мечты, которая преломилась в его станковой графике.

Иллюстрации Лансере исторически достоверны, они дают читателю возможность увидеть воочию те места, где происходит действие повести. Художник специально едет на Кавказ, чтобы зарисовать с натуры аул, где родился и жил Шамиль, окрестные горы, Воздвиженскую крепость. С археологической точностью Лансере воспроизводит быт, лица героев, пользуясь при этом старинными дагерротипами, портретами. Степень конкретности образов в иллюстрациях всегда соответствует степени конкретности толстовских образов. Второстепенные эпизоды выполнены беглыми росчерками пера, тушью, главные — акварелью. Завершенностью композиции и пространственностью они подчас напоминают самостоятельные станковые произведения. Все вместе взятые иллюстрации Лансере, по выражению Бенуа, «складываются в самостоятельную песнь, прекрасно ввязывающуюся в могучую музыку Толстого».

Такую же «самостоятельную песнь» представляют собой иллюстрации самого Бенуа к «Медному всаднику» — «петербургской повести» Пушкина. Ни в чем не отступая от сюжета поэмы, художник создает свою «петербургскую повесть», показывает милый его сердцу быт начала XIX века, улицы и площади любимого Петербурга, очарование белых ночей. Пушкинская тема — метаморфоза скульптуры — является в то же время одной из главных тем творчества художника. В иллюстрациях к «Медному всаднику» контраст одушевленной скульптуры и человека раскрывает мысль, которая является в такой же мере пушкинской, как и принадлежащей Бенуа, — мысль о враждебности государства личности.

Иллюстрации Бенуа настолько совпадают по духу с поэмой Пушкина, что трудно сейчас представить себе иное графическое воплощение ее. Художник сменой графического почерка передает течение поэмы — эпичность первой

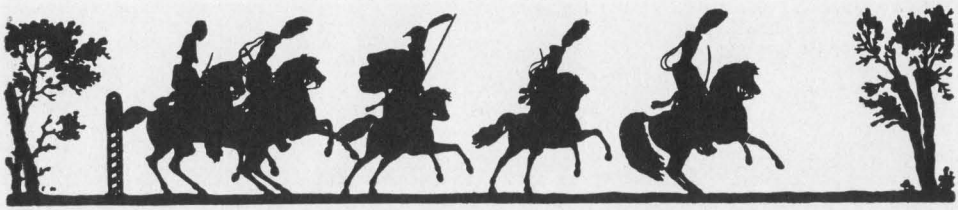


Б. Кустодиев. Масленица. *1916.*

части, нарастание драматизма, ужас преследования, печаль конца. Романтическая живописность манеры большинства иллюстраций, светотеневые контрасты, взволнованность линейных ритмов создают образ безжалостного и прекрасного города — Петербурга.

Вершина книжной графики «Мира искусства» — «Белые ночи» Достоевского в оформлении Добужинского. Все творчество художника подготовило решение этой задачи — оно близко к искусству Достоевского. Добужинский работает над книгой уже в зрелые годы (1922—1923) и вкладывает в нее весь свой богатый опыт иллюстратора и оформителя. Уже не отдельные рисунки, а именно вся книга в целом становится произведением искусства, в котором все элементы подчинены выражению духа повести. Контрасты черного и белого вводят в таинственный мир петербургских белых ночей. «Белые ночи», — говорил Достоевский, — действуют на душу подобно свету луны, вызывая неопределенное беспокойство и сильное напряжение всего существа». Так действует в книге и черно-белая графическая манера Добужинского.

Художник раскрывает образный строй повести, делая главным героем иллюстраций город. Но его город не фон, не бытовая среда, а эквивалент духовного мира главного действующего лица.



В иллюстрации, знакомящей с героем, мир фантастический окружает человека, сгорбленного, одиноко бредущего по пустынной улице. Он погружен в себя и не видит, как странно ожило все вокруг.

Торжествуют злые силы. Мертвые дома с равнодушными стенами и пустыми глазницами окон встают по сторонам. Они зажали, чуть не раздавили маленький старый особняк. (Вспоминается «Домик в Петербурге».) Гнетущая черная туча встает над городом. Мертвые вещи торжествуют, и они враждебны человеку (как это похоже на «Окно парикмахерской»). Так с помощью удачно найденного ассоциативного эквивалента Добужинский показывает внутренний мир своего героя — Мечтателя, полубольного горожанина, у которого «так мало действительной жизни, слабые нервы и болезненно-раздраженная фантазия» (Достоевский). Удивительно умение Добужинского выявить «подтекст» пейзажа, не лишив вместе с тем рисунок жизненной убедительности и конкретности. С помощью смены ритмов, смены количественных соотношений черного и белого, смены пейзажных мотивов художник передает колеблющуюся эмоциональную линию повести — одиночество, мечты, надежду на счастье и снова одиночество, отчаянье... В последней иллюстрации мир воспринимается смещенным, как сквозь слезы.

Роднит всех мирискусников умение использовать для выражения духа литературного произведения образы, часто только подразумеваемые писателем, которые служат зрительным выражением переживания. В этом они проявляют большой такт, вкус. Такой высокой культуры чтения не знала русская графика до «Мира искусства».

«Мир искусства» вносит в оформление книги новое, создает новый тип издания — книгу, изящно оформленную, насыщенную иллюстрациями и украшениями, «стильную», передающую стиль литературного произведения через стиль изобразительного искусства его времени. В «Белых ночах» Добужинского появились тенденции, развившиеся позднее в русской книжной графи-



ке, — «борьба за конструкции вместо стилей», самым ярким выразителем которой станет В. А. Фаворский. Черно-белая графика Добужинского в «Белых ночах» близка лаконичному и строгому языку гравюры на дереве. Введение ее в книгу определило полное конструктивное единство всех книжных элементов, художественных и полиграфических, и сделало облик книги суровым, строгим, сдержанным, в противовес «нарядности» книг «Мира искусства».

Для большинства художников «Мира искусства» работа над книгой была только одной из сфер применения таланта. Но именно они положили начало специализации в этой области. Из старшего поколения художников, близких к «Миру искусства», лишь для Билибина оформление книги стало специальностью. Но особенности его графической манеры заставляют связывать его не столько с «Миром искусства», сколько с Абрамцевским кружком, творчеством Е. Д. Поленовой, опирающимся на народный лубок, и В. М. Васнецова, использующего в книге элементы древнерусской орнаментики. С «Миром искусства» Билибина роднит линейная декоративизация рисунка, более последовательная и откровенная, чем у его абрамцевских предшественников.

Нарбут, Чехонин, Митрохин — «младшие мирискусники», как их иногда называют, — специализируются в области книжной графики. Они доводят это искусство до совершенства.

Особенно отточенного мастерства достигает Чехонин. Сочетая в одном рисунке различные комбинации штрихов и пятен, он добивается необыкновенного богатства фактуры. Любимый мотив художника — букеты и гирлянды цветов, травы. Соединяя их в замкнутые, лаконичные по очертаниям сочные клейма, он создает из этих любимых модерном компонентов крепкие композиции, лишенные модернистской изнеженности.

Виртуозность работ младших мирискусников подчас лишена нервной одухотворенности рисунков старших. Это особенно относится к Нарбуту с его четкой штриховкой, безукоризненно правильными линиями, в которых иногда



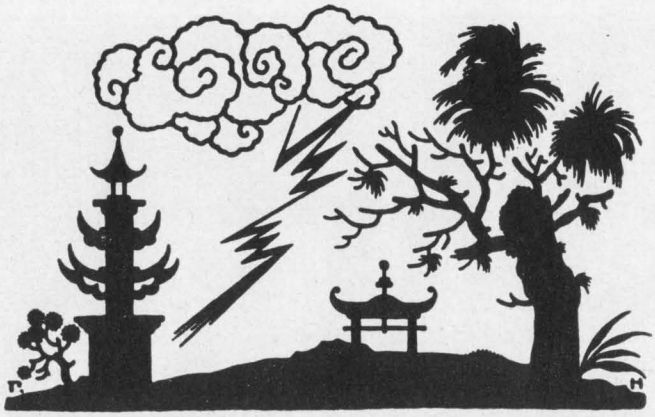
появляеется что-то механическое. Рисунки Нарбута обычно производят впечатление торжественной репрезентативности благодаря мерному распределению форм и черным рамкам, в которые он любил заключать рисунки.

Близки к «Миру искусства» ранние рисунки Митрохина. Однако и в них он уже находит свой стиль. Особенно эффектны и романтичны те из них, где в пределах одной композиции художник сопоставляет белые силуэты на черном фоне, а черные на белом. В 20-е годы Митрохин обогащает свой графический язык новыми приемами, обособляющими его от «Мира искусства».

В целом для работ всех младших мирискусников характерно тяготение к конструктивной четкости.

Умение тонко стилизовать в духе искусства разных эпох — одна из особенностей творчества художников «Мира искусства». Сущность книжной и станковой графики, театральных работ «Мира искусства» — умное и тонкое истолкование искусства прошедших эпох, с помощью которого художники раскрывают мироощущение свое и своего времени.

Чаще всего их произведения строятся на контрапунктическом единстве двух или нескольких тем, ритмов, настроений. Одни из них диктуются искусством прошлого, другие рождены действительностью. Лирика и скепсис, беспокойство и рациональная упорядоченность, идиллличность и тревога живут рядом в их работах. Переплетение нескольких самостоятельных линий внутри единого произведения искусства раскрывает динамику переживания, слож-



ность внутреннего мира человека. Понятие действительности в искусстве обогащается передачей сложности жизни человеческого духа. Такая множественность оттенков чувств не была раньше подвластна искусству. Она рождена духовным миром человека нового времени. Достоевский устами князя Мышкина в «Идиоте» говорит о человеке прошлого и настоящего: «Тогдашние люди... совсем точно и не те люди были, как мы теперь, не то племя было, какое теперь, в наш век, право, точно порода другая... Тогда люди были как-то об одной идее, а теперь нервнее, развитее, сенситивнее, как-то о двух, о трех идеях зараз... теперешний человек шире, ...и это-то и мешает ему быть таким односоставным человеком, как в тех веках». Эту изощренность интеллекта и интуиции, лишающую человека цельности, и несет творчество «Мира искусства».

Многие черты сближают ранние работы мирискусников с символизмом: ненависть к духовной бескрылости искусства, копирующего действительность, стремление к воплощению мечты, фантазии, любовь к редкому и изысканному. Одна из особенностей творчества «Мира искусства» — любовь к природе. Она удерживает от ухода «за пределы предельного». Обаяние лучших работ «Мира искусства» в органическом слиянии мечты и действительности.

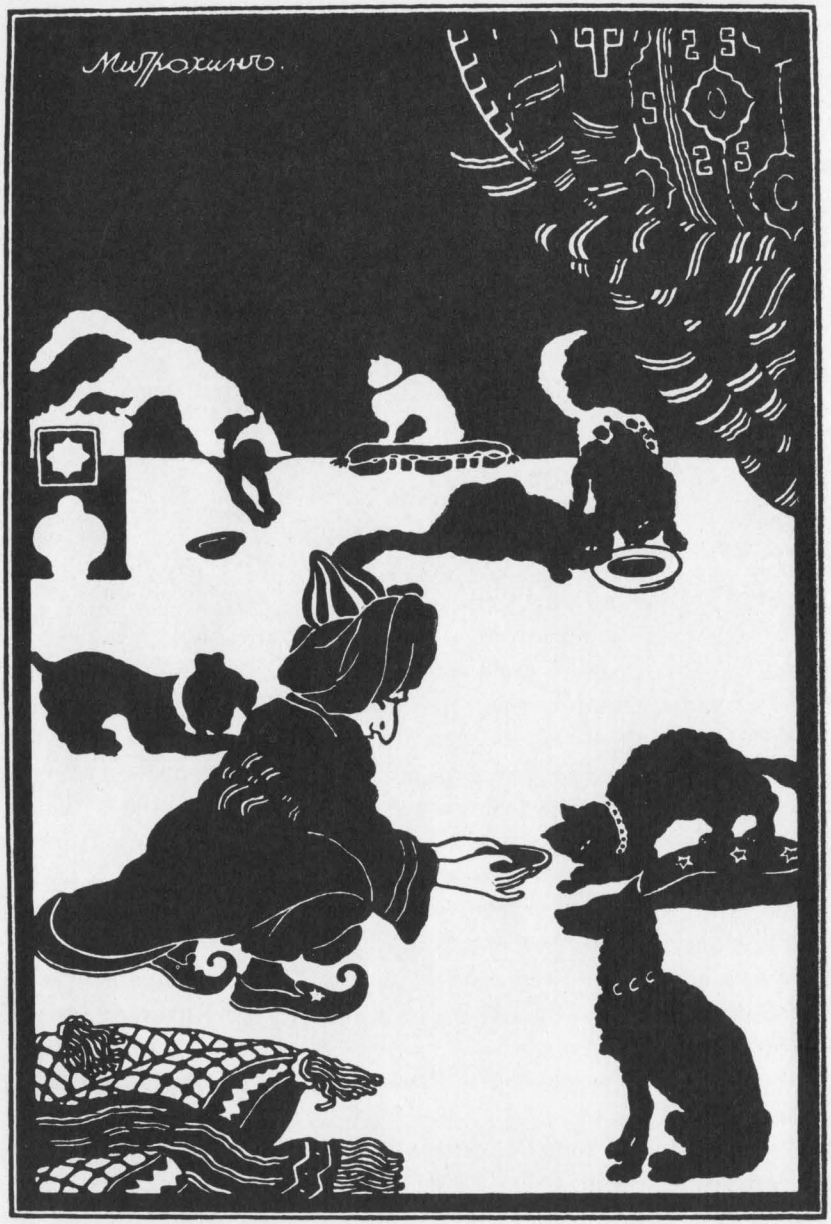
Некоторые пейзажи Сомова, Лансере, Бенуа заимствуют художественные приемы импрессионизма, хотя его мировоззрение навсегда останется чуждым для «Мира искусства». В импрессионизме отсутствует субъективный взгляд



автора на жизнь, отсутствует идеал. Элементы импрессионизма в пейзаже мирискусники подчиняют выражению чувства, переживания.

Так же поступает Добужинский с приемами кубизма и футуризма. Они, как и последующие течения в искусстве, не были приняты остальными членами группы. «Мир искусства» отнесся к ним как к воплощению антигуманистической машинной культуры.

В 1911 году, вдохновленные успехами «русских сезонов» в Париже, Бенуа и его товарищи вновь возрождают «Мир искусства». Это новое выставочное объединение существует до 1924 года, но у художников, в него входящих, нет никакой общей идейно-художественной базы, нет даже общности отрицания, как в период 1898—1904 годов. По выражению одного из критиков, «Мир искусства» становится случайной рамой, в которую можно вставить все, что угодно. По существу, самыми интересными на выставках являются работы молодых художников, чье искусство возникло как антитеза «Миру искусства». Сами мирискусники, неудовлетворенные своим творчеством, после 1905 года ищут избавления от индивидуализма, эстетизма. Им, однако, не удается



Д. Митрохин. Иллюстрация к сказке В. Гауфа «Маленький Мук».

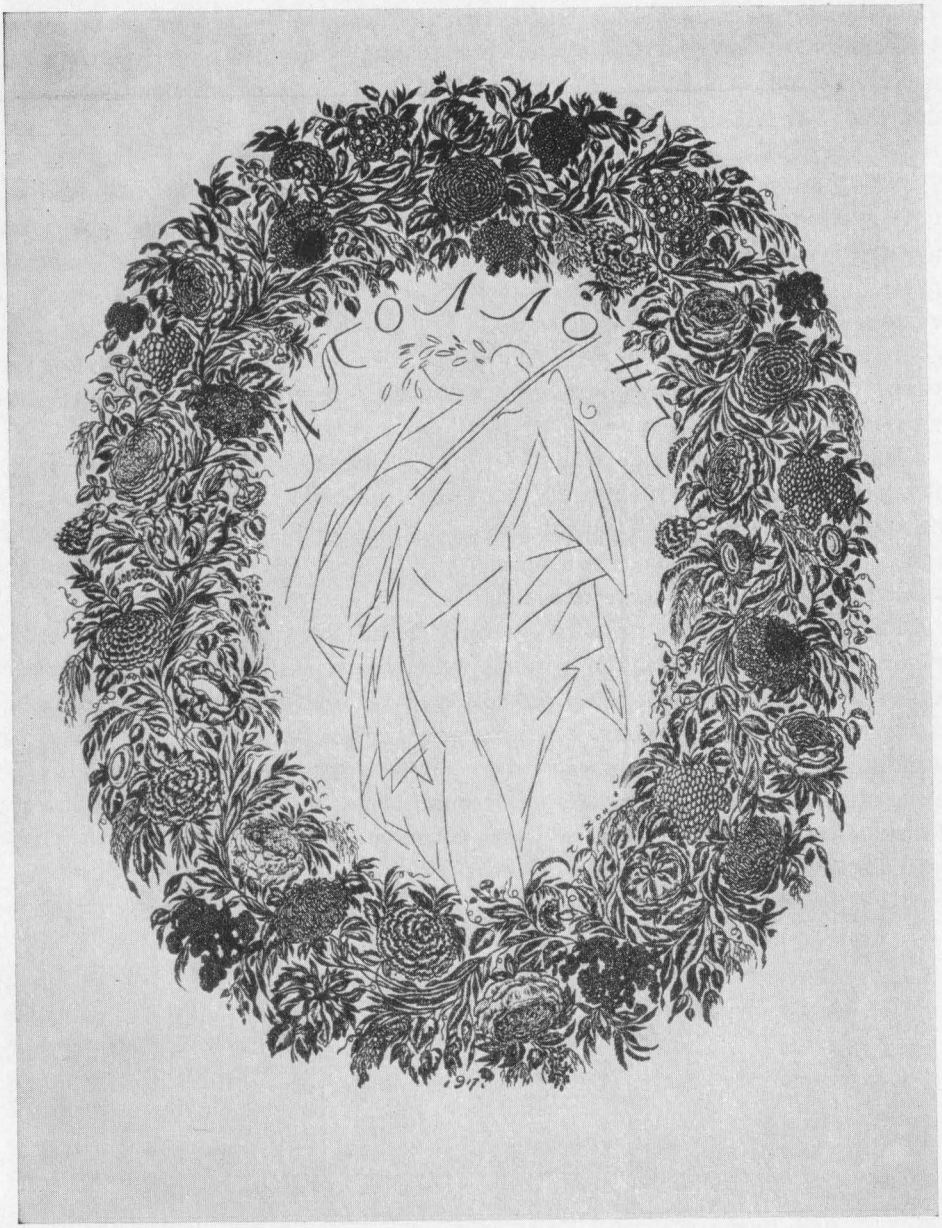


создать величественное искусство, о котором они мечтают. Свое истинное призвание они находят в работе для книги и театра.

Мечту о воплощении в искусстве силы, здоровья, бодрости духа осуществляют молодые — И. И. Машков, П. П. Кончаловский, А. В. Лентулов, М. С. Сарьян и другие. Графичности, стилизации и манерности «Мира искусства» они противопоставляют буйную живописность своих работ. Вместо хрупкого и причудливого арабеска композиции появляется конструктивная ясность, устойчивость; поэтическая бестелесность сменяется интересом к объемности, материальности, фактуре, изысканное единство тональности — ликующими, буйными контрастами локального цвета.

Бенуа был прав, определяя хронологические рамки «Мира искусства» как художественного явления. Он говорил, что «оно будет считаться характерным для искусства, непосредственно следовавшего за направлением передвижников и предшествовавшего современной ярмарке суеты назойливо шумных и пестрых доктрин» [21].

«Мир искусства» до конца сохранил верность лозунгу свободы творчества, выдвинутому еще в период борьбы с передвижниками и академистами. Стараясь быть объективным, он принимал на свои выставки все, что казалось



С. Чехонин. Обложка к журналу «Аполлон».

сколько-нибудь талантливым. Новые течения, однако, не склонны были столько же терпимо относиться к «Миру искусства» и даже друг к другу. Отсюда ясно ощутимая горечь в словах Бенуа по поводу «назойливо шумных и пестрых доктрин». Мечта о союзе всего подлинно прекрасного, что есть в обширном мире искусства, не сбылась.

«Мир искусства» для нас — не только рисунки, картины, книги, воплотившие душевное изящество, ум, высокую культуру их создателей, благоговейную любовь к природе и искусству. Это благородный энтузиазм в изучении русской старины, это открытие целых областей русского искусства, почти неведомых ранее; это Рокотов, Левицкий, Боровиковский, Кипренский, занявшие достойное место в лучших музеях страны. Это образцы художественной критики, умной, чуткой и терпимой к поискам молодых современников, даже чуждых по духу.

Энциклопедическая широта интересов и знаний мирискусников и готовность делиться ими, стремление сделать их всеобщими особенно ценна. Необычайно широка была сфера влияния «Мира искусства», оно сказывалось и в живописи, и в графике, и в музыке, и в литературе, и в декоративно-прикладном творчестве, и даже в модах.

Размах творчества «Мира искусства» громаден: от миниатюры — к монументальной фреске, включая станковую картину, книгу, театр. Занимаются художники и декоративным искусством, работают над украшением интерьера, создают безделушки, мебель. Для них, как для великих старых мастеров, нет разницы между низким ремеслом и высоким искусством. Художник в их понимании — человек, создающий прекрасные вещи, и в этом выразилась мечта, близкая нашему времени, мечта о возвращении искусства из музея в быт, мечта о подчинении жизни законам красоты.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] А. Бенуа. Выставка «Современной русской живописи». — «Речь», 1916, 2 декабря.

[2] И. Э. Грабарь. Моя жизнь. Автомонография. М.—Л., «Academia», 1937, стр. 180.

[3] С. Дягилев. Сложные вопросы. — «Мир искусства», 1899, № 3-4, стр. 45.

[4] С. Дягилев. Сложные вопросы. — «Мир искусства», 1899, № 3-4, стр. 52.

[5] П. Николаев. Средневековая поэзия в миниатюрах. — «Мир искусства», 1904, № 6, стр. 122.

[6] См.: А. Бенуа. Жизнь художника. Воспоминания. Т. 2. Нью-Йорк, изд-во имени А. П. Чехова, 1955, стр. 347.

[7] А. Бенуа. Возникновение «Мира искусства». Л., издание Комитета популяризации художественных произведений, 1928, стр. 36.

[8] А. Бенуа. Жизнь художника. Воспоминания. Т. 2. Нью-Йорк, изд-во имени А. П. Чехова, 1955, стр. 57.

[9] А. Бенуа. К. Сомов. — «Мир искусства», 1899, № 20, стр. 32.

[10] А. Бенуа. Жизнь художника. Воспоминания. Т. 1. Нью-Йорк, изд-во имени А. П. Чехова, 1955, стр. 260.

[11] В. Розанов. На выставке «Мир искусства». — «Мир искусства» (Хроника журнала), 1903, т. 2, № 6, стр. 54.

[12] А. Бенуа. История русской живописи XIX века. СПб., изд-во Товарищества «Знание», 1901, стр. 272.

[13] Н. Соколова. «Мир искусства». М.—Л., Изогиз, 1934, стр. 17.

[14] А. Бенуа. Художественные ереси. — «Золотое руно», 1906, № 2, стр. 86.

[15] Л. Бакст. Пути классицизма в искусстве. — «Аполлон», 1909, № 3, стр. 50.

[16] Самая значительная монументально-декоративная работа, в которой принимали участие художники «Мира искусства», — росписи Казанского вокзала в Москве в 1916 году.

[17] В. Светлов. Современный балет. 1911, стр. 133.

[18] А. Бенуа. Воспоминание о балете. — «Русские записки», 1930, XIX, стр. 82.

[19] А. Бенуа. Задачи графики. — «Искусство и печатное дело», 1910, № 2, стр. 41.

[20] С. Дягилев. Иллюстрации к Пушкину. — «Мир искусства», 1899, т. 2, стр. 35.

[21] А. Бенуа. Возникновение «Мира искусства». Л., издание Комитета популяризации художественных произведений, 1928, стр. 7.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

А. Бенуа. Парад при Павле I. Гуашь. *1907* 11
Художественное предприятие «Современное искусство». Столовая по рисункам А. Бенуа и Е. Лансере 14
А. Бенуа. Прогулка короля. *Гуашь, акварель, золото, серебро, графитный карандаш. 1906* 17
А. Бенуа. Виконт Рене в образе Ринальдо. Эскиз костюма к балету Н. Черепнина «Павильон Армиды». *Акварель, карандаш. 1907* 19
А. Бенуа. Арап. Эскиз костюма к балету И. Стравинского «Петрушка». *Акварель. 1911* 20
А. Бенуа. Эскиз декорации к балету И. Стравинского «Петрушка». *Акварель. 1911.* 21
А. Бенуа. Иллюстрация к поэме А. С. Пушкина «Медный всадник». *Тушь, акварель. 1905—1918* 23
А. Бенуа. Иллюстрация к поэме А. С. Пушкина «Медный всадник». *Тушь, акварель. 1916* 25
К. Сомов. Дама в голубом. *Масло. 1897—1900* 26
К. Сомов. Осмеянный поцелуй. *Масло. 1908* 29
К. Сомов. Портрет М. В. Добужинского. *Сангина, графитный карандаш. 1910* . . 30
К. Сомов. Портрет А. А. Блока. *Графитный и цветные карандаши, гуашь. 1907* . . 35
Е. Лансере. Обложка журнала «Мир искусства». *Тушь, акварель. 1901* 37
Е. Лансере. Императрица Елизавета Петровна в Царском Селе. *Гуашь. 1905* . . 39
Е. Лансере. Корабли времен Петра I. *Темпера. 1909* 41

Е. Лансере. Иллюстрация к повести Л. Н. Толстого «Хаджи-Мурат». *Акварель. 1913* 44
Л. Бакст. Портрет А. Н. Бенуа. *Пастель. 1898* 46
Л. Бакст. Портрет С. П. Дягилева с няней. *Масло. 1906* 47
Л. Бакст. Terror Antiquus («Античный ужас»). *Темпера. 1908* 48
Л. Бакст. Эскиз костюма. *Карандаш, акварель* 51
М. Добужинский. Человек в очках. *Уголь, акварель, белила. 1905—1906* . . . 54
М. Добужинский. Домик в Петербурге. *Пастель, гуашь, графитный карандаш. 1905* 57
М. Добужинский. Окно парикмахерской. *Акварель, гуашь, уголь. 1906* 59
М. Добужинский. Иллюстрация к повести Ф. М. Достоевского «Белые ночи». *Тушь. 1922* 63
А. Остроумова-Лебедева. «Новая Голландия». *Гравюра на дереве. 1901* . . 67
А. Остроумова-Лебедева. Петербург. Колонны Биржи и крепость. *Цветная гравюра на дереве. 1908* 69
М. Врубель. Египтянка. *Майолика. 1900* 73
В. Серов. Портрет С. П. Дягилева. *Масло* 74
И. Билибин. Вольга с дружиной. Иллюстрация к былине «Вольга». *1904* . . . 77
Интерьер второй выставки журнала «Мир искусства». Панно и дверь А. Головина, шкаф В. Васнецова. *1900* 79
А. Головин. Эскиз убранства портала к комедии Ж.-Б. Мольера «Дон-Жуан». *Темпера. 1910* 80
А. Головин. Ф. И. Шаляпин в роли Бориса Годунова. *Темпера. 1912* 81
Н. Рерих. Эскиз декорации к опере А. П. Бородина «Князь Игорь». *Темпера. 1909.* 82
Б. Кустодиев. Масленица. *Масло. 1916* 85
Д. Митрохин. Иллюстрация к сказке В. Гауфа «Маленький Мук». *Тушь* . . . 91
С. Чехонин. Обложка к журналу «Аполлон» 93

Книга иллюстрирована виньетками, заставками, концовками и другими элементами книжного оформления работы художников А. Бенуа (стр. 9, 12, 13, 24), К. Сомова (стр. 28, 31, 32), Е. Лансере (обложка, стр. 36, 38, 42, 43), Л. Бакста (стр. 49, 50), М. Добужинского (стр. 52, 53, 58, 60, 61, 64, 65), А. Остроумовой-Лебедевой (стр. 66, 68, 70, 71, 100), М. Врубеля (стр. 72), И. Билибина (стр. 76), Г. Нарбута (стр. 86—87, 88, 89), Д. Митрохина (стр. 90), С. Чехонина (стр. 92).

На фронтисписе: эскиз неосуществленной картины Б. Кустодиева «Портрет художников «Мира искусства». *Масло. 1916.*

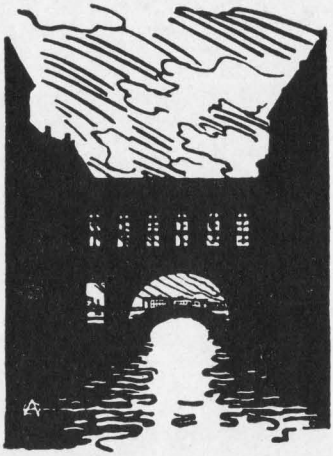
БИБЛИОГРАФИЯ

А. Бенуа. Возникновение «Мира искусства». Л., издание Комитета популяризации художественных произведений, 1928.

Н. Соколова. «Мир искусства». М.—Л., Изогиз, 1934.

Е. В. Журавлева. «Мир искусства». — «История русского искусства». Т. 3. М., «Искусство», 1957.

В. Н. Петров. «Мир искусства». — «История русского искусства». Т. 10 (первая книга). М., «Наука», 1968.



Алла Павловна Гусарова

«МИР ИСКУССТВА»

Редактор А. Н. Тырса. Оформление и худож.-техническое редактирование В. П. Веселкова. Корректор Е. Е. Ротманская. Сдано в набор 29/XII 1970 г. Подписано в печать 3/I 1972 г. Формат бумаги 70 × 90¹/₁₆. Бумага мелованная. Печ. л. 6,25. Печ.-прив. л. 7,31. Учетно-изд. л. 6,14. Тираж 20 000 экз. Изд. № 360767. Заказ 4620. М-17701. Цена 99 коп. Издательство «Художник РСФСР», Ленинград, Большеохтинский пр., 6, корпус 2. Ордена Трудового Красного Знамени Ленинградская типография № 3 имени Ивана Федорова Главполиграфпрома Комитета по печати при Совете Министров СССР. Звенигородская, 11

99 коп.

ИЗДАТЕЛЬСТВО «ХУДОЖНИК РСФСР»