

## «Мир искусства» – поверх барьеров

В статье художественно-теоретическая и практическая деятельность объединения «Мир искусства» рассматривается как футуристический проект, соединяющий в дискурсе «искусство для искусства» все художественно совершенное, перетекающее из настоящего в прошлое и обратно. Конкретно-историческая утопичность этого романтического проекта очевидна. Но поднимаясь над барьерами стилей, жанров, направлений, соединяя творческую практику и ее художническое истолкование, мирискусники обозначили универсальный «третий путь» между благородным консерватизмом и неудержимым авангардом.

*Ключевые слова:* А. Бенуа; С. Дягилев; «Мир искусства»; стиль; направление; метод.

Vladimir Lenyashin

## Mir Iskusstva (World of Art) – Above the Barriers

In the article, the artistic, theoretical and practical activity of Mir iskusstva (World of Art) is considered as a futuristic project that combines everything artistically perfect in the discourse of art for art's sake, flowing from the present to the past and back. The concrete historical utopianism of this romantic project is obvious. But rising above the barriers of styles, genres, directions, combining creative practice and its artistic interpretation, miriskusniki (members of the movement) designated a universal “third way” between noble conservatism and unstoppable avant-garde.

*Keywords:* A. Benois; S. Diaghilev; “World of Art”; style; direction; method

Первый номер журнала «Мир искусства» вышел (под редакцией С. Дягилева) в ноябре 1898 г. почти сразу после публикации трактата Толстого «Что такое искусство?». Текст великого

моралиста прозвучал как вызов на поединок всей современной культуры, обвиненной в измене единственной, по мнению писателя, задаче – «осуществлению братского единения», в том, что «искусство стало не тем важным делом, которым оно и предназначено быть, а пустой забавой праздных людей» [19, с. 211, 94].

Вызов был принят. В программной статье «Сложные вопросы» Дягилев, отвечая на «пощечину, нанесенную искусству его неблагодарным служителем Львом Толстым, отвергшим искусство всех веков и низведшим его до степени христианской добродетели («чем больше мы отдаемся красоте, тем больше мы удаляемся от добра»), провозглашает: «Творец должен любить лишь красоту и лишь с нею вести беседу во время нежного, таинственного проявления своей божественной природы». Дягилев не желает принимать участия в борьбе различных художественных течений, стать одной из этикеток той или иной тенденции. «Великая сила искусства заключается именно в том, что оно самодельно, самополезно и, главное, свободно», – заявляет он от имени «жаждущего красоты поколения» [12, с. 13, 15, 60].

Практический смысл возникновения «Мира искусства» очевиден: молодые художники, которым, по словам А. Бенуа, «некуда было деваться», которых «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 исканий», решили объединиться на основе неприятия «всего затхлого, установившегося, омертвевшего» [3] и напрямую обратиться к зрителю, – что может быть естественнее?

Столь же естественным для диалогичного рубежа веков было издание журнала. Журналы возникали по всей Европе, становясь для художественной молодежи то возрастными игрушками, то средством самовыражения, то способом давления на публику. «Везде вставали люди, чтобы бороться со старым, и, что важно, люди практически предприимчивые соединялись с людьми предприимчивости духовной», – заметил Р. Музиль [15, с. 80]. Даже отшельник из отшельников М. Пруст в 1892 г. основал журнал «Пир». Могли ли

не сделать этого прирожденный главный редактор Дягилев и, по его выражению, «прирожденный педагог» Бенуа.

Дягилев конкретизирует: «Теперь проектирую этот журнал, в котором думаю объединить всю нашу художественную жизнь, то есть в иллюстрациях помещать истинную живопись... затем от имени журнала устраивать серию ежегодных выставок, наконец, примкнуть к журналу новую развивающуюся в Москве и Финляндии отрасль художественной промышленности. Словом, я вижу будущее через увеличительное стекло», – это слова человека «практической предприимчивости» [17, с. 28].

«Таланты всех направлений, объединяйтесь!» – призывает Бенуа – звучит голос «предприимчивости духовной» [цит. по: 16, с. 156]. С первых же мирискуснических акций – выставок и выпусков журнала – на его страницах и экспозиционных стенах соседствовали основатели общества-«кружка» А. Бенуа, К. Сомов, Л. Бакст, и одинокий символист М. Врубель, и столпы передвижничества – И. Репин, В. Васнецов, и его пасынки – М. Нестеров и В. Серов, И. Левитан и К. Коровин.

Называя Левитана реалистом, Бенуа тут же уточняет: «Такие слова, как реализм, даже как-то оскорбляют, настолько далек был этот непосредственный живой поэт от всякой предвзятой теории, от зачисления в полк» [4, с. 355]. Мирискусники избегают крайностей. Им близок «опрозраченный реализм, непроизвольно сросшийся с символизмом», близки «неореалисты» – те, кто «и в обыденной жизни ищут красоту, и в видимом мире ищут ее невидимое мистическое начало» [4, с. 344]. Они ускользают от жанровых и стилевых определений, ставят рядом все «подлинное» (любимое слово Бенуа).

В художественной практике «Мира искусства», безусловно, есть черты, делающие ее удобной для стилевого рассмотрения. Линейность, формообразующая роль пятна, цветовая и плоскостно-пространственная маньеристичность легко переводятся на язык модерна. Архитектурно-прикладная основа этого языка без труда стыкуется и с графическими узорами Д. Митрохина или С. Чехонина, и с интеллектуальной проясненностью серовской живописи.

Своими среди своих выглядят мирискусники в концептуальных реконструкциях неореализма и символизма, импрессионизма и неоклассицизма. Но, поднимаясь над стилистическими барьерами, они грезят не о новых формах, а о новом целостном взгляде на искусство, новой связи прошлого и будущего, о едином пространстве вневременных ценностей.

Их черты и отблески Бенуа отыскивал в любой эпохе. Предыдущая, «стасовская», не исключение – в ней масса чудесного; надо только помочь ей выразиться, воплотиться, продолжиться. И он пишет «Историю русской живописи в XIX веке», убирает случайное, сдувает пыль и обнаруживает настолько человечный и близкий ему мир, что, не задумываясь, включает в него и своих друзей. Дягилеву это показалось самонадеянным: «И к чему Бенуа писал о своих современниках... Неужели не было бы благоразумнее остановиться в „Истории“ на том месте, где кончается история и начинается современность» [11, с. 42].

Раздражение, сквозящее в дягилевской рецензии, вызвала не апологетика В. Серова и К. Сомова (ее Дягилев разделял), а несоразмерно высокая оценка творчества З. Серебряковой, А. Рябушкина, А. Остроумовой, М. Добужинского, А. Рылова и многих других, по словам Серова, просто хороших художников. «Служитель Аполлона» [2, с. 48], Бенуа многократно корил себя за «всеядность», преувеличенность своих эстетических восторгов, но ни разу не усомнился в принципе: искусство держится на художниках, а не на режиссерской воле антрепренеров. Здесь он и Дягилев руководствовались противоположными точками зрения, которые, используя слова Бенуа, можно назвать «республиканской» и «монархической».

Всех малых мира сего он защищает от «диктаторства» своего друга (который и не думал ни на кого нападать), от ощущаемой в нем уверенности в праве распоряжаться живописцами и графиками, расставлять их по иерархической лестнице, исходя из собственных, ницшеанских, представлений об их полезности общему строительству.

«„Мир искусства“ – это я», – с равным правом могли сказать и Бенуа, и Дягилев. Но то, что для Бенуа было целью – художниче-

ская личность, гармонизирующая реальный мир, для Дягилева являлось средством. Цели же его были возвышенно-конкистадорские: завоевать Дирекцию императорских театров, Петербург, Москву, Париж. Петербургский проект «Мир искусства» становился ему неинтересен. Это «специфическое безразличие к тому, что мы – я и мои друзья – почитали за главное», и было основной причиной того, что 15 февраля 1903 г. был подписан смертный приговор выставкам, а тем самым и журналу «Мир искусства» [14, с. 12]

Балетоман и меломан, Дягилев поразительно точно почувствовал, что только театр с его «соборной» суггестией всех видов творчества может воплотить его мечту – «выхолить русскую живопись, вычистить ее, возвеличить ее на Западе... сказать новое слово в европейском искусстве» [17, с. 26], явив лучшие силы отечественной культуры во всем ее великолепии. Блистательные спектакли – в такой же мере детище Л. Бакста, А. Бенуа, Н. Рериха, А. Головина, Б. Кустодиева, как Н. Римского-Корсакова и И. Стравинского, М. Фокина и В. Нижинского. Балет воспринимался как «живопись движений»: пластические вакханалии Бакста, утонченный консерватизм Бенуа («выходит, что мое настоящее призвание есть театр» [2, с. 51]) становились стилеобразующими факторами спектаклей.

Можно считать, что мирискуснический театральный период закончился в 1911 г. при переходе от «Русских сезонов» к «Русским балетам», когда после разрыва с Бенуа Дягилев «вступил на путь искания новых форм» [14, с. 202], постепенно делая ставку на иностранных художников: «Петрушка» – «вершина-рубеж того этапа, который можно назвать действительно русским в истории дягилевской труппы» [13, с. 377]. Можно протягивать мирискусническую нить дальше, до того печального дня, когда Бакст – главная опора Дягилева – незадолго до смерти, в 1924 г., не ответил ему на поклон – «первый раз его протянутая рука осталась без пожатия» [14, с. 202]. И возникает вопрос: что же мирискуснического осталось в России?

Внешним ответом на него стало второе рождение «Мира искусства» в 1910 г., но под председательством не Бенуа, что не

нуждалось бы ни в каких объяснениях, а Рериха, что причудливо отражало эволюцию не только Общества, но самой идеи русско-го европеизма, пытавшегося сохранить себя в наэлектризованной атмосфере надвигающихся потрясений. Как не хватало тогда «дионисийца» Дягилева – «что-то вроде человека Возрождения» [7, с. 324], по словам И. Бродского, – страстной креативной натуры, силой всепоглощающей эгоцентрической любви соединявшей искусство и творчество. Не случайно У.-Х. Оден в стихотворении «1 сентября 1939 года» рифмует «Diaghilev» и «Love».

В ситуации «смены веков» Бенуа продолжал делать то, что и раньше: поддерживал старых и новых «знакомцев», смягчал отношение к более радикальным явлениям, надеялся, что и «в будущем удастся сделать выставку „Мира искусства“ обнимающей все направления и течения под общим девизом художественности» [5].

Но история ускоряла и ускоряла свой ход. И экспонировавшийся рядом с мирискусниками Д. Бурлюк пишет памфлет «Галдящие „бенуа“ и новое русское национальное искусство», утверждая, что принцип новизны – единственный принцип искусства, что «надо ненавидеть формы, существовавшие в искусстве до нас», что «способность картины к продаже – есть единственное пока мерило признанности искусства обществом» и что Бенуа – «это враг, притворяющийся другом», «трусливо лавирующий» ради собственной выгоды, хвалящий Пикассо и Дерена и ругающий из-за боязни конкуренции «своих», «провинциалов» [9, с. 5, 8, 12] – Павел, обратившийся в Савла.

Круг замкнулся: борьба против омертвелою прошлого («дурно пахнут мертвые слова») и эстетического анархизма, «кукишизма», как неосторожно выразился Бенуа, обернулась отторжением от обоих противоборствующих лагерей, изоляцией, выпадением из реального времени и из истории искусства. С этим, по сути дела, соглашаются и современные исследователи, отмечающие, что «гуманитарная утопия» Бенуа «не имела реального выхода в историю» и «полнейшую бесперспективность мирискуснического ретроспективизма как обращенной вовне эстетической программы» [18, с. 189, 190].

Но говорить о сущностном «Мире искусства» в стадийном аспекте – значит потерять слишком многое. Возможно, при построении истории искусства от стиля к стилю имеет смысл пропускать это хрупкое и не готовое к борьбе создание, оставляя его художественной жизни, эстетике, философским мечтаниям. Ощущая и признавая существование эволюционных законов, Бенуа и его единомышленники как раз и пытались скрыться от их действия в «Мире искусства» – мире искусства, доме искусства, где стиль, теряет власть, переговаривается с любым столетием, за одним столом собираются те, для кого временной барьер преодолим.

Против исторической необходимости, против стадийного, дискретного бунтовала душа художников, ставивших свободное искусство превыше всего, стремившихся вырваться из плена времени, утраченного или тем более сиюминутного. Если уж поклоняться – то высшему, если быть заложником – то вечности. Не тому или иному художнику, не балету, «милрой и чудесной отрасли, но все же только отрасли», не графике, не импрессионизму или символизму, а «искусству в целом» мечтал служить Бенуа [2, с. 501].

И драма его состояла в том, что выдвинутый на рубеже веков (при возникновении «настоящего» «Мира искусства») призыв к объединению – после смерти Врубеля, а затем Серова, Сурикова, после появления абстрактных композиций В. Кандинского и супрематизма К. Малевича – выглядел наивно и нелепо. Кончилось «искусство в целом» – треснуло, расколосось, рассыпалось. С кем объединяться? С теми, кто провозгласил, что «музей русских уличных вывесок был бы стократ интереснее Эрмитажа» [9, с. 3], с «варварами», нашествие которых со стоической бравадой предсказывал Дягилев: «... мы осуждены умереть, чтобы дать воскреснуть новой культуре... которая нами возникнет, но и нас же отметет» [10, с. 46]?

Много лет спустя, надеясь, что время смягчило прошлые раздоры, Кандинский обратился к Бенуа – именно от него, духовного отца «Мира искусства», хотел он услышать суждение о своей живописи. Бенуа, теоретически допуская, что эта живопись – «настоящее искусство», «чистая музыка», что ее ждет «великое будущее»,

отказывает ему даже в отрицательной оценке – такое будущее его слишком глубоко печалило [1, с. 613].

Возникнув на перекрестке веков, в те краткие счастливые мгновения, когда уже встретились и еще не распрощались передвижническое правдоискательство и искание красоты, этика и эстетика, чуть смягчив контуры кастовой непримиримости, соприкоснулись и улыбнулись друг другу суровые реалисты и задумчиво-легкомысленные мечтатели. «Мир искусства» не мог существовать после предсказанных А. Блоком невиданных перемен и мятежей, кровавых войн и революций. Легкость и изящество, широта и открытость, беспечное поклонение различным художественным богам оказались одинаково далекими и от ортодоксального реализма, и от символизма вместе с преодолевавшим его акмеизмом, и от решительного напористого авангарда.

Возвышенное понимание культуры, желание охранять ее от исторических сквозняков толкали мирискусников в объятия государства, в котором они еще до революции хотели видеть высший суд, просвещенный эстетический абсолютизм, не препятствующий свободе творчества. Отсюда шокировавшие современников предложения Дягилева и Бенуа по реформе театрального и музейного дела, вплоть до фантастического объединения Эрмитажа, Русского музея, пригородных дворцов Петербурга. Отсюда же и многие масштабные акции И. Грабаря (уже советского времени) в сфере книгоиздательства и охраны памятников, реставрации и музейного строительства. Увы, окрашивавшая проекты Бенуа мечтательность, на практике, в трезвом свете дидактических задач, исчезала, становилась единой политикой, регламентацией, системой.

Есть горькая ирония в том, что почти одновременно закончили свое существование «Товарищество передвижников» – в 1923 г. и «Мир искусства» – в 1924-м. Иллюзии утрачивались. В 1926 г. покидает Россию Бенуа, и вместе с ним покидает ее «Мир искусства». О его профессиональных заветах будет напоминать платформа художественного качества, на которой зиждилось объединение «Четыре искусства», а позднее – творчество многих одаренных и высококультурных мастеров, балансировавших

между официальными догмами и андеграундом, отыскивавших ответы на вопросы искусства в самом искусстве. Но и поздние мирискусники, и их грустноватые потомки, продолжая начатое Бенуа противостояние «левым» и «правым», натурализму и формализму, чаще всего изживали в себе то, что тайно ценили в противниках, и оказывались на обочине художественного процесса, зависали между миром и искусством, надеясь на историческую реабилитацию.

Зато их культурологические ориентации: универсализм, почтение к прошлому, реставраторский и библиофильский пафос, равно пиететное отношение к картине и книжному знаку, станковой иллюстрации и фарфоровой безделушке – проникли в будущее и сохранились до нашего времени, напоминая о себе не только в разнообразных вариациях безуспешно убегающего от злобы дня искусства для искусства, но и, казалось бы, в бесконечно далекой от его постмодернистской деловитости, унаследовавшей тем не менее от мирискусников проектное мышление, акционизм, цитатность, единство искусства и искусствоведения и, соответственно, особую роль менеджера, эксперта – искусство то, что договорились считать искусством.

Уходила в прошлое дореволюционная Россия, уходил и «Мир искусства», становясь модернизмом, неоклассицизмом, конструктивизмом, реализмом. «Слоистая и твердая вода» новых времен смывала старые следы. Но они проступали – изо всех «кризисов» и «крахов» рождалось и рождается искусство. И в его призрачном свете по-иному видятся и мистические порывы – прорывы в неизведанное модерна, и попытка превратить искусство для искусства в новую художественную религию.

Говоря на языке современной эстетики, мирискусники синхронизировали культуру для ее самоидентификации, выстраивали семантическое пространство, в котором на уровне историко-художественной интуиции-озарения все истинное существует синхронистично в настоящем, прошлом и будущем. Они сделали то, что в России казалось невозможным: провозгласили самостояние искусства как залог его величия.

Парадокс Н. Бердяева: «Утопии, к сожалению, всегда осуществляются» [6, с. 211] – не отнести к мирискуснической утопии: она прекрасна своей неосуществимостью. Но она и неуничтожима, и всегда будет дышать, трепетать между безднами жизни и искусства, помогая каждому, кто твердо верит в «начала и концы», достигать своего неба. Как сказал трагически и с надеждой воспринимавший любое время С. Булгаков, «человек рожден для вечности и слышит в себе голос вечности, он слышит его тонким ухом своих величайших мыслителей, ученых и поэтов, своих чистых сердцем праведников и художников» [8, с. 51].

#### БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Асвариц Б. И.* В. В. Кандинский и А. Н. Бенуа в Париже. 1936 год // Вопросы искусствознания VIII (1/96). М., 1996. С. 611–614.
2. Александр Бенуа размышляет... : [Статьи, письма, высказывания] / Подгот. изд., вступ. ст. и коммент. И. С. Зильберштейна и А. Н. Савинова. М. : Сов. художник, [1968].
3. *Бенуа А.* Выставка «Современной русской живописи» // Речь. 1916. 2 дек. № 332. С. 2.
4. *Бенуа А.* История русской живописи в XIX веке. М. : Республика, 1995.
5. *Бенуа А.* Первая выставка «Мира искусства» // Речь. 1911. 7 янв.
6. *Бердяев Н.* Самопознание. М. : СП «ДЭМ» : Междунар. отношения, 1990.
7. *Бродский И.* Меньше единицы. Избранные эссе. М. : Независимая Газета, 1999.
8. *Булгаков С.* Моя Родина. Орел : Изд-во Орлов. гос. телерадиовещат. компании, 1996.
9. *Бурлюк Д.* Галдящие «бенуа» и новое русское национальное искусство. Санкт-Петербург : Книгопеч. Шмидт, 1913.
10. *Дягилев С.* В час итогов // Весы. 1905. № 4. С. 45–46.
11. *Дягилев С.* По поводу книги Бенуа «История русской живописи в XIX веке, часть 2» // Мир искусства. 1902. № 11. С. 39–44.
12. *Дягилев С.* Сложные вопросы // Мир искусства. 1899. Т. 1. С. 1–16.
13. *Красовская В.* Русский балетный театр начала XX века. Л. : Искусство, Ленинградское отделение, 1971–1972. Ч. 1: Хореографы. Ч. 1 : 1971.
14. *Лифарь С.* Дягилев. СПб. : Композитор : ТОО «Яна принт», 1993.

15. *Музиль Р.* Человек без свойств : кн. 1. М. : Ладомир, 1994.
16. *Петров В. Н.* «Мир искусства». Художественное объединение начала XX века. СПб. : Аврора, 1997.
17. Сергей Дягилев и русское искусство : в 2-х т. М. : Изобразительное искусство, 1982. Т. 2.
18. *Стернин Г.* Художественная жизнь России на рубеже XIX–XX веков. М. : Искусство, 1970.
19. *Толстой Л. Н.* Что такое искусство? : Собр. соч. в 22 томах. Т. 15 : Статьи об искусстве и литературе. Т. 15 / [коммент. К. Н. Ломунова]. М. : Художественная литература, 1978–1985. Т. 15 : 1983.