

Л. С. Бычкова

Мирискусники в мире искусства*

Художественное объединение и журнал «Мир искусства» — значительные явления в русской культуре Серебряного века, ярко выразившие одну из существенных эстетических тенденций своего времени. Содружество мирискусников начало складываться в Петербурге в 90-е гг. XIX в. вокруг группы молодых художников, литераторов, деятелей искусства, стремившихся к обновлению культурной и художественной жизни России. Главными инициаторами были А.Н. Бенуа, С.П. Дягилев, Д.В. Filosoф, К.А. Сомов, Л.С. Бакст, позже М.В. Добужинский и др. Как писал Добужинский, это было «объединение друзей, связанных одинаковой культурой и общим вкусом»¹. В 1898 г. вышел первый номер журнала «Мир искусства», который в основном подготовил Filosoфов², в 1899 г. прошла первая из пяти выставок журнала, само объединение было официально оформлено в 1900 г. Журнал просуществовал до конца 1904 г., а после революции 1905 г. прекратилась официальная деятельность объединения. К участию в выставках помимо самих членов объединения привлекались многие выдающиеся художники рубежа столетий, которые разделяли основную духовно-эстетическую линию «Мира искусства». Среди них в первую очередь можно назвать имена К. Коровина, М. Врубеля, В. Серова, Н. Рериха, М. Нестерова, И. Грабаря, Ф. Малявина. Приглашались и некоторые зарубежные мастера. На страницах журнала публиковались и многие русские религиозные мыслители и писатели, на свой лад ратовавшие за «возрождение» духовности в России. Это В. Ро-

* В статье использованы материалы исследовательского проекта № 05-03-03137а, поддержанного РФНФ.

занов, Д. Мережковский, Л. Шестов, Н. Минский и др. Журнал и объединение в своем первоначальном виде просуществовали очень недолго, однако дух «Мира искусства», его издательская, организационная, выставочная и просветительская деятельности оставили заметный след в русской культуре и эстетике, а основные участники объединения — мирискусники, — сохранили этот дух и эстетические пристрастия практически на протяжении всей своей жизни. В 1910—1924 гг. «Мир искусства» возобновил свою деятельность, но уже в очень расширенном составе и без достаточно ясно ориентированной первой эстетической (по сути своей — эстетской) линии. Многие из представителей объединения в 1920-е гг. перебрались в Париж, но и там оставались приверженцами художественных вкусов своей юности.

Две главные идеи объединяли участников «Мира искусства» в целостное сообщество: 1. Стремление возратить русскому искусству главное качество искусства *художественность*, освободить искусство от любой тенденциозности (социальной, религиозной, политической и т.п.) и направить его в чисто эстетическое русло. Отсюда популярный в их среде, хотя и старый в культуре, лозунг *l'art pour l'art*, неприятие идеологии и художественной практики академизма и передвижничества, особый интерес к романтическим и символистским тенденциям в искусстве, к английским прерафаэлитам, французским набидам, к живописи Пюви де Шавана, мифологизму Бёклина, эстетизму «Югендштиля», *ар нуво*, но также — к сказочной фантастике Э. Т. А. Гофмана, к музыке Р. Вагнера, к балету как форме чистой художественности и т.п.; тенденция к включению русской культуры и искусства в широкий европейский художественный контекст. 2. На этой основе — романтизация, поэтизация, эстетизация русского национального наследия, особенно позднего, XVIII — начала XIX вв., ориентированного на западную культуру, вообще интерес к послепетровской культуре и позднему народному искусству, за что главные участники объединения получили в художественных кругах прозвище «ретроспективных мечтателей».

Основной тенденцией «Мира искусства» стал принцип новаторства в искусстве на основе высоко развитого эстетического вкуса. Отсюда и художественно-эстетические пристрастия, и творческие установки мирискусников. Фактически они создали добротный русский вариант того эстетически заостренного движения рубежа столетий, которое тяготело к поэтике неоромантизма или символизма, к декоративности и эстетской певучести линии и в разных странах носило разные именованья (*ар нуво*, *сецессион*, *югендштиль*), а в России получило название стиля «модерн».

Сами участники движения (Бенуа, Сомов, Добужинский, Бакст, Лансере, Остроумова-Лебедева, Билибин) не были великими художниками, не создали художественных шедевров или выдающихся произведений, но вписали несколько очень красивых, почти эстетских страниц в историю русского искусства, фактически показав миру, что и русскому искусству не чужд дух национально ориентированного эстетизма в лучшем смысле этого, несправедливо приниженного термина. Характерным для стиля большинства мирискусников были изысканная линейность (графичность – они вывели русскую графику на уровень самостоятельного вида искусства), тонкая декоративность, ностальгия по красоте и роскоши прошлых эпох, иногда неоклассицистские тенденции и камерность в станковых произведениях. При этом многие из них тяготели и к театральному синтезу искусств – отсюда активное участие в театральных постановках, дягилевских проектах и «русских сезонах», повышенный интерес к музыке, танцу, современному театру в целом. Понятно, что большинство из мирискусников настороженно, а как правило, и резко негативно относились к авангардным течениям своего времени. «Мир искусства» стремился найти свой, крепко связанный с лучшими традициями искусства прошлого новаторский путь в искусстве, альтернативный пути авангардистов. Сегодня мы видим, что в XX в. усилия мирискусников практически не получили никакого развития, но в первой трети столетия они способствовали поддержанию высокого эстетического уровня в отечественной, да и в европейской культурах и оставили по себе добрую память в истории искусства и духовной культуры.

Здесь я хочу остановиться именно на художественных установках и эстетических вкусах некоторых из главных представителей «Мира искусства» и художников, активно примыкавших к движению, чтобы выявить главную художественно-эстетическую тенденцию всего движения в дополнение к тому, что хорошо показано искусствоведами на основе анализа художественного творчества самих мирискусников³.

Константин Сомов (1869–1939) в «Мире искусства» был одним из наиболее рафинированных и утонченных эстетов, ностальгически относившимся к красоте классического искусства прошлого, до самых последних дней своей жизни искавшим красоту или ее следы в современном ему искусстве и по мере своих сил пытавшимся создать эту красоту. В одном из писем он объясняет А. Бенуа, почему он не может никаким образом участвовать в революционном движении 1905 г., охватившем всю Россию: «...я прежде всего безумно влюблен в красоту и ей хочу служить; одиночество с немногими и то, что в

душе человека вечно и неосязательно, ценю я выше всего. Я индивидуалист, весь мир вертится около моего «я» и мне, в сущности, нет дела до того, что выходит за пределы этого «я» и его узкости» (89)⁴. А на сетования своего корреспондента о наступающем «хамстве» утешает его тем, что его во все времена бывает достаточно, но рядом с ним всегда сохраняется и красота — ее при всяком строе достаточно, чтобы «вдохновлять поэтов и художников» (91).

В красоте Сомов видел главный смысл жизни и поэтому все ее проявления, но особенно сферу искусства рассматривал сквозь эстетические очки, правда, своего, достаточно субъективного производства. При этом он постоянно стремился не только наслаждаться эстетическими объектами, но и развивать свой эстетический вкус. Уже сорокалетним известным художником он не считает зазорным сходить на лекцию И. Грабаря по эстетике, но главный эстетический опыт в течение всей жизни приобретается им при общении с самим искусством. В этом до последних дней своей внезапно оборвавшейся жизни он был неутомим. Из его писем и дневников мы видим, что вся жизнь его протекала в искусстве. Помимо творческой работы постоянные, почти ежедневные посещения выставок, галерей, музеев, мастерских художников, театров и концертных залов. В любом городе, куда он попадал, он первым делом бежал в музеи и в театры. И краткую реакцию почти на каждое такое посещение мы обнаруживаем в его дневниках или письмах. Вот, в январе 1910 г. он в Москве. «Устаю за день, но тем не менее каждый вечер хожу в театр» (106). И такие же записи до последних лет жизни в Париже. Почти каждый день театры, концерты, выставки. При этом посещает он не только то, о чем заведомо знает, что получит эстетическое наслаждение, но и многое из того, что не может удовлетворить его эстетическую потребность. Профессионально следит за событиями в художественной жизни и ищет хотя бы следы прекрасного.

И находит их почти везде. Он не забывает упомянуть о красоте пейзажа, которую обнаруживает и во Франции, и в Америке, и в Лондоне, и в Москве советского периода; о красоте Шартрского собора или интерьеров домов и дворцов, которые ему приходилось посещать в разных странах мира. Однако с особой и постоянной любовью наслаждается он красотой искусства. При этом с одинаковой страстью он слушает музыку, оперу, смотрит балет и театральные спектакли, читает беллетристику, поэзию и, конечно, не пропускает ни одной возможности увидеть живопись: и старых мастеров, и своих современников. И при каждом контакте с искусством ему есть что сказать. При этом часто его суждения, хотя и достаточно субъективные, ока-

зываются меткими и точными, что еще подчеркивается их лаконизмом. Общее впечатление, несколько конкретных замечаний, но и по ним мы хорошо ощущаем и уровень эстетического сознания самого Сомова, и дух атмосферы Серебряного века, в которой сложилось это сознание.

«Вечером был на концерте Кусевицкого. Шла месса Баха. Сочинение необыкновенной красоты и вдохновения. Исполнение было превосходно, очень стройное» (1914 г.) (138). В полном восторге от игры Нью-йоркского филармонического оркестра под управлением Тосканини: «Никогда в жизни ничего подобного не слышал» (Париж, 1930 г.) (366). Об исполнении мессы папским хором в Нотр-Даме: «Впечатление от этого хора неземное. Такой стройности, чистоты голосов, их итальянского тембра, таких восхитительных дискантов я никогда не слышал» (1931 г.) (183). Об исполнении базельским хором оперы Моцарта «Идоменей»: «Она оказалась совершенно гениальной, бесподобной красоты» (Париж, 1933 г.) (409) и т.д. и т.п. Уже в пожилом возрасте четыре вечера провел на галерке театра, где исполнялась тетралогия Вагнера байрейтской труппой. Других билетов достать не удалось, а каждое исполнение продолжительностью по 5–6 часов. Конец июня, в Париже жара, «но все же наслаждение большое» (355).

С еще большим воодушевлением посещал Сомов на протяжении всей своей жизни балет. Особенно русский, лучшие силы которого оказались после революции 1917-го года на Западе. Здесь и эстетическое наслаждение, и профессиональный интерес к художественному оформлению, которое часто (особенно в ранних дягилевских спектаклях) выполняли его друзья и коллеги по «Миру искусства». В балете, музыке, театре, да и в живописи естественно, наибольшее наслаждение Сомову доставляет классика или утонченный эстетизм. Однако первая треть XX столетия кипела совсем не этим, особенно в Париже. Все большую силу набирали авангардные тенденции, процветали все направления авангарда, и Сомов все это смотрит, слушает, читает, во всем пытается найти следы красоты, которые далеко не всегда отыскиваются, поэтому часто ему приходится давать резко негативные оценки увиденному, услышанному, прочитанному.

Все, тяготеющее к эстетизму начала века, особенно привлекает внимание русского художника, а авангардные новшества никак не усваиваются им, хотя чувствуется, что он стремится найти к ним свой эстетический ключ. Получается очень редко. В Париже посещает все дягилевские спектакли, часто восхищается танцорами, хореографией, менее доволен декорациями и костюмами, которые в 1920-е гг.

делали уже часто кубисты. «Я люблю наш старый балет, — признается он в письме 1925 г., — но это не мешает мне наслаждаться и новым. Хореографией и отличными танцорами, главным образом. Декорации Пикассо, Матисса, Дерена переварить не могу, люблю или иллюзорность, или пышную красоту» (280). В Нью-Йорке ходит «в последние ряды галерки» и наслаждается игрой американских актеров. Просмотрел много пьес и делает вывод: «Такой совершенной игры и таких талантов я давно не видел. Наши русские актеры гораздо ниже» (270). А вот американскую литературу считает вторым сортом, что не мешает, отмечает он, самим американцам быть ею довольными. В восторге от отдельных вещей А. Франса и М. Пруста.

В современном изобразительном искусстве Сомову больше всего нравятся многие вещи его друга А. Бенуа: и графика, и театральные декорации. В восторге он от живописи и акварелей Врубеля — «что-то невероятное по блеску и гармонии цветов» (78). Произвел на него впечатление Гоген в собрании Шукина; похвалил как-то красочную (лубочную) гамму красок в одной из театральных работ Н. Гончаровой, хотя позже на основе ее натюрмортов, отзываясь о ней как о глупой и даже идиотичной, «судя по этим ее глупым вещам» (360); отметил мимоходом, что у Филонова «большое искусство, хотя и неприятное» (192). В целом же он скуп на похвалы для своих коллег живописцев, порой бывает саркастичен, желчен и даже груб в отзывах о творчестве многих из них, хотя не хвалит и себя. Часто выражает недовольство своими работами. Нередко сообщает своим друзьям и родственникам, что рвет и уничтожает непонравившиеся этюды и эскизы. Да и многие законченные работы, особенно уже выставленные ему не нравятся.

Вот почти наобум выбранные суждения Сомова о своих работах: «Начал писать 18 век, дама в лиловом на скамейке в парке английского характера. В высшей степени банально и пошло. На хорошую работу не способен» (192). «Начал другой пошлый рисунок: маркиза (проклятая!) лежит на траве, поодаль двое фехтуются. До 9 вечера рисовал. Вышла гадость. Завтра попытаюсь раскрасить. На душе сделалось тошно» (193). О своих работах в Третьяковке (а туда взяли лучшие, в том числе и знаменитую «Даму в голубом»): «чего боялся, то и испытал: «“Дама в голубом” мне не понравилась, как и все прочее мое...» (112). И такие высказывания у него нередки и показывают особую эстетическую взыскательность мастера к самому себе. При этом он знает минуты счастья от занятий живописью и убежден, что «живопись, как-никак, а услаждает жизнь и дает иногда счастливые мгновения» (80). Особенно же строг он к своим коллегам по цеху и, преж-

де всего, к любым элементам авангардизма в искусстве. Его он, как и большинство мирискусников, не понимает и не принимает. Это внутренняя позиция художника, выражающая его эстетическое credo.

Строгий эстетский глаз Сомова видит изъяны у всех современников. Достается и русским, и французам в одинаковой мере. Речь, конечно, не всегда идет о творчестве того или иного мастера в целом, но о конкретных работах, увиденных на той или иной выставке или в мастерской. Высказывает, например, «беспощадную правду» Петрову-Водкину о его картине «Атака», после чего тому захотелось «застрелиться или повеситься» (155–156). На одной из выставок 1916 г.: «дрызгатня Коровина»; картина Машкова «красива по краскам, но как-то идиотично тупа»; работы Судейкина, Кустодиева, Добужинского, Грабаря неинтересны (155). На выставке 1918 г.: «Григорьев, замечательно талантливый, но сволочный, глупый, дешевый порнограф. Кое-что мне понравилось... Петров-Водкин все тот же скучный, тупой, претенциозный дурак. Все то же несносное сочетание неприятных чистых голубого, зеленого, красного и кирпичного тона. Добужинский – ужасный семейный портрет и незначительное остальное» (185). К Григорьеву у него на протяжении всей жизни одно отношение – «талантлив, но легкомыслен, глуп и самовлюблен» (264). О первом представлении постановки «Каменный гость» Мейерхольдом и Головиным: «Легкомысленная, очень претенциозная, очень невежественная, нагроможденная, глупая» (171). У Яковлева есть много замечательных вещей, но «главного у него все же нет – ума и души. Все же он остался внешним художником» (352), «в нем всегда какая-то поверхностность и спешка» (376).

Еще больше достается от Сомова западным художникам, хотя подход во всем у него чисто субъективный (как практически и у любого художника в своей сфере искусства). Так, в Москве при первой встрече с некоторыми шедеврами в шукинском собрании: «Гоген мне очень понравился, Матисс же совсем нет. Его искусство – не искусство вовсе!» (111). Живопись Сезанна так и не признал за искусство. В последний год своей жизни (1939) на выставке Сезанна: «Кроме одного (а может быть, и трех) прекрасных натюрмортов почти все скверно, тускло, без валеров, несвежими красками. Фигуры же и его голые “купанья” прямо прескверны, бездарны, неумелы. Гадкие портреты» (436). Ван Гог за исключением отдельных вещей: «не только не гениально, но и не хорошо» (227). Таким образом, почти все, что выходит за рамки утонченного мирискуснического эстетизма, лежавшего в основе этого объединения, Сомовым не принимается, не представляет ему эстетического удовольствия.

Еще более резко отзываясь он об авангардистах, с которыми познакомился в Москве и потом регулярно видел в Париже, но отношение к ним было постоянным и практически всегда негативным. О выставке «0,10», на которой, как известно, Малевич впервые выставил свои супрематические вещи: «Совершенно ничтожно, безвыходно. Не искусство. Ужасные ухищрения, чтобы сделать шум» (152). На выставке 1923-го г. в Академии художеств на Васильевском: «Левых множество – и, конечно, ужасная мерзость, наглость и глупость» (216). Сегодня понятно, что на подобных выставках было много «наглости и глупости», но было немало и работ, вошедших теперь в классику мирового авангарда. Сомов, как и большинство мирискусников, к сожалению, этого не усмотрел. В этом смысле он оставался типичным приверженцем традиционной, но по-своему понятной живописи. Передвижников и академистов он тоже не почитал. В этом все мирискусники были едины. Добужинский вспоминал, что передвижниками они вообще мало интересовались, «относились к их поколению непочтительно» и даже никогда не говорили о них в своих беседах⁵.

Однако далеко не все в авангарде Сомовым резко отрицается – там, где он видит хоть какие-то следы красоты, он относится и к своим антагонистам снисходительно. Так, кубистические декорации и костюмы Пикассо к «Пульчинелле» ему даже понравились, но занавес Пикассо, где «две огромные бабы с руками, как ноги, и с ногами, как у слона, с выпученными треугольными титьками, в белых хламидах пляшут какой-то дикий танец», он охарактеризовал лаконично: «Гадость!» (250). Он видел талант Филонова, но относился к его живописи очень холодно. Или высоко ценил С. Дали как великолепного рисовальщика, но в целом возмущался его искусством, хотя все смотрел. Об иллюстрациях метра сюрреализма к «Песням Мальдорора» Лотреамона в какой-то маленькой галерее: «Все то же, те же на аршин висящие вниз ж..., полусгнившие ноги. Бифштексы с косточками на человеческих ляжках его диких фигур <...> Но какой блестящий Дали талант, как великолепно рисует. Притворство ли у него во что бы то ни стало быть единственным, особенным, или подлинная эротомания и маньячество?» (419). Хотя, как это ни парадоксально, он и сам, что хорошо известно из его творчества, был не чужд эротизма, правда эстетского, жеманного, кринолинного. Да и нечто патологическое нередко привлекало его. В Париже заходил в «Musée pathologique, где смотрел... восковые куклы: болезни, раны, роды, зародыш, чудища, выкидыши и т.п. Я люблю такие музеи – хочу еще пойти в musée Grèvin» (320)

То же самое касается литературы, театра, музыки. Все авангардное так или иначе отталкивало его, оскорбляло эстетический вкус. Особенно почему-то он недолюбливал Стравинского. Ругает его музыку часто и по всякому поводу. В литературе его возмутил Белый. «Читал “Петербург” Андрея Белого – гадость! Безвкусно, юродливо! Безграмотно, по-дамски и, главное, скучно и неинтересно» (415). Кстати, «скучно» и «неинтересно» – его самые главные негативные эстетические оценки. О Дали или Пикассо он никогда не говорил этого. В целом же он считал весь авангардизм каким-то дурным веянием времени. «Я думаю, нынешние модернисты, – писал он в 1934 г. – лет через 40 совсем сгинут и никто их не будет собирать» (416). Увы, как опасно делать прогнозы в искусстве и культуре. Сегодня за этих «модернистов» платят баснословные деньги, а наиболее талантливые из них стали классикой мирового искусства.

В свете грандиозных исторических перипетий в искусстве XX в. многие из резко негативных, иногда грубых, предельно субъективизированных оценок творчества художников-авангардистов Сомовым представляются нам несправедливыми и вроде бы даже как-то понижающими образ талантливого художника Серебряного века, утонченного певца поэтики предельно идеализированного им кринолинно-галантного XVIII в., ностальгирующего по изысканной, им самим изобретенной эстетике. Однако в этом искусственном, утонченном и удивительно притягательном эстетизме и коренятся причины его негативного отношения к авангардным исканиям и экспериментам с формой. Сомов особенно остро уловил в авангарде начало процесса, направленного против главного принципа искусства – его художественности, хотя у критикуемых им мастеров в начале XX в. он ощущался еще достаточно слабо, и болезненно переживал это. Изысканный вкус эстета нервно и резко реагировал на любые отклонения от красоты в искусстве, даже в своем собственном. В истории искусства и эстетического опыта он был одним из последних и последовательных приверженцев «изысканных искусств» в прямом смысле этого понятия классической эстетики.

И под конец разговора о Сомове одно его крайне интересное, почти фрейдистское и очень личное признание в дневнике от 1 февраля 1914 г., раскрывающее главные аспекты его творчества, его галантно-жеманного, кринолинного, маньеристского XVIII в. и в какой-то мере приоткрывающее завесу над глубинным бессознательным, либидозным смыслом эстетизма в целом. Оказывается в его картинах, по признанию самого художника, выражались его сокровенные интимно-эротические интенции, его чувственно обострен-

ное Эго. «Женщины на моих картинах томятся, выражение любви на их лицах, грусть или похотливость — отражение меня самого, моей души <...> А их ломаные позы, нарочное их уродство — насмешка над самим собой и в то же время над противной моему естеству вечной женственностью. Отгадать меня, не зная моей натуры, конечно, трудно. Это протест, досада, что я сам во многом такой, как они. Тряпки, перья — все это меня влечет и влекло не только как живописца (но тут сквозит и жалость к себе). Искусство, его произведения, любимые картины и статуи для меня чаще всего тесно связаны с полом и моей чувственностью. Нравится то, что напоминает о любви и ее наслаждениях, хотя бы сюжеты искусства вовсе о ней и не говорили прямо» (125–126).

Крайне интересное, смелое, откровенное признание, многое разъясняющее и в творчестве самого Сомова, и в его художественно-эстетических пристрастиях, и в утонченном эстетстве «Мира искусства» в целом. В частности, понятно его равнодушие к Родену (у того нет никакой чувственности), или его пристрастие к балету, бесконечные восторги по поводу выдающихся танцовщиц, восхищение даже стареющей Айседорой Дункан и острая критика Иды Рубинштейн. Однако все это нельзя осветить в одной статье и пора перейти к другим, не менее интересным и одаренным представителям «Мира искусства», их взглядам на художественную ситуацию своего времени.

Мстислав Добужинский (1875–1957). Эстетические пристрастия Добужинского, начавшие проявляться еще до его вступления в круг мирискусников, хорошо отражают общую духовно-художественную атмосферу этого объединения, товарищества единомышленников в искусстве, стремившихся «возродить», как они считали, художественную жизнь в России после засилья академистов и передвижников на основе пристального внимания к собственно художественности изобразительных искусств. При этом все мирискусники были патриотами Петербурга и выражали в своем искусстве и в своих пристрастиях особый петербургский эстетизм, существенно отличавшийся в их представлении от московского.

Добужинский в этом плане был особенно яркой фигурой. Он с детства любил Петербург и стал фактически утонченным, изысканным певцом этого уникального русского города с ярко выраженной западной ориентацией. Большой любовью к нему дышат многие страницы его «Воспоминаний». По возвращении из Мюнхена, где он учился в мастерских А.Ажбе и Ш.Холлоши (1899–1901) и где хорошо ознакомился с искусством своих будущих друзей и коллег по первым выпускам журнала «Мир искусства», Добужинский с особой остро-

той почувствовал своеобразное эстетическое очарование Петербурга, его скромную красоту, его удивительную графичность, особую цветовую атмосферу, его просторы и линии крыш, пронизывающий его дух Достоевского, символизм и мистичность его каменных лабиринтов. Во мне, писал он, «по-новому утвердилось и жившее с детства какое-то родное чувство к монотонным казенным зданиям, удивительным петербургским перспективам, но еще острее меня теперь уколола изнанка города <...> Эти задние стены домов — кирпичные брандмауэры с их белыми полосами дымоходов, ровная линия крыш, точно с крепостными зубцами — бесконечными трубами, — спящие каналы, черные высокие штабеля дров, темные колодцы дворов, глухие заборы, пустыри» (187)⁶. Эта особая красота заорожила находившегося под влиянием мюнхенского модерна (Штука, Бёклина) Добужинского и во многом определила его художественное лицо в «Мире искусства», куда он вскоре и был введен И. Грабарем. «Я пристально вглядывался в графические черты Петербурга, всматривался в кладку кирпичей голых, неоштукатуренных стен и в этот их “ковровый” узор, который сам собою образуется в неровности и пятнах штукатурки» (188). Его пленяет вязь бесчисленных решеток Петербурга, античные маски ампирических зданий, контрасты каменных домов и уютных уголков в деревенскими деревянными домишками, восхищают наивные вывески, пузатые полосатые барки на Фонтанке и пестрый люд на Невском.

Он начинает ясно понимать, что «Петербург всем своим обликом, со всеми контрастами трагического, курьезного, величественного и уютного действительно единственный и самый фантастический город в мире» (188). А до этого он имел уже возможность поехать по Европе, увидеть и Париж, и некоторые города Италии и Германии. И в год вступления в круг мирискусников (1902) он ощутил, что именно эту красоту «вновь обретенного» им города «с его томительной и горькой поэзией» никто еще не выразил в искусстве, и направил свои творческие усилия на это воплощение. «Конечно, — признается он, — я был охвачен, как и все мое поколение, веяниями символизма, и естественно, что мне было близко ощущение тайны, чем, казалось, был полон Петербург, каким я его теперь видел» (188). Сквозь «пошлость и мрак петербургских будней» он постоянно чувствовал «нечто страшно серьезное и значительное, что таилось в самой удручающей изнанке» «его» Петербурга, а в «осеннюю липкую слякоть и унылый, на много дней зарядивший петербургский дождик» ему казалось, что «вылезали изо всех щелей петербургские кошмары и “мелкие бесы”» (189). И эта поэзия Питера влекла к себе Добужинского, хотя и пугала одновременно.

Он поэтически описывает «страшную стену», которая маячила перед окнами его квартиры: «глухая, дикого цвета стена, тоже черная, самая печальная и трагическая, какую можно себе представить, с пятнами сырости, облупленная и с одним лишь маленьким, подслеповатым оконцем». Она неудержимо притягивала его к себе и угнетала, возбуждая воспоминания о мрачных мирах Достоевского. И эти гнетущие впечатления от страшной стены он преодолел, как сам повествует, изобразив ее со «всеми ее трещинами и лишаями, ... уже любуясь ею» — «во мне победил художник» (190). Эту пастель Добужинский считал первым «настоящим творческим произведением», и духом ее пронизаны многие его работы, как в графике, так и в театральном-декорационном искусстве. Позже он сам удивлялся, почему именно с этой, «изнаночной» стороны Петербурга он начал свое большое творчество, хотя его с детства привлекала и парадная красота столярного града Петра.

Однако если мы вспомним творчество Добужинского, то увидим, что именно романтический (или неоромантический) дух старых городов (особенно Питера и близкой ему по гимназическим годам Вильны) магнетически притягивал его своими символическими тайнами. В Вильне, которую он полюбил с отрочества и считал вторым родным городом наряду с Петербургом, его как художника больше всего привлекало старое «гетто» «с его узенькими и кривыми улочками, пересеченными арками, и с разноцветными домами» (195), где он сделал множество этюдов, а по ним и прекрасные, очень тонкие и высокохудожественные гравюры. Да это и понятно, если мы взглядем в эстетические пристрастия молодого Добужинского. Это не ясный и прямой свет и гармоничная красота «Сикстинской мадонны» Рафаэля (она не произвела на него в Дрездене впечатления), а таинственный полумрак леонардовских «Мадонны в скалах» и «Иоанна Предтечи» (169). А далее это ранние итальянцы, сиенская живопись, византийские мозаики в Сан Марко и Тинторетто в Венеции, Сегантини и Цорн, Бёклин и Штук, прерафаэлиты, импрессионисты в Париже, особенно Дега (который стал для него навсегда одним из «богов»), японская гравюра и, наконец, мирискусники, первую выставку которых он увидел и тщательно изучил еще до личного знакомства с ними в 1898 г., был восхищен их искусством. Больше всего, как он признается, он был «пленен» поразившим его своей тонкостью искусством Сомова, с которым, войдя через несколько лет в круг своих кумиров, он и подружился. Сфера эстетических интересов юного Добужинского ясно свидетельствует о художественной направленности его духа. Она, что мы ясно видим по его «Воспоминаниям»,

полностью совпадала с символистски-романтической и утонченно-эстетской ориентацией главных мирискусников, которые сразу признали в нем своего.

Основные сведения о «Мире искусства» Добужинский получил от Игоря Грабаря, с которым близко сошелся в Мюнхене в годы своего ученичества у немецких учителей и который одним из первых увидел в нем настоящего художника и корректно помогал его художественному становлению, давал четкие ориентиры в сфере художественного образования. Например, он составил подробную программу, что смотреть в Париже, перед первой краткой поездкой туда Добужинского, а позже ввел его и в круг мирискусников. Благодарность к Грабарю Добужинский пронес через всю свою жизнь. Вообще он был благодарным учеником и отзывчивым, доброжелательным коллегой и другом многих близких ему по духу художников. Ему совершенно чужд дух скепсиса или снобизма, характерный для Сомова, в отношении своих коллег.

Добужинский дал краткие, доброжелательные и меткие характеристики практически всем участникам объединения, и они в какой-то мере позволяют составить представление и о характере художественно-эстетической атмосферы этого интересного направления в культуре Серебряного века, и об эстетическом сознании самого Добужинского, т.к. большинство заметок о своих друзьях он делал сквозь призму своего творчества.

А. Бенуа «уколот» его еще в студенческие годы, когда на первой выставке «Мира искусства» были показаны его «романтические» рисунки, один из которых имел большое сходство с любимыми мотивами Добужинского — виленского барокко. Тогда Бенуа сильно повлиял на становление графического стиля юного Добужинского, укрепил его в правильности выбранного угла видения городского пейзажа. Потом их сблизили и любовь к коллекционированию, особенно старинных гравюр, и культ своих предков, и тяга к театру, и поддержка, которую Бенуа сразу же оказал молодому художнику.

Особенно близко Добужинский сошелся с Сомовым, который оказался созвучен ему удивительной тонкостью графики, «грустной и острой поэзией», далеко не сразу оцененной современниками. Добужинский был влюблен в его искусство с первой встречи, оно казалось ему драгоценным и сильно повлияло на становление его собственного творчества, признается он. «Это может показаться странным, так как темы его никогда не были моими темами, но удивительная наблюдательность его глаза и в то же время и “миниатюрность”, а в других случаях свобода и мастерство его живописи, где не было ни

кусочка, который бы не был сделан с чувством, – очаровывали меня. А главное, необыкновенная интимность его творчества, загадочность его образов, чувство грустного юмора и тогдашняя его “гофмановская” романтика меня глубоко волновали и приоткрывали какой-то странный мир, близкий моим смутным настроениям» (210). Добужинский и Сомов сошлись очень близко и часто показывали друг другу свои работы в самой начальной стадии, чтобы выслушать советы и замечания друг друга. Однако Добужинского, признается он, часто так поражали эскизы Сомова своей «томительной поэзией» и каким-то невыразимым «ароматом», что он не находил слов что-либо сказать о них.

Близок был он и с Леоном Бакстом, одно время даже совместно с ним вел занятия в художественной школе Е.Н.Званцевой, в числе учеников которой был тогда и Марк Шагал. Бакста он любил как человека и ценил за его книжную графику, но особенно за театральное искусство, которому тот посвятил всю свою жизнь. Его графические работы Добужинский характеризовал как «поразительно декоративные», полные «особой загадочной поэзии» (296). Баксту он приписывал большую заслугу и в триумфе дягилевских «Русских сезонов», и вообще в развитии театральное-декоративного искусства на Западе. «Его “Шехерезада” свела с ума Париж, и с этого начинается европейская, а затем и мировая слава Бакста». Несмотря на бурлящую художественную жизнь в Париже, именно Бакст, согласно Добужинскому, долго «оставался одним из несменяемых законодателей “вкуса”». Постановки его вызвали бесконечное подражание в театрах, его идеи варьировались до бесконечности, доводились до абсурда», его имя в Париже «стало звучать как наиболее парижское из парижских имен» (295). Для мирискусников с их космополитизмом эта оценка звучала как особая похвала.

На фоне петербургского «европеизма» основных мирискусников своим эстетским русофильством наряду с Рерихом особенно выделялся Иван Билибин, который носил русскую бороду *à la moujik* и ограничивал себя только русскими темами, выражаемыми особой изысканной каллиграфической техникой и тонкими стилизациями под народное искусство. В кругу мирискусников он был заметной и общительной фигурой. Н.Рерих, напротив, согласно воспоминаниям Добужинского, хотя и был постоянным участником выставок «Мира искусства», не сблизился с его участниками. Возможно поэтому «большое мастерство его и очень красивая красочность казались слишком “расчетливыми”, подчеркнута эффектными, но очень декоративными. <...> Рерих был для всех “загадкой”, многие сомневались даже, искренно или лишь надуманно его творчество, и его личная жизнь была скрыта ото всех» (205).

Валентин Серов был московским представителем в «Мире искусства» и почитался всеми его участниками за выдающийся талант, необычайное трудолюбие, новаторство в живописи и постоянный художественный поиск. Если передвижников и академистов мирискусники причисляли к сторонникам историзма, то себя они видели приверженцами «стиля». В этом плане у Серова Добужинский усматривал и те, и другие тенденции. Особенно близок по духу к «Миру искусства» оказался поздний Серов «Петра», «Иды Рубинштейн», «Европы», и Добужинский видел в этом начало нового этапа, которого, увы, «не пришлось дожидаться» (203).

Краткие, сугубо личные, хотя часто очень точные заметки Добужинский сделал практически по всем мирискусникам и стоявшим к ним близко художникам и литераторам. С добрыми чувствами он вспоминает о Врубеле, Остроумовой, Борисове-Мусатове (красивая, новаторская, поэтическая живопись), о Кустодиеве, Чюрлёнисе. В последнем мирискусников привлекало его умение «заглянуть в бесконечность пространства, в глубь веков», «радовали его редкая искренность, настоящая мечта, глубокое духовное содержание». Его работы, «возникшие как будто сами по себе, своей грациозностью и легкостью, удивительными цветовыми гаммами и композицией казались нам какими-то незнакомыми драгоценностями» (303).

Из литераторов Добужинского особенно привлекали Д.Мережковский, В.Розанов, Вяч. Иванов (он был частым посетителем его знаменитой Башни), Ф.Сологуб, А.Блок, А.Ремизов, т.е. авторы сотрудничавшие с «Миром искусства» или близкие ему по духу, особенно символисты. В Розанове его поражал необычный ум и оригинальные писания, полные «самых смелых и жутких парадоксов» (204). В поэзии Сологуба Добужинский восхищался «спасительной иронией», а Ремизов представлялся ему в некоторых вещах «настоящим сюрреалистом еще до сюрреализма» (277). В Иванове льстило то, что «он показывал особенно бережное уважение к художнику как обладателю какой-то своей тайны, суждения которого ценны и значительны» (272).

С особым, почти интимным чувством любви описывает Добужинский атмосферу, царившую в объединении мирискусников. Душой всего был Бенуа, а неформальным центром – его уютный дом, в котором все часто и регулярно собирались. Там же готовились и номера журнала. Кроме того нередко встречались у Лансере, Остроумовой, Добужинского на многолюдных вечерних чаепитиях. Добужинский подчеркивает, что атмосфера в «Мире искусства» была семейной, а не богемной. В этой «исключительной атмосфере интимной жизни» и искусство было «дружным общим делом». Многое делалось

сообща при постоянной помощи и поддержке друг друга. Добужинский с гордостью пишет о том, что их творчество было предельно бескорыстным, независимым, свободным от каких-либо тенденций или идей. Единственно ценным было мнение единомышленников, т.е. самих членов сообщества. Важнейшим стимулом творческой деятельности являлось ощущение себя «пионерами», открывателями новых областей и сфер в искусстве. «Теперь, оглядываясь назад и вспоминая небывалую тогдашнюю творческую продуктивность и все то, что начинало создаваться вокруг, — писал он в зрелом возрасте, — мы вправе назвать это время действительно нашим “Возрождением”» (216); «это было обновление нашей художественной культуры, можно сказать — ее возрождение» (221).

Новаторство и «возрождение» культуры и искусства понималось в смысле перенесения акцента в искусстве со всего второстепенного на его художественную сторону без отказа от изображения видимой действительности. «Мы слишком любили мир и прелесть вещей, — писал Добужинский, — и не было тогда потребности нарочито искажать действительность. То время было далеко от всяких “измов”, которые попали (к нам) от Сезанна, Матисса и Ван-Гога. Мы были наивны и чисты, и может быть в этом было достоинство нашего искусства» (317). Сегодня, столетие спустя после тех интереснейших событий, мы с некоторой грустью и ностальгией можем по-доброму позавидовать этой высокохудожественной наивности и чистоте и пожалеть, что все это далеко в прошлом.

А начался процесс пристального внимания к эстетической специфике искусства еще у предтеч мирискусников, кое-кто из которых впоследствии активно сотрудничал с «Миром искусства», почувствовав, что он продолжает начатое ими дело. В ряду таких предтеч-участников нужно прежде всего назвать имена крупнейших русских художников *Михаила Врубеля* (1856–1910) и *Константина Коровина* (1861–1939).

Им, так же, как и прямым основателям «Мира искусства», претитла всякая тенденциозность искусства, идущая в ущерб чисто художественным средствам, в ущерб форме, красоте. По поводу одной из выставок передвижников *Врубель* сетует, что подавляющее большинство художников заботятся только о злобе дня, о тематике, интересной для публики, а «форма, главнейшее содержание пластики, в загоне» (59)⁷. В противовес многим профессиональным эстетикам и своего времени, и современным, ведущим нескончаемые дискуссии о форме и содержании в искусстве, настоящий художник, живущий искусством, хорошо чувствует, что форма —

это и есть истинное содержание искусства, а все остальное не имеет прямого отношения к собственно искусству. Этот главнейший эстетический принцип искусства, кстати, и объединял столь, в общем-то, разных художников, как Врубель, Коровин, Серов, с собственно мирискусниками.

Истинная художественная форма получается, согласно Врубелю, когда художник ведет «любовные беседы с натурой», влюблен в изображаемый объект. Только тогда возникает произведение, доставляющее «специальное наслаждение» души, характерное для восприятия произведения искусства и отличающее его от печатного листа, на котором описаны те же события, что и на картине. Главным учителем художественной формы является форма, созданная природой. Она «стоит во главе красоты» и без всякого «кодекса международной эстетики» дорога нам потому, что «она — носительница души, которая тебе одному откроется и расскажет тебе твою» (99–100). Природа, являя в красоте формы свою душу, тем самым раскрывает нам и нашу душу. Поэтому истинное творчество Врубель усматривает не только в овладении техническим ремеслом художника, но, прежде всего, в глубоко непосредственном прочувствовании предмета изображения: глубоко чувствовать означает «забыть, что ты художник и обрадоваться тому, что ты, прежде всего, человек» (99).

Однако способность «глубоко чувствовать» у молодых художников часто отбивает «школа», муштруя их на гипсах и натурщиках в отработке технических деталей и вытравляя в них всякие воспоминания о непосредственном эстетическом восприятии мира. Врубель же убежден, что наряду с овладением техникой художник должен сохранить «наивный, индивидуальный взгляд», ибо в нем — «вся сила и источник наслаждений художника» (64). К этому Врубель пришел на собственном опыте. Он описывает, например, как десятки раз переделывал одно и то же место на своей работе, «и вот с неделю тому назад вышел первый живой кусок, который меня привел в восторг; рассматриваю его фокус и оказывается — просто наивная передача самых подробных живых впечатлений природы» (65). Он повторяет практически то же самое и поясняет теми же словами, что десяток лет назад делали в Париже первые импрессионисты, так же восхищаясь непосредственным впечатлением от природы, переданным на холсте, с искусством которых Врубель, кажется, еще не был знаком. Его больше интересовали в тот период Венеция и старые венецианцы Беллини, Тинторетто, Веронезе. Родным представлялось ему и византийское искусство: «Был в Торчелло, радостно шевельнулось на сердце — родная, как есть, Византия» (96).

Уже это интимное признание о «родном» византийском искусстве многого стоит, свидетельствует о глубинном понимании сущности настоящего искусства. При всех и на протяжении всей жизни своих мучительных поисках «чисто и стильно прекрасного в искусстве» (80) Врубель хорошо понимал, что это прекрасное — художественное выражение чего-то глубинного, выражаемого только этими средствами. К этому сводились его длительные поиски формы и при написании знаменитого куста сирени (109), и при работе над христианскими сюжетами для киевских храмов — авторское, художественное переосмысление византийской и древнерусской стилистики храмового искусства, и при работе над вечной для него темой Демона, да и при писании любой картины. И связывал он их с сугубо русской специфической художественного мышления. «Сейчас я опять в Абрамцево и опять меня обдает, нет, не обдает, а слышится мне та интимная национальная нотка, которую мне так хочется поймать на холсте и в орнаменте. Это музыка цельного человека, не расчлененного отвлеченными упорядоченного, дифференцированного и бледного Запада» (79).

И музыку этого «цельного человека» можно передать только чисто живописными средствами, поэтому он постоянно и мучительно ищет «живописности» в каждой своей работе, подмечает ее в натуре. Да, собственно, только такая натура и привлекает его внимание. В 1883 г. он подробно описывает в письме из Петергофа к родителям находящиеся в работе и в замыслах картины, и все внимание его привлечено исключительно к их живописной стороне, к чистой живописи. «Вместо музыки» по вечерам он ходит присматриваться к «весьма живописному быту» местных рыбаков. «Приглянулся мне между ними один старичок: темное, как медный пятак, лицо с вылинявшими грязными седыми волосами и в войлок всклокоченной бородой; закоптелая, засмоленная фуфайка, белая с коричневыми полосами, странно кутает его старенький с выдавшимися лопатками стан, на ногах чудовищные сапоги; лодка его, сухая внутри и сверху, напоминает оттенками выветрившуюся кость; с кия мокрая, темная, бархатисто-зеленая, неуклюже выгнутая — точь-точь спина какой-нибудь морской рыбы. Прелестная лодка — с заплатами из свежего дерева, шелковистым блеском на солнце напоминающего поверхность Кучуровских соломинок. Прибавьте к ней лиловато, сизовато-голубые переливы вечерней зыби, перерезанной прихотливыми изгибами голубого, рыже-зеленого силуэта отражения, и вот картинка, которую я намерен написать» (92-93).

«Картинка» так сочно и живописно описана, что мы ее уже почти видим воочию. Ближе к этому он описывает и некоторые другие свои работы и новые замыслы. При этом не забывает подчеркнуть их

живописный характер, живописные нюансы типа: «Это этюд для тонких нюансов: серебро, гипс, известка, окраска и обивка мебели, платье (голубое) — нежная и тонкая гамма; затем тело теплым и глубоким аккордом переводит к пестроте цветов и все покрывается резкой мощью синего бархата шляпы» (92). Отсюда понятно, что на шумных сборищах современной молодежи, где обсуждаются вопросы цели и значения пластических искусств и читаются эстетические трактаты Прудона и Лессинга, Врубель является единственным и последовательным защитником тезиса «искусства для искусства», а против него выступает «масса защитников утилизации искусства» (90). Эта же эстетическая позиция привела его и в «Мир искусства», где он сразу был признан авторитетом и сам ощущал себя полноправным участником этого движения защитников художественности в искусстве. «Мы, Мир Искусства, — не без гордости заявляет Врубель, — хотим найти для искусства настоящий хлеб» (102). И хлеб этот — хорошее реалистическое искусство, где с помощью чисто живописных средств создаются не казенные документы видимой действительности, но поэтические произведения, выражающие глубинные состояния души («иллюзионируют душу»), будящие ее «от мелочей будничного величавыми образами» (113), доставляющие духовное наслаждение зрителю.

К.Коровин, принявший программу мирикусников и активно участвовавший в их выставках, учился эстетически-романтическому взгляду на природу и искусство у прекрасного пейзажиста А.К.Саврасова. Он запомнил многие эстетические высказывания учителя и следовал им в своей жизни и творчестве. «Главное, — записывал Коровин слова Саврасова к своим ученикам, среди которых в первых рядах были он и Левитан, — есть созерцание — чувство мотива природы. Искусство и ландшафты не нужны, если нет чувства». «Если нет любви к природе, то не надо быть художником, не надо. <...> Нужна романтика. Мотив. Романтика бессмертна. Настроение нужно. Природа вечно дышит. Всегда поет, и песнь ее торжественна. Нет выше наслаждения созерцания природы. Земля ведь рай — и жизнь — тайна, прекрасная тайна. Да, тайна. Прославляйте жизнь. Художник — тот же поэт» (144, 146)⁸.

Эти и подобные слова учителя были очень близки духу и самого Коровина, который сохранял романтико-эстетический пафос Саврасова, но в выражении красоты природы пошел значительно дальше своего учителя по путям отыскания новейших художественных приемов и использования современных живописных находок, в частности импрессионистских. В теоретическом плане он не делает никаких открытий, но просто, а иногда даже и достаточно примитивно

выражает свою эстетическую позицию, родственную позиции мирискусников и резко противоречащую господствовавшей в его время «эстетике жизни» передвижников и демократически ориентированных эстетиков и художественных критиков (вроде Писарева, Стасова и др.), которые и его, и Врубеля, и всех мирискусников после первой же выставки 1898 г. оптом записали в декаденты.

Коровин пишет, что с детства ощущал в природе нечто фантастическое, таинственное и прекрасное и на протяжении всей жизни не уставал наслаждаться этой таинственной красотой природы. «Как прекрасны вечера, закаты солнца, сколько настроения в природе, ее впечатлений, — повторяет он почти слово в слово уроки Саврасова. — Эта радость, как музыка, восприятие души. Какая поэтическая грусть» (147). И в своем искусстве он стремился выразить, воплотить непосредственно воспринятую красоту природы, впечатление от пережитого настроения. При этом он был глубоко убежден, что «искусство живописи имеет одну цель — восхищение красотой» (163). Эту сентенцию он выдал самому Полену, когда тот попросил его высказаться о своем большом полотне «Христос и грешница». Коровин из приличия похвалил картину, но остался холоден к тематике, ибо ощутил холод в самих живописных средствах мастера. При этом он следовал фактически концепции самого Поленова, который, как записал однажды Коровин, первым стал говорить ученикам «о чистой живописи, *как* написано, ...о разнообразии красок» (167). Вот это *как* и стало главным для Коровина во всем его творчестве.

«Чувствовать красоту краски, света — вот в чем художество выражается немного, но правдиво верно брать, наслаждаться свободно, отношения тонов. Тона, тона правдивей и трезвей — они содержание» (221). Следовать в творчестве принципам импрессионистов. Сюжет искать для тона, в тонах, в цветовых отношениях — содержание картины. Понятно, что подобные утверждения и искания были крайне революционными и для русских академиков живописи, и для передвижников 90-х гг. XIX в. Понять их могли только молодые мирискусники, хотя сами еще не доходили до смелости Коровина и импрессионистов, но относились к ним с благоговением. При всем этом увлечении поисками в области чисто художественной выразительности Коровин хорошо чувствовал общеэстетический смысл искусства в его исторической ретроспективе. «Только искусство делает из человека человека», — интуитивное прозрение русского художника, восходящее в высотам немецкой классической эстетики, к эстетике наиболее крупных романтиков. И здесь же тоже неожиданная для Коровина полемика с позитивистами и материалистами: «Неправда, хрис-

тианство не лишило человека чувства эстетики. Христос велел жить и не закапывать таланта. Мир языческий был полон творчества, при христианстве, может быть, вдвое» (221).

Фактически Коровин на свой манер ищет в искусстве того же, что и все мирискусники, — художественности, эстетического качества искусства. Если оно есть, он принимает любое искусство: и языческое, и христианское, и старое, и новое, самое современное (импрессионизм, неоимпрессионизм, кубизм). Лишь бы действовало на «эстетическое восприятие», доставляло «духовное наслаждение» (458). Поэтому особый его интерес к декоративности живописи как к чисто эстетическому свойству. Он много пишет о декоративных качествах театральных декораций, над которыми постоянно работал. И главную цель декораций он видел в том, чтобы они органично участвовали в едином ансамбле: драматическое действие — музыка — декорация. В этом плане он с особым восхищением писал об удачной постановке «Царя Салтана» Римского-Корсакова, где гении Пушкина и композитора удачно слились в единое действие на основе декораций самого Коровина (393).

Вообще Коровин стремился, как он пишет, в своих декорациях, чтобы они доставляли глазу зрителей такое же наслаждение, как музыка уху. «Мне хотелось, чтобы глаз зрителя тоже бы эстетически наслаждался, как ухо души — музыкой» (461). Поэтому на первом плане в творчестве у него всегда стоит *как*, которое он выводит из *нечто* художника, а не *что*, которое должно быть следствием *как*. Об этом он неоднократно пишет в своих черновых заметках и письмах. При этом *как* не есть что-то надуманное, искусственно вымученное художником. Нет, согласно Коровину, оно является следствием органичного искания им «языка красоты», притом искания непринужденного, органичного — «формы искусства тогда только и хороши, когда они от любви, свободы, от непринужденья в себе» (290). И истинным является любое искусство, где происходит такое произвольное, но сопряженное с искренними поисками выражение красоты в самобытной форме.

Под всеми этими и подобными суждениями Коровина мог подписаться практически каждый из мирискусников. Искание эстетического качества искусства, умение выразить его в адекватной форме было главной задачей этого сообщества, и почти всем его членам удавалось по-своему решить ее в своем творчестве, создать хотя и не гениальные (за исключением некоторых выдающихся полотен Врубеля), но своеобразные художественно ценные произведения искусства⁹, которые заняли свое достойное место в истории искусства.

Примечания

- ¹ *Добужинский М.В.* Воспоминания. М., 1987. С. 317.
- ² См. *Бенуа А.* Мои воспоминания в пяти книгах. Кн. 4, 5. М., 1990. С. 228.
- ³ См. хотя бы монографии: *Бенуа А.Н.* Возникновение «Мира искусства». Л., 1928; *Эткинд М.* Александр Николаевич Бенуа. Л.–М., 1965; *Гусарова А.П.* «Мир искусства». Л., 1972; *Лапина Н.П.* «Мир искусства». Очерки истории и творческой практики. М., 1977; *Пружан И.* Константин Сомов. М., 1972; *Журавлева Е.В.* К.А.Сомов. М., 1980; *Гольнец С.В.* Л.С.Бакст. Л., 1981; *Пожарская М.Н.* Русское театральное-декорационное искусство конца XIX – начала XX века. М., 1970 и др.
- ⁴ Тексты Сомова цитируются с указанием в скобках стр. по изданию: Константин Андреевич Сомов: Письма. Дневники. Суждения современников. М., 1979.
- ⁵ *Добужинский М.В.* Воспоминания. С. 317.
- ⁶ Здесь и далее указываются стр. по цитированному выше изданию «Воспоминаний» Добужинского.
- ⁷ Тексты Врубеля цитируются с указанием стр. по изданию: *Врубель М.А.* Переписка. Воспоминания о художнике. Л., 1963.
- ⁸ Тексты К.Коровина с указанием стр. в скобках цитируются по изданию: Константин Коровин. Жизнь и творчество: Письма. Документы. Воспоминания. М., 1963.
- ⁹ Одному из основателей «Мира искусства» Александру Бенуа и некоторым другим мирискусникам будет посвящена специальная статья автора в следующем выпуске «Эстетики».