



ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОБЪЕДИНЕНИЕ МИР ИСКУССТВА

ВЕЛИКИЕ ХУДОЖНИКИ

92



ВЕЛИКИЕ ХУДОЖНИКИ
Том 92

***Художественное
объединение
«Мир искусства»***

Москва
Директ-Медиа
2011



Б. М. Кустодиев. Групповой портрет художников общества «Мир искусства». Эскиз. 1916–1920

Создание объединения

Художественное объединение «Мир искусства» выросло из гимназического, а затем студенческого кружка, группировавшегося в конце 1880-х – начале 1890-х вокруг младшего сына известного петербургского архитектора Н. Бенуа – Александра, в будущем художника, книжного иллюстратора, сценографа, историка искусства, художественного критика. Первоначально это был дружеский кружок, который сами участники называли «обществом самообразования». Уже тогда проявилась черта, типичная для «Мира искусства» в дальнейшем, – стремление к синтетическому охвату явлений искусства, культуры в целом. Интересы молодых людей были обширны: живопись, литература, музыка, история, особенно страстно они увлекались театром.

В кружок были вхожи многие будущие сотрудники журнала «Мир искусства»: В. Нувель, Д. Философов, Л. Розенберг (впоследствии известный как Л. Бакст). Появлению этого издания предшествовала большая подготовительная работа, связанная, прежде всего, с организацией выставок зарубежного искусства в России. Вплотную занялся ею С. Дягилев (1872–1929), впоследствии крупнейший художественный деятель и критик, в какой-то момент начавший играть заметную роль в дружеском объединении. Именно он поставил себе целью сплотить выдающихся русских ху-

дожников и сделать известным их творчество на Западе.

В феврале 1897 по инициативе Дягилева в Петербурге открылась выставка акварелистов из Англии и Франции. На ней экспонировались работы крупных мастеров из этих двух стран, особенно много было акварелей Менцеля, повлиявшего на камерное решение исторических тем А. Бенуа и других художников-мирискусников.

Но более значительными стали выставка скандинавских художников, открывшаяся осенью того же года в залах Академии художеств, и выставка русских и финляндских художников в Музее Штиглица в январе 1898. Благодаря организаторскому таланту Дягилев смог привлечь не только основных членов дружеского кружка, но и крупнейших русских живописцев – М. Врубеля, И. Левитана, В. Серова, К. Коровина, М. Нестерова, А. Рябушкина. Также представили свои работы финские мастера во главе с А. Галленом и А. Эдельфельтом. Эти экспозиции, по существу, оказались в числе первых выставок зарубежного искусства в России и проходили на фоне преодоления устоявшихся консервативных взглядов как в среде самих художников, так и в обществе в целом. Дягилев и его единомышленники испытывали страстное желание активнее подключить русское искусство к процессу борьбы против застоя академизма, которую уже пережили северные страны, и рассматривали совместные с зарубежными мастерами выставки как один из



А. Н. Бенуа. Кормление рыб. 1897

наиболее эффективных путей к обновлению искусства. Объединенную выставку русских и финляндских художников сами мирискусники впоследствии расценивали как «первое выступление «Мира искусства», но пока еще не под этим названием»¹. А. Бенуа говорил, что именно после нее он и его друзья соединились в одну группу, названную «Мир искусства».

Как уже отмечалось, именно проведение выставок зарубежного искусства способствовало возникновению журнала «Мир искусства». Одним из его достоинств было то, что он оказался свободной трибуной для дискуссий и в области живописи, и в области религии, философии, литературы. На страницах издания обсуждались самые актуальные проблемы интеллектуальной жизни России и Запада. Журнал с самого начала занял прочное место в художественной жизни России и обрел большое число поклонников. Его редактором был С. Дягилев, но активную роль играл и А. Бенуа, определявший художественную политику «Мира искусства» и наметивший целую эстетическую программу: во-первых, признание классики, во-вторых, отрицание всего болезненного в искусстве и декаданса, в-третьих, ориентация на идею художественной промышленности У. Морриса с ее принципом целесообразности. А. Бенуа предлагал назвать журнал «Возрождением» и призывал «объявить гонение и смерть декадентству <...>, которое грозит гибелью всей культуре»².

В первом номере журнала, вышедшем в 1899, была

опубликована статья С. Дягилева «Сложные вопросы», в которой формулировалась эстетика объединения «Мир искусства». С самого начала Дягилев ставил своей целью «разбор всех идей в области эстетики»³. По его мнению, эстетические понятия и принципы в современной живописи разошлись с художественной практикой: «Эта амальгамная история художественной жизни века имела главный источник в ужасной шаткости эстетических понятий и требований эпохи. Они ни на минуту не устанавливались прочно, не развивались логически или свободно. Художественные вопросы были запутаны в общую кашу общественных переворотов...»⁴ Далее он замечает, что утилитарное отношение к искусству было господствующим на протяжении XIX века, хотя существовали художественные и эстетические направления, выступавшие против подчинения искусства каким-либо внешним целям.

Принципу утилитаризма Дягилев противопоставил принцип эстетизма как признание красоты в качестве высшей и самостоятельной ценности; автор статьи доказывал, что искусство самоценно, что его цель — оно само. А. Бенуа разделял убеждение товарища, что красота должна быть высшим критерием в сфере художественных оценок.

Эстетизм — это признание особых, исключительных прав эстетики, утверждение самодовлеющей роли красоты, ее независимости от морали, религии и политики. Концепция эстетизма впервые получила



А. Н. Бенуа. Прогулка короля. 1906

широкое отражение в творчестве английских художников-прерафаэлитов. В журнале «Мир искусства» публикации об английском искусстве и прерафаэлитизме были постоянными. Редакция объявляла своей первоочередной задачей выработку новой концепции культуры, центральное место в которой отводилось «нищепеанским» ценностям: творчеству, красоте, эстетическому чувству. Журнал выходил с 1899 по 1904 под редакцией С. Дягилева и при участии петербургской группы художников, с 1901 к ней примкнул И. Грабарь, который вскоре стал одним из самых влиятельных критиков в отечественном искусстве. Художественные выставки под названием «Мир искусства» устраивались ежегодно и объединяли русских и западноевропейских мастеров.

Так деятельность петербургского объединения ознаменовала собой наступление новой эры в культурной жизни конца XIX века.

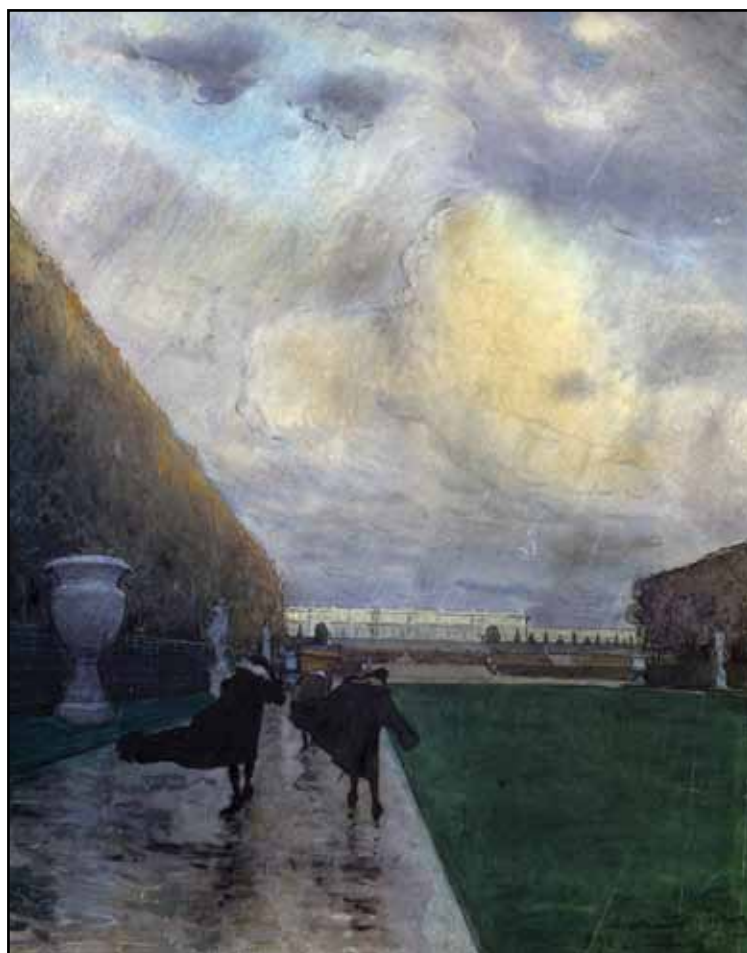
1898–1906

Основным ядром выставок «Мира искусства» были работы мастеров дягилевской группы (собственно мирискусников) – А. Бенуа, К. Сомова и их ближайших соратников, которые объединились с московскими живописцами – М. Врубелем, И. Левитаном, В. Серовым, К. Коровиным, М. Нестеровым, А. Рябушкиным. Мирискусники вовлекали в свою деятельность крупных русских мастеров, чье творчество развивалось независимо от идейных установок петербургской группы, отличалось и изобразительным языком.

Предпочтительный интерес к истории и историческим стилям, ностальгия по ушедшим эпохам, культ красоты, романтическая ирония – вот мировоззренческие особенности мирискусников. Они повлияли на утверждение в их творчестве излюбленного круга сюжетов и мотивов.

Творческое наследие Александра Николаевича Бенуа (1870–1960), основателя и историографа «Мира искусства», богато и разносторонне. Результатом увлечения Бенуа книгами, повествующими о быте и нравах двора «короля-солнца», а также изучения французского искусства стали серии чудесных акварелей. Они изображают дворец, парк, прогулки короля и придворных, купающихся маркиз. Первый такой цикл называется «Последние прогулки Людовика XIV» и создан в 1897–1898, второй – «Версальская серия» 1905–1906. В работах «Прогулка короля» (1897, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург), «Кормление рыб» (1897, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург), «Бассейн Цереры» (1897, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург), «Король прогуливается в любую погоду» (1898, собрание И. Зильберштейна), как и в других листах из «Версальской серии», хотя и объединенных единым персонажем – Людовиком XIV, связующим звеном является образ рукотворной природы королевской резиденции. В версальских этюдах господствует тема «старинного парка», в котором оживает прошлое. Все работы связаны объектом изображения и единством настроения. В картине «Прогулка короля» (1906, Государственная Третьяковская галерея, Москва) природа превращена в театральную декорацию, изящные зеленые

А. Н. Бенуа. Король прогуливается в любую погоду. 1898





Е. Е. Лансере. Петербург начала XVIII века. Здание Двенадцати коллегий. 1902

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



кулисы открывают небольшую сценическую площадку. Легкостью и четкостью силуэтов фигуры напоминают игрушки, вписанные в живописный ландшафт. Парк выпускает театральный спектакль в свои пространства, как в один из залов дворца.

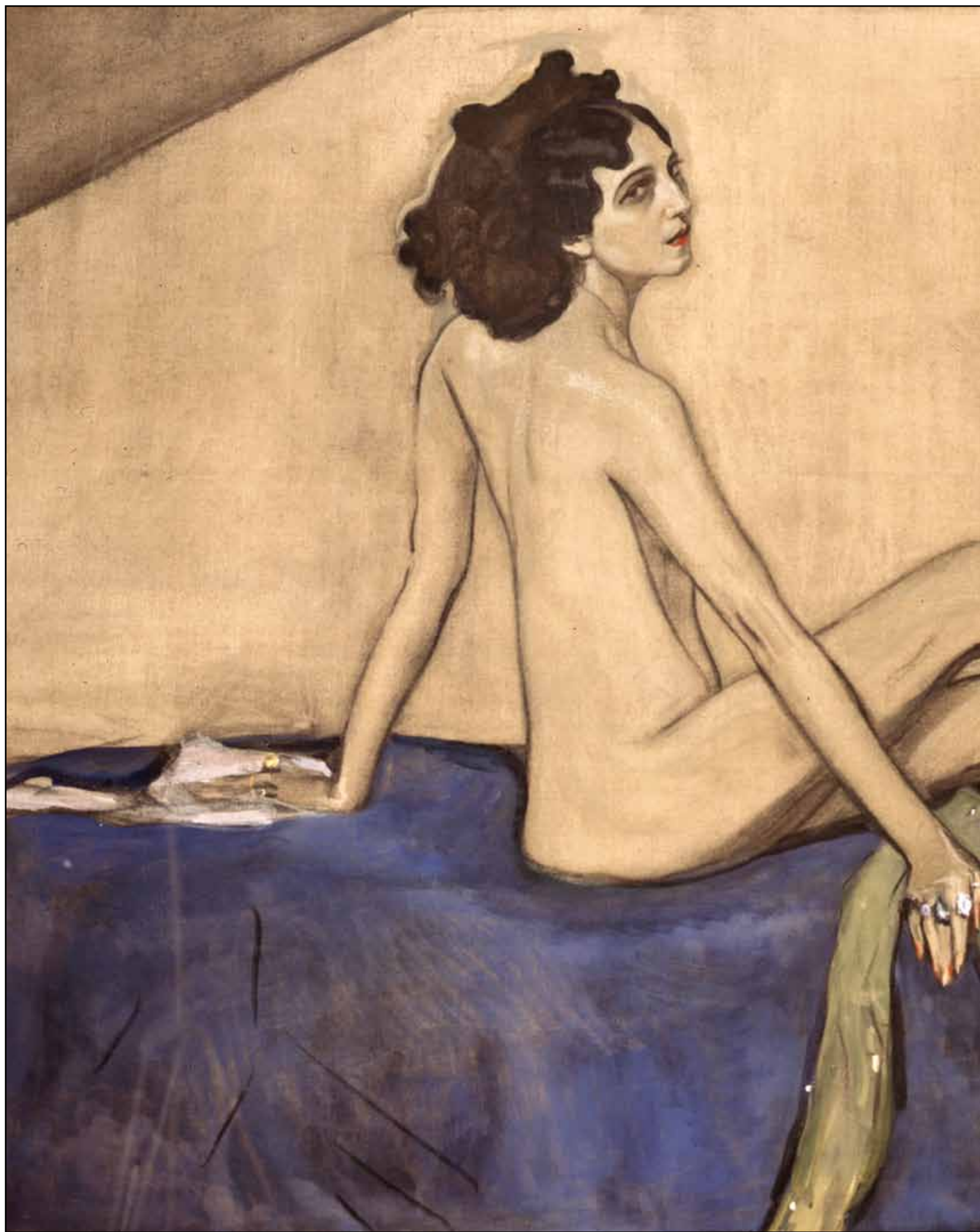
Евгений Евгеньевич Лансере (1875–1946) обращался в своем творчестве к Петровской эпохе. Его любимыми темами были строительство Петербурга и новый русский флот. Художник не «реставрировал» историческую обстановку, а создавал образ холодного и ветреного детища Петра I. Одной из первых стала выразительная и полная динамики картина «Петербург начала XVIII века. Здание Двенадцати коллегий» (1902, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург), на которой изображен ненастный, ветреный день, когда воды беспокойной Невы бьются о пристань Васильевского острова. К пристани причаливает лодка. На лестнице – несколько человеческих фигурок, среди которых можно узнать Петра I, приехавшего осмотреть только что возведенное здание Двенадцати коллегий. Автор воссоздает атмосферу строительства Петербурга, архитектура и природа даны в неразрывном единстве. Пейзажи «Ботик Петра I» (1906, Государственная Третьяковская галерея, Москва) и «Корабли при Петре I» (1911, Государственная Третьяковская галерея, Москва) наполнены ветром, ощущением простора, плеском волн. Лансере обращался и к последующим эпохам. Так, у него есть композиция «Императрица Елизавета Петровна в Царском Селе» (1905, Государственная Третьяковская галерея, Москва), в которой действие разворачивается на фоне царскосельского парка и Большого дворца, украшенного великолепной скульптурой. Лансере с юмором изображает величественное шествие императрицы в сопровождении фрейлин. Единство архитектуры и костюмов выявляет и подчеркивает изысканную нарядность и кокетливость обоих этих элементов. Регулярный парк волей художника стал живым персонажем, свидетелем происходящего действия. Художник смог передать сочетание легкомысленности и парадной официальности, чувственности и рационализма, присущее XVIII веку.

Валентин Александрович Серов (1865–1911) был одним из главнейших представителей художественного объединения «Мир искусства», не только неизменным участником, но и организатором выставок «Мира искусства» наравне с А. Бенуа и С. Дягилевым. Мнением В. Серова очень дорожили, с ним считались

рея, Москва) и «Корабли при Петре I» (1911, Государственная Третьяковская галерея, Москва) наполнены ветром, ощущением простора, плеском волн. Лансере обращался и к последующим эпохам. Так, у него есть композиция «Императрица Елизавета Петровна в Царском Селе» (1905, Государственная Третьяковская галерея, Москва), в которой действие разворачивается на фоне царскосельского парка и Большого дворца, украшенного великолепной скульптурой. Лансере с юмором изображает величественное шествие императрицы в сопровождении фрейлин. Единство архитектуры и костюмов выявляет и подчеркивает изысканную нарядность и кокетливость обоих этих элементов. Регулярный парк волей художника стал живым персонажем, свидетелем происходящего действия. Художник смог передать сочетание легкомысленности и парадной официальности, чувственности и рационализма, присущее XVIII веку.

В. А. Серов. Похищение Европы. 1910





В. А. Серов. Портрет Иды Рубинштейн. 1910



как с неоспоримым авторитетом. Именно он в критическое для «Мира искусства» время, в 1902, попросил у императора Николая II (в это время художник писал его портрет) денежную субсидию для мирискусников, благодаря которой журнал просуществовал еще два года. Серов, оставаясь мастером-реалистом, претворял в своем творчестве художественные принципы объединения, был увлечен русским XVIII веком. Пример тому – картины «Петр II и цесаревна Елизавета на псовой охоте» (1900, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург), «Екатерина II на

соколиной охоте», «Петр I на псовой охоте» (обе – 1902, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург), «Петр I» (1907, Государственная Третьяковская галерея, Москва). В последней очевидно стремление к театрализации действия, присущее произведениям А. Бенуа. Условность, острота изображения, нарастающие декоративности, эффектная театрализация образа характерны для произведений мастера, созданных в 1910, – «Портрета Иды Рубинштейн» (Государственный Русский музей, Санкт-Петербург) и «Похищения Европы» (варианты в разных собраниях).

К. А. Сомов. Дама в голубом. 1897–1900





К. А. Сомов. Фейерверк. 1904

Константин Андреевич Сомов (1869–1939) являлся одной из центральных фигур в «Мире искусства». Его творчество с особой наглядностью выразило основные принципы мирискуснической эстетики: мастер обращался к исторической ретроспекции, был склонен к изысканному стилю, изощренной чувственности, большинство его произведений театральны. Фантазийные пейзажи художника появлялись одновременно с периодами работы с натуры. Ретроспективные видения по мере развития его искусства приобретали все новые и новые аспекты. Лейтмотивом творчества Сомова являлись любовные сцены в интерьере и на лоне природы. Героями серии «Фейерверков» Сомов избрал персонажей итальянской комедии масок, любимых искусством конца XIX – начала XX века: ловкого и удачливого Арлекина, бледного, безвольного неудачника Пьеро, легкомысленную

Коломбину. Любовная комедия, которую они разыгрывают, – намек на неизменность и повторяемость человеческих страстей. «Фейерверк» (1904, частное собрание, Москва) – работа из той серии, выполненная гуашью. Силуэты дамы и кавалера на первом плане с их нарядами и головными уборами напоминают XVIII век. Большую часть картины занимает небо с взметнувшимися вверх ярким снопом фейерверка, рассыпающимся золотыми огнями. Изображенное воспринимается как прекрасное видение.

Ретроспективные портреты Сомова стали новым явлением в русском искусстве. Знаменита картина «Дама в голубом» (1897–1900, Государственная Третьяковская галерея, Москва) – изображение близкого друга художника, соученицы по Академии художеств Е. Мартыновой. Это произведение в 1900 появилось на выставке «Мира искусства» и стало первым



К. А. Сомов. Конфиденции. 1897

приобретенным у мастера Третьяковской галерей. Волей автора модель перенесена в прошлое, в старинный парк, лишенный исторической конкретности. Вся фигура Мартыновой написана до осязательности правдиво. Фон же выдержан в условной гамме, куст совершенно декоративен, персонажи дальнего плана также условны. Пейзаж кажется воспоминанием о гармоничном прошлом, а не реальной средой. Противоречие образа героини и фона воспринимается как тонкая грань реального и идеального, мечты и действительности.

Мария Васильевна Якунчикова (1870–1902) не раз становилась участницей выставок «Мира искусства», занималась оформлением одноименного журнала. Версальский парк, столь любимый А. Бенуа, в 1890-х появился в ее произведениях. Но Якунчикова воспринимала Версаль не как остальные мирискусники – сквозь призму исторических воспоминаний или мемуаров, – а старалась передать непосредственное впечатление от поразившего ее воображение мотива. Она не погружается в минувшее. Условность форм и

цвета, принцип декоративности созвучны произведениям мастеров «Мира искусства», хотя Якунчикова в своих картинах, несомненно, использовала открытия французских импрессионистов. В пейзаже «Версаль» (1891, музей-усадьба В. Д. Поленова, Тульская область) огромный зеленый куст подстриженной зелени, расположенный на первом плане, освещен лучами заходящего солнца. Солнечные блики и тени передают ощущение вечера и напоминают произведения импрессионистов. Свет и тень для Якунчиковой – выразители полярных психологических состояний. В ее версальских пейзажах нет иронии и театрализации А. Бенуа и К. Сомова. Формальные приемы – укрупнение, обобщение объемов, фрагментация – усиливают элегическое настроение, зритель становится молчаливым свидетелем прошлого в реальном природном окружении.

Якунчикова писала не только пейзажи. Она, как и остальные члены «Мира искусства», уделяла внимание старинным интерьерам. На мирискуснических выставках можно было увидеть много таких картин.



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



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

М. В. Якунчикова. Из окна старого дома. Введенское. Фрагмент. 1897





А. С. Бакст. Древний ужас. 1908

Подобные произведения несли на себе печать эпохи, а изображенные комнаты былых времен становились не столько «портретами» старого быта, сколько отзвуком мироощущения создававших их («портреты») людей, ностальгирующих по утраченной красоте. В них противопоставлялись мир за окном и мир внутри дома с тихой жизнью вещей и их сопричастностью к человеческому существованию. Можно вспомнить и выставку «Современное искусство» 1903, в организации которой мирискусники принимали непосредственное участие: они были авторами общего замысла интерьеров, эскизов деталей убранства, декоративных росписей и видели свою задачу в создании «показа-

тельных интерьеров со всей обстановкой, куда художники «Мира искусства» могли бы вложить свой вкус к изящному и чувство стиля – все то, что совершенно утрачено было в петербургском быту»⁵.

Якунчикова стремилась донести до зрителя красоту уходящего мира усадьбы в таких своих произведениях, как «Чехлы», «Лестница в старый дом» (1899, собрание А. С. Вебера, Эвиан), «Из окна старого дома. Введенское» (1897, Государственная Третьяковская галерея, Москва). Эти мотивы получают в русском искусстве большое распространение. Произведения наполнены дополнительными смыслами, у зрителя рождается ощущение трагизма. В картине «Лестница в



*А. С. Бенуа. Портрет С. П. Дягилева с няней.
Фрагмент. 1906*

старый дом» автор избирает точку зрения, на которой находился бы человек, собирающийся подняться по ступенькам. Срезанная композиция напоминает работы А. Бенуа. Художница внимательно рассматривает лестницу, задумчиво переводит взгляд с одной детали на другую; с жалостью отмечает следы разрушения, оставленные временем.

С середины 1890-х к кружку писателей и художников, объединившихся вокруг С. Дягилева и А. Бенуа, примкнул Лев Николаевич Бакст (1866–1924), в дальнейшем ставший одним из инициаторов создания «Мира искусства». Он обладал разносторонними творческими интересами: занимался портретом, пейзажем, книжной графикой, писал декоративные панно. Подлинным призванием мастера была театрально-декорационная живопись, в которой его талант проявился наиболее ярко. Увлечение старым Петербургом, его бытом, костюмами очевидно в иллюстрациях к гоголевскому «Носу» (1904, Государственная Третьяковская галерея, Москва), акварели «Гостиный двор в 1850-х годах» (1905, частное собрание, Санкт-Петербург), гуаши «Ливень» (1906, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург). В последней названной работе отчетливо выражены типичные для художественной практики мирискусников черты — иллюстративность, ретроспективная стилизация, ироническое отношение к прошлому.

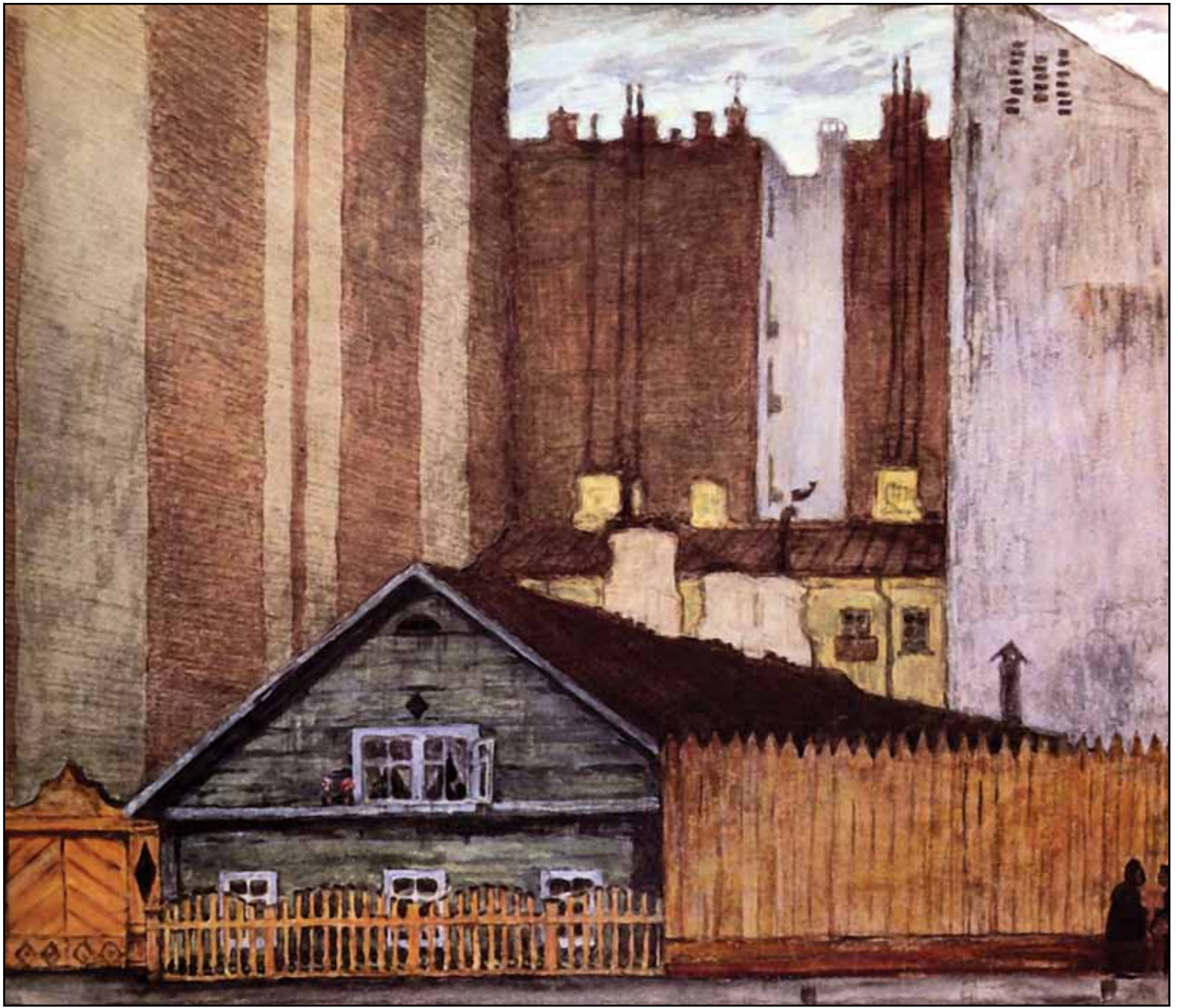
Панно «Ваза (Автопортрет)» (1906, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург) несет на себе заметный отблеск версальских пейзажей Бенуа и

галантных сцен Сомова. В этом произведении нет характерного для художников «Мира искусства» обращения к прошлым эпохам, многозначность смысла рождается в нем вследствие игры мастера с планами картины и отдельно взятой темой — садовым мотивом.

В декоративном панно Бакста «Древний ужас» (1908, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург) нашла выражение символистская эстетика, отчасти свойственная мирискусникам. Представлена панорама увиденного с высоты птичьего полета пейзажа, освещенного вспышками гигантской молнии. Над древней каменной землей, заливаемой неистовой водной стихией, возвышается архаическая статуя богини Афродиты с застывшей улыбкой на устах. Отвернувшись от гибнущего мира, богиня остается спокойной и невозмутимой. От окружающего безумного хаоса ее отделяет какая-то высшая мудрость. В руке, прижатой к груди, она держит синюю птицу — символ мечты и счастья. Гибнет древняя цивилизация, остается лишь царящая над миром красота.

А. С. Бакст. Ваза (Автопортрет). 1906

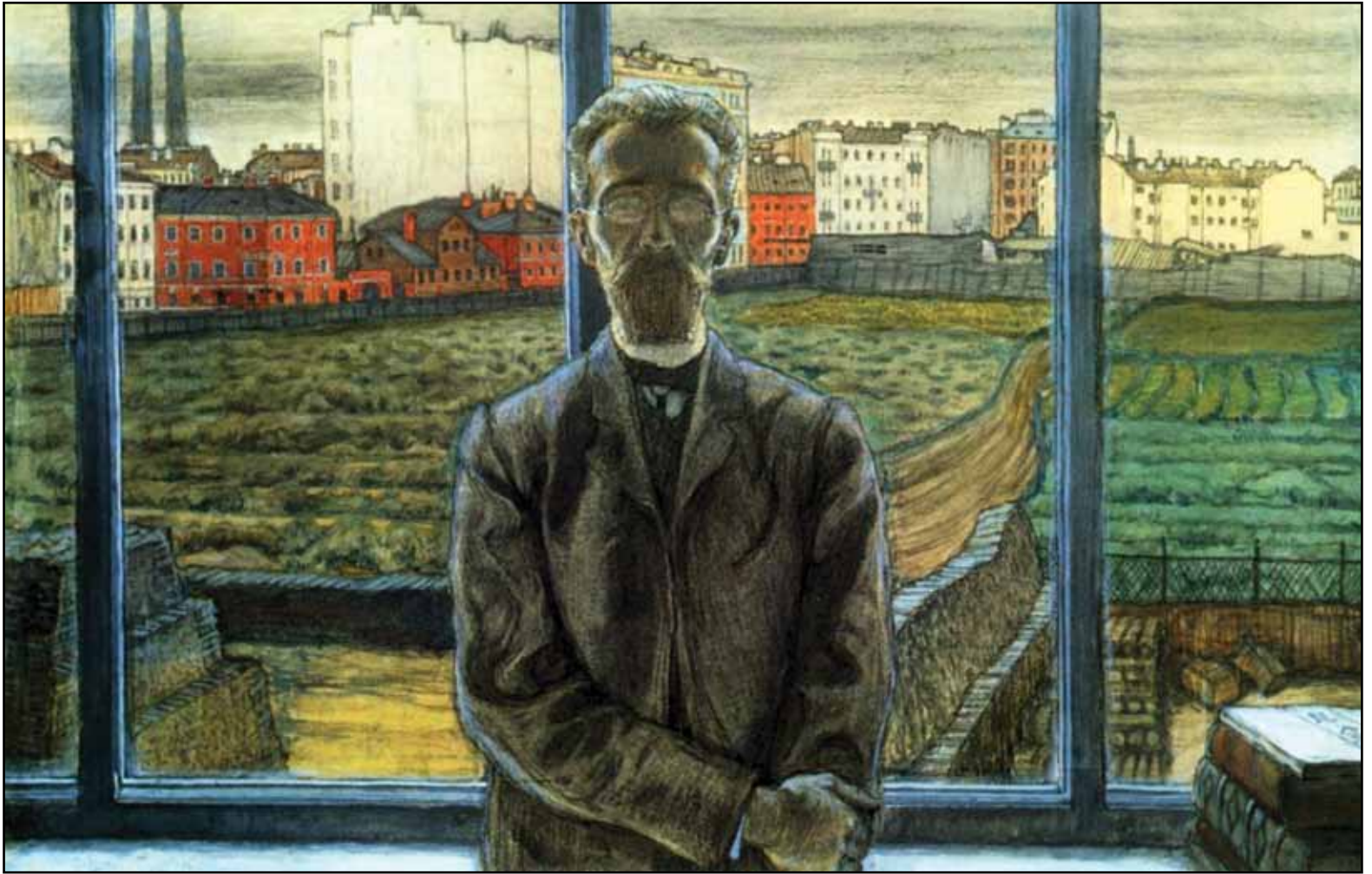




М. В. Добужинский. Старый домик. 1905

В 1902 на страницах журнала «Мир искусства» появилась статья А. Бенуа «Живописный Петербург»⁶, сопровождаемая множеством фотографий старинных зданий и рисунками Е. Лансере, А. Остроумовой-Лебедевой, А. Бакста. В следующем году «Мир искусства» организовал выставку «Старый Петербург». Юбилейная Царскосельская выставка (1910), «Историческая выставка архитектуры» (1911) и выставка «Ломоносов и Елизаветинское время» (1912) также имели большое значение в раскрытии облика старого Петербурга и в пропаганде его художественных ценностей. Мастера «Мира искусства» стремились изобразить город, освобожденный от бытовых сцен, когда архитектура берет на себя основную роль в создании его художественного образа: в Петербурге воскрешенное прошлое переплетается с чертами современности.

В 1902 членом «Мира искусства» стал Мстислав Валерианович Добужинский (1875–1946). Особенно впечатляют его листы, изображающие Петербург в подчеркнуто непарадном виде, необычные по форме и своему напряженному внутреннему звучанию. К их числу относятся городские пейзажи – «Уголок Петербурга» (1904, Государственная Третьяковская галерея, Москва), «Город» (1904, Кировский областной художественный музей), «Старый домик» (1905, Государственная Третьяковская галерея, Москва). Увиденный им город лишен романтического флера. Добужинский изображает многочисленные доходные дома с узкими окнами и тесными дворами, глухими стенами с вентиляционными решетками, похожими на тюремные. Безлюдность его работ является особым художественным приемом, усиливающим впечатление одиночества и безысходности.



М. В. Добужинский. Человек в очках. 1905–1906

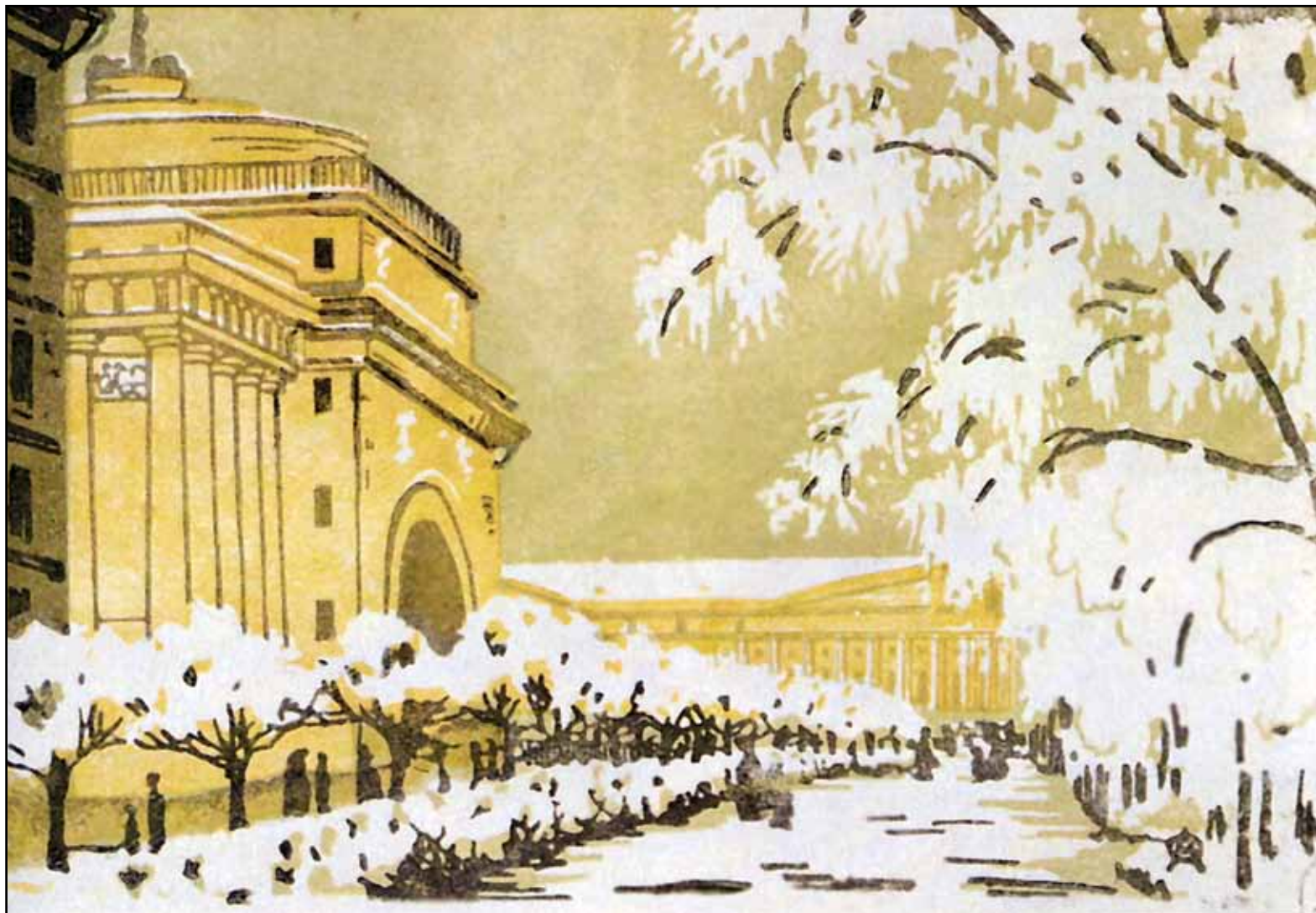
М. В. Добужинский. Лондон. Монумент. 1906



Роль городского пейзажа значительна в станковой картине Добужинского «Человек в очках» (1905–1906, Государственная Третьяковская галерея, Москва). Это портрет К. Сюннерберга – близкого к кругу «Мира искусства» поэта и художественного критика. Добужинский писал друга в его квартире, из окна которой открывался городской пейзаж. Изображение окна

М. В. Добужинский. Провинция 1830-х годов. 1907





А. П. Остроумова-Лебедева. Адмиралтейство под снегом. 1901

оказалось здесь доминирующим. Оно позволяет совместить портрет Сюннерберга и городской пейзаж, состоящий из огородов с поленищами дров, однообразных громоздящихся один на другой домов и фабричных труб, закрывающих горизонт.

Имя Анны Петровны Остроумовой-Лебедевой (1871–1955) неизменно ассоциируется с величественными образами городских ансамблей города на Неве. Как в гравюре, так и в акварели главной темой в творчестве художницы был городской пейзаж. Ей удивительно точно удавалось угадывать характер города в едва уловимом ритме архитектурных форм, в определенном, только ему присущем колорите. Каждый цикл отличается своеобразным цветовым решением. Несомненно, работа в гравюре наложила отпечаток на стиль и характер акварельной живописи Остроумовой-Лебедевой. Краткость выражения, немногословие, четкость линий, характерные для деревянной гравюры, проявлялись и в акварельной манере.

В 1901 для журнала «Мир искусства» художница выполнила первую серию гравюр, посвященную Петербургу; один из самых знаменитых листов – «Петербург. Новая Голландия». В этом произведении, как и во многих работах, художница изобразила зимний город.

Темными плоскостями создан силуэт арки в неоклассическом стиле знаменитого памятника, ощущение снежной белизны передается белизной самой бумаги. Монументальность гравюры достигается отбором и обобщением деталей. Найденные приемы – спокойная точность формы, ритмическая уравновешенность композиции – развивались художницей в последующих работах. Стрелка Васильевского острова, Ростральные колонны, здание Биржи, Адмиралтейство – излюбленные изобразительные мотивы в ее творчестве.

Молодые художники, примкнувшие к основному ядру «Мира искусства», перерабатывая творческую концепцию объединения, становились продолжателями дела, начатого Дягилевым.

Как выставочной организации «Миру искусства» удалось просуществовать с 1899 по 1903. Московские живописцы, принимавшие участие в выставках петербургского объединения, создали свою группу под названием «36 художников». А в феврале 1903, во время проведения пятой выставки «Мира искусства» в Петербурге, было принято решение о создании нового общества – Союза русских художников. Многие мастера кисти, входившие в петербургскую группу, стали членами Союза русских художников.



А. П. Остроумова-Лебедева. Вид на Санкт-Петербург. 1912

В 1904 прекратил существование и журнал «Мир искусства», на издание которого у А. Бенуа и С. Дягилева уже не хватало денежных средств.

Но С. Дягилев продолжал организаторскую деятельность. В 1905 им была устроена выставка русских портретов в Таврическом дворце, а в 1906 – выставка современной живописи под прежним названием «Мир искусства», включившая в экспозицию произведения М. Врубеля, К. Коровина, М. Ларионова, Н. Сапунова, П. Кузнецова и уже умершего Виктора Эльпидифоровича Борисова-Мусатова (1870–1905). Последний был особенно близок к «Миру искусства» по образам и приемам своего творчества, но при жизни его не приглашали на экспозиции объединения. Когда же отношение к творчеству Борисова-Мусатова изменилось, тот уже умер. В 1902 общественности была представлена картина «Гобелен» (1901, Государственная Третьяковская галерея, Москва), и тогда Дягилев в своей рецензии назвал ее автора «интересным художником», «любопытным и значительным». Но лишь спустя четыре года, в 1906, свыше пятидесяти работ Борисова-Мусатова были включены в последнюю выставку петербургского объединения.

1910–1924

Со второй половины 1900-х «Мир искусства» официально не существовал, но мирискусники сохраняли групповую спаянность, входя в Союз русских художников. После его раскола в октябре 1910 именно они возродили объединение.

С 1910 «Мир искусства» являлся еще и выставочной организацией, в которой состояли художники самых различных направлений. Такие мастера, как Н. Рерих, Г. Нарбут, С. Чехонин, Д. Митрохин, З. Серебрякова, Б. Кустодиев, продолжали развивать художественные принципы старших мирискусников. К. Петров-Водкин, М. Сарьян, П. Кузнецов, Н. Альтман, И. Машков – художники, оказавшиеся восприимчивыми к новым явлениям и сохранявшие полную независимость от творческих концепций, сложившихся у истоков «Мира искусства».

Должность председателя занимал Николай Константинович Рерих (1874–1947). С 1903 он был постоянным участником выставок «Мира искусства». Рериха волновали славянская языческая древность, скандинавский эпос, религиозные легенды средневековой Руси.





Н. К. Рерих. *Заморские гости*. 1901



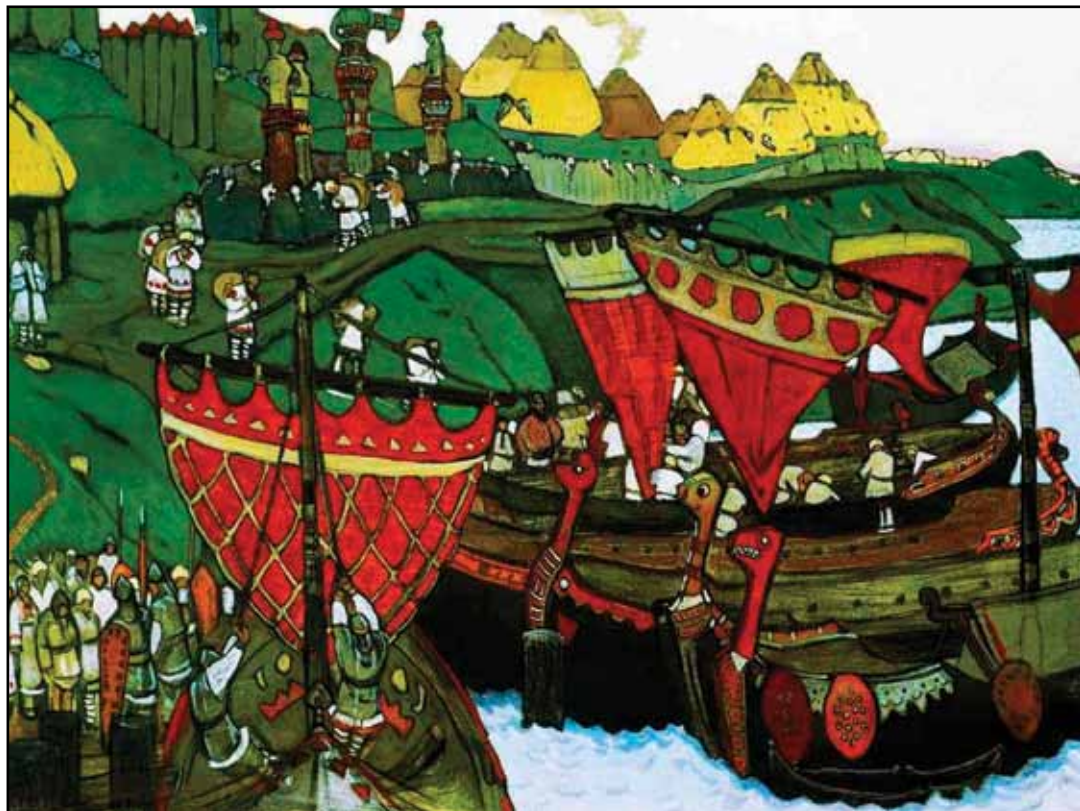
Н. К. Рерих. Идолы. 1901

Интересны его «Идолы» (Государственный Русский музей, Санкт-Петербург) и «Заморские гости» (1901, Государственная Третьяковская галерея, Москва), созданные в 1901, в период пребывания художника во Франции. Черты стилизации, преобладание графических приемов над живописными, декоративное понимание цвета роднят эти произведения с работами мирискусников. В «Идолах» основу художественного решения составляют декоративно-графические приемы, характерные для стилистики модерна, кольцевая композиция, определяющую роль играют контурные линии и локальные цветовые пятна. Изображено древнее языческое капище — место для молитв и принесения жертв богам. Посреди капища возвышается самый большой идол, вокруг — более мелкие. Идолы украшены ярким орнаментом и резьбой. Отсутствуют фигуры людей, пейзажный мотив доминирует. В театрализованной пейзажной сце-

не воедино сливаются величавое спокойствие природы и красота капища. Рериха привлекала способность людей далекого прошлого раствориться в природе, вложив в нее собственные переживания и чувства.

Интерес к славянской древности очевиден и в работе «Заморские гости». По реке плывут нарядные расписные ладьи с пестрыми парусами; носовые части завершаются головами драконов. Узорчатость украшений варяжской мореходной ладьи, цветные щиты, ярко-красные паруса прекрасно сочетаются с глубокой синевой воды и сочной зеленью холмов. Ритм произведения задают диагональная композиция и использование орнамента — линейного и цветового. Мотивы парящих крыльев птиц, бегущей волны легли в основу ритмики «Заморских гостей». Тот же рисунок парящих крыльев повторяется в контурах берегов, и кажется, что земля «летит» навстречу судам. Между «Заморскими гостями»

и «Славянами на Днепре» (1905, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург) много общего и в композиции, и в колорите. Выразительность рисунка строится на его упрощении и обобщении; важную роль играют в картинах ритмическое начало, яркие цветовые пятна. Рерих выбирает высокую точку зрения на пейзаж, когда очертания лесных массивов, извилистой, причудливой линии берегов, изрезанных заливами, выступают особенно декоративно и одновременно «сказочно» необычно (художник работал и в сфере театрально-декорационной живописи). Чуждая современности тематика произведений демонстрирует внимание Рериха к древнерусской художественной традиции и подчеркнутый интерес к образам и темам русской истории.



Н. К. Рерих. Славяне на Днепре. 1905

Н. К. Рерих. Небесный бой. 1912





Б. М. Кустодиев. Автопортрет. 1912

Крестьянская старина, мещанско-купеческая Русь — главные темы в творчестве Бориса Михайловича Кустодиева (1878–1927). Он был известен как портретист, но в жанровых произведениях придерживался мирискуснических принципов. В картинах, изображающих многочисленные ярмарки, Масленицу и гулянья, художник воспел красоту русской природы, народных обычаев и широту русского человека. Зимние пейзажи, на фоне которых происходят веселые масленичные гулянья, порой фееричны по сочетаниям зелено-розоватого неба и ослепительно голубого снега. Среди этой красочности природы особенно празднично яркие костюмы и раздурявшиеся лица. Кустодиев завязывает множество сюжетов, раскрывает взаимоотношения персонажей и одновременно показывает ярмарку как великолепное зрелище, которым он восхищается вместе со зрителем.

В 1910 художник начал работать над групповым портретом членов общества «Мир искусства» для Третьяковской галереи, но так и не закончил его. Мастер сделал только эскиз (1916–1920, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург). Изображены (слева направо): И. Грабарь, Н. Рерих, Е. Лансере, И. Билибин, А. Бенуа, Г. Нарбут, Н. Милиоти, К. Сомов, М. Добужинский, К. Петров-Водкин, А. Остроумова-Лебедева, Б. Кустодиев.

Б. М. Кустодиев. Масленица (Масленичное катание). 1919





Б. М. Кустодиев. Портрет Ф. П. Шаляпина. 1922



С. Ю. Судейкин. Гулянье. 1906

Сохранилось и несколько подготовительных этюдов.

В 1911 членом объединения «Мир искусства» стал Сергей Юрьевич Судейкин (1882–1946). Его связывала тесная дружба с К. Сомовым. Во многом от сомовских «маркизов» отталкивался Судейкин в своих работах, также воспроизводивших пасторальные сцены галантной эпохи: таковы «Гулянье» (1906, Государственная Третьяковская галерея, Москва), «Сад Арлекина» (1915–1916, Саратовский государственный художественный музей им. А. Н. Радищева). Романтический сюжет нередко получал у него наивную, примитивно-лубочную трактовку, содержал элементы пародии, гротеска, театрализации. Натюрморты, например «Цветы и фарфор» (начало 1910-х, частное собрание, Москва), также напоминают театральное действие, сценическую площадку. Тема театра не раз возникала в живописи Судейкина: он изображал балет и кукольный театр, итальянскую комедию и русские масленичные гулянья. Театрально-декорационное искусство стало главным делом художника. Первым привлек его к оформлению оперных спектаклей в московском театре «Эрмитаж» С. Мамонтов. В 1911 художник работал над балетными спектаклями Малого драматического театра в Петербурге, в 1912 вместе с А. Таировым – в петербургском Русском драматическом театре. В 1913 Судейкин участвовал в «Русских сезонах» в Париже, выполнив декорации и костюмы к балетам «Красная маска» Н. Черепнина и «Трагедия Саломеи» Ф. Шмидта.

С. Ю. Судейкин. Фронтиспис для журнала «Золотое Руно». Фрагмент. 1908





Вверху: С. Ю. Судейкин. Арлекинада. 1916

Внизу: С. Ю. Судейкин. Сад Арлекина. 1915–1916





З. Е. Серебрякова. За туалетом. Автопортрет. 1909

Зинаида Евгеньевна Серебрякова (1884–1967), вошедшая в объединение «Мир искусства» в 1911, избирала народные темы, ее картины отличаются гармоничностью, мощной пластикой, обобщенностью

живописных решений. Художнице принадлежит ряд жанровых работ, посвященных труду и быту крестьян, — «Жатва» (1915, Одесский государственный художественный музей), «Беление холста» (1917, Государствен-



З. Е. Серебрякова. Беление холста. 1917

ная Третьяковская галерея, Москва). Излюбленный Серебряковой прием – выбор для композиции высокого горизонта, что делает фигуры особенно монументальными и величественными.

В 1914 А. Бенуа поручили оформление Казанского вокзала в Москве (не осуществлено), к работе была привлечена и З. Серебрякова наряду с Е. Лансере, Б. Кустодиевым, М. Добужинским.

В творчестве художницы развивалось и глубоко личное, женственное начало, особенно ярко проявившееся в работе над автопортретами: в них наивное кокетство девушки сменялось то выражением чувства материнской радости, то нежной поэтической грустью. Таковы, например, картины «За туалетом. Автопортрет» (1909, Государственная Третьяковская галерея, Москва) и «Автопортрет с дочерьми» (1921, Рыбинский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник).

Кузьма Сергеевич Петров-Водкин (1878–1939), ставший членом объединения в 1911, познакомился

З. Е. Серебрякова. Автопортрет с дочерьми. Фрагмент. 1921





К. С. Петров-Водкин. Купание красного коня. 1912

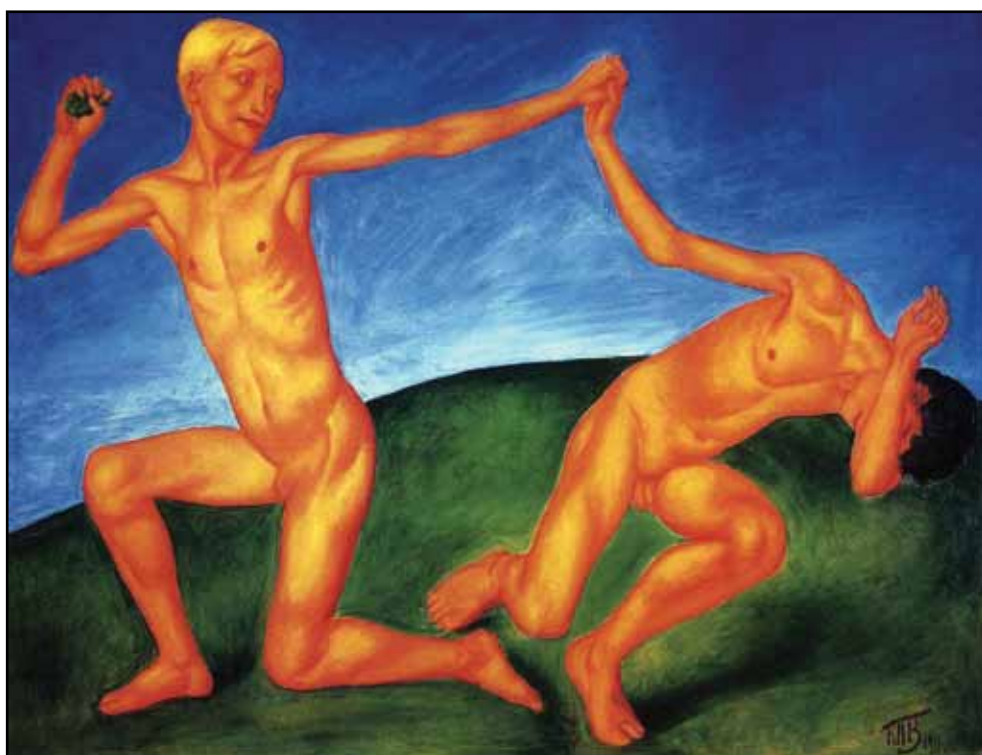
с будущими единомышленниками — П. Кузнецовым, П. Уткиным, М. Сарьяном — в МУЖВиЗе. Петров-Водкин — пример художника, который искал синтез современного художественного языка с культурным наследием прошлых эпох. В 1912 он создал картину «Купание красного коня» (Государственная Третьяковская галерея, Москва). Впервые полотно было показано на выставке «Мира искусства» в 1912. В произведении очевидно обращение к образам древнерусского искусства: красный конь отсылает к мотиву русской иконы — коню святого Георгия Победоносца. Центральный образ по замыслу — не всадник, а именно пылающее красным животное. Композиция отличается уравновешенностью, статикой. Завораживают декоративность, монументальный характер полотна. Мощный, огнеподобный конь, полный сдерживаемой силы, вступает в воду, на нем — хрупкий мальчик с тонкими руками, отрешенным лицом, он держится за животное, но не сдерживает его — в этой композиции было что-то тревожное, пророческое. Картина не только о юности, прекрасной природе или радости жизни, но и, возможно о судьбе России.

Павел Варфоломеевич Кузнецов

(1878–1968) — художник, для которого особенное значение приобрели живописные открытия Борисова-Мусатова. Плоть зримого мира тает в его полотнах, живописные видения почти ирреальны, сотканы из образов-теней, обозначающих едва уловимые движения души. Излюбленный кузнецовский мотив — фонтан, варьирующий тему вечно-го круговорота жизни, — «Голубой фонтан» (1905, Государственная Третьяковская галерея, Москва). Кузнецов отдавал предпочтение темпера, но использовал ее декоративные возможности весьма своеобразно, как бы с оглядкой на приемы импрессионизма, разбеливая оттенки цвета. Многие работы выдержаны в холодных тонах — серо-голубом, бледно-сиреновом, — очертания предметов расплывчаты, изображение пространства тяготеет к декоративной условности, например «Мираж в степи» (1912, Государственная Третьяковская галерея, Москва),

«Вечер в степи» (1912, Государственная Третьяковская галерея, Москва). Своеобразный синтез натюрморта и пейзажа — картина «Утро» (1916, Государственная Третьяковская галерея, Москва). Художнику еще не было и тридцати, когда его произведения вошли в экспозицию выставки русского искусства, устроенной С. Дягилевым в Париже в 1906.

К. С. Петров-Водкин. Играющие мальчики. 1911





П. В. Кузнецов. Голубой фонтан. Фрагмент 1905

Ранние работы Николая Николаевича Сапунова (1880–1912), пришедшего в объединение из символистской группы «Голубая роза», были близки эстетическим принципам «Мира искусства». В духе галантных празднеств XVIII века написана картина «Ночное празднество. Маскарад» (1907, Музей русского искусства, коллекция А. Я. Абрамяна, Ереван). От творчества мастеров «Мира искусства» произведения Сапунова отличаются живописными качествами и темами, не связанными с конкретными историческими событиями. Большое место в творчестве художника занимали изображения цветов, в их передаче он достиг настоящей виртуозно-

П. В. Кузнецов. Вечер в степи. 1912



П. В. Кузнецов. Мираж в степи. 1912

сти, раскрывая в полной мере свое колористическое дарование. Пример тому – работы «Голубые гортензии» (1907, Государственная Третьяковская галерея, Москва), «Вазы, цветы и фрукты» (1910, Государственная Третьяковская галерея, Москва). Любимыми мотивами Н. Сапунова были народные празднества и гулянья с их традиционными атрибутами, как в полотнах «Карусель» (1908, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург), «Весна. Маскарад» (1912, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург).

П. В. Кузнецов. Утро. 1916





А. Я. Головин. Испанский танец. Эскиз декорации для «Арагонской Хоты» М. И. Глинки. Фрагмент. 1915

Александр Яковлевич Головин (1863–1930) с 1899 участвовал в выставках «Мира искусства», с 1902 – член объединения, сотрудничал в одноименном журнале. В конце 1890-х работал в гончарной мастерской Абрамцева вместе с М. Врубелем, по предложению которого участвовал в оформлении фасада гостиницы «Метрополь». Оформлял спектакли Большого театра в Москве, в 1901 переехал в Петербург, с 1902 занимал пост главного декоратора Императорских театров и консультанта дирекции по художественным вопросам. Головин сотрудничал с Александринским и Мариинским театрами, создал портреты деятелей искусства, актеров в ролях, парадные портреты, пейзажи. В портретной живописи обострял приемы театрализации образа. Часто художник переносил своих героев в обстановку театра и освещал их светом рамп, например в «Портрете артиста Д. Смирнова в роли кавалера де Грие в опере Ж. Массне «Манон» (1909, Государственный театральный музей им. А. Бахрушина, Москва) или в «Портрете Ф. Шаляпина в роли Бориса Годунова в опере М. Мусоргского «Борис Годунов» (1912, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург). Декоративность, красочность, изысканность графического решения характерны для произведений мастера. Излюбленными в творчестве Головина были орнаментальные растительные мотивы, которые в изобилии встречаются на керамических изделиях по его эскизам, живописных панно, театральных декорациях и даже портретах.

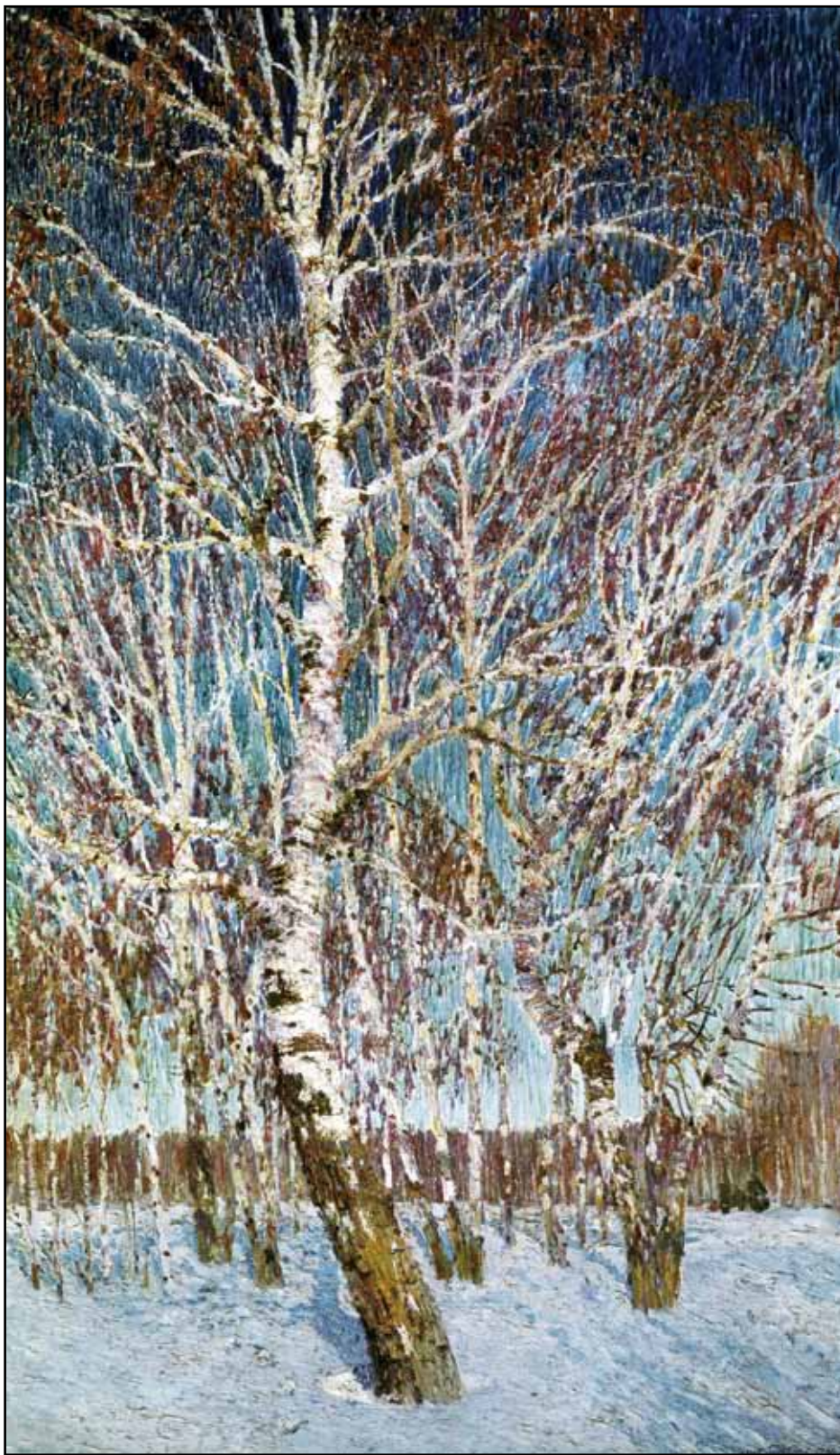
Игорь Эммануилович Грабарь (1871–1960) с 1901 – член объединения, с 1902 – участник выставок «Мир искусства». Он был одним из тех, кто покинул Союз русских художников в 1910 и участвовал в организации выставочного объединения под названием «Мир

А. Я. Головин. Портрет Ф. Шаляпина в роли Бориса Годунова в опере М. Мусоргского «Борис Годунов». 1912





А. Я. Головин. Портрет артиста Д. Смирнова в роли кавалера де Грие в опере Ж. Массне «Манон». 1909



И. Э. Грабарь. Февральская лазурь. 1904

искусства», в том же году. Еще в годы учебы Грабарь писал статьи и обзоры по искусству для знаменитых журналов «Нива», «Стрекоза», «Мир искусства». Природа средней полосы России и Подмосковья была одной из главных тем его живописного творчества. Гармонией, поэтичностью, жизнерадостным настроением наполнены все произведения Грабаря. Эффектная, яркая, фактурная живопись сочетается с неизменной красотой композиции и колорита. Грабарь стремился запечатлеть ускользающую изменчивость «времен года». Особенно были любимы им зимние пейзажи: «Февральская лазурь» (1904, Государственная Третьяковская галерея, Москва), «Мартовский снег» (1904,

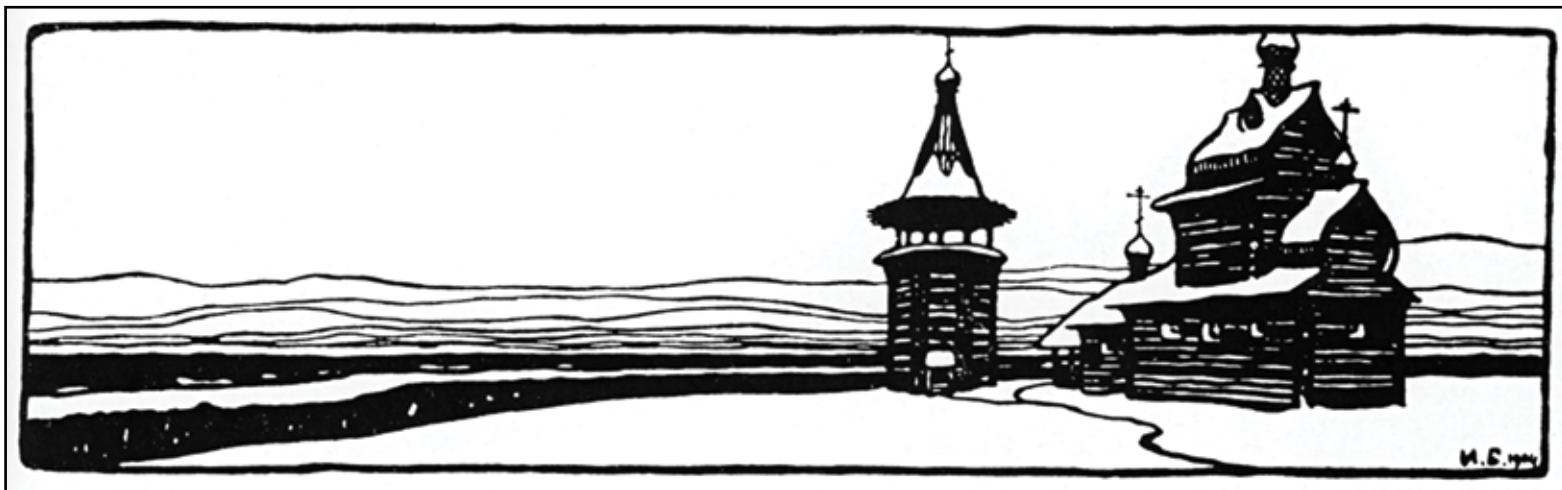
Государственная Третьяковская галерея, Москва). В поисках способов передачи световой и цветовой силы природы он использовал достижения французских художников-импрессионистов, но никогда не был прямым последователем их направления. Помимо пейзажных работ Игорь Эммануилович создал немало натюрмортов. Также им написаны монографии о творчестве В. Серова и И. Репина, автобиографическая книга «Моя жизнь», рассказывающая о художественной жизни Европы и России конца XIX – начала XX века. В течение двенадцати лет – с 1913 по 1925 – Грабарь являлся директором Третьяковской галереи. За эти годы была проделана огромная работа по инвентаризации галереи, пополнению ее фондов, проведению выставок, изданию первого научного каталога. Интерес к русской истории, памятникам прошлого, иконописи связал его с А. Бенуа, М. Добужинским, Е. Лансере, Б. Кустодиевым, А. Остроумовой-Лебедевой и Н. Рерихом. Грабарь – автор ряда монографий о русских художниках. Он ставил своей задачей восстановить последовательность развития русской национальной школы, представить творчество крупнейших русских художников.

В 1924 состоялась последняя выставка объединения «Мир искусства», на которой рядом были вывешены работы Бенуа, Сомова, Добужинского, Головина, Остроумовой-Лебедевой, Кустодиева, Серебряковой.

В Париже в 1927 группа русских эмигрантов пыталась собрать художников-соотечественников на выставке под названием «Мир искусства», в ней приняли участие прежние члены объединения во главе с М. Добужинским. Идея воссоздания объединения, возникшая в среде Комитета русской эмиграции, не нашла поддержки даже у А. Бенуа, отказавшегося участвовать в этой выставке. В начале 1930-х мир-искусники всех поколений, эмигрировавшие из России, сохраняли между собой дружеские связи, вместе выступали на выставках русского искусства в Париже, Белграде, Брюсселе. Но в современной русской художественной жизни «Мир искусства» уже, к сожалению, не существовал.



И. Э. Грабарь. Мартовский снег. 1904



И. Я. Билибин. Заставка к статье И. Я. Билибина «Народное творчество русского Севера» в журнале «Мир искусства». 1904

Книжная графика мирискусников

Наиболее полное и яркое воплощение творческие устремления мастеров петербургского объединения нашли в художественном оформлении книг и театральной (оперной и балетной) сцены.

Усилиями художников «Мира искусства» было выведено на высокий уровень художественное оформление

М. В. Якунчикова. Обложка журнала «Мир искусства». 1899



книги, они утвердили новое понимание ее красоты и художественности. Журнал «Мир искусства» – издание большого формата, все элементы украшения обложки и страниц которого согласовывались в единстве стиля. Нарядная каллиграфия заглавий, изящность виньеток, матовая желтоватая бумага верже, цветная печать делали его предметом роскоши. В августе 1898 М. Якунчикова по просьбе С. Дягилева начала сотрудничать с «Миром искусства». Она сделала обложку для издания: сочетание узорчатости пейзажа и экспрессии силуэта лебедя подчеркивало плоскостность обложки и идеально гармонировало со стилизованным шрифтом. И хотя первый номер вышел в оформлении К. Коровина, позднее редакторы все же вернулись к рисунку М. Якунчиковой.

Утонченным вкусом отличались все печатные издания, в художественном оформлении которых участвовали мирискусники.

Петербург, его история, ее отражение в поэзии, литературе, архитектуре стали главной темой в книжной графике А. Бенуа. Он выполнил многочисленные иллюстрации к «Медному всаднику» Пушкина (1916, 1921–1922, Государственный Русский музей Санкт-Петербург; Всероссийский музей А. С. Пушкина, Москва; Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, Москва; частные собрания в Москве и Санкт-Петербурге)⁷. Графика Бенуа создавала органическое единство с текстом Пушкина. Иллюстрации вступления были связаны с мотивами искусства пушкинской поры, так как в стихах воссоздавался образ классически ясного города с его архитектурной четкостью линий. В последующих иллюстрациях композиции приобретают динамику, изящная стройность, чеканная логика городского пейзажа исчезают. Поединок Евгения с всадником завершается драматической концовкой: грозные вздымающиеся к небу волны, косой дождь и торжествующий силуэт монумента.

Образ города становится лейтмотивом графической трактовки поэмы. Гранитные набережные, громады



А. Н. Бенуа. Вариант фронтисписа к поэме А. С. Пушкина «Медный всадник». 1905

дворцов, размах площадей – на всем лежит любовное отношение Бенуа к творению Петра. Но рождается образ не только прекрасной столицы, а города трагической безысходности, грозного и безжалостного.

М. Добужинский не раз говорил о том, как его волновали произведения Достоевского. В его иллюстрациях к «Белым ночам» (1923) главным героем, в соответствии с текстом произведения, становится Петербург. Маленькие фигурки, почти растворенные в сумраке улиц, подчеркивали общее лирическое настроение, присущее этой работе. Хотя черно-белые листы отличались строгой графичностью, Добужинский передавал призрачную атмосферу белой ночи. Он избегал орнаментальности, но белизна бумаги контрастировала с тяжелыми пятнами туши, так создавался декоративный эффект рисунков. Город кажется мертвенно пустым, свидетелем душевной драмы человека, олицетворяет духовный мир героев. Эмоциональный строй повести Достоевского художник раскрывал с помощью образов собственного творчества – городскими пейзажами.

Иван Яковлевич Билибин (1876–1942) – представитель мирискусников, полностью обратившихся к книжной графике. Несмотря на то что внешне творчество

Билибина противостоит западнической ориентации большинства художников «Мира искусства», влияние на его творчество английской графики, французского ар-нуво и японской гравюры очень заметно. Работы художника отличаются красота узорного рисунка, изысканная декоративность цветовых сочетаний, тонкое зрительное воплощение мира, сочетание яркой сказочности с чувством народного юмора. Плоскость книжной страницы он подчеркивал контурной линией, отсутствием освещения, колористическим единством, условным делением пространства на планы и объединением различных точек зрения в композиции. Мастер оформлял русские народные сказки, былины. Значительны иллюстрации к «Сказке о царе Салтане» Пушкина (1905, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург), эта сказка дала богатую пищу билибинской фантазии. С поразительным мастерством и большим знанием художник изображал в многокрасочных картинах древнерусского быта старинные костюмы и утварь. Нужно отметить, что в 1902–1904 по заданию этнографического отдела Русского музея Билибин объехал Вологодскую, Архангельскую, Олонецкую и Тверскую губернии, собирая произведения народного творчества и фотографируя памятники деревянного зодчества.

И. Я. Билибин. Пир. Иллюстрация к «Сказке о царе Салтане» А. С. Пушкина. 1905





И. Я. Билибин. «И дивясь, перед собой видит город он большой...».
Иллюстрация к «Сказке о царе Салтане» А. С. Пушкина. 1905

Своими работами мастер внес в сферу мирискуснических интересов памятники древнерусского искусства и крестьянского художественного ремесла.

В 1901 Георгий Иванович Нарбут (1886–1920) переехал в Петербург и познакомился с Билибиным; тот взял его под свое покровительство, введя в круг мирискусников. Дебютировал Нарбут в 1907 иллюстрациями к детским книжкам, которые сразу принесли ему известность: большой удачей были «Пляши, Матвей, не жалей лаптей» (1910) и две книжки с одинаковым названием «Игрушки» (1911); во всех трех он мастерски использовал стилизованные изображения русских народных игрушек. В этих иллюстрациях тщательный контурный рисунок, тонко расцветенный акварелью, еще нес на себе следы влияния Билибина. В оформлении сказок и басен Нарбут часто использовал силуэтный рисунок в сочетании с цветом.

Дмитрий Исидорович Митрохин (1883–1973) иллюстрировал несколько детских книжек, в том числе «Маленького Мука» В. Гауфа (1912), «Роланда-оруже-

носа» В. Жуковского (1913). Каждая из них была образцовой по безукоризненности графического стиля и единству рисунков, надписей и орнамента.

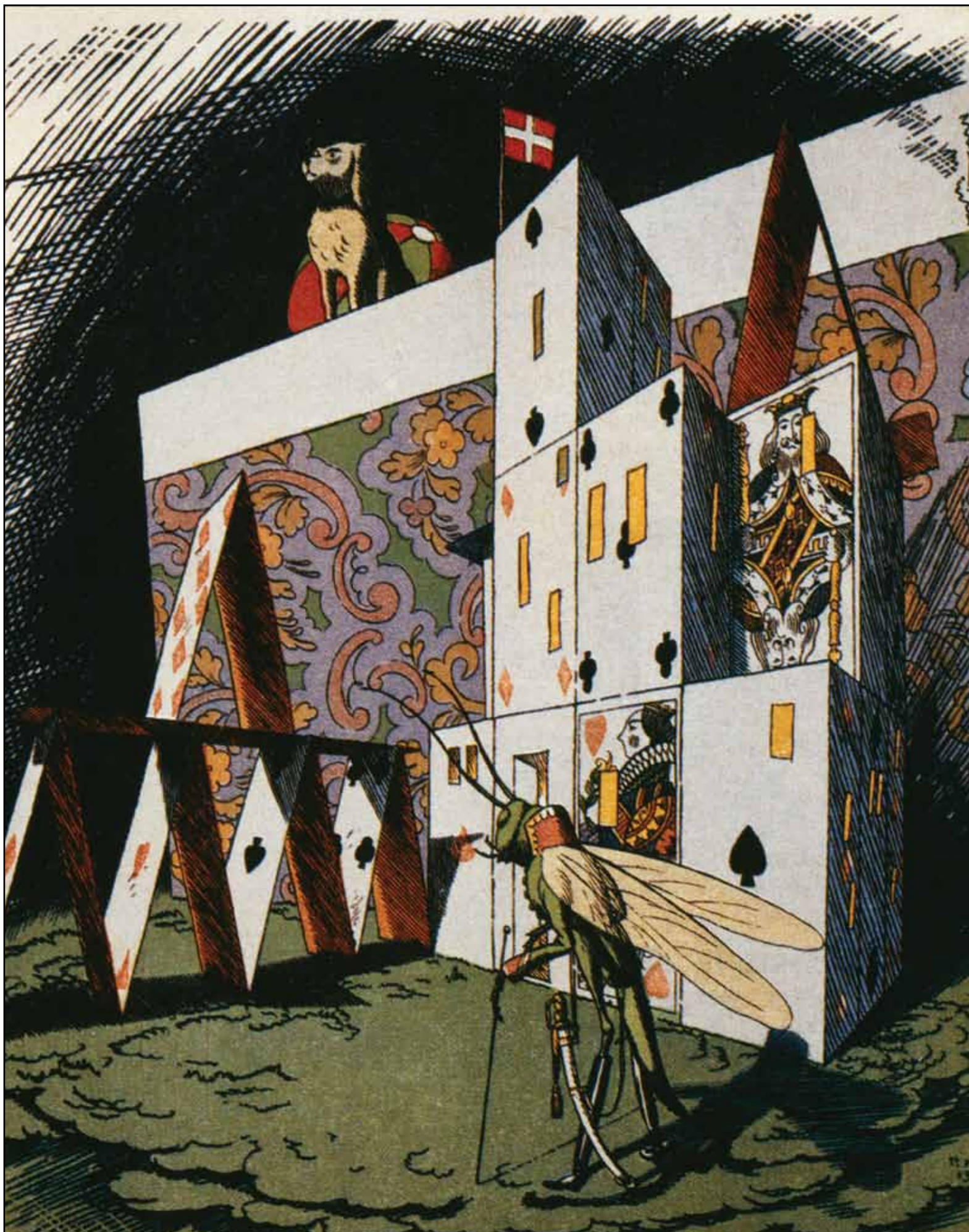
Художники «Мира искусства», обновив традиции, возродили в России иллюстрационный рисунок и оформительскую графику, создали последовательную систему книжного оформления. Своим творчеством мастера содействовали повышению культуры книжного оформления и повлияли на развитие русской графики первой четверти XX века.

«Русские сезоны»

В 1908 благодаря Дягилеву парижская публика наслаждалась целой серией симфонических концертов, оперных и балетных постановок. Годом позже с оглушительным триумфом прошли в Париже (потом в Лондоне, Риме, Берлине, Вене, Мадриде) гастрольные выступления Русского балета, организованные им же. Выступления

И. Я. Билибин. Царь Дадон перед Шемаханской царицей.
Иллюстрация к «Сказке о золотом петушке» А. С. Пушкина. 1906





Г. И. Нарбут. Иллюстрация к сказке Г. Х. Андерсена «Прыгун». 1913



*А. С. Бакст. Фавн. Эскиз костюма к балету
К. Дебюсси «Послеполуденный отдых фавна». 1912*

Ф. Шаляпина, А. Павловой, В. Нижинского, М. Фокина, Т. Карсавиной явились огромным событием в европейской художественной жизни. А. Бакст, А. Бенуа, Н. Рерих, А. Головин, М. Добужинский, оформлявшие балетные спектакли, обновили не только русскую, но и мировую театральную-декорационную живопись. Особенностью нового балета была перво-степенная роль художников, каждый из которых являлся не только сценографом, но в большей или в меньшей степени постановщиком спектакля.

В работе над представлениями «Русских сезонов» — театральных занавесов и декорациях, эскизах костюмов — раскрылись декоративные возможности А. Бакста. В антрепризе он занимал ведущее положение. Оформление Бакста всегда отличалось декоративно-условным колоритом, повторенным в сценических одеждах. Тема Востока была одной из самых популярных в постановках русского балета. Самый значительный спектакль Бакста — «Шехерезада» (1910). Декоративный колорит пряного Востока обращался и к эстетической, и чувственной сфере восприятия зрителя. Крупные пятна цвета сценограф давал в резком контрасте. Роль живописного оформления была доминирующей. При

*А. С. Бакст. Эскиз декорации к балету
Н. А. Римского-Корсакова «Шехерезада». 1910*





А. С. Бакст. Пери. Эскиз костюма к балету П. Дука «Пери». 1911



*А. С. Бакст. Беотийец. Эскиз костюма к балету
Н. Н. Черепнина «Нарцисс». 1911*



*А. С. Бакст. Беотийские девушки. Эскиз костюмов
к балету Н. Н. Черепнина «Нарцисс». 1911*

А. С. Бакст. Эскиз декорации к балету М. Равеля «Дафнис и Хлоя». 1912



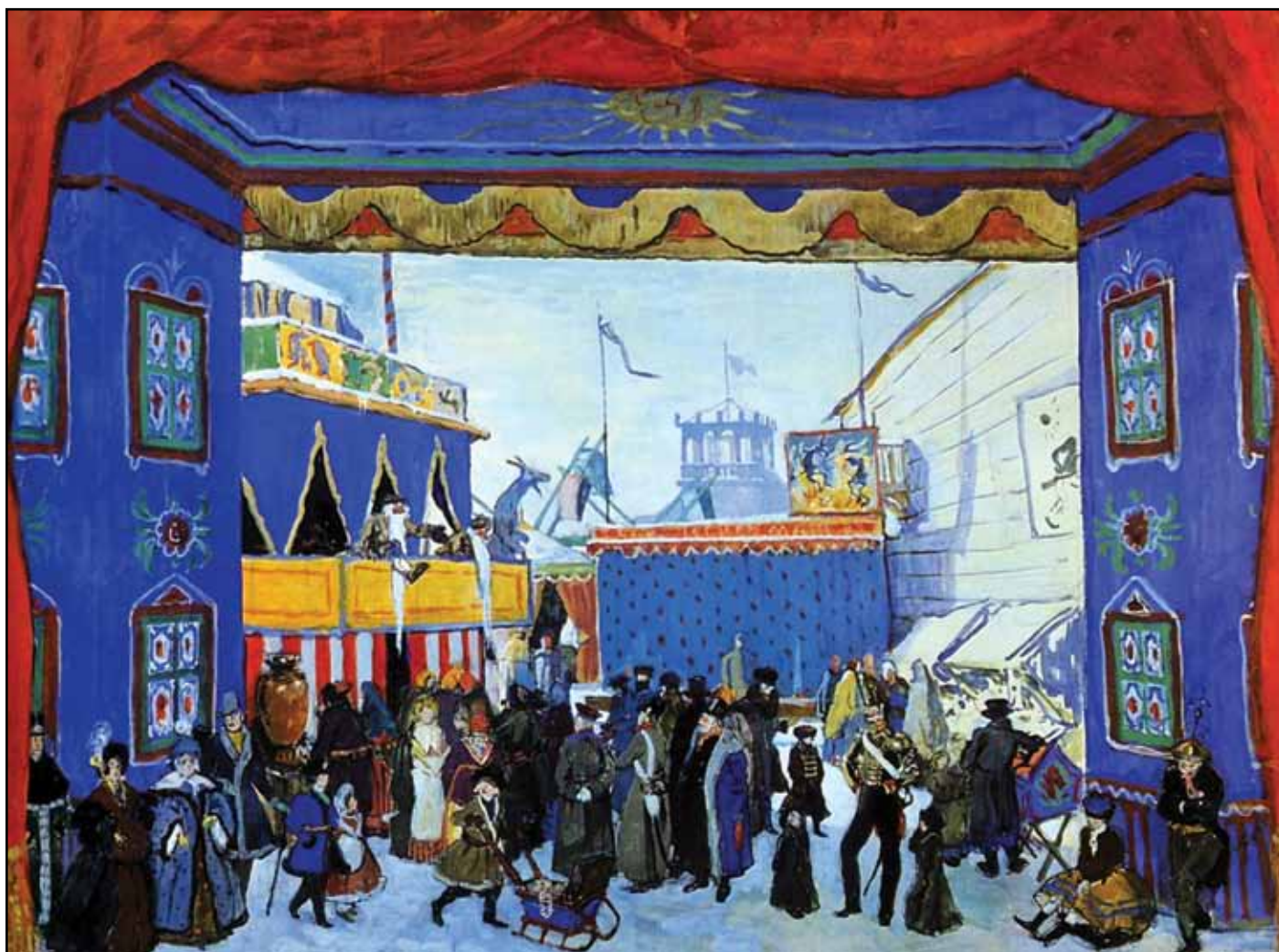


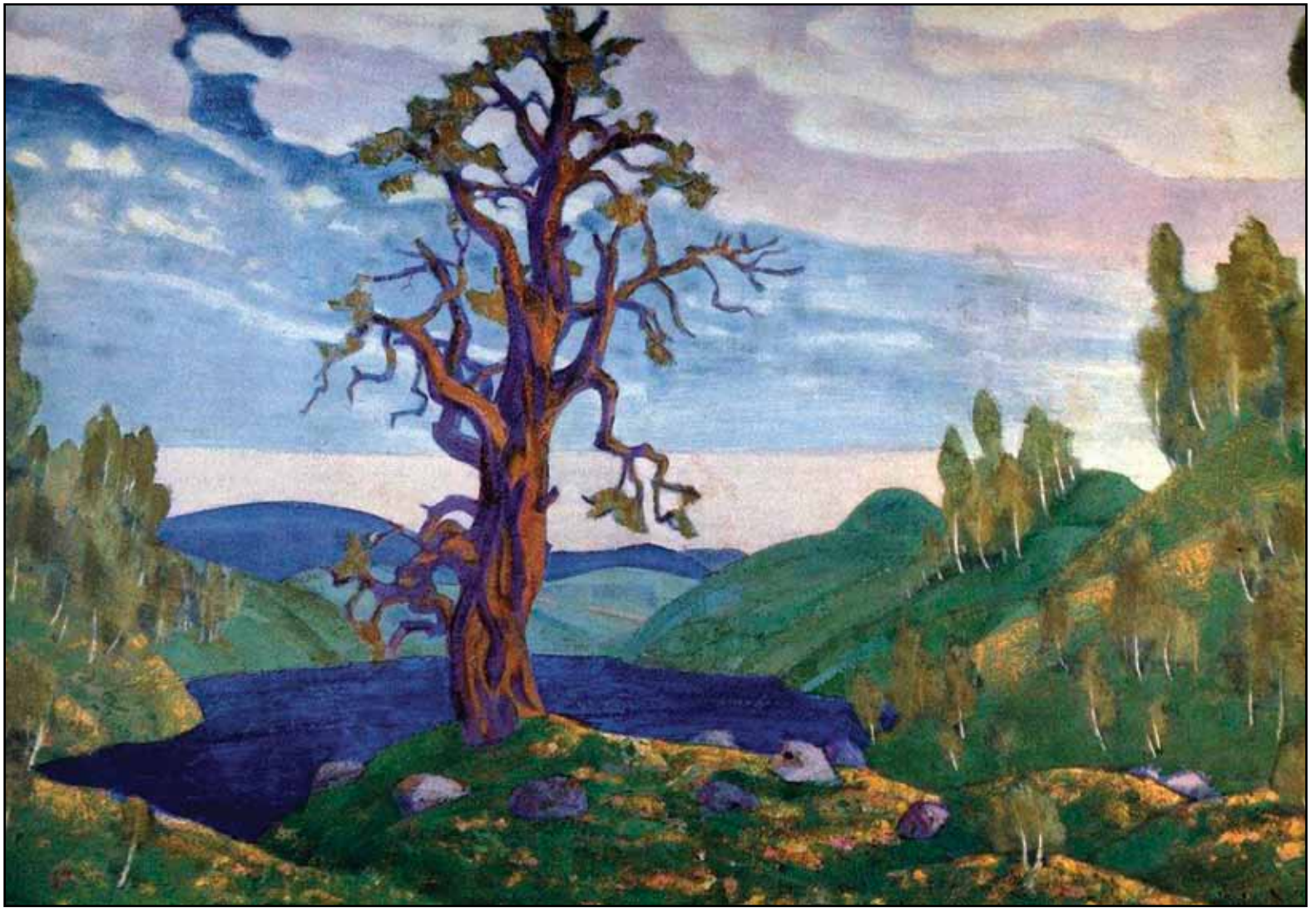
*А. Н. Бенуа. Петрушка. Эскиз костюма к балету
И. Ф. Стравинского «Петрушка». 1911*

оформлении балета «Послеполуденный отдых фавна» (1912) Бакст отталкивался от архаической пластики – фигуры представляли оживший барельеф, напоминали античную вазопись. Выбранный художником пластический язык соответствовал специфике балетного спектакля, условного и символического по своей природе и музыке К. Дебюсси, лишенной динамической действительности. В декорации был представлен южный пейзаж с деревьями, раскаленными на солнце оранжево-красными скалами и гористыми склонами. Рисунок строился на характерном для модерна растекании цветных пятен по поверхности, их сопоставлении. Все пространство организовано ритмическими вертикалями высоких деревьев, струящимися ветвями, что придавало музыкальное начало всей композиции. Природа, созданная художником, рождала ощущение умиротворяющей красоты, безмятежной тишины. Автор не давал иллюзию глубокого пространства, а, наоборот, уподоблял занавес плоскому декоративному панно. Эскизы костюмов Бакста – законченные произведения искусства. Изображая фигуры в стремительном движении, художник чутко реагировал на хореографические замыслы Фокина и Нижинского.

А. Бенуа, занявший в труппе пост директора по

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





Н. К. Рерих. Поцелуй земле. Эскиз декорации к балету И. Ф. Стравинского «Весна священная». 1912

художественной части, также исполнил оформление к нескольким балетным спектаклям — «Сильфида», «Павильон Армида» (оба — 1909), «Жизель» (1910), «Соловей» (1914). Одним из его высших достижений были декорации к балету И. Стравинского «Петрушка» (1911), созданного по идее самого Бенуа, написавшего либретто. Герой балаганов всех стран — Петрушка — являлся, по мысли художника, символом и русской души, и ее бессмертия. Этот трагический русский балет собрал в единое целое все глубинные национальные истоки и в музыке, и в живописи, и в русском характере.

И. Билибин — знаток старинных костюмов разных эпох и народов — также участвовал в антрепризе С. Дягилева, нарисовав эскизы русских костюмов к опере М. Мусоргского «Борис Годунов». В 1909 он создал эскизы костюмов и декораций к опере Н. Римского-Корсакова «Золотой петушок» для Оперного театра И. Зимина. В 1925 оформлял балеты Н. Черепнина для гастролей труппы А. Павловой.

В 1908 Дягилев пригласил Бориса Израилевича Анисфельда (1878–1973) сотрудничать с «Русскими сезонами». Тот начинал художником-исполнителем декораций в мастерской А. Головина, переводил на огромные холсты эскизы Бенуа и Бакста. Первая рабо-

та Анисфельда — декорации к опере «Борис Годунов», явившейся своеобразной прелюдией к «Русским сезонам». Год спустя Анисфельд создал декорации к балету «Жизель» уже по эскизам Бенуа, а в сезоне 1911 — к «Петрушке». Именно Анисфельд в сезоне 1910 перевел в декорации эскизы Л. Бакста к «Шахерезаде».

Целостность «Русских сезонов» 1909–1914 во многом определялась теми художественными принципами, которые на протяжении многих лет коллективно вырабатывались «Миром искусства». В театре было единство живописи, музыки, танца и литературы, к которому так стремились мастера петербургского объединения. Именно в театре оказалось возможным создать зрелище, поражающее великолепием и уводящее воображение зрителей в условно-театральный мир, не имеющий ничего общего с обыденностью и рутиной.

Заключение

На рубеже XX века в художественной жизни России появилось поколение с новыми творческими интересами. «Мир искусства» как независимая выставочная организация и художественно-критический журнал стал первым объединением художников, не



Н. К. Рерих. Эскиз костюма к балету
И. Ф. Стравинского «Весна священная». 1912

удовлетворенных принципами академизма и передвижничества.

Сведение в одну группу разрозненных мастеров, искавших пути выхода из кризисной ситуации искусства тех лет, обнаружение общих мировоззренческих и эстетических установок привели к значительным переменам в сложившейся расстановке сил на художественной арене рубежа веков.

Мастера «Мира искусства» заново пересмотрели ценности русского искусства, его проблематику, своим



Н. К. Рерих. Эскиз костюма к балету
И. Ф. Стравинского «Весна священная». 1912

творчеством определив новые пути русской художественной жизни. Мирискусники добились значительных результатов в станковой живописи и графике, наиболее полно реализовали свои художественные возможности в театрально-декорационном искусстве, создали ряд образцовых произведений в русской книжной иллюстрации.

Художники объединения «Мир искусства» оставили обширное наследие, которое и в наше время имеет неоспоримое художественное значение.

Примечания:

1. Бенуа А. Возникновение «Мира искусства». — Л., 1928. С. 29.
2. Бенуа А. Там же. С. 32.
3. Дягилев С. Сложные вопросы // Мир искусства. 1899. №1. С. 12.
4. Дягилев С. Там же. С. 5.
5. Добужинский М. В. Воспоминания. — М., 1987. С. 192.
6. Бенуа А. Живописный Петербург. Мир искусства. 1902. №1. С. 1–5.
7. Опубликовано в журнале «Мир искусства». 1904. Т. XI. С. 5–10.

Список иллюстраций:

- стр. 3 – Б. М. Кустодиев. **Групповой портрет художников общества «Мир искусства»**. Эхид. 1916–1920. Холст, масло. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- стр. 4 – А. Н. Бенуа. **Кормление рыб**. 1897. Бумага, акварель. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- стр. 5 – А. Н. Бенуа. **Прогулка короля**. 1906. Картон, гуашь, акварель, золото, серебро, перо, графитный карандаш. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- А. Н. Бенуа. **Король прогуливается в любую погоду**. 1898. Картон, гуашь, пастель. Собрание П. Зильберштейна
- стр. 6 – Е. Е. Лансере. **Петербург начала XVIII века. Здание Двенадцати коллегий**. 1902. Бумага, темпера. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- Е. Е. Лансере. **Императрица Елизавета Петровна в Царском Селе**. 1905. Гуашь, бумага на картоне. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 7 – В. А. Серов. **Похищение Европы**. 1910. Холст, темпера. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 8–9 – В. А. Серов. **Портрет Иды Рубинштейн**. 1910. Холст, темпера, уголь. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- стр. 10 – К. А. Самов. **Дама в голубом**. 1897–1900. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 11 – К. А. Самов. **Фейерверк**. 1904. Бумага, гуашь. Частное собрание, Москва
- стр. 12 – К. А. Самов. **Конфиденция**. 1897. Картон, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 13 – К. А. Самов. **Портрет А. А. Блока**. 1907. Бумага, гуашь, графитный и цветные карандаши. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- К. А. Самов. **Портрет М. В. Добужинского**. 1910. Бумага, сангина, графитовый карандаш. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- М. В. Якуникова. **Из окна старого дома. Введенское**. Фрагмент. 1897. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 14 – А. С. Бакст. **Древний ужас**. 1908. Холст, масло. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- стр. 15 – А. С. Бакст. **Портрет С. П. Дягилева с няней**. Фрагмент. 1906. Холст, масло. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- А. С. Бакст. **Ваза (Автопортрет)**. 1906. Бумага, гуашь, акварель. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- стр. 16 – М. В. Добужинский. **Старый домик**. 1905. Пастель, гуашь, бумага на картоне. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 17 – М. В. Добужинский. **Человек в очках**. 1905–1906. Бумага на картоне, уголь, акварель. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- М. В. Добужинский. **Лондон. Монумент**. 1906. Бумага, итальянский карандаш, акварель, белла. Частное собрание, Москва
- М. В. Добужинский. **Провинция 1830-х годов**. 1907. Картон, карандаш, акварель, белла. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- стр. 18 – А. П. Остроумова-Лебедева. **Адмиралтейство под снегом**. 1901. Цветная ксилография
- стр. 19 – А. П. Остроумова-Лебедева. **Вид на Санкт-Петербург**. 1912. Бумага, акварель, чернила. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- стр. 20–21 – Н. К. Рерих. **Заморские гости**. 1901. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 22 – Н. К. Рерих. **Идоолы**. 1901. Холст, масло. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- стр. 23 – Н. К. Рерих. **Славяне на Днепре**. 1905. Холст, масло. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- Н. К. Рерих. **Небесный бой**. 1912. Холст, масло. Картон, темпера. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- стр. 24 – Б. М. Кустодиев. **Автопортрет**. 1912. Картон, темпера, гуашь. Галерея Уффици, Флоренция
- Б. М. Кустодиев. **Масленица (Масленичное катание)**. 1919. Холст, масло. Музей-квартира П. П. Бродского, Санкт-Петербург
- стр. 25 – Б. М. Кустодиев. **Портрет Ф. И. Шаляпина**. 1922. Холст, масло. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- стр. 26 – С. Ю. Судейкин. **Гулянье**. 1906. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- С. Ю. Судейкин. **Фронтиспис для журнала «Золотое Руно»**. Фрагмент. 1908. Бумага, акварель, тушь, серебро. Тверская областная картинная галерея
- стр. 27 – С. Ю. Судейкин. **Арлекинада**. 1916. Картон, масло, темпера. Кировский областной художественный музей им. В. М. и А. М. Васнецовых
- С. Ю. Судейкин. **Сад Арлекина**. 1915–1916. Картон, масло. Саратовский государственный художественный музей им. А. Н. Радищева
- стр. 28 – З. Е. Серебрякова. **За туалетом. Автопортрет**. 1909. Холст на картоне, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 29 – З. Е. Серебрякова. **Беление холста**. 1917. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- З. Е. Серебрякова. **Автопортрет с дочерьми**. Фрагмент. 1921. Холст, масло. Рыбинский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник
- стр. 30 – К. С. Петров-Водкин. **Купание красного коня**. 1912. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- К. С. Петров-Водкин. **Играющие мальчики**. 1911. Холст, масло. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- стр. 31 – П. В. Кузнецов. **Голубой фонтан**. Фрагмент. 1905. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- П. В. Кузнецов. **Мираж в степи**. 1912. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- П. В. Кузнецов. **Вечер в степи**. 1912. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- П. В. Кузнецов. **Утро**. 1916. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 32 – А. Я. Головин. **Испанский танец. Эскиз декорации для «Арагонской Хоть»** М. И. Глинки. Фрагмент. 1915. Темпера, картон. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- А. Я. Головин. **Портрет Ф. Шаляпина в роли Бориса Годунова в опере М. Мусоргского «Борис Годунов»**. 1912. Холст, темпера, фольга. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- стр. 33 – А. Я. Головин. **Портрет артиста Д. Смирнова в роли кавалера де Грие в опере Ж. Массне «Манон»**. 1909. Холст, темпера. Государственный центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина, Москва
- стр. 34 – П. Э. Грабарь. **Февральская лазурь**. 1904. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 35 – П. Э. Грабарь. **Мартовский снег**. 1904. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 36 – П. Я. Билибин. **Заставка к статье И. Я. Билибина «Народное творчество русского Севера» в журнале «Мир искусства»**. 1904. № 11
- М. В. Якуникова. **Обложка журнала «Мир искусства»**. 1899. Цветная литография, линогравюра. Музей Виктории и Альберта, Лондон
- стр. 37 – А. Н. Бенуа. **Вариант фронтисписа к поэме А. С. Пушкина «Медный всадник»**. 1905. Бумага, акварель. Всероссийский музей А. С. Пушкина, Санкт-Петербург
- стр. 38 – П. Я. Билибин. **Пир. Иллюстрация к «Сказке о царе Салтане» А. С. Пушкина**. 1905. Бумага, акварель, тушь. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- стр. 39 – П. Я. Билибин. **«И дивясь, перед собой видит город он большой...»**. Иллюстрация к «Сказке о царе Салтане» А. С. Пушкина. 1905. Бумага, акварель, тушь. Всероссийский музей А. С. Пушкина, Санкт-Петербург
- стр. 40 – П. Я. Билибин. **Царь Дадон перед Шемаханской царией**. Иллюстрация к «Сказке о золотом петушке» А. С. Пушкина. 1906. Бумага, акварель, тушь, золото. Всероссийский музей А. С. Пушкина, Санкт-Петербург
- стр. 41 – Г. П. Нарбут. **Иллюстрация к сказке Г. Х. Андерсена «Прыгун»**. 1913. Цветная литография. Российская государственная библиотека, Москва
- стр. 42 – А. С. Бакст. **Фавн. Эскиз костюма к балету К. Дебюсси «Послеполуденный отдых фавна»**. 1912. Бумага, гуашь, золото. Публичный художественный музей (Уодсворт Атенеум), Хартфорд
- А. С. Бакст. **Эскиз декорации к балету Н. А. Римского-Корсакова «Шахерезада»**. 1910. Картон, акварель, гуашь, золото. Музей декоративного искусства, Париж
- стр. 43 – А. С. Бакст. **Пери. Эскиз костюма к балету П. Дука «Пери»**. 1911. Бумага, карандаш, акварель, гуашь, золото. Собрание Никиты и Нины Лобановых-Ростовских, Лондон
- стр. 44 – А. С. Бакст. **Беотийец, Эскиз костюма к балету Н. Н. Черепнина «Нарцисс»**. 1911. Шелкография. Собрание Никиты и Нины Лобановых-Ростовских, Лондон
- А. С. Бакст. **Беотийские девушки. Эскиз костюмов к балету Н. Н. Черепнина «Нарцисс»**. 1911. Бумага, акварель, карандаш. Государственный музей театрального и музыкального искусства, Санкт-Петербург
- А. С. Бакст. **Эскиз декорации к балету М. Равеля «Дафнис и Хлоя»**. 1912. Бумага, акварель, гуашь. Музей декоративного искусства, Париж
- стр. 45 – А. Н. Бенуа. **Петрушка. Эскиз костюма к балету И. Ф. Стравинского «Петрушка»**. 1911. Бумага, акварель, гуашь. Государственный центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина, Москва
- А. Н. Бенуа. **Ярмарка. Эскиз декорации к балету И. Ф. Стравинского «Петрушка»**. 1911. Бумага, акварель, гуашь. Музей Большого Театра, Москва
- стр. 46 – Н. К. Рерих. **Поцелуй земле. Эскиз декорации к балету И. Ф. Стравинского «Весна священная»**. 1912. Картон, темпера. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- стр. 47 – Н. К. Рерих. **Эскиз костюма к балету И. Ф. Стравинского «Весна священная»**. 1912. Бумага на картоне, белла, графитный карандаш, темпера, бронза, серебро. Государственный центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина, Москва
- Н. К. Рерих. **Эскиз костюма к балету И. Ф. Стравинского «Весна священная»**. 1912. Бумага на картоне, белла, графитный карандаш, темпера, бронза, серебро. Государственный центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина, Москва

Издание подготовлено
ООО «Издательство «Директ-Медиа»
по заказу
ЗАО «Издательский дом «Комсомольская правда»

**ИЗДАТЕЛЬСТВО
«ДИРЕКТ-МЕДИА»**

Генеральный директор: *К. Костюк*
Главный редактор: *А. Багамян*
Заместитель главного редактора: *С. Ананьева*
Редактор-искусствовед: *М. Гордеева*
Автор текста: *Е. Гришина*
Корректор: *А. Плескачев*
Дизайн оригинал-макета: *COOLish*

Адрес издательства: 117342, Москва,
ул. Обручева, д. 34/63, стр. 1
E-mail: *editor@directmedia.ru*
www.directmedia.ru

**ТОМ 92
«Художественное объединение “Мир искусства”»**

© Издательство «Директ-Медиа», 2011
© ЗАО «Издательский дом
«Комсомольская правда», 2011, дизайн обложки
Обложка: **А. С. Бакст.**
«Эскиз костюма к балету “Жар-Птица”»

Издатель:
ЗАО «Издательский дом «Комсомольская правда»

125993 г. Москва,
ул. Старый Петровско-Разумовский проезд, 1/23

Отпечатано: Ярославский полиграфический комбинат,
г. Ярославль

Подписано в печать 28. 06. 2011
Формат 70х100/8
Бумага мелованная
Печать офсетная. Печ. л. 3,0
№

2011 год