

«МИР ИСКУССТВА»

Начало официальной истории «**Мира Искусства**» относится к рубежу 1890—1900-х гг. (выставки под этим названием устраивались в 1899–1903, 1906, потом в 1910-е, в 1922 и 1924). Новое объединение возникло на основе дружеского кружка петербургской художественной молодежи, «общества самообразования», фактическим главой которого был Александр Н. Бенуа. Эстетическими взглядами и общекультурными идеалами Бенуа, его просветительскими устремлениями в значительной мере определено внутреннее содержание и смысл многообразной деятельности «Мира Искусства». К первоначальному содружеству принадлежали Л.С.Бакст, Е.Е.Лансере, В.Ф.Нувель (1871–1949; «эстетик», музыкант), А.П.Нурок (1860–1919; музыкальный деятель, критик; псевд. Силэн), К.А.Сомов, Д.В.Философов; в решении всех организационно-практических задач ведущую роль играл С.П.Дягилев.

Сомов, Бакст, Бенуа и Лансере вместе с М.В.Добужинским и А.П.Остроумовой-Лебедевой составили творческое ядро объединения. К ним примыкали А.Я.Головин, И.Я.Билибин, Н.К.Рерих; из мастеров «старшего поколения» в число авторитетнейших членов общества вошел В.А.Серов; как критик и исследователь с коренными «мирискусниками» был тесно связан И.Э.Грабарь. На выставках 1899–1903 гг. экспонировались также работы М.А.Врубеля, К.А.Коровина, И.И.Левитана, М.В.Нестерова, А.М.Васнецова, С.В.Малютина, Ф.А.Малявина, А.С.Голубкиной, П.П.Трубецкого и мн. др.

Сумев привлечь художников различной ориентации, «Мир Искусства» произвел значительную перегруппировку творческих сил, стал одним из влиятельнейших культурных центров своего времени. Его программа, которая, в сущности, была прямой реакцией на антиэстетизм народнического сознания, — не только выразила кружковые интересы молодых петербуржцев, но, в определенной своей части, оказалась созвучной общим художественным на-

строениям конца 1890–х гг. В период кризиса передвижничества остро встал вопрос о «путях и судьбах» русского искусства, возникла «практическая необходимость» (Бенуа) в создании широкого объединения, способного изменить систему приоритетов, активизировать и обобщить новые искания в сфере изобразительного творчества. Основатели «Мира Искусства» выдвинули на первый план проблему художественной культуры и задачу освоения мирового наследия, потребовали внимания к собственным эстетическим ценностям, к форме и мастерству. Стремясь повлиять на общественные вкусы, расширить художественный кругозор современников, они пропагандировали в России западную классику и модерн, возрождали интерес к истории отечественной живописи, к архитектуре, к прикладным искусствам. Помимо выставок (русских и финляндских художников в 1898 г., «официальных», портретной в 1905 и др.), этой цели служили периодические издания — журналы «Мир Искусства» и «Художественные Сокровища России» (выходил с 1901), опубликованы были исследования Бенуа и Грабаря. Интенсивно велась музейная работа. В преодолении «культурной замкнутости», характерной для России последней трети XIX века, немалую роль сыграли позднейшие заграничные предприятия Дягилева и его друзей: экспозиции живописи и скульптуры, устроенные в 1906–1907 гг. в Париже и Берлине; знаменитые «Русские Сезоны». К числу их главных заслуг относится также восстановление традиций и популярности забытого дела «украшения книги», развитие художественной критики и искусствоведческой науки. Привлекательным оказался и сам тип творческой личности, предложенный молодыми петербуржцами, — речь идет о «культурном универсализме», свойственном прежде всего Александру Бенуа, об особом сочетании просветительских и творческих устремлений, об эрудированности, точности художественного вкуса, артистизме, многообразии форм самореализации. Наконец, возможность воплощения «объединительной идеи», владевшей «мирискусни-

ками», была создана их принципиальным адогматизмом, желанием противопоставить «тенденциозному» подходу к живописи — подход сугубо «эстетический». Порой в полемическом азарте они отвергали бесспорные величины, но сумели, к примеру, первыми оценить значение Левитана и Врубеля, а позже поддержали многих начинающих, независимо от «направления».

Энергичное самоутверждение «Мира Искусства», новизна заявленных эстетических критериев, размах просветительской и «преобразовательной» деятельности, не могли не вызвать бурной — сочувственной либо резко отрицательной — реакции современников. По свидетельству Нестерова, «к даровитым, смелым новаторам потянулись все те, кто смутно искал выхода из тупика, в который зашли тогда передвижники»¹. Однако, поскольку примкнувшие к Бенуа и Дягилеву мастера «младшего поколения передвижников» — Левитан, Нестеров и даже К.Коровин и Серов — идейно и творчески все же «принадлежали к другому кругу» (Бенуа), возникает необходимость разграничить два «уровня» историко-культурного анализа «Мира Искусства». На одном «уровне» — это масштабное эстетическое движение, основывавшееся на самой широкой платформе и, по словам Грабаря, объединившее «представителей весьма разнородных как по внутренней сути, так и по внешней форме художественных явлений и установок, сошедшихся во имя общей тоски по художественной культуре»². Но внутри него существовала более тесная группа художников, связанных между собой не только общекультурными интересами, но и единством идеологии и метода, особенностями дарований и путей эволюции. Программные установки и реальная творческая практика Бакста, Бенуа, Добужинского, Лансере, Остроумовой-Лебедевой, Сомова, их ближайших сподвижников и прямых последователей, рассмотренные в контексте литературно-

¹ Давние дни: Встречи и воспоминания. М., 1959. С.169.

² Грабарь И. Моя жизнь: Автобиография. М.; Л., 1937. С.180.

художественных исканий рубежа веков, позволяют говорить о «Мире Искусства» как о самостоятельном течении русского модернизма. Таков второй «уровень» анализа.

В своем «манифестационном» варианте программа нового течения, борového с утилитаризмом демократической эстетики, сводилась к лозунгу «самоцельного, самополезного и главное — свободного искусства»: искусство автономно и не имеет никаких целей, лежащих вне его сферы; свобода проявления индивидуальностей не должна ограничиваться ни внешними — общественными, философскими, религиозными, моральными — догмами, ни жесткими рамками канонизированных форм.

Яркой характеристикой позиции коренных «мирискусников» явилась их полемика с «принципиальным национализмом» и утверждение ими западничества как наиболее перспективного художественного мышления, апеллирующего к опыту различных духовных культур, к их диалогу и синтезу, к контексту, вне которого не может быть сопоставления и выбора, адекватной оценки, свежего взгляда. Показательны рассуждения, появившиеся в одной из статей, опубликованной в журнале «Мир Искусства», о том, что «только знание и любовь к Европе» помогли Пушкину, Тургеневу, Чайковскому «выразить и наши избы, и наших богатырей, и неподдельную меланхолию нашей песни»³.

В творческом плане ведущие художники объединения отнюдь не были «ниспровергателями». Кроме открытий европейского модернизма, они внимательно изучали старых мастеров, во многом опирались на живописные традиции, идущие от русских портретистов XVIII века. В настроении, тематике и стилистике их лучших, «типичных» произведений, по мнению критиков, обнаруживалось прежде всего увлечение культурным содержанием прошлого (русской стариной, «великим веком» французского классицизма), поэтическая

³ Мир Искусства. 1898/1899. №3/4. С. 58, 59.

«влюбленность в наследие старых изысканных эпох» (С.К.Маковский). Социальный индифферентизм Сомова и Бенуа, сосредоточенность на «эстетике истории» (Д.Философов) задан тем же основополагающим принципом «культурного художества». Речь идет о специфическом способе творческого освоения мира, когда объектом эстетизации становится не столько сама реальность, сколько ее отражение в искусстве, в культурных представлениях и в «ретроспективных мечтаниях» авторов. Историческое движение воспринимается в этом случае как смена стилей, «декораций», типов соотношения между искусством, природой и бытом. Обращаясь к минувшему, «мирискусники» искали воплощения мечты об уже недоступной гармонии жизни, об эстетизированном, одухотворенном, слитом с культурой быте. Отсюда — неизбежная и сознательная романтизация ушедшей эпохи, образ которой должен был стать выражением поэтических переживаний художников, их идеалов, иронии, мыслей о новой действительности.

С названными чертами «мирискусничества» связано появление особой исторической — или, точнее, ретроспективной — картины. Ее отличает преимущественное внимание к атрибутике, к предметным характеристикам времени, театрализованность действия, условность композиционного решения. Ретроспективные и стилизаторские тенденции, стремление к артистичности и декоративизму (в трактовке пейзажной темы, в подходе к портрету, в понимании цвета, в выборе «стильной» детали и т.д.) определили весь комплекс изобразительных средств и приемов, разработанных Сомовым, Бакстом, Бенуа и др.

Предложенная «мирискусниками» интерпретация XVIII века, их интересы и привязанности, их излюбленные сюжеты, наконец, театрализация жизни и выдвижение игрового начала творчества нашли живейший отклик в литературно-артистической среде. Их идеи были по-своему трансформированы живописцами и графиками следующего поколения (Б.И.Анисфельдом, Д.И.Митрохиным,

Г.И.Нарбутом, З.Е.Серебряковой, С.Ю.Судейкиным, С.В.Чехониным, отчасти Б.М.Кустодиевым, Н.Н.Сапуновым и др.) и, несомненно, отозвались в литературной практике русского модернизма⁴. «Культурность» мастерства, точность знаний, уровень «техники» обеспечили художникам объединения и прочную профессиональную репутацию. Однако, с точки зрения многих современников, отвлеченность от социальных и этико-психологических проблем, с которыми было традиционно связано отечественное искусство, повлекла за собой и серьезные потери: по словам В.Д.Милиоти, «великие душевные драмы русского человека заменились боскетами, амурами, манерными господами и дамами; страдания крепостного мужика — эротическими шалостями барина-крепостника. “Галантная” улыбка XVIII века сменила смех сквозь слезы: душа уменьшилась, утончилась и ушла в слишком хрупкую и изысканную форму»⁵. Благодаря специфике ориентиров и дарований, мастера «Мира Искусства» достигли наиболее значительных успехов в театральной декорации и книжной графике — сферах творчества, по самому своему смыслу связанных с художественным истолкованием культуры разных эпох.

К тому времени, когда «Мир Искусства» — в качестве «официальной» организации — прекратил свое существование (пятая выставка состоялась весной 1903 года, издание журнала было доведено до конца 1904; экспозиция 1906 года устраивалась исключительно Дягилевым, для удобства воспользовавшимся старой маркой), для его основателей в целом уже завершился период творческого становления, совместных поисков, борьбы за утверждение новой эстетики. Дав необходимый импульс художественному движению, объединение выполнило свою главную задачу. Большинство его членов вошло в состав созданного в 1903 году Союза Русских Художников.

⁴ Ср. поэтические и прозаические стилизации 1900–1910-х гг., например повесть М.А.Кузмина «Приключения Эме Лебефа», посвященную Сомову и им же оформленную.

⁵ Милиоти В.Д. // Золотое Руно. 1909. №4.

Решение о возрождении «Мира Искусства», принятое в 1910 году, диктовалось обострившимися разногласиями между петербургской и московской «партиями» Союза, а не насущной потребностью в реализации прежней программы. Художественную ситуацию 1910-х гг. формировала открытая дифференциация сил, энергичное манифестирование полярных течений и школ. По замечанию Бенуа, «самая идея Мира Искусства — широкая, всеохватывающая, базировавшаяся на известной гуманитарной утопии — идея эта, столь характерная для общественной психологии конца XIX века, оказывалась теперь несвоевременной... <...> Не примирение под знаком красоты стало теперь лозунгом во всех сферах жизни, но ожесточенная борьба»⁶. Роль и облик объединения существенно изменились. Бенуа и Сомов отстранились от активного участия в делах; Бакст, работавший с дягилевским балетом, в России появлялся редко. Председателем был избран Рерих, потом Билибин. «Пестрота» состава — кроме учредителей (коренных «мирискусников» и близких им по ориентации художников), к организации примкнули мастера «Голубой Розы», а затем и «Бубнового Валета» — не позволяла думать о целостной платформе. «Общество имеет целью содействовать развитию русского искусства и облегчать своим членам продажу их художественных произведений»⁷, — говорилось в Уставе. Членство молодых живописцев в «Мире Искусства» свидетельствовало о признании их профессионализма и «приемлемости» исканий, а отнюдь не о принадлежности к определенному направлению. Выставки объединения оставались, таким образом, весьма престижными, но утратили свой первоначальный характер. Для современников было очевидно, что «как группа, связанная общим эстетическим мировоззрением, пылом общих завоевательных стремлений»⁸, «Мир Искусства» уже в прошлом.

⁶ Возникновение «Мира Искусства». Л., 1928. С. 56.

⁷ Устав общества «Мир Искусства». Пг., 1914. С. 3.

⁸ См.: Аполлон. 1911. №2. С.14.

В период наивысшего расцвета и наибольшей историко-культурной значимости объединения важной составляющей его деятельности являлось издание «художественного иллюстрированного журнала» «Мир Искусства» (который и дал название выставкам). Выходил он в Петербурге с ноября 1898 года (в 1899–1900 — раз в две недели, с 1901 — раз в месяц; в первые годы практиковались сдвоенные номера). В 1897 году, формулируя задачи нового печатного органа, Дягилев писал Бенуа: «Теперь проектирую этот журнал, в котором думаю объединить всю нашу художественную жизнь, т.е. в иллюстрациях помещать истинную живопись, в статьях говорить откровенно, что думаю, наконец, примкнуть к журналу новую отрасль художественной промышленности»⁹. Поначалу «Мир Искусства» субсидировали кн. М.К.Тенишева и С.И.Мамонтов. С 1900 года издательские обязанности взял на себя Дягилев. Он же был и редактором (в 1904 — совместно с Бенуа, отвечавшим за № 2, 4, 6, 7, 10, 11). В 1898–1899 гг. журнал состоял из трех отделов: художественного, художественно-промышленного и художественной хроники (в 1903 хроника выпускалась отдельными брошюрами — № 1–16). В 1901 организовался литературный отдел (работу в нем возглавил Д.Философов).

Особое внимание «миriskусники» уделяли оформлению, полиграфии: фактически они создали в России сам тип художественно иллюстрированного периодического издания. Каждый номер открывался обширной подборкой воспроизведений. Репродуцировались экспонаты крупнейших европейских выставок, работы русских и зарубежных мастеров, живописные шедевры прошлого. Из «новых» активно пропагандировались английские прерафаэлиты, Дж.Уистлер, А.Беклин, О.Бердслей, французские символисты (П.Пюви де Шаванн, Г.Моро). Широко представлялось и творчество самих членов объедине-

⁹ Цит. по кн.: Бенуа А. Мои воспоминания. М., 1980. Т. 2. С. 194.

ния (большинство из них участвовало в художественном отделе, во внешнем оформлении номеров).

В первое время важное место отводилось прикладному искусству (репродуцировались в основном изделия мастерских Абрамцева и Талашкина, а также произведения финляндских художников). В число ведущих критиков «Мира Искусства», кроме Бенуа (тж. под псевд. Б.Веньяминов), Грабаря и Дягилева, входили С.П.Яремич, С.В.Ноаковский, А.К.Шервашидзе, С.М.Волконский, В.В.Коптязев, Г.А.Ларош, В.В.Кандинский, И.А.Фомин. В журнале печатались статьи по проблемам изобразительного искусства и общим вопросам эстетики, персоналии, обзоры выставок, литературная критика, заметки о театре, музыке, архитектуре; регулярно давалась информация о текущей культурной жизни Европы. Издание знакомило также с западноевропейской эстетикой и художественной критикой (Ю.Мейер-Грефе, Р.Мутер, Д.Рескин, Р. де ла Сизеран и др.), с выступлениями французских и немецких писателей, отрывками из философских сочинений.

В литературном отделе интенсивно сотрудничали Д.С.Мережковский, З.Н.Гиппиус, Н.М.Минский, П.П.Перцов, В.В.Розанов, Л.И.Шестов, участвовали С.А.Андреевский, П.П.Гнедич, Гулливер (К.А.Михайлов), Рцы (И.Ф.Романов), Д.П.Шестаков, Ю.Череда (Ю.П.Дягилев), К.Ч. (К.И.Чуковский), эпизодически — К.Д.Бальмонт, А.Белый, В.Я.Брюсов, Вл.С.Соловьев (дважды в 1899), Ф.Сологуб. Из всех материалов литературно-философского плана наиболее заметны «Достоевский и Ницше. Философия трагедии» Шестова (1902, № 2, 4–10) и «Лев Толстой и Достоевский» Мережковского (1900–1901). Ни беллетристику, ни поэзию «Мир Искусства» не публиковал; исключением явились три номера, где поэтические тексты и работы «современных рисовальщиков» воспроизводились как единое целое. В 1901 году в №5 была помещена подборка стихотворений «старших» символистов с рисунками Бакста, Бенуа, Билибина, Лансере.

В 1904 в №1 — стихи Бальмонта в оформлении Лансере, а в №12 — пушкинский «Медный всадник» с иллюстрациями Бенуа.

Позиция журнала была определена в статье «Сложные вопросы», появившейся в первых номерах (№ 1–2, 3–4 за 1898–1899) за подписью Дягилева, которая не во всем устраивала остальных «мирискусников» (им не понравилась непоследовательность, смещение некоторых акцентов, излишняя категоричность суждений). Главная задача, поставленная в «Сложных вопросах», — «переоценка ценностей», преодоление авторитарности художественного мышления, утверждение основ индивидуалистической эстетики. Особое внимание автор манифеста уделил критике теорий реализма, академизма, «упадочного романтизма» и проблеме формирования новых эстетических критериев. Выдвинутое Дягилевым понимание прекрасного, по его мнению, снимает противоречие между «натурализмом» и «идеализмом» в искусстве: цель и смысл творчества состоит в самовыражении художника; восприятие произведения — общение с личностью создателя, соприкосновение с его внутренним миром, где «фантазия» и «действительность» существуют как равноправные реальности¹⁰. Требуя от художника искренности, «самостоятельности и свободы» и одновременно предоставляя критику «свободу суждений», Дягилев выводил следующее — предельно субъективированное — определение идеала: совершенно то произведение, в котором сочетаются «наиболее яркое проявление личности творца» и «наиближайшее соответствие ее с личностью воспринимающего»¹¹.

В своих основных положениях «Сложные вопросы» созвучны литературным манифестам конца века — прежде всего ранним выступлениям Брюсова и Бальмонта. Утверждение самоценности искусства, культ индивидуализма, ориентация на западноевропейский «новый стиль» — эти программные моменты

¹⁰ Сходные идеи были высказаны В.Я.Брюсовым в его статье «О искусстве», написанной в один год со «Сложными вопросами».

¹¹ Дягилев С. Сложные вопросы // Мир Искусства. 1899. № 3/4. С. 58, 57.

послужили основой возможности для сближения петербургских художников с поэтами-символистами «московской школы». Подобный союз в рамках редакции журнала, по-видимому, обеспечил бы его цельность, сопоставимость художественного и литературного материала. Однако в силу ряда обстоятельств — важнейшим из них были дружеские связи и умонастроения Филофова — ведущие позиции в литературном отделе заняли будущие «новопутейцы» во главе с Мережковским, увлеченным идеей неохристианства и вполне равнодушным к проблемам «чистого искусства». Искусство трактовалось им как одна из форм проповеди — отсюда слова о необходимости мистического содержания, преимущественное внимание к мыслительным структурам. Таким образом отделу было сообщено не «эстетическое», а религиозно-философское направление, и вскоре он стал восприниматься как своеобразный «журнал в журнале», с собственной программой, задачами, политикой. Нельзя сказать, что редакторы «Мира Искусства» не предпринимали попыток повлиять на эту ситуацию, неблагоприятную для издания и в конечном итоге оказавшуюся одной из причин его кризиса. С целью преодолеть «направленность» литературного отдела Дягилев предполагал с 1903 года провести реорганизацию журнала, расширить состав его участников, приступить к публикации беллетристических произведений. Планировавшийся беллетристический отдел должен был, по аналогии с художественным, отразить все многообразие литературного движения того времени. Возглавить его предложили А.П.Чехову; с симпатией относясь к «миriskуникам» и высоко оценивая результаты их просветительской деятельности, он, однако, ответил отказом, считая для себя невозможным работать с Мережковским и его единомышленниками. В свою очередь, символисты в 1903–1904 гг. уже не были заинтересованы в «Мире Искусства», поэтому план объединения в журнале всей литературно-художественной жизни России так и не был осуществлен. Вскоре руководители журнала — Дягилев, Бенуа, Филосо-

фов — приняли решение о его закрытии. В декабре 1904 г. вышел последний номер. Этому были и более серьезные причины, чем редакционные разногласия и финансовые проблемы. «Мы все постепенно охладевали к нашему детищу, — вспоминал Бенуа. — Нам начинало казаться, что мы уже вполне высказались, что мы начинаем повторяться, что мы настолько забежали вперед, что данного нами хватит русскому обществу надолго»¹².

Ко времени закрытия «Мира Искусства» существовал уже «Новый Путь», где символистами предпринята была попытка объединиться с философами-идеалистами. А в Москве появился новый печатный орган — журнал «Весы» (1904–1909).

¹² Бенуа А. Возникновение «Мира Искусства». Л., 1928. С.51.